وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة الجزائر 2 – أبو القاسم سعد الله
كلية اللغة العربية و آدابها و اللغات الشرقية

الثوابت والمتغيرات الأسلوبية في شعر الصعاليك
"لامية الشنفرى أنموذجا"

أطروحة لنيل الدكتوراه الطور الثالث

تخصص دراسات أدبية و نقدية تراثية

إعداد الطالبة :
سعاد بن حيزية

تحت إشراف الأستاذة:
يمينة بشي عجناك

السنة الجامعية

2018/ 2019م 1439-1440 هـ

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة الجزائر 2 – أبو القاسم سعد الله

كلية اللغة العربية و آدابها و اللغات الشرقية

الثوابت والمتغيرات الأسلوبية في شعر الصعاليك

"لامية الشنفرى أنموذجا"

أطروحة لنيل الدكتوراه الطور الثالث

تخصص دراسات أدبية و نقدية تراثية

إعداد الطالبة : **تحت إشراف الأستاذة:**

سعاد بن حيزية **يمينة بشي عجناك**

اللجنة المناقشة:

محمد بن منوفي	رئيسا
يمينة بشي عجناك	مشرفا ومقررا
حبيبة بوتمجت	مناقشا
هندة بوسكين	مناقشا
نعيمة بوزيدي	مناقشا
نصر الدين بن زروق	مناقشا

السنة الجامعية

2018/ 2019م 1439-1440 هـ

إهداء

إلى أمي وأبي وإخوتي تحية حب واعتراف ووفاء

إلى جميع من عرفتهم في حياتي دون استثناء

إلى الأستاذة المشرفة والكريمة

الدكتورة : "يمينة بشي عجناك"

تحية شكر وامتنان لشخصك الكريم

شـــــكـــــــــر

أتقدّم بجزيل الشكر والثناء إلى أستاذتي المشرفة

الأستاذة الدكتورة: يمينة بشي عجناك

التي تابعت هذا البحث حتى اكتمل بناءه وانتظم صلبه

فغدا وجودا وذاتا، وجودا بالفعل بعدما كان وجودا بالقوة

كما أرفعها تحية إخلاص واعتراف بالجميل إلى الأستاذ

بوادي مُحَمَّد، وكذا شعبة "الدراسات الأدبية والنقدية التراثية"

بجامعة الجزائر 02

وعلى رأسها رئيس الشعبة الأستاذ الدكتور: مولود بغورة

وكذا لجنة المناقشة.

مقدمة

مقدمة:

لا يزال الدارسون يعكفون على الشعر الجاهلي قراءة و تحليلا و يحاولون تأويله واستنطاقه، و هذا الاهتمام ليس حديثا بل قديم قدم الفكر العربي، فاهتم به المصنفون والنقاد و اللغويون من بداية عصر التدوين اهتماما بالغا و وضعوا في ذلك مصنفات نقلته من الشفوية إلى التدوين، و لازال الاهتمام به مستمرا إلى يومنا هذا، و ذلك لما في النص الجاهلي من جمال و فرادة و تميز، و أيضا كونه نصا منفتحا على كل القراءات والدراسات، فهو قابل للدراسة و التحليل لما له من لغة فصيحة أصيلة تعكس التجارب الإنسانية التي عاشها الشاعر الجاهلي، و لعل من أهم الدراسات الموضوعية التي تقف على النص تحليلا و استنطاقا، الدراسة اللغوية التي تنطلق من النص لتصل إلى حقائق تاريخية و اجتماعية و نفسية عاشها المبدع، و كانت العامل الأساسي في إبداعاته، فهذا البناء اللغوي ما هو إلا انعكاس لواقع نفسي لدى المبدع تساهم في تشكيله مختلف مكونات بيئته و عصره.

فكان الشعر الجاهلي غير خارج عن هذا التصور، فوجد نوعان من الشعر فيه: الشعر القبلي الذي يعكس واقع القبائل و قوانينها و لم يخرج فيه أصحابه عن دائرة القبائل، و يقابله شعر الصعاليك الذين خرجوا أو خُلعوا أو هربوا من قبائلهم كافرين بكل النظم القبلية و القوانين الاجتماعية الجاهلية، فجاء شعرهم مليئا بصرخاتهم عاكسا لتمردهم على الأعراف الجاهلية، و لكن شعرهم بقي خالدا على مر العصور لما فيه من أصالة و فرادة في اللغة و في الوصف و الفكر.

وحاولت الوقوف في بحثي على أحد أهم أعلام الشعراء الصعاليك الذي بقيت نصوصه دررا خالدة في تاريخ الأدب العربي والإنساني ألا و هو الشنفرى و خاصة لاميته.

فرأيت بأن الأسلوبية الأصلح لدراسة اللامية لأنها تعنى بدراسة النصوص الأدبية داخليا و تركز على الظواهر اللغوية في النص، و تكشف عن خواصه و صوره التعبيرية و عناصره الجمالية، فهي تبحث عما يتميز به الكلام الفني عن بقية الخطاب الأدبي.

و أهم ما تركز عليه دراستي الغوص في مباحث هذا المنهج و الاستشفاف من النظريات و الآراء السائدة حول هذا الموضوع، فكان اختياري للحديث عن الثوابت والمتغيرات الأسلوبية للخطاب الأدبي و بالخصوص الشعري محاولة لإضفاء لمسة علمية على النص الشعري و جعل الباحثين يتعطشون للبحث عن أسرار الخطاب الشعري وخاصة إذا كان الأمر يتعلق بالشعراء الجاهليين أمثال الصعاليك الذين تميزوا في معظم قصائدهم عن سائر الشعراء الجاهليين، كتخلصهم من المقدمات الطللية و الولوع بالتشبيه و القصصية واللغة الحوشية و غيرها من المميزات.

فكان الموضوع: "الثوابت و المتغيرات الأسلوبية في شعر الصعاليك لامية الشنفرى أنموذجا".

و بذلك سأدرس لامية العرب دراسة أسلوبية و سأسعى للوقوف على خصائص الأسلوب التي تميز هذه المدونة، و سأصنفها إلى ثوابت و متغيرات أسلوبية في المستوى التركيبي و الإيقاعي و الدلالي.

وقد تأسست الأطروحة لتجيب على الأسئلة التالية: ما هي الثوابت و المتغيرات الأسلوبية المميزة للامية العرب؟ و ما هي الخصائص المميزة لشعر الصعاليك؟

و ما سر شهرة اللامية و خلودها؟ و أين يكمن سبب ذلك؟ أفي موضوعاتها أم في إيقاعاتها و تراكيبها و دلالتها؟ و ما فاعلية الدراسة الأسلوبية في الكشف عن جمالية هذه اللامية؟ و ما هي الثوابت و المتغيرات الأسلوبية؟ و أين تتجلى في اللامية؟

و انطلقت من اللامية لدراستها معتمدة المنهج الوصفي، لأنه الأمثل لوصف الظواهر الإيقاعية و التركيبية و الدلالية، و استعنت بالمنهج الإحصائي في إحصاء الظواهر الأسلوبية الواردة على طول القصيدة و تحويل المعطيات اللغوية إلى معطيات رياضية، ثم استعملت المنهج التحليلي حيث حللت النتائج الرياضية المتحصل عليها مستعينة بالمنهج النفسي الذي فسر النتائج المتوصل إليها تفسيرا قادني إلى أن الإنتاج الشعري ما هو إلا وليد تجربة إنسانية عاشها المبدع.

و نصل من خلال هذا التحليل إلى قراءة دقيقة علمية تجعلنا نفهم القصيدة فهما منطقيا و نفهم أسباب بعض الخصائص الأسلوبية الثابتة و المتغيرة التي كونت أسلوب الشنفرى الفريد الذي يميزه عن سائر الشعراء و ميز لاميته عن سائر شعر العرب.

و جاء العمل وفق الخطة التالية: مقدمة: تضمنت إشكاليات البحث و هيكل الأطروحة.

الفصل الأول التمهيدي: تناولت فيه مجموعة من المفاهيم و التعريفات التي تمهد للدخول في الدراسة التطبيقية، و جاءت على النحو التالي: تحديد مفاهيم الخطاب الأسلوبية، محددات الخطاب، الثابت الأسلوبي، المتغير الأسلوبي، ثم عرّفت بالصعلكة والصعاليك في العصر الجاهلي، وأسباب الصعلكة، وعرّفت بالشنفرى و باللامية.

الفصل الثاني المعنون بالثوابت و المتغيرات الإيقاعية في لامية العرب للشنفرى: وافتتحته بتمهيد حول الموسيقى، ثم عرفت بالإيقاع، ثم تناولت الإيقاع الداخلي و الذي يقوم على الوزن و القافية، ثم المتغيرات الإيقاعية الداخلية: التكرار، دلالة الأصوات المفردة: كالهمس و الجهر و الشدة و الرخاوة و التوسط، التجمعات الصوتية: كالتقسيم والتطريف و التوازي و التوازن و الطباق والجناس...

الفصل الثالث المعنون بالثوابت و المتغيرات التركيبية في لامية العرب للشنفرى: وقسمته إلى الثابت التركيبي: تناولت فيه الثابت الاسمي و الفعلي، مع الثابت النفي والإثبات في كل منهما.

المتغير التركيبي: و جاء فيه التقديم و التأخير و الحذف في كل من الجمل الاسمية و الفعلية، و التكرار و التناوب و الأساليب النحوية من نفي و قسم و استفهام و نداء وأمر و أسلوب انتظار خائب.

الفصل الرابع المعنون بالثوابت و المتغيرات الدلالية في لامية العرب الشنفرى: تناولت فيه الصورة الشعرية و مصادرها المتعددة، ثم الصورة التشبيهية بأنواعها، فالصورة الاستعارية فالصورة الكنائية، ثم تناولت المعجم الشعري لدى الشنفرى و مختلف الحقول الدلالية المتعددة الواردة في اللامية، ثم العلاقات الدلالية الواردة في اللامية من تضاد وترادف و مشترك لفظي.

لأختم بحثي بخاتمة: أجملت فيها أهم النتائج المتوصل إليها في البحث.

و اعتمدت في عملي هذا على عدد من المصادر و المراجع و الرسائل و الدوريات التي سهلت لي البحث وأنارت لي الطريق و من أهمها: ديوان الشنفرى لإميل بديع يعقوب، والأغاني لأبي فرج الأصفهاني، والعمدة لابن رشيق القيرواني، ومنهاج البلغاء و سراج الأدباء لحازم القرطاجني، الخصائص لابن جني، لسان العرب لابن منظور، الكتاب لسيبويه، و غيرها. أما المراجع فاذكر بعضها الأسلوب و الأسلوبية لعبد السلام المسدي، سعد مصلوح الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، حنا الفاخوري الجامع في تاريخ الأدب العربي موسيقى الشعر ابراهيم انيس، عبد الحليم حفني ضعر الصعاليك منهجه وخصائصه، راشد بن حمد بن هاشل الحسني البنى الاسوبية في النص الشعري، علي

عشري زايدي في بناء القصيدة العربية الحديثة، تمام حسن البيان في روائع القرآن، جابر عصفور الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي.

أما عن الدراسات السابقة للامية فقد وقفت على دراسة واحدة و هي:

رشيد بن قسيمة: الأسلوب في لامية العرب دراسة لغوية، رسالة ماجستير، جامعة بسكرة، 2008-2009 م.

أما عن أسباب اختياري للموضوع فهناك جملة من الدوافع أذكر منها:

1. استهوتني التطبيقات العلمية و الإحصاءات الرياضية التي يتم تطبيقها على اللغة والوصول إلى نتائج أقل ما يقال عنها أنها موضوعية فاخترت الأسلوبية.
2. كان لابد لموضوعي أن يكون تراثيا انطلاقا من تخصصي فاخترت الشعر الجاهلي نظرا لما يحويه من جماليات فريدة، تمثل الجمال الأول دون إضافات، و اخترت بالتحديد الشنفرى كون هذه القصيدة من أوائل القصائد التي تناولناها بالدراسة في الأدب القديم في السنة الأولى فأثرت في أيما تأثير.
3. الرغبة في التأكيد أن النصوص الجاهلية و التراثية عموما قابلة للدراسة والتحليل و التأويل، مهما تعددت المناهج الغربية الحديثة فانفتاحها على كل الدراسات العلمية يؤكد تميزها و عظمتها.
4. الرغبة في إضافة الجديد إلى الدراسات الأسلوبية التي تمتاز بالدقة والموضوعية من خلال تصنيف النتائج إلى ثوابت و متغيرات تحتكم إلى الطاقة الوجدانية للمبدع لحظة الإبداع، فأقدم بذلك تفسيرات نقدية جديدة، واصل بذلك إلى أهدافي من هذا البحث و التي تتمثل في:

1) الرغبة في استعمال الأسلوبية كدراسة و الوصول من خلالها إلى نتائج جديدة لم يصل إليها السابقون في دراساتهم.

2) الوقوف على كافة عناصر الخطاب في اللامية و دراستها إيقاعيا و تركيبيا و دلاليا دراسة موضوعية إحصائية، وتصنيفها إلى ثوابت ومتغيرات، و استنتاج عناصر أسلوب الشنفرى التي تميزه عن غيره و سبب هذا التميز.

أما عن الصعوبات التي صادفتنا عدم دقة النتائج في الدراسات السابقة و عدم وجود دراسات سابقة للثوابت و المتغيرات الأسلوبية.

في الأخير الحمد لله أولا و أخيرا فإن أصبت فمن الله و إن أخطأت فمن نفسي و الشيطان، و لا أجحد مشرفتي الأستاذة الدكتورة بشي عجناك يمينة التي كانت حريصة كل الحرص على الموضوع و إنجازه، فقد كانت المشرفة الموجّهة و الأخت الكبرى الناصحة، حتى اكتملت الأطروحة، و لا أنسى أعضاء فرقة التكوين من الرئيس إلى كل الأعضاء الذين لم يبخلوا علي بملاحظاتهم، و لا يفوتني التقدم بفائق الشكر و التقدير و الامتنان لأعضاء لجنة المناقشة الذين تفضلوا بقبول مناقشة المذكرة وإثرائها فجزاهم الله أحسن الجزاء.

الفصل الاول

تمهيدي

1 – الخطاب

2 – الأسلوب

3 – مفهوم الثابت والمتغير الأسلوبي

4 – الصعلكة و الصعاليك

5 – الشنفرى

6 – اللامية

خلقت اللّغة للتعبير عن احتياجات الناس، وتعددت الكلمات وتضافرت لتصنع لنا الجمل والنصوص، وبذلك تتعدد النصوص بتعدد الكلمات والأزمنة والأمكنة والصيغ والحروف لتعبر عن الإنسان أولا وأخيرا.

فبدراسة النص والبنى المشكلة له ندرس الإنسان حيث أننا ندرس لغته المعبرة عنه، ونستشف خصوصية الفرد وخصوصية العصر والبيئة، فإذا كانت الثوابت والمتغيرات الأسلوبية تنطلق من دراسة البنى المكونة لنص وتصنفها انطلاقا من الشكل فتركز على العروض والنحو والصرف والبلاغة وقواعدها فتصنف بعضها من "القالب أو المنوال"[1]. وأخرى نجدها في"الانحرافات الأسلوبية"[2]. وهذه البنى التي جاءت على شكل المنوال أو القالب أو جاءت منحرفة لم تنحرف من العدم بل كانت هذه الانحرافات نتيجة التأثيرات النفسية والفكرية التي يخضع لها المبدع من بيئته، وقد جدت طائفة من الشعراء على مر العصور تعبر اصدق تعبير عن ذلك ، وهي فئة لها نصوص متميزة تعبر فيها عن آرائها وأفكارها ورفضها للواقع، فكانت هذه الفئة المتمثلة في الشعراء الصعاليك المتمردين على أعراف وتقاليد المجتمع الجاهلي، وكانت عوامل كثيرة قد ساهمت في تكوين هذه الفئة المتميزة اجتماعيا وفكريا فانعكس ذلك على ابداعاتهم .

وقبل كل شيء لابد أن نعرج في بحثنا أولا للحديث عن الخطاب والأسلوبية وسندرس الخطاب الشعري بآليات البحث الأسلوبي ثم سنستقصي الثوابت و المتغيرات الأسلوبية في هذا الخطاب، ثم نتحدث عن الصعاليك وأسباب تصعلكهم ونتحدث عن صاحب اللامية ولاميته التي هي موضوع بحثنا .

[1] – ابن خلدون: المقدمة، تح: محمد ناصر الدين الألباني، دار ابن الجوزي، القاهرة، ط1، 2009 م، ص519 .

[2] – عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، نظرية وتطبيق، المركز الثقافي، المغرب، ط6، 2006 م، ص258 .

1 . الخطــاب:

الخطاب هو المجال الذي تدور فيه الدراسات النقدية وإن تعددت فالخطاب الأدبي هو الموضوع الأول للدراسة، وإن تنوعت مشارب وانتماءات النقاد، إلا أنهم ينطلقون في دراستهم من الخطاب لأجل فهم الخطاب.

تعريف الخطاب

أ. لغة:

يعرفه صاحب مقاييس اللغة بأنه: الكلام بين اثنين، يقال خاطبه يخاطبه خطابا، والخطبة من ذلك... الكلام المخطوب به[1]. وخطب الخاطب على المنبر خطابة بالفتح، الخطبة بالضم، وذلك الكلام: خطبة أيضا، أو هي الكلام المنثور المسجّع و نحوه، ورجل خطيب: حسن الخطبة[2].

ب. اصطلاحا:

قد مر مصطلح الخطاب في الدرس اللساني بعدة مراحل وتعريفات تعددت بتعدد المدارس النقدية الحديثة التي عرفت ازدهارا كبيرا بفضل الثورة اللسانية التي أحدثها كتاب فرديناند ديسوسير (*De Saussure*) آراؤه النقدية المميزة فيه، فيرى بأن الخطاب مرادف للكلام[3]. وقد انطلق في تعريفه هذا باعتباره أن الخطاب أداة تواصل فهو اجتماعي.

---

[1] – بتصرف أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا: مقاييس اللغة، راجعه وعلق عليه: أنس محمد الشامي، دار الحديث، القاهرة، د.ط، 2008 م، ص262.

[2] – مجد الدّين محمد بن يعقوب اللفيروز أبادي : القاموس المحيط ، تح : أنس محمد الشّامي و زكريا جابر أحمد، دار الحديث، القاهرة ، (د، ط) ، 2008 م، ص478 .

[3] – Ferdinand De Saussure: ***Cours de Linguistique Generale*** , éd Payot et Rivag ,Paris, 1995, p31.

ليتوسع مفهوم الخطاب على يدي الأمريكي زيليغ هاريس(*Zellig Harris*) من خلال فصل له بعنوان "تحليل الخطاب" وقد حاول توسيع البحث اللساني من الجملة إلى الخطاب من خلال تعريفه: "ملفوظ طويل، أو متتالية من الجمل تتكون من مجموعة متعلقة يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر"[1] .

حيث قام هاريس(*Harris*) من خلال تعريفه هذا بتجاوز الجملة كوحدة أساسية في دراسة الخطاب إلى مجموعة من الجمل المتسلسلة التي تصنع نصا والذي يشكل وحدة لغوية قابلة للدراسة.

ويحدد مانغنو(*Dominique Maingueneau*) الخطاب بالتقابلات التالية[2] :

1- الخطاب لغة.

2- الخطاب جملة.

3- الخطاب ملفوظ.

4- الخطاب نصي.

ومانغنو(*Maingueneau*) لم يخرج عن تعريفات اللسانيين قبله للخطاب على أنه وحدة لسانية في أصغر أشكالها جملة وأكبرها نص: قد تتوسع لتشمل اللغة وقد تتحدد بأصغر شكل على أنها ملفوظ. أما براون *(G. Brown)* ويول *(G. Yul)* فيريان أن الخطاب هو : "مدونة كلامية لحدث تواصلي"[3].نجد هنا توافقا شبه تام مع تعريف سوسير للخطاب فهو كلام هدفه التواصل فهو بالتالي اجتماعي في تواصل المخاطب مع المتلقي أو مجموعة من المتلقين، فالخطاب حدث لغاية التواصل.

---

[1] – نور الدّين السد : الأسلوبية و تحليل الخطاب دراسة في النّقد العربي الحديث ، دار هومة، الجزائر ، (د،ط)، 1997 م، ج2 ، ص6 .

[2] – دومنيك مانغنو: المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر: عبد القادر مهري، منشورات دار سناترا، تونس،(د.ط) ، 2008 م، ص44.

[3] – Brown and George yole : ***Discoures analysés***, cambrage université, Paris, 1983, P19:

ليتعدى بنفينيست *(Benveniste)* التواصل إذ يرى الخطاب: "هو كل تلفظ يفترض متكلما ومستمعا وعند الأول هدف التأثير على الثاني بطريقة ما "[1]. وهو هنا تجاوز فكرة التواصل إلى فكرة أبعد وهي التأثير الذي يحدثه المتكلم في المتلقي. ويرى سعد مصلوح أن العمل الادبي (الخطاب "رسالة موجهة من المؤلف الى المتلقين تستخدم فيها نفس الشيفرة اللغوية المشتركة، فيحدث الاتصال بين أفراد اللغة (الشيفرة) الواحدة"[2] .

هنا نرى سعد مصلوح يركز على اللغة المشتركة بين المتلقي والمرسل ليحدث بينهما تواصل. ومما سبق نصل إلى أن الخطاب الأدبي هو عبارة عن وحدات لغوية تنشأ بينها علاقات يصنعها الشاعر بأسلوبه المميز "الشعرية"[3]، والذي يؤثر به في المتلقي، فيحدث التواصل أو أبعد من ذلك التأثير، "الخطاب فاعلية فكرية توجه توجها ذا معنى، وتستهدف غايات محددة في الواقع الاجتماعي"[4] في مجتمع بكامله، وإن كان هذا التميز يرفع النص إلى الخلود، حيث يستمر ذلك التأثير لأزمنة متلاحقة، وذلك ما نجده مع كثير من النصوص التراثية التي صنعت لنفسها اسما من ذهب على صفحات التاريخ، ومن هذه النصوص والخطابات نجد لامية العرب للشنفرى الأزدي والتي هي موضوع دراستنا.

واللامية هي خطاب شعري ككثير من نصوصنا التراثية الفريدة، والخطاب الشعري خطاب مميز عن سائر أنواع الخطابات المتداولة، فهو يمتاز أولا بالجرس الموسيقي الخاص بالشعر من وزن وقافية... وهذا الجرس يحدث تأثيرا نفسيا لدى المتلقي، ويمتاز الشعر أيضا كخطاب بجمالية متناهية في الصياغة والبيان والبديع، فلطالما ارتبطت

---

[1] – نور الدّين السد : المرجع ا لسابق ، ص22 .

[2] – سعد مصلوح : الأسلوب دراسة لغوية إحصائية ، عالم الكتاب، القاهرة ، ط3، 1992 م ، ص31.

[3] – ينظر : تودوروف تزفيتان : الشعرية ، تر: شكري المبخوت ، رجاء بن سلامة ،دار توبقال ، المغرب ، ط2، 1990 م،ص10 .

[4] – محمد حافظ دياب: السيد قطب الخطاب والإيديولوجية ، مصر ، (د. ط)، 1991 م، ص15.

النفس البشرية بهذا الفن القولي منذ سالف الأزمان، وحتى ونحن في عصر انتصار الفنون النثرية إلا أننا نجد الشعر لا يزال موجودا ومسيطرا على النفوس ويؤثر عليها.

2 .الأسلوب:

أ .لغة: لفظة الأسلوب من كلمة "*Stiles*" أي المثقب الذي يستخدم في الكتابة أي طريقة الكتابة[1] ويعرف ابن منظور الأسلوب في لسان العرب كما يلي: "ويقال للسطر من النخيل أسلوب، وكل طريق ممتد فهو أسلوب، والأسلوب الطريق، والوجه والمذهب، ويقال: أنتم في أسلوب ويجمع على أساليب، والأسلوب الطريق نأخذ فيه والأسلوب يقال: أخذ فلان في أساليب القول، أي

أفانين منه"[2] . فالأسلوب الطّري أو طريقة في الكلام .أما الفيروز آبادي فيعرفه في القاموس المحيط بما يلي: "الأسلوب: الطريق، وعنق الأسد والشموخ في الأنف"[3] .

ونجد حديثا بأن بوفون *(Buffon)* يعرفه على أنه الرجل نفسه[4] .

وهنا نجد ربما تطابقا تاما مع تعريف ابن منظور، فالرجل هو أسلوبه أو طريقته في الكلام والتفكير.

ويرى جون ميري *(Jan merry)* باننا إذا تمعنا في قول بوفون فإننا نجده "يربط التعبير الأسلوبي لكل أنواع النشاط الإبداعي للشخص... فبوفون من خلال هذا التعريف

---

[1] – بيار جيرو : الأسلوبية ، تر: منذر عياشي ، مركز الإنماء القومي ، سوريا ، ط2، (د.ت) ، ص28،29 .

[2] – ابن منظور: لسان العرب ،ج1، دار صادر، بيروت ، (د.ط)، (د.ت) ، مادة (س ، ل، ب)

[3] – الفيروز أبادي: القاموس المحيط ، مراجعة :أنس محمد الشامي، زكريا جابر أحمد، دار الحديث ، مصر، 2008 م، ص 788.

[4] – فيلي سندرس : نحو نظرية أسلوبية لسانية ، تر : خالد محمد جمعة ، دار الفكر ، دمشق ، ط1، 2003 م ، ص28،29.

يحاول ربط قيم الأسلوب الجمالية بخلايا التفكير الحية والمتغيرة من شخص لآخر" [1] .

فأسلوب الشخص يتحدد من خلال التغيرات التي تحدثها خلاياه التفكيرية الحية في أنماط الكـلام العادي، وذلك ما يؤكده مرة أخرى: "الأسلوب هو هذه الخاصية الذاتية التعبيرية التي من خلالها نستطيع التعرف على الكاتب " [2] .

فالأسلوب هو الخاصية الذاتية وجملة من الصفات الخاصة بالكاتب والتي يتميز بها خطابه عن غيره من الخطابات والتي تتولد من فكره، وتصبح خاصية ذاتية يعبر بها الكاتب فيعرف بها خطابه.

يقال: "الخاصية الذاتية هي مكمن الحركة الخاصة للأسلوب، حيث أن هذه الخاصية تنبُعُ من العوامل الشخصية التي تدفع الأسلوب في طرق التأليف المميزة والتي تشكل ما يعرف بالعملية الإبداعية... فالإبداع نفسه عملية ذاتية... حيث ينتج المبدع عملا فنيا خاصا به"[3] .

وهنا ارتقى بالخطاب العادي إلى الخطاب الإبداعي وهو الخطاب الأدبي، حيث أن الأسلوب هو الخاصية الشخصية التي يعبر بها الشاعر أو الكاتب ونتعرف عليه عندما نقرأ إنتاجه من خلال التماس أو تذوق هذه الخاصية.

أما شارل بالي *(Charles Bally)* الذي يعد أول مؤسس للأسلوبية كعلم في العصر الحديث، فإنه يعرف الأسلوبية أي علم الأسلوب في كتابه "مقالة في الأسلوبية الفرنسية"، بقوله: "تدرس الأسلوبية أعمالاً أو وقائع التعبير اللغوي المنظم ورؤية أثر

[1] – شوقي علي زهرة : الأسلوب بين عبد القاهر وجون ميري، مكتبة الآداب للطباعة ، ط، (د.ت) ، ص42.

[2] – المرجع نفسه، ص49.

[3] – المرجع نفسه، ص69.

الأفعال في الوجدان، بمعنى التعبير عن الوجدان بواسطة اللغة وتأثير وقائع اللغة على الوجدان"[1] .

فموضوع الأسلوبية أو علم الأسلوب عنده لم يخرج عن نطاق التعاريف السابقة، حيث إنّه يرى بأن موضوع الأسلوبية يشكل المضمون الوجداني للّغة.

يعرف بيار جيرو *(P. Gurand)* الأسلوب: "هو طريقة في الكتابة، وهو استخدام لأدوات تعبيرية من أجل غايات أدبية" [2] .

أما الأسلوبية فهي عنده "دراسة المتغيرات اللسانية إزاء المعيار القاعدي"[3] أي الأسلوب هو أسلوب الكاتب الفريد الذي يميّزه ويمنحه جمالية من خلال ابداعاته الأدبية، فالأسلوبية هذا الأسلوب من خلال البحث في المتغيرات التي أحدثها أسلوب الكاتب مقابل القواعد المعيارية التي بنيت عليها اللغة، فالمبدع يخرج عن القواعد المعيارية ليحول تلك الثوابت اللغوية إلى متغيرات، وهذه المتغيرات هي أسلوب الكاتب الخاص والتي تدرسها الأسلوبية.

ومكاييل رفاتير *(Michel Riffaterre)* حاول توسيع مفهوم الأسلوب ليشمل المكتوب والشفوي فعرفه قائلا: "الأسلوب هو كل شيء مكتوب فردي ذي مقصدية أدبية" [4] .

وقد حاول توضيح وتحديد معنى "الشكل الثابت" إذ أنه يقصد بها تلك الخصائص الشكلية التي تميز كل عمل أدبي"[5] ؛ أي أن الأسلوب الأدبي عنده لا يتحقق إلا إذا تحققت المقصدية الفردية والخصائص الشكلية الثابتة، وإذا شرحنا الخصائص الشكلية الثابتة على أنها البنى اللغوية الثابتة، أي تلك التي لم تخرج عن المعيار التقليدي في

---

[1] – Charles Bally : ***Traité de stylistique Française, libraire c. klincksie***, Paris,, éd1990, P116.

[2] – بيار جيرو: الأسلوبية، ص17.

[3] – المرجع السابق، ص13.

[4] - مكاييل رفاتير: معايير تحليل الأسلوب، تر: حميد لحميداني، دار النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 1993 م، ص19.

[5] - ينظر : المرجع نفسه ، ص19 .

اللغة، والمقصدية الفردية على أنها أسلوب الكاتب الخاص الذي نتج عن جملة من التغيرات التي يحدثها، ثم جمعنا الشكل الثابت والمتغير وصلنا إلى الأسلوب الأدبي. ويرى جون كوهان *(Jean Cohen)*:"الأسلوب طريقة في الكتابة خاصة بمؤلف واحد، بمعنى مجاوزة فردية" [1] .

وهذا التعريف مطابق للتعاريف السابقة، ويعني بأن الأسلوب طريقة خاصة بكاتب واحد في الكتابة، وهي مجاوزة فردية لتلك القوانين المعيارية الجماعية التي بنيت عليها اللغة، وبالتالي التغير هو المعيار الذي يقاس به أسلوب الكاتب، فمثلا عندما نتحدث عن شعر الصعاليك نصفه بأنه صادق التصوير، وفيه خشونة لفظية وقوة تعبيرية، وأسلوب محكم لا رخاوة فيه، كثرة الألفاظ الغريبة، وذكر للوحوش أكثر من الناس، والتخلص من المقدمات الطللية إلى مقدمات فروسية، وغيرها من خصائص جعلت للصعاليك أسلوبا خاصا بهم في الكتابة، يخالف أساليب الجاهليين في الكتابة الشعرية، وإن لم يكن في مجمله مخالفا وإنما في بعض الخصائص التي ميزتهم، ونجد شاعرنا الشنفرى خير من يمثل هذه الطائفة في خاصية الكتابة بأسلوب خاص مميز حتى عن أقرانه الصعاليك.

وفي نظره للأسلوب يقول رولان بارت *(Roland Barthes)* فيقول: "إن الأسلوب لغة مكتفية بذاتها لا تغترف إلا من الميثولوجيا (الأسطورة) الفردية والسرية للكاتب داخل هذه الفيزياء القاصرة للكلام، حيث يتشكل أول زوج للمفردات والأشياء... والأسلوب ظاهرة نظام توريثي وتحول مزاج"[2] .

[1] – جون كوهان: بناء لغة الشعر، تر: أحمد درويش، الهيئة العامة لحضور الثقافة، القاهرة، (د. ط)، 1990 م، ص24.

[2] – رولان بارت: الكتابة في درجة الصفر، تر: نديم خشفة، مركز النماء الحضاري، ط1، 2002 م، ص17.

فالأسلوب عنده مزاوجة بين النظام التوريثي للّغة وبين الخاصية الفردية الخاصة بالكاتب، والتي يرى بأنها تنبع من الأسطورة الفردية والسرية الوجودية في أعماق الكاتب، والتي يخرجها مزاجه والتي ساهم أيضا في صنعها.

وتتجلى الأسلوبية عند هنريش بليث *(Heinrich.F.Plett)* في شخصية الكاتب: "الأسلوب تعبير عن شخصية الكاتب ... الأسلوب كأثر في القارئ، ناتج عن الخصائص الداخلية للنص وهو مفهوم التأثيري للأسلوبية و الأسلوب تقليد لواقع ما في نص ما..."[1].ويتجاوز هنريش بليث التعاريف السابقة، فيجعل الأسلوب انعكاسا لواقع ما في نص ما يــؤثر في المتلقي، لأنه يعبر عن شخصية الكاتب باللغة الأدبية فيعكس واقعا حقيقيا بأسلوب خاص وبلغة أدبية.

وذلك ما نجده عند شاعرنا الشنفرى، حيث يعبر عن واقع معيش بلغته الخاصة ليؤثر في أجيال كاملة.

ونفس التعريف نجده عند أحمد الشايب تقريبا إذ يقول في تعريفه له : "طريقة في الكتابة... للتعبير بها عن المعاني قصد الإيضاح والتأثير"[2] .

فالأسلوب طريقة خاصة بالكتابة من أجل التعبير عن أشياء محددة لدى الكاتب يتأثر به المتلقي. أما عدنان بن ذريل فيقول: "جوهرية البحث الأسلوبي... تبرز المفارقات العاطفية والإرادية والجمالية... فالبحث الأسلوبي بمثابة جسر بين علم اللغة وتاريخ الأدب... فمعالجة النص تكشف عن ظروف صاحبه"[3].

---

[1] - بتصرف هنريش بليت : البلاغة و الأسلوبية ، تر: محمد العمري ، إفريقيا الشرق ، المغرب ، (د،ط) ، 1999 م ، ص52

[2] - بتصرف أحمد الشايب : الأسلوب دراسة بلاغيّة تحليلية لأصول الأساليب الأدبيّة ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ط8 ، 1991 م، ص44 .

[3] - بتصرف عدنان بن ذريل: اللغة والأسلوب، مراجعة وتقديم: حسن حميد، ط2، 2006 م، ص131.

فهو يرى بأن الأسلوب يبرز السمات العاطفيـــة والإرادية والجمـــالية الخاصة بكاتب ما في عصـــر ما، فيربط بين اللغة وتاريخ الأدب، لأن الأسلوب يكشف عن ظروف صاحبه وواقعه الذي عاشه وبالتالي يعكس تاريخا وواقعا معينا؛ وأحمد أمين يعرفه بقوله: "ويعتمد نظم الكلام على اختيار الكلمات من ناحية فنية، ومن ناحية وقعها الموسيقي لتوحي بأفكار محددة وتثير العواطف"[1]، فالأسلوب عنده نظم للكلام باختيار الكلمات من ناحية فنية لتحدث جرسا موسيقيا، وتكون محملة بأفكار محددة لتثير عواطف محددة لدى المتلقي، ويعرفه سعد مصلوح على أنه: "اختيار يقوم به الكاتب لعناصر اللغة للتعبير عن موقف ما، ليكون هذا الاختيار لهذه السمات اللغوية دون غيرها هي التي تشكل أسلوبه وتميزه عن غيره من المبدعين"[2] .

وهذا تعريف لا يخرج عن نطاق التعريفات السابقة، فالأسلوب هو اختيار لعناصر محددة من اللغة دون غيرها، لتشكل ميزة خاصة بالمبدع تميزه عن غيره من المبدعين.

فالأسلوبية تقوم على أساس دراسة اختيار اللغة، وكل جملة جاءت إلى الوجود كتعبير إنما جاءت نتيجة اختيار لتراكيبها، اختيار لكلماتها واختيار لتوجهها[3]، فالأسلوب تعبير موجود جاء نتيجة اختيار الكاتب لعناصر اللغة التي حمّلها أفكارا محددة ليعبر عن فئات وأفراد محددين ليوجهها لأفراد مخصوصين ليثير مشاعر معيّنة.

فنظرية الأسلوب تعتمد فكرة الانحراف وفكرة الاختيار، فيمكن تمييز الاختيارات والانحرافات في النص الأدبي لأنها هي المفاتيح التي تمكن القارئ أو الدارس من الولوج إلى العالم الشعوري الكامن وراء القطعة الأدبية، فعلم الأسلوب يسجل الظواهر

[1] - ينظر: أحمد أمين: النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط1، 1968 م، ص5.

[2] - سعد مصلوح: الأسلوب، دراسة لغوية إحصائية، ، ص37، 38.

[3] - ينظر: عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريعية –النظرية والتطبيق–، ص20.

ويعترف بما يصيبها من تغيّر، ويحرص فقط على بيان دلالاتها في نظر قرّائها ومستمعيها، فمادة علم الأسلوب هي التأثيرات الوجدانية للظواهر اللغوية[1].

الأسلوبية تدرس النص الأدبي و السمات الخاصة بالمبدع الذي يختار عناصر لغوية محددة، تظهر متغيرة مقارنة بأخرى ثابتة والتي وجدت منذ نشوء اللغة كقواعد معيارية، فكانت هذه المتغيرات ناتجة عن الاختيار والخروج عن المألوف المعهود تسمى أسلوب الكاتب، الذي يحمّله أفكاره ومعانيه التي يؤثر بها في المتلقي لينقل له تجربته وإحساسه من ظرف أو واقع...، فتقوم الأسلوبية بدراسة هذه المتغيرات لتبرز أسلوب الكاتب.

3 .محددات الأسلوب:

الأسلوب هو بحث في خصائص اللغة، وعليه يرى علماء الأسلوب أن تحديد الأسلوب يقوم على ثلاثة محددات: الاختيار والانزياح والتركيب.

أ .الاختيار:

إن أول ما يقوم به الباحث الأسلوبي أثناء معالجته أي عمل أدبي هو الاختيار قبل كل شيء؛ حيث منه ينتقي مفردات فيكشف العلل والأسباب الكامنة وراء هذا الاختيار، واختيار باحث الأسلوب يختلف عن اختيار صاحب العمل الأدبي؛ حيث إن صاحب الأثر يختار ليخلق شيئا والدارس يختار ليفسر عملية الخلق، والدارس في ذلك يتعامل مع النص تماما كما يتعامل صاحب الأثر مع اللغة، والاختيار عند الدارس

[1] - شكري محمد عياد: مدخل إلى علم الأسلوب، مكتبة مبارك، مصر، ط2، 1992 م، ص45، 46.

عملية واعية تماما[1]. فالاختيار محدود بالإمكانيات المتعارف عليها في اللغة، والتي تصنف عند النحويين تحت أسماء "المطرد" و"الغالب" والكثير".[2]

إن عملية الاختيار يحكمها جانبان: شعور فردي وجداني تمليه الدفقة الشعورية للإبداع، وآخر خارجي اجتماعي لغوي فني تفرضه القواعد والأعراف، والطقوس المتداولة عند الكتاب والمتلقين.[3]

ويتضح من هنا أن مبدأ الاختيار خاصية من خصائص الأسلوب، إذا كانت جمالية عند المؤلف فهي خاصية نقدية عند الدارس بها يكشف تميز أديب عن أديب آخر.

ب-التركيب:

التركيب يقوم على ظاهرة الاختيار، فكلما كان الاختيار والانتقاء في محله كان التركيب أكثر وضوحا وجمالا سواء للمبدع الذي يلجأ لخلق شيء، أو الدارس الذي يلجأ لتفسير عملية الخلق، والأسلوبية ترى "أن الكاتب لا يتسنى له الإفصاح عن حسه ولا تصوره للوجود إلا انطلاقا من تركيب الأدوات اللغوية تركيبًا يفضي إلى إفراز الصورة المنشورة والانفعالات المقصودة"[4]

وخاصية التركيب ينظر إليها من جانبين: المبدع باعتباره مصدر هذه الخواص التركيبية ثم المتلقي من خلال قيامه بعملية الفهم والمعرفة[5]. والملاحظ أن عملية التركيب تنطلق

[1] - نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، ص 160.

[2] - شكري محمد عياد: اللغة والإبداع مبادئ علم الأسلوب العربي، ص78.

[3] - محمد بلوحي: الأسلوب بين التراث البلاغي العربي والأسلوبية الحداثية، مجلة التراث العربي، اتحاد كتاب العرب، دمشق، العدد 95، 24 أيلول 2004 م-رجب 1425 هـ، ص64.

[4] – نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، ص169.

[5] – ينظر محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ص261.

من المتصور المجرد لتجسمه في قالب كلامي محسوس"[1]،وهذا ما يجعل التركيب خاصية مهمة في قالب تعبيري مميز.

فالتركيب في كل الأحوال "ظاهرة أسلوبية استرعت اهتمام النقاد والباحثين الغربيين والعرب وتفاوتت فيها وجهات نظرهم؛ وإن كان جميع دارسي الأسلوب يجمعون على أهميتها لأن بها قوام الخطاب الأدبي وبوساطتها يحقق انسجامه وتكامله"[2].

ج-الانزياح:

الخطاب الأدبي نظام لغوي خارج عن المألوف وهذا النظام اللغوي خاضع لمبدأ الاختيار؛ أي اختيار الكلمات المناسبة للمقام، وتركيبها في نسق لغوي فني لتؤدي وظائفها الجمالية، فالأدب يخرق قانونَ " لكل دالٍ مدلولُ" فيجعل للدال إمكانية تعدد مدلولاته، وهو ما عبر عنه الأسلوبيون بـ"الانزياح"[3] .

والانزياح من المباحث الأسلوبية الجمالية إذ" أن المتتبع لمباحث الأسلوبية يدرك أن من أهم هذه المباحث ما يتمثل في رصد انحراف الكلام عن نسقه المثالي المألوف ، أو كما يقول كوهين: " الانتهاك " الذي يحدث في الصياغة، والذي يمكن بواسطته التعرف على طبيعة الأسلوب، بل ربما كان هذا الانتهاك هو الأسلوب ذاته ، وما ذلك إلا لأن الأسلوبيين نظروا إلى اللغة في مستويين :

الأول : مستواها المثالي في الأداء العادي.

الثاني: مستواها الإبداعي الذي يعتمد على اختراق هذه المثالية وانتهاكها" [4]

---

[1] – عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ج 1، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ط3، 1982 م، ص62.

[2] – نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص178.

[3] – المرجع نفسه، ص179.

[4]– محمد عبد المطلب ، البلاغة والأسلوبية، دار نوبار للطباعة ، القاهرة ، ط1، 1994 م، ص26.

والانزياح في المفهوم الأسلوبي هو قدرة المبدع على انتهاك واختراق المتناول المألوف ، سواء أكان هذا الاختراق صوتيا أو صرفيا أو نحويا أم معجميا أو دلاليا ، ومن ثم يحقق النص انزياحًا بالنسبة إلى معيار متواضعٍ عليه[1]

ويسميها فيلي سندرس *(Philly Sander)* الشواذات والخروج عن المعيار: "فتعد اللغة العادية الحالات التي تخرج عن المعيار أخطاء غير مقبولة وتعدها اللغة الشعرية شواذات يمكن استعمالها، وتذهب أبعد من هذا، فترى أن الجودة الشعرية لأي عمل لغوي معتمدة على هذه الحالات"[2].

4 .الأسلوب والخطاب:

مما سبق وصلنا إلى أن الأسلوب هو المتغيرات التي تميز إبداعات مؤلف ما، أو هي طريقة خاصة بالمبدع للتعبير عن نفسه في قوالب لغوية والتي تشكل جملا فنصوصا و هذا هو الخطاب فالأسلوب متضمن في الخطاب وهذا ما تقوم الأسلوبية بدراسته :" إن النظرة الأسلوبية تحاول مزج المقاييس اللغوية بالأصول النقدية استنادا إلى أن عملية الإبلاغ إخبارية بالدرجة الأولى ، ثم تتلوها عملية الإثارة التي تكمن في جماليات العمل الأدبي ، فالأسلوبية في هذا المقام تتحرى دراسة الخصائص اللغوية التي بها تحول الخطاب عن سياقه الإخباري إلى وظيفته ليؤثر ويقنع في آن واحد "[3]

ومن هذا نستشف بأن التأثير الذي يحدثه الخطاب تكمن فيه تلك المتغيرات الأسلوبية، فالأسلوبية هي دراسة اللغة، وهي دراسة الكائن المتحول باللغة، وهي العلاقة الكامنة بين الخطاب والأسلوب.

[1] - محمد بلوحي : الأسلوب بين التراث البلاغي والعربي والأسلوبية الحداثيّة ، ص65.

[2] – فيلي سندرس: نحو نظرية أسلوبية لسانية، ص58.

[3] محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ص195.

وشكري عياد في رؤيته للأسلوبية يرى بأنها الجسر بين الأدب وعلم اللغة إذ يقول :" وعلم الأسلوب يمثل جسرا بين الأدب وعلم اللغة، أو بعبارة أخرى بين اللغة الطبيعية التي تؤخذ من أفواه أهلها وتضبط بالنحو والمعجم، وبين اللغة الفنية التي تتحكم فيها الثوابت والمتغيرات فيما نسميه الشعور الفني أو الشعور بالجمال " [1]

فهي "تعتمد على رصد المتغيرات الأسلوبية ومدى تحكم الشاعر في هذه المتغيرات وفقا للحالة الوجدانية، إذ يمثل النص البؤرة التي تنطلق منها الدراسة وتنتهي عند الذات الشاعرة ومدى استجابتها للانفعالات النفسية وما يرافقها من انزياحات عن القواعد المألوفة[2]. فالقيمة الأسلوبية تفترض وجود عدد من الطرق للتعبير عن الفكرة نفسها، وهو ما يسمى بالمتغيرات الأسلوبية[3]. وينظر "إلى السمات اللغوية في لغة ما على أنها مجموعة من الثوابت *constantes* والمتغيرات *variables* كانت السمات الثوابت هي القواعد العامة التي تشكل النظام الأساسي للغة مثل تركيب الجملة الإسمية والجملة الفعلية، والمضاف و المضاف إليه والصفة والموصوف. أما المتغيرات فتمثل السمات التي يمكن للمنشيء أن يتعامل معها بقسط أوفر من الحرية، ومن أبرزها المفردتان وهذا النوع الأخير هو الأكثر بالنسبة للدرس الأسلوب، إذ هو الرصيد الأساسي الذي تتشكل منه مختلف أنواع الأساليب"[4] .

وهذا ما نحاول فيه الوقوف على ما تمتاز به لامية الشنفرى من تلك السمات الفنية واللغوية.

---

[1]- شكري محمد عياد: اتجاهات البحث الأسلوبي ،أصدقاء الكتاب، القاهرة، ط2، 1996 م، ص211.

[2]– ياسر أحمد فياض ومها فواز خليفة: البنى الأسلوبية في شعر النابغة الجعدي، مجلة جامعة الأنبار للعلوم الإسلامية، مجلد1، عدد4، 2009 م، ص349.

[3] – بيار جيرو : الأسلوبية ، ص52، 53، 54.

[4] – سعد مصلوح: الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، ص 54.

5 .مفهوم الثابت والمتغير:

أ .الثابت الأسلوبي:

– لغة:

الثابت: ثبت الشيء يثبت ثباتا وثبوتا فهو ثابت و تثبيت وثبت، وأثبته هو، وثبته بمعنى. وشيء ثبت: ثابت ويقال للجراد إذا رزَّ أذنابه ليبيض: ثبت وأثبت وثبَّت. ويقال: ثبت فلان في المكان يثبت ثبوتا، فهو ثابت إذا أقام به[1].

– اصطلاحا:

وهي تلك الخصائص الجمالية للغة؛ الجلية في الكلام، فثوابت الأسلوب ليست كثوابت إذ إن الثوابت النحوية هي القواعد (النظام أو المعيار) التي لا يمكن الخروج عليها، أما الثوابت الأسلوبية فغير ملزمة[2].فثوابت الأسلوب تعنى باللغة من حيث الأثر الذي تتركه في نفس المتلقي[3]، ما دامت الأسلوبية هي الإنتاج الكلي للكلام.

بيار جيرو "دراسة للمتغيرات اللسانية إزاء المعيار القاعدي...والقواعد في هذا المنظور هي مجموعة القوانين، أي مجموعة الالتزامات التي يفرضها النظام والمعيار على مستعمل اللّغة"[4]، والثابت الأسلوبي وهو الجاري في اللغة الموروثة، أي ذلك القياس الذي سار عليه النحاة القدامى، فظهرت في أصول النحو، وتلك القوانين التي بني عليها الشعر من أوزان وقوافي وقواعد وأفنان البلاغة.

[1] – ابن منظور: لسان العرب، ج1، مادة (ث، ب، ت).

[2] – شكري عياد: اتجاهات البحث الأسلوبي، ص99.

[3] – منذر عياشي: الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 2002 م، ص9.

[4] – بيار جيرو: الأسلوبية، ص13.

ب-المتغير الأسلوبي:

تغير لغة: وتغير عن حاله: تحوّل وغيره جعله غير ما كان وحوله وبدله"[1]. كما عرفه سعد مصلوح المتغير الأسلوبي أو كما قال بالمتغيرات الأسلوبية "*Stylistic variables*" مجموعة السمات اللغوية –بالمفهوم الأوسع لهذا المصطلح– التي يعمل فيها المنشئ بالاختيار أو الاستبعاد، وبالتكثيف أو الخلخلة، وباتباع طرق مختلفة في التوزيع ليشكل بها النص، وحينئذ تصبح المتغيرات الأسلوبية خصائص مميزة " *Stylstic Features*" ومن ثم ينبغي التمييز بين مفهوم المتغير الأسلوبي والخاصية الأسلوبية، من حيث إن المتغيرات الأسلوبية هي مادة غير متاحة من جهة الإمكان العقلي على الأقل أمام جميع المنشئين، ليعمل فيها كل منهم بما سبق بيانه من طرق لتكوّن في النص خصائص أسلوبية، وإذن يكون المتغير خاصية أسلوبية بالقوة، تتحول في النص إلى خاصية أسلوبية بالفعل"[2].

والتي سبق وأن سميناها الأسلوب، وقلنا بأن المتغيرات هي هذه الخلخلة والاستبعاد والتكثيف والخروج من المألوف التي تشكل خصائص مميزة لأسلوب كاتب ما. والمتغيرات الأسلوبية ترتكز في النصوص الشعرية أكثر منها في النصوص النثرية، لما تحمله في ثناياها من قيم تعبيرية تأثيرية انطباعية خاصة، تتشكل في لوحة شعرية فنية،لمن يهتم بهذا الجانب من الأسلوبية التعبيرية؛ إذ هي "دراسة لقيم تعبيرية انطباعية خاصة بمختلف وسائل التعبير التي في حوزة اللغة، وترتبط هذه القيم بوجود متغيرات أسلوبية، أي ترتبط بوجود أشكال مختلفة عن التعبير عن فكرة واحدة"[3].

---

[1] – الفيروز أبادي : القاموس المحيط ، مادة (غ، ي، ر)

[2] – سعد مصلوح: في النص الادبي دراسة أسلوبية إحصائية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط1،1993م ص27.

[3] – بيار جيرو: الاسلوبية، ص 53.

وهنا تلك الخصائص التي تتميز بها اللغة، مهما تعدد الكلام، فالفكرة المعبر عنها واحدة.

لنكون قد حاولنا في هذا الفصل، إعطاء أهم الحدود المفاهيمية للأسلوب والثابت والمتغير الأسلوبي ليكون البحث في المجال التطبيقي واضحا لنا أكثر، ووضحنا لكل من يطلع على هذا البحث أهم المفاهيم والقضايا المتعلقة بالثابت والمتغير الأسلوبي.

5 .الصعلكة والصعاليك في العصر الجاهلي:

الصعلكة ظاهرة اجتماعية تعود جذورها إلى العصور الماضية، حيث أنها قديمة قدم المجتمعات الإنسانية ، فلا بد من وجود فئات أو فئة رافضة للقيم الاجتماعية التي تبنى عليها المجتمعات، فهذه سنة الإنسانية.

ونحن في بحثنا هذا بصدد درس هذه الظاهرة في إطار تاريخي محد وهو العصر الجاهلي، وفي بيئة محددة وهي شبه الجزيرة العربية حيث ظهر الشعر الجاهلي، فلا بد أولا من تحديد مفهوم الصعلكة والصعاليك .

"صعلكه أفقره والصعلوك كعصفور: الفقير، وتصعلك افتقر وعروة الصعاليك هو ابن الورد لأنه كان يجمع الفقراء في حظيرة، فيرزقهم مما يغتنمه"[1].

ونجد في قوله "فيرزقهم مما يغتنمه" إشارة إلى السرقة. ونجد صاحب لسان العرب يعرفها بقوله "الصعلوك الذي لا مال له"[2]، فالصعلكة في التعريفين السابقين لم تخرج عن إطار الفقر، فالصعلوك الفقير ونجد بعض المعاجم تقرن كلمة الصعلكة والصعاليك بالذؤبان، يقول الجواهري "وذؤبان العرب صعاليكها الذين يتلصصون"[3].

---

[1] – الفيروز أبادي: القاموس المحيط، مادة (ص ، ع ، ل ك).

[2]– ابن منظور: لسان العرب، مادة (ص ع ل ك).

[3] – الجواهري: الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تح:، دار الملايين، أحمد عبد الغفور عطار، (د، ط)، 1990م، مادة (ذ أ ب).

فالصعلوك مما وصلنا إليه إلى حد الآن رجل فقير خرج ليعيش كالذئب، أي تحول إلى لص وقاطع طريق نتيجة فقره.

"إن الصعاليك كانوا يتلصصون ويقطعون الطرق لفرض نظامهم على القبائل بوسائلهم التي ظنوا أنها مشروعة لاسترجاع حقوقهم بانضمامهم إلى حركة ثورية قوية في زمانهم تسمى الصعلكة"[1].

ومن هذا التّعريف نجد بأنّ الصعلكة قد تحولّت إلى حركة اجتماعية تمثّلت في الثورة ضدّ السلطة في ذلك العصر و التي كانت القانون القبلي. فإن كان هؤلاء حسب المعاجم فقراء ولصوصا، إلاّ انّ هؤلاء الفقراء لقوّة نفوسهم و عزّتها لم يرضوا بالهوان ، فأصبحوا صعاليك ينتزعون حقوقهم انتزاعا، فتحولت الصعلكة إلى ظاهرة اجتماعية يعيش بفضلها الصعلوك، "فالمسألة ليست مسألة فقر و حسب ، و لكنّها فقر يغلق أبواب الحياة في وجه صاحبه "[2].

فكان و لا بدّ على الصّعلوك أن يحافظ على حياته و وجوده ، فالصّعلكة " من ضرورات الحياة عند الجاهلي ، فهو مضطر إذا جاع أو افتقر أن يقوم بعمليات قرصنة قد لا تراق فيها الدّماء و لكنّها تجلب المال "[3].

فكان التّصعلك سيرا على القانون القبلي ، و لكنّه تصعلك فرد واحد فيعتبر هذا الفرد قد شذّ عن القانون الأعلى فيخلع أو يخلع نفسه ، فيتحوّل إلى صعلوك فرد يلبي احتياجاته و يثبت وجوده فرديا، "الصّعاليك أصحاب مبادئ رفيعة وكريمة جعلتهم يتمرّدون على

[1] – الزبيدي: تاج العروس، تح :عبد المنعم خليل إبراهيم و كريم سيد محمدمجمود، مطبعة الكويت، ط2، (د،ت)، مادّة (ل ، ص) .

[2] – يوسف خليف: الشّعراء الصّعاليك في العصر الجاهلي، دار الجيل، بيروت، (د،ط)، 1988 م، ص21.

[3]– عبد الرزاق الخشروم: الغربة في الشّعر الجاهلي، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، (د،ط)، 1989 م، ص26.

تقاليد القبيلة العمياء"[1] . وهو يسعى إلى تحقيق العدالة وإثبات وجوده والحفاظ على بقائه عن طريق السّلب والقوّة شأنه في ذلك شأن قبيلته التي كانت تمارس التصعلك القبلي.

فتشكّلت مجموعات الصّعاليك في العصر الجاهلي والتي تتكوّن من:

1- الخلعاء الشّذاذ كقيس بن حدادية.

2 – الأغربة السود أو الهجناء كالشّنفرى و تأبّط شرا و السلك بن سليكة.

3 – الفقراء و المتمرّدون الذين احترفوا الصّعلكة احترافا كعروة بن الورد.

" ومن هؤلاء تألفت عصابات الصّعاليك التي قطعت صلاتها بقبائلها، وانطلقت إلى الصّحراء كالذّئاب الجائعة، تشق طريقها بنفسها، ولقد جمع بين أفرادها الفقر والتّشرد والتمرّد والظلم الاجتماعي والاقتصادي والإيمان بأنّ الحق للقوّة وأن الضعيف مهضوم حقه في مجتمع ظالم كهذا"[2].

وقد كان الصعاليك قبل أو بعد تصعلكهم "هم المستضعفون من الناس، وقد نظر مجتمعهم إليهم نظرة ازدراء واستهجان، واعتبروهم الطبقة الدنيا فيه، إما لخروجهم على مجتمعهم، وإما لأصلهم فقد كان فيهم الطريد والضال والغراب"[3]. فكان التصعلك نتيجة لقهر نفسي أولا قبل أن يكون نتيجة للفقر.

فخرج الصعاليك عن قبائلهم أو خلعتهم فاتجهوا إلى الصحراء، مكونين مجموعات جمع بين أفرادها الفقر أولا والرغبة في البقاء ثانيا والرغبة في إثبات الوجود ثالثا، فحققوا ما جمع بينهم (بالصعلكة) بالقوة والفروسية والدهاء.

---

[1]- محمد رضا عروة: الصّعاليك في العصر الجاهلي أخبارهم وأشعارهم، دار الكتاب العلمية، بيروت،ط1، 1990 م، ص 31.

[2]- عبد الرزاق الخرشوم : الغربة في الشعر الجاهلي ، ص130 .

[3]- المرجع نفسه، ص130.

وحتى إن كان الصعلوك لما ينهب ويسرق ويقتل إلا أنه لم يخل من الإنسانية "اتصف معظمهم بالشدة والاحتمال والصبر والشجاعة، لأنهم كانوا يغيرون على السادة النبلاء، ويقسمون بينهم والمحتاجين ما يغنمون"[1]، فكانت الصعلكة حركة إنسانية أيضا فرغم فقر الصعاليك ومخاطرتهم بحياتهم أثناء السلب إلا أنهم كانوا يشاركون ما يغنمون مع المحتاجين، ففي ذلك دلالة على العوامل التي دفعت الصّعلوك إلى التّصعلك ، بل ظلّ الصّعلوك يعطف على من لم يؤت القدرة على التّصعلك

وفي شعر عروة بن الورد نجد كثيرا من صفات الصّعاليك :

لحى الله صُعْلُوكًا إذا جنّ ليله مصافِي المُشَاشِ، آلفًا كل مَجْزَرِ
يَعُدُّ الغِنَى من نفسه كلَّ لـــيلةٍ أصابَ قراها من صديقٍ ميَسَّــرِ
ينامُ عِشاءً ثم يصـبحُ ناعـسًا يَحُتّث الحصى عن جنبه المتعفرّ
قليلَ التماس الزاد إلاّ لنـفســه إذا هو أمسى كالعريش المُجـوَّرِ
يعين نساءَ الحيّ ما يســتعنّه كَضَوْءِ طاليحًا، كالبعير المحسّر
ولكن صعلوكًا، صفيحةُ وجْهِهِ كـضَوْءِ شِهابِ القابس المتــنورّ
مُطِلّاً على أَعــدائه يزْجُـرُونَه بساحَتِهِم، زجْرَ المنيحِ المشَّــهر
إذا بَعُدُوا لا يامنـــون اقـترابَهُ تشوُّفَ أهل الغائـب المنتـــظّرِ
فذلك إن يلـــــْق المنية يلْقـها حميدًا، وإن يَسْتَغن يومًا فأجْـدِرِ[2]

فكون الصعلكة ظاهرة وثورة اجتماعية فلا بد أن تكون خلف هذه الظاهرة والثورة أسباب قوية أدت إلى ظهور مجموعات من الصعاليك، لا صعل وك واحد أو اثنين في العصر الجاهلي، فما هي أسباب التصعلك في العصر الجاهلي؟

[1]– حسين عطوان: الشعر الصعاليك في العصر العباسي الأول، دار الجيل، بيروت، ط1، 1988 م، ص55.

[2]– ابن السكيت: شرح ديوان عروة بن الورد العبسي، دار جول كربونال، الجزائر، (د،ط)، 1962 م، ص 46 .

أ .أسباب الصعلكة:

كان لابد أن تكون لهذه الظاهرة الاجتماعية أسباب أدت إلى ظهورها في المجتمع الجاهلي.

- البيئة والمكان:

المكان الذي ظهر فيه شعر الصعاليك هو شبه الجزيرة العربية والتي تبلغ ثلاث ملايين كيلومتر مربع. "والقيم الأعظم منها بادية لا ماء فيها ويتخلل البوادي واحات ثم صحاري لا تصلح الزراعة بها ولا ماء بها"[1]. فكانت البيئة الجاهلية قاحلة في معظمها، "ولا ريب أن قلة الماء والجفاف الذي يعم كل شيء والملوحة في التربة، كل هذا حال دون نمو النبات في صحراء شبه الجزيرة العربية... هذه الصحراء لابد أن تترك آثارها البينة في المناخ فتجعله شديد القساوة"[2] فكانت الحياة في شبه الجزيرة العربية شديدة القساوة على من يعيشون بها، " وكثيرا ما تنتابها مواسم جفاف فتجف معها الحياة"[3].

فنظرًا لقساوة البيئة و(جفاف) جدب الأرض، كان ولابد أن تترك آثار في حياة العربي ونفسيته، فكانت حياة العربي بدوية، حيث حرمه الواقع البيئي نعمة الاستقرار فكان الاغتراب مفروضا عليه، فكان لا يستقر في مكان واحد بل يرتحل بحثا "عن الكلأ والماء وتتبع مساقط الغيث"[4].

فكان دائم الترحال والهجرة من مكان لآخر، فعانى البدوي ابن الصحراء العربية من استقرار والقلق والرحيل والفقر لفقر الأرض وعدم الاستقرار لإنشاء صناعة أو تجارة.

---

[1] – عمر فروخ: تاريخ الأدب العربي، دار العلم للملايين، لبنان، (د، ط)، (د.ت)، ج1، ص59.

[2]– عبد الرزاق الخشروم: الغربة في الشعر الجاهلي، ص19، 18.

[3]– حنا الفاخوري: الجامع في تاريخ الأدب العربي، دار الجيل، لبنان، (د. ط)، (د .ت)، ص63.

[4]– ابن قتيبة: الشعر والشعراء، تح: محمد أحمد شاكر، دار المعارف، مصر، 1966 م، ص1510.

فكان هذا سببا من أسباب الصعلكة كون نفس البدوي دائمة القلق تسيطر عليها مخاوف من الموت والرحيل وفقد الأحبة في أثناء البحث عن الماء والكلأ، وكون معظم أبناء البادية فقراء لفقر بيئتهم وعدم استقرارهم، فعانوا من الغربة المادية ومن غربة السفر والرحيل والخوف من المجهول والغد الذي ولدته حياتهم في هذه البيئة.

- الحياة الاجتماعية:

حتمت البيئة الصحراوية على العربي الرحيل الدائم بحثا عن الماء والكلأ لأنها "فالبداوة تشكل نسقا من أنساق الحياة يلائم مقتضيات البيئة"[1]، وفي هذه البيئة تشكل المجتمع العربي البدوي " وهم القسم الأكبر، وكونت البيئة الصحراوية بيئتهم الاجتماعية، فاحتقروا الصناعة والزراعة، وعاشوا على الخيام وعلى تربية الحيوان... ويلجؤون للسلب والإغارة إذا عضتهم الحاجة أو طلبا للثأر"[2].

وانقسم المجتمع العربي إلى عدة مجتمعات صغيرة وهي القبائل "فالقبيلة أساس الحياة الاجتماعية والقبيلة أسرة كبيرة يربط بين أفرادها ببعض سبب من القرابة أو الزواج، وربما انتسب شخص إلى قبيلة ما بالولاء أو الحلف فأصبح كأنه من تلك القبيلة دما ونسبا، وكذلك ربما خلعت القبيلة أحد أفرادها إذا خرج على بعض مبادئها، وكان في القبيلة عبيد أيضا، والعبد يكون في الأصل أسير أو مشترى بالمال أو ابن أمه"[3]، وحاولت كل قبيلة الحفاظ على هذه الوحدة الاجتماعية، فآمنت بوحدتها، وسنت بناء طبقيا في القبيلة للحفاظ على نقاء القبيلة ووحدتها، فوجد الأحرار والعبيد، وكان الصرحاء واللصقاء والهجناء، وكان السادة وأسرهم والعبيد الذين تكونوا من الهجناء والسود والأسرى وممن جهل نسبه.

---

[1]- عبد الرزاق الخشروم: الغربة في الشعر الجاهلي، ص20.

[2]- حنا الفاخوري: الجامع في تاريخ الأدب العربي، ص78

[3]- عمر فروخ : تاريخ الأدب العربي ، ص60 .

فكان بذلك التمييز العنصري على أساس النسب واللون والثراء بين أفراد القبيلة الواحدة، ذلك ما أوجد الخلفاء والشذاذ والمتمردين ممن كون عصابات الصعاليك: "إن إيمان القبيلة بوحدتها أوجد في المجتمع الجاهلي طائفة الحلفاء والشذاذ، وأن إيمانها بحسنها أوجد طائفة الأعزبة، وإن المتمردين من هاتين الطائفتين من شتى القبائل قد اجتمعوا في عصابات من الصعاليك العرب"[1].

الحياة الاجتماعية بقوانينها الجائرة في حق بعض فئات المجتمع الجاهلي، كانت أحد أهم أسباب ظهور حركة الصعلكة كثورة معادية للنظام الاجتماعي والسلطة المركزية التي همشت بقوانينها الصعاليك قبل وبعد تصعلكهم "لقد عانى المجتمع الجاهلي من الطبقية والعرقية الشيء الذي قاد إلى الصراع المرير بين السادة والصعاليك أو بين المركز والهامش، حيث (كان الصعاليك ومعهم شعراؤهم في الطبقة الدنيا من المجتمع ولكن نفوس بعضهم أبت– بما تحمل من عزة وقوة وإباء– أن تستكين لوضعها في هذه الطبقة ولم يكن كما قلنا أمام المتحفزين من هذه الطبقة ليرتفعوا إلى الطبقة الوسطى إلا طريقان: طريق الثراء وطريق الفروسية، فأما الثراء فهو موصد أمامهم بإحكام، لانهم يملكون منه شيئا، وأما الطريق الآخر وهو الفروسية والشجاعة فهو مفتوح أمامهم، لأنهم يملكون وسائله وأسلحته بل يملكون منها قدرا من القوة والجرأة والمضاء والبسالة قلما يتاح لغيرهم ولكنهم بالطبع لم يكونوا في درجة واحدة أو حالة واحدة"[2].

– الحياة الاقتصادية:

كما سبق وقلنا بأن العربـــي كان بدويا يرحـــل بحثا عن الكلأ والماء، وبذلك تشكلت ثروتـــه من الأنعام، يتغذى بها وبضع لباسه ومتاعه من أوبارها وأصوافها، وكان الرعي

[1]– يوسف خليف: الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، ص121 .

[2]– عبد الحليم حفني: شعر الصعاليك منهجه وخصائصه، مكتبة الأدب ، القاهرة، ط1، 2008م ، ص 198.

يتحكم في غنى أو فقر الرجل والقبيلة العربية ككل. فكلما كثر الماء والكلأ ازدهر القطعان واغتنى العربي، وكلما جفت الأرض افتقر، ولذلك

كان الثراء من نصيب أصحاب القطعان الكبيرة و هم السادة أما باقي القبيلة فكان نصيبها الفقر، وكون العربي كان يأنف عن الصناعة والزراعة ذلك ما أدى به إلى الفقـر "فاحتقروا الصناعة والزراعـــة وعاشوا في الخيام وعلى تربيـــة الحيوان"[1]، وكانت القوافل تعبر شبه الجزيرة العربية حاملة سلعها إلى البلاد العربية وأسواقها، ومن أشهرها: "سوق دومة الجندل، سوق المشقر، سوق صحار، سوق عدن، سوق صنعاء، سوق عكاظ، سوق ذي المجاز بالقرب من مكة"[2] محملة بالثروات التي كان يراها الفقراء الجياع مارة أمامهم. وكانت المدن والقرى حيث ازدهرت التجارة وكان الثراء الفاحش.

كل هذا التناقض الاقتصادي بين الثروة في المدن والقوافل التجارية والأسواق وأصحاب المواشي من أغنياء القبائل العربية، مما جعل الفقراء يسلكون في ذلك سلك القبائل: "الغزو والإغارة للسلب والنهب، معتمدين على قوتهم في سبيل العيش، شأنهم في ذلك شأن المجتمع الذي يعيشون فيه، وإن يكن عملهم فرديا فلم يعترف به"[3].

وكانت هناك أسباب أخرى أدت إلى ظهور وإذكاء حركة الصعاليك في العصر الجاهلي منها:

- **غياب السلطة الجامعة:**

أي غياب دولة تبسط سلطانها على شبه الجزيرة العربية، وتسن قانون يحمي كل أفراد هذا المجتمع، بل كانت هناك قبائل تسن قوانين عرفية جائرة على أبناء القبيلة

[1]– حنا الفاخوري: الجامع في تاريخ الأدب العربي، ص63.

[2]– يوسف خليف: الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، ص128.

[3]– المرجع نفسه، ص121.

في حد ذاتها، وكان الصراع بين القبائل دائما لغياب هذه السلطة، فكلما كانت قبيلة ما قوية بسطت نفوذها ، أي اعتماد قانون القوة، الذي آمن به الصعاليك كافرين بالسلطة التي تجيز لنفسها هذه القانون، وتحرمهم من تطبيقه، فتصعلكوا رافضين هذه السلطة الهامشية المجحفة في نظرهم: "لا يؤمنون بأي سلطان من أي نوع وتجد هذه النزعة شائعة في شعرهم"[1].

- غياب الروح أو الإيمان العقدي:

"البدوي موحد، ولكنه قليل الاحتفال بالعبادات والدين كله، إذا كان آمنا على نفسه، والأوثان كانت طارئة على البلاد العربية"[2].

والديانات السماوية كانت قليلة الانتشار كالحنفيين في شبه الجزيرة العربية، فعدم وجود إيمان واعتقاد بذات إلهية عليا، جعل الظلم يزداد في المجتمع الجاهلي، وجعل المستضعفين كافرين بكل الأعراف والقيم، خارجين عن قانون البشر الذي لم ينصفهم، ولم يجدوا ملجأ عقائديا

يلتجئون إليه وينصفهم.

ونجد أيضا سببا آخر للصعلكة وهو العامل النفسي الناتج عن اضطهاد هؤلاء الصعاليك وتصنيفهم في الطبقة الدنيا من المجتمع إما لفقرهم أو لشذوذهم عن القانون القبلي، وإما لنسبهم أو لونهم، فأوجد ذلك غربة نفسية عانى الصعلوك منها، وذلك راجع لحدة أنفسهم وقوة أجسامهم ومنهم الشنفرى، وقد تحدث عبد الحليم حنفي عن الصّراع الذي كان ينتاب الشّعراء الصّعاليك، ويساور نفوسهم المكلومة، من هموم ومحن، يقول: "والواقع أنّ ذلك لا ينفي وجود الهموم، ولا يتعارض مع كون الهموم تعد جانبًا بارزًا في حياة الصّعاليك، بل يمكن اعتبار بعضه من الأسباب المهمّة في سيطرة الهموم على

[1]- عبد الحليم حنفي: شعر الصعاليك منهجه و خصائصه، ص46.

[2]- عمر فروخ: تاريخ الأدب العربي، ص61.

نفوس الصّعاليك، فهذه القوة التي وُهبوا في نفوسهم عامل من عوامل الهمّ والانقباض. ومن المعروف أنّ أقرب النّفوس إلى القلق والهموم هي النّفوس القوية، سواء كانت قوية في تفكيرها، أو آمالها أو مقوّماتها الأخرى؛ لانّ هذه القوّة أمام صاحبها أبوابا كثيرة من الإدراك، وأبوابا كثيرة الآمال والأهداف، وأبوابا أخرى من الإحساس بأشياء قد لا يحسّ بها غيرهم، ومن التفكير فيها"[1].

وبذلك كله كانت هذه الأسباب من بيئة ومجتمع و حاله الاقتصادية وغياب سلطة جامعة، وغياب دين حقيقي، قد أدت إلى تراكمات نفسية من حاجة واضطهاد وقلق وخوف وسخط وغضب وعدم عدل إلى نشوء حركة الصعاليك في العصر الجاهلي والتي خلفت حركة شعرية وإن بدا قليلا- من الشعر الجاهلي الذي عبر حقا عن كل هذه الضغوط النفسية التي عاشها الصعلوك، وصورت حياته أصدق تصوير.

فبم امتاز شعر الصعاليك في العصر الجاهلي؟

6 .شعر الصعاليك:

إذا كانت الصعلكة ثورة اجتماعية، فـإن شعر الصعاليك كان ظاهرة شعرية مميزة في الشعـــر العربي القديم، فقد مثل وكس ظاهرة فكرية ونفسية واجتماعية في آن واحد:

وقد امتاز شعر الصعاليك عموما بمجموعة من الخصائص أهمها:

1 - كان معظم شعر الصعاليك شعر مقطوعات، وذلك راجع إلى طبيعة حياة الصعاليك، فهم دائما في حالة كر وفر، وهروبهم وخوفهم دائم جعل نفسياتهم غير مستقرة لا تطيل في القول الشعري في أغلب الأحيان.

[1]- عبد الحليم حنفي: شعر الصعاليك منهجه و خصائصه، ص291.

2- الوحدة الموضوعية، فلقصر المقطوعات الشعرية التي يقولها الصعاليك ولتخلصهم من معظم إرثهم القبلي كانوا ينظمون قصائد في موضوع واحد، عاكسين بصدق حالتهم النفسية الآنية.

3- التخلص من المقدمات الطللية إلى "المقدمات الفروسية"[1].

4- التخلي عن ظاهرة التصريع في مطلع معظم قصائد الصعاليك.

5- الانتقال من نحن إلى الأنا في شعر الصعاليك، فالصعلوك يتحدث عن ذاته نافيا القبيلة التي تشكل الاخر.

6- القصصية في شعر الصعاليك، فهم يقصون كل ما يتعرضون له في أيامهم من أمور قبل أو أثناء أو بعد الغزو والنهب، ويقصون في أشعارهم كل ما يعيشونه.

7- الواقعية، فهم لا يغالون بل يصفون بكل صدق ما يتعرضون في مسالك حياتهم.

8 - السرعة الفنية.

9- خفوت الصنعة الفنية.

10- أقوى الألوان الفنية في شعر الصعاليك هي التشبيه.

11- لغتهم لغة عصرهم غير أنها أقرب إلى الفطرة وأصدق تمثيلا لها، ولاحظنا كثرة الغريب في لغتهم.

12 - قلة أشعار الصعاليك مقارنة بأشعار الجاهلين الآخرين من أبناء القبائل، كونهم مثلوا الجانب الخارج عن قانون القبيلة، لذلك تمت محاربتهم ومحاربة أشعارهم ،لذلك لم يصل الكثير منها.

ورأينا أن الشعراء الصعاليك قد تعرضوا في المجموعة الأولى إلى كل ما كان يدور في حياتهم الفردية أو حياتهم الجماعية، فتحدثوا عن مغامراتهم، وعن تربصهم فوق المراقب في انتظار ضحاياهم، وعن توعدهم أعداءهم وتهديدهم لهم، وعن أسلحتهم سواء

[1]- يوسف خليف: الشعراء الصعاليك العصر الجاهلي، ص268.

منها أسلحة الهجوم أو أسلحة الدفاع، وتحدثوا عن رفاقهم الذين رافقوهم في هذه المغامرات، وتحدثـــوا عن فرارهم وهروبهم، وعن سرعة عدوهم (جريهم)، وعن غزواتهم على الخيل، وعللوا لمغامراتهم، وفسروا الدوافع التي دفعتهـــم إليها، وذكروا العقد النفسية التي كانت سببًا لها، كما تحدثوا عن آرائهم الاجتماعية والاقتصادية، وعن تشردهم في أرجاء الصحراء المقفرة، واتصالهم بحيوان الصحراء ووحشها وأشباحها.

13- كان شعرهم ينظر إلى المرأة نظرة متسامية تتخطى حسية العصر الجاهلي.

14- الغرض في شعرهم إظهار الصعلوك وحياته وشخصيته فعندما يتغنى بنفسه يثبت لنفسه ولقومه بأنه موجود.

وبالتالي كان شعر الصعاليك مميزا مقارنة بشعر من عاصرهم من شعراء العصر الجاهلي.ومن أمثلة الصعاليك الشعراء الذين ذاع صيتهم في القديم والحديث نجد شاعرنا الشنفرى فمن هو؟ وبما امتاز شعره؟ وما هي لاميته؟

7 .الشنفرى:

وهو من أشهر الصعاليك في تاريخ الصعلكة العربية على الاطلاق، وتعود شهرته ربما للأخبار العجائبية التي كونت عن سيرته من قوة وعزة نفس وثأر، وربما ترجع إلى شعره الذي خلد اسمه وقصته في صفحات تاريخ الأدب العربي.

وقد اختلف في اسمه حيث يرى بعض المؤرخين أن الشنفرى لقب معناه غليظ الشفاه في حين يرى صاحب خزانة الأدب أنه اسم له.

وسواء أكان اسما أو لقبا فقد أضحى اسم الشنفرى بما يحظى به صاحبنا من الشهرة اسما علما في التاريخ العربي قديمه وحديثه، "لم يشاركه فيه أحد أو يزاحمه من حيث الشهرة على الأقل، شخص آخر"[1].

هو من قبيلة الأواس بن الحجر الأزدية اليمانية، وقد تعددت الروايات في مكان نشأته وولادته ونسبه "لا يوجد تاريخ محدد لولادته ولا ذكر لأبيه وأمه التي يغلب الظن أنها أمة سوداء"[2] فتحددت الروايات حوله في كتب التراجم والسير، ومنها:

*أنه نشأ في قبيلة فهم العدنانية فأسرت بنو سلمان رجلا من بني فهم ففدته قبيلته بالشنفرى فنشأ في سلمان، حتى صكت وجهه بنت الرجل الذي رعى غنمه، والذي كان قد اتخذه ولدا فذهب إليه وقال: أصدقني ممن أنا، فقال من الأوس بن الحجر، فقال: لن أدعكم حتى أقتل منكم مئة رجل بما استعبدتموني.

*وقصة أخرى تقول بأن الشنفرى تزوج ببنت الرجل الذي كان يرعى غنمه، وقد وعده إن قتله بنوا سلمان لتزويجه ابنته له، ليقتلن منهم مئة رجل، وذلك ما فعله[3].

ورواية تقول بأنه كان يثأر لأبيه وأخيه منهم، بعدما قتلوا أباه ومات أخوه[4].

أضعتم أبي إذ مال شق وساده على جنب، قد مال من لم يوسد[5]

مما سبق قد يكون الشنفرى قد نشأ في بني سلمان أو في قبيلة فهم، إلا أن أسره، وقتل أبيه، وكونه ابن أمه كل ذلك قد أذكى لديه أسباب الصعلكة.

---

[1]– عبد الحليم حفني: شرح ودراسة لامية العرب للشنفرى، ص35.

[2]–: ديوان الشنفرى: إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، لبنان،ط2، 1996م، ص11.

[3]– أبو فرج الأصفهاني: الأغاني، المجلد7، ج21، مؤسسة عز الدين للطباعة، (د، ت، ط)، ،ص87، 93.

[4]– أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، ص87، 93

[5]– ديوان الشنفرى، ص22.

وقد حقد على بني سلمان لأي سبب مما قلنا سابقا حقدا مريرا، وقد اتفقت الروايات مع شعره على الثأر منهم "وأيا ما كانت الأسباب لهذا الحقد الذي ملأ نفس الشنفرى على بني سلمان فإنه قد وهب حياته للانتقام منهم"[1].

ولم يكن هناك سبيل للانتقام منهم إلا الصعلكة، والسبب الثاني الذي كان مساعدا للسبب الأول ومكملا له كونه ابن أمه، أي أنه عبد، وذلك ما يؤكده المؤرخون في مؤلفاتهم حين يصنفونه ضمن أغربة العرب*، " أمه حبشية ورث عنها السواد ولذلك عد من أغربة العرب" [2]، فكونه من أغربة العرب بسبب اللون الذي سرى إليه من أمه، كان من طبقة العبيد أو الهجناء في القبيلة العربية، فلذلك لم يكن ليسمح له بطلب الثأر، نظرا للقوانين الطبقية للقبيلة العربية.

فولدت هذه الأسباب وما سبقها من أخبار الأسر والتحقير للشنفرى، غربة عن هؤلاء القوم الذين يعيش معهم غربة قهر وغربة عن الذات"[3].

فكفر بكل ما سمي قوانين، وخرج معلنا تطبيق القانون بنفسه "كان من فتاك العرب وشعرائهم وعدائيهم وهو أحد الخلعاء الذين خلعتهم قبائلهم وتبرأت منهم واعتبرتهم خارجين عن قوانينها"[4].

فبدأت صعلكته بتحوله إلى قبيلة فهم التي كانت كهذيل قبيلة تمتهن اللصوصية، "وهنالك اتصل به تأبط شرا، ووجد فيه تلميذا ممتازا، فلقنه دروس الصعلكة الأولى حتى صار لا يقام لسبيله، ورأى الشنفرى أن فرصة الانتقام من قبيلته الأزد قد سنحت له

---

[1]– يوسف خليف: الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، ص336.

*– صاحب لسان العرب نقلا عن ابن سيده عن ابن العرابي، صاحب تاج العروس نقلا عن التهذيب و لسان العرب، وضحه ابن الأعرابي في نوادره مع أغربة العرب، و البغدادي في خزانته.

[2]– حسين جعفر نور الدين: موسوعة الشعراء الصعاليك، ج 2، رشا ديرس للطباعة، لبنان، 2007 م،ص21.

[3]– عبد الرزاق الخشروم: الغربة في الشعر الجاهلي، ص 15.

[4]– حسين جعفر نور الدين: موسوعة الشعراء الصعاليك، ص21.

فصب عليها كل غزواته"[1] فكانت بذلك صعلكته من فقره وسواده وظلمه الاجتماعي وأسره فصار صعلوكا يقود الصعاليك في غاراتهم "كان يقودهم ويعرفنا بالطريق الذي سلكوه"[2]. فلم يخالف الصعاليك في أسلوب حياتهم من الغزو والنهب والكر والفر والقلق والتشرد الدائم والفقر والجوع (والهموم التي ظلت مسيطرة عليه قبل وبعد تصعلكه).

ونجد بأن الشنفرى لم يتصعلك انطلاقا من كونه كان قاطعا للطريق بالفطرة، بل كونه أراد تحقيق مكانة اجتماعية لنفسه في هذا المجتمع الذي صنفه في منزلة العبيد كونه أسود ابن أمة، وكونه أسير قتل والده، فطلب حقه بقانون عصره بالثأر بالغزو والنهب فلم يخرج عن قانون

عصره فأنكر قانون القبيلة وأقر بنفسه قانون القبائل، كأن الصعلوك لا يتحول في مجموع قوته النفسية والجسدية قبلية يطلب الثأر ويغزو وينهب.

فقبل التصعلك شعر الشنفرى بالغربة في بيئته الاجتماعية، فقرر تغيير بيئته والانتقال من مجتمع القبيلة إلى مجتمع الصعاليك وأحيانا مجتمع الحيوانات و العيش وحيدا في الجبال، حيث تبدو قمة الأزمة النفسية التي يعيشها من كره لما حوله، كرهه للإنسان، فانطلقت من مجموعة الهموم والأحزان النفسية التي تحتدم داخله، أشعاره التي عبرت عن الوجه الثاني للحياة، حياة رجل لا ينتمي إلا لذاته التي تثقلها الهموم:

وإلف هموم ما تزال تعوده عيادًا كحمى الربع أو هي أثقـــل

إذا وردت أصـدرتها ثمّ إنها تثوب فتأتي من تحت و من عل[3]

فكان ولا بد أن تصل نهاية هذه الشخصية الفتاكة التي أفرطت في إزهـاق الأرواح، لتحقيـق سلام داخلي، لكنها لم تصل إليه، والبيتان في الأعلى يؤكدان ذلك.

[1]– يوسف خليف: الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، ص335.

[2]– المرجع نفسه، ص380.

[3]– الديوان،ص68.

بل وصلت إلى نهاية تغلف بهالة من سحر الأسطورة، إذ أن بني سلمان بعد أن قتل منه تسع وتسعين رجلا قد أسرته وقتلته وصلبته، ولم تدفنه تنفيذا للوصية حيث يقول:

فلا تـــقبـروني إن قبري محـرم عليكم، ولكن أبشري أم عامر

إذا حملوا رأسي وفي الرأس أكثري وغودوا عند المتلقى ثم سائري

هنالـــك لا أرجو حياة تسرنـــي سهير الليالي مسبـلا بالجرائر[1]

ليتم بوصيته هذه ثأره إذ يقول الأصفهاني: "ولما قتل الشنفرى وطرح رأسه مر به رجل منهم فضرب جمجمة الشنفرى بقدمه فعقرت قدمه فمات منها فتمت به المئة"[2].

فكانت حياته وما دار فيها عبارة عن حكايات عجائبية، حيث "تكاد تكون أخباره أساطير وكذلك شعره"[3] وذلك ما أكدته الاخبار اللصيقة بأشعاره والتي كان يرويها العرب على أنها مغازي بطولية حول قصة الصعلوك الأبي "تثير الإعجاب حتى أخذت طابعا يشبه الأساطير"[4].

فكان ولا بد أن يخلد التاريخ سيرة هذا الرجل بكل تناقضاتها وكذلك أشعاره، فتحول شعره وعدوه وطلبه للثأر وعزة نفسه وقوته إلى أمثلة أثرت الأدب العربي فكان شعره من درر الشعر العربي الذي وصلنا من العصر الجاهلي، رغم تعرض شعر الصعاليك للتهميش كما همش أصحاب هذا المذهب الاجتماعي، مقارنة بشعر أبناء القبائل ممن لم يشذوا عن قوانينها، فكان "من أبرز شعراء الصعلكة في العصر الجاهلي بل زعيمهم المطلق"[5].

---

[1]– الديوان، ص14.

[2]– أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني ،ص90.

[3]– محمد رضا عروة: الصعاليك في العصر الجاهلي،ص132.

[4]– عبد الحليم حفني: شرح ودراسة لامية العرب للشنفرى،ص46.

[5]– حسين جعفر نور الدين: الشعراء الصعاليك في العصر العباسي الأول، ص21.

وقد ساير شعره حياته منذ الطفولة، فهم يروون له بيتين يخاطب بهما أمه بعد مقتل أبيه وموت أخيه، تظهر فيها قوة نفسه وبراعم تمرده الأولى"[1].

يقول في هذين البيتين:

ليـــــس لولـــدة هرّها ولا قولها لابنها دع دع

تحاذر أن غالـــني غائل وغيرك أملك بالمصـــرع[2]

فكان شعره ديوان حياته، سجل فيه كل ما دار في هذه الحياة ونجد أشعاره متفرقة في الكتب التراثية، منها الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني، المفصليات، الأمالي المبرد، ابن دريد، الزمخشري، الزركشي، البغدادي.

ومعظم أشعاره كانت في وصف الطبيعة وكيفية العيش في الصحراء "ويوشك ما وصلنا من شعره أن يكون كله في دائرة التصعلك، باستثناء تائيته التي تبدأ بمقدمة طويلة من النسيب التقليدي، يرسم فيها صورة رائعة لصاحبته الحبيبة الوفية الجميلة"[3].

فكما أن شعره نقل حياته الشاقة من الكر والفر والحياة الصعبة في الطبيعة الصحراوية، وتجسيده لوحوش كأنها رفاق، وجدنا الحس الإنساني بالحب لا يزال عنده. ونجد بأنّ هذا الصعلوك الذي تخلى عن حياة القبيلة وعاش حياة الصّحراء والوديان وعاشر الضّباع والأسود والوحوش قد جاء شعره صورة لتلك الحياة : " وأخصُّ ما يميّز أسلوب الشّنفرى تلك الخشونة اللفظية التي تمثل لغة البداوة الجاهلية أصدق تمثيل، تلك القوة التعبيرية التي تجعل أسلوبه أسلوبا محكما لا رخاوة فيه، هذا إلى جانب ما يمتاز به من صدق التصوير، والصراحة في النقل عن الحياة"[4].

---

[1]– يوسف خليف: الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، ص 337.

[2]– أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني، ص89.

[3]– يوسف خليف: الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، ص 338.

[4]– عبد الرزاق الخشروم: الغربة في الشعر الجاهلي، ص28.

فكان ولا بد أن يكون هذا الشعر أصدق تعبير عن الحياة البدوية الخشنة، فكان شعره صورة لهذه الحياة: خشن الفكر والصورة والتعبير، كما جاء صادق القول دقيق التصوير ينقل ، فكان ولا بد أن يكون هذا الشعر أصدق تعبير عن الحياة البدوية الخشنة فكان شعره صورة لهذه الحياة: خشن الفكر والصورة والتعبير، كما جاء صادق القول دقيق التصوير ينقل الحقيقة"[1].

فقد عكس هذا الشعر الفريد –كما قلنا– نفسية قوية طالبة للثأر مليئة بالحقد على من استعبدوه وقتلوا أباه، ومن وضعوه في منزلة العبد لا شيء إلا لكون لونه أسود لا ذنب له في ذلك سوى أن أمه حبشية سوداء، فطالب انطلاقا من آلام نفسه العزيزة التي ترفض أن تصنف في الدرك الأسفل من الهرم الاجتماعي، طالب بحقوقه المشروعة بالثأر والمال والسلطة بقانون عصره ألا وهو السلب والنهب، ولكن كون قبيلته رفضت ذلك القانون الذي لا يخدمها لدنو منزلة المطالب، فقد خلعته ليتحول إلى صعلوك، تغنى في شعره بقوته وعزة نفسه وغزواته، كما صور الحياة البدوية الصحراوية أصدق تصوير، وصور الوحوش والصحراء والطيور والوديان والغارات والسلاح بلفظ وصورة عصره بعيدا عن التكلف، فكان ذلك الشعر قمة العطاء وقمة الصدق، وعكس حالة اجتماعية وجدت في العصر الجاهلي.

لم تتوقف شهرة شعره في العصور الماضية بل انكب على دراسته في العصر الحديث جملة من المستشرقين والنقاد العرب.

أما في العصر الحديث، فقد ذكرت (عزيزة فوال بياتي) أن ديوان الشنفرى، نشر تحت عنايات مختلفة[2]، فقد قام بنشره الباحث الفرنسي سلفستر دوساسي(*S Dussassi*) في باريس سنة 1826م، كما نشره(روس) (*Rous*) في ألمانيا سنة 1853م، ونشره الباحث

[1]– محمد رضا عروة: الصعاليك في العصر الجاهلي، ص136.

[2]– حسين عطوان: شعر الصعاليك في العصر العباسي الأول، ص8.

(ريد هاوس) (House) في إنجلترا سنة 1881م، كما نشر بمطبعة الجوائب في استنبول بتركيا سنة 1882م، وقام الأستاذ عبد العزيز الميمني بنشر مجموع شعر الشنفرى في مجلة الطرائف الأدبية في القاهرة سنة 1937م، وقام الأستاذ جاكوب بافاريا بكتابة بحث موسوم بـ: دراسات في شعر الشنفرى، نشره في سلسلة نشرات أكاديمية العلوم رقم 1، وقد قام أخيرا الأستاذ إميل بديع يعقوب بجمع شعر الشنفرى من المصادر، ثم قام بشرحه وتفسير معانيه، مع الإشارة إلى كثير من العبارات، وتوضيحها، وقد نشر هذا الديوان بدار الكتاب العربي ببيروت في لبنان، سنة 1991م.

8 .اللامية:

إن اللامية درة من الدرر الشعرية العربية، ولا يوجد في ذلك اختلاف لدى القدماء ولا عند المحدثين، فيكفي أن القدماء سموها اللامية انطلاقا من حرف رويها، رغم وجود معلقة تنتهي باللام لامرئ القيس:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللوى بين الدخول فحومل[1]

وغيرها من الأشعار القديمة الجاهلية والإسلامية التي كانت تنتهي بروي اللام، فقد سميت هذه القصيدة المنسوبة للشنفرى باللامية: "وللشنفرى القصيدة التي تسمى لامية العرب والتي تبلغ من الحسن والفصاحة مبلغا عظيما وتصور حياة الصعلوك تصويرا دقيقا وبارعا"[2].

فهي من أهم القصائد الجاهلية لعرضها وتصويرها الحياة الاجتماعية والبيئية المحيطة بالإنسان الجاهلي، وقد بلغت وتبوأت في الأدب العربي منزلة تزاحم منزلة المعلقات، وهي من حيث الشهرة وعناية العلماء "بها ترتفع إلى منزلة لامية كعب بن

[1]– شريبني شريدة: جواهر الشعر العربي في عصوره القديمة، دار الحديث، تونس، ط1، 2009 م، ص49.

[2]– عمر فروخ: تاريخ الأدب العربي، ص103.

زهير "بانت سعاد" التي أنشدها في مدح رسول الله صلى الله عليه وسلم"[1] دون أن تعتمد شهرتها مرتكزا دينيا كقصيدة كعب بلغت ما بلغته بفضل ما فيها من جودة شعريّة "وقد شكك البعض في نسبتها إلى الشنفرى ولكن الراجح في نظر النقاد بأنها تعود له، كونها بنيت على بناء القصائد الجاهلية، وفيها من الألفاظ الجاهلية الحوشية ما يؤكد ذلك، وكونها خالفت بناء القصائد الجاهلية المعروفة، وكونها تحمل: ذكرا لاسم الشنفرى"[2].

وربّما تعود شهرتها لما لقيته من عناية الشراح و اللغويين وجامعي اللغة فدرسوها لغزارة ما تحويه من ألفاظ وغريب وكونها حقا تمثل ذلك الشعر الجاهلي الصادق الذي يحتج به بعيدا عن كل دخيل وتحريف.

ç .لامية العرب:

"فاللامية تصور النسيج الجاهلي بكل ما فيه ونتحدث عن حياة الصعاليك وأغاني الصحراء وروح البداوة"[3].

فكانت اللامية تعبيرا عن حياة البدوي واعتزازا بنفسه رغم تصعلكه وفقره وتشرده، فعكست القصيدة احتجاجا على الانتماء للأب والقبيلة، وصرخات على الأعراف الفنية فلم يبدأ بمقدمات طللية، ولم نجد تصريعا في البيت الأول كانت اللامية رغم اختلافها درة من أثمن ما يحتوي الأدب العربي قاطبة[4].

وربما تعود شهرة اللامية إضافة إلى ما فيها من مقومات الجمال إلى عناية الشراح والدارسين بها منذ العصور القديمة وإلى يومنا هذا:

---

[1]– ديوان الشنفرى،ص19.

4 . ينظر ديوان الشنفرى و كتاب عبد الحليم حفني : صعر الصعاليك منهجه وخصائصه الفنية، ص56 إلى58.

[3]– حسين جعفر نورالدين : موسوعة الشعراء الصعاليك، ص22.

[4]– عبد الحليم حفني: لامية العرب دراسة، ص3.

فنجدها قديما درست من طرف:

المبرد (ت286هـ)، ثعلب (ت291هـ)، ابن دريد (ت 321هـ)، التبريزي (ت 502هـ)، الزمخشري (ت 538هـ)، العكبري (ت 616هـ)، ابن زكور المغربي (ت 321هـ)، وشروحها: عطاء بن أحمد المصري المكي، يحي بن عبد الحميد الحلبي الغساني، المؤيد بن عبد اللطيف النفجواني، جاد الله الغنيمي الغيومي، محمد بن المين بن كحك التركي.

الاختبارات:

الأمالي للقالي، مختارات ابن الشجري، خزانة الأدب للبغدادي، المفضليات لمفضل الضبي. أما حديثا فقد عني بها المستشرقون أيما عناية حيث رأوا فيها نشيد الصحراء المعبر عن العربي الجاهلي أصدق تعبير.

فترجمها المستشرقون: الفرنسي سلفستر دي ساس (S.Sacy)، المستشرق الألماني في روس (Reuss)، المستشرق الإنجليزي رد هوس (Red hrouse)، والمستشرق الإنجليزي هيوجس (g.Hughes)، وغيرهم كثير[1].

فاللامية برأينا قصيدة من درر القصائد العربية بالنسبة صدق العاطفة ودقة التصوير، وروعة الوصف، وإيجاز العبارة ،"إنها أصدق قطعة شعرية من أغاني الصحراء، لا بل نشيد الصحراء انشده شاعر يتصف بالشجاعة وقوة الإرادة، والاعتزاز بالنفس، وبالثقة التي توافق الرجولة، ويحب الحرية وإن أدت إلى الجوع والمخاطر والأهوال"[2].

ومهما يكن فإن اللامية قمة عطاء الشنفرى، وهي كذلك لما حظيت به حظيت بالعناية والدراسة، والتصنيف، عكست صورة صادقة للإنسان في ذلك العصر، كما تبقى عاكسة لصورة صنف من الناس عبر العصور، عاكسة لصورة النفس العزيزة المليئة بالآلام

1. ينظر ديوان الشنفرى،ص20-21.

2- ديوان الشنفرى،ص21-22.

النفسية نتيجة ما عاشته وما تعيشه، فكان الأسلوب المتميز بصرخات فئة محددة في العصر الجاهلي، وكانت اللامية خير مثال ندرسه للبرهنة على أسلوب هذه الفئة المتميز الذي سنستقصي فيه الثوابت والمتغيرات الأسلوبية التي تتحكم فيها الحالة النفسية فينعكس ذلك على الأسلوب.

وهذا هو نص اللامية:

1 – أَقِيمُوا بَنِي أُمِّي صُدُورَ مَطِيِّكُمْ *** فَإِنِّي إِلَى قَوْمٍ سِوَاكُمْ لَأَمْيَلُ

2 – فَقَدْ حُمَّتِ الحَاجَاتُ وَاللَّيْلُ مُقْمِرٌ *** وَشُدَّتْ لِطِيَّاتٍ مَطَايَا وَأَرْحُلُ

3 – وَفِي الأَرْضِ مَنْأَى لِلْكَرِيمِ عَنِ الأَذَى *** وَفِيهَا لِمَنْ خَافَ القِلَى مُتَعَزَّلُ

4 – لَعَمْرُكَ مَا بِالأَرْضِ ضِيقٌ عَلَى امْرِىءٍ *** سَرَى رَاغِبًا أَوْ رَاهِبًا وَهُوَ يَعْقِلُ

5 – وَلِي دُونَكُمْ أَهْلُون: سِيدٌ عَمَلَّسٌ *** وَأَرْقَطُ زُهْلُولٌ وَعَرْفَاءُ جَيْأَلُ[1]

6 – هُمُ الأَهْلُ لاَ مُسْتَودَعُ السِّرِّ ذَائِعٌ *** لَدَيْهِمْ وَلاَ الجَانِي بِمَا جَرَّ يُخْذَلُ

7 – وَكُلُّ أَبِيٍّ بَاسِلٌ غَيْرَ أَنَّنِي *** إِذَا عَرَضَتْ أُولَى الطَّرَائِدِ أَبْسَلُ

8 – وَإِنْ مُدَّتِ الأَيْدِي إِلَى الزَّادِ لَمْ أَكُنْ *** بِأَعْجَلِهِمْ إِذْ أَجْشَعُ القَوْمِ أَعْجَلُ

9 – وَمَا ذَاكَ إِلاَّ بَسْطَةٌ عَنْ تَفَضُّلٍ *** عَلَيْهِمْ وَكَانَ الأَفْضَلَ المُتَفَضَّلُ

10 – وَإِنِّي كَفَانِي فَقْدَ مَنْ لَيْسَ جَازِيًا *** بِحُسْنى وَلاَ فِي قُرْبِهِ مُتَعَلَّلُ

11 – ثَلاَثَةُ أَصْحَابٍ: فُؤَادٌ مُشَيَّعٌ *** وَأَبْيَضُ إِصْلِيتٌ وَصَفْرَاءُ عَيْطَلُ

12 – هَتُوفٌ مِنَ المُلْسِ المُتُونِ تَزِينُهَا *** رَصَائِعُ قَدْ نِيطَتْ إِلَيهَا وَ مِحْمَلُ

13 – إِذَا زَلّ عَنْهَا السَّهْمُ حَنَّتْ كَأَنّهَا *** مُرزَّأة ثكلى تُرنُّ وَتُعْوِلُ

14–وَ أغْدو خَمِيصَ البَطْن لاَ يَسْتَفِزُّنِي *** إِلَى الزَادِ حِرْصٌ أَوْ فُؤَادٌ مُوَكَّلُ

15 – وَ لَسْتُ بِمِهْيَافٍ يُعَشِّي سَوَامَه *** مُجَدَّعةً سُقبانُها وَ هي بُهَّلُ

16 – وَ لاَ جُبَّأٍ أكْهَى مُرِبٍّ بِعِرْسِهِ *** يُطَالِعُهَا فِي شَأْنِهِ كَيْفَ يَفْعَلُ

17 – وَ لاَ خَرِقٍ هَيْقٍ كَأَنَّ فُؤَادَهُ *** يَظَلُّ بِهِ المُكَّاءُ يَعْلُو وَ يَسْفُلُ

18 – وَ لاَ خَالِفٍ دارِيَّةٍ مُتَغَزِّلٍ *** يَرُوحُ وَيَغْدو دَاهِنًا يَتَكَحَّلُ[2]

19 – وَلَسْتُ بِعَلٍّ شَرُّهُ دُونَ خَيْرِهِ *** أَلَفَّ إِذَا مَا رُعْتَهُ اهْتَاجَ أعْزَلُ

20 – وَلَسْتُ بِمِحْيَارِ الظَّلاَمِ إِذَا انْتَحَتْ *** هُدَى الهَوْجَلِ العِسّيفِ يَهْمَاءُ هؤجَلُ

[1]– ديوان الشنفرى،ص58، 59، 60.

[2]– ديوان الشنفرى،ص60، 61، 62.

21 – إِذَا الأَمْعَزُ الصَّوانُ لاقَّى مَنَاسِمِي *** تَطَايَرَ مِنهُ قَادِحٌ وَ مُفَلَّلُ

22–أُدِيمُ مِطَالَ الجُوعِ حَتَّى أُميتَهُ *** وَأَضْرِبُ عَنْهُ الذِّكْرَ صَفْحًا فأُذْهَلُ

23–وَأَسْتَفُّ تُرْبَ الأَرْضِ كَيْلا يُرَى لَهُ *** عَلَيَّ مِنَ الطَّوْلِ امْرُؤٌ مُتَطَوِّلُ

24 – وَلَولاَ اجْتِنَابُ الذَّأْمِ لم يُلْفَ مَشْرَب *** يُعَاشُ بِهِ إلاَّ لَدَيَّ وَمَأْكَلُ

25 – وَلكِنَّ نَفْسًا مُرَّةً لاَ تُقِيمُ بِي *** عَلَى الذأمِ إلاَّ رَيْثَما أَتَحَوَّلُ

26–وَأَطْوِي عَلى الخَمْصِ الحَوَايا كَمَا انطَوَتْ *** خُيُوطَةٌ مَارِيٍّ تُغَارُ وتُفْتَلُ

27 – وَأَغْدُو عَلى القَوتِ الزَهِيدِ كَمَا غَدَا *** أَزَلُّ تَهَاداهُ التَّنَائِفَ أَطْحَلُ

28 –غدَا طَاوِيًا يُعَارِضُ الرِّيحَ هَافِيًا *** يَخُوتُ بأَذْنَابِ الشِّعَابِ ويُعْسِلُ

29 – فَلَمَا لَوَاهُ القَوتُ مِنْ حَيْثُ أَمَّهُ *** دَعَا فَأَجَابَتْهُ نَظَائِرُ نُحَّلُ[1]

30 – مُهَلَّلَةٌ شِيبُ الوُجُوهِ كَأَنَّهَا *** قِدَاحٌ بِأَيدِي يَاسِرٍ تَتَقَلْقَلُ

31 – أوِ الخَشْرَمُ المَبْعُوثُ حَثْحَثَ دَبْرَهُ *** مَحَابِيضُ أَرْدَاهُنَّ سَامٍ مُعَسِّلُ

32 – مُهَرَّتَةٌ فُوهٌ كَأَنَّ شُدُوقَها *** شُقُوقُ العِصِيِّ كَالحَاتٌ وَبُسَّلُ

33 – فَضَجَّ وَضَجَّتْ بالبَرَاحِ كَأَنَّها *** وَإِيَّاهُ نُوحٌ فَوْقَ عَلْيَاءَ ثُكَّلُ

34 –وَأَغْضَى وأَغْضَتْ وَاتَّسَى واتَّسَتْ بِهِ *** مراميلُ عَزَّاها وعَزَّتْهُ مُرْمِلُ

35 – شَكَا وَشَكَتْ ثُمَّ ارْعَوَى بَعْدُ وارْعَوَتْ *** وَ لَلصَّبْرُ إنْ لَمْ يَنْفَعِ الشَّكْوُ أَجْمَلُ[2]

36 – وَفَاءَ وَ فَاءَتْ بَادِراتٍ وَ كُلُّهَا *** عَلَى نَكَظٍ مِمَّا يُكَاتِمُ مُجْمِلُ

37 – وَتَشْرَبُ أَسْارِي القَطَا الكُدْرُ بَعْدَمَا *** سَرَتْ قَرَبًا أَحْنَاؤهَا تَتَصَلْصَلُ

38 – هَمَمْتُ وَهَمَّتْ وابْتَدَرْنَا وأَسْدَلَتْ *** وشَمَّرَ مِنِّي فَارِطٌ مُتَمَهِّلُ

39 – فَوَلَّيْتُ عَنْهَا وَهي تَكْبُو لِعُقْرِهِ *** يُبَاشِرُهُ مِنْهَا ذُقُونٌ وَحَوْصَلُ

40– كَأَنَّ وَغَاهَا حَجْرَتَيْهِ وَحَوْلَهُ *** أَضامِيمُ مِنْ سَفْرِ القَبَائِلِ نُزَّلُ

41 – تَوَافَيْنَ مِنْ شَتَّى إِلَيْهِ فَضَمَّهَا *** كَمَا ضَمَّ أَذْوَادَ الأَصَارِيمِ مَنْهَلُ

42 – فَغَبَّتَ غِشَاشًا ثُمَّ مَرَّتْ كَأَنَّهَا *** مَعَ الصُّبْحِ رَكْبٌ مِنْ أُحَاظَةَ مُجْفِلُ

43 – وَآلَفُ وَجْهَ الأَرْضِ عِنْدَ افْتِرَاشِهَا *** بأَهْدَأَ تُنْبِيهِ سَنَاسِنُ قُحَّلُ

44– وَأَعْدِلُ مَنْحُوضًا كَأَنَّ فُصُوصَهُ *** كِعَابٌ دَحَاهَا لاَعِبٌ فَهِيَ مُثَّلُ

45 – فَإِنْ تَبْتَئِسْ بِالشَّنْفَرَى أُمُّ قَسْطَلٍ *** لَمَا اغْتَبَطَتْ بِالشَّنْفَرَى قَبْلُ أَطْوَلُ

46 – طَرِيدُ جِنَايَاتٍ تَيَاسَرْنَ لَحْمَهُ *** عَقِيرَتُهُ لأَيِّها حُمَّ أَوَّلُ

47 – تَنَامُ إِذَا مَا نَامَ يَقْظَى عُيُونُهَا *** حِثَاثًا إِلَى مَكْرُوهِهِ تَتَغَلْغَلُ

---

[1]– الديوان، ص 63، 64، 65.

[2] –ديوان الشنفرى، ص 65، 66، 67، 68.

48 – وَإِلْفُ هُمُومٍ مَا تـزَالُ تَعُـــــــــودُهُ *** عِيَادًا كَحُمَّى الرِّبْعِ أو هِي أَثْقَلُ[1]

49 – إِذَا وَرَدَتْ أَصـــــــــدَرْتُهَا ثُمَّ إِنَّهَا *** تَثوبُ فَتَأْتِي مِنْ تُحَيْتُ وَمِنْ عَلُ

50 – فَإِمَّا تَرَيْنِي كابْنَةِ الرَّمْلِ ضَـــــاحِيًا *** عَلَى رِقَّةٍ أَحْـــــــفَى وَلاَ أَتَنَعَّلُ

51 – فَإِنّي لَمَولَى الصَّـــــــبْرِ أجتابُ بَزَّهُ *** عَلَى مِثْلِ قَلْبِ السّمْعِ وَالحَزْمَ أَفْعَلُ

52 – وَأُعْدِمُ أَحْيَانَا وَأَغْنَـــــــــــى وَإِنَّمَا *** يَنَالُ الغِنَى ذو البُعْدَةِ المُـــــتَبَذِّلُ

53 – فَلاَ جزِعٌ مِنْ خَلَّةٍ مُتَـــــــــكَشِّفٌ *** وَلاَ مَرِحٌ تَحْتَ الغِنـــــــى أَتَخيَّلُ

54 – وَلاَ تَزْدَهِي الأَجْهـــــــالُ حِلْمِي وَلاَ *** أُرَى سَؤُولاٍ بِأعقَاب الأقَاويلِ أُنْمِلُ

55 – وَلَيْلَةِ نَحْسٍ يَصـــــــطْلي القَوْسَ رَبُّها *** وأَقْطُعَهُ اللاَّتِي بـــــــــها يَتَنَبَّلُ

56–دَعَسْتُ عَلَى غَطْشٍ وَ بَغْشٍ وَصُحـــبْتِي *** سُعَارٌ وإِرْزِيزٌ وَ وَجْـــــرٌ وَأفكَلُ

57– فَأَيَّمْتُ نِسْوَنًا وأَيْتَـــــــــمْتُ إِلْدَةً *** وَعُذْتُ كَما أَبْدَأْتُ وَاللَّيْلُ أَلْيـــــلُ

58 – وَأَصْبَحَ عَنِّي بِالغُمَيْصَـــــاءِ جَالسًا *** فَرِيقَـــانِ: مَسْؤُول وَآخَرُ يَسْـأَلُ

59 – فَقَالُوا: لَقدْ هَرَّتْ بِلَيْلٍ كِـــــــــــلاَبُنَا *** فَقُلْنَا: أَذِئْـــــبٌ عَسَّ أَمْ عَسَّ فُرْعُلُ

60 – فَلـــــــــــــمْ يَكُ إِلاَّ نَبْأَةٌ ثُمَّ هَوَّمَتْ *** فَقُلْنَا: قَـــــطَاةٌ رِيعَ أَمْ رِيعَ أَجْدَلُ

61 – فَإِنْ يَكُ مِنْ جـــــــــنِّ لأَبْرَحُ طَارِقًا *** وَإِنْ يَكُ إِنْسًا ماكَـــــها الإِنسُ تَفْعَلُ[2]

62 – وَيَومٍ مـــــــنَ الشِّعْرَى يَذُوبُ لُعَابُهُ *** أفاعِيهِ فِي رَمْضائِهِ تَتَمـــــــلْمَلُ

63 – نَصَبْتُ لَهُ وَجْهِـــــــــي وَلاَ كِنَّ دُونَهُ *** وَلاَ سِتْرَ إِلاَّ الأَتْحَمـــــــيُّ المُرَعْبَلُ

64 – وَضَـــافٍ إِذَا طَارَتْ لَـــهُ الرِّيحُ طَيَّرَتْ *** لبائِدَ عَن أَعْطَـــــــــافِهِ مَا تُرَجَّلُ

65 – بَعِيدٌ بِمَسِّ الدُّهْنِ والفَلي عَـــــــــهْدُهُ *** لَهُ عَبَسٌ عَافٍ مِنَ الغِســـلْ مُحْوِلُ

66 – وَخَرْقٍ كَظَهْرِ التُّرْسِ قَفْرٍ قَطَـــــعْتُهُ *** بِعَامِلَتَيْنِ، ظَهرُهُ لَيْسَ يُعْمَـــــــــلُ

67 – فَالْحَقْتُ أُوْلاَهُ بأُخْرَاهُ مُـــــــــــوفِيًا *** عَلَى قُنَّةٍ أُقْعِي مِـــــــــرَارًا وَأَمْثُلُ

68 – تَرُودُ الأَرَاوِي الصُّـــــــحْمُ حَوْلِي كَأَنَّهَا *** عَذَارَى عَلَيْهِنَّ المُـــــــلاَءُ المُذَيَّلُ

69 – وَيَرْكُدْنَ بالآصَـــــــــالِ حَوْلِي كَأَنَّنِي *** مِنَ العُصْمِ أدفى يَنْتَحي الكِيحَ أعْقَلُ

---

[1]– ديوان الشنفرى،ص68، 69، 70.

[2]– ديوان الشنفرى،ص70، 71، 72، 73.

الفصل الثاني

الثّوابت و المتغيّرات الإيقاعيّة في لاميّة العرب للشنفرى

الايقاع

1.الثوابت الايقاعية الخارجية

أ –الوزن والقافية

2.المتغيرات الايقاعية الداخلية

أ – دلالة الأصوات المفردة

ب – التكرار

ج – التجمعات الصوتية

تقوم الدراسة الأسلوبية على دراسة اللغة، و التي نعدها مدخلا لفهم القصيدة، فتقوم هذه الدراسة اللغوية الحديثة على دراسة اللغة بمختلف مستوياتها (صوت، تركيب، دلالة).

وتعتمد هذه الدراسات القائمة على مستويات اللغة على أرقام و إحصائيات و بيانات. ولكن لا تقتصر دراستنا هذه على الإحصائيات و البيانات، بل سنقوم بتأويل هذه البيانات الرياضية وإعطائها دلالتها الحقيقية وذلك من أجل فهم صحيح للنص. والنص الذي بين أيدينا هو لامية العرب التي فاقت شهرتها شهرة أي نص شعري جاهلي، والتي انطلق فيها الشنفرى مخبرا عن احتقاره ورفضه لواقعه الذي يرى بأنه أجحفه بناء على أمور تقاس على أساسها رجولة وفروسية الرجل في المجتمع الجاهلي، فتحدد مكانته الاجتماعية من مقاييس مجحفة في نظره، فانطلق مع صحبه الصعاليك إلى القفار والفيافي منشدا نشيدا خالدا سمي نشيد الصحراء، معبرا فيه عن عنفوان وغضب وأخلاق متباينة أسست منصة رفض في المجتمع الجاهلي.

وبالتحليل الأسلوبي لمختلف مستويات هذا الخطاب الشعري سنحاول الكشف عن هذه الروح وخصائصها التي صنعت القصيدة بروحها المتميزة لتتحول كما سميت إلى نشيد الصحراء وسنقف بذلك على بعض الثوابت والمتغيرات الأسلوبية الموجودة بها، وسنبدأ بدراسة الثوابت والمتغيرات الإيقاعية في لامية العرب للشنفرى.

الإيقاع :

إنّ الكون يسير وفق إيقاع محدد، فالفصول تتغير وتتوالى في انتظام محدد، وحركة الكواكب والأفلاك والبحر والريح وغيرها تسير على نظام محدد.

إنّ الكون ككل موسيقى إلهية، وتغير أطوار القمر وحركة الكواكب وتوالي السنين والشهور والأيام والساعات والدقائق والثواني يرسم إيقاعا جميلا، رسمته الطبيعة في مشهد خالد يعزف موسيقى كونية تسبّح الخالق.

فتوالي الثواني في ساعة يرسم دقات متوالية تخلق إيقاعا محددا، والمد والجزر أيضا يخلقان إيقاعا محددا، فالإيقاع يقوم على أساس الحركة والزمن الذي يوجد بهما، ويتكرر لعناصر متشابهة في تركيبه وفق مبادئ هي : التناسب، الانتظام، والتكرار، ليخلق الإيقاع.

والإيقاع هو تكرار شيء محدد في زمن محدد وفق نظام وتناسب محددين، والإيقاع كما يوجد بالجسم و الطبيعة يوجد بالشعر فهو مرتبط به أشد الارتباط في كل جوانبه الصوتية و التركيبية و اللفظية من الناحية الدلالية، وقد ربطه القدماء بالصوت فيعرفه أبو حيان التوحيدي: " فعل يكيل زمان الصوت بفواصل متناسبة متشابهة متعادلة"[1].

فبذلك ارتبط الإيقاع بالشعر وموسيقى الشعر. والإيقاع بذلك ينقل تجربة وجدانية للمتلقي " يساعد على، استقاء الطاقة الشعورية وعلى إفراغ الشحنات الزائدة من خلاله في الشعر"[2] فالإيقاع بشكل عام موسيقى لكل الفنون، وإن ارتبط بالشعر فهو ينقل تجربة

1- أبو حيان التوحيدي: المقابسات: تح:محمد توفيق حسن، دار الآداب، بيروت، ط 2، 1989 م، ص285.

2- سيد قطب: النقد الأدبي أصوله و مناهجه، دار الشروق، القاهرة، ط 8، 2003م، ص 63، 64.

عاطفية للشاعر، وتكرار الأصوات وتوازيها وانتظامها وتقابلها يمكّن الشاعر من نقل تجربته الشعرية في ظل إيقاع محدد، فهذه التواترات تساعدنا على "إدراك التقلقل النفسي، والتوتر العاطفي في ثنايا النص، وتوحي بالضغط الداخلي لمخزون التفاعل الحيوي للمشاعر الإنسانية والإحساس بالتجارب الشعورية[1].

فالإيقاع في الشعر ينقل تجربة شعورية في إطار تعبيري إيقاعي، و الإيقاع مختلف عن

الوزن، فالإيقاع يتضمن الوزن، لأنه جزء منه، و الإيقاع يتعلق بمفهوم التغير، فهو تجانس وتناغم وتأثير وتواز وتوازن... في حين أنّ الوزن تكرار مطرد لمجموعة من الحركات والسواكن في قوالب محدّدة، مع قافية تتكرر فيها الأصوات في نهاية القصيدة وفق ضوابط محددة .

يتشكل لدينا الثبات والتغير في الإيقاع على مستويين اثنين، ألا وهما الإيقاع الداخلي المرتبط بالتغيير والإيقاع الخارجي المرتبط بالثبات.

فموسيقى وإيقاع الشعر يساهمان بتشكيلهما الداخلي والخارجي في بلورة الشكل الجمالي للنص الشعري، فتتفاعل الأصوات اللغوية لتشكل الإيقاع الذي ينقل الحالة الشعورية في هذا الإيقاع من المرسل إلى المتلقي، حيث تساعد هذه الإيقاعات في خلق حالات نفسية محددة لدى المتلقي، فيضفي الإيقاع جمالية على النص بالإضافة إلى نقل شحنات عاطفية، فيثار الفكر والخيال في فهم هذه التجربة الشعرية.

ودراسة الإيقاع في لامية الشنفرى لا تتوقف عند مستواه الخارجي الذي يمثل كما يشير الدارسون الثابت الإيقاعي بل تتعداه إلى المتغير الإيقاعي في الإيقاع الداخلي فلا

1- عمران الكبسي:أسلوبية جديدة لإيقاع الشعر المعاصر، مجلة أقلام، العدد 1، 1990م، ص 25.

نكتفي بدراسة تواتر التفعيلات والأوزان والقوافي ولكن سندرس تلك المتغيرات التي تتمثل في الأصوات والتكرار والتجمعات الصوتية؛ سندرسها تحت مسمى الإيقاع لما لها من إيقاعات صوتية تثري دلالة القصيدة وتعكس التجربة الشعورية في أطر تعبيرية إيقاعية.

- الثوابت الإيقاعية الخارجية:

وهي الموسيقى الخارجية أو موسيقى الإطار، وهي كل ما يتعلق بدراسة القصيدة صوتيا ولكن خارجيا، وهي دراسة الشكل الخارجي أي دراسة الأوزان و كل ما يتعلق بها من بحور، ودراسة القافية وكل ما يتعلق بها، حيث إنّ الأوزان قوالب جاهزة محددة في بحور محددة، أما القافية فلها أسماء وحركات وحروف.

فتكرر هذه الأوزان وتكرر القافية في الشعر هو ما يولد الموسيقى أو الإيقاع الخارجي، فيتشكل إيقاع خاص بالقصيدة ومميز لها، وهذه الدراسة للعروض والقافية إجراء تتمسك به الدراسات النقدية منذ القدم، فالوزن والقافية يمثلان جوهرا من جواهر الإيقاع وأساسا من أسسه في دراسة الشعر القديم العمودي، الذي لا مناص من دراسته لتأكيد الدلالات النفسية التي عكستها القصيدة، في ظل أحد أهم مكونات الموسيقى الشعرية في الشعر الجاهلي، واللامية كغيرها من أشعار الجاهليين لم تخرج عن هذا الإطار فجاءت منسوجة على وزن محدد وقافية محددة.

الوزن و القافية:

يعدّان من المقومات الأساسية التي قام عليها الشعر العربي في عصوره الزاهية و حتى يومنا هذا، وهذان المقومان يصنعان خاصية موسيقية وهما من أبرز الخصائص الصوتية في القصيدة الجاهلية، فصب العرب منذ جاهليتهم شعرهم في قوالب محددة ألا وهي البحور الشعرية، وختموا أبياتهم بجرس موسيقي محدد ألا وهو القافية، وذلك ما زاد

في جمال القصيدة العربية وتأثيرها في المتلقي فلطالما ارتبطت النفس البشرية بالسماع أكثر من أي شيء آخر، وبما أن العربي كان بسيطا فكريا بساطة البيئة من حوله، فكان بعيدا عن المدنية والمجالس العلمية والفكرية والمناظرات الفلسفية.

فكان ابن صحراء واسعة يعيش وفق قوانين بسيطة فالبقاء للأقوى وفقا لقوانين الإغارات والقوة، فكانت الحياة الاجتماعية غير مستقرة تخضع لقوانين جائرة، والحياة البيئية قاسية، فاتجه الجاهلي إلى تصوير هذه البيئة البسيطة في وجودها البدائي الأول فحضرت الحياة الاجتماعية والبيئة الصحراوية بكل صدق، فتفاعل الجاهلي مع ما ومن حوله متأملا فعكس ذلك الانفعال والتأمل في جرس موسيقي، تجلى في بحور محددة وقوافي متنوعة عكست حالة شعورية، فكانت بحورا محددة لأغراض محددة وقوافي معبرة عن حالات معينة، وذلك ما توصلت إليه الدراسات بعد قرون من القول الشعري، فتفاعل مع هذه الأشعار سكان شبه الجزيرة وحفظوها لأن الشعر كان يمتاز بخاصية الإنشاد[1]، فحفظت هذه الأشعار بفضل الخاصية الموسيقية التي تتكون أصلا من الوزن والقافية فهما جوهر الموسيقى الأولى:" والشعر يحتاج إلى البناء والعروض والقوافي"[2] يقول حازم القرطاجني في تعريفه للشعر: " كلام متخيل موزون مختص في لسان العرب بزيادة التقفية"[3].

فالوزن والقافية من أسس بناء الشعر قديما، ورغم كونهما مجموعة من القوانين التجريدية التي ابتدعتها الفطرة العربية، فهما من الخصائص الصوتية المعبرة عن

1- علي أحمد سعيد أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط2، 1989م، ص7.

2- ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشّعراء، تح: شاكر محمود محمد شاكر، دار الكتب العلمية، (د،ط)،2001م، ص56.

3- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن خوجة، تونس، ط 1، 1966 م، ص263.

التجربة الشعورية للمبدع لحظة الابداع، ولكن ذلك لا يخرجهما من دائرة الثوابت الإيقاعية.

واللامية كغيرها من قصائد العصر الجاهلي لم تخرج عن إطار الوزن والقافية رغم حركة التمرد التي شنّها الصعاليك على كل الأعراف والقوانين إلا أنهم في نظم شعرهم لم يتخلوا عن خاصية الوزن والقافية، فهم هنا لم يجددوا ولم يخرجوا عن حيز التقليد إلى التجديد، فيبدو أن الوزن والقافية من القوانين المقدسة في الشعر في عصوره الأولى فحتى حركة التمرد العظيمة للصعاليك لم تمسهما؛ فالشعر دون وزن أو قافية ليس شعرا، وهذه مسلمة انطلق منها الصعاليك لينتجوا فنا وإعلاما مناهضا للإعلام القبلي، فجاءت اللامية وغيرها من قصائد الصعاليك على وزن وقافية محددين.

أ- الوزن :

إيقاع محدّد يأتي من تكرار مجموعة من الحركات و السواكن ليخلق لنا إيقاعا محدّدا،و هو كما سبق وأن قلنا من أهم أركان القصيدة العربية منذ القدم " من أعظم أركان الشعر "[1].

والوزن باعتباره مجموعة من الإيقاعات المتكررة يساهم في نقل تجربة انفعالية إلى المتلقي، فهو جزء أصيل من التجربة الشعرية، فيولد الوزن مع اختيار فطري فني يحتكم إلى موهبة المبدع الذي يعبر عن تجربته الانفعالية وفق وزن محدد، ليخرج الإبداع معبرا

1- ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشّعر و آدابه و نقده، ج1، تج: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط5، 1982 م، ص99 .

عن عواطف و أخيلة و أفكار تساهم الموسيقى العروضية في نقلها و حفظها، فالوزن " مما يتقوم به الشعر و يعد من جملة جوهره" [1].

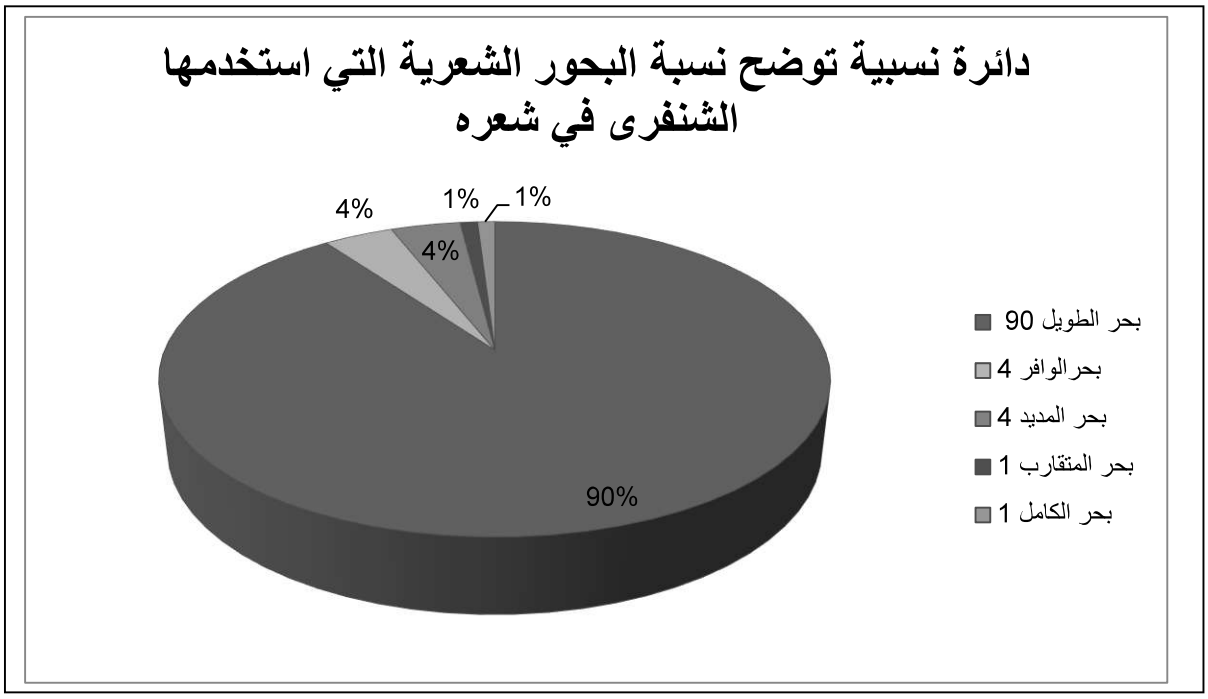
فالوزن (مجموعة الأصوات الإيقاعية التي تتكرر داخل البيت الشعري)، وهذه الأصوات في علم العروض تسمى حركات وسواكن تتكرر بكميات محددة في زمن محدد، وأول من تناول هذه الأوزان بالدراسة الجادة هو الخليل بن أحمد الفراهيدي(م 175 هـ)، فكان الإيقاع العروضي عبارة عن مجموعة التفعيلات والتفعيلات تتكون من أسباب وأوتاد، والأسباب والأوتاد تتكون من سواكن ومتحركات، لتشكل التفعيلات باعتبارها وحدات كبرى في البحور الشعرية والتي حددها الخليل في خمسة عشر بحرا هي: الطويل، البسيط، المديد، الوافر، الكامل، الهزج، الرجز، الرمل، السريع، المنسرح، الخفيف، المضارع، المقتضب، المجتث والمتقارب مهملا البحر المتدارك [2] الذي زاده تلميذه الأخفش.

ورغم أن هذه التفعيلات المحددة في وحدات أصغر تحتكم إلى قوانين محددة فذلك ما يجعل المبدع يضطر أثناء الإنتاج الشعري إلى التغيير، فالثابت الذي لا يمكن الخروج من دائرته، فإن خرج الشاعر من دائرة الوزن قال غير الشعر، فيضطر إلى الإبداع في قوالب محددة، فينتج عن ذلك التغيير في التراكيب اللغوية من تقديم وتأخير وحذف وتكرار وتغيير في الوحدات المعجمية وإضفاء دلالات أخرى عن طريق التضاد والمشترك اللفظي والحقول الدلالية وغيرها من الظواهر الأسلوبية التي ينتجها القالب الشعري الجامد كونه ثابتا أسلوبيا.

1- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص263.

2- محمد عبد المنعم خفاجي وعبد العزيز شرف: الأصول الفنيّة لأوزان الشّعر العربي، دار الجيل، لبنان، ط 1، 1992م، ص 22.

ولقد نهج الشنفرى نهْج معاصريه في نسج أشعاره على أوزان محددة، ونظم قصائده على بحور محددة وتفاوتت نسبة استخدامه لهذه البحور، فنحدد الأبيات التي وصلتنا بثلاثة ثمانين ومئة بيتا سنرى فيها مدى استخدامه للبحور :



فمن النظرة الأولى إلى استخدام الشاعر للبحور نجد بأنه استخدم البحر الطويل في شعره بنسبة 90 % أي أن معظم شعره جاء على هذا البحر، ثم نجد أن البحرين الوافر والمديد جاءا بنسبة 4 % لكل واحد منهما، وهي نسبة قليلة جدا، في حين أن المتقارب والكامل جاءا في مقطوعتين صغيرتين لا تتجاوزان البيتين في كل واحد منهما وبنسبة 1 %، و نجد بأنه استخدم خمسة بحور من أصل ستة عشر بحرا وهذا يمثل قلة تنوع في البحور الشعرية عنده، ويعكس أيضا قلة إنتاجه، وقلة تنوع أغراضه الشعرية، فذلك يؤكد فكرة الكرّ والفر وعدم الاستقرار ليكثر الإنتاج والتنوع، وهذه سمة أسلوبية خاصة

بالشنفرى، واستخدامه لبحر الطويل بنسبة 90 % يمثل سمة أسلوبية أخرى، وسندرس هذا البحر لنرى سبب استعماله بكثرة عند الشنفرى.

يعد الطويل من أشهر البحور الشعرية الواردة في الشعر العربي، فقد كان" سيد الساحة الشعرية دون منازع حتى مطلع القرن الثالث الهجري"[1]، فنجد بأن الشنفرى قد جعل معظم شعره على هذا البحر، وقد وردت في هذا البحر عدة قصائد ومن أمثلة ذلك في المعلقات نجد:

شاعر المعلقات	البحر
امرؤ القيس	الطويل
طرفة بن العبد	الطويل
زهير بن أبي سلمى	الطويل
لبيد بن ربيعة	الكامل
عنترة بن شداد	الكامل
عمرو بن كلثوم	الوافر
الحارث بن حلزة اليشكري	الخفيف

جدول يوضّح البحور المستعملة في المعلقات

فنرى بأن شعراء المعلقات فضلوا استعمال البحر الطويل حيث ورد ما يقارب 42.86 % من شعر المعلقات على وزن الطويل.

1- صلاح يوسف عبد القادر: في العروض و الإيقاع الشعري، دار الفكر، ط1، (د.ت)، ص49.

وإذا عدنا واستقرأنا شعر الصعاليك نرى من خلال نتائج الجدول التالي نسبة استخدامهم للبحور الشعرية وقد أخذنا عروة بن الورد وتأبط شرا كمثالين:

البحر / الشاعر	تأبط شرا (%)	عروة بن الورد (%)
الطويل	59	72
الوافر	18	21
الكامل	3	4
البسيط	13	1
المديد	–	0.3
المتقارب	7	–
الرمل	–	0.3

جدول يوضّح نسبة استخدام عروة بن الورد و تأبّط شرا للبحور الشّعريّة

ومن خلال تحليل الجدول نصل إلى مجموعة من النتائج وهي أن الشعراء الصعاليك قد ولعوا بالبحر الطويل دون غيره فمثل 90% من شعر الشنفرى، 72% من شعر عروة بن الورد و59% من شعر تأبط شرا، وذلك يعكس أمرا هاما، كون هذا البحر يمنح الراحة للصعلوك حيث يجد فيه مساحة ليتغنى بما يعج في داخله.

فالطويل يعد من" أغنى البحور الشعرية موسيقى، وأجملها نغما وأقدرها على تناول أكبر قدر من الأفكار وتصوير أكبر قدر من العواطف "[1] ولهذا قصد إليه الشعراء الجاهليون وبالأخص الصعاليك فقد مثل حضور هذا البحر عندهم خاصية مميزة، فقد ارتبط الغرض بالوزن ويقول في ذلك إبراهيم أنيس:" إننا نستطيع – ونحن مطمئنون –

1– عبد المالك مرتاض: الأدب الجزائري القديم : دراسة الجذور، دار هومة، الجزائر، (د، ط)، 1995 م، ص215.

أنّ نقر بأن الشاعر في حالة اليأس والجزع يتخير عادة وزنا طويلا كثير التقاطع يصب فيها من أشجانه ما ينفّس عنه حزنه وجزعه، فإذا قيل الشعر وقت المصيبة والهلع تأثر بالانفعال النفسي، وتطلّب بحرا قصيرا يتلاءم وسرعة التّنفس، وازدياد النبضات القلبية "[1]وبذلك يكون الصّعلوك قد اتّجه نحو هذا البحر ليفرغ في تفعيلاته الطويلة دفقاته الشعورية التي تضطرب في صدره من حزن على حاله و غضبا على قومه ووصفا يأتي بهدوء بعد تأمل قد طال في طبيعة صارت داره.

وجاء البحر الطويل في اللامية موافقا لأغراض في نفس الشنفرى فهو بحر:" ينفع لمقاصد الجد كالفخر ونحوه "[2]كما عكس فعلا فحولة وشموخ الشنفرى فأعطى بنفسه الطويل مساحة للوصف الذي نجده عند الشّنفرى فوصف البيئة والحياة بكل أنواعهما من حوله. فوافق البحر أهواءً نفسيةً لدى الشاعر فعكس الرصانة والجد والفحولة والوصف والسرد.

والطويل كغيره من البحور يتكون من مجموعة من التفعيلات وهو من البحور المزدوجة فتتكرر فيه تفعيلتان إحداهما سباعية والأخرى خماسية تتكرر أربع مرات:

طويل له دون البحور شمائل فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

ولعل السؤال الذي نطرحه هنا: إذا كان من خصائص الشعر الصعلوكي غلبة المقطوعات، فلم نجد البحر الطويل هو الغالب؟ أما كان أجدر أن نجد البحور الخفيفة في شعرهم، فهي تلائم حياة الكر والفر عندهم ؟. وهذا ما سنراه عند نهاية التحليل، ومن أمثلة التقطيع العروضي للالامية.

1- إبراهيم أنيس: موسيقى الشّعر، المكتبة أنجلو المصريّة، القاهرة، ط 6، 1988 م، ص177، 178.

2 – حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص205.

النموذج الأول:

أَقِيمُوا بَنِي أُمِّي صُدُورَ مَطِيِّكُمْ فَإِنِّي إلى قَوْمٍ سِوَاكُمْ لَأَمْيَلُ

أقيمـــمو بني أممـــي صدور مطيّيكم فإننـــــي إلى قومــن سواكــم لأميلو

0//0///0//0/0/0//0/0// 0//0//0/0//0/0/0//0/0//

فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

النموذج الثاني :

ولا خَالِفٍ دارِيَّةٍ مُتَغَزِّلٍ يَرُوحُ وَيَغْدُو داهناً يَتَكَحَّلُ

ولا خالـــفن دراييـــتن متـعززلي يـــــروح ويغـــدو داهنـن يتكحلو

0//0///0//0/0/0///0// 0//0///0//0/0/0///0//

فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن فعول مفاعيلن فعول مفاعلن

النموذج الثالث :

وَفَاءَ وَفَاءَتْ بَادِراتٍ وَكُلُّها عَلى نَكَظٍ مِمّا يُكَاتِمُ مُجْمَلُ

وفاء وفـــاءت بادراتن وكلـــلها على مكظـــن مما يكاتــم مجملو

0//0///0//0/0/0///0// 0//0//0/0//0/0/0///0//

فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن

النموذج الرابع:

غَـدَا طَـاوِياً يُـعَـارِضُ الـرِّيحَ هَـافِياً يَـخُـوتُ بِأَذْنَـابِ الـشِّـعَـابِ و يـعْسِلُ[1]

غدا طاوين يعارض الرريح هافيـــــن يخــوت بأذنـــــاب الششعاب ويعسلو

0//0///0//0/0/0///0// 0//0//0/0//0//0//0/0//

فعولن مفاعلن فعولن مفاعلن فعول مفاعيلن فعول مفاعلن

فبحر الطويل في هذا المقام يناسب حالة الغضب التي قلنا بأنها ظاهرية ولكن الحقيقة هي الحزن والأسى على حاله، فهو الرجل الشريف الفحل لكنه فقير طريد يعيش مع الوحوش، في حين أن من دونه من الرجال يعيشون في عز، فحالة الحزن والوصف... جاءت مناسبة للبحر الذي قلنا بأنه يمتاز بطول تفعيلاته التي تعطي مع استطالته قدرة على إخراج النفس الذي يخرج الشجن الكامن وراء هذه المقطوعة الخالدة.

ومن خلال هذا التقطيع والتقطيع الكلي للقصيدة نصل إلى مجموعة من النتائج نستعرضها في الجدول التالي:

أنواع التفعيلات	عددها	نسبتها المئوية
السالمة	290	% 53.32
المقبوضة	251	% 46.13
المكفوفة	03	% 0.55

جدول يوضّح عدد و نسبة و أنواع التفعيلات في اللاّميّة

1- الدّيوان، ص58 ،61، 65، 64 .

ومما يمكن استنتاجه من نتائج هذا الجدول :

* أن التفعيلات السالمة شكلت 53.32 % من تفعيلات القصيدة في حين شكلت التفعيلات المزاحفة 46.68 % من إجمالي التفعيلات، لتشكل التفعيلات المقبوضة (التي حذف الساكن الخامس من التفعيلة ليتحول فعولن ←—— فعول ، مفـــــــاعيلن ←— مفاعلن) نسبة 46.13 % و هي نسبة كبيرة جدا، و التفعيلات المكفوفة (حذف الساكن السابع من التفعيلة مفاعيلن ←——مفاعيل) فشكلت 0.55 % وهو حضور جد ضعيف، فكانت التفعيلات المزاحفة تشكل بالتقريب نصف تفعيلات اللامية، وفي ذلك دلالة على التغيير، فالشاعر يستخدم الوسيلة المتاحة لتغيير التفعيلات ليعبّر عمّا يختلج في نفسه دون خرق كلي للقانون الذي تسير عليه الإبداعات الشعرية من أوزان، وإنما خرَق القوانين بصورة جزئية حين استخدم الزحافات بصورة كثيفة، وكأنه يجد السبيل إلى التمرد في القول الشعري، ويجد السبيل إلى استيعاب تجربته الانفعالية باستخدام هذه الزحافات.

*شكّل الحضور القوي لزحاف القبض في اللاّمية نسبة 98 % من إجمالي التفعيلات المزاحفة، فلم يخرج من دلالته النفسية والمتمثلة في القلق والاضطراب والانقباض، وذلك ما يظهر على طول النص، فالشنفرى متألم لحاله رافض لواقعه صرّح بهجر قومه ليعايش الوحوش في الفيافي والقفار، ويتجلى انقباضه أيضا لشدة فقره و جوعه، وتضحيته بقوسه ليستدفئ، فرسمت هذه الزحافات الوحشة النفسية التي عاشها الشاعر، وجسدت الانقباض النفسي بسبب كل هذه العوامل من جوع وفقر وظلم واضطهاد.

* الزحاف وإن جاء كثيرا في اللامية فمثّل كسرا لرتابة التفعيلات، واستيعابا التجربة الانفعالية للشاعر إلا أنه جوَّد النغم، و ذلك ما يعكس نضجا فنيا للشنفرى فقد زاحف ولكنه أبدع في الإيقاع وجمَّل اللامية وبلّغ التجربة الوجدانية التي عاشها في قالب صوتي.

* البحر الطويل فعلا عكس صدق التجربة النفسية التي عاشها الشنفرى فطول التفعيلات وتنوعها ساعد الشنفرى على نقل كل ما يحتمل في صدره.

ب – القافية:

النصف الآخر من موسيقى الشعر الخارجية و نصف هيكل الموسيقى الخارجية، إذ بفضل هذا النغم الموسيقي الموجود في آخر الأبيات تتولد لنا ظاهرة إيقاعية خاصة تتمثل في القافية، وهي تردد عدة أصوات في آخر كل عجز من كل بيت في القصيدة، وهذا التكرار يصنع جرسا موسيقيا خاصا للقصيدة، وهذا الجرس الموسيقي يخلق إحساسا خاصا لدى السامع؛ القافية هي "شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمى شعرا حتى يكون له وزن وقافية"[1]، ويتم تحديدها " من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله، مع حركة الحرف الذي قبل الساكن "[2] وتكرار هذه القافية " يكوّن جزءًا هاما من موسيقى الشعر "[3]. والقافية خاصية موسيقية تميز الشعر العربي عن غيره، فهذه الخاصية الموسيقية تجعل الشعر العربي يتميز بتلك النغمات الخاصة التي تتكرر بانتظام في آخر كل بيت من أبيات القصيدة، فيقول حازم القرطاجني في

1– ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشّعر و آدابه و نقده ، ج1، ص243 .

2– المرجع نفسه، ص151

3 – إبراهيم أنيس: موسيقى الشّعر، ص244 .

أهميتها " أطلبوا الرماح فهي قرون الخيل، و أطلبوا القوافي فإنها حوافر الشعر"[1] فهي مقوم أساسي من مقومات الشعر العربي في عصوره المزدهرة، والقافية تتكون من عدة أحرف (الروي ،التأسيس ،الدخيل ، الردف ...) والروي أهم مكونات القافية، والقافية أنواع حسب حركة الروي، لأنّه الحرف الذي يتكرر بانتظام في نهاية كل بيت، فتصبح القافية مطلقة إذا كانت متحركة، أي حركتها فتحة أو ضمة أو كسرة، وقافية مقيدة إذا ما كانت ساكنة الآخر.

والقافية في اللامية قد وردت على عدة أشكال: جزء من كلمة، كلمة، أكثر من كلمة.

فأما القافية التي شكلت جزءا من كلمة فقد جاءت في عشرين بيتا من أصل تسعة وستين، أي ما يساوي نسبة 28.99 % من القافية الكلية، وإن تأملنا هذه الكلمات المجزوءة وجدناها كلمات تامة المعنى حذفت منها بعض حروف الزيادة مثل :

المتفضّل ⟵ فضل

مُوَكَّلٌ ⟵ وكل

متعلّل ⟵ علل

يتنبَّلُ ⟵ نبَّلُ

والقافية التي مثلت كلمة تامة دون حذف فقد جاءت في ستة وأربعين موضعا من مجموع تسعة وستين بيتا أي بنسبة 66.67 % من إجمالي قافية اللامية ومن أمثلة ذلك:

مأكلُ ⟵ مأكلُ

تفتلُ ⟵ تفتلُ

1 – حازم القرطجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص271 .

ثُكَّلُ ⟵ ثُكَّلُ

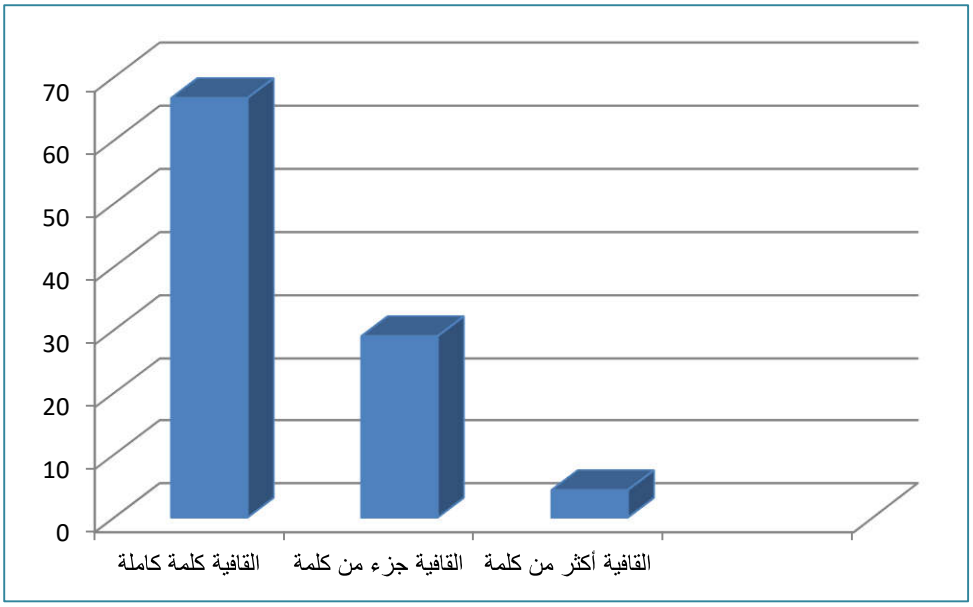
أفعلُ ⟵ أفعلُ

أما القافية التي جاءت في أكثر من كلمة، فقد جاءت في ثلاثة مواضع فقط من إجمالي أبيات القصيدة، فشكلت نسبة 4.35 % .

من علُ ⟵ من علُ

يهماءُ هوجلُ ⟵ ماء هوجلُ

و وجرٍ و أَفكلُ ⟵ر و أفكلُ



أعمدة بيانية توضح نسبة أنواع القافية الواردة في لامية العرب للشنفرى .

وبتحليل هذه النتائج التي توصلنا إليها بعد دراسة القافية نصل إلى أن القافية في حضورها ككلمة كاملة شكلت النسبة العليا حيث تعدت النصف بكثير، وفي ذلك دلالة على صراحة الشاعر و طول نفسه الشعري، فالقافية عنده باعتبارها جرسا إيقاعيا يتكرر

في نهاية كل بيت، فكان هذا الجرس كلمة تامة في بنائها ومعناها تعبر بصورة واضحة عن مجاهرته برأيه فلم يأت بما هو مجزوء ولا ناقص، وحتى ما جاء جزءا من كلمة قد عبّر عن معنى تام لأن الحذف أصاب الزيادة من الأسماء والأفعال لا أصل الكلمة، و شكلت بذلك الكلمات التامات بمعناها و مبناها نسبة 95.65 % من أصل القافية الكلية في اللامية، وهذه نسبية كبيرة جدا تؤكد القوة النفسية للشاعر والتي تتجلى في طول النفس الذي خرجت به القافية.

أما القافية التي شكلت أكثر من كلمة حتى وإن كانت نسبتها قليلة جدا مقارنة بالقافية المشكَّلة من كلمة كاملة إلا أنها عكست أيضا قوة وتمكنا وبراعة في القول الشعري، وإن تجسد في شكل تعبيري إيقاعي إلا أنه عكس صورة نفسية.

ننتقل إلى دراسة أحد أهم حروف القافية ألا وهو الروي.

- **الروي :**

وهو أساس القافية فهو الحرف الذي يتكرر في نهاية كل بيت من أبيات القصيدة، يقول ابن جني في أهمية الروي :"و آخر القافية أشرف عندهم من أولها و العناية بها أمس، والحشد إليه أوفى، وكذلك كلما تطرف الحرف ازدادوا عناية به، و محافظة على حكمه "[1]. فالروي أساس القافية، و به سميت القصائد قديما ، فنقول لامية الشنفرى نظرا إلى أن حرف الروي بها هو حرف اللام، و قد وجدت عدة لاميات في الشعر الجاهلي كمعلقة امرئ القيس، ولامية زهير بن أبي سلمى، ولامية عنترة وغيرها من اللاميات إلا أن النقاد أصرّوا على إطلاق اسم لامية العرب على لامية الشنفرى دون غيرها، وذلك

1- ابن جني: الخصائص، ج1، تح: محمد علي النّجار، المكتبة العالمية، ط2، (د،ت)، ص84 .

نظرا لما رأى فيها علماء اللغة من أهمية لغوية، ورأى فيها المربون قيما أخلاقية، و رأى فيها المؤرخون صورة عن الحياة الجاهلية.

واللام حرف جهير، وهو من الحروف التي يغلب استخدامها في اللغة دون غيره، فهو يدخل في بناء حروف الجزم والنهي والنفي والنصب والجر وحتى يدخل في التعريف، وقد أكثر الشعراء من استخدامه كما سبق وقلنا كروي في العصر الجاهلي وفي العصور اللاحقة.

ونجد الصعاليك أنفسهم يستخدمون اللام كروي في عدد من أشعارهم، مثل تأبط شرا الذي استخدمه كروي في واحد وخمسين بيتا من أصل تسعة وعشرين ومئتي بيتا، أي بنسبة 21% من إجمالي شعره، وفي هذا دلالة كبيرة فاللام شكلت خمس روي شعر تأبط شرا ونحن نعرف أن حروف الهجاء تبلغ ثمانية و عشرين حرفا، فإذا قارنا حضور اللام كواحد من ثمانية وعشرين وكونه شكل خمسا من إجمالي روي شعره، لوجدنا أن هذه نسبة كبيرة جدا بالمقارنة مع باقي حروف الهجاء.

ومن أمثلة روي اللام عند تأبط شرا نجد:

ولكني أروى من الخمر ما متى وانضو الملا بالشاحب المتشلشل[1]

ولست جلب جلت ليـل و قـرّة ولا بهـف صـلد عن الخير معزل[2]

أما عروة بن الورد فقد استخدم اللام كروي في شعره بمجموع خمسين بيتا من أصل مائتين وتسعة وستين بيتا، أي ما يشكل نسبة 19 %، وهي نفس النتيجة التي توصلنا إليها مع تأبط شرا، فشكلت اللام خمس رويه أيضا وهي نسبة جد عالية.

1 – تأبّط شرا: الديوان، جمع: عبد الرحمان المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، ط 1، 2003 م، ص65 .

2 – تأبّط شرا : ديوان، ص63 .

ومن أمثلة ذلك نجد :

ومالي مال غير درع ومغفر أبيض من ماء الحديد صقيل[1]

أما الشنفرى شاعرنا فقد شكل اللام رويا في شعره نسبة 37 % من إجمالي روي شعره، وهذا حضور قوي حيث جاوز ثلث روي شعره ومن أمثلة ذلك اللامية التي بين أيدينا، وهذا يؤكد كثرة استخدام هذا الحرف كروي لدى الشعراء الجاهليين ولدى الشعراء الصعاليك بصورة خاصة، واختيار حرف الروي لاما لم يكن عبثا واعتباطا، إنما هو جزء لا يتجزأ من التجربة الشعرية عند الشنفرى، وهو خاصية أسلوبية.

أما عن حركة الروي التي تحدد القافية المطلقة من القافية المقيدة، فإننا نجد: القافية كلها مطلقة وكلها مضمومة مشبعة في اللامية، وذلك ما يعكس ميزة خاصة في الشعر القديم[2]، وهذا يدل على الإمكانية الشعرية لدى الشنفرى الذي كان يضاهي شعراء عصره، [3]فإن نظموا بالضم الصعب فلا خير منه ليتخذه حركة روي له، ويشبعه ليطلق العنان لدفقات شعورية متراوحة بين السلبية والإيجابية لتخرج مع هذا النفس الطويل.

فكان حرف اللام مشبعا بحروف المد ولأنه كان مضموم الآخ كانت القافية مطلقة. فاجتمعت بذلك عدّة عوامل في القافية من حرف اللام الجهير السهل النطق السهل السمع، ثم جاءت مطلقة، حيث أشبعت بحرف المد، فكانت هذه القافية ذات موسيقى قوية ورنين مجلجل، فكانت كلمات القافية كما سبق وقلنا تشكّل معظم القافية فكانت قويّة بالمد والوقوف عليها ليعلق في الذهن، وتوضِّح الدلالة من خلال تكرار

1 – ابن السكيت: شرح ديوان عروة بن الورد، تصحيح: ابن أبي شب، الجزائر، 1962م، (د،ط)، ص207.

2 . ينظر محمد حماسة عبد اللّطيف: الجملة في الشعر العربي، دار غريب القاهرة، (د ،ط)،2006 م، ص105. و بعد دراسته لعدّة نماذج وجد نسبة الأبيات المضمومة تمثّل الغلبة ثمّ يليها الفتح فالكسر، و القافية المقيدة لم يمل إليها الشعراء كثيرا

الجرس الموسيقي في آخر كل بيت، فيتوقف السامع عندها منتبه جدا لما سيقال في البيت الموالي.

وبما أنّ هذه القافية لم تخرج عما هو مألوف في عصر الشاعر وفي العصور اللاحقة فقد شكلت بذلك ثابتا أسلوبيا، فالشنفرى قصد و اختار حرف اللام ليثبت جدارة في القول الشعري ككل معاصريه، رغم أن اللام وافق حالته الشعورية في البساطة والرغبة في الإفصاح، إلا أنه نسج على منوال من عاصروه، وإن كان متقدما عمن قال مثله فقد شكل بذلك سننا لم يخرج عنها معاصروه أو من لحقوه، بل فضلوا اللام وفضلوا القافية المطلقة وفضلوا الضم رغم صعوبته، حتى يثبتوا قدرة و موهبة في القول الشعري فالقافية هنا لم تكن إلاّ ثابتا إيقاعيا، ومن جملة ما نستنتجه من دراسة الإيقاع الخارجي:

* استخدام الشنفرى للبحر الطويل كان مناسبا لما فيه من طول لينفّس ويخرج تلك الأزمات النفسية في هذا الإيقاع الطويل.

* القافية المطلقة المشبعة مثلت هي الأخرى مساحة إيقاعية طويلة يخرج منها الشنفرى مكنونات صدره في نهاية كل بيت.

* لم يخرج الشنفرى عن قواعد العروض عامة ولكنه أكثر من استخدام الزحافات بصورة لافتة حيث يصل نصف التفعيلات عنده إلى تفاعيل مزاحفة، وذلك يدل على رغبته في التغيير والخروج عن النمطية، فالمساحة الشعرية لم تستوعبه فقصد إلى تغييرها.

* إفراغ الشنفرى لتجربته الشعورية في جمل تعبيرية حُدّدت في قوالب شعرية هي التفاعيل والقافية الموحدة، خالقا نوعا آخرمن التغيير لدى الشنفرى وهو تغيير في البنى التركيبية والدلالية، فقالب الصوت الثابت أدى إلى تغير قالب الدلالة والتركيب.

* القافية في مجملها شكّلت كلمات ذات دلالة تامة وذلك ما يثبت براعة لفظية ولغوية عند الشنفرى.

* رغم التصعلك و التمرد إلا أن الشنفرى و كل الصعاليك لم يتجرؤوا على مس البناء الصوتي الذي كان مقدسا عندهم، فالإيقاع مقدس، لأنه ما تفرغ به الشحنات العاطفية و هو الذي يحفظ الشعر من الزوال، ويسهّل الحفظ والانتقال، ويبلّغ ما يريد الشاعر تبليغه.

* حرف الروي اللام، حرف جهير سهل مسموع و بإشباعه نقل فعلا طاقة شعورية كانت كامنة في نفس الشنفرى، واللام روي الصعاليك المفضل لما له من قدرة على نقل تجاربهم الانفعالية.

وفي الأخير الإيقاع الخارجي هو من الثوابت الأسلوبية فالشنفرى لم يخرق قاعدة البحر أو قاعدة القافية، بل تعدى ذلك إلى المشي على ركب من عاصروه في اختيار البحر الطويل وقافية اللام، وإن كان التغيير الوحيد الحاصل هو غلبة الزحافات على التفعيلات، فذلك يبقى دائما مرتبطا بطاقته النفسية التي ترغب في الخروج على شكل جمل تعبيرية تصطدم بالإيقاع فتعمل على تغييره ليواكب تجربته النفسية.

المتغيرات الإيقاعية الداخلية :

إن الإيقاع الخارجي للقصيدة العربية تحدى بعض القوانين والمعايير وذلك ما جعله ثابتا أسلوبيا، في حين أن الإيقاع الداخلي لا تحده حدود ولا قوانين، بل يتعلق الإيقاع الداخلي بمكونات البيت من وحدات صوتية من أصغرها الحروف إلى أكبرها الكلمات والجمل، وما يتعلق بهذه الوحدات من خصائص إيقاعية والعلاقات الناشئة بينها كالتصريع والتكرار والجناس وغيرها، وهذه العناصر تكون مشحونة بشحنات عاطفية

للمبدع فوجودها وعلاقتها مع بعض تحقق الدلالة الكلية وتعكس التجربة الانفعالية في حروف وكلمات وجمل. وهذه الأخيرة تخلق جرسا موسيقيا، فتساهم في خلق وحدة موسيقية للنص ووحدة دلالية، وقد أشار إلى ذلك القدماء فها هو الجاحظ يقول :"إذا كان الشعر محتكرها، وكانت ألفاظ البيت من الشعر لا يقع بعضها مماثلا لبعض، كان بينها من التنافر ما بين أبناء العلاّت، وإذا كانت الكلمة ليس موقعها إلى جانب أختها مرضيا موافقا، كان على اللسان عند إنشاد ذلك الشعر مؤنة، "وأجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه قد أفرغ إفراغا واحدا وسبك سبكا واحدا"[1]. فهذه إشارة إلى اهتمام العرب منذ القدم بتوافق موسيقى شعرهم سواء على المستوى الداخلي أو الخارجي، فجودة الشعر تقاس بجودة الموسيقى وذلك ما لم يخف على الشعراء، فاتجهوا إلى الاهتمام بالموسيقى الداخلية كاهتمامهم بالموسيقى الخارجية، فبذلك تتجلى موهبة الشاعر وخبرته وذوقه الموسيقي و اللغوي.

وسنحاول استقصاء الظواهر الإيقاعية الداخلية في لامية العرب عند مستواها الأدنى المتمثل في الصوت المفرد وصولا إلى مستواها الأكبر المتمثل في التوازي.

أ. دلالة الأصوات المفردة :

إن للأصوات في صورتها الصغرى كحروف دلالة، انطلاقا من الإيقاع الذي تحدثه، وانطلاقا من الصفات التي تعبر عنها، فالحرف كأصغر وحدة دلالية معبرة عن الصوت والدلالة، واللذين يؤثران في المتلقي. فنجد :

1 – الجاحظ : البيان و التبيين، مجلد 1، ج 1، تح و شرح : عبد السلام محمد هارون ، دار الفكر، ط4، (د، ت)، ص66، 67.

- **الهمس والجهر :**

للصوت عدّة خصائص، وهذه الخصائص تمنحها إياه الأعضاء الفيزيولوجية، فالهمس والجهر يحدثان انطلاقا من مخارج الأصوات، فللأصوات دلالة نفسية وإيحائية، ولهذه الأصوات نغم موسيقي ولهذا النغم علاقة بالتيار الشعوري والنفسي في مسار النص الشعري، ولمخارج الأصوات وصفاتها علاقة بينها وبين دلالة الكلمة، علاقة شعورية وفنية"[1] فعندما تبدأ العملية الابداعية تخرج الأصوات لتعبر عن معان محددة، وربما تكون عمليتا الإبداع وإنتاج الأصوات اختيارية يقصد إليها الشاعر قصدا لتتلاءم مع حالته النفسية وتعبر عنها بكل صدق. وربما تكون عملية عفوية لا يقصد إليها الشاعر وذلك ما أراه، فالشّنفرى – هذا الصعلوك الطريد – لم ينتق حروف وأصوات مفرداته بل جاءت عفوا دون قصد ،و ذلك ما كان مع معاصريه، فلا نعتقد بأن الصعلوك الشريد الطريد ينتقي ألفاظه أو ينتقي الأصوات المكونة للألفاظ لتعبر عن حالته النفسية، بل يحدث ذلك عفوا فتأتي أصوات الجهر والشدة والإطباق والاستعلاء للمعاني القوية كالفخر والغضب والألم وغيرها من الأغراض التي تستوجب القوة فتأتي هذه الأصوات بصورة طاغية دون قصد من المبدع بل وتنتج دون مخاض إبداعي تتحكم فيه طاقة نفسية، والعكس بالنسبة للهمس والرخاوة والانفتاح والاستفال تكون للمعاني الضعيفة كالحزن والحسرة...

فهذه الأصوات بتواترها ترسم خريطة دلالية ،ترتبط ارتباطا وثيقا بالحالة النفسية للمبدع، فدراسة الأصوات هي المؤشر الأول لإدراك جمالية النص لأن الصوت يتناغم

1 – ينظر صابر عبد الدايم: موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتّطور، مكتبة الخانجي، القاهرة ، ط 2، 1993 م، ص27.

مع المعنى العام للقصيدة ليقوي دلالات النص، فتتضافر جمالية الصوت مع دلالته لتشكل جزئية من الإيقاع ومن الدلالة العامة للنص، ومن التجربة الانفعالية للمبدع.

ولذلك ارتأينا دراسة بعض الأصوات لنرصد الوقائع الدلالية التي أنتجها، فسندرس الهمس والجهر، والشدّة والرخاوة وهي أصوات لها صفات متضادة، فدراستنا لهذه الأصوات ستعطينا مصداقية في النتائج المتوصل إليها، و جاءت الصفات الصوتية على النحو التالي:

الجهر: وهو:" حرف أشبع الاعتماد في موضعه ومنع النفس أن يجري معه حتى ينقضي الاعتماد عليه ويجري الصوت"[1] ونفهم هذا التعريف بعد العودة إلى الدراسات الحديثة التي تعرفه:" هو الصوت الذي تتذبذب عند النطق به الحبال الصوتية "[2]، اذن فالجهر يحدث نتيجة مرور الهواء أثناء عملية النطق فتتذبذب الأوتار الصوتية ذبذبات محددة لينتج الصوت وفي هذه الحالة يكون الجهر.

الهمس:

وهو صوت: " أضعف الاعتماد في موضعه حتى جرى النفَس معه"[3]، فالهمس عكس الجهر لا تتذبذب عند النطق به الأوتار الصوتية "[4]، فالأصوات المهموسة تحتاج قوة نفَس أكبر من القوة التي تتطلبها الأصوات الجهيرة. وذلك ما يحيلنا إلى الدلالة الأولى فالجهر قوي لا يتطلب جهدا، أما الهمس فضعيف يطول ويتطلب جهدا.

1 – سيبويه: الكتاب، ج 4 ، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1988 م، ص434.

2 – كمال بشر: علم الأصوات العام، دار غريب، القاهرة، ط1 ، 1994 م، ص174.

3 – سيبويه : الكتاب، ص434.

4 – كمال بشر: علم الأصوات العام، ص174.

والأصوات المهموسة مجموعة في قوله:"حثّه شخص فسكت"[1]. وما بقي من الأصوات فهي جهيرة، و بناء على هذا الأصوات انطلقنا في دراسة الهمس والجهر على طول القصيدة فتوصلنا إلى الجدول التالي :

رقم البيت	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
تواتر الأصوات الجهيرة	29	25	25	29	29	27	27	35	23	24	21
تواتر الأصوات المهموسة	5	8	7	4	6	7	4	4	10	9	11

رقم البيت	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22
تواتر الأصوات الجهيرة	23	22	25	21	23	23	19	22	24	26	25
تواتر الأصوات المهموسة	10	10	8	11	10	9	9	11	12	5	9

رقم البيت	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55
تواتر الأصوات الجهيرة	27	21	21	23	22	23	27	29	19	29	23
تواتر الأصوات المهموسة	11	9	10	9	13	9	8	3	14	4	11

رقم البيت	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66
تواتر الأصوات الجهيرة	25	29	23	28	26	25	24	23	24	21	24
تواتر الأصوات المهموسة	10	9	7	8	8	10	8	10	8	10	12

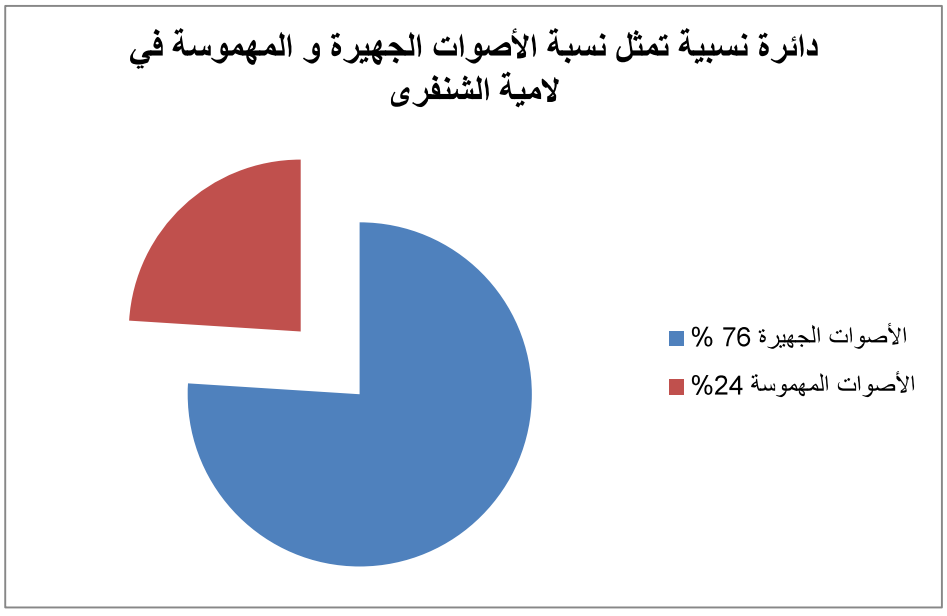
رقم البيت	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33
تواتر الأصوات الجهيرة	27	29	22	21	22	22	22	22	21	18	24
تواتر الأصوات المهموسة	7	6	8	11	9	7	11	10	13	15	11

1 – ابن منظور، لسان العرب، مجلد 6، ص4699.

رقم البيت	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44
تواتر الأصوات الجهيرة	26	30	24	24	25	23	23	24	24	21	21
تواتر الأصوات المهموسة	12	11	7	12	12	10	9	9	13	10	10

رقم البيت	67	68	69
تواتر الأصوات الجهيرة	24	24	25
تواتر الأصوات المهموسة	8	7	9

ومن النتائج المتوصل إليها من الجدول أعلاه فإن استخدام الأصوات المجهورة يغلب على الأصوات المهموسة بنسبة 76 % مقابل 24% على التوالي.



في البيت الأول نرى أن غلبة الأصوات كانت المجهورة، وأن الفرق بينهما كان شاسعا على هذا المنوال:

البيت الأول:

أقيموا بني أُمّيَ صدور مطيّكم فإني إلى قوم سواكم لأمْيلُ[1]

أ ق ي م و ا ب ن ي أ م م ي ص د و ر م ط ي ي ك م ف إ ن ن ي إ ل ج ج / ج / / ج
ج / جج ج ج هـ ج/ ج ج ج ج ج هـ ج هـ ج ج ج /جج

ى ق و م س و ا ك م ل أ م ي ل ج = 31
/ ج ج ج هـ ج/هـ ج ج ج ج ج ج هـ = 5

فتتجلى قوة الهمس على طول البيت حيث تكاد تكون مساوية لنسبة الجهر، فجاء واصفا للذّئب فكأنّ الشاعر يتمثل هذا الوصف لحظة اجتماع الذئاب حوله فيصفها بهدوء وخفوت. والسبب الثاني لغلبة أصوات الهمس هنا لألم الشاعر وضعفه الشديد، فالذئاب أقوى منه وهو يرى نفسه يشبهها من حيث المنظر والجوع والهزال، فجاء الهمس معبرا عن الفقر والجوع والهزال، ونفسية متعبة إلى درجة تشبيه نفسه بالذئب الجائع الذي اشتدّ به الجوع فشاب وشعث وساء منظره وفتح فمه من شدّة التعب.

فكان الهمس عفويا في هذا الموضع تعبيرا عن حزن الشاعر الشديد نظرا إلى ما وصل إليه، فعبّر الصوت عن تجربة نفسية بصورة صادقة. فالهمس فعلياً عكس في هذين الموضعين حزنا يصل إلى الألم فخرج الصوت الطويل الضعيف معبّرا عن ذلك الحزن الشديد وزادت شدّة تعبيره عندما اقترن بالتضعيف ليبرهن عن شدة الألم (بسَّل)، ومن الدراسة السابقة نصل إلى مجموعة من الاستنتاجات:

1- الديوان، ص58 .

* أكثر الشنفرى من استخدام الحروف الجهيرة نظرا لسهولتها في النطق وقوتها، فالشاعر في موضع فخر بنفسه القوية التي تبرّأت من القبائل وأعرافها وقوانينها والتجأت إلى القفار لتعاشر أهلا جددا متمثلين في الضباع والذئاب، فكان الجهر جد مناسب لغرض الشاعر، فعبر الصوت عن حقيقة الشعور.

* جاءت ثلاثة أرباع الأصوات جهيرة لسهولة التلفظ بها،" فالأحرف المهموسة مجهدة للتنفس لأننا تحتاج للنطق بها إلى قدر أكبر من هواء الرئتين، أكبر مما تتطلبه نظائرها الجهيرة "[1]. فالشنفرى ثري اللغة عفوي في استخدامها، فجاءت الألفاظ مناسبة لمقام الفخر والتي كانت سهلة النطق لطبيعة حياة الصعلوك الكار الفار.

* نجد أنّ الهمس كان ضعيفا كون الشاعر يعلن في لاميته قوته و رفضه لقومه وأعرافهم ، ولكن حضوره عبّر عن حقيقة نفسية وهي حزن الشنفرى الدفين الذي كان رفيقا للرفض والتمرد، وحتى بعد تمرده ومعيشته في الفيافي لم ينس ألمه بل عبّر عنه بذلك الهمس الضعيف جدا كون الشاعر يعتز برجولته، ولكن انعكس الهمس بصورة عفوية في اللامية. فبطول نفسه أخرج مكبوتات دفينة كانت السبب في التعبير.

* وضوح الجهر في السمع كونه أقوى، فخدم دلالة القصيدة المتجلية في الفخر والاعتزاز والرفض.

ومما سبق تستنتج أن الهمس والجهر يمثلان خاصيتين إيقاعيتين يندرج تحتهما عدد من الأصوات العربية يستعملان في تركيب الكلمات والجمل والنصوص، وتختلف باختلاف الحالة الشعورية والنفسية للشاعر، وعليه فالأصوات المهموسة والجهيرة تمثل خاصية أسلوبية متغيرة لارتباطها بالحالة الشعورية، فالصوت اللغوي المفرد يتغير ليعبر

1 – إبراهيم أنيس: موسيقى الشّعر، ص32 .

عن انفعالات محددة، واللامية التي بين أيدينا تؤكد ذلك، فالاعتزاز والرفض والفخر صفات تدل على القوة والشموخ وذلك ما عكسته غلبة الجهر على حساب الهمس.

فالشاعر يجهر بما يحس به ليصور انفعاله وحياته واعتزازه بنفسه، ويفتخر بنفسه ليوضح لمن ظلموه في رسالته الموجهة إليهم أنه خير من خيارهم، فعكس الجهر والهمس كل هذه التجربة الصعلوكية بكل مستوياتها الدلالية والانفعالية.

- **الشدّة والرخاوة والتوسط:**

الشدّة :

وهي أصوات تنتج عن انطلاق الهواء، و يعرفها سيبويه :" الذي يمنع الصوت أن يجري فيه "[1]. والأصوات التي تمتاز بالشدّة تكون انفجارية، فعند النطق بها ينحبس الهواء تماما أو جزئيا ثمّ يخرج دفعة واحدة محدثا انفجارا فتسمى لذلك أصواتا شديدة وقد جمعها سيبويه في قوله: " أجدت طبقك "[2].

الرخاوة :

وهي الأصوات التي يضيق فيها مجرى الهواء الخارج من الرئتين في موضع من المواضع، بحيث يحدث الهواء أثناء خروجه احتكاكا مسموعا[3].

المتوسطة :

وهي أصوات بين الشديدة والرخوة، وهي أصوات "دون انفجار أو احتكاك عند المخرج"[4] وقد جمع العلماء الأصوات المتوسطة في قولهم: "لم يرعونا"[5].

---

1 – سيبويه : الكتاب، ص434 .

2 – ابن منظور: لسان العرب، مجلد4، ص2214.

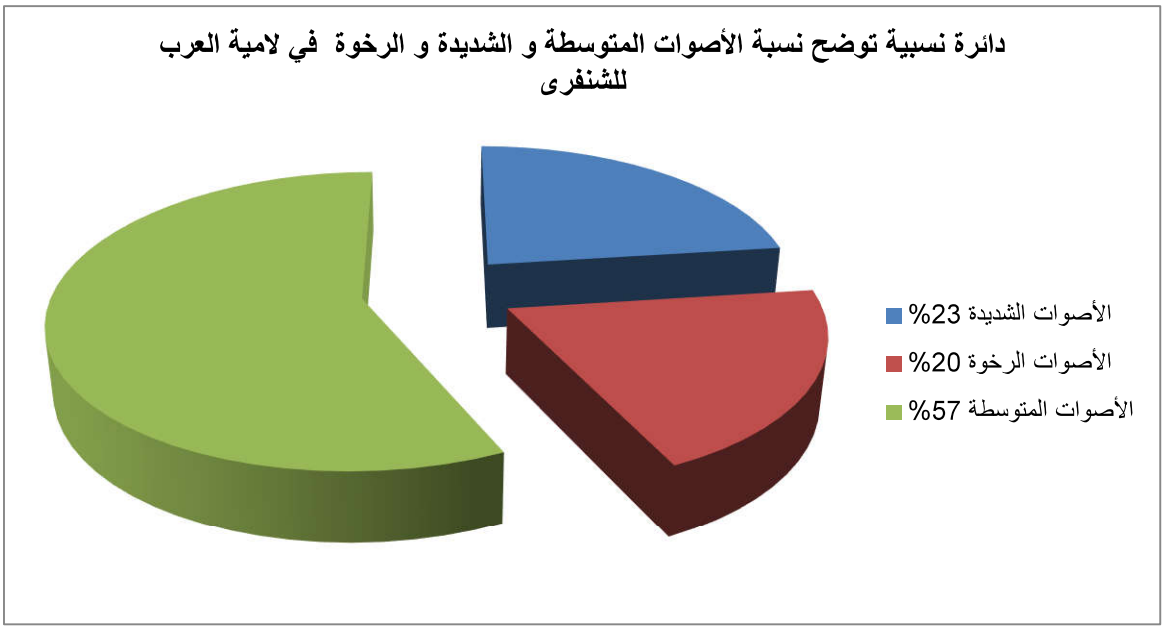
3 – رابح بوحوش: البنية اللّغويّة لبردة البصيري، ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر، (د،ط)،1993م، ص20.

4– يونيل مالبرج : علم الأصوات، إخراج و دراسة عبد الصبور شاهين، مكتبة الآداب، مصر، (د،ط)، 1988م، ص113.

5– ابن منظور: لسان العرب، مجلد4، ص2214.

ومن ذلك نصل إلى الأصوات الرخوة وهي ماتبقى: [س ز ص ض ش ذ ث هـ ح خ غ ف ظ].

وبعد دراسة وإحصاء الأصوات الرخوة والشديدة والمتوسطة في لامية العرب للشنفرى، وصلنا إلى نتيجة أولية ألا وهي غلبة الأصوات المتوسطة على الأصوات الشديدة والرخوة حيث مثّلت ما يقارب 57% من إجمالي الأصوات وتليها الأصوات الشديدة بنسبة 23% والرخوة بنسبة 20% .



و من أمثلة ذلك :

توافين من شتّى إليه فضمّها كما ضمّ أذوادَ الأصاريم منهلُ[1]

ت و ا ف ي ن م ن ش ت ت ى إ ل ي هـ ف ض م م هـ ا ك م ا ض م م أ ذ و ا د

ش م / ر م م م م ر ش ش / ش م م ر ر ر م م ر / ش م / ر م م ش ر م / ش

ا ل أ ص ا ر ي م م ن هـ 19 متوسطة

/ م ش ر / م / م م م ر ، 8 شديدة

10 رخوة

1- الديوان، ص67.

ففي هذا البيت يكاد مجموع الأصوات الرخوة و الشديدة يكون مساويا للأصوات المتوسطة.

البيت الثاني و الخمسون :

وأُعدم أحيانا و أغنى و إنّما ينال الغنى ذو البُعدة المتبذّلُ[1]

و أ عد م أح ي ا ن ا و أ غ ن ى و إ ن ن م ا ي ن ا ل ا ل غ ن بذ و م ش م ش ر م / م / م ش ر م / م ش م م م / م م / م / م ر م /ر/

ا ل ب ع د ة ا ل م ت ب ذ ذ 21 متوسطة

/م ش م ش ش/م م ش ش رررم 10 شديدة

6 رخوة

وفي هذا المثال نجد بأن الغلبة للأصوات المتوسطة على الأصوات الشديدة والرخوة. ومن المثالين السابقين ومن إحصاء مجموع الأصوات الرخوة والشديدة والمتوسطة نصل إلى مجموعة من النتائج وهي:

* غلبة الأصوات المتوسطة على الشديدة والرخوة، وذلك يعود إلى أن الشاعر وإن كان غاضبا فهو يرغب في إيصال رسالته فكانت الأصوات المتوسطة أغلب للإبانة، فشعره أداة للتواصل

والتبليغ في المقام الأول.

* مثّلت الأصوات الانفجارية الشديدة النسبة الثانية كونها عبّرت عن غضب الشاعر فناسبت هذا الانفعال، بالتعبير عن الانفجار النفسي بانفجار صوتي.

1 – الديوان، ص 69.

* مثّلت الأصوات الرخوة النسبة الأقل كون الشاعر لم يرغب أن يصرّح بانفعاله الدفين المتجلي في الحزن، فلم يرغب في أن تبدو عليه الرقة فكان أقل الأصوات حضورا.

* انعكست البيئة الوحشية التي كان يعيش بها الشاعر في عدد من الأصوات الشديدة وألفاظ وحشية قاسية.

* تقاربت نسبة الأصوات الشديدة (23 %) من نسبة الأصوات الرخوة (20 %) لتشكل توازنا إيقاعيا للقصيدة.

لنصل في الأخير من دراسة أصوات الشدّة والتوسط والرخاوة إلى نتيجة مفادها أن هذه الأصوات متغير أسلوبي في اللامية حيث إنّها احتكمت إلى نفسية الشاعر فهو يبلّغ ويصف ويقص فجاءت الأصوات المتوسطة هي الغالبة، ثمّ نجده غاضبا منفعلا رافضا لقومه ومصيره فنجد الأصوات الشديدة الانفجارية في المرتبة الثانية ثمّ نجد الشعور الدفين الذي يرفض الشنفرى أن يصرّح به ألا وهو الحزن ينعكس في الأصوات الرخوة. فكانت الأصوات معبرة عن سمة أسلوبية متغيرة في اللامية لارتباطها بالجانب الوجداني للشاعر.

لننتقل إلى دراسة عنصر آخر من عناصر الإيقاع ألا وهو التكرار.

ب. التكرار:

التكرار من المنبهات الإيقاعية، فالتفعيلات تتكرر بصورة نمطية في فواصل زمنية محددة لتخلق بمجموعها البحر الشعري، والتكرار لا يقتصر على التفعيلات وإنّما يتجاوزها إلى تكرار الأصوات والكلمات والجمل، حيث تتفاعل النفس البشرية في تموّجاتها الانفعالية فتنطلق معبّرة بوسائل جمالية وفنية منها التكرار، والتكرار ظاهرة

لغوية تطبع القصيدة بطابع من الإيقاع يجعل لغة القصيدة كثيفة منسجمة معبّرة فعليا عن تجربة وجدانية.

فيتوهّج النص بملامح التجربة الشعورية التي تمخّض عنها التعبير الشعري، والتكرار لغة هو:"الكر بمعنى الرجوع كما يأتي بمعنى الإعادة والعطف فالكر الرجوع. يقال كرّه، وكرّ بنفسه والكرّ مصدر كرّ عليه يَكِرُّ كرا وكرورا وتكرارا: عطف عليه كرّ عنه رجع... وكرر الشيء وكركره: أعاده مرة بعد أخرى[1].

فالتكرار هو إعادة، ولكن التكرار كظاهرة أسلوبية يشكل حضوره في النص الشعري إضاءات تلفت انتباه المتلقي إلى دلالات عميقة في طيات النص الشعري: " فالصورة المكررة في الشعر تتعدى الدلالة الأولى إلى دلالة ثانية بمجرد خضوعها للتكرار حيث نقرأ في الصورة المكررة شيئا آخر غير الذي سبق وهذا التكرار يسهم في عملية الإيحاء وتعميق أثر الصورة في نفس القارئ "[2].

ولظاهرة التكرار دور في إكساب تجربة الشاعر فاعلية صوتية، فيكون التكرار علامة أسلوبية خاصة في شعر الشعراء، فيمنحها دفقا إيقاعيا، وتنقل القارئ من حالة نفسية لأخرى.

للتكرار قيمتان: صوتية ودلالية، كونه يكرر ما يرغب في إيضاحه وتسليط الضوء عليه.

1- ابن منظور: لسان العرب، مادّة (ك ر).

2- عبد الحميد هيمة: البنيات الأسلوبية في الشّعر الجزائري المعاصر شعر الشباب نموذجا، مطبعة هيمة، ط1، 1998م، ص 46.

1- تكرار الأصوات :

يشكل الصوت العنصر الأول من عناصر تركيب الكلام، وبذلك يكون عنصرا أساسيا في النص الشعري، فيدخل الصوت في بناء الإيقاع العام للقصيدة، بل يشكل في شكله كوحدة صغرى إيقاعا خاصا، و تكرار الأصوات هو الذي يصنع هذا الإيقاع.

و الصوت المكرر ينتج دلالات محددة في النص الشعري، فالصوت المكرر يصنع في أذهاننا معنى ما و يمنح دلالة موضوعية و يرقى الصوت إلى مستوى العلامة، بل يصبح كلمة من نوع خاص"[1]. فالصوت المكرر لا تتجلى قيمته في الإيقاع المحدد الذي ينتجه فقط، وإنّما تتجلى أيضا فيما ينتجه من دلالة تساعد المتلقي على التفاعل مع النص وفهم دلالته السطحية والخفية.

وإيقاع الصوت يتغلغل إلى عمق النص وعمق النفس ليعكس حقائق دلالية متجاوزا جمالية الإيقاع إلى الدلالة والمعنى. و لامية العرب جاءت مليئة بأمثلة عن تكرار الصوت، وفي ذلك دلالات أسلوبية خاصة، بل نرى بأن هذه الأصوات المكررة تجاوزت الإيقاع لتصبح رمزا يعبّر عن إيحاءات نفسية . ومن أمثلة تكرار الأصوات :

أقيموا بني أمّي صدور مطيّكم فإنّي إلى قوم سواكم لأميَلُ[2]

كرر الشاعر هنا صوت الميم أكثر من الأصوات الأخرى و هو صوت جهير يمتاز بالقوة حيث عكس بكل صدق و أمانة رغبة الشاعر في الرحيل، بل يستهزئ بقومه فيحثهم على الاستعداد لأنه راحل عنهم و في ذلك تحقير لهم.

---

1 - ينظر عبد القادر بوزيدة: دراسة ظاهرة أسلوبيّة (التكرار) في قصيدة السّياب (رجل النهار)،مجلة اللّغة و الآداب، جامعة الجزائر،ع 14 ،ديسمبر 1999 م، ص52.

2 - الدّيوان، ص58.

ولا جُبَّإٍ أكهى مُـــربٍّ بعــرسه يطالـــعها في شأنه كيف يفــعلُ

ولست بعَلٍّ شرُّه دون خــيره ألَــفَّ إذا ما رُعــته اهــتاج أعــزلُ

ولست بمحيار الظلام إذا انتحت هدى الهوجل العسّيف يَهماءُ هُـوَجَلُ

فلمّا لَوَاه القوت من حيث أمَّــه دعـــا فأجابــته نظائـــر نحَّــلُ[1]

فصوت الهاء تكرر هنا عدّة مرات، ورغم ما فيه من ضعف كونه حرفا رخوا ومهموسا إلا أن النفس المستطيل فيه قد أخرج دفقات شعورية من احتقار للجبان الذي يراه دون رأي، ويعبّر عن هذا الاحتقار بصوت طويل النفس ليخرج مكنونات صدره فهو ينفي عن نفسه ذلك، وذلك ما يؤكده حرف النفي لا، و في ذلك احتقار للآخر و ترفع عنه و لكن أيضا ألم بما أنه هو الطريد لا الآخر. وذلك ما نراه مع البيتين التاليين والبيت الأخير عكس بكل صدق حقيقة آلام الشاعر النفسية التي عكسها الصوت الضعيف" الهاء" فالشاعر يصوّر حالة من الفقر والجوع والهزال في صورة ذئب شريد هزيل وجائع.

وإلفُ هموم ما تزال تعوده عيادا كحُمَّى الرّبع, أو هي أثقلُ

إذا وَرَدَتْ أَصدرْتُها ثُمَّ إنّها تَثوبُ فتأتي من تُحَيْتُ ومن عَلُ[2]

نرى في البيت الأول تكرار الهاء وهو صوت ضعيف دلّ على ألم الشاعر وعكس فعليا حقيقة نفسية ألا وهي همه من حاله وفقره وتشرّده وكل حياته، وتعززت هذه الدلالة في البيت الثاني حيث أن تكرار حرف التاء الذي يمثّل حرفا من الحروف المهموسة الشديدة فيصور حالة نفسية بن الألم الشديد ورفض ورغبة في التخلص منه،

1 – الديوان، ص 61، 62، 64.

2 – الدّيوان، ص 68.

ولكن دون جدوى فهو يعود في كل حين ومن كل جانب والشدّة تمثّل الصراخ من شدّة الألم، فهذا عكس الواقع النفسي المتأزم.

فأيَّـــمتُ نسواناً و أَيتــمتُ إلــدَةً وعُدتُ كما أَبدأتُ واللَّيلُ أليلُ

وأصــبح عني بالغُمَــيصَاء جالساً فريقان: مسؤولٌ آخر يسألُ[1]

نرى في هذين البيتين تكرارا للهمزة وهي صوت جهير شديد، وعند النطق به يضغط على النفَس ليحدث الانفجار الذي نراه في هذه الصورة، فهو يصوّر قتله لمن يغير عليهم ولكن بطريقة دلالية تعكس وصول الألم إلى حالات متفاقمة حتّى أصبح كالمرض أو موت الضمير فيفتخر بتيتيم الأطفال وترميل النساء، وتزداد متعته التي يفتخر بها ويصرخ معبّرا عنها عندما يترك الناس حيارى.

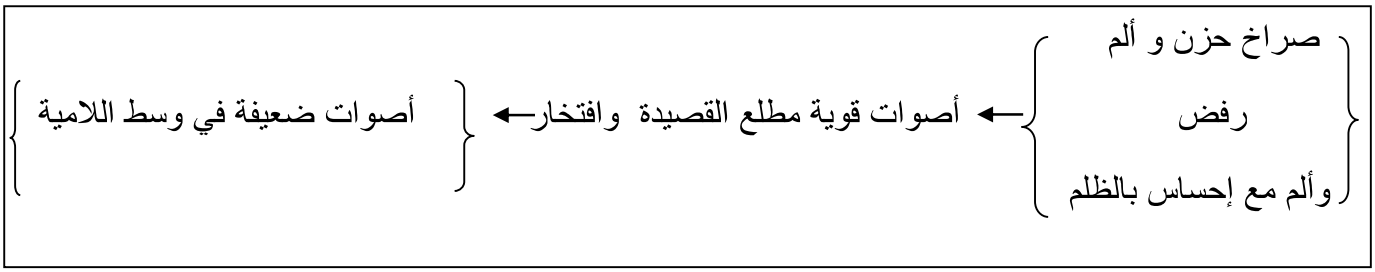
وفي الأخير نصل إلى أن هذه الأصوات في تجلّيها الأول كوحدات صغرى لها دلالات محددة كالشدّة والرخاوة، ولكنّها تكتسب دلالتها الفعلية بارتباطها بوحدات أخرى لتشكّل بذلك دوال معبّرة عن مدلولات فتسهم في خلق التعبير الذي يسهم بحد ذاته في إضفاء دلالة عليه عن طريق تكرارها، فتؤكّده دلالات الصوت ودلالات أخرى فتعطي معنى ودلالات للنص في صورته الكلية يعكس المراحل عن طريق تكرارها في المرحلة الأولى وتضفي بذلك جرسا

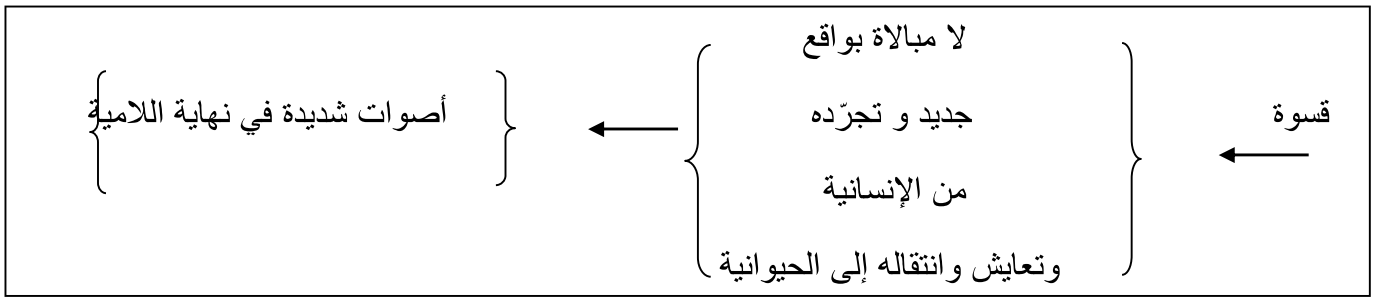
موسيقيا إيقاعيا في المرحلة الثانية.

ومنه ينتج أن هذه الأصوات وبفضل تكرارها استوعبت ورسمت التجربة الصعلوكية من جانب تعبيري و من جانب نفسي، فالتكرار الصوتي أضفى جرسا إيقاعيا على اللامية فاكتسبت بذلك جمالا وقوّتْ دلالاتها وتأثيرها في المتلقي، أما عن الجانب

1 – الديوان، ص 70.

النفسي فهذه الأصوات قد رسمت خريطة فعلية للحالة النفسية للشاعر، فالتعبيرات كانت كمخاض لانفعال نفسي فانعكس ذلك على الأصوات التي عبّرت بصدق عن التجربة الانفعالية التي عاشها الشنفرى كصعلوك وغيره من الصعاليك فكانت على النحو التالي:





فالأجراس الصوتية الناتجة عن التكرار الصوتي هي التي أوصلتنا إلى هذا الاستنتاج، ومن ذلك نستنتج أن الأصوات باعتبارها شريكا في بناء الإيقاع والدلالة فهي متغير أسلوبي، كون حضورها المكثّف المتمثّل في تكرارها ما هو إلا عكس لحالة شعورية في تجربة إبداعية، والصوت باعتباره العتبة الأولى في النص فهو العتبة الأولى كذلك في الدلالة .

2- تكرار الكلمة :

إن تكرار الكلمة ظاهرة أسلوبية في الشعر منذ القدم، فالكلمة الركن الثاني في بناء القصيدة فهي تسهم في خلق المعنى والدلالة فتسهم في:" إنتاج الدلالة أحيانا، و في إنتاج الإيقاع الخالص أحيانا أخرى، ثم تمزج الإيقاع بالدلالة أحيانا ثلاثة(؟)"[1].

1 – محمد عبد المطلب: البلاغة العربية قراءة أخرى، الشركة المصرية العالمية للنشر، أودجمان، ط1، 1997 م، ص404.

وتكرار الكلمة ظاهر جلي يجعل القصيدة مشعّة إيقاعيا فتكون دراسة التكرار فيه " أكثر دقة في نتائجها من دراسة الحروف التي لا يمكن أن يصل معها المرء إلى نتائج دون تحفظات"[1]. ويحيلنا ذلك إلى أن التكرار اللفظي، وهو تكرار واضح في شكله يخلق إيقاعا ودلالة، فيأتي اللفظ الأول ثمّ يكرر ليؤكّد المعنى ويسلّط الضوء على الفكرة التي يتمحور حولها النص الشعري، وقد وجدنا تكرار الكلمة في لامية الشنفرى واضحا جليا يرسم في بعض الأحيان ثنائيات جمالية، تعطي للنص جمالا ورونقا إيقاعيا كما تضفي عليه دلالة خاصّة.

ومن أمثلة التكرار اللفظي نجد:

وكُـــلٌ أَبيٌ باســلٌ غـير أنّني إذا عَرَضَــت أولى الطـرائـد أبسـلُ
وإن مُدَّت الأيدي إلى الزّاد لم أَكُن بأعجـلهم إذ أَجْشــعُ القَـوم أَعجلُ
وما ذاك إلا بســطة عن تفـضُّـل عــليهم و كان الأفـضَلَ المتفـضّلُ[2]

في هذه الأبيات أورد الشاعر اشتقاقات متعددة (باسل، أبسل، أعجلهم، أعجل، تفضل، الأفضل، المتفضل) بين فعل وفاعل ومصدر واسم تفضيل واسم فاعل ليؤكد من خلال هذه التكرارات على شيء واحد ألا وهو كرم خلقه وعزّته والتأكيد على رفعة أخلاقه فجاءت على مختلف الصيغ لتؤكّد على ذلك.

فــضجَّ وضجَّــت بالبَــراح كأنّها وإيّــاه نوحٌ فوْقَ عــلــياءَ ثُـكَّلُ
وأَغضي وأَغضَتْ واتّسي واتّستْ به مراميلُ عــزّاها وعــزّته مُـرمــلُ
شكا وشكتْ ثُمّ ارعَوَى بعدُ وارعَــوَتْ ولَلصّـبرُ إن لم ينفع الشَّكوُ أجملُ[3]

1- موسى ربابعة: قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، دار الكندي للنشر و التوزيع، الأردن، 2001 م، ص28.
2- الديوان، ص59.
3 - الديوان، ص60.

وفـــاءَ وفـــاءتْ بادراتِ وكـلُّـها على نَكَـظ مــما يُكاتــمُ مُجْـملُ

همَـمْتُ و هَمَّت و ابتدرنا و أسدلتْ وشـــمَّــرَ مني فارطٌ مُـتَـمَهّـلُ

تَوافيْــنَ من شتّى إليه فضــمَّها كـما ضَــمَّ أذوادَ الأَصاريـم مَنهـلُ[1]

هنا رسم التكرار ثنائيات إيقاعية زادت من جمال القصيدة من خلال تكثيف الموسيقى الداخلية، فكانت الكلمات المكررة أفعالا في زمن الماضي، ربط بينها حرف العطف "و"، لترسم بذلك وحدة شعورية لدى القارئ، فالشاعر يصوّر حياته التي يربطها بالذئب فيرى نفسه في الذئب المفرد المكون لفرد من الجماعة، فيتخيّل نفسه ذئبا مع قطيع ذئاب بل قائدهم، فصوّر حركتهم وصوتهم ...

مؤكّدا على فكرة الانسلاخ من المجتمع البشري إلى مجتمع خير منه ألا وهو مجتمع الذئاب المتوحد تحت راية قائدها، عكس مجتمعه الظالم.

فإن تبتئس بالشَّنفرى أمُّ قَسْطَلٍ لما اغتبطتْ بالشَّنفرى قبلُ أَطْوَلُ[2]

وهنا نجد تكرارا لاسم الشنفرى رابطا إيّاه بالفعل (تبتئس، لما اغتبطت) ربط وجوده باستمرار القتال. وفي هذا التكرار نرى مبالغة من طرف الشاعر في ربط نفسه بالحرب حتّى أنّها أصبحت تحبه كونه دائما مثيرا لها، وفي تكرار اسمه دلالة على مركزية شخصيته في القصيدة واعتداده بنفسه كونه الوحيد الوارد في اللامية.

فأيَّــمتُ نسوانا وأيتمــتُ إلدةً وعــدتُ كما أبدأتُ واللّيل أليـلُ

وأصبح عني بالغُمَيصاء جالـسا فريقــان مسؤول وآخر يسـألُ

فقالوا :لقد هَـرَّتْ بلـــيل كلابنا فقلنا :أذئبٌ عسَّ أم عسَّ فُرْعُـلُ

فــلم يــكُ إلا نبأةٌ ثُمَّ هَوَّمتْ فقلنا : قطاةٌ ريعَ أم ريعَ أجــدلُ[3]

1- الديوان، ص67.

2- الديوان، ص67.

3 -الديوان، ص67.

فإن يكُ من جنٍ لأبرحُ طارقا وإن يكُ إنسا ما كَهَا الإنسُ تفعلُ[1]

وفي هذه الأمثلة عن التكرار نجد تأكيدا من طرف الشاعر على مبالغته في القتل واستمراره فيه في (و اللّيل ، أليل) أما (مسؤول ،يسأل) و (قالوا ، قلنا) و (عسّ، عسّ) و(ريع ، ريع) و(إنسا ، الإنس) تأكيد من طرف الشاعر على دلالة السخرية من القوم بعد أن أغار عليهم دون أن يحّسوا أو تحسّ كلابهم، فاحتاروا في أمره أهو من الإنس، فإن كان إنسا فالإنس لا تفعل مثل هذا، وهنا تتجلى دلالة السخرية والسوداوية والاعتزاز بالذات التي ساهم التكرار اللفظي مساهمة عظيمة في ترسيخها.

لنصل إلى أن التكرار اللفظي كان متغيّرا أسلوبيا كونه لم يكن لملء فراغ لفظي أو تنغيم موسيقي "[2] بل ناتج عن انفعال وجداني تجلى في تكرار لفظي حمّل القصيدة جرسا موسيقيا فزادها جمالا و قوّى دلالتها بالمقابل، وجعل المتلقي يتفاعل مع التجربة العاطفية للكاتب والتي أكّدها بهذه التكرارات، فكانت تجربة تعبيرية حاملة لتجربة انفعالية ساهمت في خلق التأثير في المتلقي.

وننتقل للحديث عن التجمعات الصوتية و التي تسهم في خلق البناء الإيقاعي الداخلي.

ج- التّجمعات الصوتية:

تبرز في خطاب الشاعر إلى جانب الوزن والقافية والتكرار وغيرها من الظواهر الصوتية الداخلية لتسهم في إثراء الإيقاع الداخلي للقصيدة و تسهم من خلال تضافرها

1- الديوان، ص70،71.

2- ينظر عبد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، المطبعة الرسميّة للجمهورية التونسية، تونس،(د،ط)، 1981 م، ص62.

مع الوزن والقافية والتكرار والترصيع والأصوات في بناء الإيقاع الكلي للقصيدة، وتثري هذه التمظهرات في أشكالها المختلفة في خلق دلالات وإيحاءات معينة، تساهم في نقل التجربة الوجدانية في شكل طاقة تعبيرية إيقاعية يتأثر بها المتلقي ليتفاعل مع هذا النص الشعري.

وقد ارتأينا الحديث عن هذه التمظهرات الإيقاعية التي وردت في البناء الشعري للشنفرى وهي: التصريع، الجناس، التوازي، التطريف، التوازن، الطباق، التقسيم.

1 –التصريع :

وهو ما يُجعل تابعا إلى الإيقاع الخارجي[1]، فهو يأتي ليوضّح القافية، قبل إتمام قراءة البيت لنعرف ما هي القافية، وهو ما كان عَروضُ البيت تابعا لضربه،" يكون له في أوائل القصائد حلاوة وموقع في استدلالها به على قافية القصيدة قبل الانتهاء إليها، لمناسبة تحصل لها بازدواج صيغتي العروض والضرب وتماثل مقطعها، لا تحصل لها دون ذلك"[2].

وقد وردت الأبيات المصرّعة على النحو التالي :

وَمَا ذَاكَ إلّا بَسْطَةٌ عَنْ تَفَضُّلِ عَلَيْهِمْ وَكَانَ الأَفْضَلَ المُتَفَضِّلُ

ولا خَـــالِفٍ دارِيَّةٍ مُـتَغَزِّلِ يَـــرُوحُ وَيغْـدُو داهـناً يَتَكَحَّلُ

فإنْ تَبْتَئِسْ بالشَّنْفَرَى أمُّ قَسْطَلِ لَمَا اغْتَبَطَتْ بالشَّنْفَرَى قَبْلُ أطْوَلُ[3]

1– ينظر راشد بن حمد بن هاشل الحسيني: البنى الاسلوبية في النص الشعري، دار الحكمة، لندن، ط1، 2004 م، ص66، 68.

2– حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص283

3 – الديوان، ص60، 61، 67.

وبتوافق نهايات كل الأشطر موسيقيا حدث توافق موسيقي في كل البيت، فزاد تأثيره في المتلقي، فالتصريع حلية جمالية زاد من جمالية القصيدة، فكانت وظيفته جمالية تأثيرية، ولكنّ غياب التصريع في مطلع اللامية متغيّر أسلوبي، كون العرب نسجت قصائدها على التصريع. فغياب التصريع عن المطلع وحضوره في ثلاثة مواضع من اللامية يؤكّد على التغيّر الأسلوبي فالشاعر نفاه في مقدمة شعره ليورده في القصيدة وربّما كان ذلك عن غير قصد.

وربّما عمد إلى ذلك خروجا عن المألوف وتمرّدا على العرف السائر في الشعر الجاهلي، فإن لم يتمرّد على الوزن والقافية فقد تمرّد على التصريع في مطلع لاميّته، والذي كان يمثّل قاعدة ذهبية لا خروج عنها. فمثلا قد وردنا عن امرئ القيس ثلاث وعشرون قصيدة مصرّعة المطلع من مجموع قصائد قد بلغ أربعا وثلاثين قصيدة أي بنسبة 67 % [1] من إجمالي قصائده. و بذلك فالشنفرى قد عمد إلى هذا التغيير.

2 – الجناس :

والجناس من أهم مصادر التنوع الصوتي في الشعر، ذلك أنه بأصواته المتشابهة في الوزن والمختلفة في المدلول يكشف عن تناظر وتماثل يثري القصيدة إيقاعيا، إثراءً من خلال تناظر وتماثل الحروف و ترتيبها وعددها وشكلها وهذا جناس تام وإن أخلّ بأحد هذه العناصر سمّي جناسا ناقصا "[2] وهو أنواع أيضا سنتناولها بالدرس في اللامية.

1 – ينظر محمد العيد: إبداع الدّلالة في الشّعر الجاهلي، مكتبة الآداب، القاهرة، ط2، 2007 م، ص41.

2– ينظر إلى تعريفات الجناس من تام و ناقص بأنواعه إلى عبد العزيز عتيق: في البلاغة العربية (علم المعاني– البيان–البديع)، دار النهضة العربية، بيروت، (د، ط ، ت)، ص624.

الجناس التام :

"وهو أن تتفق فيه الكلمتان في نوع الحروف وترتيبها وعددها وحركتها، ولا تختلفان إلا في المعنى "[1]. وذلك ما نستحضره في موضع واحد من لامية العرب في قول الشنفرى:

ولَسْتُ بِمِحْيَارِ الظَّلاَمِ إذا انْتَحَتْ هُدَى الهَوْجَلِ العِسّيفِ يَهْمَاءُ هؤجَلُ[2]

نجد هنا جناسا تاما في كلمتي (الهوجل)، (هوجل) فقد اتّفقتا في كل الشروط واختلفتا في المعنى فلكل واحدة دلالة فالهوجل : الرجل الطويل الذي فيه حمق[(3)] في حين أن الهؤجل " شديد المسلك. بهذا الجناس خلق إيقاعا جماليا في البيت فزاده حسنا و قوّاه دلالة، فالشاعر يقدّم ويؤخّر فيرى نفسه الرجل الذي لا يتحيّر، فهو قوي الشخصية حين يكون غيره في حيرة، وقد حقق الجناس أغراضه من إطراب الأذن بإحداث جرس موسيقي خفيف، وتأكيد المعنى وتنويعه.

الجناس الناقص :

وهو أكثر ورودا من الجناس التام في اللامية، وهو ما خالف الجناس التام في أحد شروطه، ومن أمثلة ذلك في اللامية :

لَعمرك ما بالأرض ضيق على امرئٍ سرى راغبا أو راهبا و هو يعقلُ[3]

تجلى الجناس لنا في هذا البيت بين ثنائية (راغبا، راهبا) مع اختلاف حرف واحد في وسط الكلمة، وهو "غ" و "ه" همسي وقد شكّلا بذلك تباينا نطقيا يوافق التباين الدلالي بين الرغبة، الأولى عاكسة للقوّة والثانية للضعف، فشكّل الجناس في هذا البيت

1 – بكري شيخ أمين: البلاغة العربية في ثوبها الجديد (علم البديع)، ج3، دار العالم المبين، ط2، 1994 م، ص 134.

2 – الدّيوان، ص62 .

3 – الديوان، ص59.

جرسا موسيقيا جميلا مؤكّدا لفكرة الصعلكة التي تتمثّل في الخروج عن القوم والتي يراها الشنفرى في شيئين الرغبة مثله و"الرهبة لمن خاف أن يقتل أو يسلّم أو يخلع "[1]، نجد حقيقة اجتماعية ونفسية دفعت بالصعلوك إلى التصعلك فأكّدت المعنى ووزعته بين رغبة ورهبة.

وَإِنْ مُدَّتِ الأَيْدِي إلى الزَّادِ لَمْ أَكُنْ بَأَعْجَلِهِمْ إذْ أَجْشَعُ القَوْمِ أَعْجَلُ[2]

وجاء الجناس في أوّل وآخر العجز فأثرى الموسيقى الداخلية للبيت، وأكّد دلالة يرغب الشاعر في تأكيدها وهي رفعة خلقه فإن تزاحم الناس للأكل لم يزاحم لكنّه في صيد الغزلان فهو السّيد القوي لا الجَشعُ، فالجناس قد أدّى وظيفة إيقاعية في البيت كما أدّى وظيفة دلالية فقد أكّدفكرة ورسّخها ورسم دلالة وصورة عن الصعلوك المتمثّل هنا في الشنفرى، فأطرب الأذن وأكّد المعنى.

مُـهَـرَّتَةٌ فُوهٌ كَأَنَّ شُـدُوقَها شُقُوقُ العِصِيِّ كَالِحَاتٌ وَبُسَّلُ[3]

تجلّى الجناس الناقص في اختلاف حرفين وهما (شدوق ،شقوق) وهما صوتان جهيران يعكسان صورة كاملة لجانب فم الذئب ،فالشدق جانب فم الذئب، والشقوق هي التصدعات.

فالجناس إلى جانب أثره الإيقاعي القوي خلق صورة دلالية ولا أروع عن منظر الذئب، ليأخذنا إلى دلالة باطنية فيصوّر لنا حياته المعيشة فهو فعلا يعايش الذئاب

1 – يوسف خليف: الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، ص125.

2 – الديوان، ص59.

3 – الديوان، ص65 .

ويقترب منها إلى درجة ملاحظة تفاصيل جسمية لا تلاحظ إلا عن قرب، وفي هذه الصورة أيضا دلالة ثالثة وهي تصويره لشدّة جوعه وفقره أي ألمه وحزنه.

وَلَيْلَةِ نَحْسٍ يَصْطَلِي القَوْسَ رَبُّها وَأَقْطُعَهُ اللَّاتِي بِهَا يَتَنَبَّلُ[1]

تمثّل الجناس الناقص في صورة عدم ترتيب الحروف في (ليلة ، اللاتي) فاختلاف الحروف أدّى إلى اختلاف الدلالة، ولكن الإيقاع أُثري في هذا البيت عن طريق تكرار نفس الأصوات في الصدر والعجز، فكان الغرض من الجناس إثراء الموسيقى فقط لا غير في هذاالبيت، وربّما قد ورد عفوا دون قصد.

وأَصْبَحَ عَنّي بالغُمَيْصَاءِ جَالساً فَرِيقَانِ: مَسْؤُولٌ وَآخَرُ يَسْأَلُ[2]

(مسؤول ، يسأل) هما صيغتان صرفيتان لنفس الجذر اللغوي سأل، ولكنّ صيغتي مسؤول (اسم مفعول)، ويسأل (فعل مضارع) شكّلتا دلالتين مختلفتين لدال واحد سأل بصيغ مختلفة ،فالأول من وقع عليه الفعل أي من يسأل أو يستجوب، والأول هو الفعل بحد ذاته السؤال فمثّلت ثلاثية السائل والمسؤول والسؤال، ثلاثية جمالية صوتية ودلالية حيث خلقت من نفس الجذر اللغوي فاعلا ومفعولا وفعلا مثّلوا أطراف الحوار. فأكّدت الدلالة عن حيرة القوم واستهزاء الشنفرى بهم فمثّلهما في دال واحد.

ونصل إلى أنّ الجناس وإن لم يكن حضوره قويا في شعر الشنفرى، وذلك راجع لعدم تكلّف الشنفرى في قوله بل قال عفوا غير مراع جماليات البيان والبديع وما جاء منها فقد كانعلى عفو دون قصد، وهذا الحضور المحتشم للجناس قد شكّل سمة أسلوبية متغيّرة في شعر الشنفرى فقد عكست فعليا وفي أغلب الأحيان دفقا شعوريا وتجربة

1 – الديوان، ص69 .

2 – الديوان، ص70 .

نفسية، ولم تكن بذلك خاضعة لقانون محدد بل جاءت بصورة عفوية كما سبق وقلنا لتعكس تجربة انفعالية.

3 – التوازي :

وهو من جماليات الإيقاع، فهو اتّفاق الوزن واتّفاق الروي في نفس البيت،" تماثل أوتعادل

المباني "[1]. وقد ورد التوازي في اللامية كظاهرة إيقاعية في عدّة مواضع منها :

فَقَدْ حُمَّتِ الحَاجَاتُ وَاللَّيْلُ مُقْمِرٌ وَشُـــدَّتْ لِطِيّاتٍ مَطَايَا وَأَرْحُلُ

وفي الأَرْضِ مَنْأَى لِلْكَرِيمِ عَنِ الأَذَى وَفِيهَا لِمَنْ خَافَ القِلَى مُتَعَزَّلُ

غَـــدَا طَاوِياً يُعَارِضُ الرِّيحَ هَافِياً يَخُوتُ بِأَذْنَابِ الشِّعَـابِ ويُعْسِلُ

فغَـــبَّ غِـشَاشَاً ثُمَّ مَرَّتْ كأنّها مَعَ الصُّبْحِ رَكْبٌ مِنْ أُحَاظَةَ مُجْفِلُ

دعَسْتُ على غَطْشٍ وَبَغْشٍ وَصُحْبَتي سُـــعَارٌ وإرْزِيزٌ وَوَجْـرٌ وَأَفَكَلُ

فـــأيّـمْتُ نِسْـوَانَاً وأيْتَمْتُ إلْدَةً وَعُـدْتُ كـما أبْـدَأْتُ واللَّيْلُ ألْيَلُ[2]

وكان التوازن واضحا في القصيدة وكانت حالات وجوده محصورة في هذه الأمثلة فقط، وهو تطابق في الوزن والروي والجدول التالي يؤكّد ذلك:

1– عبد الواحد حسن الشيخ: البديع و التوازي ،مكتبة و مطبعة الإشعاع الفنية، مصر، ط1، 1999 م، ص54.

2– الديوان، ص 58، 64، 67، 70.

رقم البيت	الكلمة الأولى	الوزن	الكلمة الثانية	الوزن	الروي	حركة الروي
2	حُمّتِ	فُعلَتْ	شُدّتْ	فُعلَتْ	تْ	مختلفة
3	الأذى	فعل	الـقلى	فعل	ى	متفقة
28	طاويا	فاعلا	هافيا	فاعلا	يا	متفقة
56	غطشٍ	فَعْلٍ	بغشٍ	فَعْلٍ	شٍ	متفقة
57	أيّمتُ	أَفعلتُ	أَبدأتُ	أَفعلتُ	تُ	متفقة

جدول يوضّح مواضع التوازي في اللاّميّة

ومن الأمثلة التي شكّلت التوازي يتأكّد اتّفاق الوزن والروي وحركة الروي إلا في حالة واحدة عندما جاء (حمّتِ، شدّتْ)، وقد خلق هذا التوازي جرسا إيقاعيا في القصيدة عن طريق تكرار الوزن والروي، فخلق ثنائيات نغمية عزّزت دلالة داخلية للنّص، تتجلّى في التركيز على الجانب الفردي لدى الشاعر من رغبة في الرحيل نتيجة الذى الذي لحق به، مرورا بوصف رحلة الصحراء المليئة بالجوع وصولا وصور الحيوان وقسوة الطبيعة وصولا إلى الغزو والقتل، فعبّر الشاعر عن حاله وأطرب المتلقي وأكّد دلالات محددة ليشكّل التوازي متغيّرا أسلوبيا كون الشاعر لم يخرج عن عرف الوزن ولا القافية ولم يجد فيه تجديدا فالشاعر مولع بالقوالب الموسيقية ويراها من القداسة بحيث لا يصل إليها بالتغيير والقلب وخلق الجديد لكّنه في التوازي قد وجد حرية ومساحة أكبر للتعبير عن رأيه وانفعاله، في إيقاع جمالي فني ليس من ضروريات الشعر بل زيادة جمالية، فوجوده رغم قلته شكّل متغيّرا إيقاعيا أسلوبيا في اللامية عبّر عن حقيقة نفسية.

4 – التوازن:

وهو مراعاة الوزن بين الكلمات دون روي، " هو ما اتّفقت فيه جميع الألفاظ القرينة مع جميع الألفاظ الأخرى من غير مشاركة في الروي"[1]. وهو الآخر يثري الإيقاع الداخلي للنص، حيث إن التماثل والتناظر الإيقاعي للكلمات يجعلها ذات جمال وتأثير في المتلقي.

وقد ورد ذلك في اللامية في مواضع عدّة منها :

أُديمُ مِطَالَ الجُوعِ حتّى أُميتَهُ وأَضْرِبُ عَنْهُ الذِّكْرَ صَفْحاً فأُذْهَلُ

فلا جَزِعٌ مِنْ خَـــلَّةٍ مُتَكَشِّفٌ ولا مَرِحٌ تَحْـــتَ الغِـــنَى أَتَخَـيَّلُ

وخَرْقٍ كظَهْرِ التُّرْسِ قَفْرٍ قَطَعْتُهُ بِعَامِلَتَيْنِ، ظَهْرُهُ لَـــيْسَ يُعْـــمَلُ[2]

فالتقطيع العروضي يثبت هذا التوازن بين هذه الكلمات:

أُديمُ ⟵ أُميتُ ، جزعٌ ⟵ مرحٌ ، خرْقٍ ⟵ قفْرٍ

/0// /0// 0/// 0/// 0/0/ 0/0/

فعول ⟵ فعول ، فَعلُن ⟵ فَعلُن ، فعْلُن ⟵ فعْلُن

واستخدام الشنفرى هذه الكلمات المتوازنة يساهم في خلق جرس موسيقي خاص في اللامية ويثري بذلك الموسيقى الداخلية ويساعد في تقوية الدلالة فمثلا عندما قال جزع بعد النفي في صدارة البيت ،نجده أعاد النّفي مع مرح في صدر العجز من نفس

1– أحمد بن يوسف الغرناطي: طراز الحلة وشفاء الغلة ،تح: رجاء السّيّد الجوهري، مؤسسة الثقافة الجامعية، مصر، (د، ت، ط)، ص 22.

2– الدّيوان، ص62، 69، 72.

البيت، فقوّى بذلك الموسيقى وخلق توازنا موسيقيا في البيت وأثرى الدلالة فهو غير قليل الصبر أو خائف البتة من فقره ولا شديد الفرح بغناه، فيعكس بهذا التوازن توازنا نفسيا في ذاته الإنسانية، فهو متزن عاطفيا وأخلاقيا، فلا فرح مع الغنى حتّى يظهر ذلك ولا جزع مع الفقر فيظهر ذلك، بل دائما هو متبلد، متزن عاطفيا لا كغيره (الآخر).

ونصل بذلك إلى أن التوازن رغم احتكامه إلى قاعدة الوزن إلا أنّه ليس ثابتا أسلوبيا كالوزن بل متغيّر أسلوبي كون وروده في الشعر أو عدم وروده لا يخل بالبناء الشعري للالمية، ووروده في اللامية كان من باب الجمالية الإيقاعية فقط لا غير ولكنّه قوّى الدلالة، عكس العروض والقافية التي رأينا تقديس الشاعر الجاهلي لها.

5 – التطريف:

وهو اتّفاق في الروي مع اختلاف الوزن ،" وهو الاتّفاق في الروي دون الوزن "[1]. والتطريف لما له من جرس موسيقي في نهاية الكلمة وتكراره في نفس البيت يخلق بذلك إيقاعا يكسر جمود القوالب العروضية بإضافة صوت جديد يخلق ظاهرة صوتية جديدة.

ومن أمثلة ورود التطريف في لامية الشنفرى :

أَقِيمُوا بَنِي أُمِّي صُــدُورَ مَطِيّكُمْ فَإِنِّي إلى قَوْمٍ سِــوَاكُمْ لَأَمْيَلُ
فَقَدْ حُمَّتِ الحَاجَاتُ وَاللَّيْلُ مُقْمِرٌ وَشُدَّتْ لِطِيّاتٍ مَطَايَا وَأَرْحُلُ[2]
فإمّا تَرَيْنِي كابْنَةِ الرَّمْلِ ضَــاحِيَاً على رِقَّةٍ أحْفَى ولا أَتَــنَعَّلُ
وَأَغْدو خَمِيصَ البَطْنِ لا يَسْتَفِزُّنِي إلى الزَادِ حِرْصٌ أو فُؤادٌ مُوَكَّلُ
دَعَسْتُ على غَطْشٍ وَبَغْشٍ وَصُحْبَتِي سُعــارٌ وإرْزِيزٌ وَوَجْــرٌ وَأَفْكَلُ[3]

1– ينظر الزركشي : البرهان في علوم القرآن، ج1، تخ: محمد ابو الفضل إبراهيم،، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 2004 م، ص67.

2– الديوان، ص58

3– الديوان، ص61، 68، 70.

وهذه بعض الأمثلة فقد ورد هذا المحسّن بكثرة في شعر الشنفرى، ويرجع ذلك إلى ثراء لغة الشاعر فنجد تنوعا كبيرا في الألفاظ قاد هذا الأخير إلى التطريف، فالشاعر لم يعمد له بل جاء من قبيل الصدفة. فجاءت هذه التماثلات في الروي خالقة لجرس إيقاعي خاص زاد القصيدة جمالا وأثراها إيقاعا، وقوّى الدلالة من خلال ربطها بالإيقاع ليتفاعل القارئ معها فالنفس تميل إلى ما هو مسجوع وتتفاعل معه أكثر من غيره، فكان التطريف متغيّرا أسلوبيا جاءمن قبيل الصدفة خالقا لجرس إيقاعي يجعل النّص أكثر تأثيرا في المتلقي، فهو ناتج عن ّاتفاق عفوي غير مقصود لنهايات الكلمات لا يحتكم إلى قاعدة و لا إلى معيار محدد.

6 – التقسيم :

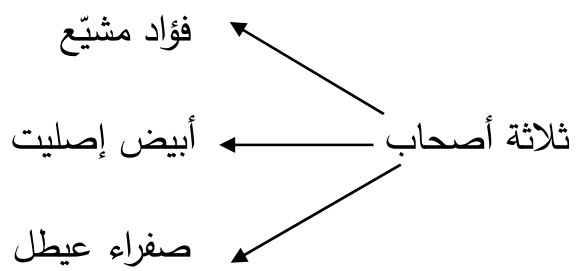
والتقسيم من عناصر الإيقاع الداخلي إذ يسهم في إثراء الموسيقى والدلالة على حد سواء في الشعر، والتقسيم هو " أن يورد المتكلّم متعددا، أو ما هو في حكم المتعدد، ثمّ يذكر لكل واحد من التعددات حكمه على التعيين "[1].فكأنّه هنا يصنع ثنائيات ورأينا ما للثنائيات من أثر موسيقي، ويعود هذا التقسيم ربّما إلى " أنّه ينبع من رتابة الموسيقى الخارجية ... وظروف الشاعر الجاهلي النفسية المتقلبة، وطبيعة الحياة المتغيّرة من حوله دعته لأن يوائم بين عواطفه وبين هذه الموسيقى الداخلية، فيخلق هذا الانسجام بين عواطفه وموسيقاه"[2].

فنجد التقسيم قد ورد عند الشنفرى في اللامية في عدّة مواضع ليعبّر عن عواطفه في إطار من الإيقاع الخاص و من نماذج التقسيم في اللامية:

1- ابن حجة الحموي: خزانة الأدب، ج1، تح:عصام شعيتو، دار الهلال، بيروت، ط2، (د، ت)، ص270.

2- محمد عبد الرحمن محمد: الشعر الجاهلي قضاياه الفنية و موضوعاته، مكتبة الشباب، القاهرة، (د، ط)، 1979 م، ص32.

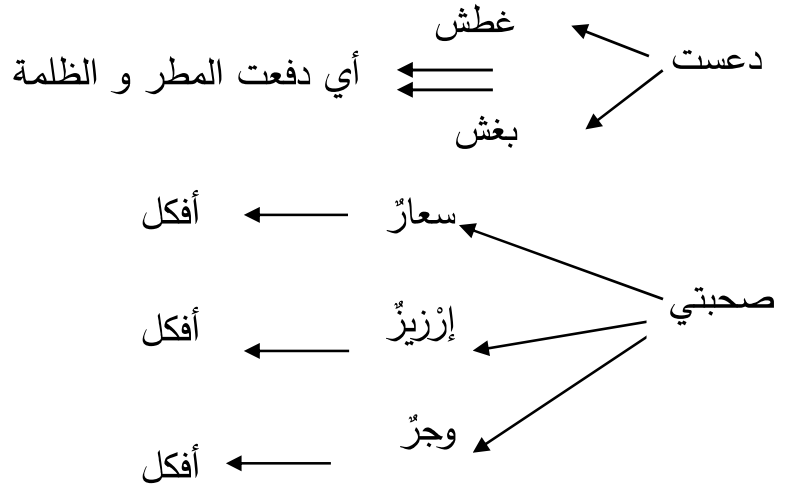
ثَـلاَثَـةُ أصْحَـابٍ : فُـؤَادٌ مُشَيَّـعٌ وأبْيَضُ إصْلِيتٌ وَصَفْرَاءُ عَيْطَلُ[1]



فكان هنا التقسيم معبّرا عن نغم موسيقي حيث ذكر متعددا وحكمه في فواصل إيقاعية بين كل متعدد وحكمه فخلق إيقاعا خاصا ودلالة مكثّفة عن نوعية وصفات أصحاب الشنفرى التي لم تخرج من دائرة السلاح في هذا البيت.

دَعَسْتُ على غَطْشٍ وَبَغْشٍ وَصُحْبَتـي سُعَارٌ وإرْزِيزٌ وَوَجْرٌ وَ أفَكُلُ[2]

وبالعودة إلى شرح البيت نجد هذا التقسيم فيه:



صحبتي في دفع المطر والظلمة في الصحراء: الجوع والبرد والخوف وحكمها كلّها الارتعاد من شدّتها، لأنّه وحيد في ليل الصحراء والمطر يسقط عليه.

1- الديوان، ص60 .

2- الديوان، ص70 .

هُمُ الأَهْلُ لا مُسْتَودَعُ السِّرِّ ذَائِعٌ لَدَيْهِمْ وَلاَ الجَانِي بِمَا جَرَّ يُخْذَلُ[1]

هنا نجد التقسيم في اختيار الشاعر لقوم جدد كأهل له فنجد:

السر ⟵ لا يذيع

الجاني⟵ لا يخذل

وهنا نجد التقسيم غير واضح كما هو عليه الحال في الأمثلة السابقة لوجود فاصل بين المتعدد وحكمه في كلا الشطرين ولكنّه تقسيم ساهم في رسم الإيقاع الداخلي للبيت في الشطرين الأول و الثاني و في كل البيت عن طريق التوازي بين الشطرين.

من ذلك نصل إلى أن التقسيم هو متغير أسلوبي يتحكّم فيه الشاعر مصورا الانفعالات الداخلية. فالتقسيم غير خاضع لقانون أو معيار محدد بل يورده الشاعر متى أراد ليقوّي دلالات ويعبّر عن انفعالات محددة.

7 – الطباق :

والطباق هو جمع بين ضدّين مختلفين، و لكن يكون التقابل بين هذين الضدّين كقولنا ليل ونهار، جمال وقبح ....، " لفظان متضادّان في الدلالة متعاونان في إيضاح المعنى وجمال العبارة "[2].

ويتشكّل الطباق عموما من خلال التوازي و التقابل الذي يشكّله بخلق نغم إيقاعي، فالطباق يكون بين اسم واسم، وفعل وفعل، لا غير وبذلك يكون التقابل

1– الديوان، ص59 .

2– أبي الصفاء خليل بن أيبك الصفدي: الروض الباسم والعرف الناسم، تح: محمد عبد المجيد الشين، دار الآفاق، مصر، ط1، 2005 م، ص35.

والتوازي فيه مع الضدية ليخلق نغما موسيقيا خاصا. والطباق نوعان : طباق تجاور ما فصل بين الكلمتين المتضادّتين حرف فقط وطباق تباعد ما فصل بين الكلمتين المتضادّتين فاصل لفظي أي تركيب لغوي"[1].

ومن أمثلة طباق التجاور:

وَلاَ خَرِقٍ هَيْقٍ كَأَنَّ فـؤادَهُ يَظَلُّ به المُكَّاءُ يَعْلُو وَ يَسْفُلُ

ولا خَالِفٍ دارِيَّـةٍ مُتَغَزِّلٍ يَرُوحُ وَ يغْدُو داهناً يَتَكَحَّلُ

وَلَسْتُ بِعَلٍّ شَرُّهُ دُونَ خَيْرِهِ أَلَفَّ إذا ما رُعْتَـهُ اهْتَـاجَ أعْزَلُ

فَوَلَّيْتُ عَنْها وَهْيَ تَكْبُو لِعُقْرِهِ يُبَاشِرُهُ منها ذُقُونٌ وَ حَوْصَلُ

فألْحَقْتُ أُوْلاَهُ بأُخْرَاهُ مُوفِيًا عَلَى قُنَّـةٍ أُقْعِي مِرَارَاً وَ أمْثُلُ[2]

فنرى بأن الطباق في هذه الأمثلة، في تماثله من حيث النوع واختلافه التام من ناحية المعنى، قد شكّل ثنائيات جمالية إيقاعية قوّت الإيقاع و دلالة اللامية تقوية كبيرة، فقوله (يعلو‡ يسفل) وقوله (أولاه ‡ أخراه) قد شكّلت في البيت الواحد إيقاعا خاصا وحققت دلالة قصد إليها الشاعر من خلال جمع بين نقيضين ليبرهن عن سخف الآخر وقوّة الأنا في هذين المثالين.

1- عمر عبد الهادي قاسم ، دراسة أسلوبية، دراسة أسلوبية في شعر الأخطل، رسالة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية، فلسطين، 2001 م، ص135.

2- الديوان، ص61، 62، 66، 72.

ومن أمثلة طباق التباعد:

فَوَلَّيْتُ عَنْها وَهْيَ تَكْبُو لِعُقْرِهِ يُبَاشِـــرُهُ منها ذُقُونٌ وَحَوْصَلُ

فإنْ تَبْتَئِسْ بالشَّنْفَرَى أمُّ قَسْطَلٍ لَمَا اغْتَبَطَتْ بالشَّنْفَرَى قَبْلُ أطْوَلُ

تَنَامُ إذا مَا نَامَ يَقْظَى عُيُونُها حِثَاثاً إلى مَكْـرُوهِهِ تَتَغَـلْغَلُ

وأُعْـدِمُ أَحْيَاناً وأَغْـنَى وإنَّما يَنَالُ الغِـنَى ذو البُعْـدَةِ المُتَبَذِّلُ[1]

فصل بين اللفظين المتضادين كلمة أو أكثر في هذه الأمثلة و لكن رغم ذلك فقد رسمت إيقاعا خاصا، في قوله (تبتئس ǂ اغتبطت) هنا نجد كل فعل قد ورد في شطر من شطري البيت الواحد، مع إسباقهما بأداتين و رغم ذلك فقد رسما ثنائية ضدّية ساهمت في خلق التوازن

الصوتي داخل البيت الواحد، وقد قوّى هذا الطباق الدلالة، من فخر بكونه سيّد الحرب فلطالما أشعلها وبذلك كانت تفرح به. و(تنام ǂ يقظى) ثنائية ضدّية فعلية فصل بينهما فاصل تركيبي في نفس الشطر قد رسما كذلك إيقاعا فعليا بالاستمرار الفعلي للنوم ولكن بيقظة العيون.

فكان الطباق بكلا شكليه المتجاور أو المتباعد راسما لإيقاع جمالي خاص في اللامية، رغم أن التجاور كان أكثر تأثيرا في الإيقاع الداخلي إلا أن المتباعد أيضا رسم إيقاعا خاصا، وهذا الإيقاع لم يكن جماليا فحسب بل جاء ليقوّي دلالات و يرسم إيحاءات يتلقاها المتلقي ليفهم أبعادا خفية من واقع الصعلوك النفسي، فيأتي بالضدّ

1- الديوان، ص66، 67، 68، 69.

ليثبت لنفسه الخلق الكريم وينفي عنه ما لا تقبله النفس من سوء خلق، ويرسم بهذه الطباقات أيضا صورة حياته وطريقة عيش شكّلت صورة حقيقية لحياة الصعلوك.

ومن هنا نصل إلى أن الطباقات رغم تعددها فقد تلاعب بها الشنفرى ليؤكد دلالات محددة و رغم اعتقادنا بأن هذه الطباقات وغيرها من جماليات النّص لم يقصد إليها الشاعر قصدا إلاّ أن المعنى والقصد المعنوي (أي الطاقات النفسية الداخلية) قد أفرز هذه المتضادّات لحظة المخاض الشعري. فشكّلت بذلك متغيّرا أسلوبيا معبّرا عن أحاسيس و وقائع عاشها الشنفرى كفرد واحد عاكسا بذلك واقع الصعاليك والواقع الجاهلي ككل.

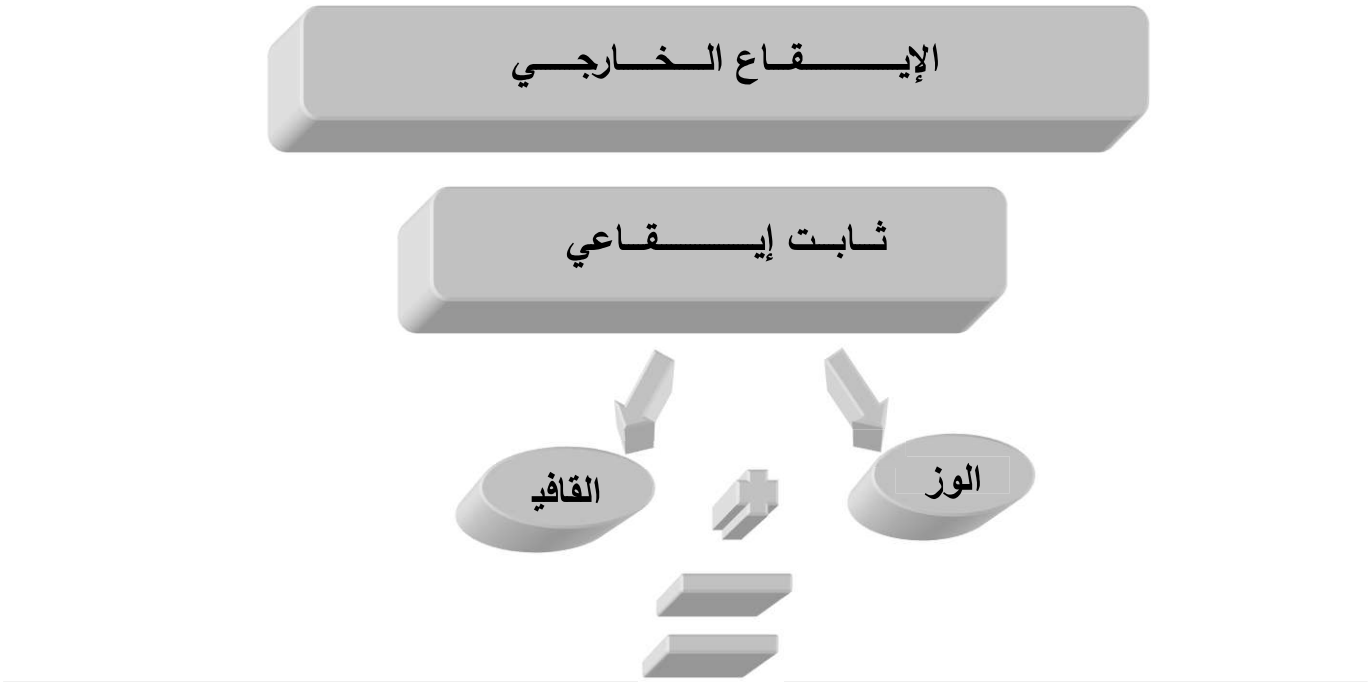
وفي نهاية الحديث عن المتغيّرات الإيقاعية الداخلية نصل إلى نتيجة مفادها أن الإيقاع الداخلي ما هو إلاّ متغيّر إيقاعي يشكّل متغيّرا أسلوبيا في اللامية وفي الشعر عموما، فوجود عناصر الإيقاع الداخلي تسهم في رسم الإيقاع الكلي للقصيدة إلاّ أنّها توجد بنسب متفاوتة وربّما يستخدمها الشاعر و ربّما لا، فيكون ذلك محتكما إلى القدرة الإبداعية والذوق السليم وإلى الرغبة في إضفاء هذا الجرس أو لا، وربّما يكون حضور هذه العناصر قد جاء محض صدفة أي لم يقصد إليه الشاعر قصدا ليزيد من جمال القصيدة إيقاعيا ويؤكّد الدلالة، فالإيقاع الداخلي كما رأينا لا يكون للتجميل الفني فقط بل أيضا لتعزيز دلالات ورسم إيحاءات نفسية. فالشنفرى لم يكن ممن يعنون بالاختيار والتنميق والتزيين، وذلك ما تؤكّده حياة الصعلكة التي كان يعيشها، و إن كان قد استخدم الطباق عن قصد فلم يقصد به خلق جرس موسيقي وإنّما

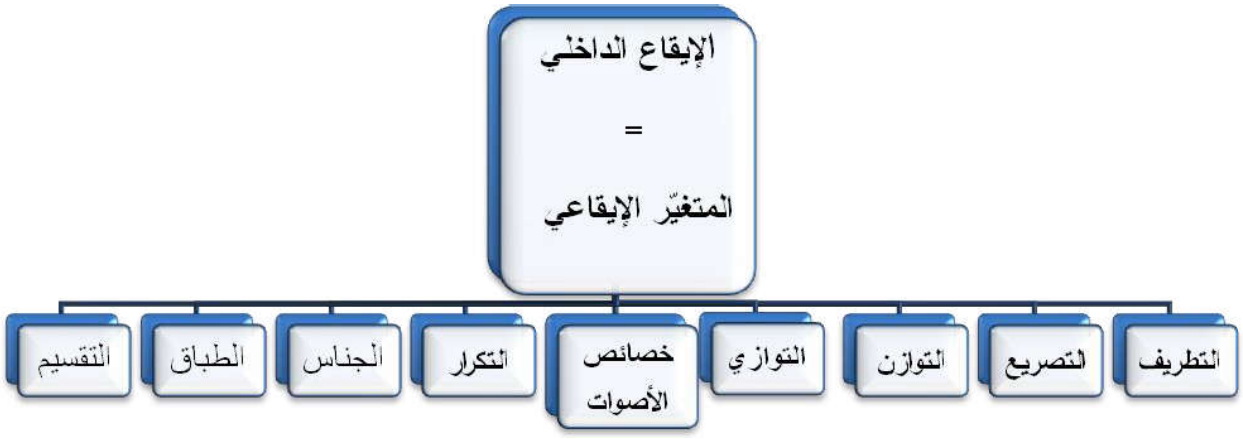
قصد به رسم دلالة محددة لا غير، فكان الطباق الذي عمد إليه راسما لجرس موسيقي من غير عمد، وكل العناصر الإيقاعية الداخلية الأخرى قد جاءت من باب القول

الشعري لا غير، فجاءت عفوا من غير قصد، فرسمت بذلك دلالات محددة عكست واقعا نفسيا محددا عاشه الشنفرى كصعلوك، فعكس هذا الإيقاع الداخلي تجربة تعبيرية و واقعا نفسيا ليخالق بذلك أثرا دلاليا في نفس المتلقي الذي يميل إلى الإيقاع والإطراب.

ومنه نصل إلى أن مجموع الإيقاعات الداخلية ما هي إلاّ مجموعة من المتغيّرات الإيقاعية، التي تشكّل متغيّرا أسلوبيا في لامية الشنفرى وفي شعر الصعاليك عموما، كونهم لم يعنو بشعرهم بل قالوا و هم في صراع مع الحياة الاجتماعية والطبيعة والنفسية. فلم يكن لديهم الوقت لتزيين أشعارهم بإيقاعات خاصة.

لنصل بعد دراستنا للثوابت والمتغيّرات الإيقاعية في لامية الشنفرى إلى هذا المخطط:


الإيـــــقـاع الـــخـــارجـــي
ثـابـت إيـــــقـاعي
الوز
القافي
قاعدتان ثابتتان لا خروج عنهما ، نظام لا تجد النفس مساحة للتعبير عن الاختلاجات و الانفعالات فيه ،
إلا في التغيير الداخلي
التغيير
المساحة الكافية
للتعبير


الإيقاع الداخلي
=
المتغيّر الإيقاعي
التقسيم
الطباق
الجناس
التكرار
خصائص الأصوات
التوازي
التوازن
التصريع
التطريف

الفصل الثالث

الثّوابت و المتغيّرات التركيبيّة في لاميّة العرب للشّنفرى

1- المعنى التركيبي

أ- التقديم والتأخير.

ب- التكرار .

جـ-الحذف.

د- التناوب.

2- الثابت التركيبي

أ- الثابت الفعلي.

ب- الثابت الاسمي

جـ- الأساليب النحوية.

نشأت اللغة العربية وبقيت مستمرّة إلى يومنا هذا على مدار عدّة قرون، وقد حفظ لها وجودها عدّة أسباب منها القواعد التي بنيت عليها.

فاللّغة تتكون في أصغر وحداتها من أصوات، ثمّ الأصوات تكوّن كلمات، الكلمات تكوّن جملا، والجمل تكوّن فقرات ونصوصا، لكن هذه النصوص بجملها وألفاظها تحكمها معايير ونظم، فالجملة العربية تتكون من مسند ومسند إليه في تركيبها الأول، وتدخل قواعد معيارية أخرى لتبني أسسا معيارية تقاس تبنى عليها اللغة في استعمالاتها الأدبية وغير الأدبية.

نظام اللغة هذا وإن كان عبارة عن مجموعة من القواعد والمعايير إلاّ أن إنتاج اللغة – وإن احتكم إليها– إلاّ أنّه يرتبط كذلك بالطاقات الداخلية الموجودة في نفس منتج اللغة.

"يرتبط النظام اللغوي لأي لغة إلى حد كبير بالتكوين النفسي والبيئي والثقافي للأفراد متكلمي هذه اللغة ،حيث يصبح هذا النظام في النهاية انعكاسا لطبيعة المجتمع ومزاجه وتركيباته النفسية "[1]. وإذا تأملنا هذا القول رأينا بأنّ كلمتي النفسي والبيئي وعبارتي "انعكاسا لطبيعة المجتمع ومزاجه" و" تركيباته النفسية " ما قلناه عن الصعاليك ومعاداتهم للنظام الاجتماعي وعيشهم في البراري والقفار و وجود مشاعر الألم والتمرّد والاضطهاد والظلم والرغبة في المساواة والحرية، تخلق لنا تغييرات على مستوى القواعد المعيارية للّغة كما حدث مع القواعد والنظم العروضية والتقفوية في الإيقاع، " فثمة تغيرات تطرأ على نظام هذه اللّغة انطلاقا من المنشئ سواء أقصد أم لم يقصد "[2].

وهذه التغيرات مرجعها الأساسي والأول هو العامل النفسي فإن كانت اللّغة طاقة تعبيرية فدلالتها عكس لطاقة نفسية، حمّلها المبدع في ثنايا نصّه عن طريق الثبات

[1]– فتح الله سليمان: الأسلوبية مدخل نظري و دراسة تطبيقية، دار الآفاق، مصر، ط1 ، 2008 م، ص203.

[2]– المرجع نفسه، ص 203.

على المعيار أو الخروج عنه والتغيير فيه. بذلك ينتج ما يعرف بلغة المبدع، "صورة خاصة بصاحبها تبيّن طريقة تفكيره، وكيفية نظرته إلى الأشياء وتفسيره لها وطبيعة انفعالاته "[1].

وبما أنّ الصعاليك هم مجموعة من الخارجين عن القانون القبلي الجاهلي، لأسباب عدّة منها ما هو مقبول من قبل العقل والخلق ومنها ما هو مرفوض، قد شكّلوا نواة إعلامية مناهضة للنواة الإعلامية القبلية، فكانت لهم خصائص لغوية، وقد انطلقوا في تعبيرهم عن أفكارهم وأرائهم وصفهم لحياتهم من أسس فكرية آمنوا بها، كالمطالبة بالمساواة، وانطلقوا كذلك من أسس نفسية فهم شرذمة من اللّصوص- قُطّاع طُرُق-، المعتمدون على أسلوب الإغارة للعيش، وكل ذلك يولّد انفعالات في أنفسهم فمنهم من تصعلك طلبا للحرية، ومنهم من طالب بالمساواة مع غيره، ومنهم من طالب بتغيير النظم الاجتماعية المجحفة، ومنهم من خلع خلعا لارتكابه الجرائم.

فلنا أن نتصور صراع هذه النفسيات داخلها وفي صراع آخر مع الطبيعة والمجتمع، كيف ستكون عاطفيا، وهل سينعكس ذاك على شعرهم أم لا ؟ وهل سينعكس على اللّغة في تراكيبها أم لا ؟.

وبالملاحظة الأولية نرى تفرّدا في لغة الشنفرى فقد انكبّ الدارسون على دراستها وذلك للغته المتميزة.

وسنحاول دراسة اللغة في اللامية وفق طريقة الثوابت والمتغيرات التركيبية باحثين عن الخصائص المميزة لأسلوب الصعاليك الشعري.

[1]- أحمد الشايب: الأسلوب: دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية، مصر، ط7، (د،ت)، ص134 .

المتغير التركيبي :

هو الانحراف، ويكون في الجانب النحوي والبلاغي، فالتغير النحوي يمس الجانب البلاغي للكلام فيحدث ما يعرف بالعدول عن القواعد المألوفة ويمثّل نفسية أسلوبية يعتمدها المبدع لإثراء النّص بالالتفاتات الدلالية والتي تعبّر عن تغيرات تعبيرية لدى المتكلّم من تخصيص ولفت انتباه ومجاز وحذف وكلها متشابكة وتعرف بالانزياح، والانزياح النحوي يكشف من خلال القراءة الدقيقة لبنية النّص ونسيجه وأهداف و مقاصد المبدع[1].

فهو إحدى الظواهر التي تخرج عن المعيار اللّغوي في الجملة لما تحمله من متغيرات

الكلام الأسلوبي، ومن جملة المتغيرات التركيبية الواردة في اللغة العربية في مجال الإبداع والتي اهتمّ بها النّحاة والبلاغيون القدامى .

أ – التقديم و التأخير :

فهذا المبحث قد اهتمّ به النّقاد والبلغاء قديما وحديثا، لأنّه يعدّ من الخصائص التركيبية في الكلام. وهذا ما وصفه عبد القادر الجرجاني بقوله "هو باب كثير الفوائد، جم المحاسن، واسع التصرف بعيد الغاية لا يزال يفتر لك عن بديعة ويفضي بك إلى لطيفة "[2].

[1]– ياسر أحمد و مها فواز خليفة: البنى الأسلوبية في شعر النابغة الجعدي، ص371

[2]– عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح: محمد التنحي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1995 م، ص142 .

وابن جني يأتي عنده التقديم والتأخير على ضربين " أحدهما ما يقبله القياس والآخر ما يسهله الاضطرار"[1]. ما يقبله القياس هي تلك الشروط التي تواضع عليها النّحاة القدماء وما يسهله الاضطرار هي الضرورات والجوازات.

فظاهرة التقديم و التأخير ضرب من الجمال و البراعة بل هي فن إبداعي يمتلكها المبدع والموجودة في أفكاره ليداعب بها لغته، فهي تحقق غرضا نفسيا دلاليا، ويكشف عن قريحته الإبداعية من خلالها . وخاصة أنّ التقديم والتأخير من المظاهر التي تكسر التراكيب.

والشعر يعدّ أهمّ النصوص الأدبية الذي تبرز فيه الظاهرة الأسلوبية التي تنحرف عن المعيار النحوي، إمّا على مستوى المعنى أو على مستوى الشكل وهو مرتبط غالبا بالوزن والقافية.

1 – في الجملة الاسمية :

عادة ما تكون الجملة الاسمية مكونة من مبتدأ وخبر أي من مسند ومسند إليه، أو من ناسخ واسمه وخبره، ويكون التقديم والتأخير في الجملة الاسمية على عدّة أصعدة سواء على صعيد تقديم المبتدأ على الخبر أو اسم الناسخ على خبره، و / أو تقديم الاسم على الناسخ وخبره. والجملة الاسمية:" تفيد بأصل وضعها ثبوت الشيء لشيء ليس غير"[2].

[1]– ابن جني أبو الفتح عثمان: الخصائص، تح : محمد علي النجار، المكتبة العلمية ، دار الكتب المصرية ، (د، ط، ت)، ص382 .

[2]– راشد بن حمد بن هاشل الحسيني: البنى الأسلوبية في النّص الشعري، ص244 .

وذلك لا ينفي خروجها من هذا السياق وهذه الدلالة انطلاقا من القرائن والسياقات المحيطة بها، ولكنّها عموما تدل على الاختصاص والتحقيق والثبوت.[1]

- تقديم المبتدأ على الخبر أو خبر كان على اسمها :

وقد ورد تقديم المبتدأ على الخبر أو خبر كان على اسمها في عدّة مواضع منها :

وما ذاك إلاّ بسطة عن تفضل عليهم و كان الأفضلَ المتفضّلُ[2]

تقدّم خبر كان " الأفضل " ليأتي اسمها متأخرا ليذيل به البيت، وكان الهدف من ذلك خلق توازن بين الصدر والعجز. وهو تقديم وتأخير أملته ضرورة الناحية الصوتية ليقوى بذلك البيت في دلالته بفضل هذا التغيير في التركيب. وهو تأكيد على أفضليته على قومه، وتعزيز لكرم خلقه.

ولي دونكم أهلون : سيدٌ عملّسٌ وأرقــطُ زُهـلولُ وعـرفاء جــيألُ[3]

هنا نجد تقدّم الخبر "لي" (خبر محذوف متعلق بكون عام) وهنا وجدنا التقديم والتأخير ليس متعلقا بالجانب الصوتي، إنّما متعلق بالجانب المعنوي الدلالي، حيث أن هذا التقديم ارتبط بالناحية المعنوية التعبيرية المرتبطة بنفسية الشاعر المتأثرة، فأعطى للبيت إيحاءات تعبيرية قوّت دلالته وساهمت في خلق الأثر النفسي الذي يرغب الشاعر في إيصاله وهو التخصيص حيث أكّد وخصّص انتماءه إلى المجتمع الحيواني مفضّلا إياه على المجتمع الانساني.

وَلَسْتُ بِمِهْيَافٍ يُعَشِّي سَـوَامَه مُجـدَّعَةً سُقْبَانُها وَهْيَ بُهَّلُ[4]

---

[1]- **طالب محمد اسماعيل الزوبعي: علم المعاني، منشورات جامعة قار يونس، ليبيا، 1977 م، ص78 .**

[2]- الديوان، ص60.

[3]- الديوان، ص59.

[4]- الديوان، ص61.

وفي هذا البيت تقدّم الخبر على المبتدأ فجاء الخبر في ذيل الشطر الأول من البيت (سوامه) والمبتدأ مؤخرا إلى الشطر الثاني (سُقبانُها) .

وفي الأَرْضِ مَنْأَى لِلْكَرِيمِ عَنِ الأَذَى وَفِيهَا لِمَنْ خَافَ القِلَى مُتَعَزَّلُ[1]

تقدّم الخبر في كلا الشطريْن عن المبتدأ، فجاء البيتان متوازيين صوتيا من خلال (وفي الأرض) ثمّ تكرر (و في) حاذفا الأرض معوّضا إياها بحرف (ها) الذي ناب عليها دلاليا في الشطر الثاني.

وتقديم الخبر على المبتدأ في هذه الحالات الثلاث يعود لأمرين : مقتضيات صوتية تتصل بالبناء الصوتي للقصيدة ، وأخرى معنوية، كلتاهما تسهمان في خلق دلالات قوية ومؤثّرة تعكس نفسية الشاعر ورغبته الجامحة في التغيير حتّى في التركيب اللغوي الذي عكسته الأمثلة السابقة، فكان التقديم والتأخير في الجملة الاسمية متغيّرا تركيبيا متعلّقا بالنفسية والجانب الانفعالي للشنفرى الراغب في التغيير والإفصاح عمّا يجول في صدره فانطلق معبّرا مغيّرا للتراكيب حتّى تستطيع أن تحمل مشاعره وتعكسها بطريقة عفوية، فالمشاعر في رسمها للدلالات هي التي تغير لتعبّر عن نفسها.

2 – في الجملة الفعلية :

وهي الجملة التي تتكون من فعل وفاعل وعندما يتعدّى الفعل يتعدّى إلى مفعول به واحد أو اثنين أو ثلاثة، ويتقدّم الفاعل على المفعول به أو الفعل في بعض الحالات، ويتقدم المفعول به على الفعل والفاعل في أخرى، ليتأخّر الفعل، وتفيد الجملة الفعلية: "التجديد والحدوث في زمن معين تحدده القرائن وفي مقدمتها قرينة السياق". [2]

ولكن ارتباطها الدائم بالزمان بمختلف مراحله يعطيها طابعا من الحيوية والنشاط، ومن أمثلة التقديم والتأخير نجد:

---

[1]– الديوان، ص58 .

[2]– راشد بن حمد بن هاشل الحسيني: البنى الاسلوبية في النص الشعري، ص143 .

– تقديم المفعول به على الفاعل وعلى الفعل والفاعل معا :

ومن أمثلة ذلك في لاميتنا قوله :

وَإنّـي كَفَانِـي فَقْدَ مَنْ لَيْسَ جَازِيَاً بِحُـــسْنَى ولا في قُرْبِـهِ مُـتَعَلَّلُ

ثَـلاَثَـةُ أصْـــحَابٍ : فُؤَادٌ مُشَيَّـعٌ وأبْيَضُ إصْلِيتٌ وَصَفْرَاءُ عَيْطَلُ[1]

تأخَّر الفاعل عن المفعول به إلى البيت الذي يليه، وهذا وإن دلّ على شيء فإنّما يدلّ على قوة اللّغة عند شاعرنا وتلاعبه بها حيث جعل الفاعل في بيت آخر بعد جملته الفعلية في البيت السابق.

ليصوّر الفاعل في بيت كامل ألا وهو الصاحب الذي يراه كافيا له عن كل الناس، وهذا الصاحب هو متعدد في ثلاثة: الفؤاد المشيّع، والأبيض الإصليت والصفراء العيطل (نفسه القوية ، وسيفه وقوسه) فهو وحيد اجتماعيا لكنه قوي نفسيا.

ويقول :

وَلَسْتُ بِمِحْيَارِ الظَّلاَمِ إذا انْتَحَتْ هُدَى الهَوْجَلِ العِسّيفِ يَهْمَاءُ هؤجَلُ[2]

هنا تأخر الفاعل على المفعول به والفعل جاء متأخّرا في الشطر الثاني من البيت.

ويقول :

أوِ الخَشْرَمُ المَبْعُوثُ حَثْحَثَ دَبْرَهُ مَحَابـــِيضُ أرْدَاهُنَّ سَامٍ مُعَـــــسِّلُ[3]

---

[1]– الديوان، ص60.

[2]– الديوان، ص62.

[3]– الديوان، ص64.

وفي هذا المثال أيضا تأخر الفاعل (محابيض) عن المفعول به (دبره) .

يقول الشاعر:

وأُعْــدِمُ أَحْــيَاناً وأَغْـنَى وإنَّما يَــنَالُ الغِــنَى ذو البُعْــدَةِ المُتَبَذِّلُ[1]

تقدّم المفعول به (الغنى) في هذا المثال عن الفاعل (ذو البعدة). ونرى تقدّم المفعول به على كل من الفاعل و الفعل مثلا في قوله :

فَإِنْ يَكُ مِنْ جِنٍّ لأَبْرَحُ طارِقاً وإنْ يَكُ إنْسَاً ما كَها الإنسُ تَفْعَلُ[2]

فالهاء ضمير اتصلت بها كاف التشبيه فأصبحت ضميرا متصلا في محل نصب مفعول به مقدّم [3] وتقدير الكلام في هذا الموضع (ما تفعل الإنس هكذا).

ومن جملة هذه الأمثلة نخلص إلى أنّ هذا التقديم والتأخير الذي أورده الشنفرى قد جاء من غير قصد على الأرجح، كونه لم يعن بتزيين كلامه وتنميقه وإنّما قال عفوا ككل من عاصروه ومن جاءوا بعده، فهذه التغيرات قد أملتها ضرورات صوتية كما سبق وقلنا، وضرورات دلالية، فهو يرغب في إيصال دلالات محددة إلى المتلقي، وهذه في شكلها التعبيري تحكمها طاقات وإيحاءات نفسية، فانفعالاته وعواطفه هي التي ترسم الدلالة الشعرية فيحدث التغيير في المعيار المتعارف عليه في قواعد اللّغة، فتلاعبت مشاعره باللّغة وتراكيبها كما تلاعب هو بأعراف القبائل وقوانينها فعكست لغته الشعرية قوّة لغوية فريدة، وعكست دلالاتها انفجارات عاطفية فريدة. فأقبل عليها الشُرّاح العرب لأنّهم:" وجدوا فيها مادّة لغوية طيبة "[4].

---

[1]– الديوان، ص69.

[2]– الديوان، ص71 .

[3]– أبو البقاء العبكري: إعراب لامية العرب ، تح: محمد أديب عبد الوحيد جمران، المكتب الإسلامي، بيروت، ط1، 1984 م، ص138 .

[4]– يوسف خليف: الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، ص179 .

– تأخير الفاعل عن الفعل:

وذلك أمر طبيعي في الكلام و لكن إن طال التأخير وبعُد دخل في باب التأخير الذي يصنّف كظاهرة أسلوبية خاصة. يقول:

وأغْضَى وأغْضَتْ وَاتَّسَى واتَّسَتْ بـه مَرَامـــِيلُ عَـزَّاهـــا وعَـــزَّتْـهُ مُـرْمِلُ[1]

فهنا تأخّر الفاعل" مرمل" عن فعله " اتّسى" فتأخّر إلى الشطر الثاني ونهايته تماما وفي ذلك تلاعب باللّفظ والكلم وتغيير لتركيبه. وتغيير صريح مبالغ فيه، لكنّه أدّى إلى خلق مسحة جمالية دلالية.

ومن أمثلة تأخير الفاعل أيضا قوله:

فـــقَـالُوا: لَقَدْ هَرَّتْ بِلَيْلٍ كِلَابُنَـا فَقُـلْنَـا: أَذِئْـبٌ عَسَّ أَمْ عَـسَّ فُـــرْعُلُ[2]

تأخّر الفاعل عن الفعل وفصل بينهما شبه جملة وأصل الكلام هرّت كلابنا بليل. فتأخّر الفاعل عن الفعل هنا ليفصل بينهما فاصل زمني وهو الليل، فكان الليل بطوله في استخدام الشنفرى هنا يعكس على المدّة الزمنية التي فصلت بين الفعل وهو نباح الكلاب بصوت خافت، واكتشاف الفعل ومن قام به "الكلب"، فالصوت "الفعل" خافت والفاعل الكلاب تعكس صورة من السخرية، فالكلاب هرّت ولم يسمع هريرها أو لم يعر له اهتماما إلاّ بعد مدّة، فهو يصوّر عجز قومه وبلادتهم وحيرتهم، إذ يقابلونه هو القوي العظيم الذي يمتاز بالسرعة الخارقة فالكلاب لم تحس به جيدا، فهو هنا يفتخر بنفسه ويحقّر قومه. فحتّى بعد مرور الليل واستيعابهم لجزئية مما حدث إلاّ أنّهم لم يدركوا فعلا ما حدث.

[1]– الديوان، ص65 .

[2]– الديوان، ص 70 .

وبذلك تنعكس لنا فاعلية العواطف في خلق التغيير اللّغوي، فهي في مسحتها التعبيرية غيّرت البناء اللّغوي لتعبّر عن عواطف حملتها الدلالات المتعددة للنّص.

تقديم الفاعل على الفعل:

الأصل في الكلام تقديم الفعل على الفاعل ولكن نجد من يشذ عن هذه القاعدة ليخلق إحدى الجماليات و خصائص الأسلوب، فيقول شاعرنا :

إذا الأمعز الصّوان لاقى مناسمي تطـــاير مـــنه قـادح و مـفـــلّل[1]

تقدم هنا الفاعل الأمعز، والفعل هنا محذوف يفسّره لاقى، وتقدير الكلام (يصيب الأمعز)، وجاء هذا التّقديم للفت الانتباه والتأكيد على قوّة الأرض وذلك ما أكّدته إضافة (الصّوان)، فهي أرض من الصّعب اجتيازها وذلك ما لفت انتباهنا إليه، ثمّ أكّد قوّته حيث يجعل فتات الصّخر يتطاير خلفه عندما يجتازها.

وهذا متغيّر أسلوبي آخر أراد به الشّنفرى تأكيد قوّته فقصد إليه قصدا ليعبّر عمّا يراه معيارا لتصنيف النّاس (القوّة و البأس) بدل (المال والطبقة والجاه واللّقب).

فيمثّل التقديم والتأخير متغيّرا أسلوبيا مميزا لدى الشنفرى، عبّر عن حالات نفسية مصحوبة بموجات شعورية من الغضب والافتخار ... حيث مثّل هذا المتغيّر الجانب الانفعالي لدى الشاعر، وقد مارس الشاعر التقديم والتأخير ممارسا تكسيرا لرتابة الكلام، عاكسا جانبا من شخصيته بذلك وانفعالا وعنفا مارسه حتّى على الكلام، ولكنّه شكّل حسا ذوقيا مميزا للشّاعر، وذلك ما قصدنا رصده للوصول إلى ما تخفيه القصيدة من انفعالات وعواطف ثائرة شكّلت المتغيّر التركيبي في إحدى صوره ألا وهي التقديم والتأخير الذي جعل الطاقة النفسية هي المتلاعبة بالكلام والمغيّرة لترتيبه.

[1]– الديوان، ص62.

ب – التكرار :

تحدثنا في الفصل الثاني عن التكرار من الناحية الإيقاعية، أمّا حديثنا عنه في مبحث المتغيّر التركيبي من هذا الفصل ، فسنشير إلى مدى تأثير هذا التكرار على مستوى التركيب لنكشف عمّا تخفيه القصيدة من متغيرات تركيبية ودلالات خفية وراءها.

والتكرار من المجالات التطبيقية للدراسة الأسلوبية، لما له من حضور مكثّف في الشعر العربي، فهو يقوم بوظيفة صوتية أولا : " و وظيفة إيحائية بارزة، وتتعدد أشكاله بتعدد الهدف الإيحائي الذي يوظفه الشاعر به، وتتراوح هذه الأشكال ما بين التكرار البسيط الذي لا يتجاوز تكرار لفظة معينة دون تغيي، وبين أشكال أخرى أكثر تركيبا و تعقيدا يتصرف فيها الشاعر في العنصر المكرر بحيث تغدوا أكثر إيحاء "[1].

واللامية كغيرها من أشعار العرب قد حوت التكرار بكل أشكاله حتّى وإن غلب الظّن على أنّها قبلت ارتجالا، فلم يحتكم الشنفرى إلى الفكر أو المنطق في القول بل عبّر ارتجالا عما يجول في صدره وقلبه، فما جاء من التكرار في اللامية كغيره من الظواهر الأسلوبية المتغيّرة قد جاء من باب الصدفة لا غير، وهو التغيير الذي يميز أسلوب الشّاعر ويميّزه عمّن سواه.

ونجد أنواعا من التكرار لدى الشنفرى أولها :

1 – تكرار الحرف :

حيث إنّ هذا التكرار هو تكرار حروف محددة وإيقاعات موسيقية محددة، وذلك ما يحدث نغما موسيقيا وانسجاما في البيت الشعري وكل القصيدة، وقد مثّل هذا التكرار سمة مميّزة في شعر الشعراء، فهو يمثّل درجات التعبير عن المشاعر والانفعالات، وذلك ما نراه مع الشنفرى فيحدث جرسا إيقاعيا يمزج بين الغضب الصارخ والحزن

[1]– علي عشري زايدي: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا، القاهرة، ط4، 2002 م، ص59.

الصامت، فتظهر هذه النزاعات النفسية في هذه التكرارات الصوتية و ذلك ما يؤكده صلاح فضل عندما يقول: " فالمادّة الصوتية تكمن فيها إمكانيات تعبيرية هائلة ... والتكرار والفواصل الصامتة كل هذا يتضمّن بمادته طاقة تعبيرية "[1].

والحروف التي نقصد دراستها في اللامية من حيث التكرار هي حروف المعاني والتي إلى جانب أثرها الصوتي لها أثر تركيبي في بناء القصيدة، ولها دلالات محددة.

أَقِـيمُوا بَنِي أُمِّي صُدُورَ مَطِـيّكُـمْ فَـإِنِّي إلى قَوْمٍ سِـوَاكُـمْ لَأَمْيَلُ

فَقَـدْ حُمَّتِ الحَاجَاتُ وَاللَّيْلُ مُقْـمِرٌ وَشُـدَّتْ لِطِـيّاتٍ مَطَـايَا وَأَرْحُـلُ

وفِي الأَرْضِ مَنْأَى لِلْكَرِيمِ عَنِ الأَذَى وَفِيهَا لِمَنْ خَافَ القِلَى مُـتَعَـزَّلُ

لَعَمْرُكَ مَا بِالأَرْضِ ضِيقٌ على امْرِئٍ سَرَى رَاغِبَاً أَوْ رَاهِبَاً وَهْوَ يَعْقِلُ

وَلِي دُونَكُـمْ أَهْلُون: سِيدٌ عَـمَلَّسٌ وَأَرْقَطُ زُهْلُـولٌ وَعَـرْفَاءُ جَـيْأَلُ

هُـمُ الأَهْلُ لا مُسْـتَودَعُ السِّـرِّ ذَائِـعٌ لَدَيْهِمْ وَ لاَ الجَانِي بِـمَا جَرَّ يُخْذَلُ

وَ كُـلُّ أَبِـيٌّ بَـاسِـلٌ غَـيْرَ أَنّـنِي إذا عَـرَضَتْ أُولى الطَرَائِدِ أبْسَلُ

وَ إِنْ مُدَّتِ الأَيْدِي إلى الزَّادِ لَمْ أَكُنْ بِـأَعْجَلِهِمْ إِذْ أَجْشَعُ القَوْمِ أَعْجَلُ

وَ مَـا ذَاكَ إِلّا بَسْـطَةٌ عَـنْ تَفَضُّلٍ عَـلَيْهِمْ وَ كَانَ الأَفْضَلَ المُتَفَضِّلُ[2]

وَإِنّي كَـفَانِي فَـقْـدَ مَنْ لَيْسَ جَازِيَاً بِحُـسْنَى ولا فِي قُـرْبِـهِ مُتَعَلَّلُ

ثَـلاَثَـةُ أَصْـحَابٍ : فُـؤَادٌ مُـشَيَّعٌ وأَبْيَضُ إِصْلِيتٌ وَصَفْرَاءُ عَيْطَلُ

---

[1]– صلاح فضل: علم الأسلوب مبادؤه و إجراءاته، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، مصر، ط2، 1985 م، ص27.

[2]– الديوان، ص58، 59، 60، 61.

هَـتُوفٌ مِنَ المُلْسَ المتُونِ تَزِينُـها رَصَائِعُ قد نِيطَتْ إلـيها وَمِحْمَلُ

إذا زَلَّ عنها السَّهْمُ حَـــنَّتْ كأنَّـها مُـــرَزَّأَةٌ عَـجْلَى تُـرِنُّ وَتُـعْوِلُ

وَأَغْدو خَمِيصَ البَطْن لا يَسْتَفِزُّنِي إلى الزَادِ حِرْصٌ أو فُؤادٌ مُـوَكَّلُ

وَلَسْتُ بِـمـهْـيَافٍ يُعَـشِّـي سَوَامَـه مُجـــدَّعَةً سُقْـبَانُها وَهْيَ بُهَّـلُ [1]

هذه الأبيات الأولى جمعت بين روح التمرّد والصراخ والانفجار التي ميزت الصعاليك، وروح الخلق الرفيع، فعكست بذلك فعلا حياة الصعلوك المتمرّد الكريم الرافض للنّظم والعادات الجائرة والزّاغب في فرض قانون جديد يصنّف فيه الفرد بعمله لا نسبه ولونه.

فالمتأمل لهذه الأبيات يجدها وصفت لنا حقيقة ما يعتمل في صدر الشّاعر من أحاسيس ألم وغضب وكرم وترفع، وإذا تأملنا هذه الأبيات من الناحية الصوتية نصل إلى بعض الملاحظات منها:

1- كرر الشّاعر عدّة حروف ومن أهمها حروف العطف ثمّ حروف الجر والنفي والشرط والاستثناء. وفي الجدول التالي إحصاء لتكرار الحروف في هذه الأبيات:

الحروف	العطف	الجر	النفي	الشرط	الاستثناء
تكرارها	26	19	6	7	1

جدول يوضح تواتر حروف المعاني في اللامية من البيت 1 إلى البيت 15

[1]- الديوان، ص60، 61.

ومن تحليلنا للجدول نصل إلى أنّ الشّاعر أكثر من استخدام أدوات الربط في شعره، فتكرر العطف في المرتبة الأولى فمثلا في البيت الثاني:

فَقَدْ حُمَّتِ الحَاجَاتُ وَاللَّيْلُ مُقْمِرٌ وَشُــدَّتْ لِطِـيّاتٍ مَطَــايَا وَأَرْحُـلُ[1]

قد تكرر العطف أربع مرات، حيث جعل الشاعر الفاء ترتب وتربط بما قبله والواو تربط بين أجزاء البيت الواحد.

وحروف العطف لم تخرج عن دلالتها في الترتيب والربط على طول اللامية، ولكنها أيضا أسهمت في إحداث إيقاع وترتيب للكلام وربطه حيث تجعل الدلالة قوية. أما حروف الجر فقد استخدمها الشاعر للربط والتخصيص والتأكيد ففي البيت الأول:

أَقِيمُوا بَنِي أُمِّي صُدُورَ مَطِيِّكُمْ فَـإِنِّي إلى قَــوْمٍ سِوَاكُـمْ لَأَمْـيَلُ[2]

فهو يؤكد ويلفت انتباههم ويخُصُّ بني أمه بالذكر والإخبار بالرحيل.

ومنه نستنتج بأن للأحرف دلالة تركيبية ساهمت في خلق دلالات معنوية لدى المتلقي. ومما يثير انتباهنا أيضا هو تكرار الشاعر لحروف العطف في بدايات الأبيات، حيث تكرر العطف سبع وأربعين مرة في بداية الأبيات وصدارتها من مجموع تسعة وستّين بيتا. وهي نسبة كبيرة جدا، تعكس بساطة لغة الشّاعر وبساطة فكره، فشعره منطلق من الفطرة، فاستخدم بذلك أبسط أدوات الربط ألا وهي حروف العطف بصورتها البسيطة المتمثلة في الواو في المرتبة الأولى بتكرار وصل إلى اثنتين وثلاثين مرة، والفاء خمس عشر مرة. ونجد تكرار بداية آخر ألا وهو تكرار بحروف دال على النفي " لا"، " ما "، " لست "، " لم ".

---

[1]– الديوان، ص58.

[2]– الديوان، ص58.

وَمَا ذَاكَ إلّا بَسْطَةٌ عَنْ تَفَضُّلٍ عَلَيْهِمْ وَكَانَ الأَفْضَلَ المُتَفَضِّلُ

وَلَسْتُ بِمِهْيَافٍ يُعَشِّي سَوَامَه مُجَدَّعَةً سُقْبَانُها وَهْيَ بُهَّلُ[1]

ولا جُبَّأٍ أكْهَى مُرِبٍّ بِعِرْسِهِ يُطَالِعُها في شَأْنِهِ كَيْفَ يَفْعَلُ

وَلاَ خَرِقٍ هَيْقٍ كَأَنَّ فُؤَادَهُ يَظَلُّ به المُكَّاءُ يَعْلُو وَيَسْفُلُ[2]

والجدول التالي يوضح نسب استخدام بدايات النفي:

الحرف	لا	لست	ما	لم
التواتر	5	3	1	1

جدول يوضّح تواتر النفي في بدايات أبيات اللامية

فتكرار النفي بحروفه المختلفة ما هو إلاّ عكس لاضطراب نفسي فالشاعر ينفي عن نفسه الخلق السيء ملبسا إيّاه للآخ، مثبتا على نفسه الخلق الحميد ورفعته.

وهذه نماذج قليلة عن تكرار الحرف.

2 – **تكرار الكلمة:**

إنّ تكرار الكلمة أيضا موجود في قصيدتنا، بمجرد الملاحظة الأولية لها ومن أمثلة تكرار الكلمة في اللامية بأنواعها نجد:

يقول الشاعر في البيت التاسع:

وَمَا ذَاكَ إلّا بَسْطَةٌ عَنْ تَفَضُّلٍ عَلَيْهِمْ وَكَانَ الأَفْضَلَ المُتَفَضِّلُ[3]

[1]– الديوان، ص60، 61.

[2]– الديوان، ص61.

[3]– الديوان، ص60.

حيث نرى (فضل) تكررت في هذا البيت ثلاث مرات، عاكسة حالة نفسية محددة للشاعر، فيقول تَفَضَّلَ على وزن تَفَعَّلَ وهي مصدر، ثمّ الأفضل على وزن الأفْعلُ وهو اسم تفضيل، ثمّ المُتَفَضّلُ على وزن المُتَفَعّلُ وهو اسم فاعل، وكأن الشاعر من قوة اعتداده بنفسه يرى نفسه مصدر الفضل، وأنّه دائما كذلك لأنّه فاعل له .(التفضل)

وَكُلٌّ أَبِـيٌّ بَاسِلٌ غَيْرَ أَنَّنِـي إذا عَرَضَتْ أُولَى الطَّرَائِدِ أَبْسَلُ[1]

فكرر الشاعر في هذا البيت كذلك لفظة (أبسل) على وزنين أفْعَلُ وباسل فاعلٌ ، وفي هذا تأكيد لما قلناه في المثال السابق افتخار الشّاعر بنفسه وأخلاقه الرفيعة، فهو يعوض عن نقص اللّون والنسب ويفتخر بأعماله ليؤكد لمن عيّروه وصنّفوه بأنّه رفيع الخلق وخير منهم.

وَإِنْ مُدَّتِ الأَيْدِي إلى الزَّادِ لَمْ أَكُنْ بَأَعْـجَلِهِمْ إِذْ أَجْشَعُ القَوْمِ أَعْـجَلُ[2]

فتكرار اللّفظة هنا أيضا عائد إلى اعتزاز الشّاعر بنفسه ، فكانت الصيغتان الصّرفيتان "أفعلهم" اللّاصقة بها " الباء" و" لم " التي تخرج الفعل من المضارع إلى الماضي" أفعل"، فنفى عن نفسه الطمع في الماضي وفي الحاضر بصيغتين صرفيتين ركّبتا جملة أثّرت في الدلالة تأثيرا بليغا.

وأغدو على القوت الزهيد كما غدا أزلُّ تهـــاداه التـــنائف أطـحـلُ

غدا طـــاويا يعارض الريح هافـيا يَخـــوت بأذناب الشّعـاب ويُعْسلُ[3]

أغدو وغدا تكررت الكلمتان في البيت السابع والعشرين وما بعده البيت الثامن والعشرين عاكسة كما سبق وقلنا تفاخرا بنفسه وأخلاقه وهو تكرار للفعل المضارع الذي

---

[1]– الديوان، ص59.

[2]– الديوان، ص59.

[3]– الديوان، ص63، 64.

يجسّد الاستمرارية، غدا فعل ماضي تصوير للذّئب. لنصل في الأبيات التالية إلى ثنائيات من التكرارت خلقت جمالا في القصيدة وأصبغت عليها رونقا موسيقيا ودلاليا عكسته الأسماء بأنواعها والأفعال بأزمانها.

فـضـجَّ وضـجَّت بالبَـراح كأنّها وإيّـاه نـوحٌ فوْقَ عـلياءَ ثُكّلُ
وأَغضى وأغضَتْ واتّسى واتّستْ به مـراميلُ عـزّاها وعـزّته مُرملُ
شكا وشكتْ ثُمّ ارعَوَى بعدُ وارعَوَتْ ولَلصّبرُ إن لم ينفع الشَّكوُ أجملُ[1]
وفـاءَ وفـاءتْ بـادراتٍ وكـلُّها عـلى نَكَظ مـما يُكاتـمُ مُجْـملُ
هـمَـمْتُ وهَـمَّت وابتدرنا وأسدلتْ وشـمَّـرَ مـني فـارطٌ مُـتَـمَهّلُ
تَـوافيْنَ من شتّى إليه فضـمَّها كما ضَمَّ أذوادَ الأَصـاريم مَـنهلُ
فإن تبتئس بالشنفرى أمُّ قـسطلٍ لما اغتبطت بالشنفرى قبلُ أطـوَلُ
تـنام إذا ما نام يقظى عيـونها حثـاثا إلى مكروهـه تتغـلغـلُ
فـأيّـمت نسوانا وأيتـمت إلدة وعـدت كـما أبدأت واللّيل أليل
وأصبح عنّي بالغُمـيصاء جالسا فـريقان مسـؤول وآخر يسأل
فـقالوا: لقد هـرّت بليل كـلابنا فـقـلنا أذئب عسَّ أم عسّ فُرعُلُ
فـلم يـك إلاّ نبأة ثمّ هـوّمت فـقـلنا : قطـاةُ ريعَ أم ريعَ أجدلُ
فـإن يـك من جنّ لأبرح طـارقا وإن يـك إنسا ما كها الإنـسُ تفعل
وخرق كظهر التُرْس قَفرٍ قطـعته بعامـلتـين، ظهره ليس يعمل[2]

وفي هذه الأبيات نرى تكرار الفعل (فضجَّ، وضجّت) (وفاء ، وفاءت) (اتّسى، واتّست) وغيرها كلها أفعال ماضية، كلُّ هذه الثنائيات الفعلية بالزمن الماضي قد ساهمت في إضفاء صبغة الشنفرى النفسية على قصيدته، أكّد من خلالها في نشيده هذا أنّه تحوّل ذئبا. وفي هذا التكرار بالذات خلق الشّاعر بناء هندسيا.

[1]– الديوان، ص65، 66.
[2]– الديوان، ص67، 70، 72.

فكانت مرتبطة بالتركيب من حيث ارتباطها بالأسماء والأفعال وأزمانها فتكرار الفعل الماضي (ضجّ، ضجّت) (اتّسى، اتّست) وغيرها دليل على وقوع الفعل في الزمن الماضي، فالشنفرى بهذه الأفعال يصوّر صورة حركية لحياة الذئاب والقطا ويصوّر الحياة الصحراوية بأصدق تمثيل حركي وقع في الماضي. فالفعل باستمراريته وحركيته في الزمن الماضي ليتوقف عن الاستمرارية والحركية في المستقبل يكوّن لنا مشهدا فريدا بل مجموعة من المشاهد التي تخلق عرضا متلاحقا لصور الحياة الصعلوكية (البيئية والنفسية والاجتماعية).

ودلّت الأسماء في تكرارها على الثبوت، وعندما يكرّر في البيت الخامس و الأربعين لفظة الشنفرى ويربطها بحرف الجر" الباء " نرى أنّ الشنفرى قد صرّح باسمه رابطا إيّاه بالحرب وكأنّه في علميته وتعريفه يوازي الحرب التي صرّح بها في الشطر الأول " أمُّ قسطل " وجاء الضمير معبّرا عنها في الشطر الثاني " اغتبطت " "هي"، فالشنفرى يوازي الحرب ويدلّ عليها في ثبوت وجمود وشموخ. وهذا كله داخل في باب التأكيد والترسيخ فاللّفظة الأولى تحمل دلالة والثانية تحمل الدلالة عينها إضافة إلى دلالة أخرى.

رقم البيت	الكلمة المكررة
8	أعجلهم – أعجل
7	**باسل أبسل**
9	تفضل– الأفضل – المتفضل
23	الطول – المتطول
26	أطوي – انطوت
27	أغدو – غدا
33	وضجّت – فضجّت
34	أغضى – أغضت / اتّسى – اتّست / مراميل – مرمل / عزّاها –
35	عزّت شكا – شكت / ارعوى – ارعوت
36	فاء – فاءت

38	هَمَمْتُ – هَمَّتْ
41	ضمّها – ضمّ
45	الشنفرى – الشنفرى
47	تنام – نام
57	الليل – أليل
58	مسؤول – يسأل

جدول يوضّح مواضع تكرار الألفاظ من أبيات لاميّة العرب للشّنفرى

رقم البيت	الكلمة المكررة
59	عسّ – عسّ / فقالو – فقلنا
60	ريع – ريعَ
61	يك – يك / إنسا – الإنس
66	ظهر – ظهره / بعاملتين – يعمل

جدول يوضّح مواضع تكرار الألفاظ من أبيات لاميّة العرب للشّنفرى

إذا أحصينا هذه التكرارت وجدنا سبعة و عشرين تكرارا في عشرين بيتا من أصل تسعة وستّين بيتا ما يمثّل نسبة 30% أي ما يقارب ثلث القصيدة ورد فيه تكرار. فهذا ما هو إلاّ ذكر للتكرار الوارد في البيت الواحد، والتكرار الوارد في كل القصيدة موجود أيضا.

وانطلاقا مما لاحظناه من أنّ التكرارات مرتبطة تقريبا كلّها بالفخر ومدح الذّات في تكرار اللّفظ، نصل إلى أنّها سمة اعتمدها الشاعر عن غير قصد ليعبّر عمّا يجول في خاطره، فعكس تكرار الكلمة بدلالات متعددة في النّص والسياق بطريقة أحالتنا إلى حياة الصعلوك الشجاع وإلى البيئة التي يعيش بها وإلى النظام الاجتماعي الجائر الذي صنّف الصعاليك بمرتبة دنيا دون أن يراعي عوامل تميّزهم بل صنّفهم حسب– دلالات النّص– تصنيفا جائرا، فنقل بذلك تجربة إنسانية بصورة صادقة تأثّرنا بها انطلاقا من مجموعة من الأحاسيس التي ولّدتها لدينا الدلالات المتعددة، فكان بذلك التكرار متغيّرا أسلوبيا بامتياز في هذه القصيدة كونه نجح في إيصال التجربة الشعورية التي عاشها الشنفرى، بل تعدّى ذلك ليعكس لنا مجموعة التجارب الشعورية التي عاشها الصعاليك في العصر الجاهلي، فحتّى و إن كان الصعلوك ينفجر قائلا، إلاّ أنّه لم يتصعلك وينفجر إلاّ عندما اضطهد واحتقر، فكان الألم الشديد على نفسه وعلى صحبه هو الدافع للتعبير عن هذه التجربة الإنسانية، فالتكرار كما يقول **ابن رشيق:**

" أول ما تكرر فيه الكلام باب الرثاء لمكان الفجيعة وشدّة الفرحة التي يجدها المتفجّع وهوكثير حيث التمس من الشعر وجد "[1]. فإن كان الحزن والألم الشديد هو الدافع للتكرار في الشعر فذلك ما انعكس صدقا في لامية العرب للشنفرى.

فكان التكرار التركيبي خير عاكس للتغيير التركيبي الذي أحدثته الموجات العاطفية الداخلية.

3 – تكرار البداية :

وهو تكرار وجدناه في هذه القصيدة.

ولست بمهياف لايُـــعشّي سوامه مجــدّعةً سقبانها وهي بُهّل

وأغدو على القوت الزّهيد كما غدا أزلُّ تهـــاداه التنــائـف أطحل

[1]– ابن رشيق القيرواني: العمدة، ص61.

غدا طاويا يعارض الرّيح هـــــافيا يخوت بأذناب الشّعاب ويعْسُلُ[1]

فنلاحظ تكرار الفعل أغدو مرتين على أَفْعَلُ، غدا فَعَلَ . أحدهما في الماضي والثاني المضارع، فالشاعر يتغنّى بذاته عن طريق تكرار الفعل غدا بزمنيه (الماضي والمضارع) حيث يؤكّد على كرم أخلاقه و شجاعته في مواجهة الصحراء، ويصف جوعه وفقره وما يلاقيه فغدا فعل ماض على وزن فَعَلَ بمعنى "أصبح". فالماضي والحاضر في تكاملهما الزمني يعكسان في هذه التجربة التعبيرية استمرارية جوع الشنفرى وألمه بذلك استمرارية تصعلكه.

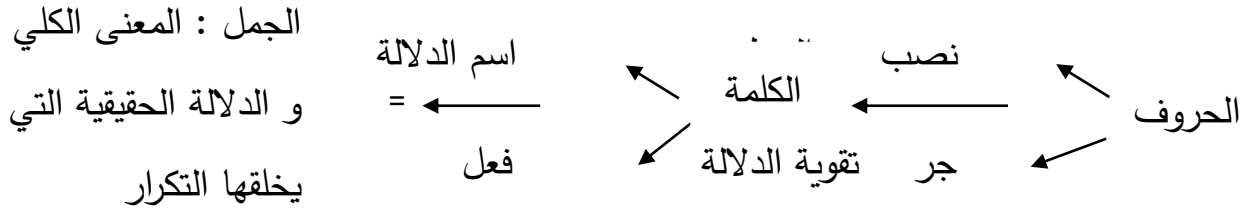
وفي نهاية حديثنا عن التّكرار نصل إلى نتيجة أنّ تكرار الحروف والكلمات والبدايات متغيّر أسلوبي عكس لنا فعلا تجربة شعورية عاشها الشّنفرى وهي التّصعلك الذي نتج عن عوامل اجتماعية وبيئية، قادت أفرادا محددين إلى التصعلك، ومن هؤلاء الشّنفرى الذي يرى نفسه قويا كريما نبيلا وشريفا إلاّ أنّه مضطهد يشعر بالألم والخوف ولا يشعر بالاستقرار والأمان والعدالة، ويشعر بالعجز عندما يشعر بالجوع رغم قوّته وإمكاناته التي تمكنّه من أن يكون سيّدا في قومه.

فتكرار البنية التركيبية في أصغر وحداتها الأحرف قد عزّز الدلالة وربط بين أفكار وعواطف الشّاعر، والكلمة في تكرارها من فعل دال على الاستمرار والحركيّة واسم دال على

الجمود والثّبات، قد ساعدا في تقوية دلالة اللاّمية، ومنحها حسا جماليا وفنيا جعلها درّة من درر الشعر العربي.

[1]– الديوان، ص61، 63، 64.

لنصل إلى المخطط التالي :



مخطط يوضّح مساهمة التّكرار في تقويّة المعنى

ج – الحذف :

والحذف في الكلام وارد جائز، لكنّه في وجوده الأول إخلال بنظام ومعيار محدّد، فالأصل في اللّغة مسند ومسند إليه وفعل وفاعل، فإن حذف أحد أركان هذه الجمل أو فضلاتها اعتبر ذلك خروجا عن معايير اللّغة، و لكن لما للحذف من جمال وطلاوة فقد عمد العرب إلى استخدامه في كلامهم، سواء على وجه القصد أو غير القصد " وأعلم أن معظم ذلك إنّما في الحذف والزيادة، والتقديم والتأخير، والحمل على المعنى والتحريف، الحذف: قد حذفت العرب الجملة والمفرد والحرف والحركة، وليس شيئا من ذلك إلاّ عن دليل عليه "[1]

فالحذف معروف عند العرب يحذف فيه الكلم و يترك ما يدل عليه باطنيا أو ظاهريا، والحذف يصبح ضرورة في الكلام فإن لم يتمّ الحذف صار الكلام غثا غير مستساغ، فيه تكرار وإطالة، والحذف يثير بذلك الغموض الناتج عن إخفاء شحنة فكرية تنشّط فكر المتلقي وتجعله قابلا للتفاعل مع النّص أكثر، فتتحول الرسالة أحيانا إلى شيفرة.

وقد ورد الحذف في اللامية في عدّة مواضع منها:

[1]– ابن جني: الخصائص، ج2، ص360.

1 – الحذف في الجملة الاسمية:

والأصل في الجملة الاسمية المبتدأ والخبر، والمعنى يتم بهما معا، ولكن قد ورد حذف

المبتدأ أو الخبر في بعض الحالات، ولكن كما سبق وقلنا تترك قرينة تدل عليه باطنيا، وقد ورد الحذف في الجملة الاسمية للمبتدأ والخبر في عدّة مواضع. نبدأ أولا بحذف المبتدأ.

حذف المبتدأ:

والأصل في حذف المبتدأ هو الاستئناف والقطع " ومن المواضع التي يرد فيها حذف المبتدأ القطع والاستئناف،" يبدؤون بذكر الرجل ويقدمون بعض أمره، ثمّ يدعون الكلام الأول ويستأنفون كلاما آخر، وإذا فعلوا ذلك أتوا في أكثر الأمر بخبر من غير مبتدأ"[1].

وقد ورد حذف المبتدأ في المواضع التّالية في اللاّمية:

ثــلاثة أصحاب: فؤاد مشـــــيَّعٌ وأبيض إصليتٌ وصفراء عيطلُ[2]

ويرى العبكري [3] أنّ ثلاثة خبر لمبتدأ محذوف تقديره أحدهما فؤاد مشيّع، وفي هذا الحذف نجد بداية لجمالية اللّغة عند الشنفرى فقد أوجز واستأنف الحديث.

هَتوف من المُلْس المُتون تَزينُها رصائع قد نيطت إليها ومحملُ[4]

وفي هذا الموضع حذف المبتدأ وتقدير الكلام (هي هتوف)، حيث استأنف وصف القوس في هذا البيت.

---

[1]– عبد القادر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص122.

[2]– الديوان، ص60.

[3]– الديوان، ص 60.

[4]– الديوان، ص60.

طريد جناياتٍ تياسَرْن لحمه عــقــيــرته لأيّــها حُــمَّ أوّل[1]

وفي هذا البيت نجد حذفا للمبتدأ وتقدير الكلام فيه (هو طريد)، فالشّاعر استأنف الحديث عن الشنفرى الذي لا يبالي بإشعال الحرب التي تعوّدت عليه فهو لا يخافها لأنّه طريد جنايات، فهو مطلوب مهدور دمه.

فلا جَـزِعٌ من خَـلَّة مُتَكـَشِّف ولا مــرح تحت الغــنى أتخــيَّلُ[2]

ونرى في هذا البيت حذفا للمبتدأ في الصدر والعجز فحذف المبتدأ وتقدير الكلام هنا (فلا أنا جزع) (ولا أنا مرح)، وقد حذف المبتدأ هنا للإيجاز والاستئناف فجمّل الكلام وأوّجزه وحسنه، فقام الحذف بدور جمالي في اللغة، فحسّنها وقوّى دلالتها وجعلها مستساغة أكثر من طرف المتلقي. فالشنفرى هنا يقر بعدم خوفه ومرحه رغم تصعلكه فلا يحتاج لتكرار اسمه أو الضمير الدال عليه إنّما وجد باطنيا في الضمير (أنا) في الفعل (أتخيل).

أُديمُ مِطالَ الجوع حتّى أُميته وأضرب عنه الذِّكر صفحا فأُذهَلُ[3]

حذف المبتدأ في هذا البيت وذكر الخبر أديم الذي هو جملة إستئنافية لا محل لها من الاعراب وتقدير الكلام أنا أديم.

وأَستفُ تُربَ الأرض كيلا يُرى له عليّ من الطَّولِ امرؤٌ مُتطــــوّلُ[4]

و فيه نفس القول، فتقدير الكلام وأنا أستفُ.

---

[1]– الديوان، ص68.

[2]– الديوان، ص69.

[3]– الديوان، ص62.

[4]– الديوان، ص62.

ولولا اجتناب الذأم لم يُلفَ مَشربٌ يُعـــاش به إلاّ لدي ومَأكـــلُ[1]

حذف المبتدأ في هذا البيت وصرّح بالخبر وهو لديَّ.

مُهـرَّتـــةٌ فوهٌ كـــأنّ شُـــدوقَها شُقوق العصيِّ كالِحات و بُسلُ[2]

حذف المبتدأ من صدارة البيت فتقدير الكلام (هي مهرّتة)، وفي هذا الحذف في لامية العرب رغم خروج عن المعيار فحذف أحد ركني الجملة الاسمية المبتدأ إلاّ أنّه قوّى الدلالة وزاد اللّغة قوّة وجمالا بالإيجاز فذكر المبتدأ ضمنيا وذلك ما زاد من إيحاء القصيدة.

- حذف الخبر:

وقد ورد قليلا مقارنة بحذف المبتدأ. فالخبر عند الشنفرى كان صريحا في معظم اللاّمية، ومن الأمثلة التي ورد فيها حذف الخب:

لَعمرك ما بالأرض ضيقٌ على امرئٍ سـرى راغـبا أو راهـبا وهـو يعـقلُ[3]

وتقدير الكلام هنا (لعمرك قسمي) فحذف الخبر في هذا الموضع وهو موضع القسم فاللاّم لام الابتداء لا تدخل إلاّ على المبتدأ ، فكان الخبر هنا محذوفا وجوبا تقديره " قسمي".

والمثال الثاني عن حذف الخبر.

نَصـبتُ له وجهي ولا كِـنَّ دونَهُ ولا سِـتَر إلاّ الأتحـميُّ المُرَعـبَلُ[4]

فحذف خبر الثاني لأنّ "لا" الأولى دلّت عليه.

---

[1]- الديوان، ص63.

[2]- الديوان، ص65.

[3]- الديوان، ص59.

[4]- الديوان، ص71.

ومن هذه الأمثلة نصل إلى أنّ الشّنفرى بإيراده القليل من حذف الخبر سواء عن عمد أو عن غير عمد، قد عكس بذلك جرأته التصريحية بإيراد الخبر، وإن وجد حذف الخبر في حالتين اثنتين لا غير على طول تسع وستين بيتا فذلك إن ورد فإنّما ورد للإيجاز وعن غير قصد من الشّاعر، فهو متغيّر أسلوبي لكنّه ليس سمة بارزة كحذف المبتدأ.

2 – الحذف في الجملة الفعلية :

حذف الفعل :

وقد وجد هذا الضرب في كلام العرب، وفي ذلك يقول ابن جني : " أن تحذفه والفاعل فيه، فإن وقع ذلك فهو حذف جملة ..... ، والآخر أن تحذف الفعل وحده وذلك بأن يكونالفاعل مفصولا مرفوعا به"[1].

وقد ورد في اللاّمية حذف الفعل مع ذكر الفاعل صراحة، وفي بعض الأحيان حذفهما معا، ومن أمثلة حذف الفعل في اللامية نجد:

إذا الأمْعَزُ الصَّوانُ لاقى مناسِمي تطـــاير منه قــادحٌ ومُفَـــلَّلُ[2]

والفعل هنا محذوف فالأمعز فاعل لفعل محذوف يفسّره لاقى وتقدير الكلام يصيب الأمعَزُ الصّوانُ.

وأَستفُّ تُربَ الأرض كيلا يُرى له عليَّ مِنَ الطَّولِ امرؤٌ مُتَطوّلُ[3]

حذف الفعل والفاعل وتقدير الكلام هنا (هو يتطوّل علي)، وهنا حذف الفعل والفاعل للإيجاز وجعل الكلام بليغا، ولتفادي التكرار.

---

[1]– ابن جني: الخصائص، ج 2، ص379.

[2]– الديوان، ص62.

[3]– الديوان، ص62.

وأصبح عنّي بالغُمَيصاء جالسا فريقان : مسؤول و آخر يسألُ[1]

والفعل المحذوف في مطلع البيت هو يسأل فتقدير الكلام (فأصبح يسأل عنّي)، وفسّر هذا الفعل المحذوف الفعل الوارد في آخر البيت (يسأل).

ويومٍ من الشِّعرى يذوب لُعابُه أفاعـيه في رمضـائه تتململُ[2]

هنا حذف الفعل المتعلق بجواب (رُبَّ) المحذوفة و تقدير الكلام (ربّ يوم لاقيت).

ومن هذه الأمثلة نصل إلى أنّ الشّنفرى لم يحذف الفعل كثيرا وذلك ككل خصائصه اللّغوية والبديعية والدلالية، فهو لا يقصد إلى التغيير في اللّغة، وما ورد هو نتاج لفكر وانفعال محدد عند الصعلوك.

حذف الفاعل :

والفاعل هو الرّكن الثاني في الجملة الفعلية وهو القائم بالفعل، ولم يحذف في اللاّمية إنّما أضمر ومن أمثلة إضمار الفاعل:

هَـتوفٌ من المُلسِ المُتون تَـزينُها رصـائـع قـد نيطت إليـها ومِحـمَلُ[3]

الفاعل هنا القوس ولكن لم ترد إطلاقا في البيت وإنّما ذكرت في البيت السابق، فانطلق متحدّثا عنها وكانت الفاعلة.

وأَطوي على الخَمص الحوايا كما انطوت خُـيوطةُ مـاريٍّ تُغـارُ وتُفـتلُ[4]

ونائب الفاعل لفعلين مبنيين للمجهول مضمر فالجوع من يفتل الأمعاء والحوايا.

وبذلك نرى بأنّ الفاعل لم يحذف في اللاّمية وإنّما أضمر وذلك للإيجاز والتحقير والإبهام وكلها أعطت للكلام دلالة قويّة.

---

[1]– الديوان، ص70.

[2]– الديوان، ص71.

[3]– الديوان، ص60.

[4]– الديوان، ص63.

حذف الفضلى في الجملة الفعلية والاسمية:

1 – حذف المنعوت :

وقد حذف الشّنفرى في اللاّمية المنعوت وأقام النّعت مقامه، ومن أمثلة حذف المنعوت في اللاّمية :

وأَستفُّ تُربَ الأرض كيلا يَرَى له عـليَّ مِنَ الطَّولِ امرؤٌ مُتَطـوّلُ[1]

فشبه الجملة (من الطول) نعت لمفعول محذوف تقديره (شيئا من الطول).

وأَطوي على الخَمص الحوايا كما انطوت خُـــــيوطةُ مـــاريٍّ تُغـــارُ وتُفـــــتلُ[2]

والمصدر المؤوّل من (ما) و(انطوت) نعت لمصدر محذوف تقديره (طيا) وتقدير الكلام في هذا الموضع (وأَطوي الحوايا طيا كانطواء خيوطة ماري).

وحذف المنعوت كان قليلا في اللاّمية كون الشّنفرى قد صوّر بدقة فلم يغفل أي عنصر من عناصر الوصف ولم يورده، فرسم بذلك صورة حيّة لبيئته وحياته.

– حذف المضاف أو المضاف إليه:

وقد ورد حذف أحدهما مع ذكر للآخر في اللامية في عدّة مواضع منها:

وكَـــلُّ أَبيٍّ باسل غير أنَّني إذا عرَضَتْ أولى الطرائد أبسلُ[3]

حذف المضاف إليه بعد (كل) وتقدير الكلام (و كل واحد منهم أبيٌّ باسل).

تَوافيْنَ من شتّى إليه فضمّها كما ضمّ أذواد الأصاريمِ مَنهلُ[4]

---

[1]– الديوان، ص62.

[2]– الديوان، ص63.

[3]– الديوان، ص59.

[4]– الديوان، ص67.

حذف المضاف في هذا البيت وتقدير الكلام (توافين من أماكن شتّى)، فحذف المضاف في هذا البيت كان من باب الإيجاز والتحسين. فالكلام المختصر الذي يحذف منه ركن من أركانه يجعل الكلام أجمل وأقوى وأكثر تأثيرا في المتلقي.

طريد جنايات تَياسرْن لَحمه عــقيرته لأيّــها حُـــمَّ أولُ[1]

حذف المضاف إليه في هذا البيت وبقي (أول) على الضّمّ وأصل الكلام (لأيِّها حمّ أولَ الأمر).

حذف القسم :

ولاحظنا حذف القسم في اللاّمية في ثلاثة مواضع، في موضعين دلّت عليهما جملة جواب القسم، وفي الموضع الثالث حذفت جملة القسم وجوابها.

فقالو: لقد هرّت بليل كلابنا فقلنا: أذئب عسّ أم عسَّ فُرعُلُ[2]

فاللام في" لقد" متعلّقة بالقسم وتقدير الكلام (فوالله لقد)، وبحذف القسم في هذا الموضع نرى جمالية الإيجاز والإيحاء.

فإن يــك من جنٍ لأبرح طارقا وإن يك إنسا ماكــها الإنس تفــعلُ[3]

واللام في (لأبرح) متعلّقة بجواب القسم وتقدير الكلام (والله لأبرح).

فإن تبتئس يالشنفرى أُمُّ قسطلٍ لما اغتبطت بالشنفرى من قبل أطْوَلُ[4]

فالقسم هنا ضمني تحيلنا إليه الدلالات الإيحائية للكلام فالقسم هنا غير مصرّح به ولا بجوابه وتقدير الكلام(والله إن تبتئس).

حذف رُبَّ:

وقد ورد حذف حرف الجر رُبَّ في ثلاثة مواضع في اللامية وهي على النحو التالي:

---

[1]– الديوان، ص68.

[2]– الديوان، ص70.

[3]– الديوان، ص71.

[4]– الديوان، ص67.

وليلة نحسٍ يصطلي القوس رَبُّها وأقطُـعَه اللاتي بها يتنـبَّـلُ

ويـومٍ من الشِّعرى يذوب لُعـابه أفاعـيه في رمضائه تتململُ

وخرق كظهر الترس قفر قطعـته بعاملتين، ظهره ليس يُعمـلُ[1]

وقد دلّ على هذا الحذف (واو) (رُبَّ) والاسم المجرور بعدها، فكان حذف رُبَّ في اللامية ممّا زادها جمالا و تأثيرا.

حذف النّداء :

وقد ورد حذف النداء في موضع واحد في اللامية، ألا وهو في مطلعها عندما يصرخ

الشّاعر طالبا للانتباه فيقول:

أقيموا بني أمّي صدور مطيّكم فـإنّي إلى قـومٍ سِواكـم لأمْيلُ[2]

وأصل الكلام في هذا البيت (أقيموا يا بني أمّي) فحذف النداء وهو أبلغ في الدلالة.

حذف همزة الاستفهام :

وقد ورد ذلك في موضع واحد في اللامية وهو:

فـلم يك إلاّ نبأة ثـمّ هَـوّمت فقـلنا : قطاةٌ ريعَ أم ريعَ أجدلُ[3]

فحذفت الهمزة و تقدير الكلام (أقطاة ريعَ) ولكن بقي الاستفهام ضمنيا في البيت على الرغم من حذف الهمزة.

---

[1]– الديوان، ص69، 71، 72.

[2]– الديوان، ص58.

[3]– الديوان، ص70.

وفي نهاية حديثنا عن الحذف في الجملة في الاسم والفعل والمصدر والحرف نتوصل إلى مجموعة من النتائج:

* الحذف كان غالبا على المبتدأ بصورة لافتة للانتباه أكثر من كل العناصر الأخرى، ويعود لطبيعة اللّغة عند الشّنفرى، والتي كانت في أعلى مستوياتها من حيث الفصاحة فالابتداء إن تكرر أخلّ بالبناء فحذفه " لطلب الخفة اختصارا أو اقتصارا أو تجنبا للحشو ...." [1]

* ورود الحذف قليلا في الأفعال وذلك يعود لرغبة الكاتب في تجسيد الصّورة التي يرسمها عن واقعه بكل أبعادها، فيضفي عليه نوعا من الحركة والديناميكية بالأفعال لذلك كان حذفها قليلا.

* أمّا حذف الحروف فكان في صدارتها حذف حرف الجر الزائد (رُبَّ) ثمّ الاستفهام (أ) و(يا)النداء، فكان الحذف قليلا جدا بالنسبة للحروف، ويعكس ذلك دلالة أخرى وهي أنّ الشاعر قال عفوا دون قصد فلم يتكلّف لغته وينقحها وذلك ما زاد في قوّتها ومتانتها وتأثيرها.

* و لم يحذف الشّنفرى الفاعل في لاميّته بل أورده فكان مضمرا في أغلبه لأنّه يصرّح بمن قام بالفعل سواء أكان إنسانا جيّدا (هو) أم غير جيّد (الآخر)، أو كان حيوانا.

* أمّا حذف الخبر فكاد ينعدم لأنّ الشّاعر لا يخفي أي شيء بل يصرّح بطاقة كبيرة لذلك لم يحذف الخبر و صرّح به تصريحا قويا.

وفي الأخير نصل إلى أنّ الحذف في حضوره في اللاّمية مثّل متغيّرا أسلوبيا، فالشّنفرى لم يقصد إليه كضرب من ضروب تجويد الكلام ، بل جاء على صعيد غير المتوقع في فكره، فقال احتكاما لعاطفته وطاقاته الشعورية، وهذه الأخيرة انعكست في

[1]– تمام حسن: البيان في روائع القرآن، دراسة لغوية و أسلوبية للنّص القرآني، ط1، 1993 م، ص380.

جملة العبارات والألفاظ التي جاءت في اللاّمية، لتعكس حقيقة اجتماعية وبيئية ونفسية عاشها الصعلوك والجاهلي عموما.

وهذه الطاقات النفسية هي التي تحكّمت في التعبير فحدث الحذف ليخرج الكلام موجزا معبّرا مستساغا، وذلك يعكس فعلا الإمكانية اللّغوية للشّنفرى، ويعكس ثراءً منقطع النظير في اللّغة وبذلك يكون الحذف متغيّرا أسلوبيا بامتياز.

4 – التناوب :

التناوب هو إحلال كلمة محلّ كلمة أخرى ، فتنوب عنها في الكلام ،" وقد تكون اسما أو فعلا أو حرفا، فتؤدي معناها أو تنوب عنها في السياق "[1].

وممّا يعنيه التناوب في اللّغة العربيّة: " ناب عنه نوبا و منابا: قام مقامه "[2].

ومن ثمّة يتأكّد لنا معنى التناوب في إحلال الشيء محل الشيء الآخر ، و قيمة التناوب " أنّه لا يثبت المعنى الكامن في الكلمة الواردة في السياق فحسب، بل تتمّ في ذات الوقت عملية استحضار للكلمة المنوب عنها، وما ينجر عنها من معان، فتحدث عملية مزاوجة بين الكلمتين المنوب عنها والنائبة، ومن ثمّة تزاوج المعنيين، ممّا يؤدي في النّهاية إلى إثراء المعنى، إذن فالتناوب لا للغي معنى بمعنى آخر ، بل يثبّت معنيين في آن واحد "[3].

وهذا ما نعبّر عنه نحن بالمتغيّر الأسلوبي حيث إنّ الشّاعر أو المبدع يقوم بالتّلاعب في أصل الكلام (المكون من مسند ومسند إليه)، وذلك ما تتحكّم فيه الطّاقة الشّعورية لتنعكس بصورة جمالية في القول الشعري.

---

[1]– فتح الله سليمان: الأسلوبية مدخل نظري و دراسة تطبيقية، ص91.

[2]– الفيروز أبادي : القاموس المحيط ، ص1660.

[3]– فتح الله سليمان: المرجع السّابق، ص91.

وهذا معروف في الشّعر منذ القدم يقول الفرّاء : " و قد تضع العرب الحرف في غير موضعه وإن كان المعنى معروفا "[1]. فالأصل معنى واحد و إن دلّ على معنيين فهذا خروج عن معيار اللّغة فبذلك يصير متغيّرا تركيبيّا.

ومن أنواع التناوب نجد تناوب الحروف:

1 – التناوب في الحروف:

تناوب في حرف الباء:

الباء كحرف جر لها أربعة عشر معنى كما يقول ابن هشام [2] وقد نابت الباء في اللاّمية عن غيرها من الحروف في أربعة مواضع أحصيناها وقد نابت عن " مع "، "على "، "في " الظرفية، فجاءت على النحو التالي:

ولا جُبَّأٍ أكهى مربٍّ بعـرِسِهِ يطالعها في شأنه كيف يفعلُ

ولكنّ نفسا مُرّةً لا تقــيم بي عــلى الذأم إلاّ ريثما أتحـوَّلُ[3]

فحرف الجر الباء في: بعرسه لم يفد معنى الارتباط وذلك ما تدلنا عليه كلمة مربٍّ (مقيم) مع عرسه.

والبيت الثاني جاء حرف الجر "ب" بمعنى مع بتقدير كلام (لا تقم معي على الذأم) أي لا تكن صاحبا لي في مكان الظلم أي الدّيار.

[1]– الفرائ: معاني القرآن، ج3، تح : محمد علي النّجار و محمد يوسف النجاتي، عالم الكتاب، بيروت ، ط2، 1980 م،، ص 272.

[2]– ابن هشام الانصاري: مغني اللبيب عن كتب الاعاريب، ج1، تح: مازن المبارك و محمد علي محمد الله، مطبعة الحلبي، ط1، 1964 م، ص1.

[3]– الديوان، ص61، 63 .

وإذا تأملنا هذين المثالين رينا بأنّ الشاعر عندما يجعل حرفا مكان حرف فهو يتلاعب بالكلام ليعطيه معنى و دلالة أوسع من دلالته، فعندما غيّر في الحروف غيّر في المعنى فبدل أن يعطي معنى المصاحبة في المثالين السابقين الذي تدل عليه" مع"، زاد عليه معنى الالتصاق والارتباط الذي يؤديه حرف الجر "ب" ليؤكّد معنيين راسخين في ذهنه هو عدم قبول الجبن وانعدام الرّأي، وعدم قبوله البقاء مستسلما خانعا مع صحبه الذين يشبهونه، فكان التناوب في هذا الموضع متغيّرا أسلوبيّا معبّرا فعلا عن انفعال وجدانيّ انعكس في تركيب الكلام، وتعدد

المعاني في الحرف الواحد.

ويقول الشاعر في موضع آخر:

ويَركُدْنَ بالآصال حولي كأنّني من العُصمِ أدفى ينتحي الكيحَ أعقلُ[1]

وحرف الجر هنا جاء بمعنى (في) بتقدير (ويركدن في الآصال)، وتتجلى لمسة التغيير جليةً جدا في هذا التناوب بين الحروف التي تحمل معان متعددة في آن واحد.

ويقول:

وإني كفاني فقد من ليس جازيا بحُـــسنى ولا في قربه متعلَّلُ[2]

وحرف الجر (الباء) في هذا الموضع أيضا خرجت من معناها إلى معنى آخر وهو الاستعلاء بتقدير الكلام " من ليس جازيا على حسنى "وبذلك يقصد أهله الذين لم

[1]– الديوان، ص73.

[2]– الديوان، ص60.

يعرفوا قدره " لا يقدّرون المعروف ولا يجزون عليه خيرا، وليس في قربهم أدنى خير يتعلّل به"[1].

التناوب في حرف "عن":

ونجد هذا الحرف قد تناوب مع حرف آخر مرة واحدة فقط طيلة القصيدة رغم أن له أكثر من عشر معان حسب ابن هشام[2].

وما ذاك إلاّ بسطة عن تفضّلٍ عليهم و كان الأفضَلَ المُتفضّلُ[3]

وتقدير الكلام" وما ذاك إلاّ بسطة في التفضّل عليهم" حيث أنّ الشاعر حينما قال التفضل "ادّعى الفضل على الغير، والتزم الشّاعر هذه الأخلاق طلبا للفضل والرِّفعة ". وفي ذلك تأكيد لما قلنا من أنّ الحروف تؤدي معان متعددة لتعبّر عن حقائق وجدانيّة في نفس الشّنفرى.

تناوب حرف الجزم " لم ":

وهو حرف جزم " لنفي المضارع وقلبه ماضيا" وفي قول الشاعر:

وإن مُدَّت الأيدي إلى الزّاد لم أكن بأعجلهم إذ أجشع القوم أعْجَلُ[4]

وهنا لم يقلب الفعل المضارع ماضيا بل نفاه فقط ، فتضمّن لم في هذا الموضع معنى آخر وهو معنى " لا " النّافية و تقدير الكلام (إذا مدّت الأيدي إلى الزاد لا أكون بأعجلهم) وفي ذلك أيضا تأكيد على أخلاقه الرّفيعة التي يتغنّى بها.

---

[1]– الديوان، ص60.

[2]– ابن هشام: مغني اللبيب، ص182.

[3]– الديوان، ص60.

[4]– الديوان، ص59.

تناوب حرف الجرّ حتّى:

وحتّى حرف جر لها عدّة معان مثل الاستثناء والتعليل .....

وقد وردت "حتّى" في اللامية في موضع واحد متناوبة متضمنة مع حرف آخر ألا وهو "إلى":

أُديم مِطــال الجوع حتّى أميتَه وأَضرب عنه الذّكر صفحا فأَذهَلُ[1]

وتقدير الكلام :" أديم مطال الجوع إلى أن أميته "، وفي هذا المثال كسابقه تغنّى الشاعر بمكارم أخلاقه وسموّه عمّن سواه، أو سمو الصعلوك المحتقر من قبل قومه، فبقوله هذا يدافع عن الصعلوك الذي يمثّله.

ومن الأمثلة السّابقة عن تناوب الحروف وصلنا إلى أنّ التّناوب ظاهرة لغوية معروفة من القدم، ولكنّها تبقى متغيّرا أسلوبيّا كونها تخرج عن القاعدة المعيارية للكلام الذي يجعل لحرف الجّر مثلا معنى آخر إضافة إلى معناه الأصلي، وهذا متغيّر أسلوبيّ في الكلام يحدث عن طريق الانفعالات النّفسية التي تسيطر على الذات المبدعة فتنطلق معبّرة عن هذه الانفعالات النّفسية والدفقات الشّعورية في تغيير نظام الكلام وقوانينه وذلك ما حدث مع الشّنفرى المعبّر بلسان حاله عن كلّ الصعاليك، فكان هذا التّغيير في المعاني وفي الدّلالات تغيّرا فرضته طاقته وحالته النفسية فيؤكّد بكل المعاني وبكل الدّلالات والتراكيب على قوّته ونبل
أخلاقه.

2 – التناوب الفعلي:

وكما يكون التناوب في الحرف يكون في الفعل والاسم، ومن أمثلة ذلك قول الشّاعر:

أقيموا بني أُمِيَّ صدور مطيّكم فإنّي إلى قوم سِواكم لأَمْيلُ[2]

[1]– الديوان، ص62.

[2]– الديوان، ص58.

فالفعل (أقيموا) هنا ناب عن الفعل (تهيّأوا)، وحمل بالتالي المعنيين معنى القيام الجسدي والنفسي لمفارقة الشّاعر لقومه، " وربّما أشار إلى أنّه لا مقام لهم بعد رحيله فمن الخير لهم أن يرحلوا "[1] وفي ذلك ازدراء واحتقار لقومه، فهو في الدلالة الثانية التي جاء بها التناوب يؤكّد نظرته الدّونية لقومه. فرحيله عنهم يعني هزيمة لهم، فهو أصل قوّتهم ويقول:

إذا زلّ عنها السّهم حنَّت كأنّها مُرزّأةٌ عجلى تُـــــرنُّ و تَعوِلُ[2]

فالفعل زلّ هنا يحمل قصدا آخر وهو انطلق، زلّ الاخفاق في الإطلاق وما ذاك قصد الشّاعر، والقصد من ذلك إصابة الهدف، يصوّر في صورة فنيّة صوت إطلاق السّهم فيقول زلّ بدل انطلق، ولكليهما دلالة.

وأَستفُّ تُربَ الأرض كيلا يُرى له عـــليَّ مِنَ الطَّولِ امرؤٌ مُتَطوّلُ[3]

والفعل استفّ بمعنى أكل، فهو يتناوب بين دلالة الأكل والاستفاف ولكنّ قصده يأكل التراب حتّى يقيم عوده ولا يراه الناس جائعا أو يتمنّنون عليه بصدقة فيؤذونه بعدها بمنّهم عليه.

ويقول :

ولكـــنّ نفــسا مُرّةً لا تقــيم بي عــلى الذّأم إلاّ ريثــما أتحــوَّلُ[4]

فالفعل أتحوّل يحمل معنى أتغيّر وهو فعل مرادف. وتقدير الكلام لكنّ نفسي قويّة

[1]– الديوان، ص58.

[2]– الديوان، ص60.

[3]– الديوان، ص62.

[4]– الديوان، ص70.

وصعبة أبيّة لا ترضى العيب وهو لا يغيّر سلوكه. وفي هذه الأمثلة أيضا دلالات عن تغيير في اللّفظ وتغيير في الدّلالة حسب ما يريده الشّاعر انطلاقا من انفعالاته.

ويقول:

طــريد جــنايات تياسرن لحـمه عــــقــيــرته لأيِّــها حُـــــمَّ أولُ[1]

فالمراد في هذا البيت بالفعل " تياسرن " " تقاسمن" لحمه " تياسرن " من اليسر أي السهولة فاليسر مرادف السهولة والمراد تقاسمن لحمه بسهولة إن أمسكوه وهم في ذلك كثر، فهو مطارد ممن أغار عليهم ومطارد من قبلهم يتنافسون للقبض عليه والانتقام منه[2]. فهو صعب عصي حيا لكنّه سهل يسير عند موته. فهو صعب عليهم في حياته ولكنّه متأكّد أنّهم سينكّلون به بعد وفاته،لأنّهم سينفّسون عن غضبهم منه في انتقامهم حتّى وهو ميت.

دعست على غطش وبطش وصحبتي سـعـــار وإرزيـــر و وجر وأفـكل[3]

والفعل دعست هنا أتى بمعنى دفعت بشدّة وإسراع ومشيت "[4] فذكر الفعل دعس ولكن أراد به الشّاعر الدفع والمشي، ونلاحظ أنّ هناك علاقة بين الفعل والفعل النائب عنه فالدّعس يكون في الدفع الشديد لرجل أثناء السّير.

وهذه بعض الأمثلة عن تناوب الأفعال – في اللاّمية على سبيل المثال لا الحصر لتؤكّد في مجملها على ثراء اللّغة الشعرية لدى الشّنفرى.

---

[1]– الديوان، ص68.

[2]– الديوان، ص68.

[3]– الديوان، ص70.

[4]– الديوان، ص70.

3 – التناوب في الأسماء:

والتناوب بين الأسماء كالتناوب بين الأفعال والحروف، وهو ظاهرة أسلوبية ونجدها في شعر الشّنفرى، " وهو ورود اسم بدلا عن اسم آخر في النّص أو البيت الواحد "[1].

ومن أمثلة تناوب الأسماء نجد:

فلم يك إلاّ نبأة ثمّ هوّمت فقلنا : قطاة ربع أم ربعَ أجدلُ[2]

فالنبأة هنا جاءت بمعنى الصوت الضعيف، أي الصرخة الضعيفة التي تصدر مرّة واحدة، وكأنّ الكلاب عندما أصدرت النباح الضعيف كانت تظن الشّنفرى قطاة أم صغير الضبع لسرعته فلم تفطن إلى أنّه إنسان.

أقيموا بني أمّي صدور مطيّكم فإنّي إلى قـــوم سواكم لأميل[3]

وفي هذا البيت نجد كلمة الصّدور والتي تعني التهيؤ للرحيل[4]، والمطيّ هي الدابة التي يسافر عليها، والتي ذكر امتطاءها فأضفى الصّفة وجعلها اسما لدابته التي تكون في رحلة وهمية فهو الراحل لا قومه.

هم الأهل لا مستودع السّر ذائع لديهم ولا الجاني بما جرّ يخذل[5]

الجاني لم يرد بها الشاعر السارق أو مرتكب الجناية حسب أعرافهم فهو كافر بها، وإنّما يقصد بها المظلوم حسب رأيه هو.

ومـــا ذاك إلاّ بســطة عن تفضل عليهم وكـــان الأفضلَ المتفـضّل[6]

---

[1]– راشد بن حمد بن هاشل الحسيني: البنى الأسلوبية في النص الشعري، ص138 .

[2]– الديوان، ص70.

[3]– الديوان، ص58.

[4]– الديوان، ص58.

[5]– الديوان، ص59.

[6]– الديوان، ص60.

ونجد تناوبا بين اسم وجملة فعندما يقول الشاعر:

فــقد حُمَّت الحاجات واللّيل مقمر وشُــدّت لطيات مطـايا وأَرحُـل[1]

فاللّيل المقمر هنا أريد بها سكون اللّيل أي رحيله في هدوء[2].

وهذه أمثلة عن التناوب تؤكّد فكرة التغير الأسلوبيّ الموجود في شعر الشّنفرى، فهو يأتي بالحرف والاسم والفعل لينوب عن حرف أو اسم أو فعل آخر، متلاعبا بذلك بالألفاظ معطيا إيّاها دلالات جديدة، وذلك ما يدفعه إليه تمرده وكرهه للنّظم والقوانين في بعض الأحيان، وتدفعه إليه في أحيان أخرى طاقات تعبيرية داخلية تتحكم فيها قوى نفسية للشاعر وذلك أقوى وأغلب، فالشّنفرى لم يقصد قصدا إلى هذه التغييرات التركيبية التي أحالتنا إلى تغييرات دلالية بل طاقاته الوجدانية هي التي أحدثت هذه التغييرات التركيبية.

الثابت التركيبي :

بعد حديثنا عن أهم الانزياحات والانحرافات التي تميّزت بها اللاّمية، والتي أنتجت متغيّرات أسلوبيّة في تركيب الكلام، سنتّجه في هذا المبحث للحديث عن أهمّ الثوابت التركيبية في اللامية والتي لها مقاصد ودلالات لغوية وفنيّة.

الثابت الاسمي و الفعلي :

والجملة في اللّغة العربيّة نوعان، اسمية وفعليّة، الفعليّة تدل على الحركة والاستمرار لهذا كان الميل في الكلام العربي إلى الطابع الفعليّ أكثر ، بينما تدل الجملة الاسمية على الثبات والاستقرار، وفي هذا يقول بدر الدين الزركشي: " أنّ الفعل يدل

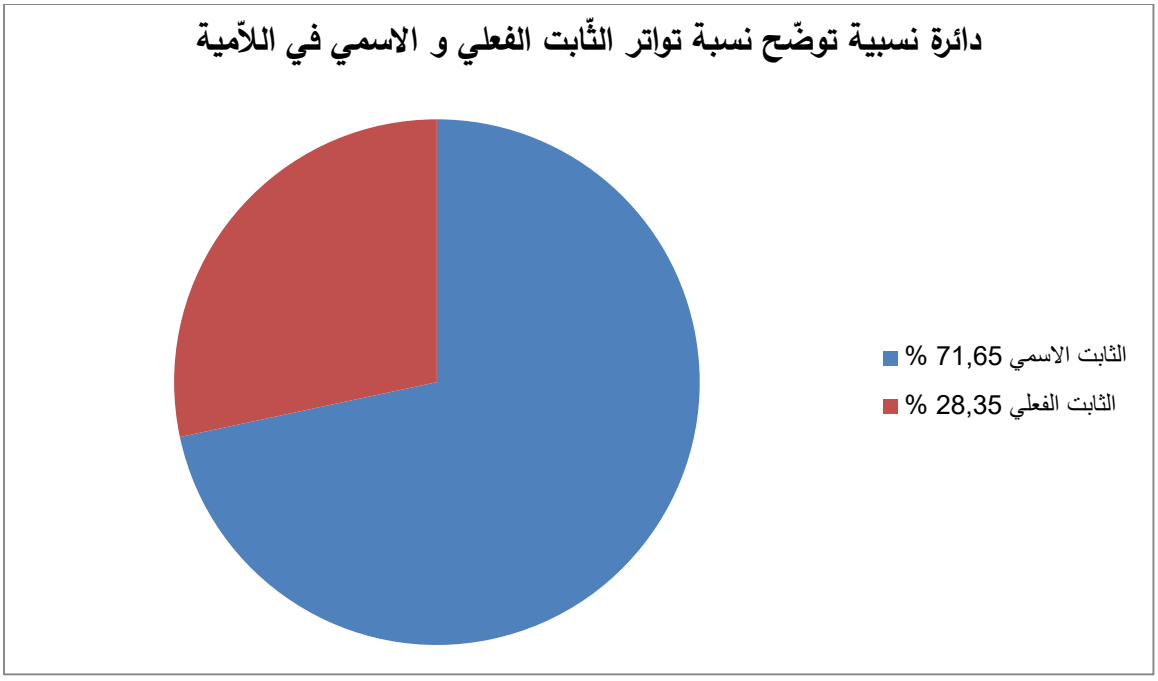
[1]– الديوان، ص58.

[2]– الديوان، ص58.

على التجديد و الحدوث والاسم على الاستقرار والحدوث، ويحسن وضع أحدهما موضع الآخر"[1] بمختلف الصيغ والأفعال في مختلف الأزمنة، وكان الحضور الاسمي غالبا على الفعلي والجدول التالي يوضّح نسبة الأسماء والأفعال في اللاّمية:

الثابت	الاسمي	الفعلي
التواتر	369	146
النسبة	% 71.65	%28.35

(1) جدول يوضّح تواتر ونسبة الثّابت الفعلي والاسمي في اللاّمية



[1]– بدر الدين الزركشي: البرهان في علوم القرآن، ج4، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار التراث العربي، القاهرة، ط3، 1984 م، ص66 .

أ – الثابت الفعلي :

يأخذ الفعل مكانة مهمة في اللّغة، لأهمية دوره في التّعبير عن النّشاط والحركة. وأخذ الفعلي أهميته من بين أجزاء الجملة لأهمية وظيفته فيها فهو الكلمة المعبّرة والمؤدّية لأهم معنى في الجملة بالإضافة إلى ارتباط بقية عناصر التركيب به.[1]

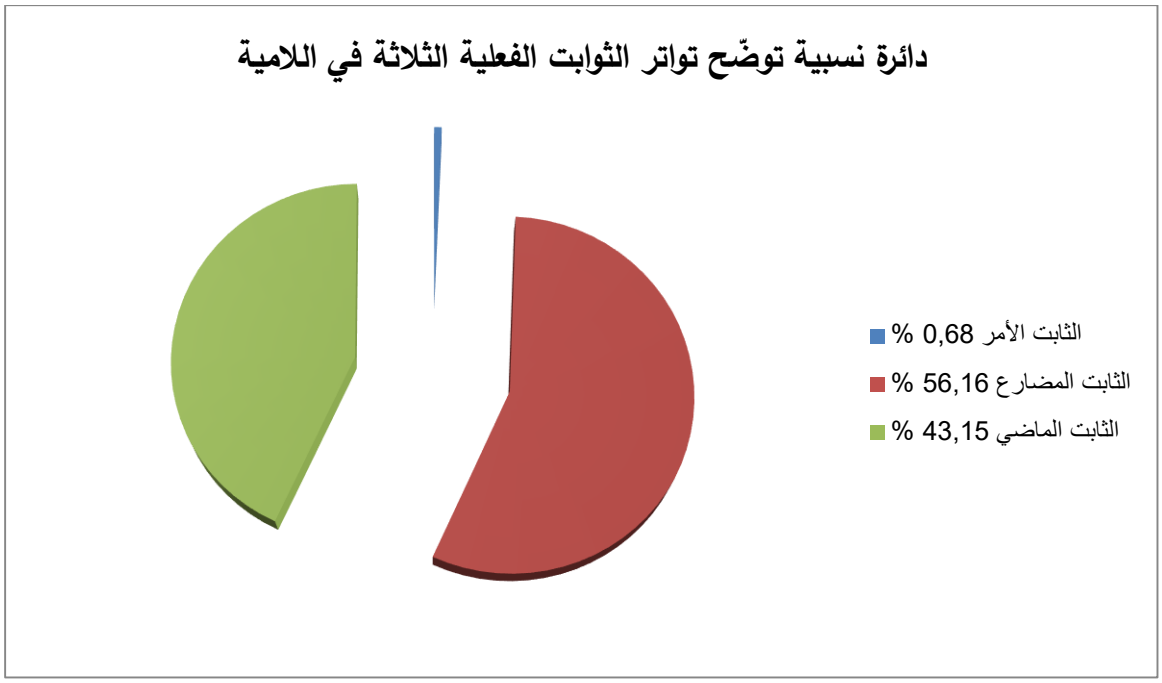
وممّا لاحظناه في الجدول السّابق غلبت الأسماء بصيغها على الأفعال بأزمنتها والتي كانت نسبتها 28.35 % بمجموع 152 ثابتا فعليا بكل صيغه، وقد أحصينا ثابت الأفعال في القصيدة فسجلنا منها تنوّعا في الثّابت المضارع بنسبة لا تكاد تكون بعيدة عن الثّابت الماضي فجاء الثّابت المضارع 79 فعلا والماضي 73، فكادا يكونان متساويين، أمّا ثّابت الأمر فقد كان شبه غائب في اللاّمية إلاّ في موضع واحد.

والجدول التالي يوضّح تواتر الأفعال بأزمنتها الثلاثة في اللاّميّة:

النسبة و التواتر / الأفعال	الماضي	المضارع	الأمر
النسبة %	48.02	51.97	50.6
التواتر	73	79	1

جدول يوضّح نسبة تواتر الثابت الفعلي بأزمنته الثلاث (الماضي، المضارع، الأمر)

[1]– محمد داود: الدّلالة و الحركة في اللّغة العربيّة المعاصرة في إطار المناهج الحديثة ، دار غريب، القاهرة، (د، ط)، 2006، ص32.



1 – الثابت الأمري :

وكما هو موضّح في الجدول أعلاه فإنّ ثابت الأمر ورد مرّة واحدة طيلة القصيدة، و ورد في مطلعها :

أقيموا بني أمّيَ صُدور مطيّكم فـــإنّي إلى قــوم سِـواكم لأمْيلُ[1]

ونجد هذا التركيب جاء على النّحو التالي:

فعل أمر + فاعل + جملة اعتراضيّة + مفعول به + مضاف إليه

والأمر يكون طلبا للقيام بأمر ما ربّما يكون حقيقيا أو بلاغيا يفهم من سياق الكلام، وما ورد في هذا البيت هو طلب بلاغي فهو يطلب من قومه التّهيؤ للقيام للرحيل في حين أنّه هو الراحل عنهم، والغرض من هذا الطلب الالتماس لأنّه يطلب برفق ولين فهو يلتمس ذلك منهم الاستعداد لرحيله – وإعادة النّظر في أعرافهم من أجل إنصافه.

[1]– الديوان، ص58.

2 – الثابت الماضي :

عبّر الفعل الماضي في القصيدة عن مختلف توجّهات الشّاعر والأحداث والوقائع التي مضت وكوّنت شخصية وحياة الشّاعر، التي صوّرها في القصيدة، ويمثّل الثّابت الماضي نسبة 48.02 % بمجموع 73 مرّة، وإنّ لِحضوره لَدلالة فهو يقرُّ حقيقة وقعت ومضت، والثّابت الماضي وضّح دلالة القصيدة رغم أنّه كان ثابتا فعليا، ومن أمثلة الثّابت الماضي:

فقد حُمَّت الحاجات واللّيل مقمر وشُـــدّت لطيات مطايا وأَرحُـــل[1]

تصدّر الفعل الماضي كلا الشّطرين بعد حرفين وقد زيدت في نهاية كلّ واحد منهما تاء التأنيث ساكنة وكأنّ الشّاعر جعل البناء الفعلي هنا للدلالة على أنّ الأمر قد حسم وأنّه قد أجمع على الرّحيل. فالفعل الماضي في دلالته بوقوع الزمن وانتهائه يؤكّد أنّ الرحيل واقع لوقوع الظلم عليه.

وفي الأَرْضِ مَنْأَى لِلْكَرِيمِ عَنِ الأَذَى وَفِـيهَا لِمَنْ خَافَ القِلَى مُتَعَزَّلُ[2]

وهنا أيضا نرى وجود الفعل الماضي جاء صريحا دون زيادة ، دلالة على أحد الأسباب التي أدّت بالصعاليك إلى التصعلك.

لَعَمْرُكَ مَا بِالأَرْضِ ضِيقٌ على امْرِئٍ سَــرَى رَاغِبَاً أَوْ رَاهِـبَاً وَهْوَ يَعْـقِلُ[3]

والفعل سرى بمعنى ذهب، دلالة أخرى على سبب من أسباب التصعلك وعكس لنظرة

[1]– الديوان، ص58.

[2]– الديوان، ص58.

[3]– الديوان، ص59.

الصعلوك إلى تصعلكه الذي كان اضطراريا سواء طلبا للحريّة و المساواة (راغبا) أو هربا من القوم (راهبا).

فأيَّمْتُ نِسْوَانَاً وأيْتَمْتُ إلْدَةً وَعُــدْتُ كما أبْدَأْتُ واللَّيْلُ ألْيَلُ[1]

والأفعال (أيّمت) و(أيتمت) و(عدت) و(أبدأت) مبنية على السكون لاتصاله بتاء الفاعل ودلّت على حدث قد حدث وانتهى وهو ارتكابه للغزو والقتل في ما مضى، وجاء الفعلان (عدت وأبدأت) للدلالة على استمراره في القتل في المستقبل. وقد ورد الفعل الماضي في عدّة جمل فنجده في جملة الشرط وجوابه، ونجده في جملة الصّفة والحال والمفعول به والخبر.

– الجملة الفعلية في جواب الشرط أو عبارته أو كليهما:

نجد شكلا جديدا من الفعل الماضي الذي يأتي في الجملة الشرطيّة في عدّة مواضع منها:

وَكُــلٌّ أَبِيٌّ بَاسِــلٌ غَيْرَ أنَّــنِي إذا عَرَضَــتْ أُولَى الطَّرَائِدِ أبْسَلُ

وَإنْ مُدَّتِ الأيْدِي إلى الزَّادِ لَمْ أكُنْ بَأَعْجَلِهِمْ إذْ أَجْشَعُ القَوْمِ أَعْــجَلُ[2]

فعبارة الشرط في البيتين جاءت فعليّة في الزمن الماضي فجاءت على النحو التالي:

إذا أو إن (أداة الشرط) + (عرضت ، مدّت) عبارة الشرط فعلية ماضية + عبارة جواب الشرط.

[1]– الديوان، ص70.

[2]– الديوان، ص59.

فهذان المثالان عن فعلين ماضيين قد شكّلا ثابتا أسلوبيّا، تحدّث فيه الشّاعر عن كرم أخلاقه مؤكّدا على أنّ هذه الصّفات من عدم الجشع والقوّة والبسالة شيء موجود فيه ومن صفاته القديمة التي جُبِلَ عليها. و غرضه من ذلك استحضار الشرط لتقرير صفاته النبيلة والافتخار بها .

ونجد أيضا الفعل الماضي في جملة جواب الشرط مع حذفه في جملة أو عبارة الشرط وجوبا في المثال التالي:

إذا الأمْعَزُ الصَّوّانُ لاقَى مَنَاسِمِي تَـطَـــايَرَ منـه قَادِحٌ وَ مُفَلـّلُ[1]

فحذف من عبارة الشرط فعل الشرط الذي تقديره (إذا لاقى الأمعز) وهو فعل ماضي نجد الفعل الماضي في جملة جواب الشرط في الفعل تطاير. وجاءت الجملة على النحو التالي:

إذا (أداة الشرط) + عبارة الشرط(إذا لاقى الأمعز الصّوان) + تطاير منه قادح ومُفلّل (جملة جواب الشرط).

فجاء الفعل الماضي في جملة الشرط وفي جملة جوابه، وذلك ليس في هذا البيت فقط بل ورد في عدّة مواضع منها:

إذا زَلَّ عنها السَّهْمُ حَنَّتْ كأنَّـها مُرَزَّأةٌ عَـجْلَى تُـرنُّ وَ تُعْـــوِلُ[2]

فجاءت كالبيت السابق لكن مع ذكر صريح لفعل عبارة الشّرط الذي جاء في الماضي، فجاءت الجملة أداة الشرط + جملة الشّرط (فعليّة ماضية) + جملة جواب الشّرط (فعليةّ ماضية).

[1]– الديوان، ص60.

[2]– الديوان، ص62.

وكما سبق وقلنا أنّ "إذا" تحمل معنى الظّرفيّة رغم كونها أداة شرط ، فهي تقلب معنى الفعل من الماضي إلى المضارع، ونرى هذا التّناوب بين استخدام الفعل في زمنه الماضي في الصياغة والاستقبال في الدلالة تأكيدا من الشنفرى على أنّه فارس لا يشقّ له غبار، وكون لاميّته تصويرا دقيقا لشخصيّة العربيّ عموما وبيئته قبل تصوير حياة الصعلوك، فيصف الصيد والقنص ثمّ يصف كرم أخلاقه رغم ما يقاسيه من ألم و هم و كدر لسوء حياته في البر والقفر دون دار ولا عناية ورعاية، فكانت الأبيات الأربعة متّصلة في المعنى كل واحد منها يأتي ليكمّل معنى سابقه ويؤكّد معاني الحياة البدوية وحياة الصعلوك الذي اضطرّ إليها رغم أخلاقه.

فهذا الثّابت الفعلي الماضي قد رسّخ وأكّد منطلقا نظريا كنا قد ذكرناه عن أسباب الصعلكة ألا وهما الظلم الاجتماعي والفقر.

– ورود الجملة الفعليّة مفعولا به:

يقول الشّاعر:

فَـقَالُوا: لَقَـدْ هَرَّتْ بِلَيْلٍ كِلَابـــنَا فَقُـلْنَـا: أَدِئْبٌ عَسَّ أَمْ عَسَّ فُرْعُلُ[1]

فورد المفعول به جملة فعلية (لقد هرّت بليل كلابنا) أي جملة فعلية في محل نصب مقول القول.

– الصّفة جملة فعليّة :

لَعَمْرُكَ مَا بِالأَرْضِ ضِيقٌ على امْرِىءٍ سَرَى رَاغِبَاً أَوْ رَاهِبَاً وَهْـوَ يَعْـقِلُ[2]

والجملة الفعليّة (سرى راغبا) في محل نصب صفة.

[1]– الديوان، ص70.

[2] – الديوان، ص59.

وأَغْــدُو على القُوتِ الزَهِيدِ كـما غَدَا أَزَلُّ تَهَـــادَاهُ التــنَائِـفَ أطْـحَلُ[1]

والجملة الفعليّة الماضية (تهاداه التنائف) في محل نصب صفة.

وَأعْـــــدِلُ مَنْحُوضاً كأنَّ فُصُوصَـهُ كعَــابٌ دَحَاهَا لاعِبٌ فَهْـيَ مُثَّلُ[2]

والجملة الفعليّة (دحاها لاعب) في محل نصب صفة.

وهذه الأمثلة كلّها جاءت تامّة البناء من (فعل+ فاعل) لتثبت الصّفة التي ولع بها الشّنفرى في وصفه لما حوله.

وهذه أمثلة عن الفعل الماضي الذي جاء في جملته الفعليّة الماضية له محل من الاعراب، وكلّها ثوابت تركيبية أدّت وظائف لغوية.

3 – الثابت المضارع:

مثّل الثّابت المضارع في القصيدة النسبة الأعلى من مجموع الأفعال، وقد جاء معبّرا عن الاستمرارية والدوام، استمرارية التصعلك ودوام الأخلاق، والذي أدّت إليه الحياة الاجتماعية الظالمة، وكأنّه يستشرف ما حدث إن استمر الوضع على هذا الحال، ولكن يصوّر أيضا دوام واستمرار الخلق الرّفيع في الصعلوك الشريد " والشّاعر كثيرا ما يستخدم المضارع للتّعبير عن الصدديّة، أي لتصوير الأحداث وهي بصدد الوقوع أو كما لو كانت بصدد الوقوع"[3]. ومن أمثلة الفعل المضارع نجد قوله:

لَعَمْرُكَ مَا بِالأَرْضِ ضِيقٌ على امْرِىءٍ سَرَى رَاغِـبَاً أَوْ رَاهِـبَاً وَهْـوَ يَعْـــقِلُ[4]

جاء الفعل يعقل على وزن يَفْعَلُ و هو مسند إلى الضمير هو مثبتا استمراية تعقله.

---

[1]– الديوان، ص63.

[2]– الديوان، ص67.

[3]– محمد الهادي طرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص478 .

[4]– الديوان، ص59.

وَأغْــدو خَمِيصَ البَطْن لا يَسْتَفِزُّني إلى الــزَادِ حِرْصٌ أو فُــؤادٌ مُــوَكَّلُ[1]

الفعل "أغدو" جاء على وزن "أَفْعَلُ" وفيه دلالة على استمرارية تعفف الشّنفرى عن الطلب أو السؤال رغم جوعه وفقره الشديدين، فالفعل المضارع هنا جاء ليؤكّد قناعة الشّاعر بكونه مستمرا في خلقه الرّفيع.

ولا جُبَّأٍ أكْهَى مُرِبٍّ بعِرْسِهِ يُطَالِعُها في شَأْنِهِ كَيْفَ يَفْعَلُ

وَلاَ خَرِقٍ هَيْقٍ كَأَنَّ فؤادَهُ يَظَلُّ به المُكَّاءُ يَعْلُو **وَيَسْفُلُ**[2]

الأفعال المضارعة في هذين البيتين جاءت مصوّرة لقوّة شخصية الشّنفرى في صورة إبداعية حيث يتماهى القارئ وجمالية العرض، ليصوّر نفسه وينفي عنها الجبن والكسل وانعدام الرأي والشخصيّة والخوف والحياء، ليربط نفسه بصورة الرّجل الذي لا يغادر عروسه ويرتبط رأيه برأي زوجه ويربط نفسه بصورة من تعلّق بطائر يعلو وينزل متذبذبا بين الخوف وانعدام الرأي، نافيا عن نفسه ذلك، مثبتا عكسه واستمرار حاله المستقرة على مكارم الأخلاق وقوّتها باستعمال الفعل المضارع.

و ورد الفعل المضارع في القصيدة في محل:

جملة الخبر:

ورد الفعل المضارع في محل الخبر في مواضع منها :

وإلْفُ هُمُومٍ ما تَزَالُ تَعُــــودُهُ عِيَاداً كَحُمَّى الرِّبْعِ أو هِيَ أثْقَــلُ[3]

فالجملة الفعلية المضارعة (تعوده) المكونة من فعل وفاعل ومفعول به في محل نصب خبر ما تزال.

---

[1]– الديوان، ص61.

[2]– الديوان، ص61.

[3]–الديوان، ص68.

ويقول الشاعر:

إذا وَرَدَتْ أصْدَرْتُها ثمّ إنّها تَثُوبُ فَتَأتي مِنْ تُحَيْتُ ومِنْ عَلُ[1]

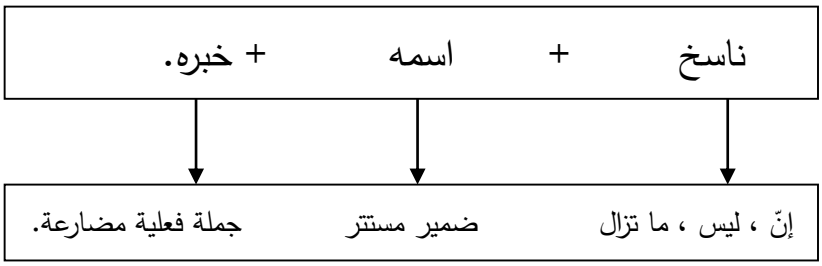
والجملة الفعلية المضارعة (تثوب) (فعل + فاعل) في محل رفع خبر إنّ، فالجملة المضارعة تثوب منسوخة بإنّ في محل رفع خبرها.

ويقول الشّاعر:

وخرقٍ كظَهْرِ التُّرْسِ قَفْرٍ قَطَعْتُهُ بِعَامِلَتَيْنِ، ظَهْرُهُ لَيْسَ يُعْمَلُ[2]

والجملة الفعليّة (يعمل) (فعل + فاعل) في محل نصب خبر ليس، والجملة المضارعة (يعمل) منسوخة بليس في محل نصب خبرها.

وجاءت الأمثلة السابقة في محل نصب أو رفع خبر لنواسخ.



ولكن ليس هذا هو الحال دائما، فنجد أحيانا الجملة الفعلية المضارعة في محل رفع خبر ليس بالضرورة لناسخ. مثل:

لَعَمْرُكَ مَا بِالأَرْضِ ضِيقٌ على امْرِىءٍ سَرَى رَاغِبَاً أَوْ رَاهِبَاً وَهْوَ يَعْقِلُ[3]

الفعل المضارع حالا:

وردت الجملة الفعلية المضارعة في محل حال في عدّة مواضع منها :

---

[1]– الديوان، ص68.

[2]– الديوان، ص72.

[3]– الديوان، ص59.

ولا خَـــالِفٍ دارِيَّـةٍ مُـتَـــغَـــزِّلٍ يَـرُوحُ وَيـــــغْدُو داهناً يَتَـــكَحَّلُ

وَأَطْوِي على الخَمْصِ الحَوَايا كَما انْطَوَتْ خُـيُوطَةُ مـارِيٍّ تُـغَارُ وتُفـــتَلُ[1]

ورد الحال في البيت الأول جملتين فعليتين مضارعتين والفاعل المستتر الذي تقديره "هو" هو الرابط بين الحال وصاحبه. الرواح والغدو دون دهن نفسه أو التّكحُل، فهو بهاتين الجملتين الفعليتين المضارعتين ينفي عن نفسه الكسل ومغازلة النّساء والتّشبه بهن في التّزيُن والتّكحُل وهو يثبت لنفسه ضمنيا الرجولة[2].

أما في البيت الثاني فوردت الجملتان الفعليتان المضارعتان في محل الحال بفاعل مستتر تقديره هي" وهو الرابط بين الحال وصاحبه، والشّنفرى في الفعلين المضارعين يصوّر أمعاءه على أنّها حبال يتقن فتلها وربطها لكيلا يشعر بالجوع ولا يضطرّ لكسر نفسه، بل يصبر على الجوع ويتّحد معه في ذلك الجسد على أن يسأل أحدا.

فوليت عَنْها وَ هْيَ تَكْبُو لِعُقْرِهِ يُبَاشِرُهُ منها ذُقُونٌ وَ حَوْصَلُ[3]

وردت الجملة الفعلية المضارعة في هذا البيت (يباشره منها ذقون) في محل حال وربط بين الحال وصاحبه الضمير المستتر الغائب "هي" وجاءت الجملة على النّحو التالي:

فعل + مفعول به + شبه جملة + فاعل.

وَأَغْدو خَمِيصَ البَطْن لا يَسْتَفِزُّنِي إلى الزَادِ حِرْصٌ أو فُؤادٌ مُوَكَّلُ[4]

ورد الحال هنا جملة فعلية مضارعة ولكن الجملة هنا لم تكن مثبتة بل كانت منفية بحرف النفي "لا " وقد ربط فيه الحال بصاحبه الضمير المستتر "هو ".

---

[1]– الديوان، ص61.

[2]– الديوان، ص63.

[3]– الديوان، ص66.

[4]– الديوان، ص61.

وفي هذه الجملة أيضا دلالة على استمرارية حال الشّاعر في التعفف والترفع وكأنّه يؤكّد ذلك في الماضي ويثبت استمراره في المستقبل.

ومن أمثلة الحال الذي جاء جملة فعلية مضارعة نصل إلى نتيجة مفادها أنّ الشنفرى يؤكّد على استمرار حاله ودوامه ما لم يتغير الوضع المعيش في وسطه، وبذلك يعكس دستورا خلقه عاكسا واقع الصعلوك ونظام حياته، من صبر وقوّة وتحل بمكارم الأخلاق مثبتا لمجتمعه سمو الصعلوك رغم اضطهاده.

الفعل المضارع في جملة الشرط و جوابها :

سبق وأن وجدنا الشرط في الجملة الفعلية الماضية وهو ما يوجد في الجملة المضارعة. يقول الشّنفرى:

فإنْ تَبْتَئِسْ بالشَّنْفَرَى أمُّ قَسْطَلٍ لَمَا اغْتَبَطَتْ بالشَّنْفَرَى قَبْلُ أطْوَلُ[1]

جاء الشّرط هنا (إن) وكانت عبارة الشّرط فعلية مضارعة (تبتئس بالشّنفرى) وجاء جواب الشرط جملة فعلية ماضية (لما اغتبطت).

فإمّا تَرَيْنِي كابْنَةِ الرَّمْلِ ضَاحِيَاً عــلى رِقَّــةٍ أحْـفَى ولا أَتَنَعَّلُ[2]

جاء الشّرط هنا ب "إمّا" وهي إنْ الشرطية زيدت عليها "ما" للتوكيد[3]. و جاءت جملة الشرط فعلية مضارعة (تريني). ونجد كذلك جملة جواب الشرط فعلية مضارعة.

فَإنْ يَكُ مِنْ جِــنٍّ لأبْـرَحُ طارِقاً وإنْ يَـكُ إنْسَاً ما كَها الإنسُ تَفْعَلُ[4]

جملة الشرط منسوخة (يك، يكن) حذفت نونه جوازا لأنّه مجزوم، أمّا جواب الشرط فكان في الشطر الأول جملة فعلية مضارعة "أبرح طارقا" (فعل+ فاعل+ مفعول به).

---

[1]– الديوان، ص67.

[2]– الديوان، ص68.

[3]– أبو البقاء العبكري: إعراب لامية العرب، ص121.

[4]– الديوان، ص71.

وَإِنْ مُدَّتِ الأَيْدِي إلى الزَّادِ لَمْ أَكُنْ بَأَعْجَلِهِمْ إِذْ أَجْشَعُ القَوْمِ أَعْجَلُ[1]

جاءت عبارة الشرط فعلية ماضية (مدّت إلى الزّاد) و أداة الشرط "إن" ، أمّا جوابه فجاءت جملة فعلية مضارعة (أعجل) (فعل مضارع + فاعل).

وَكُـــلٌّ أَبِيٌّ بَاسِلٌ غَـيْرَ أنّـَنِي إذا عَـرَضَتْ أُولَى الطَّرَائِدِ أبـْسَلُ[2]

وهذا التركيب مشابه تماما لسابقه غير أنّ أداة الشرط اختلفت من "إن" إلى "إذا" فجملة الشّرط "عرضت " وجوابها "أبسل" (فعل مضارع + فاعل).

شَكَا وَشَكَتْ ثُمَّ ارْعَـــوَى بَعْدُ وَارْعَوَتْ وَلَلْصَبْرُ إِنْ لَمْ يَنْفَعِ الشَّكْـوُ أَجْمَـلُ[3]

هنا نجد عبارة الشّرط و جوابها جاءا في الشّطر الثاني من البيت حيث إنّ أداة الشّرط و جملته جاءا جملة اعتراضية منفية (إن لم ينفع الشّكو)، في حين أنّ جواب الشّرط جاء جملة فعلية مضارعة (أجمل) (فعل مضارع + فاعل).

والشنفرى بقوله هذا يربط بين الصّبر والشّكوى مؤكّدا بصورة عفوية على سمو خلقه فمن حسن الخلق الصّبر.

وفي نهاية هذا المبحث نصل إلى أنّ جمالية حضور الفعل المضارع في جملة الشرط وجملة جواب الشرط، قد ساهم كونه ثابتا أسلوبيّا في خلق دلالة ثبات وديمومة واستمرار رفعة خلقه، كما يراه لدى الصعلوك الذي يصوّره بتصوير نفسه، وديمومة الفقر والجوع بديمومة البيئة القاسية، واستمرار التصعلك واستمرارية العداء باستمرار النّظم الاجتماعية المجحفة.

---

[1]– الديوان، ص59.

[2]– الديوان، ص59.

[3]– الديوان، ص65.

الجملة الفعلية المضارعة في محل صفة:

وقد ورد الفعل المضارع جملة في محل صفة في القصيدة، يقول الشّاعر في وصف انطلاق السّهم:

إذا زَلَّ عنها السَّهْمُ حَنَّـــتْ كأنَّـها مُـرَزَّأَةٌ عَـــــجْـــلَى تُرنُّ وَتُـــعْوِلُ[1]

والجملة الفعلية (تُرَنُّ) المكونة من فعل مضارع+ فاعل، وهي صفة للموصوف " مرزّأة"، وهو بذلك يشبّه صوت انطلاق السّهم بعويل امرأة، وذلك ما يؤكّده حين يقول:

فأيَّـــمْتُ نِسْوَانَـاً و أيْـتَمْتُ إلْدَةً وَعُـــدْتُ كـــما أبْدَأْتُ و اللَّيْلُ ألْيَلُ[2]

وكأنّ سهمه يَعْوِلُ كما تَعْوِلُ النّساء اللاتي يفجعن في أولادهنّ وأزواجهنّ.

ولولا اجْتِنَابُ الذَّأْمِ لم يُلْفَ مَشْرَبٌ يُعَـــاشُ بـه إلاّ لَدَيَّ وَمَأْكَـــلُ[3]

والجملة الفعلية المضارعة (يعاش به) (فعل مضارع + فاعل مستتر+ شبه جملة (مفعول به)) جاءت صفة لمشرب.

وآلَفُ وَجْهَ الأرْضِ عِنْدَ افْتَراشِها بأَهْدَأَ تُنْبِيهِ سَنَاسِنُ قُـحـَّلُ[4]

فجاءت الجملة الفعلية المضارعة " تنبيه سناسن قحّل" (فعل +فاعل+حال) جاءت صفة للاسم المجرور "بأهدأ".

وأصْبَحَ عَنّـي بالغُـمَيْصَاءِ جَالساً فَـرِيقَانِ: مَسْؤُولٌ وَآخَرُ يَـسْألُ[5]

في هذا البيت الجملة الفعلية المضارعة "يسأل" (فعل مضارع+ فاعل) جاءت صفة للموصوف "آخر".

و نفس الشيء بالنسبة للأبيات التالية :

---

[1]– الديوان، ص60.

[2]– الديوان، ص70.

[3]– الديوان، ص63.

[4]– الديوان، ص67.

[5]– الديوان، ص70.

مُهَلّــلَـةٌ شِــيبُ الوُجُوهِ كــأنَّـها قِدَاحٌ بأيدي ياسِر تَتَـقَلْقَلُ

فـلا جَــزِعٌ مِنْ خَلَّـةٍ مُتَكـشِّفٌ ولا مَرِحٌ تَحْتَ الغِنَى أتَخَيَّلُ[1]

حيث جاءت الجملة الفعلية المضارعة صفة " تتقلقل" و"أتخيل" (فعل + فاعل).

وَضَافٍ إذا طَارَتْ له الرّيحُ طَيَّرَتْ لبائِدَ عــن أعْـطَافِـهِ ما تُرَجَّلُ[2]

حيث أنّ الجملة الفعلية المضارعة هنا صفة لكنّها منفية ب"ما"، لكن المقصود وصفه حاله وبؤسه.

ويَزْكُدْنَ بالآصَالِ حَوْلِي كأنّنـي مِنَ العُصْمِ أدْفى يَنْتَحي الكِيحَ أعْقَل[3]

جملة الصفة في هذا البيت جاءت فعلية مضارعة " ينتحي الكيح " (فعل مضارع + فاعل ضمير مستتر + مفعول به) للموصوف أدفى.

وكما سبق وأن قلنا فالشّاعر يصف نفسه ويثبت لها بالجمل الفعلية المضارعة دوام الحال في السلوك والأخلاق ما لم يتغيّر المجتمع.

4 – ثابت النفي والإثبات في الجمل الفعلية:

النفي خلاف الإثبات " ويسمى كذلك الجحد، وهو من الحالات التي تلحق المعاني المتكاملة المفهومة في الجمل التامّة، والتعبيرات الكاملة، و كلّ معنى لحقه النفي يسمى منفيا"[4].

---

[1]– الديوان، ص64، 69.

[2]– الديوان، ص72.

[3]– الديوان، ص73.

[4]– محمد نجيب اللّبيدي: معجم المصطلحات النّحويّة و الصرفية، دار الرّسالة، بيروت، ط1 ، 1985 م، ص 227.

الأداة	عدد المرّات	نسبة اللتواتر
لا	8	% 53.33
لم	3	% 20
لما	1	% 6.66
ليس	2	% 13.35
ما	1	% 6.66

جدول يوضّح تواتر أدوات النّفي و نسبتها في اللاّميّة

والنفي والإثبات يعدّان من الثوابت الأسلوبيّة إذ درج النّاس على النفي والإثبات في كلامهم، وفي ذلك أساس الكلام ومعياره، وليس شذوذا أو خروجا عن معيار أو قانون، والجمل الفعلية المنفية في مختلف الأزمنة جاءت قليلة مقارنة مع الإثبات ، و على الرغم من قلة النفي إلاّ أنّه رسم ملمحا أسلوبيا خاصا في القصيدة ، و سجلنا النفي في الثابت الفعلي بنوعيه (الماضي والمضارع).

فكشف تواتر الأفعال المنفية رغم قلّتها في القصيدة عن رفض الشّاعر لواقع معيش ورفضه للاستكانة وتقبّل الحياة حسب نظم وأعراف مجحفة.

فتكرر النفي بالأداة (لا) ثماني مرّات بنسبة 53.33 % وتكررت أداة النفي "لم" ثلاث مرات بنسبة 20 % وأداة النفي "ما" مرّة واحدة بنسبة 6.66 % والأداة "لما" مرّة واحدة بنسبة 6.66 % ، وليس مرتين بنسبة 13.35 %.

ومن أمثلة النفي في الجملة الفعلية نجد:

وأغـدو خميص البطن لا يستفـزني إلى الزّاد حرص أو فـؤاد موكّل

وأستـفّ ترب الأرض كيلا يرى لـه عليّ مـن الطول امرؤ متطـوّل

شكا وشكت ثمّ ارعوى بعدُ وارعَوَت ولَلصّبر إن لم ينفع الشَّكوُ أجمل

فإن تبتئس بالشـنفرى أمٌ قَسطــلٌ لما اغتبطت بالشّنفرى قبل أطْوَلُ

تـنام إذا ما نام يقـظى عـيونها حــثاثا إلى مـكروهــه تتغـلغل

وإلْفُ هُــمُومٍ ما تَزَالُ تَــعُودُهُ عِيَاداً كَحُـمَّى الرِّبْعِ أو هِيَ أثْقَلُ[1]

فإمّا تَرَيْـنِي كابْنَةِ الرَّمْلِ ضَاحِـيَاً عــلى رِقَّــةٍ أحْـفَى ولا أَتَـنَعَّلُ

ولا تَزْدَهِي الأجْهالُ حِلْمِي ولا أُرَى سَـؤُولاً بأعْـقَاب الأقَاويلِ أُنْـمِلُ

وَخَرْقٍ كظَهْرِ التُّرْسِ قَفْرٍ قَطَعْتُهُ بِعَـامِلَتَيْنِ، ظَهْرُهُ لَيْسَ يُعْمَلُ[2]

في كلّ هذه الأمثلة دلالة على رفض الشّاعر التنازل عن أخلاقه عندما يقول " لا يستفزّني"، "كيلا يرى"، "لم ينفع" ....و كلّها أعطت إيحاءات انفعالية تترك في نفس المتلقي انفعالا عاطفيا يجلب الانتباه والتّفاعل العاطفي.

وإذا تأملنا البيت السابع والأربعين وجدنا حرف الميم النافي قد نفى الفعل الماضي وهو ما غلّب النفي في القصيدة إذ أن الغلبة كانت لنفي الفعل المضارع بنفي تسعة مقابل مرتين فقط للماضي، وفي هذا دلالة على نفي المستقبل كما لم يتغيّر في الماضي.

وهذا الثّابت الأسلوبي المتجلّي في النفي قد أكّد حالة شعورية رافضة بكل قوّة وشدّة وضعها المعيش، صارخة مطالبة بالتغيير معلنة ثبات أفعالها وسلوكاتها وأخلاقها ثبات الحياة التي يعيشها الصعلوك.

[1]– الديوان، ص61، 62، 65، 67، 68.

[2]– الديوان، ص68، 69، 72.

ثابت التأكيد الفعلي:

جاء الإثبات على عكس النفي، فقد مثّل النسبة الكبرى في الجمل الفعلية، وإن كانت هذه النسبة مرتفعة فذلك راجع إلى تقرير الشّاعر لحقائق وأحداث يعيشها، ويمثّل الثّابت الفعلي المثبت في هذه القصيدة خاصية لغوية أسلوبيّة وهي الحركة والاستمرار، وهذه الحركة تحركها الانفعالات الشعورية لحالة نفسيّة معيشة، فتنطلق الأبيات محمّلة بعواطف وانفعالات صاخبة ومن أمثلة الأفعال المثبتة :

فـقـد حُمّت الحاجات والـلّيل مقــمر وشُــدّت لطيات مطــايا وأَرْحُــل[1]

وفي الأرض منأى للكريم عن الأذى وفيها لمن خاف القلى مــتعــزَّل

وأغــدو على القوت الزّهيد كما غدا أزلُّ تهــاداه التـــنائف أطــحــل

وأغضى وأغضت واتّسى واتّست به مــراميل عـــزّاها وعــزّته مُـرمِل

هـممت وهــمّت وابتدرنا وأســدلت وشـــمّر مــنّي فـــارط مـتـمهّل

وأعــدل مــنحوضا كأنّ فـصوصه كـــعاب دحــاها لاعب فهي مُثَّل

فـــأيّمت نســوانا و أيــتمت إلدة وعـــدت كــما أبـدأت واللّيل أليل[2]

وهذه أمثلة على سبيل الاستشهاد لا الحصر فقد كانت اللاميّة تعجّ بجمل مثبتة كما قلنا، والتي لم تخرج من سياق دلالة القصيدة العام (أعدل، ضمّ، تزال تعوده، تثوب، أيّمت ....) كلّها تعالج موضوع اللامية من تصوير لواقع الصعلوك و حياته، وأخلاقه، وتأكيد لاستمرار حاله، وقد عبّرت عن حقيقة صوّرها الشّاعر حسب فهمه للوضع وانطلاقا من قناعاته، فجعل هذه الأفعال المثبتة تعبّر على استمرار (الحسرة

[1]– الديوان، ص58.

[2]– الديوان، ص63، 65، 66، 67، 70.

والانتحار والتصعلك والغضب)، فكانت ثابتا أسلوبيا واقعيا يمتزج فيه التّحقير بالفخر والاعتزاز، فبرع الشّاعر حتّى في جعل القالب الثّابت والقاعدة المعيارية راسمة لواقعه وانفعاله.

ب – الثّابت الاسمي:

غلب الثّابت الاسمي في القصيدة والجدول السابق يؤكّد ذلك، فالاسم يدل على الاستقرار والثّبات، وهو خير للإخبار عن الحقائق والأحداث، فجاء مقرّا حقيقة ومبرزا مدى الظلم الذي عاشه الصعاليك متغنّيا بقوة وأخلاق لا نظير لها والجمل الاسمية نوعان مركّبة وبسيطة.

والجملة الاسمية البسيطة تلتزم ترتيبا محدّدا في الجملة العربية، فهي تخضع لنظام في

ترتيب عناصرها[1].

هُمُ الأَهْلُ لا مُسْتَودَعُ السِّرِّ ذَائِعٌ لَـدَيْـهِمْ وَلاَ الجَانِي بِمَا جَرّ يُخْـذَلُ[2]

ونجد الجملة الاسمية الغالبة في تكوين هذا البيت مع غياب تام للجملة الفعلية، (هم الأهل) جملة اسمية بسيطة تتكون من (مبتدأ + خبر)، الجملة الثانية (مستودع السّر ذائع) جملة اسمية ثانية بسيطة تتكون من (مبتدأ + مضاف إليه + خبر)، الجملة الثالثة (الجاني بما جرّ يخذل) وتتكوّن من (مبتدأ + شبه جملة + خبر).

وَكُـلٌّ أَبِـيٌّ بَاسِـلٌ غَـيْرَ أَنَّنِي إذا عَرَضَتْ أُولَى الطَّـرَائِدِ أَبْسَـلُ[3]

وقد تصدّر هذا البيت جملة اسمية بسيطة تتكون من مبتدأ وخبر (كلّ أبيّ).

---

[1]– راشد بن حمد بن هاشل الحسيني: البنى الأسلوبية في النّص الشّعري، ص245 .

[2]– الديوان، ص59.

[3]– الديوان، ص59.

وَمَا ذَاكَ إلّا بَسْطَةٌ عَنْ تَفَضُّلٍ عَلَيْهِمْ وَكَانَ الأَفْضَلَ المُتَفَضِّلُ[1]

وتصدرت الجملة الاسمية هذا البيت (ذاك إلاّ بسطة) مكونة من (مبتدأ + أداة استثناء + خبر).

وإلْفُ هُمُومٍ ما تَزَالُ تَعُودُهُ عِيَاداً كَحُمَّى الرِّبْعِ أو هِيَ أثْقَلُ[2]

وختم الشّنفرى بيته بجملة اسمية مكونة من (مبتدأ + خبر) وهي (هي أثقل).

أمّا الجملة الاسمية المركبة فهي ما تناولناه في الحذف والتقديم والتأخير وفي الفصل بين المبتدأ والخبر بجملة طويلة، ومن أمثلة ذلك:

شَكَا وَشَكَتْ ثُمَّ ارْعَوَى بَعْدُ وَارْعَوَتْ وَلَلْصَّبْرُ إنْ لَمْ يَنْفَعِ الشَّكْوُ أجْمَلُ[3]

ففصل بين المبتدأ و خبره في هذا البيت جملة مركبة أخرى وهي جملة اعتراضية، (الصبر –إن لم ينفع◄الشّكو– أجمل) (مبتدأ – جملة اعتراضية – خبر).

وَلِي دُونَكُمْ أَهْلُون : سِيدٌ عَمَلَّسٌ وَأَرْقَطُ زُهْلُولٌ وَعَرْفَاءُ جَيْأَلُ[4]

وهنا نجد تقدّم الخبر (لي) على المبتدأ الذي فصل بينهما ظرف (دونكم) ليأتي متأخّرا عن خبره (أهلون) فتحوّل تركيب الجملة من (خبر + ظرف + مبتدأ) لينعكس الترتيب و شكّل بذلك الجملة الاسمية المركبة متغيّرا أسلوبيا.

فإنْ تَبْتَئِسْ بالشَّنْفَرَى أمُّ قَسْطَلٍ لَمَا اغْتَبَطَتْ بالشَّنْفَرَى قَبْلُ أطْوَلُ[5]

---

[1]– الديوان، ص60.

[2]– الديوان، ص68.

[3]– الديوان، ص65.

[4]– الديوان، ص59.

[5]– الديوان، ص67.

ونجد في هذا البيت أيضا تأخر الخبر عن المبتدأ بفاصل طويل (المبتدأ + جملة فعلية + شبه جملة + خبر).

ومنه نصل إلى أنّ الجملة الاسمية البسيطة هي الثّابت الأسلوبيّ أمّا الجملة الاسمية المركبة فهي متغيّر أسلوبيّ، نظرا لما تفعله من تغيير لقواعد اللّغة وتلاعب في تراتيب عناصرها.

الجملة الاسمية في محل:

– في محل نصب مفعول به:

وقد ورد المفعول به جملة اسمية في موضعين في لامية العرب وذلك في قول الشّنفرى :

فَقَالُوا: لَقَدْ هَرَّتْ بِلَيْلٍ كِلَابُنَا فَقُلْنَا: أَذِئْبٌ عَسَّ أَمْ عَسَّ فُرْعُلُ

فَلَمْ يَكُ إلاَّ نَبْأَةٌ ثُمَّ هَوَّمَتْ فَقُلْنَا: قَطَاةٌ رِيعَ أَمْ رِيعَ أَجْدَلُ[1]

وجملة مقول القول المكونة من مبتدأ وخبر في عجزي كلّ من البيتين في محل نصب مفعول به.

– في محل حال:

وَفَاءَ وَفَاءَتْ بَادِراتٍ وَكُلُّها عَلى نَكَظٍ مِمَّا يُكَاتِمُ مُجْمِلُ[2]

الجملة الاسمية أو شبه الجملة (على نكظ) في محل نصب حال.

وَتَشْرَبُ أَسْآرِي القَطَا الكُدْرُ بَعْدَما سَرَتْ قَرَباً أَحْنَاؤُها تَتَصَلْصَلُ[3]

(أحناؤها تتصلصل) جملة اسميّة في محل نصب حال.

---

[1]– الديوان، ص70.

[2]– الديوان، ص65.

[3]– الديوان، ص66.

فَوَلَّــيْتُ عَنْها وَهْيَ تَكْبُو لِعُــقْرِهِ يُـبَاشِــرُهُ مـنها ذُقُونٌ وَحَـوْصَلُ[1]

(هي تكبو) والجملة الاسميّة هنا حال للفعل (ولّيت).

فــإمّا تَــرَيْـنِي كابْنَـةِ الرَّمْلِ ضَاحِيَاً عــلى رِقَّــةٍ أحْـفَـــى ولا أَتَـنَعَّــلُ[2]

(كابنة) هنا في محل نصب حال (لتريني) وتقدير الكلام هنا (لتريني مشبها ابنة الرّمل).

فــإنّــي لَمَولَى الصَّبْرِ أجــتابُ بَـزَّةً على مِثْـلِ قَلْبِ السِّمْعِ والحَـزْمَ أفْعَـلُ[3]

(على مثل) هنا حال لـ (أجتاب بَزّةً) وهي شبه جملة.

دَعَسْتُ على غَطْشٍ وَبَغْشٍ وَصُحْبَتي سُعــَارٌ وإرْزِيــزٌ وَ وَجْــرٌ وَأفَــكَـلُ[4]

(على غطش) في موضع الحال وحتّى وإن كانت شبه جملة فهي جملة اسميّة.

(وصحبتي سعار) في موضع حال من تاء (دعست)[5].

فــأيَّـمْتُ نِسْــوَانَاً وأيْــتَـمْتُ إلْدَةً وَعُــدْتُ كــما أبْـدَأْتُ واللَّـيْلُ ألــيْلُ[6]

(و اللّيل أليل) والجملة الاسميّة هنا في موضع الحال عن تاء(عدت).

---

[1]– الديوان، ص66.

[2]– الديوان، ص68.

[3]– الديوان، ص69.

[4]– الديوان، ص70.

[5]– أبو البقاء العبكري: إعراب لامية العرب، ص127.

[6]– الديوان، ص70.

الجملة الاسمية في محل صفة:

وقد كانت الجملة الاسميّة المكوّنة من مبتدأ وخبر في محل صفة الأكثر ورودا في اللاميّة ومن أمثلة ذلك:

فَغَبَّت غِشَاشَاً ثُمَّ مَرَّتْ كأنّها مَعَ الصُّبْحِ رَكْبٌ مِنْ أُحَاظَةَ مُجْفِلُ[1]

شبه الجملة (من أحاظة) هنا في موضع نعت لـ (ركب).

وأصْبَحَ عَنّي بالغُمَيْصَاءِ جَالساً فَرِيقَانِ: مَسْـــــؤُولٌ وَآخَرُ يَسْـــألُ[2]

(مسؤول و يسأل) الجملة الاسميّة هنا نعت لـ (فريقان).

وَيـــومٍ مِنَ الشِّعْرَى يَذُوبُ لُعَابُهُ أفـاعِـــيهِ في رَمْـضـائِـهِ تَــتَمَلْمَلُ[3]

(من الشّعرى) نعت لـ(يوم) و تقدير الكلام هنا (من أيام طلوع الشّعرى). (أفاعيه تتململ) والجملة نعت لـ (يوم) أيضا.

بَعِيدٌ بِمَـسّ الدُّهْنِ والفَلْيِ عَهــْدُهُ لـه عَبَسٌ عافٍ مِنَ الغِسْل مُــحْوِلُ[4]

(بعيد عهده) والجملة الاسميّة هنا نعت لـ (ضاف). والجملة (له عبس) جملة اسميّة وهي نعت لـ (ضاف) أيضا.

تَرُودُ الأَرَاوِي الصُّحْمُ حَوْلي كـأنّها عَـــذَارَى عَـلَيْهِنَّ المُلاَءُ المُـذَيَّلُ[5]

(عليهنّ المُلاءُ) و الجملة الاسمية هنا نعت لـ (عذارى).

---

[1]– الديوان، ص67.

[2]– الديوان، ص70.

[3]– الديوان، ص71.

[4]– الديوان، ص72.

[5]– الديوان، ص72.

هذه من أمثلة ورود الجملة الاسمية في موضع إعرابي كونها جملة وهذه أمثلة الجملة الاسمية المكونة من مبتدأ وخبر أو شبه جملة، وقد وردت الجملة الاسميّة منسوخة كذلك في اللاميّة.

3 – الجملة المنسوخة:

ومن أمثلة الجملة المنسوخة في اللاميّة:

فَـــلَمْ يَكُ إلاَّ نَـبْأةٌ ثُمَّ هَـوَّمَتْ فَـقُلْنَا: قَـــطَاةٌ رِيـعَ أمْ رِيعَ أجْدَلُ[1]

و جاءت هنا الجملة الاسميّة في عبارة الشّرط المنسوخة (من الجّن) والاسم هنا ضمير مستتر تقديره (هو) وخبر يكن (من الجّن).

وَخَرْقٍ كظَهْرِ التُّرْسِ قَفْرٍ قَطَعْتُهُ بِعَامِلَتَيْنِ، ظَهْرُهُ لَيْسَ يُـعْـــمَلُ[2]

سبق وتناولنا هذا المثال في جملة الفعلية المضارعة لكنّه يتعارض مع الجملة الاسميّة التي تتكوّن من مبتدأ (ظهر) والمضاف إليه (الهاء) والناسخ (ليس) والخبر (الجملة الفعلية المضارعة (فعل + فاعل مستتر)).

مُهَـــرَّتَةٌ فُـــوهٌ كَـــأَنَّ شُـــدُوقَها شُـــــقُوقُ العِصِيِّ كَالِحَاتٌ وَبُسَّلُ[3]

فهنا نجد أنّ الخبر تصدّر البيت مع حذف المبتدأ جوازا للضرورة الشّعرية وتقديره "هي " وجاء خبر كان (شدوقها شقوق العصيّ).

وَمَـــــا ذَاكَ إلّا بَسْطَةٌ عَنْ تَفَضُّلٍ عَـلَيْهِمْ وَكَانَ الأَفْضَلَ المُتَفـَضِّلُ[4]

---

[1]– الديوان، ص70.

[2]– الديوان، ص72.

[3]– الديوان، ص65.

[4]– الديوان، ص60.

وهنا نجد الجملة الاسمية المنسوخة (الأفضل المتفضّل) مع تقديم الاسم على الخبر.

وإلْـــــفُ هُـمُومٍ ما تَزَالُ تَعُودُهُ عِيَاداً كَحُمَّى الرِّبْعِ أو هِيَ أثْقَلُ[1]

هنا جاءت الجملة الاسمية منسوخة بتقدير ما تزال هي تعوده. حيث جاء التركيب مكوّنا من فعل ناسخ مضارع (ما تزال) اسم ما تزال مستتر تقديره هي، خبر ما تزال جملة فعلية مضارعة (تعوده). و جاء الخبر هنا جملة فعلية ليكون المبتدأ مقدّرا والخبر جملة فعلية لتصبح الجملة المنسوخة مركّبة، معبّرة على استمرار الهموم ومعاودتها للشّنفرى نظرا لما يقاسيه وعدم

تغيّر الوضع في مجتمعه.

فَضَجَّ وَضَجَّتْ بالبَرَاحِ كأنَّها وإيّاهُ نُوحٌ فَوْقَ عَلْيَاءَ ثُكَّلُ[2]

فوردت الجملة الاسميّة منسوخة كأنّ التي تفيد التشبيه، وجاء اسمها ضميرا متصلا (الهاء) وخبرها (نوح) لكن هذه الجملة الاسميّة كانت حالا لضجّت.

وَلَسْتُ بِمِهْيَافٍ يُعَشِّي سَوَامَه مُجَدَّعَةً سُقْبَانُها وَهْيَ بُهَّلُ[3]

جاءت الجملة الاسميّة هنا منسوخة بليس، فاسمها هو التّاء و خبرها محذوف متعلّق بشبه الجملة (بمهياف).

الإثبات و النفي في الثّابت الاسمي:

وقد ورد النفي والإثبات في اللامية سواء في الجملة الفعلية أو في الجملة الاسمية، فالإثبات إثبات والنفي إثبات أيضا، وعندما نجد النفي في الجملة الاسميّة

[1]– الديوان، ص68.

[2]– الديوان، ص65.

[3]– الديوان، ص61.

الدالة على الثبات فهو ينفي عنها إثباتا ما ليؤكّد ويلبسها إثباتا آخر، ومن أمثلة النفي في الجملة الاسمية في اللامية والتي كانت قليلة مقارنة بالجمل المثبتة ، فبلغت الجمل المنفية في عشرة مواضع (10)، مع باقي البناء الذي جاء مثبتا.

فكان النفي غالبا بأداة النفي "لا" والتي تواترت ثماني مرّات (8) بنسبة 66.66 % من نسبة أدوات النفي في اللاميّة، لتليها ليس بنفي ثلاث مرات (3) بنسبة 33.33%.

الأداة	التكرار	النسبة
لا	8	% 66.66
ليس	3	% 33.33

جدول يوضّح تواتر و نسبة أدوات النفى فى اللاميّة

ومن أمثلة النفي في الجملة الاسميّة نجد:

هُمُ الأَهْلُ لا مُسْتَودَعُ السِّرِّ ذَائِعٌ لَـــدَيْهِمْ وَلاَ الجَانِي بِمَا جَرَّ يُخْذَلُ
وَإِنّـــي كَفَانِـي فَـقْدَ مَنْ لَيْسَ جَازِيَاً بِحُـسْـنَـى ولا في قُـرْبِـهِ مُتَعَـلَّلُ
ولا جُبـــَّأٍ أكْهـــَى مُرِبٍّ بِعِـرْسِـهِ يُطَالِعُـــها في شَأْنِـهِ كَيــْفَ يَفْعَلُ
وَلاَ خَـــرِقٍ هَـــيْقٍ كَـأَنَّ فـــؤادَهُ يَظَـــلُّ به المُـكَّاءُ يَعْلُو وَيَسْـفُلُ[1]

وهذه الأمثلة تعكس رفض الشّاعر لواقع مثبت، فينفيه بأدوات النفي (لا ، ليس) ليثبت واقعا جديدا، هو واقع الصعلوك، فمثلا يرونه صعلوكا مجردا من الخلق فيأتي لينفي هذه الحقيقة التي يقّرها مجتمعه، ليثبت حقيقة أخرى ينفي الجملة المثبتة ألا وهي حسن خلق الصعلوك.

[1]– الديوان، ص59، 60، 61.

وإن كان ورود نفي الجملة الاسميّة قليلا مقارنة مع نفي الشّاعر وفي فترة مخاضه الشعري لم يكن متفرغا للنّفي بل مقرا لحقائق واقعه، رساما لحياته، بكل أبعادها، فإن كان ورود النفي في اللاميّة فقد كان من باب التّنوّع اللّغوي لثراء لغة الشّنفرى، ولإثبات عكس ما يعتقده الآخر في اعتقاده. فكان النفي ثابتا أسلوبيّا معبّرا عن ثراء لغوي.

– الإثبات في الثابت الاسمي:

والإثبات هو الغالب بالنسبة العظمى في اللاميّة وخاصة في الثّابت الاسمي، فقد تجلّى في رسم الحقائق النّفسية في اعتقاد الشّنفرى مثل قوله:

وفي الأَرْضِ مَنْـأَى لِلْكَرِيمِ عَنِ الأَذَى وَفِيهَا لِمَنْ خَافَ القِلَى مُتَعَزَّلُ

هُمُ الأَهْلُ لا مُسْتَودَعُ السِّرِّ ذَائِعٌ لَدَيْهِمْ وَلاَ الجَانِي بِمَا جَـرَّ يُخْذَلُ

وَكُـلُّ أَبِـيٌّ بَـاسِلٌ غَـيْرَ أَنَّـنِي إذا عَـرَضَتْ أُولَى الطَّرَائِدِ أَبْسَلُ[1]

ثَـلاَثَـةُ أَصْحَـابٍ: فُؤَادٌ مُشَـيَّعٌ وأَبْيَـضُ إِصْلِيتٌ وَصَـفْرَاءُ عَيْطَلُ

وقد أكّدت الجملة الاسميّة بجمودها واستقرارها حقيقة مسلّما بها عند الشّنفرى لترسم اللاّميّة دستور الصعاليك، وصورة صادقة عن حياة الصعلوك ونفسيته. كما عكست الجملة الاسميّة وصف الحياة الصحراويّة التي عاشها الشّنفرى ومن أمثلة ذلك:

وصف السلاح الذي يعيش معه:

ثَـــلاَثَـةُ أَصْحَابٍ : فُؤَادٌ مُشَيَّـــعٌ وأَبْـــيَضُ إِصْلِيتٌ وَصَفْرَاءُ عَيْطَلُ

[1]–الديوان، ص58، 59.

هَتُوفٌ مِنَ المُلْسَ المُتُونِ تَزِينُها رَصَـــائِعُ قد نِيطَتْ إليها وَمِحْمَلُ[1]

وصف الحياة البيئية التي يعيش فيها:

إذا الأمْعَزُ الصَّوّانُ لاقَى مَنَاسِـــمِي تَـــطَايَرَ مـــنه قَـــادِحٌ وَمُفَـــلَّلُ

وَلَيْلَةِ نَحْسٍ يَصْطَلِي القَـوْسَ رَبُّها وَأَقْـــطُعَهُ الـــلَّاتي بِهَا يَتَـــنَبَّلُ

دَعَسْتُ على غَطْشٍ وَبَغْشٍ وَصُحْبَتي سُعـــَارٌ وإرْزِيزٌ وَوَجْـرٌ وَأَفَـكَـلُ

وَيـــومٍ مِنَ الشِّعْرَى يَذُوبُ لُعَـــابُهُ أفـاعِـيـهِ في رَمْـضـائِـهِ تـــتَمَلْمَلُ[2]

وصف الحياة الحيوانية والرّفاق الجدد:

مُهَلَّلَـةٌ شِيبُ الوُجُوهِ كـــأنَّـها قِدَاحٌ بأيدي يـاسِرٍ تَتَقَـلْقَلُ

أوِ الخَشْرَمُ المَبْعُوثُ حَثْحَثَ دَبْرَهُ مَحَابِيضُ أرْدَاهُنَّ سَامٍ مُعَسِّلُ

مُهَرَّتَـةٌ فُوهٌ كَـأَنَّ شُـدُوقَـها شُقُوقُ العِصِيِّ كَالِحَاتٌ وَبُسَّلُ[3]

ومن هذه الأمثلة نصل إلى أنّ غلبة الجملة الاسميّة المثبتة كان انطلاقا من تقرير وتسجيل الوقائع التي عاشها الشّنفرى الصعلوك الإنسان الجاهلي.

فكانت ثوابت أسلوبية بامتياز عاكسة للحقيقة في قالب حقيقي متعارف عليه من قبل الجاهلي والصعلوك، والإسلامي وحتّى الشخص المعاصر يتّفق على ثبات هذه

[1]– الديوان، ص60.

[2]– الديوان، ص62، 69، 70، 71.

[3]– الديوان، ص64، 65.

القوالب التي أسمهت في ثباتها على ترسيخ حقيقة الصعلوك الجاهلي و واقعه ومشاعره، بل رسمت لوحة فنيّة ثابتة لكل المجتمع و البيئة الجاهلية.

ومن مجموع النتائج المتوصل إليها من الثابت الاسمي والفعلي في لامية العرب:

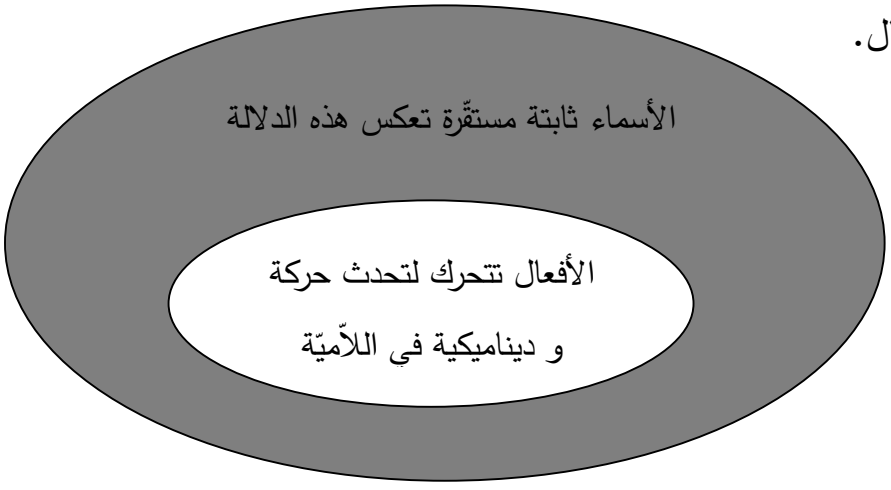
* غلبت الأسماء في حضورها الإجمالي على الأفعال بأزمنتها المتعددة.

* شكّلت الأفعال بحضورها الزمني المتعدد حركة واستمرارية الحدث، فأضفت حركة على اللاّميّة وجعلتها دائما تعجّ بحركة الوحوش والطيور، وحركة الرّياح والأمطار وتغيّر الجّ، وتعكس حركة الصعلوك في حياته اليوميّة ، فشكّلت حقا صورة صادقة عن عن أفعال وحركات سكان شبه الجزيرة من إنس وحيوان وعوامل طبيعيّة.

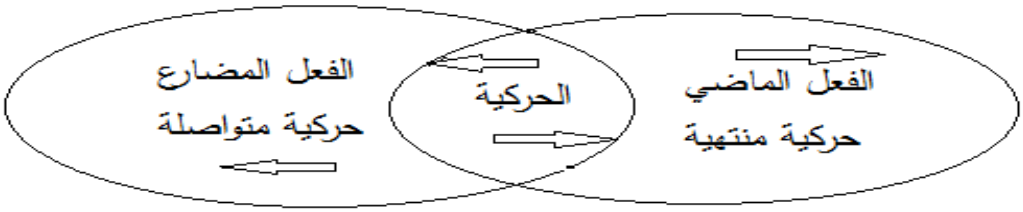
* غلبة الفعل المضارع ثمّ الماضي تعكس تجدد واستمرار الحركة باستمرار الزمن.

* فعل الأمر كان غائبا تقريبا بحضور واحد في اللاّميّة، عكس انسلاخ الشّاعر التّام عن مجتمعه الانساني وانطلاقه إلى مجتمع جديد لا أمرا ولا آمر فيه.

* شكّلت الأسماء في غلبتها ثباتا واستقرارا في المشهد الذي يصفه الشّنفرى، فكانت البيئة محددة من جبال وطرق وعرة وصحراء، وبرد وحر وريح، وذئب وحيّة و وعول وضباع وقطا، فالمشهد الكلّي في إجماله للّوحة التي يصفها الشّنفرى ثابت تتحرك فيه الأفعال.



* فكانت الأفعال محتواة داخل الأسماء أي داخل الإطار الثّابت فرسمت التحرك والتجدد في الإطار الثّابت، لتجعل اللاّميّة حيّة في وجودها عبر الأزمنة التي مرّت بها.

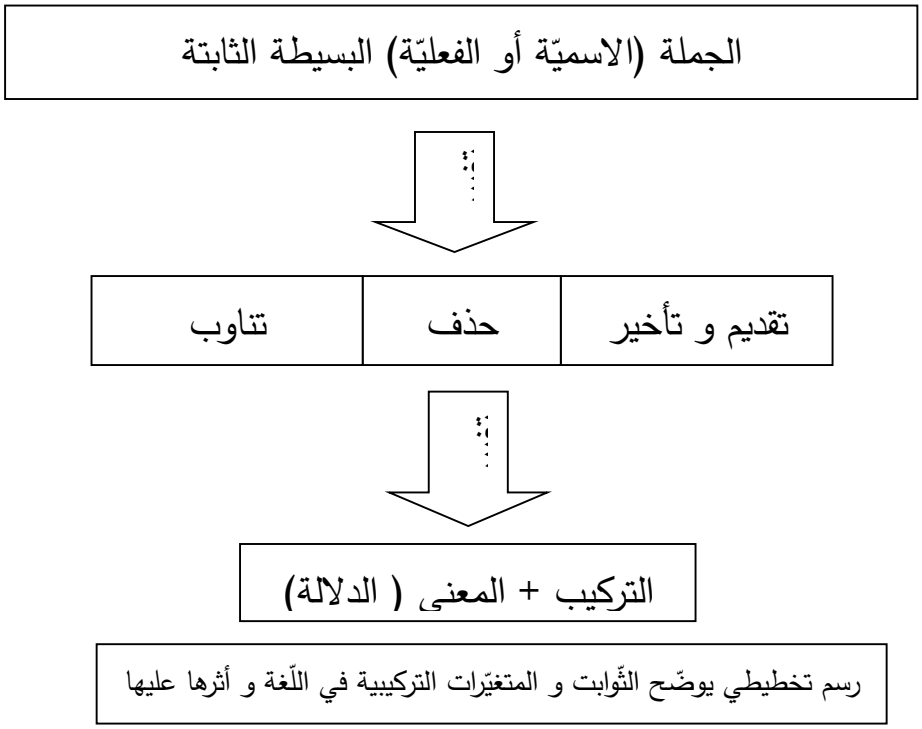


* غلبت الجملة المثبتة على الجملة المنفية وفي ذلك تقرير لحقائق، فالشّنفرى يصف ويسرد، فيقرر حقائق ولا حاجة به إلى النّفي.

* النّفي وإن كان قليلا سواء في الجملة الاسمية أو الفعلية فقد كان نفيا للإثبات، فارتبط النّفي عنده بإثبات الخلق والشّجاعة لنفسه.

* الجملة الفعليّة والاسميّة في حضورها الأوّل تشكّل دلالة معيّنة إلاّ أنّها تشكّل دلالة ثابتة عندما تكون – كجملة – نعتا أو حالا أو خبرا أو مفعولا به.

وفي الأخير، الجملة الاسميّة والفعليّة في حضورها بأجزائها وأركانها ما هي إلاّ ثابت أسلوبيّ، فهي إطار درج العرب على اتّخاذه كنموذج في نسج كلامهم في أبسط صوره، فهي ثابت على الحركة (الفعل) و ثابت على الجمود والاستقرار (الاسم)، لتصبح هذه الأشكال المعيارية الثابتة محتوية ومتضمّنة للأشكال المتغيّرة في التركيب، (فإذا حذف أحد عناصر الجملة الاسميّة أو الفعلية دلّ ذلك على التغيير في الأصل الثابت وإن حدث تقديم أو تأخير فذلك أيضا تغيير في الأصل الثابت، فالتّغيّر محتوى في الثّبات، والثّبات أصل التّغيّر، فالثبات هو الأوّل البسيط، أمّا المتغيّر فهو تعقيد للأصل البسيط، فيحدث التّغيّر.



رسم تخطيطي يوضّح الثّوابت و المتغيّرات التركيبية في اللّغة و أثرها عليها

ج – الأساليب النحوية:

إنّ الأسلوبية في أغلب دراستها تنصبّ في الدراسات البلاغية والنّحويّة، وأغلب تركيزها يتعلّق بالأساليب النّحويّة " أمر " " نفي " " استفهام " .... و غير ذلك، لما في هذه الأساليب من نغمات خطابية ذات إيحاءات دلالية.

وقد سجلنا مجموع الأساليب الواردة في اللاّميّة فكان النّفي هو الأسلوب الأقوى حضورا بست وعشرين (26) مرّة، ثمّ يليه القسم بـ ثلاث مرّات (3)، فالاستفهام مرّتين، والأمر والنّداء بمرّة واحدة لا غير. وسنتناول هذه الأساليب بالدّراسة وهي:

1 – أسلوب النّفي:

ويعدّ أسلوب النّفي من أهمّ الأساليب التّركيبيّة التي حرص الشّنفرى على توظيفها في تجربته الشعرية، فاتّخذه متّكأ لينقل تجارب نفسيّة، حيث يمكنه التّعبير من

خلاله على مكنونات صدره، فهو يسهم في تحويل الجملة من بسيطة إلى مركّبة وتعقيدها [1] وبذلك يكون الأقدر على الإفصاح عن الحقيقة.

وقد كان الأسلوب الأغلب على كلّ الأساليب ما عدا أسلوب " الانتظار الخائب"، فكانت هذه الهيمنة دليلا على بساطة اللّغة الشّعريّة في استعمالها الأوّل لدى الشّنفرى، فهو في مقام تصريح فينفي دون إدخال أساليب وإعطاء الحجّة والتّأكيد والمبالغة والالتماس.

ونجد النّفي قد ورد عند الشّنفرى في الجملة الاسميّة والفعليّة وتعددت أدواته. فنجد مجموع الجمل المنفيّة ست وعشرين جملة (26)، تراوحت فيها أدوات النّفي بين لا، ليس، ما، لم، لما، والجدول التالي يوضّح تواتر هذه الأدوات ونسبة ورودها في اللاّميّة:

الأداة	التواتر	النسبة
لا	15	% 60
ليس	5	% 20
لم	3	% 12
ما	1	% 4
لما	1	% 4

جدول يوضّح تواتر أدوات النّفي و نسبتها في

[1]– ينظر جاسم محمد الصميدعي: شعر الخوارج دراسة أسلوبية ، دار الدجلة، (د، ط)، 2010 م، ص 110.

وَإِنّـي كَفَانِـي فَقْدَ مَنْ لَيْسَ جَازِيَاً بِحُسْنَـى ولا في قُرْبِـهِ مُتَعَلَّلُ[1]

واستخدم الشّنفرى هنا أسلوب النّفي ضاربا على وتر الترفّع الذي نلتمس فيه الحزن.

وَلَسْتُ بِمِهْيَافٍ يُعَشِّـي سَوَامَـه مُجَـــدَّعَةً سُــقْبَانُها وَهْـيَ بُهَّلُ[2]

واستخدام الشّنفرى هنا لأسلوب النّفي بـ "ليس" كان أيضا لتأكيد الخلق الحميد فهو يلبس نفسه بلباس الخلق الذي لا يلبسه الآخر.

ولا جُبَّأٍ أكْهَـى مُرِبٍّ بعِرْسِـهِ يُطَالِعُها في شَأْنِـهِ كَيْفَ يَفْعَلُ[3]

ودلالة "لا" لم تخرج عن دلالة ليس، فالشّاعر يريد إثبات حقيقة مريرة ساهم النّفي في تثبيتها في دلالتها الأولى، فالآخر سواء أكان سيّدا أو فارسا أو فردا من القبيلة فهو دون، ليثبت في الدلالة الثانية عكس الدونية لنفسه وهو الرّفعة والسّمو، ليعكس النّفيَ في دلالته الباطنية ليثبت حقيقة تاريخية وهي إجحاف معايير تصنيف الأفراد في العصر الجاهلي.

والنّفي في هذا الإطار لم يخرج من دلالة تأكيد وتعزيز صورة الصعلوك الذي ما فَتِئَ الشّنفرى يتغنّى بأخلاقه إلاّ أنّه أصبح مثالا يحتذى به في الخلق الكريم، وأصبح الآخر ظالما دنيء الخلق. فالنّفي كأسلوب في اللاّميّة قد أسهم في تبليغ رسالة الشّاعر ونقل تجاربه الوجدانية. فكان ثابتا أسلوبيّا كونه لم يخرج عمّا ألفت العرب قوله.

[1]– الديوان، ص60.

[2]– الديوان، ص61.

[3]– الديوان، ص61.

2 – أسلوب القسم :

وهو أسلوب من أساليب الكلام " فالقسم إنشاء يرمي إلى تحصين الخطاب باعتماد سلطة خارج الخطاب، وهو لا يستقيم بنفسه لا تركيبا ولا معنويا فهو يفتقر إلى الكلام بعد يلملمه"[1].

وبذلك فأسلوب القسم يقوم على عنصرين مقسم ومقسم عليه، وغرضه الأساسي التأكيد بالإضافة إلى لفت الانتباه.

وقد ورد هذا الأسلوب في المرتبة الثانية من حيث الاستخدام فقد استخدمه الشّنفرى في ثلاثة مواضع في اللاّميّة وردت في الأبيات التالية:

لَعَمْرُكَ مَا بِالأَرْضِ ضِيقٌ على امْرِىءٍ سَرَى رَاغِبَاً أَوْ رَاهِـــبَاً وَهْوَ يَعْـقِلُ

فإنْ تَبْتَئِـسْ بالشَّنْفَرَى أمُّ قَسْـــطَلٍ لَمَا اغْتَبَطَتْ بالشَّنْفَرَى قَبْلُ أطْوَلُ

فَقَـــالُوا: لَقَدْ هَـرَّتْ بِلَـيْلٍ كِلَابُنَا فَقُـلْنَا: أَذِئْبٌ عَسَّ أمْ عَسَّ فُـــرْعُلُ[2]

وقد صرّح بالقسم في البيت الأوّل (لعمرك) المقسم به، والمقسم عليه (ما بالأرض ضيق) وكان الغرض منه هنا لفت الانتباه في المقام الأوّل وتأكيد الكلام في المقام الثاني، فهو يؤكّد الفكرة التي طرحها في البيت الأوّل والثاني والثالث، والتي لا زال يؤكّدها في بقية الأبيات، ألا وهي الحاجة إلى الرّحيل لما وقع له من ضيم وقهر .... وكان ولا بدّ من الرّحيل لأنّه عزيز النّفس كريمها فكان راغبا في الرّحيل.

أمّا في الموضعين التاليين فقد حذف المقسم به و دلّ عليه سياق الكلام. وتقدير الكلام في البيت الثاني (فوالله لما اغتبطت بالشّنفرى) فحذف المقسم به وترك المقسم

[1]– الأزهر الزّناد: دروس البلاغة العربيّة نحو رؤية جديدة، المركز الثّقافي العربي، بيروت، ط1، 1992 م، ص142.

[2]– الديوان، ص59، 67، 70.

عليه (اغتبطت بالشّنفرى قبل أطول). وفي ذلك تأكيد لقوّته فهو المثير الدّائم للحرب، وفي هذا البيت وأسلوب القسم تأكيد على اعتداد الشّنفرى بنفسه، وتأكيد على نظرة الجاهلي للقوّة فالقوّة عنده حرب.

والبيت الثالث قد حذف فيه المقسم به وتقدير الكلام (أقسم أنّ الكلاب هرّت بليل) وما دلّ على حذف القسم هو سياق الكلام و(اللام) في (لقد) فهي جواب لقسم محذوف[1]. فكان أسلوب القسم بحضوره المحتشم في اللاّميّة غير خارج عن غرض التأكيد، فالشّنفرى يؤكّد رغبته في الخروج و قوّته و قدرته في المواضع الثلاثة.

3 – أسلوب الأمر:

وأسلوب الأمر هو طلب حصول الفعل على وجه الاستعلاء[2]؛ فالطالب يطلب من الآخر القيام بالأمر بمقتضى الوجوب، وقد ورد في اللاّميّة في موضع واحد لا غير في قول الشّنفرى:

أَقِيمُوا بَنِي أُمِّي صُدُورَ مَطِيِّكُمْ فَـــإِنِّي إلى قَوْمٍ سِـــوَاكُمْ لَأَمْـيَلُ[3]

وقد ورد الأمر في هذا البيت على صيغة فعل الأمر (أقيموا) فالشّنفرى في هذا الموضع يطلب من قومه وجوب الاستعداد لرحيله، وهذه دعوة حقيقية وكان الغرض منه التّهكم والسخرية فهو يرى وجوب استعداد قومه لرحيله فهم غير محصنين دونه، ويوجد غرض آخر ألا وهو الفخر بنفسه فهو يرى نفسه سيّدا لما له من مكانة في نظر نفسه فهو القوي صاحب الخلق.

[1]– أبو البقاء العكبري: إعراب لاميّة العرب، ص133 .

[2]– ينظر توفيق الفيل: بلاغة التراكيب، مكتبة الآداب، القاهرة، (د، ط)، 1991 م، ص209.

[3]– الديوان، ص58.

4 – أسلوب النّداء :

وهو:" طلب إقبال المدعوِّ على الدّاعي بأحد الحروف المخصوصة "[1]. فالنّداء هو طلب للانتباه أولا قبل كلّ شيء، و قد حضر النّداء لمرّة واحدة في اللاّمية في مطلعها مع حذفه.

يقول الشّنفرى :

أَقِيمُوا بَنِـي أُمِّـي صُدُورَ مَطِيّكُمْ فَـــإِنِّـي إلى قَوْمٍ سِـــوَاكُمْ لَأَمْـيَلُ[2]

وقد حذف حرف النّداء (الياء) في قول الشّنفرى (أقيموا يا بني أمّيَ صدور مطيّكم) وحرف النّداء المحذوف هنا كان للفت انتباه القوم وتخصيص القوم الذين يدعوهم (بني أمّي) لتوسيع دائرة الذين يدعوهم للاستعداد فهم الأقرب إليه في الصّلة والمودة.[3]

5 – الاستفهام :

وهو :" طلب حصول الشيء في الذهن، فإن كانت تلك الصورة وقوع نسبة بين شيئين

أولا، فحصولها هو التّصديق، وإلاّ فهو التّصوّر"[4]. وقد ورد الاستفهام في موضعين لا غير في اللاّميّة وهما:

فَقَالُوا: لَقَدْ هَرَّتْ بِلَيْلٍ كِلَابُنَـا فَقُلْنَـا: أَذِئْبٌ عَسَّ أَمْ عَسَّ فُرْعُلُ؟

---

[1]– عبد العزيز عتيق: علم المعاني، دار النّهضة العربيّة، بيروت، (د، ط)، 1974 م، ص125.

[2]– الديوان، ص58.

[3]– الديوان، ص58.

[4]– علي بن محمد الجرجاني: التعريفات، تح: محمد الصّديق المنشاوي ، دار الفضيلة، القاهرة، (د، ط) ، 2004 م، ص18

فَلَمْ يَكُ إلاَّ نَبْـأَةٌ ثُـمَّ هَوَّمَتْ فَقُلْنَا: قَطَاةٌ رِيـعَ أَمْ رِيعَ أَجْدَلُ؟ [1]

فالاستفهام في هذين البيتين كان بالهمزة (أ) و(أمْ)، وقد كان استفهاما متضمّنا لمعنى السّخرية من القوم الذين لم يحسّوا هم ولا كلابهم بمروره عليهم، فهو يزدريهم ويفتخر بنفسه كونه سريعا حتّى الكلاب لا تحسّ به، وأنّه أقلق النّاس فأصبحوا يتناقشون في أمره.

6 – أسلوب الانتظار الخائب:

أو خيبة الانتظار كما سماها رومان جاكبسون[2].

وحاولنا تسجيل هذا النّوع من الأسلوب في القصيدة : معتمدين على الذّوق من خلال ما شدّنا من انفعالات في هذه القصيدة، فكان المنطلق التّفاعل مع هذه الأساليب بالرؤية والاكتشاف وإبراز ما تخفيه القصيدة من أساليب مثيرة للانتباه والإعجاب.

وممّا لاحظناه من أسلوب خيبة الانتظار نجد النماذج التالية:

أَقِيمُوا بَنِـي أُمِّـي صُدُورَ مَطِيّكُمْ فَإِنّـي إلى قَوْمٍ سِوَاكُمْ لَأَمْيَلُ

فَقَدْ حُمَّتِ الحَاجَاتُ وَاللَّيْلُ مُقْمِرٌ وَشُدَّتْ لِطِيّاتٍ مَطَايَا وَأَرْحُلُ[3]

هنا نجد الشّاعر يدعو قومه للاستعداد للرّحيل، فهذا انتظار لم نتوقعه فهو الواجب عليه الاستعداد لا قومه، " فأقيموا صدور مطيّكم " وإكماله للشطر الثاني " فَإِنّـي إلى قَوْمٍ سِوَاكُمْ لَأَمْيَلُ"، فهنا نتفاجَأُ للوهلة الأولى فالأجدر أن يتهيّأ هو لا قومه، ولكنّ الشّنفرى يعبّر عن مكنونات نفسيّة فهو يرى نفسه خير قومه لكنّه يرحل، وهو يشعر بالخيبة كذلك، فيضمّنها في دعوة للاستعداد رغم أنّه سيرحل عنهم، دون أن يستعدّوا.

وفي الأَرْضِ مَنْـأَى لِلْكَرِيمِ عَنِ الأَذَى وَفِيهَا لِمَنْ خَافَ القِلَـى مُتَعَزَّلُ

---

[1]– الديوان، ص70.

[2]– نور الدّين السد: الأسلوبية و تحليل الخطاب، ص183.

[3]– الديوان، ص58.

لَعَمْرُكَ مَا بِالأَرْضِ ضِيقٌ على امْرِئ سَرَى رَاغِبَاً أَوْ رَاهِبَاً وَهْوَ يَعْـقِلُ

وَلِي دُونَـــكُمْ أَهْلُون: سِيدٌ عَـمَلَّسٌ وَأَرْقَطُ زُهْلُـــولٌ وَعَـــرْفَاءُ جَيْأَلُ[1]

في هذه الأبيات تتجلّى صورة و دلالة خيبة الأمل والانتظار، عندما شدّ الشّنفرى رحاله لأنّه كريم كما وصف نفسه، اختار أهلا جددا وهنا بالذات تتجلّى خيبة الانتظار الثانية بعد خيبة عدم تقدير قومه له، وهي اختيار قوم وأهل جدد، فتحدث مفاجأة الأهل هنا الذئب والضّبع، فأيَّ مجتمع اختار الشّنفرى ليسكن فيه، فهذا يمثّل قمّة التّطرّف في الابتعاد عن البشر واحتقارهم، مدافعا عن نفس مجروحة تشعر بالألم، خائبة الأمل في مجتمع لم يعطها حقّها.

هُمُ الأَهْلُ لا مُسْتَودَعُ السِّرِّ ذَائِـعٌ لَدَيْهِمْ وَ لاَ الجَانِي بِمَا جَرَّ يُخْذَلُ[2]

وتتجلّى خيبة الانتظار في هذا البيت في ثلاثة مواضع، الأوّل سبق وتحدثنا عنه ألا وهو " هم الأهل" الذين يقصد بهم الوحوش، والثاني " لا مستودع السّر ذائع " فهذه الوحوش لا تفشي السّر كما أنّها لا تتحدّث ولا تتعايش مع بعضها حتّى تتعايش معه كإنسان غريب في وسطها، والثالث " ولا الجاني بما جرّ يخذل " وهنا نرى الخيبة الثالثة فالوحوش لا قانون لها إلاّ القوّة فالبقاء للأقوى بينها وهذا شيء ربّما يدعو إليه لكنّه يدعو إلى الرّحمة والعدل الاجتماعي الذي لا يوجد عند الحيوانات.

فلا يجد الأنس بينها و لا العدالة إلاّ عدالة القوّة فهذه خيبة انتظار تتجلّى في الهروب من سيئ إلى أسوء. فأسلوبه غير متوقع لأنّ الهجرة تكون من وطن لآخر ومن مجتمع إنساني لآخر، فكانت الصورة الخائبة هنا تعبّر عن خيبة أمل الشّاعر من واقعه لنتفاجأ ويتفاجأ كلّ قارئ لهذه اللاّميّة من هروبه من واقع البشر إلى واقع الحيوان،

[1]– الديوان، ص58، 59.

[2]– الديوان، ص59.

فقوّت هذه التعبيرات رؤيتنا وانطباعاتنا عن المجتمع الجاهلي وحياة الصعلوك، فكان الغرض من هذه الإيحاءات الجمالية التأكيد والفخر ظاهريا ولكن الحسرة والألم باطنيا.

ولم يتوقّف الشّاعر عن مفاجآته التعبيرية طيلة القصيدة فهو لم يتوقّف عن الفخر بنفسه وكرم أخلاقه:

وَأَسْــتَفُّ تُــرْبَ الأَرْضِ كَيْــلا يُرَى لَـهُ عَــلَـيَّ مِنَ الطَّوْلِ امْرُؤٌ مُـتَطَوِّلُ

وَأَطْوِي على الخَمْصِ الحَوَايا كَمَاانْطَوَتْ خُــيُوطَةُ مَارِيٍّ تُغَــارُ وتُفْـتَلُ

وأَغْدُو على القُوتِ الزَهِيدِ كــماغَــدَا أَزَلُّ تَهـَادَاهُ التــنَائِفَ أَطْــحَلُ[1]

فرغم أنّ الشّاعر يرى نفسه ذا أخلاق عالية، ولكنّ مكانه دائما القفر لأنّه طريد طرد نفسه من مجتمعه، فهنا خيبة أمل للقارئ عندما يرى مثل هذا الرّجل الذي ندُرَ وجوده في زمنه طريدا شريدا في القفار، وهذه دلالة أوحت بها لنا الأفعال (أغدو، أستّف، أطوي) فهو رغم أنّه سلك سبيلا آخر إلاّ أنّه لا يزال فقيرا طريدا جائعا مظلوما.

فإنْ تَبْتَئِسْ بالشَّنْفَرَى أمُّ قَسْطَلٍ لَمَا اغْتَبَطَتْ بالشَّنْفَرَى قَبْلُ أَطْوَلُ

طَـرِيدُ جِنَايَاتٍ تَيَاسَرْنَ لَحْمَهُ عَــقِــــيرَتُـهُ لِأَيِّها حُــــمَّ أَوَّلُ[2]

وفي هذين البيتين نجد مفاجأة تعبيريّة أخرى وهي حزن الحرب "أم قسطل" وفرحها به لزمن أطول، فأثار هذا التّعبير تأثيرا نفسيَا نجم عنه في نفس المتلقي فرح بقوّة رجل يدافع عن نفسه إلى درجة أنّ الحرب أفرحها ذلك منه، رغم أنّ الحرب لا تفرح ولا تبتئس فهذه مفارقة تعبيريّة، ولكن "تبتئس أم قسطل " أخذتنا إلى خيبة الانتظار

[1]– الديوان، ص62، 63.

[2]– الديوان، ص67، 68.

الثانية وهي حتمية موت الشّنفرى فهو مطارد ممّن أغار عليهم وناوشهم، وأنّهم ينتظرون وقوعه بين أيديهم لينكّلوا به، فتتحدّ الأبيات لتشكّل دلالات متعاونة لتوصل معاناة نفسيّة عاشها الشّاعر، وكان يعايشها عند القول، فجاءت هذه الأبيات محمّلة بطاقات تعبيريّة إيحائيّة ساعدت على وصول الدلالات العامّة للقصيدة من فخر واعتزاز ظاهريين، ألم وخيبة أمل باطنيَيْن.

ولم يقف أسلوب خيبة الانتظار عند هذه الأبيات فقط، بل استمرّ إلى نهاية القصيدة، فدون مبالغة عبّرت القصيدة بكلّ دلالاتها وإيحاءاتها عن خيبة انتظار عاشها الشّنفرى ومن ورائه كلّ الصعاليك وربّما حتّى المجتمع الجاهلي بأسره، وخيبة انتظار عاشها القارئ وقت تفاعله مع التجربة الانفعالية العاطفية للشّنفرى. فكانت هذه النماذج القليلة عن أسلوب خيبة الانتظار الذي جاء في القصيدة على شكل ثابت أسلوبيّ صُبَّ في قالب دلالي تعبيريٍّ راقٍ.

ومن أهمّ النتائج التي نصل إليها في نهاية دراسة الأساليب النّحويّة:

* الحضور القوي لأسلوب خيبة الانتظار على حساب الأساليب الأخرى، عكس فعليا خيبة انتظار الشّنفرى والصّعاليك، فلطالما انتظروا التغيير والإنصاف من مجتمعهم، لكنّهم لم يجدوا ذلك، فعبّروا عن خيبة أملهم باللّجوء إلى عالم الحيوان والسلاح والحرب.

* النفي باعتباره أسلوب رفض لما يتّسم به من طاقة سلبية، قد شكّل حضوره كعنصر ثان في أساليب اللاّميّة من حيث قوّة الحضور، فمثل نفيَ المثبت من وجهة نظره وهو سوء الآخر وإثبات لنفسه حسن الخلق والقوّة، أي عملية عكسية فكان:

النفي (−) x الآخر (−) ⟵ ⟵ الشنفرى (+) من حيث الخلق والقوّة والرّفعة.

* لم يكن حضور الاستفهام كأسلوب نحوي قويّا في اللاّميّة بل عكس لا مبالاة الشّاعر بالآخر، وشكّل في حضوره المحتشم طاقة سلبية للآخر وإيجابية للشّنفرى، فهو في استفهامه قد شكّل سخرية من قومه.

الاستفهام (−) x الشنفرى (+) = (-) احتراف الشّنفرى الغزو والقتل .

* كان الأمر والنّداء هما الآخران حاضرين ولكن بصورة قليلة جدا وقد عكسا واقع الشّنفرى المتأزّم في مطلع اللاّميّة الذي يدعو فيه قومه للاهتمام بأمره ومنعه من الرّحيل، فهو يلتمس منهم ذلك ويلفت نظرهم إلى خطورة رحيله، فكانا يمثّلان الحزن العميق والألم.

النداء (+) x ألم الشنفرى (-) = (-) لا مبالاة القوم وتصعلك الشنفرى .

الأمر (-) x لفت الانتباه للشّنفرى (+) = (−) عدم اكتراث القوم ورحيل الشّنفرى .

* الأساليب في مجملها رغم قوّتها حملت في طياتها التعبيرية قيمة شعورية سلبية، تجلّت في ألم وحسرة وظلم وعدم اكتراث، فانطلق الشّنفرى معبّرا عن واقعه و واقع الصّعلوك.

* الأساليب النّحويّة في مجملها خلقت الإطار العام لحقيقة اللاّميّة، وهي التي ساهمت في جعلها مؤثّرة في الآخر لقرون من الزمن، لما تحويه من دفقات شعوريّة دلاليّة.

* الأساليب النّحويّة ثابت أسلوبي تركيبي، لأنّها على غرار كلّ الأساليب في اللّغة معبّرة عن حقيقة، فاللّغة أسلوب، والأسلوب هو الشّخص، ولكنّ الأسلوب هنا لم يخرج عن المألوف أو عن المعيار، فكان رغم ألفته معبّرا حقيقيا عن حقيقة الصّعلوك وحياته.

الفصل الرابع

الثوابت والمتغيرات الدلالية في لامية العرب للشنفرى

1. الصورة الشعرية
2. المعجم الشعري
3. الحقول الدلالية
4. العلاقات الدلالية

تتوجّه المقاربة الأسلوبية إلى دراسة النّصوص بمستوياتها اللّغوية المتعددة ، من حيث التّعبير والأثر الذي يخلقه في المتلقي ، فالأسلوب هواللّغة الخاصة بكل مبدع وهي بذلك طاقة تعبيريّة تحمل آثارا وشحنات نفسيّة تؤثّر في المتلقي.

وتبدأ هذه التعابير من وحدات صغرى ألا وهي الألفاظ ، والتي ينتقيها المبدع أثناء عملية الإبداع ، فتكون المفردات معبّرة عمّا يختلج في نفسه ناقلة لهذه الاختلاجات إلى المتلقي عن طريق الدلالة ، وهذه الألفاظ رغم محدوديتها في اللغة إلاّ أنّها تعبّر عن دلالات متنوعة ، فالكلمة الواحدة معبّرة عن معان عدّة وهذا ما يكسبها إيّاه السّياق ، " الألفاظ المفردة التي هي أوضاع اللّغة لم توضع لتعرف معانيها في أنفسها ، ولكن لأن يضَمَّ بعضها لبعض فيعرف ما بينها من فوائد ، وهذا علم شريف وأصل عظيم" [1].

فالسياق هوالذي يحدّد المعاني ، وتحدّد المعاني وتتعدّد ، وبذلك كانت دراسة الدلالة في النّص الأدبي إحدى أهمّ ملامح الدرس الأسلوبيّ.

هذا الدّرس الذي ولد مع مطلع القرن العشرين رغم أنّ جذوره متأصّلة في الدّراسات النّقدية القديمة نمى حتّى أصبح علما مستقلا بذاته ، وهذا الدّرس مهتمّ بمعاني التراكيب والمفردات ، فعلم الدلالة ثابت في حين أنّ المعاني تتغيّر ، فدلالة الشيء الأولية واضحة ولكنّ معناها وسط الكلام متغيّر بتغيّر السّياق كما قلنا.

ومن هذه القاعدة بثبات العلم العام وتغيّر المعنى الداخلي سننطلق في دراستنا للاّميّة باحثين عن الثّوابت والمتغيّرات الدلاليّة في لاميّة العرب للشّنفرى انطلاقا من دراسة الصورة الشعرية ، ودراسة الحقول الدلالية إلى العلاقات الدلالية.

1 عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز ، ص 391.

الصورة الشعريّة:

تمنح الصورة الشّعرية عمقا فنيّا للتركيب، من خلال البعد الدلالي والجمالي الذي تضفيه عليه ، " فالصورة الشّعرية عنصر محسوس يستقيه الشّاعر من خارج الموضوع الذي يعالجه ويستخدمه بغية توضيح قصده، أوالوصول إلى شعور القارئ بواسطة الخيال"[1] .

فالصورة الشّعريّة منشأها الخيال، الخيال الذي يتضافر مع الواقع منطلقا من حيثياته ليرسم لنا هذه الصورة التي تجعل الكلام شعرا أوفنا، وهو" القدرة على تكوين صور ذهنيّة لأشياء غابت عن متناول الحسّ، ولا تنحصر فاعلية هذه القدرة في مجرد الاستعارة الآلية لمدركات حسيّة ترتبط بزمان ومكان بعينه، بل تمتد فاعليتها إلى ما هوأبعد، وأرحب من ذلك ، فتعيد تشكيل المدركات ، وتبني منها عالما متميّزا في جدّته وتركيبه وتجمع بين الأشياء المتنافرة ، والعناصر المتباعدة في علاقات فريدة ، تذيب التنافر والتّباعد ، وتخلق الانسجام والوحدة . ونن هذه الزّاوية ظهر جانب القيمة الذي يصاحبك كلمة (الخيال) في المصطلح النّقدي المعاصر ، والذي يتحلّى في القدرة على إيجاد التّناغم والتّوافق بين العناصر المتنافرة والمتباعدة داخل التّجربة الإبداعيّة " [2] .

فالأدب والإبداع يسمّى إبداعا كونه معزّزا بهذه التجربة الخيالية ، التي تجمع بين العناصر وتخلق علاقات دلاليّة بينها لم يتصوّرها العقل من قبل انطلاقا من تجربة نفسيّة ووجدانية يعيشها المبدع ، فينطلق من ذلك الجّو النّفسيّ ليستخدم الخيال ليعبّر فعليا عن الدفقات العاطفيّة التي تملكّته لحظة الإبداع ، فيعبّر عن تجارب وجدانيّة بعيدا عن السّطحيّة الدلاليّة فقط. من ربط دال بمدلول متعارف عليهما من قبل.

1- فرانسوا مورو ، الصّورة الأدبية ، تر: علي نجيب إبراهيم ، دار الينابيع ، دمشق، 1995م، ص 23

2 - جابر عصفور ، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ، دار المعارف ، القاهرة ، د.ت، ط ، ص 132.

فالصورة الشّعريّة هي خلق جديد لعالم جديد لم توجد إلاّ فيه ، ونتجت عن الصّراع بين الأنا والآخر واللّغة والفكر، وبين المتوقّع وغير المتوقّع، لتخرج الصورة الشّعرية خلقا جديدا لعناصر اللّغة وترابطها، حيث تصبح الدلالات غير المتوقّعة عن طريق الخيال، " فهوتحرير اللّغة من العلاقات العقليّة التي تربط بين مفرداتها وتولّد بينها علاقات جديدة بغية تحقيق الدّهشة، وتنطلق إلى آفاق جديدة فتكتسب معاني جديدة لا تتوافر للمفردات المجرّدة التي تتكون الصورة منها، وهذا ما يبيّن قيمتها في الشّعر"[1] .

فالصورة الشّعريّة مبنيّة على الخيال ، والخيال هومزاوجة بين وقائع حقيقيّة وربّما غير حقيقيّة ، بطريقة جماليّة تمنح لمسات جماليّة للشّعر. فالخيال هوما يجعل الشّعر شعرا ، والشّعر يمنح الحريّة للعقل حتّى ينتج الخيال الذي يجد مجاله الأوسع فيه .

وبما أنّ الدّراسة الأسلوبية قائمة على الدّراسة والوصف والتّحليل ، وهي كلّها عمليات عقليّة ، فالخيال أيضا يقوم على أسس علميّة فهونتاج عقلّي ينتج عن طريق الملاحظة (ملاحظة المفردات) وتجريبها (تناسبها مع بعض) والاختيار (انتقاء الأفضل لمناسبة المعنى) لنصل إلى الانتاج (إنتاج الصورة الشّعريّة المعبّرة عن أفكار وعواطف محدّدة) . وبذلك تتمّ دراسة الصّورة الشّعريّة دراسة قائمة على التّحليل والوصف. لأنّ للصّورة الشّعريّة وظيفة أساسيّة وهي تقوية معنى النّص وتعزيز الدلالات المراد التّعبير عنها في قوالب خياليّة.

ويحدّد مدى نجاح الصّورة الشّعريّة بمدى قوّة العلاقة الجديدة التي خلقها الرّبط المستحدث بين الدلالات والمدلولات الجديدة ، ويقاس نجاحها بما تحققه من تأثير في نفس المتلقي من خلال نقلها لخبراته وتجاربه وانفعالاته ، وهي في النّص االشّعريّ لا تخرج من دائرة التّشبيه والاستعارة والمجاز والكناية .

1- راشد بن حمد هاشل الحسيني : البنى الأسلوبية في النّص الشعري، ص 266.

وبما أنّنا بصدد تدارس لاميّة العرب للشّنفرى فلا بدّ من الوقوف عند أساس الشّعر وقلبه النّابض ، ألا وهوالصورة الشّعريّة ومصادرها في اللاّميّة .

1- مصادر الصّورة الشّعريّة عند الشّنفرى :

بما أنّ الصّورة الشّعريّة أساس الشّعر منذ القدم إرتأينا قبل دراستها في لاميّة العرب الوقوف عند مصادرها التي استقاها منها الشّنفرى وهي :

أ- الحياة الاجتماعية:

الشّنفرى كما سبق وقلنا شاعر جاهلي عاش في العصر الجاهلي الذي اعتمدعلى النّظام القبلي الطبقيّ ، وذلك من أسباب رفضه لتصنيفه وخروجه على قومه ، فنجد الصّرة الشّعريّة عنده انطلقت من هذا المنطلق مثل قوله:

الأبيات :

أَقِيمُوا بَنِي أُمِّي صُدُورَ مَطِـــيِّكُمْ فَإِنِّي إلى قَوْمٍ سِـــوَاكُمْ لَأَمْيَلُ
فَقَدْ حُمَّتِ الحَاجَاتُ وَاللَّيْلُ مُقْمِرٌ وشُدَّتْ لِطِيّاتٍ مَطَـــايَا وأَرْحُلُ
وفي الأَرْضِ مَنْأَى لِلْكَرِيمِ عَنِ الأَذَى وفِيهَا لِمَنْ خَافَ القِلَى مُتَعَزَّلُ
لَعَمْرُكَ مَا بِالأَرْضِ ضِيقٌ على امْرِىءٍ سَرَى رَاغِبَاً أَورَاهِبَاً وهْوِيَعْـــــقِ
ولِي دُونَكُمْ أَهْلُون : سِيدٌ عَمَـــلَّسٌ وأَرْقَطُ زُهْلُولٌ وَعَرْفَاءُ جَيْـــأَلُ
هُمُ الأَهْلُ لا مُسْتَودَعُ السِّرِّ ذَائِعٌ لَدَيْهِمْ ولاَ الجَانِي بِمَا جَرَّ يُخْذَلُ
إنّي كَفَانِي فَقْدَ مَنْ لَيْـــسَ جَازِيَاً بِحُسْنَى ولا في قُرْبِـــهِ مُتَعَلَّلُ[1]

ب – الحياة الحيوانية : انطلاقا من رفض الشّنفرى وتبرُأه من قومه التجأ إلى الحيوان متّخذا إيّاه الصّديق والشريك الاجتماعي ومن أمثلة ذلك الأبيات :

1- الديوان ، ص58، 59،60.

وَلِي دُونَكُمْ أَهْلُون : سِـــيدٌ عَمَلَّسٌ وَأَرْقَطُ زُهْلُولٌ وَعَرْفَاءُ جَيـْأَلُ
فَضَجَّ وَضَجَّتْ بالبَرَاحِ كـــــأَنَّها وإيّاهُ نُوحٌ فَوْقَ عَلْيَاءَ ثُكَّلُ
وَتَشْرَبُ أسْآرِي القَطَا الكُدْرُ بَعْدَما سَرَتْ قَرَباً أحْنَاؤها تَتَصَلْصَلُ
هَمَمْتُ وَهَمَّتْ وَابْتَدَرْنَا وأسْدَلَـــتْ وشَمَّرَ مِنِّي فَارِطٌ مُتَمَهّلُ
فإمّا تَرَيْنِي كابْنَةِ الرَّمْلِ ضَـاحِيَاً على رِقَّةٍ أحْفَى ولا أَتَنَعَّلُ[1]

: فرسم صورة معبّرة عن حالته النّفسيّة بواسطة هذه الحيوانات.

ج – الطبيعة : استلهم الشّنفرى بعضا من عناصر صورته من مكونات الطبيعة ، والتي كان شريدا بها يعيش فيها ومن أمثلة ذلك :

وَلَيْلَةِ نَحْسٍ يَصْطَلِي القَوْسَ رَبُّها وَأَقْطُعَهُ اللَّاتي بِهَا يَتَنَبَّلُ
دَعَسْتُ على غَطْشٍ وَبَغْشٍ وَصُحْبَتي سُعَارٌ وإرْزِيزٌ وَوَجْرٌ وَأَفْكَلُ[2]

فقد :" أحاط الشّاعر الجاهلي في أوصافه بجميع ظواهر البيئة التي كان يعيش فيها ، فوصف الصّحراء وما فيها من جماد وحيوان وما يعتريها من رياح وسحب ، وأمطار وظواهر المناخ المختلفة ، وغير ذلك ..." [3]، فصوّر جميع مظاهر الحياة في ذلك العصر.

1- الديوان ، ص59، 65، 66، 68.
2- الديوان ، ص 69، 70.
3- علي الجندي، في تاريخ الأدب الجاهلي ، دار المعارف ، القاهرة ، د.ط، ت ، ص 345.

د – الجسم البشري :

وقد استلهم الشّنفرى صورته الشّعريّة من بعض مكونات الجسم الانساني مثل قوله:

وآلَفُ وَجْهَ الأرْضِ عِنْدَ افْتَرَاشِها بأَهْدَأَ تُنْبِيهِ سَنَاسِنُ قُحَّلُ

وأعْدِلُ مَنْحُوضاً كأنَّ فُصُــوصَهُ كعَابٌ دَحَاهَا لاعِبٌ فَهْيَ مُثَّلُ[1]

هـ – الحياة الانسانيّة :

إستمدّ الشّنفرى من الحياة الانسانيّة موادا كوّن منها صوره الشّعريّة ومن أمثلة ذلك نجد الأبيات التالية :

ولا جُبَّأٍ أكْهَى مُرِبٍّ بعــــرِسِهِ يُطَالِعُها في شَأْنِهِ كَيْـــــــفَ يَفْعَلُ

فَضَجَّ وَضَجَّتْ بالبَرَاحِ كــأنَّها وإيّاهُ نُوحٌ فَوْقَ عَلـــــــــيّاءَ ثُكَّلُ

فَغَبَّ غِشَاشَاً ثُمَّ مَرَّتْ كــأنّها مَعَ الصُّبْحِ رَكْبٌ مِنْ أُحَاظَةَ مُجْفِلُ

فإنْ تَبْتَئِسْ بالشَّنْفَرَى أمُّ قَسْطَلٍ لَمَا اغْتَبَطَتْ بالشَّنْفَرَى قَبْلُ أطْوَلُ[2]

والخيال عموما له القدرة على إثارة العقل والعاطفة في الشّعر عن طريق الصّور الشّعريّة ، والتي تصوّر تصويرا حسيّا أشياء غير معهودة التّرابط لتشكّل الإثارة عند المتلقي ، ونجدها في

1- الديوان ، ص67.

2- الديوان ، ص 61، 65،67.

التّشبيه والاستعارة والكناية .

وسنحاول تتبّع هذه الصّور (التشبيهية والاستعارية والكنائية) في لاميّة العرب للشّنفرى ، لنتعرّف على مواطن الخيال والجمال في هذه اللاّميّة، ومدى تأثيرها في المتلقي، ومدى كونها أسلوبيّة خاصّة عند الشّنفرى.

1– الصّورة التّشبيهيّة :

يعتبر التّشبيه الصّورة الأولى البسيطة للخيال والصّورة الشّعريّة ، وقد وجد التّشبيه في أشعار العرب الأولى كمقوّم أساسي للصّورة الشّعريّة ، فكان في العصور الأولى دليل التّميّز في القول الشّعري ، حيث عكس بحق بساطة الحياة البدويّة والفكريّة للعربي فجاء التّشبيه عقد علاقة مشابهة أومماثلة بين شيئين ليصف وليوضّح، لذلك يعتبر التّشبيه : " أبرز أنواع التّصوير إطرادا في كلام البشر عامّة ...يقوم عليه اختيار الوجوه الدّالة التي يمكن بفضل القليل منها استحضار الكثير"[1] .

والتّشبيه علاقة ترابط عقلي بين دال ومدلول لم يعهد الرّبط بينهما ، فتربط بينهما علاقة المشابهة ، وهذان الطّرفان يسميان المشبّه والمشبّه به وهما ركنا التّشبيه . ونجد أركانا أخرى ولكن ليست أساسيّة ، وهي أداة التّشبيه ووجه الشّبه.

وممّا يجعل الصّورة التّشبيهيّة مؤثّرة في المتلقي هوعلاقة التّشابه بين المشبّه والمشبّه به غير الاعتيادية لديه ، ذلك ما يحدث لديه التّأثير عن طريق إعمال العقل وتحليل الصّورة الشّعريّة ليحصل على المتعة بعد الوصول إلى التّشبيه وعناصره ، ويتمّ لدى المبدع بنفس الطريقة حيث يقوم بربط المشبّه والمشبّه به ويكون أحدهما واقعيّا والآخر غير ذلك أويكون كلاهما حقيقيّا ولكن لا تربط بينهما في الواقع علاقة حقيقيّة.

1– عبد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات ، ص132.

وإنّما هو إبداع فنيّ يقوم فيه المبدع بخلق هذه الصّورة غير المتوقعة من أجل التأثير في المتلقي وإثارة عقله ووجدانه ، فالتّشبيه " أن تثبت لهذا معنى من معاني ذاك ، أوحكما من أحكامه كأن تثبت للرّجل شجاعة الأسد"[1] .

فالعلاقة التي تربط المشبّه بالمشبّه به علاقة معنويّة لها بُعد دلاليّ قويّ جدا ، فالصّورة التّشبيهيّة هي متغيّر أسلوبيّ لما فيها من تغيرات دلاليّة تنتجها دفقات وجدانيّة لدى المبدع لتحدث بدورها تأثيرات نفسيّة في المتلقي ، فالتّشبيه متغيّر بتغير صوره ، متغيّر بتغيّر منطلقاته النفسيّة ، متغيّر بتغير التأثيرات المعنويّة التي يحدثها في المتلقي. ومتغيّر بتغير المعنى الذي يرغب المبدع في إيصاله.

وبالتالي فالتّشبيه رغم بساطته العقليّة إلاّ أنّه يعبّر وينقل تجارب انفعاليّة ويثري دلالة النّص وينقل تجارب المبدع إلى المتلقي ، وبذلك ننطلق منقّبين عن التّشبيه وأنواعه وأدواته ودلالاته في اللاّميّة ، قصد الوقوف على فكر الشّاعر وأفكاره وآرائه ودلالاته الحسيّة والعقليّة التي مثلتها لاميّة العرب ، وبالتالي البُعد الفكري للشّاعر الصعلوك ، الذي عكسته هذه الصّورة التّشبيهية .

وجاءت الصّورة التّشبيهيّة بمختلف أنواعها ثلاثة وعشرين مرّة في القصيدة ، مثبتة بهذا الحضور القويّ تصوير الشّاعر لواقعه بصور جمالية عاكسا بذلك ذوقا رائجا في عصره ، مؤكّدا بذلك فحولته في الشّعر ، مستخدما الخيال في أبسط صوره بساطة عصره وبيئته ، فعبّرت هذه الصّور التّشبيهية عن صراع بين الواقع والمتوقّع عكسه ترابط المتوقع بغير المتوقّع في صور تشبيهيّة متعدّدة نجد منها انطلاقا من تصنيف التّشبيه وفق أركانه :

1 – عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة ، تحقيق محمود محمد شاكر، مطبعة المدني ، القاهرة ، ط1، 1991م، ص 87

أ – التّشبيه المجمل :

وهو: " تشبيه حذف منه وجه الشّبه"[1] . وهذا النّوع من التّشبيهات يحذف فيه وجه الشّبه.

مع ذكر أداة التّشبيه . وهذا النّوع من التّشبيهات قد صادفناه بكثرة عند الشّنفرى ، حيث ورد تسعة عشر مرّة بنسبة 76 % من مجمل تشبيهات القصيدة.

وإذا لاحظنا بصورة مبدئية نوع التّشبيه وصلنا إلى أنّ الشّنفرى لا يصرّح بوجه الشبه دافعا بالمتلقي إلى إعمال ذهنه في اكتشاف وجه الشّبه بين المشبّه والمشبّه به.

وقد وردت صورة التّشبيه المجمل في اللاّميّة في الأبيات التالية :

إذا زَلَّ عنها السَّهْمُ حَنَّتْ كأنَّها مُرَزَّأَةٌ عَجْلَى تُرِنُّ وَتُعْوِلُ[2]

وفي هذا البيت تتجلّى قيمة التّشبيه كصورة خياليّة تضفي بُعدا جماليا وفنيّا على العمل الشّعري حيث تجعله أعمق . فالشّنفرى هنا يصف قوسه ، رفيقته في حلّه وترحاله ، فيمنح تشبيها لصوت انطلاق الصوت من رفيقته (القوس) ، فيشبّه صوت السّهم المنطلق بصوت أنثى تصرخ وتولول، فيشبّه ما هوحقيقي بما هوحقيقي ، لكن ربط بين دال ومدلول لا علاقة بينهما فصوت السّهم لا علاقة له بامرأة تولول إلاّ إذا كان صوت إمرأة أصيب وجها أوابنها به ، فيكون هذا التّشبيه يحتمل تخريجين إمّا كون الشّاعر يشبّه صوت السّهم بالعويل وهي صورة خيالية جميلة ، أوكونه مشبّها صوت السّهم بامرأة ثكلى أوأرملة بعد إصابة أحبّائها بسهمه فهي صورة استشرافية.

1– عبد العزيز عتيق، علم البيان ، ص 60.

2– الديوان ، ص60.

وإن كان أفقه التّخيلي ضيّقا نوعا ما ، إلاّ أنّه تضمّن بعدا نفسيّا وجماليّا وهوإضفاء صفة العويل– حزنا ناتجا عن الفقد – على صوت السّهم ، وهذا نوع من الجمال الفنيّ يعكس تميّزا فنيّا لدى الشّنفرى ويعكس واقعا نفسيّا متأزّما ، فإمّا أنّه ينتقم ويستلذّ بألم من حوله أوأنّه يشبّه بالعويل لحزنه وتأزّم حالته النفسيّة فيرى قوسه تصرخ من فقدها لوليدها (السّهم).

ولاَ خَرِقٍ هَيْقٍ كَأَنَّ فؤادَهُ يَظَلُّ به المُكَّاءُ يَعْلُوويَسْفُلُ[1])

الدلالة العامّة للسّياق هنا أنّ الأحمق من لا رأي له بل يرى الشّنفرى رأيه يعلوويسفل كمن ارتبط بساق طائر يعلوويسفل . وهذه دلالة ذات بُعد نفسيّ كون الشّاعر مفتخرا بنفسه معتدّا بها ، محتقرا للآخر، فبذلك كان المعنى متغيّرا في قالب التّشبيه الثّابت، فتغيّر المعنى بتغيّر الوحدات اللّفظيّة المكوّنة لهذا التّشبيه.

وأَطْوِي على الخَمْصِ الحَوَايا كَما انْطَوَتْ خُيُوطَةُ مارِيٍّ تُغَارُ وتُفْتَلُ[2]

والدّلالة العامّة في هذا البيت كون الشّاعر يصوّر لنا تجربة واقعيّة يعيشها ، وهي تجربة الجوع والتي دفعت به إلى التّصعلك ، ورغم التّصعلك لم يتخلّص منها ، ويصوّر لنا شدّة الجوع التي ألمّت به وجعلت أمعاءه خاوية خالية من شدّة الجوع ومن فراغها أصبحت وكأنّها حبال فتلت.

ولكن رغم هذا الجوع إلاّ أنّه يفرض على نفسه التّعفف ، فنفسه أبيّة شريفة فتحالفت معه حتّى أعضاء جسمه ، فتنطوي أمعاؤه على بعضها ملتفة لتصنع حبلا لا يدخل منه الزّاد إلاّ من مصدر يراه هومناسبا لأخلاقه فيرحّب بالجوع على الذّل.

وأَغْدُوعلى القُوتِ الزَهِيدِ كما غَدَا أَزَلُّ تَهَادَاهُ التنَائِفَ أَطْحَلُ[3])

1 – الديوان ، ص 61.

2 – الديوان ، ص63.

3 – الديوان ، ص 63.

ومن الدّلالة العامّة للسّياق نرى بأنّ الشّنفرى يصوّر نفسه عندما يبحث عن الأكل ذئبا عندما يجول في القفار والشّعاب جائعا نحيلا باحثا عن قوت يسدّ به رمقه ، ونرى هذا البيت موازيا للبيت الأوّل في الشّبه وأداة التّشبيه "كما"، وحتّى الحالة النّفسيّة التي كانت منطلقا للقول الشّعريّ، فالشّاعر متعفف مترفّع عن الطلب والسؤال رغم ضمور جسده ونحوله إلى أن أصبح

كالذئب الهزيل. وهنا يتجلّى البعد الجمالي للصّورة التّشبيهيّة حيث يشبّه الشّنفرى نفسه بالذئب الجائع الهزيل.

وفي هذا البيت وفي هذه الصّورة عدّة معان نستشفّها منها أنّ الشّاعر تجرّد فعلا من إنسانيته وأصبح يشبّه نفسه بالحيوانات والوحوش بدل البشر ، وأنّ الشّاعر فعلا أبيّ النّفس شريفها لا يطلب ولا يسأل رغم ما حلّ به ، ونستشفّ معنى آخر ألا وهوالظلم الاجتماعي الذي أوصله لهذه الحال المزرية وبالتالي ، نصل إلى الدلالة النّفسيّة لهذه الصّورة الشّعرية فهي في ظاهرها تخلق دلالة الافتخار لدى الشّاعر واعتزازه بنفسه وذلك ما يشعر به القارئ للوهلة الأولى ولكن بقراءة أعمق للصّورة وبالتّمعن في معانيها نرى بأنّ الشّاعر نزل من مرتبة الانسانيّة إلى الحيوانية في التّشبيه وليس تشبيه فخر أواعتزاز بل تشبيه فقر وهزال ، نرى بأنّ الشّاعر فعلا يحسّ بالظلم والاضطهاد وذلك ما يدفع القارئ من خلال هذه التّجربة الوجدانية إلى التّعاطف مع الشّنفرى خصوصا والصعاليك عموما.

مُهَلَّلَةٌ شِيبُ الوُجُوهِ كأنَّها قِدَاحٌ بأيدي ياسِرٍ تَتَقَلْقَلُ[1]

وفي هذا البيت لا زلنا نرى صورة الذئب مصاحبة لنا ، فالدلالة العامّة لهذا السّياق وصف للذّئاب بأنّها رقيقة الوجه من شدّة الجوع تبحث عن الطّعام وحركتها كالسّهام في

1- الديوان ، ص 64.

يد المقامر، فالذّئاب رقيقة كالسّهام سريعة مثلها. والصفة المشتركة بينهما هي الهزال والسرعة .

فنجد بعدا فنيّا جماليّا في هذه الصّورة ألا وهوتشبيه دال بمدلول لا علاقة تربط ببينهما ، إلاّ علاقة أحدثها الشّاعر وهوربط نفسه بالذّئب في صورة عامّة ، فأدرج له مجموعة من الصّور التي تساهم في خلق صورة إجمالية لهما متقابلين متماثلين في الصّفات.

فهو كالذّئب شريد طريد جائع هزيل لا أهل ولا محبّ له ، وفي ذلك جمال ينمّ عن إحساس الشّاعر بالغربة والوحشة والضّيم ، فعبّر عن كل هذه التجربة الوجدانيّة بالتّشبيه ولم يعبّر عنه بالوصف المجرّد الخالي من الخيال فأفرغ كلّ لواعج نفسه في هذه التّجربة الإبداعيّة التي عبّرت عن معنى عميق .

مُهَرَّتَةٌ فُوهٌ كَأَنَّ شُدُوقَها شُقُوقُ العِصِيِّ كَالِحَاتٌ وَبُسَّلُ[1]

وفي هذا البيت لا زلنا مرتبطين بالذّئب ولكن السّياق العام للبيت خارج عن تشبيه أوتصوير مواز بينه وبين الذّئب حيث يتحوّل المنظر هنا إلى صورة الذّئاب حوله فيصفها وهي ملتفة حوله بعد أن دعاها لإنجاده بالطّعام ، فيصفها بأنّها فاتحة أفواهها ، واسعة الشدوق كئيبة كريهة المنظر.

فكانت الصّورة هنا صورة لذئب فشبّه الأفواه المفتوحة بشقوق العصيّ ، من شدّة هزال هذه الذّئاب ، وبذلك يتجلى البعد والمعنى الحقيقيان لهذه الصّورة حيث يصف بشاعة المجتمع الحيوانيّ أولا ويصف بصورة أخرى بشاعة الجوع وما يحدثه في النّاس ، فنقلت إحساسا متميّزا رغم أنّ الوصف المتجلي هنا في التّشبيه كان يحدث أثرا سلبيا في النّفس.

1 – الديوان ، 65.

فَضَجَّ وَضَجَّتْ بالبَرَاحِ كأنَّها وإيّاهُ نُوحٌ فَوْقَ عَلْيَاءَ ثُكَّلُ[1]

وهذه الصّورة تكملة لصورة مجتمع الذّئاب الذي أورده الشّاعر في الأبيات السابقة ، حيث يتجلّى في هذا البيت تماهيه وتعايشه مع مجتمع الذّئاب ، فيرى نفسه مع الذّئاب يعوون وينوحون وكأنّهم فقدوا أحدا منهم.

وفي هذه الصّورة الشّعريّة شبّه الشّاعر نفسه وجماعة الذّئاب بالنّساء الثُكّل ، ويتجلىّ البعد الجمالي لهذه الصّورة في خلق صورة خيالية لدى المتلقي حين يتصوّر الشّنفرى وقد تعايش مع هذه الحيوانات فألفته وألفها إلى درجة أنّهم أصبحوا يمارسون طقوسهم المعتادة في جماعة متماسكة ، إلى درجة وصفه قوّة الصّراخ وتشبيهه بعويل النسوة الثكالى. فعكس بُعدا جماليا وتعبيرا فنيّا مليئا بالموجات العاطفيّة التي خلقتها الصّورة الخياليّة.

كأنَّ وَغَاها حَجْرَتَيْهِ وَحَوْلَهُ أضَامِيمُ مِنْ سَفْرِ القَبَائِلِ نُزَّلُ[2]

وفي هذا البيت يصوّر الشّاعر عطش القطا، نظرا لمعيشتها في الصّحراء ، ويصوّر الشّنفرى الأعداد الكثيرة للقطا حول الماء فشبّه طير القطا بالمسافرين الذين حطّوا رحالهم حول الماء، وفي هذه الصّورة الفنيّة المستمدّة هي الأخرى من عالم الحيوان وإن عدنا إلى ما سبقها من أبيات وجدناها أتت لتوضّح وتؤكّد اعتداد الشّاعر بنفسه فيصوّر سرعته وإدراكه للقطا وتغلبه عليها ، موظّفا في ذلك صورا حسّية مستلهمة من حياته البيئية وهي ورود النّاس على الماء ولكن استمدّ الطرف الثّاني من الصّورة من عالمه الحيواني الذي قلنا بأنّه فضّله على العالم الإنساني. ليثبت تعايشه مع عالم الحيوان ، فأصبح الشّريك الاجتماعي الجديد له.

1 – الديوان ، ص 65.

2 – الديوان ، ص 66.

فكانت الصّورة الشّعريّة المتمثّلة هنا في التّشبيه دالّة على قوّة خيال الشّاعر رغم أنّ هذه الصّورة لم تكن في القوّة من ناحية ربط المشبّه بالمشبّه به بالقوّة الكافية فنحن نرى بأنّ هذه الصّورة كانت مبتذلة على نحوما. فلم تكن كسابقتها في الإثارة العاطفية.

تَوَافَيْنَ مِنْ شَتَّى إِلَيْهِ فَضَمَّهَا كما ضَمَّ أَذْوَادَ الأَصَارِيمِ مَنْهَلُ[1]

ونجد هذا البيت كسابقه جاء لإكمال رسم اللّوحة التي يرى فيها الشّاعر القطا ، فبعد أن شبّهها سابقا بالمسافرين حول الماء يأتي الآن ليشبّهها بالإبل حول الماء، فمن النّادر أن يرى العربي القطا بأعداد كبيرة حول الماء ، فيريد الشّنفرى أن يرسم صورة جميلة بما أنّ الوحوش ألفته من جهة وأنّه خلق نوعا من الصّداقة مع القطا من خلال التّسابق ، فألفته وربّما لشدّة سرعته كما يصوّر فيما سبق من أبيات لم تلحظه، فيصوّر لنا في هذا البيت تجمّعها حول الماء . فيرسم لمن يعاصرونه ومن بعدهم صورة فريدة لم يعتادوا على مشاهدتها حين يربط المشبّه القطا بالمشبّه به قطيع الإبل، وفي ذلك خلق جديد لصورة تقرّب لنا وتساهم في تحديد معالم حياة الصّعلوك الوحشيّة البريّة.

فَغَبَّت غِشَاشَاً ثُمَّ مَرَّتْ كأنّها مَعَ الصُّبْحِ رَكْبٌ مِنْ أُحَاظَةَ مُجْفِلُ[2]

لم يخرج عن سياق ما سبقه ، فدلالته لم تخرج عن وصف القطا وشربها للماء. فيصوّرها هذه المرّة واردة على الماء في عددها الكبير بعد أن وجدته قد عكر لأنّها قد سبقت إليها من قبل أحاظة وهي قبيلة من اليمن أوالأزد[3] . فنفث الشّاعر في قصيدته روحا من روح الرّسم لأجيال ربّما لم ترى القطا من قبل فصوّر حركتها وجريها وورودها للماء. فيحدث بذلك انحرافا دلاليا لما هومعتاد من طرف المستمع راسما بذلك صورة جمالية تداعب عقل المتلقي في شتّى العصور.

1 – الديوان ، ص 67.

2 – الديوان ، ص 67.

3 – ينظر الديوان، ص 67.

وَأَعْدِلُ مَنْحُوضاً كأنَّ فُصُوصَهُ كعَابٌ دَحَاهَا لاعِبٌ فَهْيَ مُثَّلُ [1]

وينتقل الشّاعر في هذا البيت من وصف القطا إلى وصف نفسه فيصوّر شدّة هزاله وكيفيّة نومه في الخلاء متوسّدا ذراعيه الخاليتين من اللّحم. فيشبّه في صورة فنيّة جماليّة ذراعيه بقصب من حديد لشدّة هزاله، فعكست هذه الصّورة هي الأخرى حياة الصّعلوك تصويرا بليغا ، فهذا الصّعلوك الذي يفترش الأرض ويتوسّد ذراعه، لا دار له ولا أهل، وإضافة إلى ذلك فهوشديد الهزال وذلك ما يعكس فقره وجوعه . فربط في صورته بين المشبّه والمشبّه به (ذراعيه، بقصب الحديد) لينقل لنا تجربته الحياتيّة في قالب فنيّ.

وإلْفُ هُمُومٍ ما تَزَالُ تَعُودُهُ عِيَاداً كَحُمَّى الرِّبْعِ أو هِيَ أثْقَلُ[2]

ومن السّياق العام نجد بأنّ الهموم لا تتركه بل تعوده كما تعود الحمّى الرّبع. وهذه الصّورة ربطت مشبّها بمشبّه به كل واحد في شطر من أشطر البيت ، وتضافرت دلالتان حسّيتان لشيئين

لتشكّلا معا صورة فنية جميلة. فربط الشاعر بين الهم الذي لا يزول عنه بحمّى الربع هذا من جهة ومن جهة ثانية ربط (تعاوده) بمعنى أن الهموم لا تتركه بـ (حمّى الربع) التي تعاود صاحبها بعد أربع أيّام من شفائه، وهوبهذه الصّورة رسم صورة فنيّة ولا أجمل للحالة النّفسيّة للصّعلوك ، فرغم تمرده إلاّ أنّه يعاني في كل جوانب الحياة ، فربط الجانب الرّوحي هذه المرّة (الهموم) بالجانب الجسماني الذي يذوي صاحبه وهوالحمّى . فتضافر طرفا الصّورة الفنيّة ليخلقا معا لوحة خيالية تُؤثّر أيّما تأثير في نفس المتلقي.

1 – الديوان ، ص 67.

2 – الديوان ، ص68.

صاحبها بعد أربعة أيّام من شفائه ، وهوبهذه الصّورة رسم صورة فنيّة ولا أجمل للحالة النّفسيّة للصّعلوك ، فرغم تمرده إلاّ أنّه يعاني في كل جوانب الحياة ، فربط الجانب الرّوحي هذه المرّة (الهموم) بالجانب الجسماني الذي يذوي صاحبه وهوالحمّى . فتضافر طرفا الصّورة الفنيّة ليخلقا معا لوحة خيالية تُؤثّر أيّما تأثير في نفس المتلقي.

فإمّا تَرَيْنِي كابْنَةِ الرَّمْلِ ضَاحِيَاً على رِقَّةٍ أحْفَى ولا أَتَنَعَّل[1]

ويأتي هذا البيت مكملا لسابقه فمن شدّة الهموم أصبح الشّاعر يتخيّل في حياته الصحراويّة المقفرة امرأة يشكولها حاله من فقر وقلّة لبس ونعل. وتأتي الصّورة في هذا البيت لتؤكّد دلالات نفسيّة سبق وأن أشرنا إليها وهي أنّ الشّاعر يميل للحيوان لأنّه يراه أقلّ مستوى من النّاس . فعندما يشبّه نفسه بالحيّة في هذه الصّورة فليس رفعا من شأنه وإنّما إظهارا لضعفه وهزاله وعريه.

فساهمت هذه الصّورة الشّعريّة التّشبيهيّة في رسم أمين لحالة الصّعلوك الشّنفرى ونقلت ما يمرّ به نفسيّا ، فهوأيضا يرى بأنّ من الهوان أن يتعرّض لما تعرض له رغم قوّته وأخلاقه ، فتآزرت الدلالات الحسّية والمتخيلة على نقل تجربة شعوريّة واجتماعية عاشها الصّعلوك الجاهلي.

فإنّي لَمَولَى الصَّبْرِ أجتابُ بَزَّهُ على مِثْلِ قَلْبِ السِّمْعِ والحَزْمَ أفْعَلُ[2]

وفي هذا البيت انتقل الشّاعر إلى خلق نظير آخر له ، وهونوع آخر من الحيوانات ألا وهوولِيد الضّبع . وهوفي هذه الصّورة يؤكّد قوّته وشجاعته ويؤكّد رغبته في ربط نفسه مع المجتمع الحيواني الذي ربّما أصبح يمثّل بالنسبة له فعلا المجتمع الجديد رغم ما لذلك من ألم نفسي. فإن كانت الإنحرافات الدلاليّة هنا وليدة خيال الشّاعر والتي

1 – الديوان ، ص 68

2 – الديوان ، ص69.

ارتبطت بالعالم الحيواني بنسبة كبيرة ، فما ذلك إلاّ عكس لحوار داخلي يتراوح بين احتقار الذّات والاعتداد بها عندما

يربطها ويشبّهها بالحيوانات . وفي ذلك خلق جديد لتعابير غير وليدة عن الفطرة والعرف. إنّما وليدة سياقات نفسيّة جديدة عاشها الصّعلوك.

فأيَّمْتُ نِسْوَانَاً وأيْتَمْتُ إلْدَةً وَعُدْتُ كما أبْدَأْتُ واللَّيْلُ ألْيَلُ[1]

ومن هذه الصّورة الشّعريّة نصل إلى زيادة تأزّم نفسيّة الشّاعر، فالشاّعر هنا يعكس نزعة للقتل ظاهرة وكأنّه يعمد إليها عمدا ويفتخر بذلك ، ولكن بصورة شائنة حينما يذكر ضحايا غاراته ألا وهم الأولاد والنّساء ، – أيتم الاولاد ورمّل النّساء –.

وربط نفسه في هذه الصّورة باللّيل " شديد الظلمة"[2] الذي لا سلطة للإنسان عليه فهوأسود لا ضوء فيه وقوّة لا رادّ لها ، فشبّه نفسه باللّيل عديم الضّوء وربطت بداية البيت بدلالة سلبية تعكس فعلا سوداوية الشّاعر وانتقاله إلى مرحلة خطيرة من التأزّم النّفسي ، ألا وهي التّمتع بالقتل ، والصّورة الشّعريّة أيضا هنا تعكس سوداوية نفسيّة الشّاعر من جهة ثانية فهو يقول (وعُدت كما أبدأت) أي أنّ ذلك لم يؤثّر فيه ، وربّما يعطي دلالة استمراريته في القتل في المستقبل. فاللّيل يعود ويتكرر كفعلته.

فَإنْ يَكُ مِنْ جِنٍّ لأبْرَحُ طارِقاً وإنْ يَكُ إنْسَاً ما كَها الإنسُ تَفْعَلُ[3]

1– الديوان ، ص 70.

2– الديوان ، ص 70.

3– الديوان ، ص 71.

وفي هذا البيت المكمل لمعنى القصيدة كلّها يؤكّد الشّاعر على تميّزه وقوّته ، فشبّه نفسه بالجنّ لسرعته. واستخدم الشّاعر هنا حرف "الكاف"في "كها" والتي تفيد التّشبيه[1] . والذي لم يكن كأي تشبيه بل ارتبط بسؤال أهل الحيّ عن منفّذ الغارة ، فحدث الأخذ والرّد بين من يراه إنسا ومن يراه جنّا .

واستمرّت هذه الصّورة إلى نهاية القصيدة برسم الحالة والدّلالة السلبيّة فرغم براعة التّشبيه

والتّلاعب في التّركيب ، إلاّ أنّ الصّورة تخلق حالة من النّفور من هذا الفعل الذي بدأ فيه الشّاعر فعليّا بالتّجسّد في حالة حيوانيّة ، مبتعدا عن الإنسانيّة.

وَخَرْقٍ كظَهْرِ التُّرْسِ قَفْرٍ قَطَعْتُهُ بِعَامِلَتَيْنِ ، ظَهْرُهُ لَيْسَ يُعْمَلُ[2]

ويأخذ الشّنفرى صورته في هذا البيت من بيئته الصّحراويّة ، فيشبّه الأرض التي يقطعها بظهر الترس ، مستوية لا زرع ولا إنس فيها إلاّ الوحوش . مفتخرا بذاته التي اكتسبت قوّة غير اعتيادية بعد غارتها الأخيرة. فأصبح لا يخاف من أي شيء عكس البشر حيث أنّ الوحوش ألفته وأصبحت تهابه ، فينطلق قاطعا للخلاء دون خوف من أي شيء.

والصّورة في هذا البيت ما هي إلاّ تصوير لأرض ممتدّة ربطت بين دال وهوالأرض ومدلول وهوالترس ، رابطا إيّاهما بعلاقة مشابَهة تحيلنا إلى دلالات أخرى ألا وهي أنّ الحياة كلّها حرب أوبالأحرى دفاع كالترس ، فحتّى المشي ارتبط عنده بالحرب والدّفاع عن الوجود.

1- أبو البقاء العكبري، إعراب لامية العرب ، ص137

2- الديوان ، ص 72.

تَرُودُ الأَرَاوِي الصُّحْمُ حَوْلي كأنّها عَذَارَى عَلَيْهِنَّ المُلاَءُ المُذَيَّلُ

ويَرْكُدْنَ بالآصَالِ حَوْلِي كأنّنـــي مِنَ العُصْمِ أدْفى يَنْتَحي الكِيحَ أعْقَلُ[1]

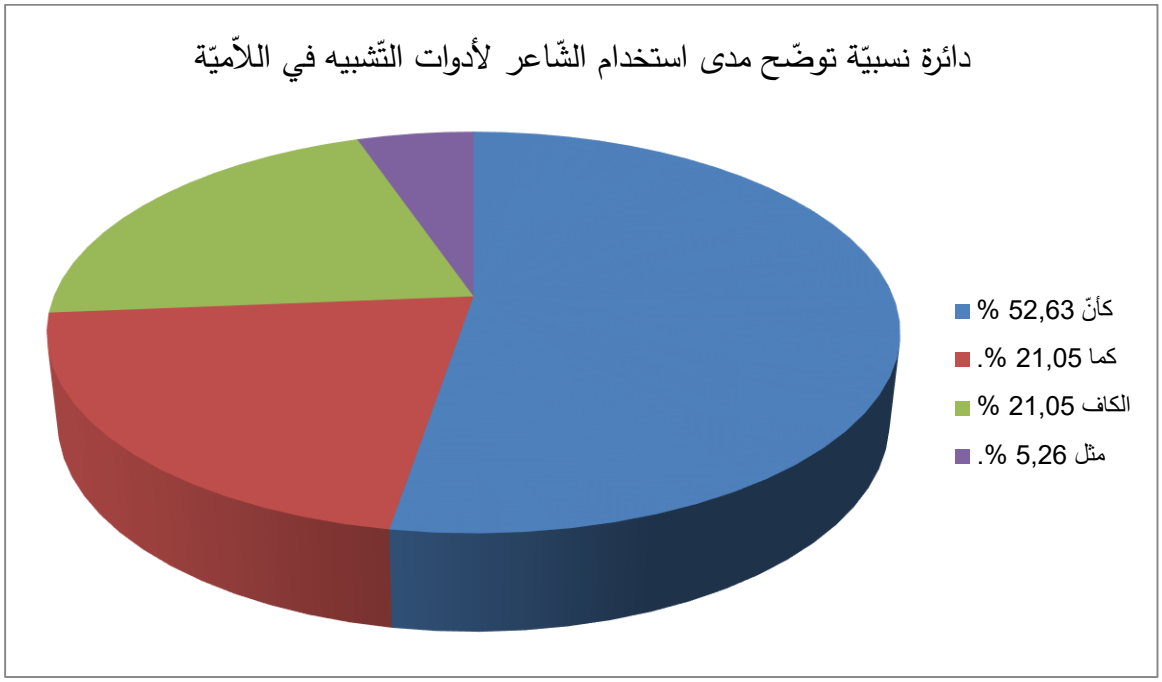
ومن هذين البيتين الأخيرين من اللاّميّة تتمثّل قطيعة الشّاعر التامّة عن مجتمعه الإنسانيّ ، حيث أنّنا من خلال الصّورة الشّعريّة الموجودة في كلا البيتين ، نصل إلى هذه القناعة. فالشّنفرى في البيت الأوّل يشبّه أنثى التّيس بالعذارى ، وفي البيت الثّاني يشبّه نفسه بفحل القطيع (وعل)، فحالة الشّاعر النّفسيّة قد وصلت إلى حدود التّطرّف في هذا البيت ، حيث يرى نفسه وعلا ومن حوله (التيس) عذارى . فيشكّل بهاتين الصورتين المتوازيتين المتكاملتين انسلاخه التّام عن المجتمع الإنساني وامتزاجه وانصهاره في مجتمعه الجديد الحيواني.

والشّنفرى بهذه الصّور الأخيرة يربط بداية القصيدة بنهايتها ، فهوعندما دعى قومه للاستعداد فهوقد فعل ذلك وفعليّا في نهاية القصيدة. فكانت الصّورة الشّعريّة برهانا على ذلك ناقلة لانفعالات متغيّرة ودلالات متباينة فكانت بذلك متغيّرا أسلوبيا. كون المعاني الدّاخليّة متغيّرة تغيّر الحالات النّفسيّة. وإذا تحدثنا عن الأداة التي استخدمها الشّنفرى نجده قد نوّع من أدوات التّشبيه والجدول التالي يوضّح ذلك:

الأداة	الكاف	مثل	كما	كأنّ
التواتر	4	1	4	10
النسبة	% 21.05	% 5.26	% 21.05	% 52.63

جدول يوضّح تواتر و نسبة أدوات التّشبيه فى لاميّة العرب للشّنفرى

1- الديوان ، ص 72، 73



التّشبيه البليغ :

وهوالتّشبيه الذي :" يجري فيه الجمع بين الطرفين (المشبّه والمشبّه به) دون توسط أداة أووجه الشبه ، وبذلك يعمل العقل ويجتهد في جمع وجوه اللّقاء الممكنة بين الطّرفين ، وذلك مدخل البلاغة في هذا التّشبيه "[1].

وإن كان حضوره في اللاّميّة لا يتجاوز الأربع مرّات على طول القصيدة بنسبة 24 % من مجمل التّشبيهات ، وقد ورد في المواضع التالية:

هُمُ الأَهْلُ لا مُسْتَوْدَعُ السِّرِّ ذَائِعٌ لَدَيْهِمْ وَلاَ الجَانِي بِمَا جَرَّ يُخْذَلُ[2]

والمشبّه في هذا البيت يدل على دال واحد والمشبّه به دال على مدلول واحد لا غير، فالشّاعر في هذه الصّورة الشّعريّة يشبّه الحيوانات بالأهل، وذلك من فرط وحشته وتبرئه من أهله، فالوحوش أهل يرى فيهم ما لا يراه في عالمه الإنساني من أخلاق.

1 – الأزهر الزناد ، دروس في البلاغة العربية ، المركز الثقافي العربي، بيروت ، ط1، 1992م، ص 23،24.

2 – الديوان ، ص 59.

فهوبهذه الصّورة التّشبيهيّة البسيطة يعكس ما يعتمر في نفسه من غضب شديد على قومه إذ يرى الوحوش خيرا منهم، فجاء البيت بفضل هذه الصّورة معبّرا عن الحزن والغضب في مقابلات تعكس ذلك حين يرى الوحوش " غير مفشية لسر، وغير ظالمة".

ولا جُبَّأٍ أكْهَى مُرِبٍّ بعِرْسِهِ يُطَالِعُها في شَأْنِهِ كَيْفَ يَفْعَلُ

ولاَ خَرِقٍ هَيْقٍ كَأَنَّ فؤادَهُ يَظَلُّ به المُكَّاءُ يَعْلُو ويَسْفُلُ[1]

وفي دلالة البيتين نفى الشّاعر عن نفسه صور الجبن والحمق وبذلك يثبت عكس ذلك من قوّة الرأي والشّجاعة والحكمة. وجاءت هذه الصّورة مكونة من طرفي التّشبيه المشبّه والمشبّه به فقط في بداية الشّطر الأوّل من كلّ بيت ، فاستغنى الشّنفرى عن ذكر نفسه المشبّه بالنّفي والأصل في القول (ولست بجبَّإٍ) و(لست بخرق) والطرف الثاني وهوالمشبّه به ، وقد ذكره صراحة في كلا الشّطرين.

وهوفي هذه الصّورة الشّعريّة ينفي عن نفسه بعضا من مساوئ الأخلاق مفتخرا بنفسه ظاهريّا في حين أنّه يستهزئ ويتهكم من بني قومه باطنيّا ، فعكس بذلك في هاتين الصّورتين الشّعريتين المتوازيتين بعدا نفسيّا آخر للشّنفرى ألا وهواحتقار قومه.

أوالخَشْرَمُ المَبْعُوثُ حَثْحَثَ دَبْرَهُ مَحَابِيضُ أرْدَاهُنَّ سَامٍ مُعَسِّلُ[2]

وفي هذه الصّورة الشّعريّة لا نجد الركن الأوّل من أركان التّشبيه ألا وهوالمشبّه والذي ورد معطوفا عليه فقد وردت "أو" في صدر البيت معطوفة على الذئب في البيت الذي يسبق هذا البيت بثلاثة أبيات والمشبّه به هوالخشرم وهورئيس النّحل.[3]

1- الديوان ، ص 61.

2- الديوان ، ص64.

3 - الديوان ، ص64.

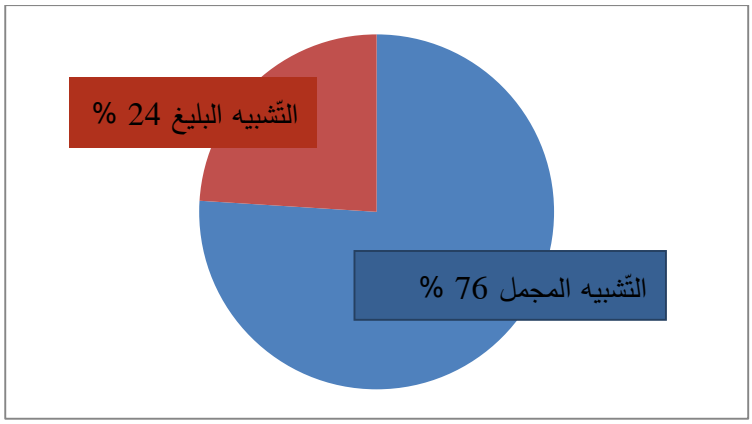
فالصّورة التّشبيهيّة هنا كانت خاصّة بعالم الحيوان ، فهويشبّه جماعة الذّئاب في هذا البيت بالنّحل المفزوع الذي أخرج من خلاياه . فانتشار الذّئاب على الأرض صورة لانتشار النّحل المفزوع في الجّوبعد أن خرّبت خليتها.

فكانت هذه الصّورة الجماليّة عبارة عن محاولة من الشّاعر لتوطيد صلة السّامع بعالمه الجديد، عالم الحيوان ، في حين يحاول إظهار حالتهم (الصّعاليك) وما آلوا إليه من تشتت ، أومحاولة منه لتعزية نفسه من إظهار ضعف هذه الحيوانات فيرى فيها ضعفه ، فهي أقل منه ضعفا.

وإن كان حضور التّشبيه البليغ قليلا مقارنة مع التّشبيه المجمل إلاّ أنّه أدّى وظيفته في رسم الصّورة الإجماليّة للقصيدة من خلال إثرائها بصور شعريّة شكّلت مع باقي الصّور فسيفساء لاميّة العرب.

ونخلص في نهاية حديثنا عن الصّورة التّشبيهيّة في لاميّة العرب إلى أنّ:

* التّشبيه قد ورد عند الشّنفرى في صورتين ذكر في إحداها المشبّه والمشبّه به وأداة التّشبيه والتي مثّلت التّشبيه المجمل حيث مثّلت أغلبية التّشبيهات بنسبة 76 % . وجاء بعدها صورة التّشبيه البليغ بذكر المشبّه والمشبّه به بنسبة 24 % .



دائرة نسبية تمثّل حضور التشبيهين المجمل و البليغ في اللاّميّة

وبالتالي نرى تكرر التّشبيه كصورة شعريّة ثلاثا وعشرين مرّة طيلة القصيدة في واحد وعشرين بيتا ، إذ لم يقلّ حضور التّشبيه عن نسبة 30.43 % من مجمل أبيات القصيدة وبالتالي مثّل نسبة كبيرة من حيث حضوره.

* تباينت أدوات التّشبيه بين "كأنّ " ، "كما " ، "مثل" و"الكاف" رغم الغلبة الواضحة لـ "كأنّ" التي شكّلت معظم أدوات التّشبيه بنسبة 52.63 % من مجمل أدوات التّشبيه ، رغم أنّ كلّ أداة قامت بدور بلاغي وجمالي في القصيدة ولكن الشّنفرى لم يهتمّ بتجويدها وتعديلها وذلك ما يظهر في غلبة حرف " كأنّ " على حساب الأدوات الأخرى ، فنرى أنّ "مثل" جاءت مرّة واحدة فقط ، وخلوالقصيدة من الأفعال (يشبه ، يضاهي،....) .

* ساهمت هذه الصّور الشّعريّة من خلال تتابعها في القصيدة في إعطاء البعدين النّفسيّ والدّلاليّ الحقيقيين للاميّة العرب، حيث رسمت بالتّحديد بيئة وحياة ومجتمع الصّعلوك ، فقد استقاها من هذه المصادر.

ومن النّتائج المتوصل إليها :

* رسمت هذه الصّور الشّعرية في تدرجها الحالة النّفسيّة للشّنفرى من بداية الرّغبة في التّصعلك والإحساس بالغربة والافتخار بالذات واحتقار الغير واحتقار العالم الحيواني والمجتمع الحيواني ثمّ رثاؤه لنفسه وبداية تعاطفه مع الحيوان ، ليصل إلى قمّة التّأزم النّفسي إلى حدّ المرض والسّاديّة حين يفتخر بالقتل دون رحمة أوشفقة، تاركا القوم عاجزين وهوالقويّ كاللّيل ليصل إلى حدود المرض والجنون في نهاية اللاّميّة حين يرى نفسه متماهيا مع عالم الحيوان متخلّصا ومتجرّدا من كلّ إنسانيته.

* الصّور الشّعريّة التّشبيهيّة المتدرجة على طول اللاّميّة هي التي أوصلتنا إلى هذا الاستنتاج ، وكأنّ الشّاعر لم يقلها في وقت واحد إنّما قالها على مدار حياته . فإن

شكّلت هذه الصّور تعاطفا في بدايتها إلاّ أنّها شكّلت نفورا في نهايتها ، وإن شكّلت عواطف متأججة في بدايتها إلاّ أنّها تحولت فعليا إلى مرض وخطر فعلي في نهايتها . فهذه الصّور عكست حياة الصّعلوك الفعليّة من فقر وتشرّد وكرٍ وفرٍ ومعيشته بين الحيوان.

* لم تأت الصّورة الشّعريّة عند الشّنفرى معقّدة ، بل بسيطة اعتمد في مجملها على التّشبيه المجمل ، وذلك كون حياته حياة بدويّة عاكسة لحالة عصره الفكريّة ، وعاكسة لحالته وحالة مجمل الصّعاليك ، فهم لا يهتمون بالصّورة والتّصوير كون حياتهم كلّها عدوا وكرا وفرا فلم يَجوّد في صوره ، فحديثه " حديث سريع يتدفّق من نفس الشّاعر دون أن يحرص عليه . والواقع أنّ حياة الشّاعر الصّعلوك لم تكن بالتي تتيح له من الفراغ والاطمئنان ما يجعله يتمهّل في عمله

الفنيّ أويتأنّى فيه"[1] وبالتالي فالصّورة الفنيّة بسيطة سريعة.

* ولعل الملاحظة الأخيرة في نهاية دراسة هذا المبحث هي أنّ وجه الشّبه محذوف دائما كون الشّاعر كما سبق وقلنا سريع في قوله ولا يجوّده ، وربّما راجع إلى كونه طالبا للتّمرد فيستغني عن وجه الشّبه ليجعل الآخر يدركه من تلقاء نفسه.

* خلواللاّميّة من التشبيه التمثيلي يعكس عدم تعقيد العقل الجاهلي وبساطته ، وذلك لما للتّشبيه التّمثيلي من تعدد للمشبّه والمشبّه به ووجه الشبه وذلك ما يدفع القائل إلى التّفكير العميق ، وذلك ما لا نجده عند صعلوكنا الكارّ الفار.

وفي الأخير ، الصّور التّشبيهيّة هي متغيّر أسلوبيّ لما حملته من معان متغيّرة ، تتغيّر هذه المعاني من قائل لآخر غير معتمدة على معيار محدّد في بنائها ، بل تتغيّر

1 – فوزي عيسى ، النص الشعري وأليات القراءة ، دار المعرفة العلم والمعرفة ، الإسكندرية ، ط3،2006م، ص 306.

بتغيّر الحالة النّفسيّة للقائل وتغيّر الحالة الشّعوريّة للمستمع كذلك وذلك ما تجلّى لنا في هذه اللاّميّة.

ب – الصورة الاستعاريّة :

والاستعارة أجمل وأبلغ من التّشبيه ، لما تحمله من طاقات تعبيريّة ، فهي تتلاعب باللّغة الجّامدة لتفجّر "طاقات اللّغة وإمكاناتها ، لأنّها تدعم نفسها بظلال الإيحاء وبما تشيعه من ألوان الحركة والحيويّة التي تنوب عن الإيماءات واللّفتات والحركات المصاحبة للحديث المباشر ، فضلا عن كشف الأبعاد النّفسيّة والظروف الدّاخليّة والخارجيّة المؤثّرة في إثراء التّجربة الشّعريّة، وبها يحقق النّص غايته وفنّيته وجماليته[1].

وفي هذا التّعريف نرى تأكيدا للتّغيّر الأسلوبيّ الدّلاليّ وذلك ما يؤكّده ابن رشيق عندما يقول عن الاستعارة : " استعمال العبارة على غير ما وضعت له في أصل اللّغة"[2] . وبهذا نصل إلى تحديد الاستعارة على أنّها متغيّر أسلوبيّ قبل ولوج دراستها.

فالاستعارة ضرب من ضروب المجاز ومن أجملها إذا أحسن المبدع استخدامها ، فهي تلاعب بدلالة الكلام وإصباغ للحياة على الجامد وتجسيم له ، وجعل ما هومحسوس حيا وهكذا ، فهي تلاعب جميل بدلالات ومعاني اللّغة ، وفي ذلك بعد جمالي ونفسي يضفى على النّص ، يستهوي القارئ باعتبار هذا النّوع من الصّور يستقر في العقل ليربط بين أشياء ربّما تصل إلى حدّ التناقض وإلى غير المتوقّع ، ليكشف علاقة دلاليّة بينها لتخلق ذلك الجمال الدّلالي العاكس للانفعالات الوجدانيّة للقائل ، والمعاني المؤثّرة بصورة من الصّور في المتلقي ، مثيرة فيه عواطف متباينة انطلاقا من معاني الصّورة بحدّ ذاتها.

1– راشد بن حمد هاشل الحسيني ، البنى الأسلوبية في النص الشعري ، ص315.

2– ابن رشيق القيرواني ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، ج2، ص 3،4.

فتقاس جماليّة الصّورة الاستعاريّة انطلاقا من كونها عبّرت عن معنى مختلف كان بالإمكان التّعبير عنه بلغة عاديّة دون خيال ، لتخلق تركيبا نحويّا جديدا متفجّرا بمعان جديدة غير متوقّعة، لتجعل غير المتوقّع عن المتلقي مقبولا متوقّعا جميلا يولد آثارا جماليّة في نفسه.

وتتشكّل التجربة الاستعاريّة عموما من : التّجسيم والتّشخيص والتّجسيد. فهذه العلاقات الدّلاليّة هي التي تتحكّم في بناء الاستعارة " فإنّك لترى بها الجماد حيّا ناطقا والأعجم فصيحا ، والأجسام الجرّس مبينة ، والمعاني الخفيّة جليّة"[1] .

وإذا تتبعنا الصّورة الاستعاريّة في شعر الشّنفرى وجدناها محصورة العدد قليلة فلم يتعدّى ذكرها الأربع مرّات طوال القصيدة. وهذا العدد القليل للاستعارات في شعره يعكس أنّ الشّاعر لم يعنى بتحسين كلامه أوتجميله ، بل ما قاله في هذا الباب كان عفويّا من باب صدفة لا قصدا في الكلام.

ولكن ذلك لا ينفي أنّ لهذه الصّور جمالية فنيّة في شعر الشّنفرى ، لما فيها من تصوير فنيّ لما حوله . وقد وردت الاستعارة في اللاّميّة على وجه واحد لا غير وهووجه الاستعارة المكنيّة ، حيث ذكر المشبّه وحذف المشبّه به ، وفي ذلك جمالية الحذف وإعمال العقل لاكتشاف العلاقة بين ما هوموجود وما هومحذوف ، وتكون بذلك أبسط من النّوع الأوّل من الاستعارة ألا وهو: الاستعارة التّصريحية ، حيث يحذف المشبّه ويترك المشبّه به ليتحوّل بذلك إلى رمز، وفي ذلك دلالة قوية لما يحويه الرّمز من قوّة إيحائيّة.

1- عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، ص 33.

وقد وردت الصّور الاستعاريّة في الأبيات التالية:

إذا الأمْعَزُ الصَّوّانُ لاقَى مَنَاسِمِي تَطَايَرَ منه قَادِحٌ وَمُفَلَّلُ[1]

في هذه الصّورة الاستعاريّة شبّه الشّاعر نفسه بالبعير فحذف البعير وترك ما يدل عليه ألا وهوخفّه أي مناسمي (ومفردها منسم : خف البعير). فهذه الاستعارة استعارة مكنيّة حذف فيها المشبّه به وتركت قرينة تدل عليه. ومن معاني هذه الصّورة الشّعريّة تشبيه الشّاعر لنفسه بالبعير الجاري فهويتجسّد على شكل بعير ، ولم يكن ذلك عبثا بل لتأكيد سرعة البعير رفيق الجاهلي في حِلّه وترحاله ، ويؤكّد هذه الصّورة عندما يصوّر تطاير الحصى من سرعة عدوه.

ويجسّد بذلك الشّنفرى مفخرته في سرعة العدو، وميزة من ميزات الصّعاليك ألا وهي سرعة العدو، ولكن بصورة جمالية تجعل المتلقي يتصوّر الشّنفرى جاريا بسرعة عظيمة وكأنّه سابق للبعير والحصى تتطاير من قدميه ، فكانت استعارة بسيطة لا تثير العقل والحسّ ، ولكنّها جسّدت فعليّا ملمحا من ملامح حياة الصّعلوك.

دَعَسْتُ على غَطْشٍ وَبَغْشٍ وَصُحْبَتي سُعَارٌ وإرْزِيزٌ وَوَجْرٌ وَأفَكَلُ[2]

وفي هذا البيت نرى بأنّ الشّاعر يستلهم عناصر بيته من البيئة ، فيعقد علاقة مصاحبة مع الظلمة والمطر والحرّ والبرد الشديدين والخوف والرّعد ، فكأنّه يضفي على هذه الظواهر الطبيعيّة روحا ، فكأنّها تتجسّد لتصاحبه. وهوحين يقول وصحبتي يخلق علاقة من المودّة بين هذه العناصر التي يخافها الانسان ، فيؤكّد عدم خوفه منها بل حتّى أنّه ألفها حتّى صارت من صحبه يأنس بها .

1- الديوان ، ص 62.

2- الديوان ، ص 70.

والصّورة الشّعريّة هنا تتجسّد في استعارة مكنيّة ، حيث جسّد الشّاعر مظاهر الطّبيعة – السالفة الذّكر– في إنسان ولكن لم يذكر الإنسان بل جانبه الرّوحيّ من خلال الصحبة وحذفه وترك قرينة تدل عليه ألا وهي (صحبتي). لتخلق هذه الصّورة الفنيّة الجمالية أثرا في المتلقي وتعكس اعتداد الشّاعر بنفسه كونه غير جبان وكونه مقداما. فتتجلّى بذلك مرّة أخرى ملامح حياة الصّعلوك وشخصيّته من خلال الصّورة الشّعريّة .

ويومٍ مِنَ الشِّعْرَى يَذُوبُ لُعَابُهُ أفاعِيهِ في رَمْضائِهِ تَتَمَلْمَلُ[1]

وهذه الصّورة هي الأخرى مستمدّة من الحياة الطّبيعيّة التي يعيش بها الصّعلوك ، فالشّنفرى من شدّة الحرّ ، تصوّر خيوط الرّطوبة النّازلة من السّماء خيوط عنكبوتٍ. وتجسّم هذه الصّورة خيوط الرطوبة فتجعلها خيوط عنكبوت ، وفي ذلك دلالة قويّة على التّشرّد والتّعرض لكل أصناف القهر الماديّ الذي تمارسه الطّبيعة الصّحراويّة على سكّانها ، خاصّة هم الشوارد في القفار. ليتفاعل المتلقي مع هذا الصّعلوك الطّريد انطلاقا من تجربة معيشية جسّدتها صورة شعريّة. وتتجلّى دلالة هذه الصّورة الاستعاريّة التي حذف منها المشبّه به العنكبوت وتركت قرينة دالّة عليه وهي خيوطه (لعابه) ، فتتداخل معالم عالم الجماد مع معالم عالم الحياة لتعطي دلالة خراب حياة الصّعلوك كخراب الحياة الصّحراويّة القاتلة في كلتا الحالتين.

* لتشكّل الصّور الاستعارية على قلّتها في هذه اللاّميّة متغيّرا أسلوبيا لم يقصد إليه الشّاعر قصدا بل لما تحويه من تغييرات في المعاني لم يعتدها المستمع في الكلام من قبل . فالتّغيير لم يمسّ التّركيب إلاّ أنّه مسّ العلاقة التي تربط بين عناصر التّركيب فأصبحت الدّوال تدلّ على مدلولات لم توضع لها في أصل الكلام، ليتشكّل بذلك التّغيير الدّلالي فعليا.

1– الديوان ، ص 71.

* وممّا نصل إليه إغفال الشّاعر لتصوير صور معقّدة يعمل فيها العقل ، وذلك ما يعكس ملمحا شخصيّا داخلا في بناء شخصيّة الصّعلوك وهوالتّمرد واللامبالاة ، فساكن القفار رفيق

الوحوش لبيد الشّعر لا يعنى بتجميل قوله ، رغم أنّه أراد أن يكون متفرّدا في توحشه واعتزاله ، – فخارقُ قانون العرف خارقٌ لقانون القول – ، فلم يعنى بتصنيع قوله وتجميله بل قاله كما جاء عفوا، وبذلك نسجّل سمة أسلوبيّة أخرى لشعر الصّعلوك وهي تشكّل بذلك متغيّرا أسلوبيّا هوعدم الاهتمام بالتجويد والتصنيع في الشعر . فكانت صوره بسيطة بعيدة عن التّعقيد والتّكلّف.

* وابتعاده عن هذه الصّور يعكس سمة أسلوبيّة أخرى في شعر الصّعاليك ألا وهي الطّابع القصصي الواقعيّ لتنقل التّجربة المعاشة بعيدا عن المجاز والخيال والتّخيل.

لنصل في الأخير إلى أنّ هذا التّغيير الدّلالي الذي شكّلته الصّورة الشّعريّة في حضورها وحتّى في غيابها وقلّتها ، ملمحا أسوبيا حقيقيا عاكسا لحياة الصّعلوك وأفكاره ونفسيّته، وقد ساهمت هذه الصّورة في خلق ذلك الأثر النّفسيّ الذي وجد عند الشّاعر أثناء كتابته ، فكانت ناقلة أمينة للأحاسيس.

ج – الصّورة الكنائيّة:

الكناية وهي ضرب من ضروب المجاز : " كلّ لفظة دلّت على معنى يجوز حمله على جانبي الحقيقة والمجاز ، بوصف جامع بين الحقيقة والمجاز"[1]). فالكناية ترتبط دلاليا بالخفاء والسّتر ، ويكون هذا المعنى في نفس المتكلّم يقصد إلى الكناية من أجل

1 – ابن الأثير ، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، ج2، تحقيق محي الدين عبد الحميد ، المكتبة العصرية ، بيروت ، د.ط ، 1995م، ص 182 .

تأكيد المعنى وإثباته في نفس المتلقي من خلال صورة الكناية المؤثّرة في المتلقي وهي : " عملية ابتعاد عن معنى واقتراب من معنى آخر "[1] .

ونحن عندما بحثنا عن الكناية في اللاّميّة لم نجدها إلاّ في أربع مواضع ، ذلك ما دلّ دلالة صريحة على عدم ميل الشّاعر إلى الاهتمام بالصّنعة ولوفي شكل أوليّ بعيدا عن التّنميق إنّما قال لاميّته بشكل عفوي ، وما وجد من صور في اللاّميّة جاء على سبيل الصّدفة لا القصد.

وآلَفُ وَجْهَ الأرْضِ عِنْدَ افْتَراشِها بأَهْدَأَ تُنْبِيهِ سَنَاسِنُ قُحَّلُ[2]

وجاء هذا البيت دلالة على شدّة هزال الشّنفرى ، فصورة الكناية في هذا البيت هي التي دلّت على شدّة الهزال. فعبارة (سناسن قحّل) المكوّنة من مبتدأ وخبر وهي جملة اسميّة ، تشكّلت من دال اسمي دلّ على ثبات حاله ، فهويابس لعدم وجود لحم يكسوعظمه ، فهذه الكناية أكّدت معنى وهوهزال الشّاعر لفقره وتشرده ، فدلّت على بؤس وفقر ، لتعكس حقيقة بوصف حقيقي لواقع الشّاعر الذي عكسته الجملة الاسميّة الدّالة على الثّبات وعدم التّغير ، فكأنّ الشّاعر متأكّد من ثبات حاله وعدم تغيّرها. فيعكس بذلك حالة نفسيّة ثانية بعد الأولى العاكسة لألم الفقر وألمه على حاله وهي ألم اليأس فكانت دلالتها تأكيد وإثبات واقعهم المعاش.

فَقَدْ حُمَّتِ الحَاجَاتُ وَاللَّيْلُ مُقْمِرٌ وَشُدَّتْ لِطِيّاتٍ مَطَايَا وَأَرْحُلُ [3]

1 – دحو أسيا ، الإيقاع المعنوي في الصورة الشعرية، رسالة ماجيستر ،إشراف العربي عميش، جامعة شلف، 2008،2009م، ص 131 .

2 – الديوان ، ص67.

3 – الديوان ، 58.

وفي هذا البيت كناية في قوله : " واللّيل مقمر" ، وهي كناية عن تفكيره في الرّحيل بهدوء، وأنّه أمر لا يراد إخفاؤه ، فاللّيل يدلّ على الهدوء والمقمر يدلّ على الإضاءة الدّالة على رؤية الشّاعر وهوراحل . فاجتمعت اللّفظتان الدّالتان عن اللّيل والضوء ، لتخلق معنى جديدا وهوالرّحيل في هدوء ولكن بمعرفة الكلّ ، فالشّنفرى ليس بخائف من القوم ، وإنّما خرج بملء إرادته وقد تبرّأ من قومه قبل تبرئهم منه.

فدلالة الكناية في لفظها العام كانت بسيطة أمّا المعنى الحقيقي الدّال على التغيّر فقد كان أعمق يعكس تجربة عاطفية عاشها الشّنفرى أدّت إلى مثل هذا الفعل.

وَمَا ذَاكَ إلّا بَسْطَةٌ عَنْ تَفَضُّلٍ عَلَيْهِمْ وَكَانَ الأَفْضَلَ المُتَفَضِّلُ[1]

فذاك كناية عن أخلاقه التي شرحها ، فهوالفاضل المتفضّل العفيف المترفّع...، فالشّاعر بهذه الألفاظ الدّالة أكّد معنى جديدا ألا وهوادّعاء الشّاعر التزامه بالأخلاق طلبا للفضل والرّفعة ، فالإحساس بالإهانة والذّل والدّونيّة ظلّ يلاحقهم أنّى حلّوا وارتحلوا ، ومن ثمّة فإنّ هذا الإحساس أجبرهم على بذل قصارى جهدهم لتغيير تلك النّظرة المجحفة في حقّهم ، إمّا بواسطة السلوك الاجتماعي المستقيم من علوالهمّة وسموالأخلاق وطيب الأعمال ، وإمّا بتجريد السّيوف إن اقتضت الضّرورة ذلك .[2]

هَمَمْتُ وَهَمَّتْ وَابْتَدَرْنَا وأَسْدَلَتْ وشَمَّرَ مِنِّي فَارِطٌ مُتَمَهِّل[3]

(أسدلت) أي أرخت أجنحتها وهذه كناية عن التّعب ، فالقطا قد تعبت في حين أنّ الشّنفرى لم يتعب ، وفي هذه الدّلالة معنى آخر وهوالافتخار بشدّة السرعة حتّى أنّه أصبح يفوق القطا وتتعب في حين يسبقها ولا يشعر. فالشّنفرى يؤكّد معنى التميّز ،القوّة والتعايش في هذا البيت.

1 الديوان ، ص67.

2 – ينظر أبو جمعة بو بعبيو جدلية القيم في الشعر الجاهلي ، منشورات إتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، د.ط ، 2001م، 76، 77 .

3 – الديوان ، ص 66.

وممّا نصل إليه أنّ الشّاعر لم يعنى بشعره وبصنعته . بل قال منطلقا من فطرة وطبيعة غير متكلّف . ومن النتائج المتوصّل إليها من خلال دراسة الصّورة الفنيّة :

* عدم الحضور القويّ للصّورة الشّعريّة.

* سيطرة التّشبيه المجمل على مجمل الصّور .

* ولوع الشّاعر ب "كأنّ " هذه الأداة التّشبيهيّة رغم بساطتها .

* جاء التّشبيه في مجمله بسيطا خاليا من التّعقيد فلا يثير الخيال وقد شغف به الشّاعر وكان الصّورة الشّعريّة الغالبة عنده.

* غياب الصّور الفنيّة المعقّدة .

* كانت الاستعارة المكنيّة قليلة جدّا ولكنّها أثرت الدلالة بجماليّتها.

* كانت الكناية نادرة فوجدت لأربع مرّات فرسمت صورة دقيقة للشّنفرى خصوصا والصّعلوك عموما.

* حضور الصّورة كفعل عفوي غير مقصود.

* عدم البراعة في رسم الصّورة وتعقيدها بإعمال العقل.

* عكس الصّورة للحالة النّفسية للشّاعر من بداية الغضب والهجرة للمجتمع الحيواني وصولا إلى التّأزم في التعايش معه وصولا إلى المرض المتجلّي في المتعة في القتل والتخلّص من الانسانية والتماهي في الحيوانية والوحشية.

* عكس الصّورة للبيئة الاجتماعية والجغرافيّة والمناخيّة.

* تدوين وعكس الصّورة لما عايشه الصّعلوك ولما عاناه.

* عدم وجود الصّورة بكثرة دليل على نزعة التّمرّد الموجودة عند الصّعلوك والتي مارسها حتّى في أعماله الفنيّة ، خارجا عن صور سابقيه ملتزما بالقصصيّة والواقعيّة.

لنصل في النّهاية إلى أنّ الصّورة الشّعريّة باختلاف أنواعها وأشكالها ما هي إلاّ متغيّر أسلوبيّ دلالي معنوي ، تعكس بحق الحالة الشّعوريّة للقائل ، فتتغيّر المعاني بتغيّر الحالات النّفسيّة ، وباختلاف أطراف الصّورة ، فبذلك فالصّورة الشّعريّة غير ثابتة فهي متغيّر أسلوبيّ. وفي اللاّميّة عبّرت الصّورة عن الرغبة في الخروج عن النّمطيّة إلى الجديد عن طريق تحطيم قيود الصّورة. والاكتفاء بما ورد عفوا ، فلا يقصد الصّعلوك لها ، وربّما ذلك راجع إلى جانب التّمرّد وأحيانا إلى جانب الحياة المعاشة من طرف الصّعلوك والتي لا تعطيه متّسعا للقول الذي يأتي متخيّلا بل يكون التّصوير فيه واقعيّا إلى حد كبير ، عاكسا لتأمله لواقعه المعاش . فإن وجد الخيال وجد بسيطا بساطة حياة الصّعلوك البدويّة الصّحراويّة.

2 – **المعجم الشّعري :**

اللّغة محدّدة العناصر ، فهي تتكوّن من كلمات ، وبهذه الكلمات تتكوّن الجمل فالنّصوص، ولكنّ دلالات الجمل والنّصوص متباينة متغيّرة رغم اشتراكها في ذات المكوّنات وذات التراكيب. وما يمنح هذه اللّغة هذه الدلالات المتباينة هوعلاقات التّجاور بين هذه الكلمات ، لتكتسب دلالات جديدة تعبّر عن التّجارب الوجدانيّة للكاتب أوالمبدع وتنقلها إلى المتلقي.

ولذلك وجب على المبدع الإلمام بأسرار اللّغة لينطلق معبّرا عمّا يجيش في صدره وعقله ، مستغلاّ طاقاتها الإيحائيّة لتوصيل وترسيخ الدّلالة .

ولذلك توصف لغة الشّاعر بأنّها لغة خاصّة فهويحوّلها إلى رموز تعبّر عن تجربة شعوريّة خاصّة ، وبذلك فالتّجربة الشّعريّة الشّعوريّة لا تصل إلاّ عن طريق الألفاظ والمعاني المحيطة بها، وتكون الأولى اختياريّة عن طريق اختيار الوحدات الدّالة المكوّنة من ألفاظ وتراكيب ، والثّانية هي تركيب وصب للعواطف والتجربة الشّعورية في التراكيب والألفاظ ،عن طريق انتقاء الألفاظ المعبّرة، وحذف وتقديم وتأخير وصور شعريّة ....

لتتضافر معا راسمة تجربة وجدانيّة ، " اختيار المتكلّم لأدواته التعبيرية من الرّصيد المعجمي للّغة ثمّ تركيبه لها تركيبا يقتضي بعضه قوانين النّحو، ويسمح ببعضه الآخر سبل التّصرف عند الاستعمال ، وإذ بأدبيّة النّص تتحدّد بأنّها ائتلاف بين العمليتين على نمط مخصوص "[1]

لتخلق بذلك الدّلالة الباطنيّة أوالمعنى.

وتتحدّد دلالة النّص عن طريق الألفاظ والتراكيب معبّرة في كلّ مرّة عن دلالات مختلفة تتحدّد من اختلاف التّجارب الانفعاليّة للمبدعين ، وذلك ما يستوجب متلق واع يستطيع الوصول إلى الدّلالة وبعدها يصل إلى التّجربة الانفعاليّة محدّدا لها المعاني المختلفة التي تشكّلها اللّغة الأدبيّة في النّص.

وانطلاقا من تجاربنا السّابقة نرى بأنّ لكلّ مبدع حقلا معجميّا خاصّة به ، يمثّل سمة أسلوبيّة خاصّة به ، ولكلّ فئة من الشّعراء قاموس شعري محدّد وذلك ما درسناه في السّابق ، فالرومنسيون يميلون إلى استخدام حقل الطّبيعة بشكل ملفت للنّظر وهذا يميّزهم عن غيرهم من الشّعراء ، وهذا القاموس الشّعري يحدّده التّوجه أوالبيئة الثّقافية والفكريّة للمبدع وبيئته الاجتماعيّة والجغرافيّة...

1- عبد السلام المسدي، النقد والحداثة ، دار الطليعة ، بيروت ، ط1، 1983م، ص 56.

فالشّنفرى مثلا ، عكس معجمه الشّعري والذي انصّب في معظمه على الوصف (بيئته المناخية والحيوانيّة والاجتماعيّة والجغرافيّة). فكانت ألفاظه وحشيّة وغريبة عبّرت عن تجربته الوجدانيّة كما سبق وقلنا تعبيرا دقيقا فهوطريد في الفلات لا أهل ولا صحب ، الجوع والوحوش رفاقه ، وكلّ ذلك نتيجة للظلم الاجتماعي الذي كان سائدا في عصره.

- **المعجم عند الشّنفرى :**

كان للصّعاليك ألفاظ خاصّة بهم يستعملونها انفردوا بها أوبتكثيف استخدامها عمّن سواهم وحمّلوها أغراضهم عاكسين دلالات جديدة. ونجد اللاّميّة قد عكست ذلك وصوّرت حياة الصّعلوك تصويرا حقيقيا[1] ، فنجد ذلك في مطلع اللاّميّة عندما يقول:

أَقِيمُوا بَنِي أُمِّي صُدُورَ مَطِيّكُمْ فَإِنِّي إلى قَوْمٍ سِوَاكُمْ لَأَمْيَلُ[2]

وهوبذلك يخالف شعراء عصره في التّخلّص من المقدّمة الطّلليّة ، كغيره من الصّعاليك وفي ذلك عكس لتمرّد فعلي مارسه الصّعلوك في إبداعه فتخلّص من المقدّمة الطّلليّة ، أمّا المعجم الذي نحن بصدد الحديث عنه فهومعجم الدّعوة وجاء في الفعل أقيموا فقط ، أمّا المعجم الثّاني فهوالتّعريف بالأهل:

دُونَكُمْ أَهْلُون : سِيدٌ عَمـــــلَّسٌ وَأَرْقَطُ زُهْلُولٌ وَعَرْفَاءُ جَيْـــــأَلُ[3]

ثَلاَثَةُ أَصْحَابٍ : فُؤَادٌ مُشَـــــيَّعٌ وأَبْيَضُ إِصْلِيتٌ وَصَفْرَاءُ عَيْطَلُ

مُهَلَّلَةٌ شِيبُ الوُجُوهِ كأَنَّـــــها قِدَاحٌ بأيدي ياسِرٍ تَتَقَلْـــــقَلُ

مُهَرَّتَةٌ فُوهٌ كَأَنَّ شُدُوقَـــــها شُقُوقُ العِصِيِّ كَالِحـــــاتٌ وَبُسَّلُ

وتَشْرَبُ أَسْآرِي القَطَا الكُدْرُ بَعْدَما سَرَتْ قَرَباً أَحْنَاؤها تَتَصَلْـــصَلُ

دَعَسْتُ على غَطْشٍ وَبَغْشٍ وَصُحْبَتي سُعَارٌ وإِرْزِيزٌ وَوَجْرٌ وَأَفْكَلُ[4]

---

1 -عبد الحليم حفني ، شرح ودراسة لامية العرب للشنفرى ، ص56،57.

2 - الديوان ، ص 57.

3 - الديوان، ص 59.

4 - الديوان ، ص 60، 64، 65، 66، 70.

وهذه الأبيات جاءت تعرّف بأهل الشّنفرى الجدد وصحبه الذين اختارهم وفضّلهم على قومه ، وهم الوحوش وأدوات القتال وعوامل الطّبيعة القاسيّة. ممثّلا معجما شعريّا قصد إليه صحبه من الصّعاليك في تفضيل حياة القفار والتّشرّد على الظلم الذي يتعرضون له وسط قومهم.

وفي الأَرْضِ مَنْأَى لِلْكَرِيمِ عَنِ الأَذَى وفِيهَا لِمَنْ خَافَ القِلَى مُتَعَزَّلُ
لَعَمْرُكَ مَا بِالأَرْضِ ضِيقٌ على امْرِىءٍ سَرَى رَاغِبَاً أَورَاهِبَاً وَهْوَيَعـــقِلُ
وكُلٌّ أَبِيٌّ بَاسِلٌ غَـيْرَ أَنَّنـــي إذا عَرَضَتْ أُولَى الطَّرَائِدِ أبْسَلُ
وإنْ مُدَّتِ الأيْدِي إلى الزَّادِ لَمْ أكُنْ بَأَعْجَلِهِمْ إذْ أَجْشَعُ القَوْمِ أَعْجَلُ
وأغْدو خَمِيصَ البَطْن لا يَســتَفِزُّني إلى الزَادِ حِرْصٌ أوفُؤادٌ مُوَكَّلُ
ولَسْتُ بِمِهْيَافٍ يُعَشّـــــــي سَوَامَه مُجَدَّعَةً سُقْبَانُها وَهْيَ بُهَّلُ[1]

ففي قوله (للكريم منأى ، سرى راغبا أوراهبا ،أبسل ، لست بجشع ...) فهذه مصطلحات تدلّ على مكارم الأخلاق ، فهوهنا يثبت أنّه لم يختر النّفي كونه ناقص أخلاق ، بل هوبهذه الأخلاق يمثّل سيّدا من سادة العرب ، بل اختار النّفي إلى الصّعلكة كون قومه لم يقدّروا هذه

الصّفات ، فهويرى نفسه سيّدا بأخلاقه وفروسيّته.

وأَسْتَفُّ تُرْبَ الأَرْضِ كَيْلا يُرَى لَـهُ عَلَيَّ مِنَ الطَّوْلِ امْرُؤٌ مُتَطَـــــوِّلُ
وأَطْوِي على الخَمْصِ الحَوَايا كَما انْطَوَتْ خُيُوطَةُ مَـــارِيٍّ تُغَـــارُ وتُفْتَلُ
وأَغْدُوعلى القُوتِ الزَهِيدِ كمـــــا غَدَا أَزَلُّ تَهَادَاهُ التنـــائِفَ أَطْحَلُ
وآلَفُ وَجْهَ الأَرْضِ عِنْدَ افْتَرَاشِها بأَهْدَأَ تُنْبِيهِ سَنَاسِنُ قُحّـــــلُ
وأَعْدِلُ مَنْحُوضاً كأَنَّ فُصُـوصَهُ كعَابٌ دَحَاهَا لاعِبٌ فَهْيَ مُثَّلُ
وأُعْدِمُ أَحْيَاناً وأَغْنَـى وإنَّمـــا يَنَالُ الغِنَى ذو البُعْدَةِ المُتَبَذِّلُ[2]

1- الديوان ، ص 58، 59، 61.

2- الديوان ، ص 62، 63، 67، 69.

وفي قوله (أستفّ ترب الأرض، وأطوي، القوت، الزّهيد ، سناسن قحّل ، فصوصه، كعاب ، أعدم ....) فهذه الكلمات تضجّ بمعنى الجوع والفقر ، فهي كمجموعة مصطلحات خلقت لنا دلالة انعكست في القصيدة لتعكس معنى حقيقة حياة الصّعلوك ، قبل وبعد التّصعلك ألا وهوالفقر ، وما يؤكّد ذلك "أعدم" بمعنى لا أملك أي شيء تقابلها سناسن قحّل ، شدّة الهزال وذلك ما يصوّر حياة الصّعلوك الفعليّة.

فَضَجَّ وَضَجَّتْ بالبَرَاحِ كأنَّها وإيّاهُ نُوحٌ فَوْقَ عَلْيَاءَ ثُكَّلُ

وأغْضَى وأغْضَتْ وَاتَّسَى واتَّسَتْ بـه مَرَامِيلُ عَزَّاها وعَزَّتْهُ مُرْمِـــــلُ

شَكَا وَشَكَتْ ثُمَّ ارْعَوَى بَعْدُ وَارْعَوَتْ وَلَلْصَبْرُ إنْ لَمْ يَنْفَعِ الشَّكْو أجْمَلُ

وَفَاءَ وَفَاءَتْ بَادِراتٍ وَكُلُّـــــها على نَكَظٍ مِمَّا يُكَاتِمُ مُجْمِـــــلُ

وَتَشْرَبُ أسْآرِي القَطَا الكُدْرُ بَعْدَما سَرَتْ قَرَباً أحْنَاؤها تَتَصـــلْصَلُ

هَمَمْتُ وَهَمَّتْ وَابْتَدَرْنَا وأسْـــدَلَتْ وشَمَّرَ مِنّي فَارِطٌ مُتَمَـــهِّلُ

فَوَلَّيْتُ عَنْها وَهْيَ تَكْبُو لِعـــقْرِهِ يُبَاشِرُهُ منها ذُقُونٌ وَحَوْصَلُ[1]

(فضجّ وضجّت ، وأغضى وأغضت ، وشكا وشكت ، واتّسى واتّست ...) وفي هذه التقابلات الفعليّة التي نراها عند الشّاعر ، والتي شكّلت له قاموسا شعريّا ، يصوّر تعايشه مع الوحوش واندماجه بينها وكأنّه أصبح فردا من قطعان الذّئاب وطائرا من طيور القطا ، فيعكس هذا المعجم حقيقة الهروب والتعايش التي بدأها الشّنفرى ليؤكّد في النّهاية تعايشه التّام مع هذه الوحوش في البيتين الثّامن والتّاسع والسّتون :

1 – الديوان ، ص 65، 66.

تَرُودُ الأَرَاوِي الصُّحْمُ حَوْلي كأنّها عَذَارَى عَلَيْهِنَّ المُـــــــلاَءُ المُذَيَّلُ

ويَرْكُدْنَ بالآصَالِ حَوْلِي كأنّنـــــي مِنَ العُصْمِ أدْفى يَنْتَحي الكِيحَ أعْقَلُ[1]

حيث أنّه في هذه الأبيات استخدم مصطلحات شكّلت معجما شعريّا خاصّا بالشّاعر عكس فيه حقيقة تخلّصه من انتماءاته السّابقة للقبيلة ، وتجديد الانتماء ولكن بتعايش ونجاح مع مجتمع الوحوش.

فأيَّمْتُ نِسْوَانَاً وأيْتَمْتُ إلْدَةً وَعُدْتُ كما أبْدَأْتُ واللَّيْلُ أَلْيَلُ[2]

وفي (أيّمت ، أيتمت ، نسوانا ، إلدة ، عدت ، أبدأت ، اللّيل أليل) هذا المعجم الشّعري نجد تصريحا فعليّا بالقتل ، فحياة الصّعلوك المعتمدة على الكرّ والفرّ ، لا بدّ أن يكون فيها ضحايا وربّما يكون هوالضّحية المقبلة ، يقول في البيت السّادس والأربعين :

طَرِيدُ جِنَايَاتٍ تَيَاسَرْنَ لَحْمَهُ عَقِيرَتُـهُ لِأيِّها حُمَّ أَوَّلُ[3]

فكأنّه بهذه المصطلحات يصوّر نفسه غنيمة تتقاسمه الأيدي التي تقع عليه ، ولا تتقاسم أيشيء إلاّ لحمه وهذا تصوير فعلي لحياة الصّعلوك الطّريد في الشّعاب الذي يغير سارقا وقاتلا ، ولكنّه مطارد إن وقع بين أيدي قومه فتكّوا به ، ولعل نهاية الشّنفرى وقتله خير دليل على ذلك.[4]

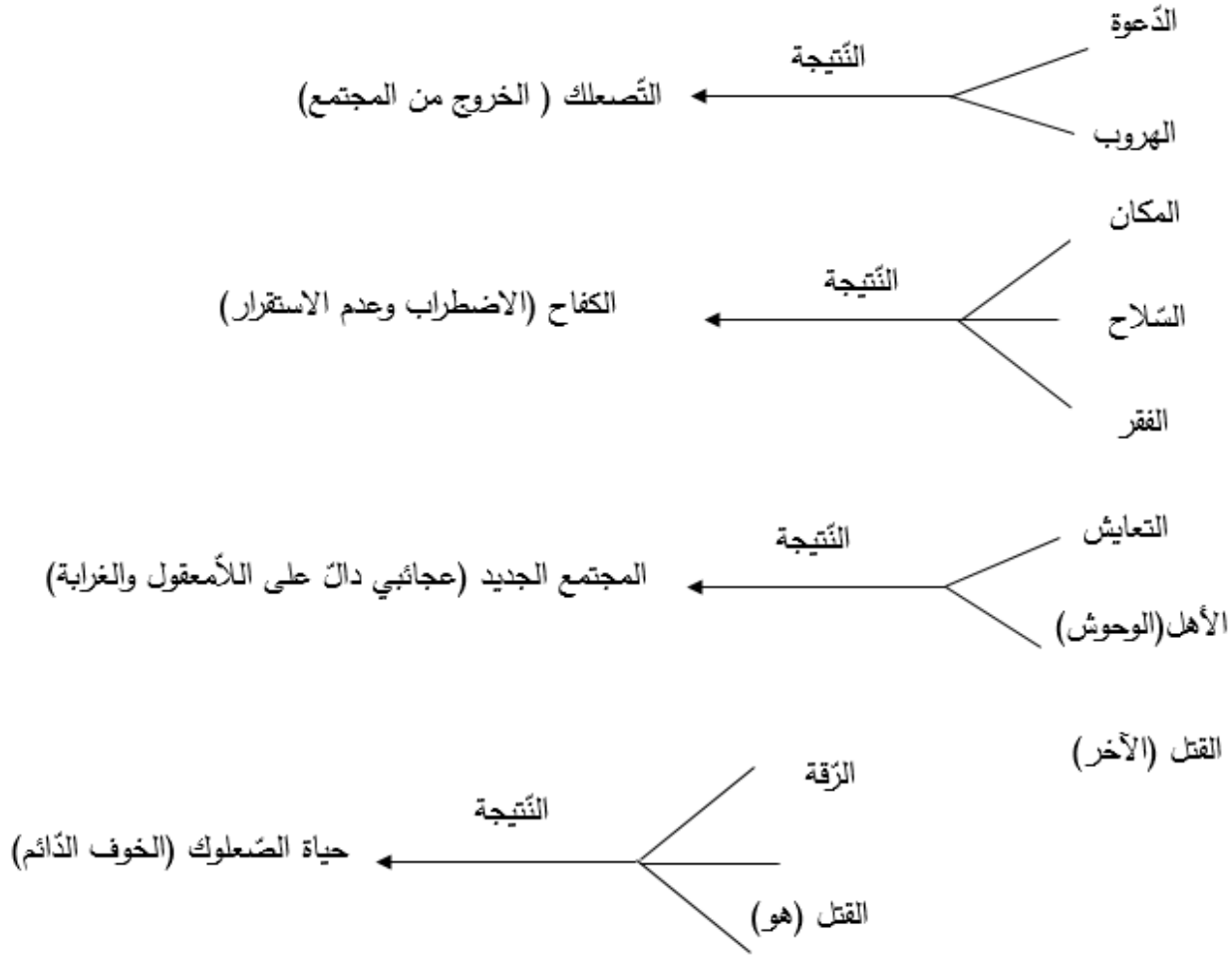
1- الديوان ، 72، 73.

2- الديوان ، ص 70.

3- الديوان ، ص 68.

4- عبد الحليم حفني، شرح ودراسة لامية العرب للشنفرى، ص 38.

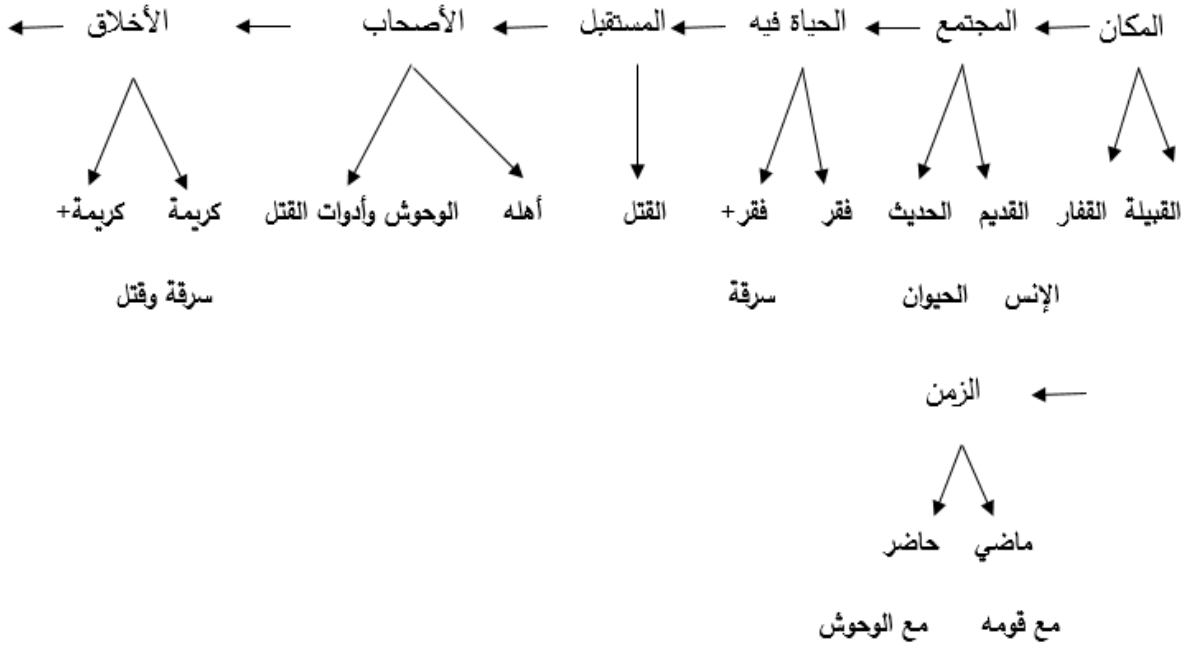
فإذا حاولنا ربط رموز مصطلحات اللاّميّة حصلنا على ما يلي:



رسم تخطيطي يوضّح المعجم الشّعري في اللاّميّة و الدّلالات و المعاني الحقيقية لها

فدعى الشّنفرى قومه مبلغا إيّاهم برحيله عنهم وهوبذلك يهرب من جور الأعراف، ليتّجه لعالم الحيوان الذي يتعايش معه ولكن في البداية بصعوبة إلى أن يتماهى معهم ويصير فردا منهم ، ولكنّ هذه الحياة لم تكن آمنة نظرا لعدم أمان البيئة الصّحراويّة التي وجد بها ، فيتجلّى فيها فقره لكنّه يقاوم ليعيش عن طريق ذكر السّلاح والمقاومة لهذه البيئة ووحوشها وسكّانها ، ولكنّ هذا الهارب من مجتمعه وقومه يقاوم لإسماع صوته واكتساب

رزقه عن طريق الإغارة على أهله من البشر والذين أيضا يتوعّدونه ويترصّدونه . فجاء المعجم الشّعري للشّنفرى محمّلا بالمقاومة والكفاح من أجل البقاء وإسماع الصّوت.



ليرسم لنا هذا المعجم الكبير المكوّن للاّميّة والمكوَّن من عدّة معاجم كما سبق وقلنا الدّلالة الكلّيّة للاّميّة ، عاكسا عكسا فعليّا لكلّ من بيئة الصّعلوك الجغرافيّة ، والبيئة الاجتماعيّة والحالة الاقتصاديّة والنّفسيّة ، لتكون بذلك خير وثيقة تعكس الحياة الجاهليّة عموما وحياة الصّعلوك خصوصا ، فقد عبّرت عن أسباب التّصعلك كالفقر والحاجة والذّلّ وعدم الاكتراث للفروسيّة وكرم الأخلاق بل يصنَّف القوم بمعايير مختلفة ، ليهرب الصّعلوك إلى عالم الوحوش الذي يقابل ويوازي عالم البشر ولكن بصورة أجمل وأحسن ليعيش معها وبقانونها الكر والفر والقتل والدّفاع عن النّفس . ونصل بالتالي إلى أنّ المعجم الشّعريّ الخاصّ باللاّميّة متغيّر أسلوبيّ فهويحمل معان مختلفة انطلاقا من التوظيفات الفنيّة للشّنفرى لوحداته المعجميّة ، فقد اكتسبت معان جديدة غير معهودة في شعر الآخرين ، حيث عكست تجربة وجدانيّة ، فالمعجم الشّعري متغيّر أسلوبي.

- الحقول الدّلاليّة :

للوحدات اللّفظيّة المكوّنة للجملة دلالات مترابطة ، ولمجموع الوحدات المكوّنة للقصيدة سمات مشتركة ، تساهم هذه السمات في رسم الدّلالة الكلّيّة للقصيدة ، حيث أنّ هذه الوحدات إذا انتظمت في مجموعات باعتبار الاشتراك في دلالة عامّة تعطي مجموعة محدّدة ، وتختلف العلاقات التي تجمع بين هذه الوحدات من عواطف ومفاهيم ومعطيات ...

حيث أنّ هناك علاقة دلالية بين الكلمات أومجموعة من الكلمات التي تكوِّن في جزء منها البناء العامّ للقصيدة ، " تنشأ العلاقة الدّلالية بين الكلمة والأخرى بناء على التّشابه أوالتقارب في المعنى المعجمي لكلّ منها " [1] . فللكلمات علاقة تربطها ببعضها البعض ، وبالتالي نجد الحقول الدّلاليّة والتي تجمع بين بعض الوحدات المعجميّة تحت تسمية : الألوان ، العواطف ....

فما يجمع بين هذه الوحدات هوعلاقة دلاليّة تسمّى الحقول الدّلاليّة : وهي " مجموعة من الكلمات ترتبط دلالتها وتوضع تحت لفظ عامّ يجمعها فمعنى الكلمة هومحصّل علاقاتها بالكلمات الأخرى في الحقل الواحد"[2] .فإذا نحن تحدّثنا عن حقل الألوان : " فالعقل البشري قد ألف الحديث عن الألوان وهويعرفها وبذلك يستطيع جمعها وتصنيفها"[3]

1 - حلمي خليل، الكلمة دراسة لغوية معجميّة ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، د.ط ، 1995م، ص 143.

2- عمر مختار، علم الدلالة ، عالم الكتاب، القاهرة ، ط5، 1998م ، ص 89.

3- المرجع السابق ، ص 89.

فهناك حقول متعدّدة في النّص الواحد ، وكلّ هذه الثروة اللّفظيّة التي يستخدمها الشّاعر ما هي إلاّ انعكاس لملكته اللّغوية ، تتحكم في هذه الملكة الحالة النّفسيّة للشّاعر والمكتسبات السّابقة والانتماء الفكري والايديولوجي.

والعلاقات الدّلاليّة بين الوحدات المعجميّة وجدناها عند الشّنفرى حاضرة وبقوّة ، فهوكغيره من الشّعراء يتكوّن كلامه من وحدات معجميّة تربط بين هذه الوحدات المعجميّة دلالة محدّدة، ومن الحقول الدّلاليّة المكوّنة للمعجم الشّعري للشّنفرى في اللاّميّة نجد :

1 – حقل الحيوان :

والذي وجدناه مكوّنا من عدّة حقول فرعيّة (حقل الحشرات ، الذّئاب ، الأفاعي ، الطيور ، الضباع ، الظباء) .

– حقل الوحوش :

2– حقل الذّئاب : وقد ورد ذكر الذّئب في اللاّميّة بصفاته واسمه في عدّة مواضع منها:

البيت الخامس :

وَلِي دُونَكُمْ أَهْلُون : سِيدٌ عَمَلَّسٌ وَأَرْقَطُ زُهْلُولٌ وَعَرْفَاءُ جَيْأَلُ[1]

وقدّ أورد في هذا البيت إسما من أسماء الذّئب وهوالسّيد وأتبعه بمجموعة من صفاته كالقوّة (عملّس) وأرقط (به نقاط سوداء وبيضاء) ، وزهلول (خفيف من الهزال)، فجاءت هذه الكلمات المتجاورة مكوّنة لحقل دلالي واحدّ ألا وهوحقل الذّئب بلفظه الصّريح وبصفاته الجسميّة.

1 – الديوان ، ص 59.

هُمُ الأَهْلُ لا مُسْتَودَعُ السِّرِّ ذَائِعٌ لَدَيْهِمْ وَلاَ الجَانِي بِمَا جَرَّ يُخْذَلُ[1]

وجاءت " هم " و" الأهل " دلالة على الذّئاب لعلاقة الترابط بين الأبيات ، ولكنّه يربط بين هذه الوحدات المعجميّة بصلة الدلالة الواحدة ليضفي صفات البشر على الذّئاب فيقول (لا مستودع السّر ذائع) ، و(لا الجاني بما جرّ يخذل). فالشّاعر هنا قد جعل المعجم أوالحقل الدّلالي الخاصّ بالذّئاب عنده يتّسع ليشمل ما هومعنوي عند الإنسان فكأنّه يضفي عليها صفة الآدميّة ، وبذلك ينفيها عن الإنسان في المقابل.

وأَغْدُوعلى القُوتِ الزَهِيدِ كما غَدَا أَزَلُّ تَهَادَاهُ التنَائِفَ أَطْحَلُ[2]

فأزلُّ صفة لهزال الذّئب ويصفه بالأطحل فهنا ينتقل الشّنفرى إلى ذكر الصّفات الجسميّة للذّئب.

غَدَا طَاوِياً يُعَارِضُ الرِّيحَ هَافِياً يَخُوتُ بأَذْنَابِ الشِّعَابِ ويُعْسِلُ[3]

يذكر صفة جري الذّئب الجائع (الطّاوي يعارض) أي يعارض اتّجاه الرّيح ليشتمّ رائحة فريسته[4] ، (يخوت ويعسل الأذناب) كلّها تكوّن حقل الذئب الذي رسمه الشّنفرى

مُهَلَّلَةٌ شِيبُ الوُجُوهِ كأنَّها قِدَاحٌ بأيدي ياسِرٍ تَتَقَلْقَلُ

مُهَرَّتَةٌ فُوهٌ كَأَنَّ شُدُوقَها شُقُوقُ العِصِيِّ كَالِحَاتٌ وَبُسَّلُ[5]

وهنا في (الشّدوق ، مهلّلة ، مهرّتة ، شيب الوجوه ، كأنّها قداح ..) كلّها وحدات معجميّة أتمّ بها الشّاعر حقل الذّئب في ذكر صفاته الماديّة.

فَضَجَّ وَضَجَّتْ بالبَرَاحِ كأنَّها وإيّاهُ نُوحٌ فَوْقَ عَلْيَاءَ ثُكَّلُ[6]

1- الديوان ، ص 59.

2- الديوان ، ص 63.

3 -الديوان ، ص 64.

4 -عبد الحليم حفني ، شرح ودراسة لامية الشنفرى ، ص 17.-

5- الديوان ، ص 64، 65.

6- الديوان ، ص59.-

(فضجّت ، البراح ، نوحٌ ، ثكّل) كلّها مفردات شكّلت هي الأخرى حقل الذّئاب ولكن هذه المرّة في دلالة نفسيّة جديدة وهي بداية التّعايش والتّآلف.

وقد ورد الذّئب بلفظه الصّريح (الذّئب ، السرحان ، السّمِّع ، السّيد) في عدّة مواضع من اللاّميّة ، وأوردت صفاته لتدلّ عليه (الأزلّ ، عوى ، أغضى ...) . لتكوّن هي الأخرى مع الأسماء الصّريحة حقلا دلاليّا خاصّا بالذّئب في القصيدة مكوّنا من دوال جديدة دلّت عليه ، عاكسة حالة الشّاعر النفسيّة وهي الميل إلى مجتمع الوحوش والضواري وتشبهه بالذّئب ، لما للذّئب من مكانة في قومه ، فهويفجّر غضبا من مكنونات في نفسه حين يثأر من بشريته ليربط نفسه بالذّئب ، ويشعر المستمع بقوّته حين يربط نفسه بوحش الصّحراء الأوّل ، فترسم هذه الحقول الدّلاليّة في مجملها صورة قويّة لاستدعاء مكثّف وغزير للذّئب وصفاته وأفعاله ، ممثّلا إيّاه كرمزه المفضّل.

3 – حقل الضّباع :

قد ورد الضّبع كالذّئب في اللاّميّة بذكر مباشر أوبذكر صفاته وأفعاله ، وفي ذكر الضّبع دلالة على الوحشيّة كما له دلالة سلبيّة في أكل الجيف والقذارة ، فكأنّه عندما يمثّله يضفي عليه هذه السّمات السّلبيّة ولكنّه يتغنّى بها معجبا به فيراه رغم سلبيّته خيرا من قومه.

ولِي دُونَكُمْ أَهْلُون : سِيدٌ عَمَلَّسٌ وأَرْقَطُ زُهْلُولٌ وعَرْفَاءُ جَيْأَلُ[1]

فالعرفاء من أسماء الضّبع الصّريحة والجيأل هي صفة للضّبع بمعنى طول العنق وهوفي هذا البيت يتمثّل أهله في الضّباع وليس أي ضبع بل طويل العنق أي القويّ ،وقد أضفى عليها صيغة المؤنّث مقابل المذكّر للذّئب في نفس البيت ، وفي ذلك دلالة الأمومة والأبويّة . فهوينتمي إلى مجتمع الوحوش بل أسرة الوحوش في أقوى صورها .

1– الديوان ، ص 70.

فَقَالُوا: لَقَدْ هَرَّتْ بِلَيْلٍ كِلَابُنَا فَقُلْنَا: أَذِئْبٌ عَسَّ أَمْ عَسَّ فُرْعُلُ[1]

وهنا نرى الفرعل وهوصغير الذّئب والضّبع وهنا يشبّه نفسه بوليد تزاوج الوحشين. لنرى بأنّ دلالة حقل الضّبع الضّيقة على عكس الذّئب تعكس ألفة الشّاعر ، فذكره لهذا الحيوان جاء في مواضع محدودة جدا لاسمه أوصفاته لكنّه يظلّ يرى نفسه خيرا منه.

4 – حقل الأفاعي :

وقد ورد ذكر هذه الحيوانات بشكل قليل جدا في اللاّميّة رغم أنّ الشّنفرى مولع أيّما ولع بذكر الوحوش الصّحراويّة ، ويذكر هذه الحيوانات مستدلا على قدرته على الحياة في البيئة الصّحراويّة، متشبّها ومقارنا نفسه بها.

فإمّا تَرَيْنِي كابْنَةِ الرَّمْلِ ضَاحِيَاً على رِقَّةٍ أحْفَى ولا أَتَنَعَّلُ

ويومٍ مِنَ الشِّعْرَى يَذُوبُ لُعَابُهُ أفاعِيهِ في رَمْضائِهِ تَتَمَلْمَلُ[2]

وقد اقتصر ذكر هذا الحيوان لمرتين بلفظه الصّريح ، و" انتصب" في البيت الثالث والسّتين لأنّه من صفات الحيّة الانتصاب كالعود في الرّمل لاصطياد الطيور، فذكرت الحيّة مرتين وصفة من صفاتها مرّة ، ليكون هذا الحقل الدّلالي ضيّقا ، لكن ساعد في إثراء دلالة القصيدة حيث رسم صورة لتعايش الشّاعر مع بيئته وعكس دلالة التّشرّد والتّألم في الصّحراء.

وكانت الحقول الثلاثة المكوّنة من الذئب والضبع والحيّة ممثّلة لوحوش الصّحراء لما لها من أذى وفتك بالإنسان وهي غير مستأنسة ولم تتعايش مع الإنسان ، بل هناك دائما علاقة قتل بين الإنسان وبينها ونجد من مجموع هذه الكلمات المكوّنة لهذا الحقل

1- الديوان، ص 70.

2 – الديوان ، ص 68، 71

(سيد عملّس ، عرفاء جيأل ، أرقط زهلول ، الأزلّ ، ابنة الرّمل ، الأفاعي ، شيب الوجوه ، نصبت ، يعارض ، البراح ، نوح ، عوى ، رقّه ، ذئب ، فرعل).

تنطوي كلمات هذا الحقل على دلالات بعيدة التّفسير ، فالشّاعر من خلال هذا التّوظيف يتبرّأ من قومه لينتمي لمجتمع الحيوان ، وبصورة مقابلة يؤكّد لقومه أنّ الوحوش خير منهم وأنّ أخلاقها خير من أخلاقهم ، فالأحرى أن يصنّف المجتمع القبلي الجاهلي بالعالم الوحشي ، وهوبذلك يعكس حالة نفسيّة جدّ معقدة ، فهوساخط على مجتمعه متألم من الازدراء ، فيعلن رفضه بالانسحاب منه والهرب إلى مجتمع جديد وهوخير من مجتمعه ألا وهومجتمع الوحوش ولم يجمعه بهم " إلاّ ألم اليأس"[1] .

فخدم هذا الحقل الذي تدور وحداته في فلك الوحوش الموضوع العامّ للقصيدة ، وساهم في رسم حياة الصّعلوك ، وتصوير الحياة الصّحراويّة والحيوانيّة في العصر الجاهلي.

6. – حقل الحشرات :

ذكر الشّعراء في شعرهم الحيوانات ، ومن بين ما ذكر نجد الحشرات ، وقد ذكرها الشّنفرى في لاميّته ولم يغفلها ، فهي مكوّن من مكوّنات البيئة الحيوانيّة عموما ، وأيضا بيئة الإنسان في الحضر أوالبدو، فهذه الكائنات مصاحبة له ، عالقة في حياته ، ولم يرد ذكر الحشرات كثيرا في اللاّميّة إلاّ أنّه ذكر في عدّة مواضع منها (الخشرم ، الدبر، أنمل ، الفلي ، تذوب لعابه).

أوالخَشْرَمُ المَبْعُوثُ حَثْحَثَ دَبْرَهُ مَحَابِيضُ أرْدَاهُنَّ سَامٍ مُعَسِّلُ[2]

1 – عبد الحليم حفني، شرح ودراسة لامية العرب للشنفرى ، ص 20.

2– الديوان ، ص 64.

الخشرم هنا هوقائد النّحل الذي يقود النّحل ، فيرى هنا الذّئاب وكأنّهم أصبحوا خفير نحل بعد أن هدم بيتهم وخليتهم ، فأصبحوا بلا سكن. فكان هذا الحقل مكمّلا لحقل الوحوش ولكن بصورة أجمل وأبلغ ومكمّلا لصورة حياته ، فعندما يقول الفلي (وهواستخراج القمل من الرّأس) ، يصوّر حالته تصويرا بديعا.

البيت الخامس والسّتون:

بَعِيدٌ بِمَسّ الدُّهْنِ والفَلْيِ عَهْدُهُ له عَبَسٌ عافٍ مِنَ الغِسْل مُحْوِلُ[1]

فبهذه اللّفظة من هذا الحقل الدّلاليّ يؤكّد تشرّده الذي أبدع في رسمه في البيتين الثّاني والسّتون.

7– حقل الطّيور :

ورد ذكر الطّيور بصورة أكبر في القصيدة من الحشرات والحيايا ولكن بصورة أقلّ من الذّئب، فورد ذكر الطّائر بصوره المتعدّدة ليرسم صورة البيئة الصّحراوية الاجمالية ، مستلهما هذه الطّيور في رسم حالته النّفسيّة وتأكيد قناعاته وآرائه . فنجد (الهيق ، المكّاء ، القطاة ، الأجدل، تتطاير ، يعلو، يسفل .....).

وَلاَ خَرِقٍ هَيْقٍ كَأَنَّ فؤادَهُ يَظَلُّ به المُكَّاءُ يَعْلُو وَيَسْفُلُ [2]

واستخدم هنا اسمين صريحين لطائرين فـ "الهيق " صغير النعام والمكّاء نوع من أنواع الطّيور ، فاستخدم الشّنفرى الصّعلوك العائش في البريّة لهذين الطّائرين الذيْن اعتاد على رؤيتهما ، لينفي سلوكا عن نفسه وهوالحمق والجبن ، حيث يرى الآخر (بعض من قومه أوسادة قومه) كالهيق شديد الخوف والجبن والحمق ، فؤاده يعلوويسفل كأنه مربوط بقدم طائر ، فرسم بهذه الصّورة دلالة بليغة في وصف الجبان الأحمق .

1 – الديوان ، ص 72.

2 – الديوان ، ص61.

فَقَالُوا: لَقَدْ هَرَّتْ بِلَيْلٍ كِلَابُنَا فَقُلْنَا: أَذِئْبٌ عَسَّ أَمْ عَسَّ فُرْعُلُ[1]

وفي هذا البيت يؤكّد الشّنفرى على سرعته وقوّته ، فعندما هرّت الكلاب في اللّيلة السّابقة كان ذلك نتيجة مرور قطاة مسرعة أوصقر (أجدل) ، فنبحت الكلاب بصوت صغير ثمّ سكتت لسرعة المارّ بها ، فهنا استخدم الشّاعر هذين الحيوانين بسرعتهما ليصبغ على نفسه السرعة الفائقة ، فعكس حالة شعوريّة هي الاعتزاز بقوّته وحيرة قومه، فرسم صورة الاغتباط والفرح والسّخرية.

ليكون هذا الحقل المستمدّ من بيئة الشّاعر الحياتيّة قد خدم موضوع القصيدة ، إذ استخدم الشّاعر هذه العناصر والوحدات الدّلاليّة ليخدم غرضه من القصيدة في رسم صورة لحياة الصّعلوك وافتخاره بنفسه وتصوير حياته ووصف كلّ ما حوله من حياة وأخلاق وعادات...، فيعكس هذا الحقل الحالة النّفسيّة للشّاعر بكلّ صدق من حزن واحتقار إلى الفرح والاغتباط والافتخار بالذّات.

8 – حقل الحيوانات غير الوحشيّة:

وتعدّدت هذه الحيوانت في اللاّمية بين الأليفة كالإبل وغير الأليفة كالظّباء ولكنّها غير مؤذية للإنسان وممّا ورد (سقبان ، سوامه ، باهلة ، المنسم ، الأذواد ، الأراوي ، الأدافي ، الكحل).

وَلَسْتُ بِمِهْيَافٍ يُعَشِّي سَوَامَه مُجَدَّعَةً سُقْبَانُها وَهْيَ بُهَّل[2]

والسّوام هنا يقصد بها الشّاعر الإبل أوالحيوانات التي ترعى ، والسقبان صغار النوق ، والباهل ناقة بلا راع ، وفي هذا البيت يتحدّث الشّاعر عن الراعي السيء الذي لا يجيد الرّعي فتعود النّوق من المرعى دون أن ترعى وضرعها خال لا يجد صغارها ما

1- الديوان ، ص 70.

2- الديوان ، ص 61.

يرضعون منها ، وهوهنا يربط صفة الحمق بالرّاعي ولكن عندما تصدّر البيت بـ" ولست" نفى عن نفسه صفة الحمق مؤكّدا ومثبتا ذلك للآخر.

تَرُودُ الأَرَاوِي الصُّحْمُ حَوْلي كأنّها عَذَارَى عَلَيْهِنَّ المُلاَءُ المُذَيَّلُ[1]

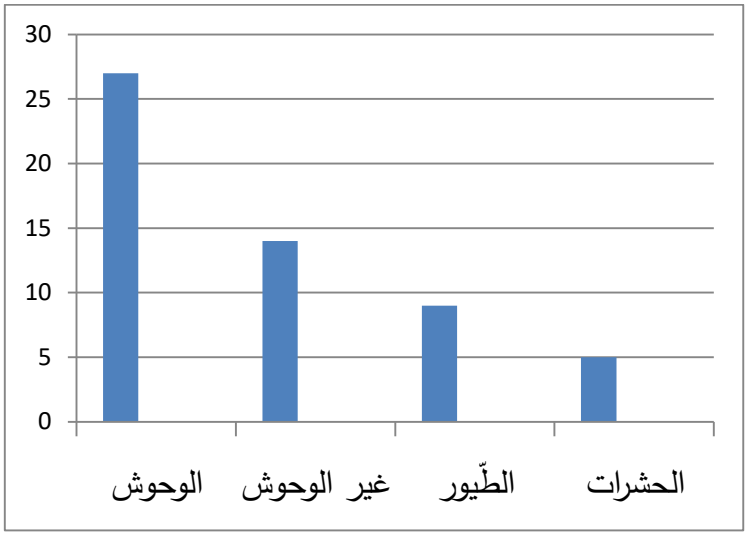
وفي هذا البيت حديث عن الوعول والظّباء فيقول أراوي والصّحم وهي إناث الوعل باختلاف اللّون ، فيمرّ وسطها فلا تتحرّك بل تستمر في حالها غير مبالية به ، فقد ألفته لكثرة ما رأته ، والظّباء حيوانات غير متوحّشة لا تؤذي لذلك تركها في نهاية القصيدة ليؤكّد على تعايش فعلي وحقيقي مع عالم القفار وهوالتّعايش مع الوعول إلى أن أصبحت تراه وعلا مثلها.

وهذا يعكس دلالة نفسيّة لهذا الحقل فالشّاعر يرى الإبل رفيقة الإنسان في الحِلّ والترحال حين ربطها بالمطيّ ، وشبّه بها القطاة في الاجتماع حول الماء ، وبذلك يراها حيوانا خاضعا للإنسان فلا يشبّه نفسه بها ، في حين يصف الوعول لأنّه عادة ما تهرب من الإنسان فتعايشت معه ليؤكّد طيلة العشرة معها حتّى ألفته ، فالإبل صورة سلبيّة للخضوع والوعول صورة إيجابية يرسم بها نفسه الذي نجح في التأقلم مع عالم الحيوان.

وفي نهاية الحديث عن حقل الحيوان نصل إلى أنّ الشّنفرى قد ولع كثيرا بذكر الحيوان بمختلف صوره وأنواعه.

فذكرت الحيوانات في أكثر من خمسة وخمسين(55) مرّة في القصيدة فذكرت الوحوش في سبعة وعشرين (27) وحدة دلاليّة ، أمّا الحشرات ففي خمسة (5) مواضع، أمّا المستأنس من الحيوان فذكر أربعة عشر(14) مرّة والطّيور في تسع (9) مواضع ، لنرسم اللّوحة البيانيّة التالية:

1- الديوان، ص 72.



رسم بياني يوضّح نسبة ورود الحيوانات بمختلف أنواعها في اللاّميّة

وهذه النّسب تعكس بصورة واضحة هيمنة حقل الحيوان وبصورة أخصّ المتوحّش على شعر الشّنفرى ، وإن ذكره فقد ذكره من قبيل إثبات رجولته وشجاعته ، وجعل حياته كحياة الذّئب لذلك كثّف من حضوره ، فاستلهم حياة الذّئب ليجعلها نمطا لحياته ، مصبغا على نفسه من صفات الذّئب من هزال وعواء .... محاولا أن يصوّر نفسه في الذّئب متخلّصا من آدميته التي لم تجلب له إلاّ البؤس ، ليدخل في حلف جديد وهوحلف الوحوش، كاسرا نمط الحياة الانسانيّة القبلية في العصر الجاهلي داخلا في نمط حياة الوحوش.

وليس ذلك إلاّ عكسا حقيقيا لتجربة نفسيّة عاشها الشّاعر، فلم يجد أفضل من الحيوان ليعبّر عن حياته التي يعيشها الصّعلوك ، فعكس هذا الحقل تجربة نفسيّة واجتماعيّة عاشها الصّعلوك الجاهلي.

9 – حقل البيئة الطّبيعيّة:

وقد ورد في ذلك عدّة ألفاظ في هذه اللاّميّة من بيئة جغرافية ، إلى بيئة طبيعيّة (المناخ)، عكست واقع الحياة الجاهليّة وحياة الصّعلوك وبيئته . وممّا ورد (اليهمّاء ، الشعاب ، البراح ، العلياء ، الحنو، الأرض ، الرّيع ، الغميصاء ، الجالس ، غطش ، بغش ، سعار إرزيز ، الرّيح ، قفر....).

البيت الواحد والعشرون:

إذا الأَمْعَزُ الصَّوّانُ لاقَى مَنَاسِمِي تَطَايَرَ منه قَادِحٌ وَمُفَلَّلُ[1]

بالأمعز والصّوان الدّالة على نوع التربة يوضّح الشّاعر نوعية الصّخر التي كان يجري عليها حيث تتطاير الحصى منها ، وهذا يعكس مكان جريه ، أي ليس في الرّمل إنّما بالشعاب والجبال والوديان (الأماكن الوعرة).

فَضَجَّ وَضَجَّتْ بالبَرَاحِ كأنَّها وإيّاهُ نُوحٌ فَوْقَ عَلْيَاءَ ثُكَّلُ[2]

وفي العلياء دلالة على المكان المرتفع وهومكان الصّعلوك المفضّل حيث يلتجئ إليه ليكون حصينا بعيدا عن أيدي المتربّصين به وحتّى الوحوش.

فألْحَقْتُ أُوْلاَهُ بأُخْرَاهُ مُوفِيَاً عَلَى قُنَّةٍ أُقْعِي مِرَارَاً وَأَمْثُلُ

ويَرْكُدْنَ بالآصَالِ حَوْلِي كأنّني مِنَ العُصْمِ أدْفى يَنْتَحي الكِيحَ أعْقَلُ[3]

1– الديوان ، ص 62.

2– الديوان ، ص 65.

3– الديوان ، 72، 73

القنّة وهي "رأس الجبل" وكان الصّعاليك يتّخذون من هذه القنن في رؤوس الجبال مراقب يراقبون منها الطّريق.[1] أمّا البيت الثّاني فالكيح والأعقل موضعان من الجبل أحدهما جانبه والآخر أعلاه وفي ذلك دلالة على حصانة الجبل وقوّته وشموخه حين يقصده ويعتصم به ، فيكتسب قوّته وحصانته وهيبته.

دَعَسْتُ على غَطْشٍ وَبَغْشٍ وَصُحْبَتي سُعَارٌ وإرْزِيزٌ وَوَجْرٌ وَأفَكَلُ[2]

فالظلمة والمطر الخفيف وحر النّار والبرد الشديد كلّها عناصر من عناصر البيئة التي استخدمها الشّنفرى في هذا البيت.

وَلَيْلَةِ نَحْسٍ يَصْطَلي القَوْسَ رَبُّها وَأقْطُعَهُ اللَّاتي بِهَا يَتَنَبَّلُ[3].

يصطلي هي يستدفأ وتدلّ على كثرة البرد التي يعاني منها أهل الصّحراء عموما والصّعاليك خصوصا ، فالجومتقلب بين برد شديد وحر لا يطاق.

وَيومٍ مِنَ الشِّعْرَى يَذُوبُ لُعَابُهُ أفاعِيهِ في رَمْضائِهِ تَتَمَلْمَلُ[4]

وفيه وحدات دلاليّة كالشّعرى والرميضاء ، أفاعيه تضطرب دلالة على شدّة الحرّ إلى درجة تخيّل فيها الشّاعر خيوط الرطوبة كالأفاعي تتململ.

فاجتمعت هذه العناصر الدّلالية لتشكّل حقلا دلاليا يعكس بحق البيئة الطّبيعية التي كان يعيش بها الصّعلوك ، فعكست القساوة التي عاش بها من برد وحر ووعورة التضاريس، لكنّها عكست قوّة الإرادة في البقاء فقاوم وعاش واتّخذ الجبل كرمز للحصانة والشموخ.

1 –عبد الحليم حفني ، شرح ودراسة لامية العرب للشنفرى ، ص 32.

2 –الديوان ، ص70.

3– الديوان ، ص 69.

4 –الديوان ، ص71.

فكانت البيئة الطّبيعية حسب هذا الحقل هي التي ساهمت في عدم استقراره فانعكس ذلك في لاميّته من وصف حياة الكرّ والفرّ والتّرحال ، وبالتالي عدم استقراره واستقرار الصّعاليك ، وبالتالي عدم وجود حيّز من الأمان ، والذي انعدم بانعدام وجود لين في الطّبيعة المناخيّة والجغرافيّة ، فانعكست تلك القسوة الموجودة في هذه البيئة على ألفاظه الوحشيّة وعلى نفسيّته التي عكست غضبا وانفجارا توالى على طول القصيدة.

10 – حقل الغزو:

– حقل الحرب:

وقد وردت ألفاظ هذا الحقل في القصيدة لتعكس واقع الصّعلوك الذي تعتمد حياته وبقاؤه على الإغارة وأحيانا الغزو(أيّمت ، أيتمت ، أم قسطل ، دعست ، عدت كما أبدأت ، هرّت كلابنا ، أتنبّل).

فإنْ تَبْتَئِسْ بالشَّنْفَرَى أمُّ قَسْطَلٍ لَمَا اغْتَبَطَتْ بالشَّنْفَرَى قَبْلُ أطْوَلُ[1]

(فتبتئس أم قسطل) أي تحزن الحرب يقابلها (لما اغتبطت بالشّنفرى قبل أطول) ، فإن مات الشّنفرى فسوف تحزن عليه الحرب ولكنّها سبق وأن سعدت به مدّة طويلة ، وفي ذلك دليل على حبّه وكثرة غزوه . " وكانت طرق عيش هؤلاء تنحصر في السلب والنّهب ، والغارات ليلا فيروّعون النّساء والأطفال"[2] .

فأيَّمْتُ نِسْوَاناً وأيْتَمْتُ إلْدَةً وَعُدْتُ كما أبْدَأْتُ واللَّيْلُ أليَلُ[3]

1– الديوان ، ص 67.

2– عبد الحليم حفني ، شرح ودراسة لامية العرب للشنفرى ، ص 11.

3– الديوان ، ص 70.

وفي أيّمت وأيتمت دليل على قتله ، وعدت كما أبدأت دلالة على عدم التأثّر وقراره بالعودة مجدّدا. وعكس هذا الحقل حياة العربي عموما في العصر الجاهلي وعكس كذلك الطّبيعة الحياتيّة للصّعلوك ، الذي اعتاد على الغزووالقتل فهذا هوسبيل بقائه ، فتنوّع هذا الحقل وجاء ثريّا ليعكس عدم استقرار الشّاعر النّفسي فهويدافع من أجل البقاء.

– حقل السّلاح :

وقد ذكر السّلاح في الشّعر بأنواعه المتعدّدة من أقواس وسيوف ودروع ورماح ... ولكنّهم لم يخرجوا من دلالة السّلاح القويّة ، وذلك ما نراه عند الشّنفرى فالسّلاح رفيق وصديق وحام ودرع قوي.

وممّا ورد في السّلاح : (أبيض إصليت ، الصفراء العيطل ، المحمل ، السهم ، القوس ، القدح ، الترس ، النبال ....).

ثَلاَثَةُ أصْحَابٍ : فُؤَادٌ مُشَيَّعٌ وأبْيَضُ إصْلِيتٌ وَصَفْرَاءُ عَيْطَلُ [1]

واستخدم الشّنفرى هنا لفظة أصحاب ليعكس حقيقة السّلاح بالنّسبة له ، فالسّلاح صديقه وهوالذي يمدّه بالقوة (فمشيّع) " شجاع كأنّ جماعة تنصره" [2].

فاستمدّ قوّته من قوّة سلاحه ، فالصّحبة هنا تتعدّى المعنى الدّلاليّ الأوّل " المصاحبة" أي دائما معه لا يفارقه فهوصعلوك لا حياة له دون سلاح ، فغارته تعتمد عليه ، وحياته في الصّحراء تعتمد عليه ، أمّا المعنى الدّلالي الثّاني فهوالمصاحبة الوجدانيّة فهووحيد دائما فلا قوّة يكتسبها من عائلة أوقوم ولكنّ قوّته يكتسبها من رفاقه في حلّه وترحاله ألا وهم القوس (صفراء) والسيف (أبيض). فكان هذا الحقل في هذا

1– الديوان ، ص 60.

2– عبد الحليم حفني ، شرح ودراسة لامية العرب ، ص11.

البيت عاكسا لحالة نفسيّة للشّاعر فهووحيد واختار رفاقه وصحبه بعد الوحوش أدوات مجرّدة ، ولكنّها مؤذية وقويّة ، ليكتسب بذلك دلالتها إيذاء وقوّة.

البيت الخامس والخمسون:

وَلَيْلَةِ نَحْسٍ يَصْطَلي القَوْسَ رَبُّها وَأَقْطُعَهُ اللَّاتي بِهَا يَتَنَبَّلُ[1]

واستخدم الشّنفرى هنا ثلاثة ألفاظ دالة على السّلاح ألا وهي (قوس) (قطعته) و(يتنبل)، ولكنّ دلالة السّلاح هنا تغيّرت من المنعة والقوّة فلفظة " ليلة نحس" و"يصطلي " أخرجت دلالة السّلاح إلى الضعف ، فبعد القوّة والافتخار، أصبح السّلاح ضعيفا ليتحوّل إلى حطب يستدفأ به. ولكنّ الدّلالة النفسيّة لهذا البيت تعكس واقعا آخر ألا وهوقلّة الحيلة ، فالقوس صديقه لكّنه مضطر ليضحي به حتّى يبقى على قيد الحياة ، ولولا ذلك لما ضحّى بضرورة من ضروريات الحياة الصّحراويّة وحياة الصّعلوك بالأخص والشّنفرى تحديدا الذي عرف عنه أنّه كان ينبل النّاس ويصيب حيثما رمى .

وعكس حقل الغزوميلا شديدا لاستخدام وحداته وذلك ما تجلّى فيما يربوعن تسعة وسبعين لفظة ، وذلك ما يمثّل حياة الصّعلوك وحياة العربي الجاهلي ، فحياته تحتّم عليه الغزو، فتلك طريقة الحياة الجاهليّة ، والصّعلوك مثّل الصّراع من أجل الوجود في أبسط وأصغر وحداته ، فمثّل معارك فرديّة أوجماعيّة صغيرة جدّا من أجل فقط بقائه كما تفعل القبائل الكبرى . فكان حضور هذا الحقل ووحداته المعجميّة أمرا حتميّا لطبيعة حياة العربي والصّعلوك والشّنفرى.

فعكس عدم استقرار نفسي لعدم الاستقرار الأمني ، فالغزوحتميّة من أجل البقاء وإثبات الوجود ، والسّلاح صاحب دائم عند العربي في العصر الجاهلي.

1 –الديوان ، ص 69.

11 – حقل الفقر :

عاش الشّاعر حياة فقر وذلك ما يعكسه شعره ، وممّا ورد في ذلك: (خميص ، أديم ، الجوع ، أستف ، أطوي ، الخمص ، القوت الزّهيد ، سناسن قحّل ، كعاب دحاها لاعب ، أعدم ، سعار ،....).

وَأغْدو خَمِيصَ البَطْن لا يَسْتَفِزُّنِي إلى الزَادِ حِرْصٌ أوفُؤادٌ مُوَكَّلُ[1]

واستخدم الشّنفرى لفظة خميص أي خالي البطن ، وخلوالبطن لا يكون إلاّ من الجوع ، وأضاف " يستفزني إلى الزّاد" أي أنّ جوعه لا ينقطع ، أي لا يكون لفترة وجيزة ، وإنّما طويل الأمد وذلك ما أكّده الفعل المضارع يستفزني ، فالجوع عنده دائم مستمّر.

وهذا البيت عكس إباء الشّاعر ونفسه المترفّعة التي لا ترضى أن يعرف عليها الجشع أوالطمع ليصوّر بذلك صورة جماليّة يصوّر فيها أعلى مراتب الأخلاق.

أُديمُ مِطَالَ الجُوعِ حتّى أُمِيتَهُ وأَضْرِبُ عَنْهُ الذِّكْرَ صَفْحاً فأُذْهَلُ[2]

فـ" أديم" فعل يدلّ على الاستمراريّة و" مطال" أي مماطلة ، فهويستمر في مماطلة الجوع ، أي أنّ الشّاعر دائم الجوع وقد عوّد نفسه على التعوّد عليه بالمماطلة حتّى ينساه وهذا البيت رسم أحسن صورة عن حياة الصّعلوك ، الجائع دائما وجوعه عائد إلى فقره . وفقره كما يعبّر الشّنفرى في ماله لا في أخلاقه.

وَأَطْوِي على الخَمْصِ الحَوَايا كَما انْطَوَتْ خُيُوطَةُ مارِيٍّ تُغَارُ وتُفْتَلُ[3]

فدلالة الفقر تتجلّى في هذا البيت في الخمص (الجوع) ربطها بالتعفف عن السؤال حين يروّض أعضاء جسمه على تحمّل الجوع فيشبّه أمعاءه بخيوط مفتولة لا يدخل

1– الديوان ، ص 61.

2 –الديوان ، ص 63

3 – الديوان ، ص 63.

منها وهذا راجع لشدّة الفقر والجوع الذي لا ينقطع بل يستمرّ لمدّة طويلة من الزمن حتّى أنّ أمعاءه تيبس وتتحوّل إلى خيوط وحبال مفتولة .

وأَغْدُوعلى القُوتِ الزَهِيدِ كما غَدَا أَزَلُّ تَهَادَاهُ التنَائِفَ أطْحَلُ[1]

وهنا شبّه نفسه بالذّئب ، ودلالة الفقر هنا (الزّهيد ، أزلّ) وعكس هذا مدى فقره الذي يمثّله جوعه ، فهوأصبح شديد الهزال كالذّئب الأزل ، وحتّى إن وجد القوت فهويجده زهيدا.

فإمّا تَرَيْنِي كابْنَةِ الرَّمْلِ ضَاحِيَاً على رِقَّةٍ أحْفَى ولا أَتَنَعَّلُ

نَصَبْتُ له وَجْهي ولا كِنَّ دُونَهُ ولا سِتْرَ إلاَّ الأتْحَمِيُّ المُرَعْبَل[2]

وهنا ينعكس فقر الشّاعر بالحفي فهولا ينتعل ، والمرعبل بمعنى الممزق ، فثوبه ممزق، فلا نعل ولا ثوب يحميه ، وهذا يعكس صورة أخرى ألا وهي حالة الفقر الشّديدة التي يعيشها شاعرنا ، كغيره من الصّعاليك ، ففقره هوالذي دفعه إلى التّصعلك ولكنّ تصعلكه لم يغنه، ولكنّ الشّنفرى بهذه الوحدات المعجميّة يعكس دلالة الافتخار بالجوع والفقر على حساب كرم أخلاقه.

فحقل الفقر الذي تنوّعت وحداته الدّلاليّة إلى حدّ كبير عكس حقيقة حياة الصّعلوك وحقيقة شعوره بالفخر والاعتزاز بفقره الماديّ وغناه الأخلاقي وذلك عكسه الشّنفرى في لاميّته ، فعدم الخضوع للقوانين الجائرة والتّصعلك أدّى به إلى الفقر الذي ربّما كان أيضا سابقا قبل التّصعلك، ولكنّه لم يضيع أخلاق الصّعلوك بل رفع أخلاقه وعزّزها إلى أن أصبح رمزا للخلق الكريم والتعفف والترفّع والأخلاق الحميدة . حسب ما

1- الديوان ، ص 63.

2- الديوان ، ص 68، 71.

يعرضه علينا الشّنفرى في هذه الوحدات المعجميّة. فهذا الحقل رسم دلالة إيجابيّة عن الصّعلوك.

12 – حقل الزمن:

واستخدم الشّاعر ألفاظا دالّة على الزمن كونه ذا صلة بالزمن لم ينقطع عنه فهويعيش وفق زمن يرتبط بالصّيد والهروب والجوع ... . واستخدم بعض الألفاظ منها (أغدو، اللّيل ، يوم ، حول ، الآصال ، ليلة ، الأطحل ، ضاحيا ....).

فَقَدْ حُمَّتِ الحَاجَاتُ وَاللَّيْلُ مُقْمِرٌ وَشُدَّتْ لِطِيّاتٍ مَطَايَا وَأَرْحُلُ[1]

استخدم الشّاعر لفظة اللّيل استخداما مجازيّا فهويقصد به الرّحيل في هدوء .

فأيَّمْتُ نِسْوَانَاً وأيْتَمْتُ إلْدَةً وَعُدْتُ كما أبْدَأْتُ واللَّيْلُ أَلْيَلُ[2]

كرر الشّنفرى لفظة اللّيل حيث قال (اللّيل ، أليل) وأليل هي للمبالغة عن اللّيل ، أي أنّ اللّيل شديد الظلمة وهذا نقل لدلالات نفسيّة فهوقد انتقل من حالة نفسيّة لأخرى ، فقد كان غاضبا ويعزوه أمل ، أمّا في البيت الأخير فانعدم الأمل وانتقلت حالته النّفسيّة لتصوّر وتضاهي سواد اللّيل.

ويَرْكُدْنَ بالآصَالِ حَوْلِي كأنّني مِنَ العُصْمِ أدْفى يَنْتَحي الكِيحَ أعْقَلُ[3]

واستخدم الشّاعر لفظة الآصال ، الدّالة على وقت بين العصر والمغرب ليصوّر انتقاله بين الوعول في الآصال ليصل إلى الجبل واقفا شامخا وهي آلفة له ، فتضافر

1- الديوان ، ص 58.

2- الديوان ، ص 70.-

3- الديوان ، ص 73.

الزمان والمكان في هذا البيت ليرسم لنا مشهدا جماليا يصوّر فيه الشّاعر نفسه سيدا للمكان عندما يقف على الجبل ليصبح أخطر الوحوش.

ونستنتج من هذا الحقل الدّلالي الذي وظّفه الشّاعر بكلّ جزيئاته من أوقات اللّيل والنّهار وصولا إلى الحول ، فالشاعر يعيش عدم انقطاع عن الزمن فهويعيش في الوقت متأثّر به ، فحياته تسير وفق خط زمني ، وبما أنّه يصوّر حياته ، فلا بدّ أن نجد حضور الزمن في اللاّميّة ، وهذا الأخير قد عكس دلالة متدرّجة لتغيّر الحالة النّفسيّة من رفض وانفجار وغضب إلى تّأمل ومعايشة إلى تحوّل جذري إلى القتل وحبّه.

13 – حقل الإنس:

وردت الوحدات الدّلاليّة الدّالة على هذا الحقل متعدّدة منها: (الشّنفرى ، للكريم ، أحاظة ، ماري ، نسوان ، خلة ،إنس ،ابنة ، أم ، خلّة ، صحبتي ، ، عسّ ، امرؤ ، أهلون ، الطارق ، بعل ، إضمامة ، السعر ، نزل ، النوح ، ثكّل ، مهياف ، بني أمّي ، قوم ، العسيف ، الخرق ، متعزّل، معسّل ، المحيار ...).

أَقِيمُوا بَنِي أُمِّي صُدُورَ مَطِيِّكُمْ فَإِنِّي إلى قَوْمٍ سِوَاكُمْ لَأَمْيَلُ[1]

في هذا البيت نجد (بني أمّي ، قوم) فهويدعوبني أمّه لا بني أبيه لما في ذلك من اتّساع دائرة من الأشقاء وغيرهم ، واقتراب صلة المودّة بما أنّ الجامع هي الأم ، ويدعوهم للاستعداد فهوراحل عنهم لقوم آخرين أي بشر آخرين ، وهذا ما نفهمه من هذا البيت إذا لم نربطه بالأبيات اللاحقة فالقوم هم الأهل.

كأنَّ وَغَاها حَجْرَتَيْهِ وَحَوْلَهُ أَضَامِيمُ مِنْ سَفْرِ القَبَائِلِ نُزَّلُ[2]

1 – الديوان ، ص 58.

2– الديوان ، ص 69.

واستخدم الشّنفرى (أضاميم) بمعنى القوم ،(سفر) قوم مسافرون يعني بذلك البشر، و(القبائل) (نزّل) أي تنزل القبائل بمكان محدّد ، ويستخدم (نازل) بمعنى إنسان نزل وأقام ، وفي هذا أيضا دلالة على البشر فهوحتّى وإن شبّه القطاة فقد شبّهها في هذا البيت ببني جنسه من البشر. فتخرج القطاة من حقل الحيوان إلى حقل الإنسان فتكتسب معنى جديدا.

وإن دلّ حقل الانسان المتمثّل في الشّاعر وغيره من البشر نجد الشّاعر قد يمثّل وجود الذّات الانسانيّة في صور المجاز وفي صور الذّم والتّقليل من شأن الآخر ، ومترفّعا بذاته متفاخرا ، فمثّل هذا الحقل الإنسان في جانبين اثنين هما : الأنا و الآخر.

ولكن هذا لا ينفي الحضور القوي لهذه الوحدات رغم وحشيّة الفكر ، وجنوح الشّاعر إلى عالم الحيوان والطّبيعة إلاّ أنّه ذكر الإنسان في الأنا والاخر ، وهذا يعكس بقاء الشّنفرى متأثّرا بإنسانيته، فهوأولا وآخرا إنسان ، فذكر إسمه لأنّه في موضع فخر، وذكر (القوم والأهل والابنة والأم ، والصحب والخلّة وأحاظة والقبيلة.....) وكلّها وحدات تعكس الإنسان وصلاته عن قرب أوعن بعد ، وحتّى وإن استخدمها في بعض الأحيان لغير ما وضعت له كربطه (البنوة بالحيّة) ، وذلك ما يحدّد حقولا دلاليّة جديدة خلقت دلالات ومعان جديدة انطلاقا من فكر ونفس وعاطفة الشّاعر التي أصبغها على شعره.

14* الأنا والآخر :

وقد وردت الألفاظ الدّالة على الأنا في اللاّميّة بصورة كبيرة ، فالشّاعر يعبّر عمّا يختلجه ، منفجرا بالغضب مفتخرا بذاته واصفا لما حوله ، وممّا ورد في الأنا (أنّني ، أبسل ، لم أكن بأعجلهم ، الأفضل ، كفاني ، أغدو، لا يستفّزني ، وليت بمهياف ، ولاجبّإ ، ولا خرق ، ولا خالف ، ولست بعل شرّه دون خيره ، وليت ، وآلف همومه ، فإنّي لمولى الصّبر ، فلا جزع ، ولا مرح ، دعست ، أيّمت ، أيتمت ...).

ولا جُبَّأٍ أكْهَى مُرِبٍّ بعِرْسِهِ يُطَالِعُها في شَأْنِهِ كَيْفَ يَفْعَلُ[1]

وهنا ينفي الشّنفرى عن نفسه الجبن وكدر الأخلاق والكسل ، وهوبذلك ينفي عن نفسه سوء الخلق مؤكّدا ومثبتا الشجاعة وحسن الخلق والاجتهاد في طلب الرزق بالمقابل ، وهذا يعكس صورة عن حبّ الذّات والاعتداد بها وتحقير الآخر الذي ربطه بهذه الصّفات التي نفاها عن نفسه ، فالآخر أقلّ خلقا وشأنا من الشّنفرى وذلك ما ينعكس في كلّ القصيدة.

وَأَسْتَفُّ تُرْبَ الأَرْضِ كَيْلا يُرَى لَهُ عَلَيَّ مِنَ الطَّوْلِ امْرُؤٌ مُتَطَوِّلُ[2]

(وأستفّ ترب الأرض) نرى صورة الأنا والتي أكّدها بربطها بصورة الآخر (امرؤ متطوّل) أي منّان ، فيفضّل الشّنفرى أن يستفّ ترب الأرض وهذه صورة مجازية على أن يطلب من أحد ما شيئا ويربط الآخر بصورة سلبيّة حين يربطه بالمَنّ .

وَلكِنّ نَفْسَاً مُرَّةً لا تُقِيمُ بي على الذامِ إلاَّ رَيْثَما أَتَحَوَّلُ[3]

فاستخدم الشّاعر (نفسا مرّة) ، (تقيم بي على الذّأم) ، ليؤكّد كما سبق وقلنا على كرم أخلاقه فنفسه أبيّة تأبى أن تقيم على ما هوعيب في الأخلاق والعرف ، فحتّى ما خرج إليه الصّعلوك انطلاقا من هذا البيت ليس عيبا بل هوحق وطريقة حياة كما سبق وقلنا ولكن في أصغر تجلياته وهوالتّصعلك الفردي.

وأُعْدِمُ أَحْيَاناً وأَغْنَى وإنَّما يَنَالُ الغِنَى ذو البُعْدَةِ المُتَبَذِّلُ[4]

1- الديوان ، ص 61.
2- الديوان ، ص 62.
3 - الديوان ، ص63.
4 - الديوان ، ص 69.

فالشّاعر عندما ربط نفسه بالحالة الاجتماعية من فقر وغنى ، عكس حاله المتذبذبة بين غارة وأخرى ، وذلك ما يجعله يفتقر ويغنى ، فيفتخر بذلك لأنّه يفتقر على عكس من يظل غنيّا وهوالآخر هنا ، فغاية حياة الآخر طلب الغنى بكلّ الطرق وهذا ما يراه الشّنفرى وضاعة، فالمرء المبتذل طالب الغنى لا يتوانى عن ارتكاب أي شيء وإن خالف العرف والخلق .

وأصْبَحَ عَنّي بالغُمَيْصَاءِ جَالساً فَرِيقَانِ: مَسْـــــؤُولٌ وَآخَرُ يَسْأَلُ

فَإِنْ يَكُ مِنْ جِنٍّ لأَبْرَحُ طـارِقاً وإِنْ يَكُ إِنْسَاً ما كَها الإِنسُ تَفْعَلُ[1]

استخدم الشّاعر لفظة فريقان للدلالة على الاخر ، (مسؤول ، يسأل ، فقالو، فقلنا) ، (لأبرح طارقا) وهذه لدلالة على الآخر الذي يستخف به الشّنفرى الذي دلّ على الأنا (أصبح عنّي بالغميصاء جالسا ، أذئب عسّ ، أم عسّ فرعل ، فلم يك إلاّ نبأة ثمّ هوّمت، يك من جن ، يك من إنس ما كها الإنس تفعل) متفاخرا بذاته فالأنا قويّة شديدة السرعة والقوّة والآخر متخبّط متحيّر لا يجد تفسيرا لما حدث حتّى أنّهم شكّلوا فرقا ومجالسا لمناقشة أمر هذا الشيء أهو جن أم إنس ، وفي ذلك افتخار واعتزاز بالذّات وتسفيه للآخر.

لنصل في الأخير إلى أنّ الحديث عن الحقول الدّلالية ما هوإلاّ عكس لمجموعة من المصطلحات المعجميّة ، يضفي الكاتب عليها أسلوبه ، أي يعكس انفعالاته على هذه الوحدات المعجميّة لتكسب دلالات وإيحاءات جديدة وتعكس الحالة الوجدانيّة ، لتصبح مفعمة بطاقة تعبيريّة تفصح عن كينونات وجدانيّة لدى المبدع ، وقد أعطتنا هذه الحقول الدّلاليّة مجموعة من النتائج هي:

1- الديوان ، ص 70.71.

* ثراء لغة الشّنفرى ، فنادرا ما نجد التكرار في الوحدة الدّلاليّة الواحدة ، فرغم تكرار بعض المضامين ، إلاّ أنّ الوحدات الدّلاليّة المشكّلة للقصيدة لم تتكرر.

* ثراء الحقول الدّلاليّة بين ثنائيات متقابلة بين الزّمان والمكان ، والأنا والآخر والإنسان والحيوان ، والحرب والفقر . فمنها ما شكّل تكاملا كالزمان والمكان ، فالإنسان موجود في الزّمان والمكان ، والأنا والآخر متضّادان ، فشكّل الشّنفرى الأنا في حقل المديح لنفسه والآخر نظيره الذي لم يتصعلك ، فشكّل مجموعة من القيم السلبيّة ، أمّا الإنسان والحيوان فشكّلا تكاملا وتضادا في نفس الوقت ، فالشّنفرى والحيوان متناظران متكاملان يضفي الشّنفرى من صفات الحيوان الإيجابيّة على نفسه ، وتضاد بين الآخر والحيوان ، فالحيوان خير من الآخر ، أمّا الفقر والحرب فمتكاملان ، فالفقر حسب اللاّميّة العامل الاجتماعي الأساسي في تصعلك الصّعلوك ، فلا بدّ من الفقر والسّلاح ليضمن الصّعلوك بقاءه كبقاء الوجود الأكبر القائم على الغزوكذلك.

* عكست الحقول الدّلاليّة المتعدّدة في اللاّميّة في طاقاتها التعبيريّة ودلالاتها المتنوّعة الحالة الشّعوريّة والتجربة الوجدانيّة التي عاشها الشّاعر ، من رفض تمثّل في حقل الحيوان ، وفخر بارتباطه بالحيوان والزّمان والمكان والفقر والحرب ، وازدراء وغضب عندما يستحضر الأنا والآخر.

* تعكس هذه الحقول الدّلاليّة في وحداتها قيما أخلاقيّة متراوحة بين الإيجابي حين ارتبط الشّنفرى بالتّرفّع والتّمنّع والتّعفّف .... (الأنا) وترتبط بقيم أخلاقيّة سلبيّة حين يربط المنّ والجبن والحمق .... بالآخر ، ولكن نجد الشّنفرى مفتخرا بقيمة سلبيّة معتقدا إيّاها قيمة إيجابيّة في حين أنّها قيمة سلبيّة ألا وهي القتل واستحلال الدّماء في صورة عدائيّة خالية من الشعور.

* عبّرت الوحدات الدّلاليّة عن واقع الحياة البيئيّة والمعيشة من قسوة بيئة وحياة ومناخ وعدم استقرار منَ الغزووالسّلاح والفقر، وذلك ما أدّى إلى التّصعلك كنتيجة حتميّة .

* خروج الشّاعر بالدلالات المتعارف عليها لمحتويات الحقول الدّلاليّة من المعنى العام إلى معنى جديد ، وذلك الذي تحمله التجربة التعبيريّة للشّاعر المتضمّنة للتجربة الوجدانيّة للشّنفرى ، فنجد الفقر قد خرج من دائرته السّلبيّة إلى دائرة إيجابيّة وهي الاعتزاز بالذّات والافتخار بالتّصعلك ، ونجد الحيوان وبالأخص الوحش قد تحوّل إلى قدوة وأسوة ، يراه الشّاعر المثل الذي يتمثّل فيه نفسه.

* حضور الرّمز ، فالذّئب رمز القوّة الذي يراه الشّاعر قدوة ، ورفيق درب وصاحب يعيش معه في كلّ أحواله فهما متشابهان حتّى في الهزال ، أمّا القطاة فرمز السّرعة ، والجبل رمز المنعة . فالشّاعر حمّل اللاّميّة طاقة تعبيريّة مكثّفة لتتحوّل إلى درّة لما فيها من طاقات تعبيريّة ووجدانيّة. لنصل في الأخير إلى نتيجة عامّة ألا وهي أنّ هذه الحقول الدّلاليّة المكوَّنة من مجموعة من الألفاظ المكوِّنة في مجموعها ألفاظ اللاّميّة متغيّر أسلوبي ، فدلالتها متغيّرة من قصيدة إلى أخرى، فالوحش هنا صديق ورفيق والإنسان المتمثّل في الآخر تتمثّل فيه كلّ القيم السّلبيّة ، وغيرها من الدّلالات التي جاءت بها الحقول الدّلاليّة تمثّل متغيّرا أسلوبيّا ، كون هذه الوحدات لا تنتظم تحت قاعدة عامّة ، وإنّما تصطبغ بالحالة النّفسيّة التي يعطيها إيّاها الشّاعر ، وفي علاقتها بما يجاورها من الكلمات ، فهذه الوحدات دلاليّة تتغيّر من حقل إلى آخر من قصيدة لأخرى حسب الحالة النّفسيّة للشّاعر.

ج – العلاقات الدّلالية : هذا المصطلح من نتاج الدّراسات اللّغويّة الحديثة ، " يعنى بدراسة العلاقة بين الكلمات من نواحي متعدّدة كالترادف والتّضاد والمشترك اللّفظي ،

وتوالي الصّفات... إذ يتّضح بأنّ الكلمات لا تكتسب دلالتها إلاّ بعلاقتها بما يجاورها من كلمات داخل الحقل الواحد "[1] .

وهذه الألفاظ يستخدمها الإنسان في حياته ، فهي موجودة في الذّهن مخزنة يستدعيها للتّعبير ولنقل تجربة أوخبرة ما ، والمبدع الذي يتمثّل لنا في هذه الأطروحة في الشّنفرى لا يخرج من دائرة الإنسان الذي لديه فكر ومشاعر وتجارب يرغب في التّعبير عنها ، فاستخدم بعضا من هذه العلاقات ليعبّر عن "التجربة الشّعوريّة والمعاناة الشخصيّة" .

أ – التّضاد : وهذا المصطلح قد وجد في اللّغة العربيّة كمفهوم وقد استخدم منذ القدم ، فهوالشيء ونقيضه ، وضد كلّ شيء " ما نفاه ، نحوالبياض والسّواد ، والسّخاء والبخل، والشجاعة والجبن..."[2]

.وورود الأضداد في الكلام ما هوإلاّ تأكيد للمعنى وترسيخ للفكرة ، فعندما نأتي باللّفظ ونقيضه ، فنحن نقوّي دلالة الأوّل ، وذلك ما نراه عند الشّنفرى الذي كثّف من استخدام الأضداد في اللاّميّة ، ليؤكّد قناعاته ويثبت على نفسه مكارم الأخلاق وصفات الحيوانات وقد وردت الأضداد في القصيدة على المحور الأفقي على طول البيت كما وردت على المحور العمودي على طول القصيدة في عدّة مواضع منها:

لَعَمْرُكَ مَا بِالأَرْضِ ضِيقٌ على امْرِىءٍ سَرَى رَاغِبَاً أَورَاهِبَاً وَهْويَعْقِلُ[3]

استخدم الشّاعر لفظتي (راغبا وراهبا) ، فالخروج كان في الأوّل من رغبة فهوغير اضطراري في حين أنّ الثّاني كان مضطّرا لأنّه خائف عكس الأوّل ، فيرى الشّنفرى أنّ الخروج والرّحيل عن القوم الذين يظلمون الصّعلوك يكون اضطراريا للخوف من القوم ، أوغير اضطراري حيث تتجلّى رغبة الصّعلوك الذي يخلع نفسه من نفسه كالشّنفرى ،

1–أحمد محمد قدور ، مبادئ اللسانيات، دار الفكر ، ط1، 1996م، ص 309.

2– أبو الطيب اللغوي ، الأضداد في كلام العرب، تح عزت حسن ، المجمع العلمي العربي، دمشق، د.ط ، 1963م، ص1

3 – الديوان ، ص 59.

وهنا نجد أنّ هذه الثنائيّة الضّديّة قد ولّدت لدينا دلالة عميقة وعكست حقيقة معاشة وصوّرت أسباب التّصعلك .

وَلَسْتُ بِعَلٍّ شَرُّهُ دُونَ خَيْرِهِ ألَفَّ إذا ما رُعْتَهُ اهْتَاجَ أعْزَلُ[1]

استخدم الشّنفرى (الخير والشرّ) كضدين في الشطر الأوّل ليؤكّد على نفسه مكارم الأخلاق.

شَكَا وَشَكَتْ ثُمَّ ارْعَوَى بَعْدُ وَارْعَوَتْ وَلَلْصَبْرُ إنْ لَمْ يَنْفَعِ الشَّكْو أجْمَلُ[2]

استخدم الشّنفرى لفظتي (الصّبر والشّكو) محدثا تضادّا ، وقد أسهم هذا التّضادّ في رسم صورة جماليّة للصّعلوك ، حيث أنّ هذا الشطر رسم حكمة بالغة ، ساهم التّضادّ في تشكيلها وقوّى دلالتها ، فالتّعبير هنا يعكس ملمحا شخصيا وفكريّا للصّعلوك.

فألْحَقْتُ أُوْلاَهُ بأُخْرَاهُ مُوفِياً عَلَى قُنَّةٍ أُقْعِي مِرَاراً وَأمْثُلُ[3]

وفي هذا التّضادّ غير المقصود من الشّنفرى، نرى الشّنفرى يرسم صورة لطريقة عدوه حين تلحق الرّجل الأولى الرّجل الثّانية من شدّة السرعة، وكأنّ قدميه تتلاحقان إلاّ أنّهما لا تظهران تسيران بل في موضع واحد من شدّة السرعة.

وأُعْدِمُ أَحْيَاناً وأَغْنَى وإنَّما يَنَالُ الغِنَى ذو البُعْدَةِ المُتَبَذِّلُ[4]

وكان استخدام التّضاد في أعدم وأغنى في هذا البيت مقوّيا لدلالة يرغب الشّاعر في إثباتها حينما يفتخر بذاته وذلك ما يثبته الشّطر الثّاني ، فالغني دائم على غناه ، وهوالذي يبذل كلّ شيء ويقصد كلّ السبل حتّى يبقى غنيّا ، فالغنى والفقر بالّنسبة إلى الشّنفرى الصّعلوك مرتبطان بأسلوب الحياة ، ولكنّ ذلك يجعلهم فخورين بأنفسهم فالأغنياء في نظرهم بلا أخلاق . وذلك يثبت على الصّعلوك الخلق الكريم ، وينفيه عن غيره : فالأضداد في هذا البيت وغيره شكّلت طاقة تعبيريّة ساهمت في نقل تجربة اجتماعيّة وشعوريّة.

وهذا الجدول يوضّح مواضع ورود التّضاد الأفقي في اللاّميّة :

1- الديوان ، ص 62.

2- الديوان ، ص 69.

3- الديوان ، ص 72.

4 - الديوان ، ص 69.

رقم البيت	الكلمات المتضادّة
4	راغبا ǂ راهبا
8	لم أكن بأعجلهم ǂ اعجل
17	يعلو ǂ يسفل
18	يروح ǂ يغدو
19	شرّه ǂ خيره
22	أديم ǂ أميته
35	للصّبر ǂ الشّكو
38	أسدلت ǂ شمّر
39	فوليت ǂ يباشره
45	تبتئس ǂ اغتبطت
47	تنام ǂ يقظى
49	وردت ǂ أصدرت
50	أحفى ǂ أتنعّل
52	أعدم ǂ أغنى
55	عسّ ǂ يصطلي
56	سعار ǂ إرزيز
57	عدت ǂ أبدأت
64	لبائد ǂ ترجّل
67	أولاه ǂ أخراه
69	الكيح ǂ أعقل

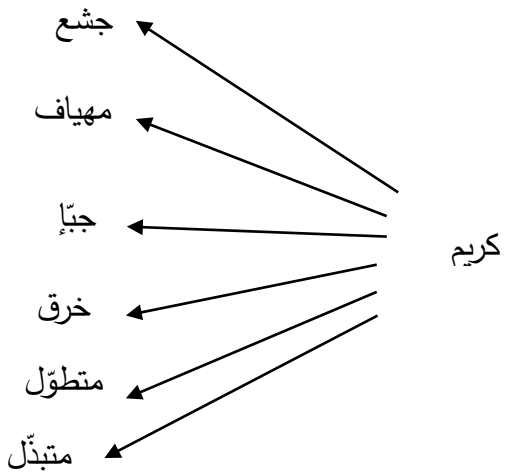
جدول يوضّح مواضع التّضاد في

وباستقرائنا لنتائج الجدول نجد التّضادّ قد تكرر في عشرين بيتا ما يشكّل نسبة 28.99%، وهذه نسبة عالية إذا لاحظنا أنّه التّضادّ الأفقي فقط وليس العمودي. ومن أمثلة التّضادّ العمودي نجد:

وفي الأَرْضِ مَنْأَى لِلْكَرِيمِ عَنِ الأَذَى وَفِيهَا لِمَنْ خَافَ القِلَى مُتَعَزَّلُ[1]

فالكريم المقصود في هذا البيت الصّعلوك عموما والشّنفرى تحديدا يقابلها عدّة أضداد في القصيدة منها : مهياف ، جبّإ ، خرق ، متطوّل ...

وفي هذا التّضاد نجد الشّاعر ينفي عن نفسه ما يراه من سوء الخلق ويؤكّد كرم خلقه ، والكريم كلفظة وردت لمرّة واحدة تؤكّد بأنّ الشّنفرى يرى الصّعلوك سيد زمانه وأنّه خيرُ الخَلق في عصره ، لذلك تصعلك فهوكريم ، في حين أنّ الآخر ارتبط بكلّ ما هوسلبي من قيم وأخلاق ، فكان التّضاد تجربة تعبيريّة في هذه الحالة .



وذلك يثبت اعتداد الشّاعر بنفسه وأنّه يرى نفسه لوحده يقابل المجتمع . فكما قابل لفظ الكريم عدّة أضداد في قوّة ، فهويرى نفسه ندّا لكل قومه لأنّه مكتمل الخلق والرّجولة . وهذا يعكس تجربة شعوريّة وهي حبّ الذات وتقديسها إلى حدّ النرجسيّة هنا ، ويعكس

1- الديوان ، ص 69.

شقّا نفسيّا آخر ألا وهوملء فراغ الدونيّة التي يصبها المجتمع على الصّعاليك في رسم صورة دونيّة لهم.

والتّضاد بكلّ أشكاله في اللاّميّة قد شكّل ملمحا أسلوبيا ثابتا ، حيث لم يخرج من دائرة المتآلف المتعارف عليه ، فهذا التّضاد عكس تجربة شعوريّة في صورة تعبيريّة ، إلاّ أنّه لم يكن شاذّا أوحالة استثنائية ، –فالتّضاد عكس فخرا واحتقارا –، وذلك ما وجد عند معاصريه وحتّى اللاحقين من الشّعراء ، فالشّنفرى لم يخرج في لاميّته بالأضداد من دائرتها المتعارف عليها إلى دائرة جديدة ، فهي بذلك ثابت أسلوبي لا متغيّر أسلوبي.

ب – التّرادف :

وفي الكلام ألفاظ متشابهة في المعنى مختلفة الدّوال وذلك ما يسميه العرب بالتّرادف . و قد وجد خلاف كبير بين علماء اللّغة والدّلالة عن حقيقة التّرادف ، حيث يرى البعض بعدم شيء يسمى ترادفا في اللغة [1] وعلى النقيض يوجد علماء يؤكدون ذلك.

وسنعرّف التّرادف على أساس مؤيّديه كسيبويه في باب " اللّفظ والمعاني "[2].وابن جني في "اختلاف الأصول وتعادي الأمثلة وتلاقي المعاني"[3] ، وفخر الدّين الرّازي اللذي عرّف المترادفات وهي :" الألفاظ الدّالة على شيء واحد[4]. فاللّفظان المختلفان يدلاّن على معنى واحد ، وممّا اتّجه إليه القدماء لإثبات الترادف في اللّغة، ما روي عن النّبي

1–ينظر: الراغب الأصفهاني ، المفردات في غريب القرآن ، ج1 ، مركز الدراسات والبحوث بمكتبة مصطفى الباز، د.ت ، ص 05.، وينظر عائشة بنت الشاطئ ، الإعجاز البياني للقرآن ومسائل ابن الأزرق ، دار المعارف ، مصر ، د.ط ،1971م ، ص139.

2 – سيبويه الكتاب، ج 1، ص 7.

3 – ابن جني الخصائص، ج2، ص 118.

4 – جلال الدين السيوطي المزهر في علوم اللغة وأنواعها، ج 1، تح محمد أحمد جاد وآخرون، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، د،ط،ت ، ص 402.

صلّى الله عليه وسلم ، قال صلّى الله عليه وسلم : "ناولني السّكين " فالتفت أبوهريرة يمنة ويسرة ، ثمّ قال بعد أن كرّر الرّسول صلّى الله عليه وسلّم عليه مرّة أومرتين "المِدْيَةَ تريد؟ " فقال صلّى الله عليه وسلّم" نعم" "[1] . والتّرادف كعنصر دلالي يؤكّد ويوضّح المعنى ، وقد أورده الشّنفرى في عدّة مواضع منها ما ورد في البيت الواحد ومنها ما ورد على طول القصيدة. ومن أمثلة الترادف الأفقي :

فَقَدْ حُمَّتِ الحَاجَاتُ وَاللَّيْلُ مُقْمِرٌ وَشُدَّتْ لِطِيّاتٍ مَطَايَا وَأَرْحُلُ[2]

استخدم االشّاعر (مطايا) و(أرحل) للدلالة على المركوب أوالراحلة أوالمطيّة وهي مترادفات تدلّ على معنى عام وهوما يركبه الإنسان للرّحيل فجاء (راحلة ، والمطيّة) ، فجاءت (مطايا) لأنّها تمتطى ، فالمعنى واحد واللّفظان مختلفان وهذا ترادف استخدمه الشّنفرى للتأكيد على رحيله.

وَمَا ذَاكَ إلّا بَسْطَةٌ عَنْ تَفَضُّلٍ عَلَيْهِمْ وَكَانَ الأَفْضَلَ المُتَفَضِّلُ[3]

استخدم الشّنفرى هنا مترادفتين ألا وهما (بسطة ، تفضّل) ، فلكليهما هنا دلالة على الفضل وهو المنح دون منٍّ ، فبسط المانح منحته وفي ذلك تفضّل.

إذا زَلَّ عنها السَّهْمُ حَنَّتْ كأنَّها مُرَزَّأَةٌ عَجْلَى تُرنُّ وَتُعْوِلُ[4]

استخدم الشّاعر (حنّت ، ترنّ) وهما مترادفتان إذ أنّ كلتيهما صوت يصدر من إطلاق السّهم في تشبيهه بإمرأة تعول.

نَصَبْتُ له وَجْهي ولا كِنَّ دُونَهُ ولا سِتْرَ إلاَّ الأَتْحَمِيُّ المُرَعْبَل[5]

1 – عمر مختار أحمد، علم الدلالة ، عالم الكتاب، القاهرة، ط5، 1998م، ص 216.

2 – الديوان، ص 58.

3 – الديوان ،ص 60.

4– الديوان، ص 60.

5 – الديوان، ص 71.

(لا كِنَّ ، ولا ستر) مترادفان استخدمهما الشّنفرى ليقوّي دلالة الفقر ، فتكرار نفس المعنى في الشّطر الأوّل والثّاني تأكيد على الدّلالة التي يرغب في إيصالها وهي الفقر ومظاهره ، وما يقاسيه جرّاء ذلك.

إذا وَرَدَتْ أصْدَرْتُها ثمّ إنّها تَثُوبُ فَتَأتي مِنْ تُحَيْتُ ومِنْ عَلُ[1]

وهنا نجد ترادفا بين (وردت وتثوب) ، فكلتاهما تحمل معنى جاءت والتّاء تعود على الهموم ، وفي ذلك تأكيد لمعنى الحضور الدّائم للهموم في حياته النّفسيّة ، وبهذه العلاقة الدلاليّة المتجسّدة في التّرادف والتي استخدمها كطاقة تعبيريّة حمّلها حالة نفسيّة معاشة ، وهي حياة مليئة بالهموم .

ونجمع مجموع المترادفات التي وردت في اللاّميّة في شكلها الأفقي في الجدول التالي

رقم البيت	الكلمات المترادفة
2	مطايا = أرحل
3	منأى = متعزّل / الأذى = القلى
6	الجاني = جرّ
7	أبيٌّ = باسل
9	بسطة = تفضّل
13	حنّت = تُرَنُّ
22	أضرب = أذهل
40	أضاميم = سفر
49	وردت = أصدرت
62	شعرى = رمضائه
63	لا كِنَّ = لا ستر
64	لبائد = ما ترجّل

جدول يوضّح مواضع المترادفات في اللاّميّة

1 – الديوان ، ص 68.

وباستقراء هذا الجدول نجد بأنّ حضور الترادف كعلاقة دلاليّة في اللاّميّة في شكله الأفقي كان أضعف من التّضاد ، وهذا ربّما يرجع إلى ثراء اللّغة الشّعريّة للشّاعر ، فهولا يكرّر ولا يميل إلى التّكرار ، وإنّما هناك جِدّة وحيويّة في اللّفظ والمعنى والشّعور ، وذلك ما جعل التّرادف ضعيفا في اللاّميّة.

أمّا في شكله العمودي فكان حضوره ضعيفا كذلك مقارنة بالتّضاد ، نجد ترادفا في قوله:

أَقِيمُوا بَنِي أُمِّي صُدُورَ مَطِيّـــكُمْ فَإِنِّي إلى قَـــــوْمٍ سِوَاكُمْ لَأَمْيَلُ

هُمُ الأَهْلُ لا مُسْتَودَعُ السِّرِّ ذَائِعٌ لَدَيْهِمْ وَلاَ الجَانِي بِمَا جَرَّ يُخْذَلُ[1]

فالأهل هم بنوا الأمّ وهنا نجد ترادفا عموديّا.

إذا زَلَّ عنها السَّهْمُ حَنَّتْ كأنَّها مُرَزَّأَةٌ عَجْلَى تُرنُّ وَتُعْــوِلُ

فَضَجَّ وَضَجَّتْ بالبَرَاحِ كأنَّهــا وإيّاهُ نُوحٌ فَوْقَ عَلْيَاءَ ثُكَّلُ[2]

(تعوِل ونوح) وهوالصّوت الصّادر ن البكاء وربطها دائما بمجتمعه وأهله الجدد (السّلاح والحيوان).

فَضَجَّ وَضَجَّتْ بالبَرَاحِ كأنَّها وإيّاهُ نُوحٌ فَوْقَ عَلْيَاءَ ثُكَّلُ

فأيَّمْتُ نِسْوَانَاً وأيْتَمْتُ إلْدَةً وَعُدْتُ كما أبْدَأْتُ واللَّيْلُ أَلْيَلُ[3]

وهنا هذه الوحدات دلّت كلّها على فقد الزّوج.

أُديمُ مِطَالَ الجُوعِ حتّى أُمِيتَهُ وأضْرِبُ عَنْهُ الذِّكْرَ صَفْحاً فأُذْهَلُ

1 _ الديوان، ص 58، 59.

2 – الديوان، ص 60، 65.

3 – الديوان ، ص 65،70.

وَأَطْوِي على الخَمْصِ الحَوَايا كَما انْطَوَتْ خُيُوطَةُ مارِيٍّ تُغَارُ وتُفْتَلُ[1]

(الجوع والخمص) وهذه المترادفات قوّت من دلالات اللاّميّة وجعلت المتلقي يتعاطف مع هذا الصّعلوك الذي يعاني.

إذا زَلَّ عنها السَّهْمُ حَنَّتْ كأنَّها مُرَزَّأَةٌ عَجْلَى تُرِنُّ وَتُعْوِلُ

فَغَبَّ غِشَاشَاً ثُمَّ مَرَّتْ كأنّـها مَعَ الصُّبْحِ رَكْبٌ مِنْ أُحَاظَةَ مُجْفِلُ

تَنَامُ إذا مَا نَامَ يَقْظَى عُيُونُها حِثَاثَاً إلى مَكْرُوهِهِ تَتَغَلْغَل[2]

(عجلى ، غشاشا، حثاثا) وكلّها وحدات مترادفة تدل على السرعة واستمرار الحركة والخفة.

فالشّنفرى بترادفاته العموديّة يرسم صورة فنيّة حيث يجعل الدّلالة تتكرر ، فهوهزيل جائع فقير، وهوكريم عفيف النّفس ، يحاول العيش مع قومه الجدد واصفا الصّحراء والوحوش والبيئة الطّبيعيّة ، وهذا ما يؤكّده التّرادف ليرسم صورة الصّحراء القاسية (رميضاء ووجر) ، (الغميصاء = يهماء) ، (أعقل = القنى) ... ، فالترادف بهذا الشّكل مثّل تجربة شعوريّة عاشها الشّنفرى ، فالتّجربة التعبيريّة رسمت تجربة وجدانيّة.

ونصل إلى أنّ التّرادف بشكليه العمودي والأفقي ما هوإلاّ ثابت أسلوبي وذلك ما يتأكّد بتسميته : " قوالب جاهزة مخزّنة في ذاكرته (المبدع) ، يستدعي منها ما يشاء لنقل أفكاره وتجربته الشعوريّة إلى الغير "[3] .

1 – الديوان، ص 62، 63.

2 – الديوان، 60، 67، 68.

3 – راشد بن حمد بن هاشل البنى الأسلوبية، ص 168.

وبذلك فالتّرادف ثابت أسلوبي إذ لا يمكن اعتباره متغيّرا أسلوبيّا ، فاللّفظة ترادف أخرى ولها نفس الدّلالة ، وهذا ما نراه في معاجم اللّغة وليس أمرا مستحدثا ، رغم أنّ التّرادف ليس مسألة دقيقة بنسبة كاملة ، فبعض المفردات تتشابه في المعنى مع فارق دائما .

ج– المشترك اللّفظي :

وهوعكس التّرادف ، فاللّفظ الواحد يكون له معنى أوأكثر ، " اللّفظ الدال على معنيين مختلفين فأكثر "[1] . وهذه العلاقة الدّلاليّة تؤكّد قوّة اللّغة الإبداعيّة ، فالدّال الدّال على دوال متعدّدة يخلق صورة إبداعيّة ثريّة ، وقد وجدت هذه الظّاهرة عند الشّنفرى وإن كانت قليلة ، فقد ساهمت في ترسيخ فكرة الثّروة اللّفظيّة المخترنة عنده ، وقوّت الدّلالة المتجسّدة في قوّة تعبيريّة تعكس قوّة عاطفيّة ، ومن أمثلة الاشتراك اللّفظي الذي نجده عند الشّنفرى :

ثَلاَثَةُ أصْحَابٍ : فُؤَادٌ مُشَيَّعٌ وأبْيَضُ إصْلِيتٌ وَصَفْرَاءُ عَيْطَلُ[2]

استخدم الشّاعر في هذا البيت لفظة (مشيّع) للدّلالة على الشّجاعة في حين نجد أنّ مشيّع

من شيّع يشيّع أي أخرجه ورافقه ببصره إلى حدّ غيابه عنه ، فاللّفظ واحد في أصله مختلف في معناه.

إذا زَلَّ عنها السَّهْمُ حَنَّتْ كأنَّها مُرَزَّأَةٌ عَجْلَى تُرنُّ وَتُعْوِلُ[3]

1– جلال الدين السيوطي المزهر، ص 168.
2– الديوان ، ص 60.
3– الديوان ، ص 60.

(زلّ) في هذا البيت بمعنى خرجت في حين نجد زلّ لسانه أي أخطأ وفارق الصّواب ، وزلّت القدم أي تعثّرت ، فهذا لفظ يدلّ على معنى متعدّد.

ولا جُبَّأٍ أكْهَى مُرِبٍّ بعِرْسِهِ يُطَالِعُها في شَأْنِهِ كَيْفَ يَفْعَلُ[1]

(يطالعها) هنا بمعنى يستشيرها ونجد يطالع بمعنى ينظر إلى ، يطالع يقرأ ...

أُديمُ مِطَالَ الجُوعِ حتّى أُمِيتَهُ وأضْرِبُ عَنْهُ الذِّكْرَ صَفْحاً فأُذْهَلُ[2]

(أذهل) بمعنى أنسى في البيت في حين أنّ معناها قد يتراوح بين التّعجب والتفكير ...

وَأَسْتَفُّ تُرْبَ الأرْضِ كَيْلا يُرَى لَهُ عَلَيَّ مِنَ الطَّوْلِ امْرُؤٌ مُتَطَوِّلُ[3]

(متطوّل) استخدمها الشّنفرى للدّلالة على المنّان في حين متطوّل بمعنى متجرّئ ...

فَلَما لَوَاهُ القُوتُ مِنْ حَيْثُ أَمَّهُ دَعَا فَأَجَابَتْهُ نَظَائِرُ نُحَّلُ[4]

(لواه) هنا تدلّ على الدّفع ولواه تعني لواه عن رأيه أي عدله عن رأيه ، لوى عنقه قتله ...

مُهَلَّلَةٌ شِيبُ الوُجُوهِ كأنَّها قِدَاحٌ بأيدي ياسِرٍ تَتَقَلْقَلُ[5]

(مهلّلة) هنا تعني رفيقة ولكن استخدمها للدّلالة على اللّحم في حين أنّ أصلها يستخدم للثوب.

شَكَا وَشَكَتْ ثُمَّ ارْعَوَى بَعْدُ وَارْعَوَتْ وَلَلْصَبْرُ إنْ لَمْ يَنْفَعِ الشَّكْو أجْمَلُ[6]

(أجمل) بمعنى أحسن ، فنقل الجمال هنا من شيء مادّي إلى معنويّ.

هَمَمْتُ وَهَمَّتْ وَابْتَذَرْنَا وأسْدَلَتْ وشَمَّرَ مِنِّي فَارِطٌ مُتَمَهِّلُ[7]

---

1 – الديوان ، ص 61.

2– الديوان ، ص62.

3– الديوان، ص 62.

4 –الديوان، ص 64.

5 – الديوان، ص 64.

6 – الديوان ، ص 65.

7 – الديوان، ص 66.

(ابتدرنا) استخدمها الشّنفرى بمعنى تسابقنا وأصلها بادرت بالشيء أي قمت به قبل غيري.

فَوَلَّيْتُ عَنْها وَهْيَ تَكْبُو لِعُقْرِهِ يُبَاشِرُهُ منها ذُفُونٌ وَحَوْصَلُ[1]

(لعقره) وهومقام السّاقي ويستخدم في عقر الدّار ، عقر ذبح ...

تَوَافَيْنَ مِنْ شَتَّى إِلَيْهِ فَضَمَّهَا كما ضَمَّ أَذْوَادَ الأَصَارِيمِ مَنْهَلُ[2]

(ضمّها) هنا تعني زادها وهي تعني عانق ، جمع ...

طَرِيدُ جِنَايَاتٍ تَيَاسَرْنَ لَحْمَهُ عَقِيرَتُهُ لِأَيِّها حُمَّ أَوَّلُ[3]

(تياسرن) استخدمها الشّنفرى للدّلالة على تقاسم القوم له عندما ينالون منه ، فكلّ له فيه حق ليأخذه منه ، وتياسر تشارك ، اليسر السهولة ....

فظاهرة المشترك اللّفظي هي ظاهرة دلاليّة تعكس في حقيقتها ثراءً في اللّغة ، كما تعكس تحكّما في مصطلحات اللّغة ، وهي في اللاّميّة قد عكست الأمرين معا . فلغة الشّنفرى قويّة جدّا وهومتحكّم بها ، والمشترك اللّفظي جاء ليؤكّد ذلك.

وقد عكس المشترك اللّفظي كظاهرة دلاليّة تعبيريّة دلالات نفسيّة لدى الشّاعر ، فهويتلاعب بالدّلالات ، فاللّفظة الواحدة ترسم عدّة دلالات ولكنّ القصد منها يكون لأمر واحد وهذه الدّلالة لا يحدّدها إلاّ القصد عنده ، والذي يفهم من مجموع العلاقات التي تربط الكلمة بما يجاورها

1 – الديوان، ص 66.
2 – الديوان، ص 67.
3 – الديوان، ص 68.

من ألفاظ ، ولكن هذه الدّلالة لم تكن جديدة على الكلمة ، فالدّلالات مشتركة بين هذه الألفاظ ، فاللّفظ واحد والدّلالات متعدّدة.

وإن كان المشترك اللّفظي حاضرا في اللاّميّة وبقوّة فذلك دليل آخر على ثراء اللّغة العربيّة. وبالتالي فالمشترك اللّفظي في لاميّة العرب للشّنفرى هوثابت أسلوبي ، فالشّنفرى لم يحدث جديدا في الألفاظ بل الدّلالة موجودة في الأصل وذلك ما ثبت في المعاجم وكلّ القصائد، ولا شيء أفضل كدليل على ذلك عدا أنّ المشترك اللّفظي مثّل أعلى نسبة حضور بين العلاقات الدّلاليّة في اللاّميّة ، فالألفاظ لها دلالات متعدّدة في أصل وضعها حسب سياقها.

ونصل في نهاية حديثنا عن العلاقات الدّلاليّة إلى مجموعة من النّتائج هي :

– المشترك اللّفظي أكثر حضورا من كلّ العلاقات الدّلاليّة الأخرى وذلك راجع إلى أصل اللّغة، فاللّغة العربيّة ثريّة في أصلها بالمعاني ، فإن وجدت عدّة معان للّفظ الواحد فذلك متعارف عليه في كتب اللّغة والمعاجم.

– الحضور القوي للمشترك اللّفظي يعكس عند الشنفرى ثراءً لغويا فهولا يكرّر الدّلالة الواحدة بتفس اللّفظ ، إنّما بأسماء وكلمات أخرى .

– يساعد المشترك اللّفظي في رسم الطاقات النّفسيّة التي تأتي في عدّة تشكلات لغويّة. فالتّجربة التّعبيريّة تتغيّر أشكالها وقوالبها بتغيّر الحالات النّفسيّة للشّاعر .

– التّضاد من أقوى العلاقات الدّلاليّة الحاضرة في اللاّميّة وذلك يعكس ثراء اللّغة الشّعريّة عند الشّنفرى .

– مثّل حضور التّضاد بشكليه الأفقي والعمودي تجربة شعوريّة عند الشّنفرى ، فالتّضاد كتجربة تعبيريّة عكس تجربة شعوريّة وهي الأنا والآخر المضاد ، والذي تجلّى في رسم صورة جمالية خلقيّة رفيعة للأنا والضدّ للآخر.

– التّضاد في اللاّميّة عكس لغة شعريّة أصيلة مثّلت لغة البداوة التي يمكن وصفها باللّغة المتوحّشة ، فنجد الألفاظ المستخدمة تميل إلى البيئة وتمثّلها ، فكانت الألفاظ مستلهمة من بيئته.

– الترادف لم يكن قويّا كالمشترك اللّفظي والتّضاد وذلك راجع لعدم ميول الشّاعر إلى التّكرار.

– عدم ورود التّكرار بصورة قويّة راجع إلى طبيعة القول الشّعري ، فالشّاعر يقول ارتجالا، وراجع إلى أنّ الشّنفرى يصوّر في اللاّميّة صورة كاملة فإن ورد التّرادف فهولتأكيد دلالة ما

– إن ورد التّرادف في اللاّميّة فمن أجل تقوية الدّلالة ومن أجل تثبيت معرفة لدى المتلقي، وهذه المعرفة تعكس التجربة الشعوريّة فالتّرادف إن وجد فقد أكّدها ليوصلها للمتلقي.

– التّرادف والتّضاد والمشترك اللّفظي علاقات دلاليّة مثّلت سمة أسلوبيّة في اللاّميّة حيث عكست هذه الظواهر الدّلاليّة بلغة أصيلة مثّلت اللّغة العربيّة في أصفى مضانّها وأبسط صورها ، الصورة البدويّة الطّبيعيّة التي عكست التجربة البيئيّة والاجتماعيّة القاسية التي كان يعيشها الجاهلي والصّعلوك تحديدا ، فجاءت الألفاظ متوحشة خالية من صنعة وتجميل بل جاءت ببساطة مثّلت معنا من معاني اللّغة العربيّة .

– مثّلت هذه الظواهر الدّلاليّة قوالب صبّت فيها التّجارب الشّعوريّة ، فالتّضاد ثنائي أوثلاثي والتّرادف كذلك أوأكثر ، نقلوا تجربة شعوريّة صادقة للشّاعر .

– هذه العلاقات الدّلاليّة ما هي إلاّ ثوابت أسلوبيّة ، فالتّضاد لم يخرج من دائرة المألوف وكذلك التّرادف والمشترك اللّفظي ، فهي مستلهمة من اللّغة وموجودة بها منذ الأزل ، إلى درجة اعتبارها قوالبا شعريّة من طرف بعض النّقاد ، والاختلاف في أصل وجودها كذلك بين الدّارسين،فهي فعليا عكست تجربة شعوريّة ولكن ليس بتلك القوى التي توجد في الحقول الدّلاليّة أوالصّورة الشّعريّة أوالتقديم والتأّخير والحذف ... فهي تعكس لغة بسيطة ومحسّنا جماليا في القصيدة لا أكثر ولاأقل.

وفي الأخير، العلاقات الدّلاليّة ثوابت أسلوبيّة عكست واقع اللّغة في العصر الجاهلي، ومثّلت مصدرا ومعينا للّغة الصّحراويّة في وجودها الأوّل ، فرغم الوحشيّة فيها إلاّ أنّها لم تخلُ من مسحة جماليّة شكّلتها هذه العلاقات الدّلاليّة ، التي لم يقصد إليها الشّاعر بل جاءت عفوا ، فهولم يهتمّ بلغته كما سبق وقلنا وإنّما اهتمّ بإيصال فكره ومشاعره إلى بني قومه ، فبقيت اللاّميّة بعده لمئات السنين تمثّل صورة للصّعلوك ومنبعا للّغة والأخلاق. فاللاّميّة أصدق قطعة شعريّة من أغاني الصّحراء.

خاتمة

خاتمة :

لا يختلف اثنان حول أهمية الشّعر الجاهلي و مساهمته في فهم البيئة العربية ، و الشّخصية الجاهلية ، و ذلك ما تأكّد معنا أثناء غوصنا في لاميّة العرب للشّنفرى فوصلنا إلى مجموعة من النتائج و الخلاصات أدرجناها على النّحو التالي :

* يتميّز عصر الشّنفرى ، و هو العصر الأوّل في الأدب العربي بوجود طبقة من الشّعراء الشّذاذ أو ما يسمّى بالشعراء الصّعاليك الذين إمّا خلعوا لما جروه على أنفسهم من جرائم وإمّا خلعوا أنفسهم طلبا للمساواة الاجتماعية مع غيرهم من أفراد مجتمعهم .

* البيئة المناخية و الاجتماعية الصّعبة ساهمت في رسم شخصيّة الصّعلوك و الانسان الجاهلي عموما، فانعكس ذلك في أشعارهم فاصطبغت بالوحشيّة و الإنفجار.

* البيئة الاجتماعية لم تكن عادلة في تقسيماتها للأفراد و لذلك نشأت هذه الفرق من الصّعاليك .

* عناية الدّارسين باللّغة العربية واللاّميّة لما تمثّله من ثروة معجميّة فعلية، و عناية المربين بها لما فيها من مبادئ أخلاقية، و اهتمّ بها المستشرقون لما فيها من عكس فعلي لبيئة الجاهلي من كلّ النواحي : الطّبيعيّة ، الاجتماعيّة و الشّخصيّة .

* الدّافع النّفسيّ هو العامل الأساسي في نظم اللاّميّة ، و لم يكن منطلقا من حب أو سعادة، إنّما دافع ولّده القهر النّاتج عن الظلم و الاضطهاد في التّصنيف الاجتماعي و المعملاتي.

* اختصّ الشّنفرى عن غيره من الشعراء الجاهليين و الصّعاليك بالذّكر نظرا للأخبار الواردة عنه في المصنّفات، و نظرا للاميّته الأشهر بين كلّ لاميات فحول الشّعراء.

* برزت بعض ملامح شخصيّة الشّنفرى من خلال اللاّميّة ، فالدّراسة لمستويات اللّغة أوصلتنا إلى معرفة كرم أخلاقه و عزّة نفسه ، و ذلك السبب الذي قاده إلى التّصعلك.

* تُمكّن الدّراسة الأسلوبيّة الدّارس من الوصول إلى أغوار النّص الأدبيّ ، و ذلك ما وجدناه متمثّلا في الدّافع النّفسي لدى الشّنفرى و الذي تجلّى في ظاهرة تعبيريّة عاكسة فعلا لتجارب وجدانيّة .

* حافظ الشّنفرى على نهج معاصريه في نظم الشّعر بواسطة الوزن و القافية ، فرغم تمرّده على كلّ الأعراف و الخروج على النّظام القبلي إلاّ أنّه لم يمس الخاصيّة الإيقاعيّة الإنشاديّة المقدسة عند الجاهلي.

* نظم الشّنفرى على وزن الطّويل الذي يمتاز بتفعيلاته الطّويلة التي تخرج الانفعالات المناسبة لمقام الحزن و الغضب النفسي الذي هو فيه . فجاء معظم شعره على هذا الوزن ، فكان البحر الرّائج بين الصّعاليك و حتّى الشعراء القبليين . و أغفل بقية البحور و ذلك راجع لقلّة شعره، فلم ينظم إلاّ في خمسة أبحر من أصل ستة عشر بحرا.

* جاءت القافية عند الشّنفرى قويّة جهريّة مجلجلة ترسم حالة الغضب التي يصرّح بها، و قد نافس في ذلك فحول الشّعراء ، فأفحمهم فلم تسمّ أيّ لاميّة بلاميّة العرب إلاّ لاميّته.

* مناسبة البحر و القافية لطبيعة الحالة الشّعوريّة للشّاعر فاستوعبتها.

* غلبت الأصوات المجهورة على الأصوات المهموسة في اللاّميّة ، و التي تتّسم بالقوّة و الوضوح في السّمع ما برر رغبة الشّنفرى القويّة في الإفصاح عمن الرّفض و وصف الأهل الجدد.

* اتّجه الشّنفرى في الأصوات إلى المتوسطة ،فكانت الغالبة على مجمل الأصوات، و ذلك راجع لرغبته في الإبانة و الإفصاح و تأكيد الرغبة في الخروج عن المجتمع القبلي نحو مجتمع الصّحراء المفتوح على المجهول.

* أبان التكرار كظاهرة إيقاعيّة بإحداثه لإيقاع مميّز، فتمازج مع معاني النّص فقواها و شحنها، فتجلّت الشّحنات العاطفيّة التي أدّت إلى خلق هذا النّص و وصلت إلى المتلقي، فعزّزت الدّلالة و قوّت المعنى، وخلقت إيقاعا نغميا متميزا .

* التجمعات الصّوتيّة في اختلافها أحالتنا إلى معان أخرى في النّص و أنشأت إيقاعا نغميّا متميّزا تجلّى فيه التّجديد و التنويع الإيقاعي الذي وجد فيه الشّنفرى المساحة الحقيقيّة للإبداع.

* غياب التّصريع في بداية اللاّميّة و ذلك ما يؤكّد رغبة الشّنفرى في التّجديد و إن لم يكن حبا في الإبداع ، و إنّما كسرا لقوالب شعريّة جاهزة ابتدعها النّظام القبلي الذي يرغب في محاربة كلّ ما جاء به من قوانين.

* كثرة التفعيلات المزاحفة التي كادت تعادل السليمة أكد أن القالب الشّعري كان مقدسا حيث سلم من تلاعب الشّنفرى ، فكانت الزحافات منفذا لكسر الرّتابة.

* القالب الشعري الجامد المتمثّل في الوزن و القافية (الإيقاع الخارجي) أدّى بثباته و عدم مرونته إلى خلق تغيرات في الدّلالة و التّركيب و حتّى الإيقاع الدّاخلي، لتوازي التّجربة التعبيرية التّجربة النّفسيّة .

* شكل الإيقاع الخارجي الإطار الثّابت من الإيقاع فلم يخرج الشّنفرى عنه ، أمّا الإيقاع الدّاخلي فقد مثّل مساحة الحريّة لدى الشّنفرى فالتجأ فيها إلى التّغيير ، فنفى التّرصيع عن مطلع اللاّميّة رغم حرص الشّعراء الجاهليين عليه ، و تلاعب بالإيقاعات من جناس و تواز و تقسيم و توازن و طباق على طول الأبيات فكان التّغيير محتوا في الثّبات.

* غلب الفعل المضارع على بقيّة الأفعال ، فالشّنفرى رسم لوحة الحاضر ، فكان مناسبا لغرض الوصف معبّرا عن نزعة التّمرّد ، أمّا الفعل الماضي فكان حضوره مضيفا طابع السّرد مناسبا لوضع الشّنفرى الذي تراوح الفعل عنده ما بين ماض يسرد ما وقع و حاضر يصف ما يراه ، أمّا الأمر فكان الغائب الأكبر فلم يحضر إلاّ لمرة واحدة على طول اللاّميّة فأضفى دلالة في المطلع لا غير.

* مثّل الإثبات في الجمل الاسميّة و الفعليّة الغلبة بمقابل النّفي، الذي مثّل الإقرار و الإثبات كذلك، فقد مثّل الشّنفرى المحور الأساسي في اللاّميّة ، فكان النّفي عنده لإثبات و إصباغ الضّدّ على نفسه في فخر و اعتزاز بالذّات .

* مثّل الحذف متغيّرا أسلوبيا عند الشّنفرى فالحذف عنده تلميح و ضربا من ضروب القول حيث ترفّع عن الذّكر فكان ذلك عنده أبلغ .

* غيّر الشّنفرى من مواقع الكلام فكان التّقديم و التأخير في مختلف مواضع اللاّميّة، و الذي مثّل سمة أسلوبيّة مميّزة، حيث جعل الكلام موحيا ظاهر المعنى في جمال تعبيري فاتّسعت الدّلالة .

* جاء التّناوب في اللاّميّة و إن كان قليلا ليؤكّد البراعة اللّغويّة و تلاعب الشّنفرى بالألفاظ ، فقد استخدم اللّفظ للدّلالة على معناه و معنى آخر. فكانت المزاوجة اللّفظيّة مساهمة في تأكيد أغراض معنويّة.

* جاء الثّابت الفعلي المضارع غالبا على الثّابت الفعلي الماضي و الأمر كان شبه غائب عن اللاّميّة ، و في ذلك دلالة على استمرار الفعل في المستقبل.

* تصدّر الاسم الألفاظ الحاضرة في اللاّميّة ، فكان الإطار الدّلالي العام للاّميّة ثابتا ثبات الاسم و ثبات البيئة الصّحراويّة و أعرافها و قبائلها .

* كان ثابت النّفي حاضرا و لكن بصورة قليلة، و لكنّه أسهم في رسم الإطار الدّلالي الكامل للاّميّة، فالشّنفرى ينفي ليؤكّد.

* تنوعت الأساليب النّحويّة في اللاّميّة و لكنّها لم تكن كثيرة، لأن الشّنفرى قد أكّد على منطلقات نفسيّة كانت السبب في القول ، فكان الإخبار هو الغالب على أساليب اللاّميّة .

* كان حضور أسلوب الانتظار الخائب هو الغالب في اللاّميّة فالشّاعر يصوّر خيبة انتظار من مجتمعه و واقعه. فانطلق مبدعا دون أن تفارقه هذه الخيبة. فكانت ثابتا أسلوبيّا في اللاّميّة معبّرة عن ثابت واقعي.

* الأساليب النحويّة الأخرى تراوحت بين النّفي و الأمر و النّداء و الاستفهام لترسم الدّلالة الكلّية للاّميّة بين نزعة ترج و افتخار و حزن .

* اللغة الشّعريّة عند الشّنفرى مثّلت أحد مقوّمات اللاّميّة التي جعلتها خالدة و صامدة في وجه الزمن شهيرة عند النّحويين و اللّغويين .

* القاموس الشّعري عند الشّنفرى ثري يعكس اللّغة الأولى للجاهلي في صورتها الحيّة العاكسة للبيئة الأولى و الفكر الأوّل.

* الصورة الشّعريّة عند الشّنفرى بسيطة بساطة فكر العربي الأول ، فكان التّشبيه عنده أقوى الصّور الفنيّةُ بعيدا عن التّعقيد.

* الصّورة الاستعاريّة مثّلت حضورا قليلا، و ذلك ما يؤكّد منطلقنا بأنّ الشّنفرى قال بعيدا عن التّعقيدات الفكريّة بل قال عاكسا لما جال في صدره يصوّر عصره .

* الكناية في صورها القليلة في اللاّميّة شكّلت ملمحا أسلوبيا جماليا أكّد المعنى و زاد اللاّميّة جمالا و طلاوة .

* أمّا مصادر الصّور الشّعريّة عند الشّنفرى فكانت من البيئة الصّحراويّة من حيوان و مناخ و تضاريس و سكّان ، فكانت خير دليل عن حياة عصره.

* المعجم الشّعري عند الشّنفرى كان ثريّا ثراء بيئته و لغته.

* طغيان حقل الحيوان و السّلاح في لاميّة العرب أكّد بأنّ الشّاعر خارج كلّيّا عن نظم المجتمع إلى درجة التّطرّف .

* الحقول الدّلاليّة رسمت البيئة الحقيقيّة لبيئة الصّعلوك و الجاهلي الحقيقيّ ، في صورتها الأولى الصّادقة.

* حضور الوحدات المعجميّة المكوّنة للحقول الدّلاليّة ما هي إلاّ متغيّر أسلوبيّ لأنّ معاني هذه الوحدات تتغيّر بتغيّر العلاقات التي تنشئها مع ما يجاورها، فتتغيّر معانيها .

* العلاقات الدّلاليّة في اللاّميّة كانت إجمالا ثابتا أسلوبيا فالطّباق و التّرادف و المشترك اللّفظيّ ما هي إلاّ قواعد معياريّة موجودة في اللّغة منذ القدم ، و لم يخرق الشّنفرى قانونها و لم يحدث فيها جديدا .

قائمة المصادر و المراجع

قـــائـــــمـــة الـــمـــصـادر و الـــمـراجـــع

القران الكريم برواية ورش عن نافع

المصادر

- ابن جني : الخصائص ، تح : محمد علي النّجار ، المكتبة العالمية ، ط2 ،(د،ت)
- ابن حجة الحموي : خزانة الأدب ، تح : عصام شعيتو ، دار الهلال، بيروت، ط2،(د،ت).
- ابن خلدون: المقدمة، تح: محمد ناصر الدين الألباني، دار ابن الجوزي، القاهرة، ط1، 2009 م،
- ابن رشيق القيرواني : العمدة في محاسن الشّعر و آدابه و نقده ، تح : محمد محيي الدّين عبد الحميد ، دار الجيل ، ط5 ، 1981 م
- ابن سلام الجمحي :طبقات فحول الشّعراء ، تح : الشيخ محمود محمد شاكر ، دار الكتب العلمية ، (د، ط) ، 2001 م .
- ابن قتيبة: الشعر والشعراء، تح: محمد أحمد شاكر، دار المعارف، مصر،(د،ط) ، 1966م.
- ابن هشام الأتصاري جمال الدّين : مغني اللبيب عن كتب الأعاريب ، تح : مازن المبارك و حمد علي حمد الله ، مطبعة الحلبي ، ط1 ، 1964 م.
- أبو البقاء العكبري : إعراب لامية الشنفرى ، تح : محمد أديب عبد الواحد جمران ، المكتب الاسلامي ، بيروت ، ط1 ، 1984 م .
- أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا: مقاييس اللغة، راجعه وعلق عليه: انس محمد الشامي، دار الحديث، القاهرة، دط، 2008 م،.
- أبو الطّيب اللغوي : الأضداد في كلام العرب ، تح : د عزة حسن، المجمّع العلمي العربي، دمشق،(د،ط) ،1963 م
- أبو حيّان التّوحيدي : المقتبسات ، تح : محمد توفيق حسن ، دار الآداب ، بيروت ، ط2 ، 1989 م

- أبو يوسف ابن إسحاق السكيت : شرح ديوان عروة بن الورد ، تصحيح : الشيخ العلامّة محمد ابن أبي شنب، الجزائر ، مطبعة جول كربونل ، 1926 م.
- أبوفرج الأصفهاني: الأغاني، مؤسسة عز الدين للطباعة، مجلد7، ، دط، دت،

أبي الصفاء خليل بن أيبك الصفدي : الروض الباسم و العرف الناسم ، تح :محمد عب المجيد الشين ، دار الآفاق ، مصر ، ط1 ،2005 م

- أحمد بن يوسف الغرناطي : طراز الحلة و شفاء الغلة ، تح : رجاء السّيّد الجوهري ، مؤسسة الثقافة الجامعية ، مصر ،(د، ط) ،(د ، ت).
- اسماعيل بن حماد الجوهري :الصحاح تاج اللغة و صحاح العربية ، تح : أحمد عبد الغفور عطّار ، دار العلم للملايين ، ط 4 ، 1990 م.
- اسماعيل بن حماد الجوهري :الصحاح تاج اللغة و صحاح العربية ، تح : أحمد عبد الغفور عطّار ، دار العلم للملايين ، ط 4 ، 1990 م.
- إميل بديع يعقوب: ديوان الشنفرى، دار الكتاب العريس، لبنان، ط2، 1996 م.
- بدر الدين الزركشي: البرهان في علوم القرآن ، تح : محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار التراث العربي ، القاهرة ، ط3 ، 1984م ،
- الجاحظ (أبو عثمان بن عمرو بن بحر) : البيان و التبيين ، تح و شرح : عبد السلام محمد هارون ، دار الفكر ، ط4 ، (د، ت).
- جلال الدين السيوطي : المزهر في علوم اللغة و أنواعها ، تح: محمد أحمد جاد و آخرون، دار إحياء الكتب العربية ، القاهرة ، (د،ط، ت).
- حازم القرطاجني : منهاج البلغاء و سراج الأدباء ، تح : محمد الحبيب بن خوجة، تونس، ط 1 ، 1966 م .
- راغب الأصفهاني: المفردات في غريب القرآن، تحقيق و إعداد مركز الدّراسات و البحوث بمكتبة مصطفى الباز،(د، ، ط ،ت).
- سيبويه : الكتاب ، تح : عبد السلام هارون ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط3 ، 1988م
- الشباب، القاهرة ، (د،ط)، 1979 م
- ضياء الدّين ابن الأثير : المثل السّائر في أدب اللكاتب و الشّاعر و يليه الفلك الدّائر على الأدب الثّائر ، تح : أحمد الحوفي ، دار النّهضة ، مصر ، (د، ط ،ت).

- عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز تح : محمود محمد شاكر ، ط1 ، مطبعة البدني، القاهرة ، 1991 م
- علي بن محمد الجرجاني : التعريفات ، تح: محمد الصّديق المنشاوي ، دار الفضيلة، القاهرة ،(د، ط) ، 2004 ,
- مجد الدّين محمد بن يعقوب اللفيروز أبادي : القاموس المحيط ، تح : أنس محمد الشّامي و زكريا جابر أحمد ، دار الحديث، القاهرة ، (د، ط) ، 2008 م .
- محمد بن مكرم ابن منظور الافريقي المصري جمال الدّين أبو الفضل : لسان العرب، دار صادر، بيروت ، (ط صادر) ،(د،ت).
- معاني القرآن ، تح : محمد علي النّجار و محمد يوسف النجاتي ، عالم الكتاب ، بيروت، ط2 ، 1980 م

المراجع

- إبراهيم أنيس : موسيقى الشّعر ، المكتبة أنجلو المصريّة ، القاهرة ، ط6 ، 1988 م
- أبو جمعة بوبعيو : جدليّة القيم في الشّعر الجاهلي دمشق ، (د،ط) ، 2001 م.
- أحمد الشايب: الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط8، 1991 م،
- أحمد أمين: النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط1، 1968 م،
- أحمد محمد قدور : مبادئ اللّسانيات ، دار الفكر، ط1 ، 1996 م
- أدونيس :الشّعريّة العربيّة ، دار الآداب ، ط3 ، (د،ت) .
- الأزهر الزّناد : دروس البلاغة العربيّة نحو رؤية جديدة ، المركز الثّقافي العربي ،
- بكري شيخ أمين :البلاغة العربية في ثوبها الجديد ، دار العالم المبين ، ط2 ،1994م
- تمام حسن : البيان في روائع القرآن ، دراسة لغوية و أسلوبية للنّص القرآني ، ط1، 1993م
- جابر عصفور : الصّورة الفنيّة في التّراث النّقدي و البلاغي ، دار المعارف ، القاهرة (د،ط)،(دت) .

- جاسم محمد الصميدعي ، شعر الخوارج دراسة أسلوبية ، دار دجلة، عمان ، ط ن . أ ، (د، ت) .
- حسين جعفر نور الدين: موسوعة الشعراء الصعاليك، رشا ديرس للطباعة، لبنان، ج2، دط، 2007 م.
- حسين عطوان: الشعر الصعاليك في العصر العباسي الأول، دار الجيل، بيروت، ط1، 1988 م،
- حلمي خليل : الكلمة دراسة لغويّة معجميّة ، دار المعرفة الجامعيّة الاسكندريّة ،(د، ط)، 1995م

-حنا الفاخوري: الجامع في تاريخ الأدب العربي، دار الجيل، لبنان، دط، دت.

- دومنيك مانغنو:المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر:عبد القادر مهري، منشورات دار سناترا، تونس،(د، ط)، 2008 م
- رابح بوحوش : البنية اللّغويّة لبردة البصيري ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر، (د،ط) ، 1993 م
- راشد بن حمد بن هاشل الحسيني : البنى الأسلوبية ، أخذا عن عمر عبد الهادي قاسم ، دراسة أسلوبية ، دراسة أسلوبية في شعر الأخطل ، رسالة ماجستير،جامعة النجاح الوطنية، فلسطين، (د، ط) ،2001 م
- رولان بارت: الكتابة في درجة الصفر، تر: نديم خشفة، مركز النماء الحضاري، ط1، 2002 م،
- سعد مصلوح: الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، عالم الكتاب ،القاهرة ، ط3 ، 1992م
- سيد قطب : النّقد الأدبي أصوله و مناهجه ، دار الشروق ، القاهرة ، ط8 ، 2003م
- الشرين شريدة: جواهر الشعر " روائع الشّعر العربي في عصوره القديمة " ، دار الحديث ، تونس ، ط1 ، 2009 م .
- شكري محمد عياد: مدخل إلى علم الأسلوب، مكتبة مبارك، مصر، ط2، 1992 م،
- شوقي علي زهرة: الأسلوب بين عبد القاهر وجون ميري، مكتبة الآداب للطّباعة و النشر و التوزيع ، ط1 ، (د، ت) .

- صابر عبد الدايم : موسيقى الشعر العربي بين الثبات و التّطور ، مكتبة الخانجي ، القاهرة، ط $_2$ ، 1993 م
- صلاح فضل : علم الأسلوب مبادئه و إجراءاته ، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب ، مصر، ط$_2$ ، 1985 م
- صلاح يوسف عبد القادر : في العروض و الإيقاع الشعري ، دار الفكر، ط $_1$،(د،ت).
- طالب محمد إسماعيل الزوبعي: علم المعاني، منشورات جامعة قار يونس، لبيا، ط 1، 1977 م.
- عائشة بنت الشاطئ : الإعجاز البياني للقرآن و مسائل بن الأزرق ، دار المعارف ، مصر،(د،ط) 1971 م
- عبد الحليم حفني: شعر الصعاليك منهجه و خصائصه، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، مصر ، (د ، ط) ، 1987 م .
- عبد الحليم حفني:شرح ودراسة لامية العرب للشنفرى، مكتبة الآداب، القاهرة ، ط1، 2008 م
- عبد الحميد هيمة : البنيات الأسلوبية في الشّعر الجزائري المعاصر شعر الشباب نموذجا، مطبعة هيمة، ط$_1$ ، 1998 م
- عبد الرحمان المصطاوي : ديوان تأبّط شرا ، دار المعرفة ، بيروت ، ط $_1$، 2003م
- عبد الرزاق الخشروم : الغربة في الشّعر الجاهلي ، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب ، دمشق، (د،ط) ، 1989 م ،
- عبد السلام المسدي : النّقد و الحداثة ، ط$_1$ ، دار الطليعة ، بيروت ، ط$_1$ ، 1983م
- عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ط3، 1982م
- عبد العزيز عتيق : في البلاغة العربية (علم المعاني – البيان –البديع) ، دار النهضة العربية ، بيروت ، (د، ط ، ت)
- عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، نظرية وتطبيق، المرك
- عبد المالك مرتاض : الأدب الجزائري القديم : دراسة الجذور ، دار هومة ، الجزائر، (د، ط) ، 1995 م.

- عبد الواحد حسن الشيخ : البديع و التوازي ،مكتبة و مطبعة الاشعاع الفنية،مصر ،ط1، 1999م
- عدنان بن ذريل: اللغة والأسلوب، مراجعة وتقديم: حسن حميد، ط2، 2006 م،
- علي الجندي : في تاريخ الأدب الجاهلي ، دار المعارف ، القاهرة ، (د،ط) (د،ت)
- علي عشري زايدي : عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، مكتبة ابن سينا ، القاهرة ، ط4، 2002 م
- عمر فروخ : تاريخ الأدب العربي ، دار العلم للملايين ، (د، ط ، ت).
- عمر مختار : علم الدّلالة ، عالم الكتاب ، القاهرة ، ط5 ، 1998 م
- فتح الله سليمان : الأسلوبية مدخل نظري و دراسة تطبيقية ، دار الآفاق ، مصر ، ط1 ، 2008 م.
- فوزي عيسى ، النّص الشّعري و آليّات القراءة ، دار العلم و المعرفة ، الاسكندرية ، ط 2006 م .
- بيروت ، ط1 ، 1992 م الثقافي، المغرب، ط6، 2006 م،
- كمال بشر : علم الأصوات العام ، دار غريب ، القاهرة ، ط1 ، 1994 م
- مجد الدّين محمد بن يعقوب اللفيروز أبادي : القاموس المحيط ، تح : أنس محمد الشّامي و زكريا جابر أحمد ، دار الحديث، القاهرة ، (د، ط) ، 2008 م .
- محمد الهادي طرابلسي : خصائص الأسلوب في الشوقيات ، المطبعة الرسميّة للجمهورية التونسية ، تونس ،(د،ط) ، 1981 م
- محمد العيد : إبداع الدّلالة في الشّعر الجاهلي ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، ط2 ، 2007م
- محمد بلوحي: الأسلوب بين التراث البلاغي العربي والأسلوبية الحداثية، مجلة التراث العربي، اتحاد كتاب العرب، دمشق، (د ، ط ، ت) .
- محمد بن مكرم ابن منظور الافريقي المصري جمال الدّين أبو الفضل : لسان العرب، دار صادر، بيروت ، (ط صادر) ،(د،ت).
- محمد حافظ دياب ، سيد قطب : الخطاب والإيديولوجيا، مصر ، (د،ط)، 2006 م ،

- محمد داود : الدّلالة و الحركة في اللّغة العربيّة المعاصرة في إطار المناهج الحديثة ، دار غريب ، القاهرة (د، ط) ، 2006 م
- محمد رضا مروة : الصّعاليك في العصر الجاهلي أخبارهم و أشعارهم ، دار الكتب العلمية،بيروت،ط1990،1م،
- محمد عبد الرحمن محمد ، الشعر الجاهلي قضاياه الفنية و موضوعاته ، مكتبة الشباب، القاهرة ، (د،ط)، 1979 م
- محمد عبد المطلب: البلاغة العربية قراءة أخرى،الشركة المصرية العالمية للنشر،أودجمان، ط1، 1997م ،
- محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، دار نوبار للطباعة ، القاهرة ، (د،ط) ، 1994م.
- محمد عبد المنعم خفاجي و عبد العزيز شرف : الأصول الفنيّة لأوزان الشّعر العربي، دار الجيل ، لبنان ، ط 1، 1992م
- محمد نجيب اللّبيدي : معجم المصطلحات النّحويّة و الصرفية ، دار الرّسالة، بيروت، ط1، 1985 م
- منذر عياشي: الأسلوبية تحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 2002م
- موسى ربابعة : قراءات أسوبية في الشعر الجاهلي ، دار الكندي للنشر و التوزيع ، الأردن،(د، ط) ، 2001 م ،
- نور الدّين السد : الأسلوبية و تحليل الخطاب دراسة في النّقد العربي الحديث ، دار هومة ، الجزائر ، (د،ط) ، 1997 م
- يوسف خليف : الشّعراء الصّعاليك في العصر الجاهلي ، دار الجيل ، بيروت ، (د،ط)، 1988 م ،
- **الكتب المترجمة:**
- بيار جيرو: الأسلوبية، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء القومي ، سوريا ، ط2 ، (د،ت)
- تيودوروف تزفيتان: الشعرية، تر: شكري المبحوت ورجاء سلامة، دار بوبقال، المغرب، ط2، 1990 م،

- جون كوهان: بناء لغة الشعر، تر: أحمد درويش، الهيئة العامة لحضور الثقافة، القاهرة، دط، 1990 م،
- دومنيك مانغنو:المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر:عبد القادر مهري، منشورات دار سناترا، تونس،(د، ط)، 2008 م
- رولان بارت: الكتابة في درجة الصفر، تر: نديم خشفة، مركز النماء الحضاري، ط1، 2002 م.
- فرانسوا مورو : الصّورة الأدبيّة ، ترجمة علي نجيب إبراهيم ، دار الينابيع ، دمشق،(د ، ط) ، 1995م
- فيلي سندرس: نحو نظرية أسلوبية لسانية، تر: خالد محمد جمعة، دار الفكر، دمشق، ط1، 2003 م.
- يونيل مالبرج : علم الأصوات ، إخراج و دراسة عبد الصبور شاهين ، مكتبة الآداب، مصر ،(د،ط) ، 1988 م.
- **المعاجم:**
- أبو الطّيب اللغوي : الأضداد في كلام العرب ، تح : د عزة حسن، المجمّع العلمي العربي، دمشق،(د،ط) ،1963 م
- راغب الأصفهاني: المفردات في غريب القرآن، تحقيق و إعداد مركز الدّراسات و البحوث بمكتبة مصطفى الباز،(د، ، ط ،ت)
- أحمد بن عطاء الله الكسندري :تاج العروس الحاوي لتهذيب النفوس ، دار جوامع الكلم، القاهرة ، (د، ط ، ت) .
- سيبويه : الكتاب ، تح : عبد السلام هارون ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط3 ، 1988م
- اسماعيل بن حماد الجوهري :الصحاح تاج اللغة و صحاح العربية ، تح : أحمد عبد الغفور عطّار ، دار العلم للملايين ، ط 4 ، 1990 م.
- الفيروز أبادي: القاموس المحيط، راجعه أنس محمد الشامي وزكريا جابر أحمد، دار الحديث، مصر، 2008 م.
- محمد مرتضى الزبيدي: تاج العروس، تح: عبد المنعم خليل إبراهيم و كريم سيد محمد محمود، دار الكتاب العلمية، بيروت، ط3، (د،ت).

- محمد نجيب اللّبيدي : معجم المصطلحات النّحويّة و الصرفية ، دار الرّسالة، بيروت، ط1، 1985 م
- محمد بن مكرم ابن منظور الافريقي المصري جمال الدّين أبو الفضل : لسان العرب، دار صادر، بيروت ، (ط صادر) ،(د،ت).
- **الرسائل الجامعية:**
- داحو آسية : الإيقاع المعنوي في الصّورة الشّعريّة ، رسالة ماجستير ، إشراف الدكتور العربي عميش ، جامعة الشلف ، 2009/2008 م
- عمر عبد الهادي قاسم : دراسة أسلوبية ، دراسة أسلوبية في شعر الأخطل ، رسالة ماجستير ،جامعة النجاح الوطنية، فلسطين، (د، ط) ،2001 م

المقالات:

- جامعة الانبار، المجلد1، العدد4، 2009م.
- عبد القادر بوزيدة : دراسة ظاهرة أسلوبيّة (التكرار) في قصيدة السّياب (رجل النهار)، مجلة اللّغة و الآداب ، جامعة الجزائر ، ع 14 ،ديسمبر 1999 م**68**
- عمران الكبسي : أسلوبية جديدة لإيقاع الشّعر المعاصر،مجلة أقلام ، العدد1، 1990م.
- ياسر أحمد فياض ومها فواز خليفة: البنى الأسلوبية في شعر النابغة الجعدي، مجلة.

الكتب الاجنبية

1. Brown and George yule : Discoures analysés, cambrage université, Paris, 1983
2. Charles Bally : Traité de stylistique Française, libraire c. klincksie, Paris, , éd1990,
3. Ferdinand De Saussure: Cours de Linguistique Generale ,

فهرس المحتويات

العنوان	الصّفحة

الشكر ....

الاهداء..... .....

مقدّمة 01

الفصل الأوّل

تمهيدي

* تمهيد 09

1 – الخطاب 10

تعريف الخطاب 10

أ– لغة 10

ب– اصطلاحا 10

2– الأسلوب 13

3– محدّدات الأسلوب 19

أ– الاختيار 19

ب– التركيب 20

ج– الانزياح..... 21

4– الأسلوب و الخطاب 22

5– مفهوم الثّابت و المتغيّر..... 24

أ– الثّابت الأسلوبي 24

ب– المتغيّر الأسلوبي 25

6– الصّعلكة و الصّعاليك في العصر الجاهلي 26

أ– أسباب الصّعلكة 30

البيئة و المكان 30

الحياة الاجتماعية 30
الحياة الاقتصادية 32
غياب السلطة الجامعة 33
6– شعر الصّعاليك 35
7– الشّنفرى 37
8– اللاّميّة 44
أ– لاميّة العرب 45
ب– الاختبارات 46
نص اللامية..... 47

الفصل الثاني

الثوابت والمتغيرات الإيقاعية في لامية العرب للشنفرى

تمهيد 51
الإيقاع 52
الثوابت الايقاعية..... 54
الوزن والايقاع..... 54
أ– الوزن 56
ب– القافية..... 65
الروي..... 68
المتغيرات الايقاعية الداخلية..... 72
أ– دلالة الأصوات المفردة..... 73
ب– الهمس والجهر 74
الشدة والرخاوة والتوسّط .....

الفصل الثّالث

الثوابت والمتغيرات التركيبية في لامية العرب للشنفرى

تمهيد 110
المتغيّر التركيبي 112
أ– التقديم و التأخير 112
1– في الجملة الاسمية 113
تقديم المبتدأ على الخبر أو خبر كان على اسمها 116
2–في الجملة الفعلية 115
تقديم المفعول به على الفاعل و على الفعل و الفاعل معا 116
تأخير الفاعل عن الفعل 118
تقديم الفاعل على الفعل 120
ب– التكرار 120
1– تكرار الحرف 120
2– تكرار الكلمة 124
3– تكرار البداية 129
ج– الحذف 131
1– الحذف في الجمل الاسمية 132
حذف المبتدأ 132
حذف الخبر 134
الحذف في الجملة الفعلية 135
حذف الفعل 135
حذف الفاعل 136
حذف الفضلى في الجمل الفعلية و الاسمية 137
حذف المنعوت 137

حذف المضاف أو المضاف إليه 137
حذف القسم 138
حذف رُبَّ 138
حذف النداء 139
حذف همزة الاستفهام 139
4- التناوب 141
1- التناوب في الحروف 142
تناوب في حرف الباء 142
تناوب في حرف عن 144
تناوب حرف الجزم لم 144
تناوب حرف الجر حتّى 145
2- التناوب الفعلي 145
3- التناوب في الأسماء 148
الثّابت التركيبي 149
الثّابت الاسمي و الفعلي 149
الثّابت الفعلي 151
الثّابت الأمري 152
الثّابت الماضي 153
الجملة الفعلية الماضية في جواب الشرط أو عبارته او كليهما 154
ورود الجملة الفعلية الماضية مفعولا به 156
الصّفة جملة فعلية 156
3- الثّابت المضارع 157
جملة الخبر 158
الفعل المضارع حالا 159
الفعل المضارع في جملة الشّرط و جوابها 161

الجملة الفعلية المضارعة في محل صفة 163
ثابت النّفي و الاثبات في الجمل الفعلية 164
ثابت التأكيد الفعلي 167
ب– الثابت الاسمي 168
الجملة الاسمية في محل 170
نصب مفعول به 170
في محل حال 170
الجملة الاسمية في محل صفة 172
3– الجملة المنسوخة 173
أ– الاثبات و النّفي في الثابت الاسمي 174
ب– الاثبات في الثابت الاسمي 176
ج– الأساليب النّحويّة 180
أسلوب النّفي 180
أسلوب القسم 183
أسلوب الأمر 184
4– أسلوب النداء 185
5– أسلوب الاستفهام 185
أسلوب الانتظار الخائب 186

الفصل الرّابع

الثوابت والمتغيرات في لامية العرب للشنفرى

تمهيد 192
الصّورة الشّعرية 193
1– مصادر الصّرة الشّعرية عند الشّنفرى 195
أ – الحياة الاجتماعية 195

ب– الحياة الحيوانية 195
ج– الطّبيعة 196
د–الجسم البشري 197
هـ– الحياة الانسانية 197
1–لاالصّورة التشبيهية 198
أ– التشبيه المجمل 200
التشبيه البليغ 211
ب– الصّورة الاستعارية 216
ج– الصّورة الكنائية 220
المعجم الشّعري 224
المعجم عند الشّنفرى 226
الحقول الدّلالية 232
1– حقل الحيوان 233
حقل الوحوش..... 233
2–حقل الذّئاب 233
3– حقل الضّباع 235
4– حقل الأفاعي 236
6–حقل الحشرات 237
7– حقل الطيور 238
8– حقل الحيوانات غير الوحشية 239
9– حقل البيئة الطّبيعية 242
10– حقل الغزو 244
حقل الحرب 244
حقل السّلاح 245
حقل الفقر 247

12 حقل الزمن 249
13 حقل الإنس 250
14–حقل الأنا و الآخر 251
ج– العلاقات الدّلالية 255
أ– التّضاد 256
ب– الترادف 260
ج–المشترك اللّفظي 265
الخاتمة..... 272
قائمة المصادر والمراجع..... 279
فهرس المحتويات ....

ملخص:

اللغة الرحم الأساسي الذي تولد منه التجربة الإبداعية الأدبية، لأنها تعكس التجربة الإنسانية للمبدع، و اللغة مرنة تستطيع استيعاب هذه التجربة، و هذه المرونة تتجلى في متغيراتها التي تعبر عن الحالة الوجدانية للمبدع لحظة الإبداع فيتم خرق القواعد المعيارية التي بنيت عليها اللغة و هي الثوابت التي تضمن للغة وجودها و بقاءها وفق سلسلة من القواعد في مختلف مستوياتها، و توجد المتغيرات اللغوية لتخلق التجديد و الفرادة في أسلوب الكاتب عن غيره، و بذلك تخلق المتغيرات الأسلوبية بمقابل الثوابت الأسلوبية.

فكانت اللغة بثوابتها و متغيراتها خير معبر عن التجربة التي عاشها الشعراء الصعاليك في مجتمعهم الجاهلي الذي امتاز بأعرافه وقوانينه والتي رفضها الصعاليك وكفروا بها، فخلقوا حالة اجتماعية خاصة في عصرهم، وحالات إبداعية خالدة في التاريخ الإنساني، فحفظت القواعد الثابتة لشعرهم الخلود في التراث العربي و أعطت المتغيرات الأسلوبية لإبداعاتهم سمة تجديدية لم يألفها العربي في شعره، و قد استوعبت التجربة الشعرية التجربة الانفعالية التي عاشها الشنفرى الذي اخذناه كمثال عن هذه الفئة، والذي كانت لاميته خير معبر عما عاشه من ظلم اجتماعي قاده إلى عزلة و غربة عن أهله و مجتمعه، فعبر عن رفضه لهذا المجتمع و منظومته الاجتماعية في شعره، و الذي استجابت فيه اللغة لحالته النفسية فجاءت ثابتة في بعض جزئياتها و قواعدها، متغيرة لتستوعب التجربة الانفعالية في أحيان أخرى.

فخلق بذلك أسلوب الشنفرى و الصعاليك مميزا عن سائر أساليب معاصريهم و حتى لاحقيهم من الشعراء.

Résumé du travail en langue française

Nous sommes en Arabie en période 'pré_islamique' ou ère de l'ignorance avec des tributs éparses vivant en nomades pratiquant l'élevage et la négoce sans aucune autre activité. Les hommes sont libres tout le temps exceptionnellement pour faire de raids et incursions chez les autres tributs pillant les richesses et tuant les hommes ,une société sauvage et ignorante .Leur seule qualité et d'avoir une très grande maitrise de leur langue très riche 'choisie par Dieu pour véhiculer son Coran aux humains' et de s'y exhiber publiquement et périodiquement pour en étaler leur savoir-faire dans des souks , pèlerinage païens à la Mecque ou autres rencontres et événements sociétal.

De cette société tribale est apparue une sous_société représentée par des individus pauvres, marginaux, chassés de leurs tributs ou non satisfaits de leurs statuts dans la tribut et qui ont choisi la vie qu'on nomme 'Saâlik' ou bandits vivant des vols des caravanes de passage ou des tributs isolées ou faibles. J'ai pris l'exemple du poète '***Al-Shanfara'*** et de son poème '***AL-LAMMIA*** ' que j'ai examiné et étudié sous tous les angles et avec tous les moyens en la matière Ce poème est considéré par plusieurs historiens et connaisseurs comme le meilleur poème de la langue arabe de tous les temps .Malgré le défauts des Saâliks ceux-ci possèdent ,pour certains d'eux ,la qualité de grands poètes et ayant assimilés et maitrisés la langue arabe d'une manière ingénieuse et exceptionnelle allant au delà des règles styliques courantes pour en innover de nouvelles formes styliques et d'expression pour décrire à merveille leurs expérience psychiques, morales, leurs situations sociales, leurs miséres,leurs revoltes envers les hommes qui ont instaurés des règles discriminantes et décrire leur vie d'étranger juste à coté des leurs.