الجمهوريــة الجزائريــة الديمقراطيــة الشعبيــة
وزارة التعليــم العالــي و البحث العلمــي

جامعــة العربــي بن مهيــدي
- أم البواقــــــــي -

كلية الآداب و العلوم الإنسانية
معهـد الآداب و اللغــات
قسم اللغة العربية و آدابهـــــا

شعر الشنفرى (510م-.....) من منظور أفق التوقع

مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي

تخصص : أدب قديم و نقده

إعداد الطالبة :
حبشي مريم

إشراف الدكتور :
العلمي المكي

لجنة المناقشة

الأستاذ الدكتور : حمبلي فاتح	رئيسا	جامعــة أم البواقــي
الأستاذ الدكتور : العلمي المكي	مشرفا و مقررا	جامعــة أم البواقــي
الأستاذ الدكتور : بوجادي خليفة	عضوا مناقشا	جامعــة سطيف
الأستاذ الدكتور : زرفاوي عمر	عضوا مناقشا	جامعــة تبســة

السنة الجامعية 2010 -2011

بسم الله الرحمن الرحيم
إنه من سليمان وإنه

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿فَتَلَقَّىٰ آدَمُ مِن رَّبِّهِ كَلِمَاتٍ فَتَابَ عَلَيْهِ إِنَّهُ هُوَ التَّوَّابُ الرَّحِيمُ﴾ البقرة 37

صدق الله العظيم

مقدمة

مقدمـــــة

الحمد لله ربّ العالمين والصلاة والسلام على رسوله الأمين وبعد:

إن تطور النقد -بتجدد وسائله وتطوّرها- ينعكس ايجابيا على تطور الفن واستمراريته، ذلك أنه عملية ملازمة للإبداع وضرورة تحكم مسيرته وتبعث فيه الحياة، فالنقد هو الكفيل بان يجعل القصـــيدة كائنا حيا يعيش في إبداع متجدد وذلك بإعادة صياغتها إلى خطابات عديدة متخالفة ومتآلفة.

والنقد بهذا المنظور صياغة متجددة للإبداع وليس قواعدا، و أسسا ثابتة تؤدي بـــه إلى الجمـــود والتحجر والعجز عن مسايرة حركة الواقع التي هي في تطور مستمر، انه يفرض علـــى الناقـــد قـــراءة الأعمال الأدبية – القديمة والحديثة- وتفسيرها بمقاييس العصر الحديث و رؤاه ووفق فلسفة النقد المعاصر وليس بمقاييس بيئتها وعصرها فقط، فأعمال الماضي هي ثمرة الأسلاف وامتداد حياتهم، وهي عطاء لا يقدم نفسه في الغالب في شكله المباشر، وما على الناقد إلا مد يديه إلى هذا التراث ليتحســـس مـــواطن الإبداع فيه ويستشف ما فيه من ثروات فكرية وحضارية ملتمسا في ذلك المنهج الذي يراعـــي عـــدم الفصل بين القيم الفنية والجمالية وبين ما للعصر والمجتمع والحياة العقلية والفكرية والتاريخ من تـــأثير في توجيه هذا النشاط النقدي.

من هنا، وفي ضوء ذلك كانت أهمية إعادة النظر في دراسة القديم ما دام يشكل إمكانية للتفكير والتأويل بعقلية جديدة، يصوغ قدرته على الفهم في أفق معرفي متنوع وشامل، يتغير من عصر إلى عصر، وهذا ما اصطلحت عليه نظرية التلقي بـــ(أفق التوقعات)، تلك الخبرات المعرفية والجمالية التي تسهم في بناء توقعات معينة لمعان محتملة يملأ بها المتلقي فضاءات النص ويجلي غموضه.

وما دامت العملية الإبداعية تتألف من ثلاثة أركان أساسية هي: المبدع والنص والمتلقـــي، فـــان متابعة دورة المناهج النقدية عبر الزمن تشي بتناوبها في تناول هذه الأركان الثلاثة، فقـــد بـــدأت هـــذه المنظومة بمناهج تهتم بالمبدع في المقام الأول وانتهت إلى نظريات تركز علـــى القـــارئ وتجعلـــه بـــؤرة اهتمامها، لأنه قد ارتقى إلى مستوى الإطار المرجعي الجديد كلما وصفت كـــوامن الـــنص الدّلاليـــة

ووضعت موضع الفحص في عملية القراءة، غير أن ما يمارسه النص الشعري من آليات التمويه والحجب والتغريب، قد يصدم المتلقي ويفاجئه بعنصر غير متوقع يكسر توقعاته في السياق ويخلق مسافة من التوتر تضفي على النص قيما جمالية ودلالية تستفز وعي المتلقي وتتيح له أن يقرأ فيه ما لا يقوله، فكثيرا ما تحمل الكتابة الشعرية تحدّيا ودغدغة لحساسية المتلقي وعندها لا مفر من أن يتضمن التلقي شكلا من أشكال الاستجابة لهذا التحدي.

ولما كانت نصوص الشنفرى تمثل نموذجا للإبداع الذي يفيض بالأسئلة وتتزاحم فيه الأسرار وتتكثف في أعماقه دلالات وإيحاءات، تحرض دائما على القراءة والكشف بما تمتلكه من سلطة قوية تمارس سطوتها وفعلها على المتلقي، لأنها دائمة الإنغراس في التاريخ الأدبي وليس في زمن المبدع فقط، فهي نصوص قديمة ولكنها حمّالة لأوجه دلالية متعددة تصدم القارئ في كل مواجهة قرائية بأشكال من اللغة غير المتوقعة، فكانت الرغبة حينها ملحّة وأكيدة في اختيار هذه النصوص و محاورتها لتكون موضوع الدراسة ولتجيب عن إشكالية لطالما اختمرت في ذهن الباحث، إذ كيف لنصوص هذا الشاعر الصعلوك أن تواصل مدّ القراء بالمتعة الجمالية عبر العصور ؟ ولماذا تبقى هذه الأعمال ذات فعالية وقيمة لدى المتلقي من جيل إلى جيل؟ والى أي حد ستلامس هذه التجربة الشعرية لوعي المتلقي بناء على شعرية جاهلية ترسخت بعد سلسلة قرائية متراكمة ؟

لم يكن الدّافع إلى اختيار هذا الموضوع الموسوم بـ«شعر الشنفرى من منظور أفق التوقع» مبناه الانحياز للفكر الغربي ومسائل النظريات النقدية لدى الغربيين، وإنما كان اختيارا قائما على قناعة بضرورة مدّ جسور التواصل والتحاور المعرفي الذي يمدّ الباحث العربي بإمكانيات الاطلاع على مستجدات الساحة النقدية الغربية حتى ينظر إلى الموروث العربي بعين التأصيل والنقد والتمحيص.

ولّما كانت قراءة التراث بعقلية جديدة تعني إحياءه في الشعور والوجدان فان اختيار هذا الموضوع «شعر الشنفرى من منظور أفق التوقع» يجيء انسجاما مع طبيعة الفن واستجابة للواقع ورؤى العصر.

وتهدف هذه الدّراسة إلى البحث عن الأفق الدلالي والشكلي اللذين بلورا تجربة الشنفرى في إطار الأنساق اللغوية والاجتماعية السائدة في العصر الجاهلي، لان ذلك قد يسهم في الكشف عن وعي

الشنفرى العميق بالأشياء والظواهر من حوله، هذا الوعي الذي تبقع بشكل أو بآخر في مرسلاته الشعرية.

كما تهدف هذه الدراسة أيضا إلى قراءة نصوص الشاعر، قراءة ترتكز على التفاعل بين النص والقارئ بما تمارسه هذه النصوص من سلطة قائمة على عنصر الإثارات والتوقعات، وبالتالي تسعى إلى إبراز أهمية الدور الذي يسهم به أفق التوقعات أو ما يسمى بكسر التوقعات في فهم المتلقي وفي دوره في عملية الإبداع.

إن قراءة النصوص من مثل مرسلات الشنفرى تجعل القراءة مواجهة مع النصوص، والمواجهة تتطلب عدة أدوات، لأن القراءة الجادة تقتضي امتلاك مفاتيح للدخول إلى عالم النص، وقد اعتمدت هذه الدراسة على القيام بمقاربات تحليلية ومقارنة للقيم الشكلية والموضوعية في الديوان، فتحليل هذه النصوص تنصرف عنايته إلى الكشف عمّا في نسيج النصوص من جمال فني وتشكيلات أسلوبية وانزياحات في الاستعمالات اللغوية، للتعرج بعد ذلك إلى بناها العميقة لإمكان التوصل إلى معرفة الظواهر المتحكمة في مستويات النسيج الشعري للنصوص المعالجة.

ولما كان أفق التوقع إستراتيجية في القراءة تعتمد على المواجهة التي تحدث بين الخلفية القرائية التي يكتسبها القارئ بعد تراكم مواجهاته مع النصوص المختلفة وبين ما يطرحه النص موضوع الفحص من منطق شعري واحتمالات دلالية، فان هذه الدراسة ستتوخى منهج المقارنة في التاريخ الأدبي، منهج لا يستقيم إلا بحصوله على الفهم القبلي الذي يخص التجربة الشعرية الجاهلية، ومدى ارتباطها بعلائق التعارض أو التقاطع أو التشاكل مع ديوان الشنفرى.

وتكمن صعوبات هذه الدراسة في البحث والنظر الطويل في ديوان الشنفرى، والجهد والمعاناة في اختيار والتقاط النصوص المناسبة التي تدّعم وتستوعب أهداف هذه الدراسة وتبرزها بشكل واضح وجلي، كما أن معاناة هذا البحث الحقيقية لا تكمن في نقص المراجع بقدر ما كانت تكمن في صعوبة مادتها للهضم والفهم والتحليل والعرض والكتابة، ذلك أن الدراسة تواجه في كل مرّة فكرا فلسفيا معقدا

وحقلا معرفيا واسعا ومتداخلا، ولكن الإصرار ومغالبة الذات تتدافع لتجاوز العقبات المتعلقة بعدم ضبط بعض المفاهيم وتداخلها مع مفاهيم نظريات أخرى ذات علاقة مع نظرية التلقي.

وتكمن الصعوبة كذلك في عامل الزمن الذي كان محددا فمنع الباحث من إعطاء الموضوع حقه خاصة وأن البحث في نظرية التلقي يفترض ردحا من الزمن، وهو ما لم يتمتع به هذا البحث مما أدى إلى تأجيل بعض الأفكار واستدعائها أحيانا وإلغائها في أحايين أخرى.

ولما كان الشنفرى ذا شخصية شكلت ظاهرة في الحياة الأدبية في عصره وما بعد عصره، ولما كان شعره يمثل بنى شعرية مراوغة لحدس المتلقي ومرجعياته القرائية، فانه لا يزال حيا ومستمرا يشكل ألقه محور اجتذاب لعدد هائل من القراء على مدى العصور الأدبية، كل له منهجه وآليته وذخيرته في فهم وتلقي هذه التجربة الشعرية، وليس غريبا عندئذ أن تعتور هذا الديوان أقلاما مختلفة قديمة وحديثة.

ولعل البحث الموسوم بـ «الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي» للدكتور يوسف خليف ما يكفي هذه الدراسة مؤونة استعراض أهم الدراسات التي تخص الشعراء الصعاليك أو ما يخص ملامح الحياة الاجتماعية والأدبية في العصر الجاهلي.

ولما كان اهتمام الدراسات الحديثة في ضوء التلقي منصبا على تاريخ التلقي، وكيفية استخدام الجمهور للنص الأدبي، وما ينجم عن ذلك من أحكام صادرة عن الآثار الأدبية التي تعكس وجهات النظر المختلفة والتي تبناها الجمهور في مختلف العصور، فان هذه الدراسة قد استفادت من بعض الدراسات التي قدمت آفاقا قرائية مختلفة، كدراسة محمود حسن أبو ناجي الموسومة بـ«الشنفرى شاعر الصحراء الأبيّ» وكذلك دراسة يوسف اليوسف الموسومة بـ«مقالات في الشعر الجاهلي» بالإضافة إلى الدراسة التي قدمها إخلاص فخري عمارة تحت عنوان « الشعر الجاهلي بين القبلية والذاتية».

ومن الدراسات ذات العلاقة بالجانب التطبيقي في هذه الدراسة ما قدمته نوال مصطفى إبراهيم معنونا بـ«المتوقع واللامتوقع في شعر المتنبي» فقد كانت دراسة هادية ومرشدة تضمنت عملا تطبيقيا متخصصا في جماليات التلقي من خلال تطبيقها لإستراتيجية أفق التوقع في الكشف عن بعض الظواهر

التعبيرية وأثرها في كسر التوقع وفي تكوين علاقة تفاعلية بين النص والمتلقي بناء على ما تقرر من مفاهيم عند هانز روبرت ياوس.

أما هذه الدراسة وموضوعها«شعر الشنفرى من منظور أفق التوقع» فإنها تبحث في قيمة شعر الشنفرى عند الجمهور القارئ من خلال آفاق الانتظار التي درس في سياقها هذا الشعر، والتي تفسر سبب استمراريته، كما أنها تقدم مقارنة نصية لهذا الشاعر من منظور التلقي وأهم إستراتيجية فيه وهي (أفق التوقعات)، الذي هو العنصر الأبرز والركيزة المنهجية التي تعتمد عليها هذه الدراسة.

ولما كانت نظرية التلقي قد بلورت مواقف النظريات المعاصرة حول الاهتمام بالقارئ، فان هذه الدراسة قد استفادت من بعض المفاهيم التي قامت عليها هذه النظريات والتي هي ذات فاعلية إجرائية وقدرة خاصة في عملية الفهم واقتحام النصوص مثل: الفجوة وافق التوقع وخيبة الأفق أو الظن .

وانسجاما مع منهج التلقي – وكل له قراءته- فقد قامت هذه الدراسة على لغة الاحتمال بعيدة عن التعميم والأحكام المطلقة، وقد تم استقصاء شعر الشنفرى – في هذه الدراسة – من خلال ديوانه المجموع والمحقق بشرح أميل غريب، هذا وقد جاءت الدراسة في ثلاثة فصول وكانت على النحو التالي:

- **الفصل الأول**: وهو عبارة عن مهاد نظري يتحدث عن مفهوم أفق التوقع وعن الظروف والنظريات النقدية التي أدت إلى بروزه، ويبحث كذلك في علاقة أفق التوقع بالأصول الفلسفية والنقدية القديمة والحديثة لجمليات التلقي.

ويتناول أيضا الحديث عن أهمية هذه النظرية من حيث احتفائها بالمتلقي وأفق توقعه لدى ابرز منظري التلقي: ياوس وايزر.

- **الفصل الثاني**: توقع شكل الإبداع ومضمونه في ديوان الشنفرى:

وهو مقاربة نصية لبعض نصوص الديوان تعتمد على أفق التوقعات لاستكناه جدل العلاقة بين الشكل ومضمون التجربة الشعرية للشنفرى ومرجعية القصيدة الجاهلية في شكلها ومضمونها الثابت.

ويقوم الفصل على تمهيد ومحورين اثنين يتجلى فيهما مدى انزياح مرسلات الشنفرى عن الأنظمة الدلالية والشكلية التي تحكمّت في قصائد الشعراء الجاهليين ما يستدعي فهم طبيعة عقل المؤلف من خلال أعماله ومن خلال وعيه لموضوعاته.

- **الفصل الثالث**: أفق اللغة ، والموسيقى والصورة في ديوان الشنفرى:

ويناقش هذا الفصل بعض صور التجاوز إلى ما هو غير متوقع في عالم الشاعر وفق ثلاث مستويات هي: الموسيقى واللغة والصورة ومساهمتها في إحباط توقع المتلقي وتوليد الصدمة والاستجابة لديه بما ينسجم مع الرؤية الشعرية والموقف الشعوري.

وبعد هذه الجولة في رحاب ديوان الشنفرى على هدى من إستراتجية أفق التوقع ، أرجو من الله تعالى أن أكون قد وفقت فيما سعيت إليه وأحمد الله على ما هداني، وقد جاء هذا الحمد مرفوقا بجهد الأستاذ المشرف : الدكتور العلمي المكي، كما اتقدم بالشكر الى جامعة ام البواقي ومن خلالها الى قسم اللغة العربية وادابها وأخيرا ان شاب عملي قصور أو نقصان فتلك طبيعة البشر ولله وحده الكمال.

والله ولي التوفيق

الفصل الأول

أفق التوقع المرجعية النقدية وتأسيس المفهوم

1- المرجعية النقدية

أ- الهيرمينوطيقا التقليدية عند شلايرماخر و دلثاي

ب ـ التأويل الفينومينولوجي عند هوسرل

ج ـ التأويل الأنطولوجي عند هيدجر

د ـ الفهم التاريخي و فلسفة التأويل عند غادامير

ه ـ أفق التوقع ـ النظرية العلمية ـ عند كارل بوبر

2- تأسيس المفهوم

الفصل الأول : أفق التوقع المرجعية النقدية وتأسيس المفهوم

لقد ظلّت جملة من الإشكالات المعرفية و المفهومية تشغل فضاء السّاحة النّقدية ردحا من الزمن، فيما يخص حقيقة الظاهرة الأدبية ، ومدى فعالية تلقيها وتحسين المعنى فيها من قبل مستقبليها ومتلقيها ،حيث أن المواجهة واللّقاء بين القارئ والنص باتت الجدلية التي شكلت المعنى الأساسي لنظرية التلقي حيث يرى الدكتور حفناوي بعلي أن « الأساس في نظرية التلقي هو الكشف عن دور المتلقي وفعاليته في تفسير الأعمال الأدبية والإسهام في إعادة تقويمها وإعطائها معنى وفق مجموعة من العوامل المتّصلة بطبيعة وعي المتلقي وعصره وثقافته »[1].

ومادامت جمالية التلقي اكتسبت مشروعيتها من متلقيها فقد ركّزت جهودها النّقدية على ماهية القراءة ،وعلى العلاقة التي ينبغي أن تقوم بين النص والقارئ ، فهي علاقة حميمية وشيجة وليست علاقة هامشية سطحية كما أنها نظرية أعادت القارئ إلى مسرح الأدب «لأنه يلعب الدور المركزي في تشكيل العمل الأدبي »[2] . إذ « لن يستطع العمل اكتشاف الحقيقة النّوعية الخاصة به إلا بوجود القارئ الذي يستطيع المشاركة في المغامرة الروحية لفاعل العمل والمعنى » [3] .

لقد بدا ضروريا عند رواد هذا الاتجاه النقدي الوقوف على حقيقة هذه المواجهة – بين القارئ و النص – فهل أن القارئ يقف إزاء النص موقف تائه في صحراء من الدلالة و المعنى ؟.

1- حفناوي بعلي : فضاءات المقارنة الجديدة ، دار الغرب للنشر والتوزيع ، الجزائر ، دط ، ص89 .

2- علي ايت اوشان : السياق والنص الشعري ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، المغرب ،ط1، 2000 ،ص102 .

3- محمد خير البقاعي : بحوث في القراءة و التلقي ، سوريا ، ط1 ، 2002 ، ص 56 .

وهل يتوقع بالدرجة الأولى ما يقرأ في هذا النص بناء على تجاربه القرائية السّابقة ومرجعياته المعرفية التي تأسّست عبر تاريخ تلقيه للنصوص ؟ أم أن هذا القارئ توجهه جملة الاستراتيجيات اللغوية و السياقية التي ينضح بها النص؟

لقد بدت جملة هذه الإشكالات المفهومية تبحث في التجربة الجمالية للقارئ وتحلّلها في سياق لقاء مزدوج بين القارئ و النص ضمن أفقين متمايزين :

أفق النص بما يحمله عبر تشكيلته اللغوية وأنظمته الدلالية والإشارية وأفق أخر هو عدة القارئ و مخزونه المعرفي الذي تشكل اثر قراءته لنصوص سابقة ترسخ تلقيها في وعيه وخبرته بقواعد الجنس الذي ينتمي إليه العمل المتلقى .و إنّ مراجعة سلسلة الاستقبالات التاريخية التي تكشف عن اللّقاء بين المتلقي والعمل الأدبي هو الشغل الشاغل لنظرية التلقي « وقد نشأت هذه النظرية منذ الستينات (1967) بألمانيا الغربية، وتنتسب إلى جامعة كونستانس (l'école de constance) ومن أشهر ممثليها (هانس روبير ياوس) و (وولف غانغ ايزر) »[1]

ومادام المشروع الذي تراهن عليه جمالية التلقي يتمثل في المتلقي بوصفه الفاعل الذي يجسد فعلا النص، فإن ياوس رائد جمالية التلقي يؤكد أن «البنية المضمرة للمؤلف بحاجة إلى تجسيدها بمعنى إستعابها من قبل من يدركونها من أجل الوصول إلى نوعية المؤلف »[2]

إن " هانس روبرت ياوس " يسعى من خلال هذه المراجعة النقدية للكشف عن النظام المرجعي الذي يوجه عملية استقبال العمل الأدبي ،لأن حقيقة النصوص الأدبية تتكشف بصفة فعلية عبر أشكال تجليها للقارئ .

1- علي ايت اوشان : السياق والنص الشعري ،ص101.

2- هانز روبيرت ياوس : جمالية التلقي ، ترجمة رشيد بن حدو ، المجلس الاعلى للثقافة ، القاهرة ،ط1 ، 2004، ص212 – 213

« من هنا تصبح عملية التلقي حالة مشاركة بين العمل الفني و المتلقي، أي أن عملية التلقي ينبغـــي أن تشمل على نوع من التأمل الخالص و الاستغراق العميق في عملية الإدراك فضلا عن اندماج المرء بنفسه في الموضوع الفني »[1]

إن هذا القول يشي بأن العمل الفني بنية مفتوحة على ذات القارئ الذي يمتلك مشروعية التوصل إلى تأويل من خلال التبادل المتنامي لإحساسه المسبق بالمعنى الكلي، وما يقدمه النص من معطيات لغوية وثقافية و اجتماعية.

لان القارئ بحسب ميجان الرويلي و سعد البازعي « يفهم أجزاء أية وحدة لغوية إذا تعامل مع هذه الأجزاء، وعنده حس مسبق بالمعنى الكلي، لأنه لا يستطيع معرفة المعنى الكلي ، إلا من خلال معرفة مكونات أجزائه »[2] إي أن القارئ عندما ينغمس في النص يستحضر متاعه وأرشيفه الذي قرأه حـــتى الآن من النصوص في مواجهة الأفق الفني للنص وهو الذي « تتهندس فيه بنايته ومنظوراته المختلفة »[3].

ومن خلال تأصيل نظرية في الفهم تقوم على « مبدأ التفاعل بين بنية النص ومتلقيه »[4] .

يرى "وولف غانغ ايزر " أن هذا التفاعل قد « تبرز فيه مجالات من التناقض أو حالات من اللاتماثل بين القارئ الفعلي والنص »[5]

1- عاطف الدرابسة : قراءة النص الشعري الجاهلي في ضوء نظرية التأويل ، دار جدار للكتاب العالمي ،الأردن،ط1،2006ص52

2- ميجاني الرويلي و سعد البازعي : دليل الناقد الأدبي ، جدة ، ط2 ، 2000 ، ص48 .

3- عمارة كحلي : كتابات مالك حداد من منظور جمالية التلقي (رسالة ماجيستير) ،وهران ، 1999 ، ص29 .

4- عاطف الدرابسة : قراءة النص الشعري الجاهلي في ضوء نظرية التأويل ، ص80 .

5- المرجع نفسه ، ص 172 .

« وينشأ نتيجة لذلك مساحة من الفراغ داخل البنية النصية ، هذه المساحة لا يشعر بها إلا القارئ الفعلي عندما يلجأ إلى نشاط تأويلي يسعى من خلاله إلى ملء الفراغات » [1]

إن هذه الفراغات والتناقضات النّاجمة عن المواجهة بين القارئ الفعلي والعمل الأدبي تشي بأن هذا القارئ يحمل في ذهنه بعض التوقعات القائمة على مايذكره من أحداث حول تجارب قرائية مختلفة، غير أن هذه التوقعات « لا تقدم دوما انسجام القارئ مع النص ، فتفكير من هذا القبيل يحيل إلى مغالطات جسيمة لعل من أهمّها هو التوافق الضروري لإنتظارات القارئ مع أفق تجربة النص » [2] ثم إن هذه الحالة – وجود فراغات – في العمل الفني « تشكل بنية ديناميكية لإنتاج المعنى وتعمل كحافز أساسي للتواصل، فتترك الربط بين أبعاد النص مفتوحا »[3] و في ركح هذه العملية التواصلية تكون

« مرحلة التأويل معقدة لأنها تركز على فاعلية الذات بإقامتها حوارا داخليا مع أبنية النص وفراغاته، و لا يكفي لمثل هذه المهمة الصعبة الفهم الأولي و التفسير الظاهري لمجموع تلك الأبنية من أجل هذا لا بد من مرحلة تمتزج فيها الذات بكل مخزونها المعرفي مع حيثيات النّص الدّاخلية وأبعاده الممكنة، وهي مرحلة تمثل الموقف الجمالي لاتخاذ موقف من العمل الفني »[4] . ولعل هذا التوتر الذي يحصل لدى القارئ مابين تراكم تجاربه القرائية، و بين مايقدّمه النص من معطيات لغوية وثقافية وأخرى اجتماعية متوقف على إستراتجية التوقع الناتج عن خدش حساسية المتلقي أثناء فعل القراءة، وغير خاف أن البحث في الأصول المعرفية للمناهج أمر أساسي للإلمام بالرّكيزة الفكرية

1- المرجع السابق ، ص81 .

2- عمارة كحلي : كتابات مالك حداد من منظور جمالية التلقي ، ص34 .

3- حبيب مونسي : فلسفة القراءة و اشكاليات المعنى ، دار الغرب للنشر و التوزيع ، الجزائر ، ط1 ، 2001 ، ص293 .

4- عبد القادر الرباعي : التأويل دراسة في أفاق المصطلح ، مجلة عالم الفكر ، الكويت ، مجلد 31 ، ع29، 2002 ، ص136

لها ولتوجيه الأبعاد الإجرائية توجيها فاعلا، ونجد أن لكل منهج من هذه المناهج معجمه الاصـــطلاحي الذي يستلزم الفك والإيضاح بالعودة إلى المحاضن المعرفية المرتبطة بالمصطلح النقدي ذاته .

وإذا كانت نظرية التلقي قد اهتمت بأفق توقع القارئ وبصيغ إدراكه للعالم المحيط به، فهي بهذا الطرح النقدي الفكري قد « استفادت من ذخيرة الفلسفة الظاهرية التي أحدثت ثورة منهجية في وسائل إدراك المعرفة »[1]

من هذا المنطلق استدعت هذه الدراسة البحث في أفق التوقع، والوقوف على حدود هذا المصـــطلح وكذا النبش في مرجعياته وحدود استخدامه كآلية نقدية، ولكي تستوفي هذه الدراسة مهادها النظـــري يجب أن تراجع المصطلح في أصوله المعرفية و مرجعياته التاريخية التي تمتد كما يقول روبرت هولب « من النظرية الظواهرية الألمانية إلى تاريخ الفن »[2] .

1 -المرجعيـــة النقديـــــــة

شغل تحليل النّص حيّزا كبيرا من الكدّ المنهجي المعاصرّ خاصة لدى طروحات مدرســـة النقـــد البلاغي الحديث ، وبدت المناقلة بين المناهج بأصولها المعرفية المتباينة وركائزها الإجرائية سمة للنقد المعاصر ولا سيما نقد القرن العشرين – وأظهرت المناهج الحديثة في حركتها حول النص ســـعيا إلى إحكـــام سيطرتها عليه بوسائط متباينة و بوتائر تشتغل على أقطاب العملية التواصلية بأشكال متنوعة .

ومن هنا بدت المناهج في حركتها حول النص وكأنما يستدرك بعضها بعضا، فما وقعـــت فيـــه المناهج السياقية من امعان النظر في خارج النص جاءت المناهج الداخلية ولا سيما البنيوية « التي تعتـــبر النص عبارة عن مدونة مؤلفة من ملفوظات متتابعة خاضعة للتحليل على أن تكون مغلقة ، وهذه الرؤية تعد احدى المبادئ الأساسية التي تقيم تحليلها على تصور نهائي للمدونة حتى نتمعن في النص كبنية ،

1- عمارة كحلي : كتابات مالك حداد من منظور جمالية التلقي ، ص 27 .

2- روبيرت هولب : نظرية التلقي ، ترجمة عز الدين اسماعيل ، النادي الأدبي الثقافي ، جدة ، ط1 ، 1894 ، ص 155 .

وفوائد هذه المقاربة إزاء النص الادبي أنها تتفادى كل إحالة مرجعية خارج النص من أجل التركيز على النص ذاته »[1] وترى بشرى موسى صالح أن « العمل المنهجي الحديث ينطوي على ثلاث لحظات : لحظة المؤلف و تمثلت في نقد القرن التاسع عشر (التاريخي – النفسي – الاجتماعي...) ثم لحظة النص التي جسدها النقد البنائي في الستينات من هذا القرن وأخيرا لحظة القارئ أو المتلقي كما في اتجاهات ما بعد البنيوية ولا سيما نظرية التلقي في السبعينيات منه »[2]

«ولعل نظرية التلقي أو جمالية التلقي بتسميتها الأخرى هي الرهان النقدي الحديث في هذا المجال فهي مجلى للأبعاد الثلاثة (المؤلف / النص / القارئ) تصهرها جميعا في آلية القراءة الحديثة »[3] و يمكن القول أن نظرية التلقي راحت تعيد للنص قيمته و للقارئ مكانته في تفاعل بينهما يحصل بالتقائهما قراءة ومحاورة و مساءلة بالصور التي تتحين معها العملية التواصلية وتستمر، ومن هنا بات التركيز على الجسور التي تهدمت بين النص و القارئ وكذا رأب الصدع الذي ينتج بين هذين القطبين جرّاء الاهتمام بأحدهما على حساب الآخر .

لقد كان لنظرية الاستقبال أثرها البارز بعد ثورتها على الأزمة المنهجية في مجال الدراسات الأدبية خلال مرحلة الستينات بألمانيا فأعادت النظر في أقطاب العملية التواصلية، ليتجه الاهتمام والتركيز على « المتلقي بوصف عمله اليوم مساو لعمل المبدع، وقد يتفوّق عليه حسب قدرته في فك رموز العمل الفني وملئ بياضا ته »[4] .

1- عبد الجليل مرتاض : في عالم النص والقراءة ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر، ط1 ، 2007 ، ص8 .

2- بشرى موسى صالح : نظرية التلقي ، المركز الثقافي العربي ، المغرب ، ط1 ، 2001 ، ص31 .

3- المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

4- فاطمة البريكي : قضية التلقي في النقد العربي القديم ، دار العالم للنشر ، دبي ، ط1 ، 2006 ،ص 21

لقد أصبح إدراك العمل الفني في وعي القارئ هو معيار فني يضمن قراءة تفاعلية «منتجة وتبادلية مستمرة ذات اتجاهين من القارئ إلى النص ومن النص إلى القارئ »[1]

تظهر أهم مناقشات و أطروحات نظرية التلقي بما قدمه رائدها هانز روبـــرت يـــاوس hans robert jausc(1921 – 1997) أستاذ بجامعة كونستانس الألمانية، وهو الباحث الـــذي أعـــاد لتاريخ الأدب وضعه و مكانته حيث « انتقد النزعة التاريخية التي تذهب إلى الاعتقاد بأن دراسة الـــنص تقتضي إعادة بناء حياة النص من خلال أفقه الخاص، في حين أن الدراسة التاريخية التي يقترحها ترى أن الأفق الخاص إذا لم ينظر إليه على انه محاط دائما بأفق المؤول، فان هذا الفهم التاريخي للنص الأدبي يبدو مستحيلا، وعليه فإنه لا يمكن فهم النص القديم على سبيل المثال من حيث غيريته واختلافه إلا وفق قدرة المؤول على التمييز بين الأفق الأخر وافقه الخاص » [2] وقد عرض ياوس هذا النموذج وانتقد مبـــادئ و أفكار الاتجاهات الفكرية والفلسفية السائدة حينها كالاتجـــاه الشـــكلاني fomalisme و الماركســـية marxisme « وإذا كانت نظرية الاستقبال قد ظهرت لتقدم اعتراضا على الفهم و التصورات البنيوية للأدب، إلا أنها اختلفت عنها بكونها نظرية تعنى بالفهم لا بالقراءة فحسب، الى جانب أن النص باعتقاد البنيوين يتضمن معناه في داخله أما التلقي فيهتم بالمعنى كما تلقاه القارئ لا كما في داخل الـــنص » [3] إلا أنها جاءت كطرح نقدي جديد « يكامل بين نظريتين نقديتين يمكن أن نلمحهمـــا في الدّراســـات الأدبية النقدية : الأولى تنظر إلى العمل الأدبي بوصفه تجليا لبنية مجردة والأخرى تنظـــر إليـــه بوصـــفه موضوعا كافيا للمعرفة » [4] .

1- ميجاني الرويلي و سعد البازعي : دليل الناقد الأدبي ، ، ص194 .

2- حميد لحميداني : القراءة وتوليد الدلالة ، المركز الثقافي العربي ، المغرب ، ط1 ، 2003 ، ص75 .

3- حفناوي بعلي : فضاءات المقارنة الجديدة ، ص150 .

4- تزفيتان تودوروف الشعرية ، ترجمة شكري المبخوت ورجاء سلامة ، دار طوبقال ، المغرب ،ص83 .

لقد حاول" ياوس" التوفيق بين التطور التاريخي و الإدراك الجمالي ضمن ما اسمـــاه جماليـــة التلقـــي " esthétique de la recéption " التي تفسر الجدل القائم بين الإنتاج الأدبي و نمط استقباله أي بين تاريخ الأدب و التجربة الجمالية " expérience esthétique "و لقد ناقش أفكاره ضمن كتابـــه – من أجل جمالية التلقي "pour une esthétique de la recéption " في ظل ما أفاده من مبـــادئ ومعارف نظريات وفلسفات أخرى كفلسفة التأويل و الفينومينولوجيـــا la phénoménologie ليؤسس لمفهوم جديد في الساحة النقدية هو مفهوم أفق التوقع horizon d'attente الذي يمثل بؤرة الاشتغال لهذه النظرية .

ومادام هذا المفهوم يشكل المحور الإجرائي لهذه الدراسة و حتى يكون الموضوع مؤسسا يجب البحـــث عن أصول المصطلح الذي استوحاه ياوس من أراء الفلسفتين التأويلية و الفينومينولوجية لأن أفق التوقـــع كمصطلح نقدي كما يرى "هولب " « يقع في رقعة عريضة من السياقات تمتد من النظرية الظواهريـــة الألمانية إلى تاريخ الفن » [1]

بدا "هولب " مصرا على طرح فكري يعزّز استفادة نظرية التلقي من الاتجاه الظاهراتي، وهـــذا بدوره يلح على الدراسة حتى تتقصى طرحه النقدي وتلتمس منه الذخيرة الفكرية التي كانت الأرضـــية الصلبة لأطروحات رائد التلقي "ياوس" « إن الاتجاه الظاهراتي جاء ليحل مشكلة النزاع بين الفلســـفتين العقلانية و المثالية فقدم لنا نظرية للقراءة والفهم تقوم على دمج وعينا بمجرى النص على أساس التفاعل بين فعل وبنية » [2] .

1- روبرت هولب : نظرية التلقي ، ص155 .

2- عاطف الدرابسة ،قراءة النص الشعري الجاهلي في ضوء نظرية التأويل، ص 54 .

هنا يبدو هذا الطرح الظاهراتي أكثر عمقا ووضوحا ،حيث ضم الفعل و البنية في إطار فكرة واحدة كما يعتقد "هوسرل" وهي القصد « على أن لفظة القصد هنا ليست مرادفة للرغبة التي يعبر عنها المرء أو ما أراد أن يقوله المؤلف، بل إنها تحدد فعل الوعي على أساس مبدأ القصدية » [1]

أ -الهيرمينوطيقا التقليدية عند شلاير ماخر وديلثاي

إن التأويل في أصوله الفلسفية والدينية مفهوم نقدي « يشير إلى مجموعة من القواعد والمعايير التي يجب إن يتّبعها المفسّر لفهم النص الديني أو الكتاب المقدس » [2] وهو بهذا يفرّق بين التأويل كنظرية في التفسير والى التفسير نفسه في تفاصيله التطبيقية « و يعود قدم المصطلح للدلالة على هذا المعنى إلى عـــام 1654 ،ومازال مستمرا حتى اليوم خاصة في الأوساط البروتستانتية » [3]

« ولعل أول من شرع ينظر الى التأويل بوصفه مفهوما إجرائيا لفهم النصوص الأدبية المفكر الألمـــاني " شلاير ماخر schleirmacher (1768 – 1834) " » [4]

« حيث نقل المصطلح من دائرة الاستخدام اللاهوتي ليكون علما أو فنا لعملية الفهم وشروطها في تحليل النصوص على أساس أن النص عبارة عن وسيط لغوي ينقل فكر المؤلف إلى القارئ » [5] .

لقد سعى "شلاير ماخر" من هذا المنطلق إلى إقامة علاقة بين فكر المؤلف والإطار اللغوي ، فاختزل تلك العلاقة بمقولة أن اللغة تحدد طرائق التعبير التي يسلكها المؤلف للّتعبير عـــن فكـــره ، فللغـــة وجودهـــا الموضوعي في فكر المؤلف ، هذا الوجود هو الذي يجعل عملية الفهم ممكنة .

1- وليام راي : المعنى الأدبي من الظاهراتية الى التفكيكية ترجمة يوئيل يوسف عزيز،دار المأمون،بغداد،1987 ،ص17

2- حامد نصر أبو زيد : اشكاليات القراءة و أليات التأويل ، المركز الثقافي العربي ، المغرب ، ص198

3- المرجع نفسه : ص13

4- عاطف الدرابسة قراءة النص الشعري الجاهلي في ضوء نظرية التأويل : ص56

5- نصر حامد ابو زيد : اشكاليات القراءة وأليات التأويل ، ص20

كما أنه يرفض التعامل مع النص باعتباره بنية لغوية خالصة ذات نظام، بل جعله مرتبطا على نحو ما مع فكر المؤلف الذي يستعصي على المتلقي فهمه دون أن يدرك طبيعة الاستخدام الخاص للغة ، وهذا يشير طبعا إلى الوجود الفني للغة وهو حضورها في النص ما يجعلها قابلة للتعديل والتحوير و الانحراف و ما يجعل أيضا الاستخدام الشاعري للغة ممكنا .

إلى جانب هذا الطّرح الفكري المتعلق بمكاشفة اللغة لوعي المؤلف وطريقة تفكيره، أعطى "شلاير ماخر" للتأويل بعدا قواعديا يستخدم في فهم النصوص، على أن يكون هذا العمل فرديا وفكريا يجعل القارئ يمحص وينشئ معنى باستخدام التحليل النحوي ،و ارتكازا على الفعالية الإبداعية التي يمارسها المؤلف على اللغة .

إن الفعل التأويلي الذي دعا إليه شلاير ماخر يكشف صراحة عن دعوة لإدخال الذات القارئة في غمار الفعل القرائي حتى تحلل نصوص المؤلفين انطلاقا مما تستحضره من تجارب و خلفيات سابقة قصد إيجاد العمل المحلل وإعادة بعثه من جديد .

وإذا كان شلاير ماخر يؤكد على ضرورة اعتماد تراث التأويلات السابقة لتأسيس منهجية تأويلية جديدة، فان "دلثاي Dilthey " يؤسس معرفة تقوم على « مقولة أن كل معرفة قائمة على التجربة ، على أن نفهم أن التجربة تعني التجربة المعاشة، وليست الخبرة باعتبارها موضوعا للتأمل العقلي »[1] ومعنى ذلك أن التجربة الذاتية هي أساس المعرفة على أن نتائج هذه التجربة مشروطة بعوامل تشكيل الوعي في الذات أي اللحظة التي يلتقي فيها الوعي بالموضوع ، وهي لحظة تستحضر فيها الذات موضوعها بشكل متزامن وتاريخي أيضا يتعلق بتجارب وممارسات الذّات المدركة .

1- المرجع السابق ص 25

« ويرى عاطف الدرابسة أن دلثاي هنا يعيد أمر الفهم إلى أفق القارئ وفق تجربته الحيّة، ويقصي المبدع وتجربته من جهة ،كما يقصي الشروط التاريخية الموضوعية للنص من جهة أخرى لذلك تصبح عملية فهم النص و تأويله على أساس الشروط والمعطيات التي تشكل أفق المتلقي » [1]

إن دلثاي حين يوجه التأويل نحو التحليل التاريخي يستعين بمعطيات التاريخ التي لا يمكن أن تؤخذ إلا كشاهد على ممارسات الحياة في مجملها، و هي ليست إشارة إلى حدود تجربة بعينها بل يوسع وعي النصوص إلى وعي تاريخي مدجج بمخزون القارئ وتجاربه في العالم والحياة . و من هذا المنظور تجاوز الاشتغال التّأويلي للنص وحده إلى قطاعات شتى في العالم المعاش .

لقد اتّضح بشكل مبدئي اتجاه "شلاير ماخر schleirmacher (1768 – 1834) " في توجيه الفعل التكهني للنص المقدس إلى الفعل التأويلي لجميع النصوص بناء على قواعد سانتاكسية ، ولقد اتّضح أيضا أن دلثاي أعطى الأولوية للوعي التاريخي للكشف عن التجربة المعاشة، وأصبح بناء على هذين الطّرحين الإقرار بنقطة التقاء بين هذين الناقدين وهي نقطة تدخل الذات القارئة في الكشف عن المعنى أو حتمية الوعي الذاتي في الفهم الهيرمينوطيقي . وضمن هذا الالتقاء المعرفي تشكل المنطلق الفكري الذي أسس عليه " ادموند هوسرل E-husserl " مشروعه الضاهراتي الذي عرضه ضمن المنهج الفينومينولوجي من خلال « تركيز هوسرل على فكرة أن الوعي الذاتي بالأشياء هو الذي ينتج المعنى من خلال عملية التوجه القصدي التي تنشأ في الشعور » [2]

ب– التأويل الفينومينولوجي عند هوسرل

يشير الدرس الفينومينولوجي إلى العلاقة الوثيقة بين الذات والموضوع ،حيث تحيل الذات إلى موضوعها

1– عاطف الدرابسة : قراءة النص الشعري الجاهلي في ضوء نظرية التأويل ص62

2– وليام راي : المعنى الأدبي ص36

« وهناك دوما ارتباط بموضوعات نرغب في توضيح دلالتها » [1] وهذا ما يطرحه هوسرل من خلال خطابه حيث يؤكد أن « صلة الإنسان بالعالم الخارجي لا تنقطع هنا تماما، وإنما هي موجودة من خلال ماهيات هذا العالم الكامنة في الشعور الداخلية » [2] .و من خلال هذا الطرح ترتقي المعرفة الفينومينولوجية إلى معرفة الأشياء نفسها، كما تظهر في الشعور عن طريق ما يعرف بالرّد الفينومينولوجي Réduction ويعني « تعليق الحكم على العالم مؤقتا ووضعه بين قوسين تمهيدا للعودة إلى الأصول القائمة في الشعور التي تتمثل في الشعور الخالص محل الإدراك » [3] .

إن الذات المنتجة تعلق الحكم على الموضوع حتى تجربه وتعايشه، وهذا التعليق لا ينطوي على الموضوع وإنما يحوي موقف الذات منه، ذلك أن الوعي البشري محاط بالموجودات والأشياء ولكنه لا يدخل في علاقة معها إلا بتدخل القصيدة التي تتيح له هذه العلاقة . وهكذا فإن الوعي يكون متجها نحو موضوع مرتبطا به في لحظة ما « إذ ينبغي معالجة الوقائع جميعا بوصفها ظاهرات محضة تبعا لمظاهرها في وعينا »[4] . ينتج التأويل بحسب هوسرل نتيجة توجه الوعي نحو الموضوع لفهم ماهيته عن طريق القصد الفعّال، لأن هذا القصد الفعّال هو شرط ضروري لكل حركة توضيح أو تفسير لمعطيات الوعي، وقبل أن يتحقق الفعل التأويلي لا بد أن يتأسس أفق المعنى في الوعي القصدي ، حيث أن لقاءات الذات المدركة بموضوعاتها يفرز تأسيسات لمعان متعددة لا تتلاشى، و إنما تحتجز أفاقها و ترتكز داخل الوعي، وقد تتعرض هذه الأفاق للتعديل و التغيير عند كل التقاء بين الوعي و الموضوع وعن طريق هذا التوالي لحضور الأشياء في الوعي يتشكل أفق التجربة المعاشة « وقد تم تطوير نظرية الاستقبال في إطار الفلسفة الظاهراتية التي تنظر إلى عملية القراءة من زاوية إحساس القارئ بها » [1]

1- عمارة كحلي : كتابات مالك حداد من منظور جمالية التلقي ، ص 06

2- عاطف الدرابسة : قراءة النص الشعري الجاهلي في ضوء نظرية التأويل ص42

3- المرجع نفسه ص65

4- تيري ايغلتون: نظرية الأدب، ترجمة ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، 1995 ص101

من هنا يكون ياوس قد أفاد في نظرية التلقي من مفهوم الأفق المعاش وصاغه ضمن فكرة أفق التوقـــع في إطار محاولة الكشف عن محتويات الوعي .

ت – التأويل الأنطولوجي عند هيدجر

تم التعرف على أن هوسرل أراد أن يؤسس لهيرمينوطيقا ظواهرية تستخدم مبدأ العودة إلى الأشياء نفسها les choses aux mêmes وكشف عن منطق علاقة بين ثنائية مشهورة هي (وعي/ موضـــوع) «إن هذا المنطق هو الذي بنى عليه تلميـــذه مـــارتن هيـــدجر Heidegger (1889-1976) أطروحتـــه الأنطولوجية في البحث عن الكائن و الوجود، فعمل التلميذ امتداد لعمـــل أســـتاذه غـــير آن تأويليتـــه الأنطولوجية تبحث عن الأساليب التي تظهر بها الأشياء و الظواهر» [2] و مادام هوسرل قد ركّز تفكـــيره حول كيفية تفكير الإنسان وطريقة نظره للأشياء ، فإن هيدجر علّق على هذا الانشغال بأنه « قد تناسى الكيفية التي يكون عليها الوجود كيفما يعرف ..... كيفما يكشف عن نفسه للإنسان » [3] لأن التفكير الإنساني ذاته متضمن داخل هذا الوجود ولا يكمن فهم هذا التفكير إلا من خلال فهم الوجود .

وانطلاقا من هذا الطرح الفكري بنى هيدجر فكرة Dasein التي تعني « الآنية أو كينونـــة الوجـــود الإنساني التي ينظر إليها من خلال الوجود العيني ويقيد هيدجر فكرة الدازين أو الآنية بأفق زماني محدد، ففهم الوجود وإدراكه متوقف على الانبثاقات الزمنية عن الذات، وان كل بنية انطولوجية مدركة يجب

1- يوسف نور عوض : نظرية النقد الأدبي الحديث ، دار الأمين للطباعة والنشر ،مصر ،ط1 ،1994 ص54

2- إدريس بلمليح: القراءة التفاعلية: دار توبقال للنشر، المغرب ، ط1 ، 2000 ، ص75

3- المرجع نفسه : ص81

أن تؤسس على زمانية تجعل هذا العالم ممكنا » [1] أي أن الوصول إلى الفهم وأسبابه مرهون بكيفية تقديم تفسير أصلي للزمن .

ومادام الأفق المشار إليه عند هيدجر هو أفق زماني يؤسس لفهم الوجود، فإن هذا الأفق " Horizon " يمكن تفسيره من الوضعية التي تتخذها الآنية في تعاملها مع الوجود و الموجود داخل الزمن .

أما الفهم فهو في نظر هيدجر سمة أصلية لوجود الآنية وهو تعبير عن سلوك الآنية نحو الموجودات ،بحيث يكون «الفهم هوالقدرة على إدراك الاحتمالات الوجودية للفرد في سياق حياته ووجوده في العالم »[2]

لأن التقاء الآنية بالوجود لا يتم إلا ضمن حركة فهم الوجود من خلال التوظف مع الزمانية، والآنية تفهم ذاتها وهي موجودة في العالم مع إمكانيات الوجود مع الآخرين، و التعامل معهم داخل هذا العالم؛ أي أن الفهم ينبثق من خلال انشغالها بهذه الموجودات الحاضرة أمامها، بل تصبح تحت تأثيره في حالة التوقع لما ستأتي به هذه الأشياء الحاضرة في محيطها، و هذا يعني أن التوقع يرتبط بمدى انفتاح الآنية على العالم .

ث– الفهم التاريخي وفلسفة التأويل عند غادامير:

يبدو من خلال الطرح الفكري لـ "هيدجر" أن فكرة الفهم تندرج ضمن أفقين هما التصور والحكم المسبق، وفي هذا الإطار الفكري بالذات بنى غادامير تلميذ هيدجر مشروعه التأويلي H.G.Gadamer (1900-2002) على أساس أن «التجربة الهيرمينوطيقية عالمية ترتكز على العلاقة بين العالم والإنسان وأن الوعي في اتجاهه إلى الموضوع يحدد ترسيمة أو مخطط قبلي يقع في سياقه النص أو الأثر» [3]

1–حامد نصر أبو زيد : اشكاليات القراءة و أليات التأويل ،ص32 – 33

2– عبد الكريم شرفي : من فلسفة التأويل الى نظريات القراءة، الدار العربية، منشورات منشورات الاختلاف،ط1، 2007،ص57

3– المرجع نفسه ص59

وهذا معناه أن كل تأويل هو قبلي وسابق يؤطره عامل التاريخ واللغة، أي بالمقابل تموضع الوعي ضمن هذين السياقين، ويؤكد غادامير على أن هذه الترسيمة ليست مستقلة وإنما تؤكد حقيقة انصهار آفاق الماضي والحاضر، أي خلاصة انصهار تأويلات تشكلت إثر القراءة الحاضرة، وأخرى تشكلت في الماضي، وبهذا يمكن للماضي والتراث بكل حمولته الاندماج مع الحاضر.

يقول غادامير:« هذا الحضور المزدوج (النحن والتراث) في اللّحظة الراهنة ينم عن مبدأ المشاركة في تشكيل معنى مشترك، وبناء حقيقة جامعة وإدارة حوار مؤتلف ومختلف على قاعدة السؤال والمساءلة والجواب والتجاوب»[1] ويعتبر غادامير لحظة التقاء الباحث بالتراث لحظة للكشف والإثارة، وهي لحظة لإدراك الحقيقة وتجليها من خلال تواجدنا في التراث، وهو كذلك ما يزال يحيا فينا، لذا فإن الحقيقة التي ينشدها الباحث ليست أجنبية عنه ،بل هي من صميم نشاطه المعرفي لأن: «سماع التراث و الالتزام به هو السبيل الواضح للحقيقة التي ينبغي إدراكها في العلوم الإنسانية»[2]

إن غادامير من خلال مشروعه التأويلي يرى أن القارئ يمارس العملية التأويلية استنادا إلى وعيه بالتراث والتاريخ، لأن النص الذي يواجهه يحمل معه أفقه التاريخي لحظة وجوده، وجادامير يؤكد على وجوب رؤية الماضي في ضوء هذا الماضي بالذات وداخل أفقه التاريخي، لأننا إذا فشلنا في الانتقال إلى الأفق التاريخي للنص فسوف نخطئ فهم ما يجب على النص أن يقوله.

ولتجاوز هذه الأخطاء المتوقعة نادى غادامير بمفهوم أو منطق السؤال والجواب على التراث التاريخي أي: «أننا لا نفهم النص إلا إذا امتلكنا أفق سؤاله الذي يشمل بالضرورة على أجوبة أخرى ممكنة أيضا، وبذلك ننتقل من السؤال إلى أفق السؤال، نظرا لأن الصيغة التي كتب بها النص تحيل إلى خطاب غائب ،كما يرتبط أفق السؤال من جهة أخرى بسياق إعادة إنتاجه ومن هنا يغدو امتلاك الأفق

1- هانز جورج غادامير، فلسفة التأويل، ترجمة محمد شوقي الزين، منشورات الاختلاف،الجزائر، 2002،ص21

2- المرجع نفسه، ص 32

من امتلاك السؤال ... ثم يشير إلى مبدأ انصهار الأفقيين "la défissions des horizons " عندما يغتني السؤال من تكوين صاحب السؤال ،حيث تظهر طاقته الايجابية في نفي سلبية السّجل النصي»[1]

يتّضح من خلال هذا الطرح أن مهمة التّأويل في نظر غادامير لا تكمن في تطوير أجزاء الفهم، بل في تفسير الشروط التي تتيح الفهم ، ويفسر غادامير هذه الشروط من خلال كيفية انسجامنا مع آفاقنا المنجزة لغويا ضمن الموروث التاريخي الساكن فينا.

إن إمكانية تأسيس السؤال الأول الذي حاول النص الإجابة عليه لحظة ظهوره أو ما يسميه غادامير النشاط التاريخي الذي «يتيح للوعي تشكيل الفهم الذي يوسع حركة التراث، وجعله كائنا حيا يتغذى من التأويلات»[2]، ويؤطر منطق التفاهم والحوار بين النص والتراث فيرسم خطوط العلاقة بين هذين الطرفين:"النحن" الذي يصنعه النشاط التاريخي، وبين التراث كيفما قيل وأدرك واستقبل ضمن تجربة التاريخ، وعليه يتبادل النحن والتراث منطق السؤال والجواب، وهذا التبادل يعكس بطبيعة الحال صورة اندماج الآفاق الحاضرة مع الآفاق الماضية ،حين يعمل المؤول على تحيين معنى العمل الماضي عن طريق الإجابة التي يفترضها سؤال المؤول نفسه وسؤال الحاضر وانتظاراته، وكذا الأحكام المسبقة "Préjuges" والفهم المسبق "Précompréhension"، ذلك أن الفهم يكمّل فهما مسبقا مشكلا من الانتظارات والأحكام المسبقة التي تكون أحيانا مشروعة وأحيانا أخرى مرفوضة.

إن مفهوم اندماج الآفاق إذن يعني جدلية العلاقة القائمة بين الفعالية التاريخية وتوقعات الذات المدركة التي قد يتشكل معها نوع من التجاوب أو الخرق.

1- عمارة كحلي: كتابات مالك حداد من منظور جماليات التلقي،ص09.

2- هانز جورج غادامير، فلسفة التأويل، ص25

ثم إن انصهار الآفاق وتشابك التصورات ينم عن «مبدأ المشاركة في تشكيل معنى مشترك وبناء حقيقة جامعة وإدارة حوار مؤتلف ومختلف على قاعدة السؤال والمساءلة والجواب والتجاوب»[1].

إن الفهم الذي يسعى إلى تحقيقه غادامير يزاوج بين الوقائع التاريخية والتجارب والممارسات التي يعيشها الأفراد، ذلك أنه لا وجود لفهم دون فهم مسبق أوجدته تجاربنا المعاشة ،كما أوجدته ممارسات وعينا التاريخي.

وهنا وفي هذا الطرح الفكري يلتقي ياوس مع غادامير في مسألة دمج الآفاق لقول ياوس:«إذا لم يكن الأفق الأصلي متضمنا داخل الأفق الحاضر للمؤول، فإنه من غير الممكن أن يكون هناك فهم تاريخي»[2]

إن عالمية التأويل عند غادامير تفترض أسئلة كثيرة وأجوبة متعددة ،وتفتح مجالات للبحث أوسع من الترر القليل الذي عرضته هذه الدراسة في صفحات، لذلك فإن مشروعه لا تلخصه صفحات معدودة، بل المسعى كان نحو كشف المنظور الغادامير الذي اعتمد عليه ياوس فيما بعد لرسم معالم بحثه حول تاريخ الأدب وجمالية التلقي وكذا مفهوم أفق التوقع الذي اقترحه كإجراء نقدي للبحث في الأدب وتاريخ تلقيه.

1- المصدر السابق، ص21.

2- هانز روبرت ياوس : جماليات التلقي، ص26

ج – أفق التوقع : النظرية العلمية عند كارل بوبر

كان لأفكار "كارل بوبر Karl Popper (1902-1994) " وقعها وتأثيرها على كثير من فلسفات العلم والمعرفة، وها هو ياوس يفيد من أفكاره في مجال النظرية العلمية ذلك أن «الملاحظة عنده لا تستوفي معناها إلا ضمن الإطار المرجعي الذي يعرف بأفق التوقع»[1]، فالملاحظة من خلال هذا الطرح تكتسب شرعيتها ووجودها من خلال التوقع الذي يعطيها معناها.

لقد نقض كارل بوبر المقولات العلمية التي «ألحت على ضرورة الاعتراف بآلية الاستقرار كمنهج في تأسيس النظرية العلمية كآلية تنتقل فيه المعرفة من عدة مقدمات جزئية تخص واقعة محددة إلى قانون عام يصبح فيما بعد قاعدة تطبق على كل الحالات المماثلة للحالة السابقة»[2]

«وما دامت المعرفة مرادفة للتجديد في الوجود، فهي التي تمثل التغير و الديناميكية والخلق، كما أن المعرفة نفسها هي التي أثبتت استحالة الوجود الآستاتيكي لأنها حدث يطرأ على الوجود وتغير يقع في أعماقه»[3] فلا مجال لمعرفتها عن طريق آلية الاستقراء. فإن بوبر يرى أيضا أن هذه التوقعات المصاحبة لواقعة معينة تكون عرضة للرفض والتعديل، لأنها سرعان ما تعجز عن حل المشكلة الخاصة بالمعرفة الجديدة.

«فالفرضيات تظل دائما عرضة لمزيد من الاختبار وهنا – كما قال بوبر – يكمن مصدر تقدم العلوم الطبيعية، والواقع أن العلم يعيد النظر دائما في صحة فرضياته»[4]

1- محمد محمد القاسم : في الفكر الفلسفي المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت،ط1 ،2001 ، ص268.

2- المرجع نفسه، ص154

3- عاطف الدرابسة، قراءة النص الشعري الجاهلي، ص15

4- يمنى طريف الخولي : فلسفة كارل بوبر، الهيئة المصدرية العامة للكتاب، مصر، ط2، ص362-363

إن تطور المعرفة العلمية عند كارل بوبر يرتبط بما ينشئه الباحث من فرضيات وتوقعات تكـــون دائما عرضة للخطأ والتفنيد، فليست هناك معرفة قارة وراسخة تتكرر بالصورة نفسها مع كل ملاحظة ومع كل تجربة، بل إن المعرفة الإنسانية هي معرفة نامية، متطورة بتطور الفروض والتوقعات وإمكانيـــة دحضها وتعديلها.

«لقد بدا كارل بوبرKarl Popper متأثرا في فلسفته بالتطورية التي رادها داروين Darwin (1809-1882) حيث عقد المشابهة مع فكرة تطور الأنواع التي قال بها داروين حيث تنص هـــذه الفلســـفة التطورية على استئصال العناصر الضعيفة وسيادة العنصر الأقوى والأصلح»[1]، وذلك هو الحال بالنسبة لتطور المعرفة عند بوبر ،حيث أن نمو معرفتنا يجيء نتيجة الرفض والقبول والتعديل الذي تتعـــرض لـــه توقعاتنا وفروضنا تكيفا مع خصائص كل بنية جديدة.

ويرى صلاح فضل أن تطور الأدب يخضع لمثل هذه الفلسفة التطورية «فتطوره تشخصه قفزات نوعية ومراحل من القطيعة ومنطلقات جديدة، حيث أن النموذج الذي وجهه البحث الأدبي ذات يوم ما يلبث أن يتذبذب عندما يصبح غير قادر على الوفاء بالمطالب التي توسمتها فيه الدراسات الأدبية، ويحل نموذج جديد أكثر ملائمة لهذه المهمة مع استقلاله عن النموذج الأقدم إلى أن يثبت مرة أخرى أنه غـــير قادر على الوفاء بوظيفته في شرح الأعمال السابقة على الوقت الراهن» [2].

ثم إن البحث عن أجوبة لكل مشكلة جديدة يفهم منه ذلك التعارض الذي يحصل بين التوقـــع وبين الواقع اليومي الذي قد يفند كل توقع مسبق، فالواقع الذي هو عالمنا عرضة للتغيير وإذ تتغير معـــه كل التوقعات ويجعلنا كذوات مدركة نشعر بغرابة تلك الفروض أو التوقعات إزاء الأحداث المتجـــددة

1- المرجع السابق، ص381

2 ــ صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية،ط1،1997، القاهرة، ص140.

فيحدث إذن ما يشبه الكسر والخرق لتلك الفروض. ويعتبر صلاح فضل أن«تحطيم هـــذا الأفـــق مـــن السمات النوعية للأدب»[1]

وقد استوحى رائد نظرية التلقي ياوس هذا الطرح الفكري من بوبر ليضمّنه إستراتيجيته النقدية المعروفة بأفق التوقع خاصة فيما يتعلق بحديثه عن التعارض الذي يحصل بين توقعاتنا وبين الواقع المعـــاش والمنظور، وإذا ما حصل هذا الخرق أو التعارض فإن هذه التوقعات المحبطة من شأنها أن توجد مشكلات معرفية وخبرات جديدة تستوجب بناء تصور جديد يقوم على توقع معدّل ينسجم مع هـــذا التصـــور ويعتبر«إعادة بناء التوقعات وسيلة للتعرف على الأعمال الفنية المنحرفة عن الأعراف المســـتقلة لـــدى الجماعة، وإذا كانت الثقافة التقليدية هي التي تقيم عادة أفق التوقعات، فإن القارئ كثيرا ما يعمل علـــى ملء الفراغات في النص متتبعا الاستراتيجيات الخاصة بكل فراغ ،مما يجعل انحراف العمل عن هيكل هذه التوقعات هو الذي يسمح بقياس قيمته الأدبية»[2]

2- تأسيس المفهوم عند ياوس (1927 -1997):

بدأ هانز روبرت ياوس عمله النقدي ضمن مشروع نظرية التلقي التي سعى من خلالها إلى إعادة النظر فيما يسمى بتاريخ الأدب Histoire de la literature «منتقدا تطبيق هذا العلم داخل المـــدارس والجامعات الألمانية والمنظومات التعليمية والتربوية ،حيث غدا مادة مهمشة منعزلة عن النشاط الثقافي، مما أفضى إلى مؤشرات انقراض هذا التاريخ»[3]

إن التاريخ الذي يدحضه ياوس هو التاريخ الذي لا يسجل بشكل كرونولوجي تعاقبي الأحداث والوقائع، وإنما يضيف المادة التاريخية حسب الاتجاهات العامة السائدة، كما أنه يسعى منشغلا برصد

1- المرجع السابق ، ص149

2- المرجع السابق ، ص150

3- هانزر روبرت ياوس : جماليات التلقي،ص122

كبار المؤلفين والمبدعين متتبعا حياتهم وسيرهم وكبريات أعمالهم و متقفيا أشهر ما وجّه إليهم من أحكام تتعلق بمجموع أعمالهم وكتاباتهم، إن عملا بمثل هذا الشكل لا يعتبره ياوس من باب التاريخ الأدبي، إذ لا يتعدى أن يكون هيكلا للتاريخ، لذلك فإن ياوس يقترح نموذجا بديلا للتاريخ الأدبي يستند على ما سماه بـ "جمالية التلقي" وهو التصور الجديد الذي حاول من خلاله ياوس الإفادة من أطروحة كل من الاتجاه الماركسي والاتجاه الشكلاني في دراسة الأدب وتاريخه، يقول روبرت هولب: «ويمكن تحقيق هذا عن طريق الوفاء بالمطلب الماركسي في الوسائط التاريخية مع الاحتفاظ في الوقت نفسه بما أحرزه الشكلانيون من تقدم في مجال الإدراك الجمالي»[1]

لقد حاول "ياوس" ضمن المنظور التاريخي البديل طرحه التوفيق بين الانقسام الحاصل بين المدرستين: التاريخية (الماركسية) والمدرسة الجمالية (الشكلانية) (Marxisme/Formalisme) ،ففي الوقت الذي كانت فيه المدرسة الأولى (الماركسية) تقول بالانعكاس في الأثر الفني وكذا تقيم الأثر الفني بما يعيد تصوير التفاعلات الاجتماعية والتاريخية للعمل داخل العصر الذي وجد فيه، كانت المدرسة الثانية (الشكلانية) تدعو إلى الاعتقاد بالمنظور الجمالي؛ وهو المنظور الذي يتعالى على التفسير التاريخي وعلى كل دراسة تحاول ربط النص أوالعمل بجملة السياقات الخارجية التي ساهمت في إيجاده أو كانت شاهدا على وجوده (اجتماعية، ثقافية...)، غير أن المحاولتين (ماركسية/ شكلانية) كما يشير ياوس: «لم تفلح بعد في إعطاء ميلاد لبعض التواريخ الكبرى للأدب»[2] لذا فإن ياوس يمارس نقده على المدرستين والتعارض الحاصل بينهما كاشفا بذلك مضمون القصور لدى منظور كل مدرسة.

إن القصور الذي يسجله "ياوس" على المدرسة الماركسية قولها: «بالانعكاس في ممارسة الأدب وإنتاج الفن، وإن الأدب ما هو إلا نقل وتصوير لجملة الوقائع والأحداث التاريخية المتزامنة للعمل»[3]،

1- روبرت هولب: نظرية التلقي، ص152

2- هانز روبرت ياوس: جماليات التلقي، ص31

3- المصدر نفسه، ص 48

في حين يؤكد ياوس على ضرورة الاعتقاد بوظيفة الفن والأدب في تصـــوير وبلـــورة هـــذه الوقـــائع والأحداث وبالتالي فإن«تاريخ الأدب والفن ليسا منفصلين عن اشتغال الحياة الواقعية اليوميـــة، وليســـا مستقلين عن واقع التفاعل الذي يفترض أن يكون حاصلا بين ما هو فني وما هو واقعـــي ،خاصـــة أن تاريخ الأدب والفن يتضمنان الإنتاج الاقتصادي والممارسة الاجتماعية ويشاركان في صـــيرورة الحيـــاة الواقعية»[1]

لذلك نجد أن الفن والأدب يمارسان وجودهما ارتباطا بالوعي التاريخي وداخل الوظيفة الاجتماعية التي تربط بينهما وبين هذا الوعي.

وربما ما يعزز هذا الطرح التاريخي الذي يخص ياوس هو امتداد العمل الذي أنـــتج في الماضـــي وخلوده عبر صفحات التاريخ رغم احتفاظه بحسب الماركسيين بصورة عن الواقع الذي وجد فيه، وكما انتقد ياوس أفكار الماركسيين انتقد أيضا أفكار المدرسة الشكلانية ومقترحاتها ،حيث أن هذه المدرسة قد أخذت بزمام البحث المعمق في كل ما يختص باللغة والتشكيل اللغوي أي أنها سعت للتقلـــيص قـــدر الإمكان من السياقات والأنساق التي تحيط بالظاهرة وتبعد من جهة أخرى كل خلفية تاريخية واجتماعية خارج نصية خلال عملية القراءة والتفسير.

لقد اعترض ياوس على المدرسة الشكلانية ،لأنها تقصر زاوية النظر النقدية على تتبع النص الأدبي في حركة انتمائه إلى جنس أدبي محدد وضمن سلسلة من النصوص الأخرى التي تتواجد معه ضمن هذا الجنس عن طريق مبدأ تزامني غير أن « ياوس لا يقصر زاوية التعامل مع النصوص سانكرونيا فقط بـــل يؤكد على ضرورة العمل بالمحور العاقبي أيضا للكشف عن المنظور التاريخي لتطور الأجناس والأشـــكال الأدبية»[2]بل أيضا إن «تاريخية الأدب لا يمكنها أن تنحصر بين تعاقب أنظمة الأشكال والجماليات مثل ما هو حاصل في اللغة عبر نظام تطورها، بل إن هذه التاريخية متعلقة أيضا بالإضـــافة إلى ســـانكرونية

1- المصدر السابق، ص 50

2- عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص123

وديـاكرونية الأشكال والأجناس الأدبية بالنشاط العام للتاريخ في حد ذاته »[1]

لقد مارس ياوس نقده على المدرستين، لكنه بالمقابل حاول ردم الفجوة بينهما ورأب الصـــدع الفكري في نقديهما،فقد انتهى به المقام إلى التّغلب على هذا الانقسام و شكّل رؤية جديدة تجمع بـــين المعرفة الجمالية والمعرفة التاريخية فيما أطلق عليها اسم"جمالية الاستقبال"، لقد آن الأوان للبحث العلمي أن يسعى نحو القارئ والتلقي Réception كاشفا بذلك واقع العلاقة بين العمل ومتلقيه في بعده الجمالي والاجتماعي، لذلك عدّ القارئ بحسب جمالية التلقي هو مركز العملية النقديـــة والمراجعـــة التاريخيـــة والجمالية لأي عمل أدبي ومن خلال تفعيل استجابة صوت الاستراتيجية النصية وهي النقطة التي وضعتها المدرستان على هامش التفكير النقدي، ذلك أن العمل الأدبي لا يجد لنفسه موقعا في ركح النظرية النقدية دون المشاركة الفعالة للقارئ الذي وجه إليه العمل، هذا القارئ الذي يؤسس لخبرة أدبية واعية ويوجه كل قراءة ساذجة إلى فهم نقدي ينبني على منطق المحاورة والمساءلة أو منطق السؤال والجـــواب كمـــا سبقت الإشارة إليه مع غادامير.

ويرى ياوس أن العمل الأدبي لا يجد لنفسه موقعا إلا من خلال المواجهة الفعّالة بين العمل الأدبي والقارئ، ذلك ما يفرز حكما جماليا ينضوي ضمن أفق استقبالي يحمل إلى مرجعية الأحكام التي قرئت بها الأعمال السابقة، كما أن تطور هذا الأفق الاستقبالي و تراكمه من جيل الى جيل يشكل سلسلة من الاستقبالات تؤكد الأهمية التاريخية للعمل «فالعلاقة بين المتلقي والأثر تفاعلية متميزة بمظهـــرين اثـــنين: الأول مظهر جمالي يعكس أحكام قيمة تستند إلى المرجعية المشتركة بين الباث والمتلقي، والثاني تـــاريخي يتمثل في أن الاستيعاب المبدئي للنص لا يفتر عن أن يغتني ويتطور ليكشف خلال صيرورته التعاقبية عن أنواع من التلقي التي لا بد أن تعكس قيمة الأثر ومكانته»[2]

1- المرجع نفسه، ص130

2- ادريس بلمليح: القراءة التفاعلية، ص56

وتحتل الخبرة الأدبية للقارئ مركز الصدارة في الفرضية النقدية عند ياوس، ويفضي تحليلها وتوصيف عملية استقبال العمل والأثر الذي أحدثه إلى إعادة تكوين أفق توقع الجمهور الذي تلقى العمل، إذ لا يكون الاستقبال والتلقي في صحراء من المعاني والدلالات بل تحكمه جملة الاستعدادات القرائية للمتلقي، وكذلك المعايير السائدة في عصر ظهور الأعمال الأدبية منها وغير الأدبية. ويؤكد ادريس بلمليح أن: «الذخيرة المشتركة بين الباث والمتلقي هي الأساس في اشتغال نظام الفعل ورد الفعل ضمن نص فني معين، وذلك لأنها بحكم كمونها في العمل الفني ووجودها أيضا كفيلة بإنشاء وضع تفاعلي يعوض السياق الغائب عن عملية التواصل ويضمن نوعا من التطابق بين الفعالية التي يرغب فيها المصدر و الاستجابة التي يعكسها المقصد خلال عملية تلقيه»[1]

يبدو التركيز على خبرات القارئ واضحا في هذا القول فحدوده تقتضي الإلمام بجملة المعايير والقيم الفنية والأدبية التي تضع إطار الجنس الأدبي الذي يفترض أن تبدع في ظله الأعمال الأدبية ،كما يفترض أن تستقبل ضمن معاييره وقيمه أيضا، ثم إن القارئ بالإضافة إلى معرفته بالجنس الذي ينتمي إليه العمل موكول بأن يلم أيضا بصيرورة النشاط الإبداعي الذي يخص الأعمال السابقة على ظهور العمل الجديد أي إدراك توالي النصوص في الزمان.

«وإذا كان المبدع يكتب نتاج تراكمات ثقافية وقراءات سابقة بالاضافة إلى كل ما يعيشه من تناقضات و عذابات فإن القارئ لا يفعل ذلك أيضا من فراغ، بل يقرأ باستحضار ما يعادل كل ما سبق الكتابة عند المبدع، فأفق توقعه يختزن كمّا هائلا من المعارف والقراءات التي تجد لها منفذا في النص الجديد فينتج إذن الإحساس بالمسؤولية، مسؤولية القراءة الإبداعية»[2]

فالمعطيات التي يصنعها النص في متناول المتلقي تفرض أسئلة بديهية شكلية جلية في تقاسيم الخطاب وبالمقابل تطرح الكتابة أسئلة أخرى غير مباشرة تستلزم إجابات«و بين الأسئلة التي يثيرها

1- المرجع السابق، ص54

2- نصيرة مخربش: الشاعر والنص المتلقي عند حازم القرطاجني، مذكرة ماجستير، باتنة،2004،ص71

القارئ والأجوبة التي يقدمها النص وبين الإجابات التي لا يقدمها النص و الأسئلة التي يثيرها المؤلف الجديد للنص وهو القارئ في محاولة كتابة نص جديد»[1] « وما يقدمه المتلقي من بدائل في القراءة مرهون بجودة النص ومدى مناوشته لأفق الآخر»[2]

فالقراءة في حد ذاتها عبارة عن فعل تحسين مستمر ، ما يولد نشوة خاصة عند المتلقي وتجدر الإشارة هنا إلى أن كل متلقي له تحسيناته الخاصة به والتي تؤديها قراءاته السابقة وخبرته ،بالإضافة إلى أفق انتظاره وما يتوقعه من الخطاب، ومعنى ذلك أن أي قراءة لا تبدأ من فراغ بل هي قراءة تبدأ من طرح أسئلة تبحث لها عن إجابات مقنعة في النص المقدم. هذه الأسئلة أو التساؤلات لا تنشأ من فراغ ،بل يوجهها ويؤطرها أفق التوقع وهو ما يمنحه امتيازات تجعله يسأل ويحاول الإجابة من خلال التفكيك والتحليل والتركيب.

«وإذا سلّمنا باعتبار أفق الانتظار معطى مكتسب، بالإضافة إلى ما عرف من المعاني والأغراض بالدربة ، أضف إلى ذلك ما تم اكتسابه من مهارات في الاستقراء وتقنيات في القراءة والتأويل المعرفي وحل الشفرات اللغوية »[3]

فإن القارئ لا يتلقى العمل الأدبي من فراغ معرفي وخبراتي، بل إن العمل الأدبي له محموله المعرفي واللغوي أيضا وهو يظهر هذا المحمول ضمن إشارات صريحة و ضمنية، لذلك يكون جمهور هذا العمل مؤهلا نحو نمط معين من الاستقبال، لأن العمل الجديد يستحضر في ثناياه أشياء قد تم تلقيها من قبل ويتشكل إذ ذاك توقع حول ما يعرضه النص عبر مراحل القراءة، وهنا يمكن معاينة أفق التوقع فيما إذا عدّل أو فنّد بحسب طبعا جملة المعايير التي تسنّتها الأجناس والأساليب.

1- عبد العزيز حمودة: المرايا المحدّبة:من البنيوية الى التفكيكية، منشورات عالم المعرفة، الكويت، 1998، ص254

2- مخريش نصيرة: المرجع السابق ، ص250

3- نصر حامد أبو زيد: الخطاب والتأويل، المركز الثقافي، المغرب، ط1، 2000، ص6

ويرى حميد لحميداني أن: « القارئ يدخل في النص بحمولة ثقافية معينة فيحدث نوعا من القطيعة بين النصوص و دلالتها التعينية والنفعية، بحيث يقوم بوعي وبغير وعي بتجريدها من دلالتـــها النفعيّـــة المباشرة وإضفاء معاني تتلائم مع أفق انتظاره»[1] ويفترض أحمد بوحسن أن: «النص نظرا للانتظـــار الذي يتلاءم ثقافيا مع أشكاله اللسانية والخطاطة التجنيسية يقدح أو يحفّز العمليات الإدراكية للقراء »[2] وليست تلك التحفيزات أو عمليات القدح إلا نوعا من«السلبية التي تجسد خيبة الانتظـــار، وتعكـــس التواصل المسدود بين القارئ والسجل النصي »[3] وفي غمار هذا الطريق المسدود« يمكن للقـــارئ أن يقارن عالما نصيا بعوامل مرجعية مختلفة وذلك استنادا إلى نوع من المماثلة الممكنة بين أحداث العـــالمين وقابلية حصولها و يصار في هذه الحالة إلى التصديق بالمماثلة أو رفضها، بناء على نوع المخزون الثقـــافي لدى القارئ ومدى خضوعه لنسق ثقافي يمكنه التصديق أو التكذيب»[4]

إن المواجهة الحاصلة بين النص الجديد والقارئ تستحضر بحسب ياوس جملة مـــن التوقعـــات والقواعد التي تتشكل من الأفق السائد في الجنس أو الشكل الأدبي ثم عمل على تجسيدها مسار الأعمال السابقة فغدت مألوفة معه، لكن ألفتها لا تمنع من تعديلها أو إعادة إنتاجها أثناء القراءة الجديـــدة ، وفي هذا الصدد يبدأ ياوس بشرح آلية عمل أفق الانتظار فيقول: « يبدأ القارئ في فهم المؤلف الجديد والذي لايزال غريبا لديه بالقياس إلى استحواذه على الافتراضات التي وجهت فهمه، فهو يعيد صـــياغة الأفـــق الأدبي تحديدا لكن الصلة بالنص هي دوما تلق و فعالية في آن واحد، لا يستطيع القارئ أن يكلم النص أي أن يحققه في دلالة راهنة من المعنى الكامن للمؤلف، إلا بالمقدار الذي يدخل فيه فهمه السابق للعالم

1- حميد لحميداني : القراءة وتوليد الدلالة، ص29

2- أحمد بوحسن: نظرية الأدب: القراءة- الفهم، التأويل، دار الأمان، المغرب، ط1، 2004، ص94

3 ــ عمارة كحلي: كتابات مالك حداد من منظور جماليات التلقي، ص52

4- عبد الله ابراهيم: التلقي والسياقات الثقافية، دار الكتاب، ليبيا، ط1،2002 ،ص11

والحياة في إطار المرجع الأدبي المتضمن في النص، هذا الفهم السابق للقارئ يشمل الانتظارات الفعلية المتوافقة مع أفق مصالحه، رغباته وتجاربه»[1]

« إن فكرة التوقع لا تتسم بالرتابة والروتينية، وإنما هي عرضة للتغيير والتحوير وفق الاستجابة القرائية للمتلقي، لذلك فإن ياوس يشير أيضا الى مفهوم تغيير الأفق "Changement d'horizon" الذي يمكن أن يحصل اعتبارا لتفحص الانزياح الجمالي"écart esthétique" بين أفق التوقع الموجود لدى القارئ وبين العمل الجديد حيث أن تغير الأفق يسمح بادراك الخاصية الفنية للعمل بالقياس الى المسافة الجمالية؛ أي بالقياس إلى المسافة بين التوقع والتجربة»[2]

إن العمل الجديد لحظة ظهوره يكشف عن نمط معين في التلقي، فإما أن يستجاب لأفقه أو يدحض والنتيجة أن معيارا نقديا ما ينشأ للحكم على قيمته الجمالية.

ويحصر ياوس إجراءات عملية التلقي في ثلاثة وهي: إجراء القراء الجمالية الذي يكشف عن تركيب النص وإيجاد الإيقاع والنمو التدريجي للشكل، أما الإجراء الثاني فيتولد عن القراءة التفسيرية الاسترجاعية ،حيث تندمج مع الآفاق الجمالية للفهم المسبق الذي يوجه القارئ في تقديم تجسيد ملموس لدلالة النص، أما الإجراء الثالث فهو القراءة التاريخية التي تساعد القارئ على تحديد القيمة الفنية للعمل الأدبي بعد وصفه الموضع الترتيبي ضمن قائمة الأعمال الأدبية التي ينتمي إليها ، وقد لخّص ياوس هذه العوامل الأساسية التي تتدخل في تشكيل أفق انتظار الجمهور لأي مؤلف فيما يلي:

« 1- التجربة السابقة التي يمتلكها الجمهور عن النوع الذي ينتمي إليه العمل.

2 - شكل المؤلفات السابقة ومضمونها الذي يفترض قراءتها ومعرفتها.

1- هانز روبرت ياوس: جماليات التلقي، ص29.

2- المصدر نفسه ، ص 119

3- التعارض بين اللغتين أي لغة المؤلفات السابقة واللغة الشعرية المتجسدة»[1]

ذلك أن الأفق الاجتماعي بوصفه الخلفية السياقية لمعرفة القارئ يؤثر في توجيه انتظارا ته ويعدل ذلك من أفقه الأدبي، وبالتالي من تجربته الأدبية، وهكذا يدفع التأويل خلال القراءة إلى ملامسة حساسية القارئ وتوليد دهشة جمالية تولد من كل كشف جديد يصل إليه القارئ في النص.

ويضيف راتب الحلاّق أن الغموض يحدث الهزة ويخدش حساسية المتلقي« فالغموض يصبح أشد تحريضا لخيال المتلقي، ذلك أن النص مجال لعمل الخيال الخلاق عند منتجه ومتلقيه»[2]

ويعرّف الدكتور حفناوي بعلي أفق التوقعات بأنه « مجموعة التوقعات الأدبية والثقافية التي يتسلح بها المتلقي في تناوله للنص وقراءته، وهي لا تختلف عن مقوله الكفاءة والقدرة ولعل أهم ما جاءت به جماعة نظرية التلقي من خلال أفق التوقع هو تغيير النموذج النقدي إذ طوّرت النظرية الجمالية والتاريخية نحو نظرية الاتّصال الأدبي»[3]

ويرى حبيب مونسي أن هذه الكفاءة أو القدرة ما هي إلا ذكريات متوارية في الوعي إذ أن «الذكريات التي تلتحم بالإدراك لا تعود كما كانت نتاجا فوريا لانفعال الذاكرة، بل تأتي مع العادة كرسم جاهز، ذلك ما يكبح اللّذة الجمالية و يتحوّل الشكل إلى رسم عادي ترتاح فيه حساسيتنا التي أرهقتها الانفعالات السالفة»[4]

1- المصدر السابق ، ص259

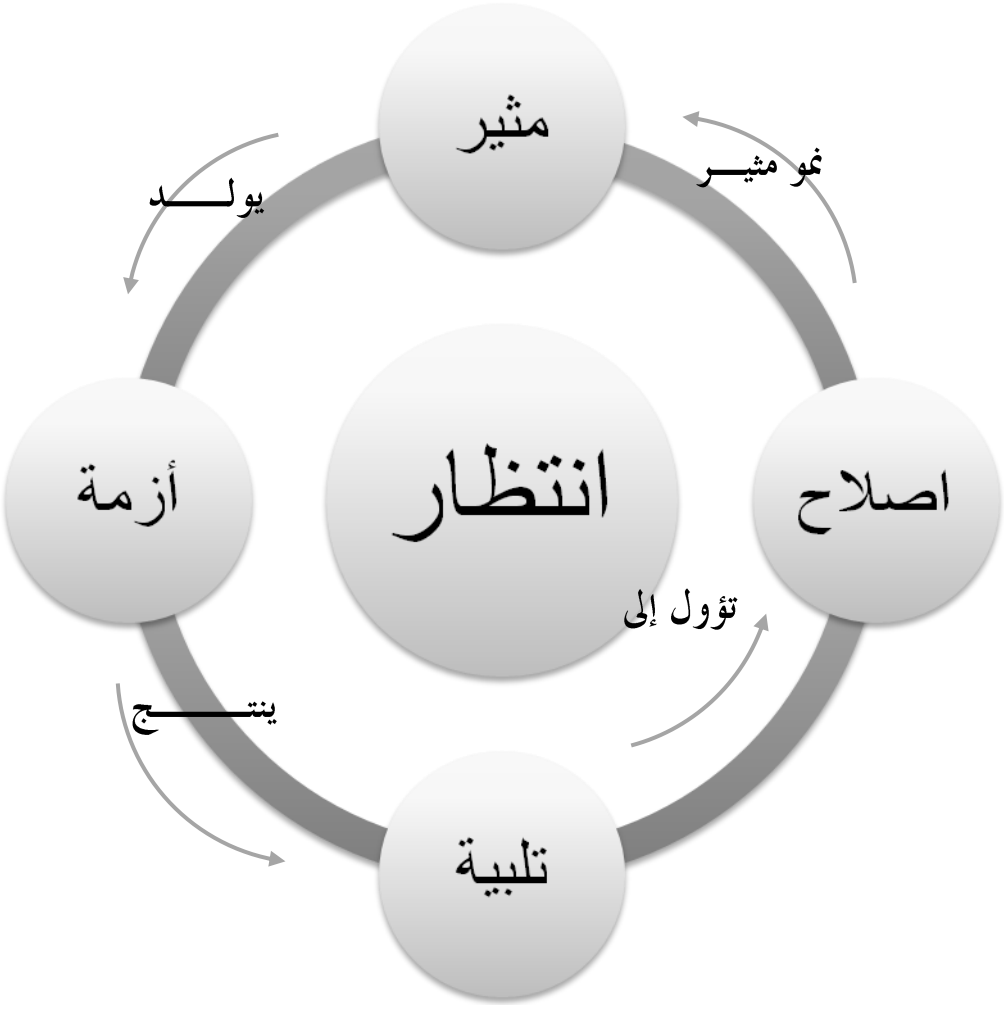
2- راتب الخلاق: النص والممانعة (مقاربات نقدية في الابداع) منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا،دط،2000، ص110

3- حفناوي بعلي: فضاءات المقارنة الجديدة، ص277

4- حبيب مونسي : فلسفة القراءة واشكاليات المعنى، ص314

ويضيف إلى ذلك أن«الأفق الجديد يمثل حالة اختمار لعناصر جديدة تضاف إلى المنظومة القرائية التي كانت قد أسست أفق الانتظار السابق»[1]

ويجسد حبيب مونسي إستراتجية أفق التوقع في الخطاطة أدناه:



1 – المرجع السابق ص312

إذ « مهما كان النص مخيبا للانتظار مناهضا للذات، فإن عمليات التحويل وهي تكيف الأثر تقوم – في أثر رجعي – بتكييف الذات وزعزعتها عن موقفها القديم، فحركة التحول حركة شاملة ترفع الـــذات والأثر في اتجاه جديد، فإذا كانت الذات القارئة قد اكتسبت جديدا في قراءتها تلك فإنّها لم تعد كمـــا كانت قبل القراءة ،لأن هناك شيء جديد في بنيتها يعمل على تحويلها هي الأخرى »[1]

ما يمكن حوصلته في نهاية هذا الفصل النظري أن النص بعيدا عن عملية القراءة لا قيمة له إذ يبقى مجرد مادة جاهزة لا يتم إدراك قيمتها إلا بما يقدّمه المتلقي الذي لا يجسّد فعل التّصور إلا بالاستعانة بأفق توقعه، هذه الإستراتيجية النقدية التي تساهم في تحديد استقبال القارئ للنص، أو حدوث المعنى، لأن القارئ في مواجهته للنص يحاول استحضار أفق توقعه الذي من خلاله يسدّ ثغرات الخطاب بالاعتماد على اللغة حتى يجسد الجانب الجمالي للعمل الفني محل القراءة.

1- المرجع السابق ، ص311

الفصل الثاني

توقع شكل الإبداع ومضمونه في ديوان الشنفرى

- تمهيـــد

1 - مرجعية الشكل في القصيدة الجاهليـة

1 -1 مرجعية الشكل في القصيدة الجاهليـة

أ- تقاليد المقدمة في القصيدة الجاهلية

ب ـ الرحلة وتقاليدها الفنية في القصيدة المركبة

ت ـ الغرض في القصيدة الجاهلية

1- 2 .شكل القصيدة في ديوان الشنفرى في ضوء المتوقع و الامتوقع

أ- توقع التكوين الكمي الشعري في الديوان

ب ـ توقع الطلل والرحلة في ديوان الشنفرى

2 . توقع الموضوعات في ديوان الشنفرى

2 .1 مرجعية المضمون في الشعر الجاهلي

3. أفق التوقع الموضوعي في ديوان الشنفرى

الفصل الاول: توقع شكل الإبداع ومضمونه في ديوان الشنفرى

تمهيد:

1 توقع شكل الابداع في الديوان

ربط ياوس بين الجنس الأدبي وما سبقه من قوانين تتمثل فيما يطلق عليه التـــراث أو التقاليـــد السائدة التي تشكل لدى القارئ أفق توقعاته، بحيث يمكنه أن يحكم على العمل المتلقى فيقـــيس درجـــة انتمائه إلى النماذج السابقة عليه أو انحرافه عنها، مما يشكل معيارا للحكم على ما لهذا العمل الجديـــد من قيمة في إطار جنسه الأدبي الذي ينتمي إليه أو في إطار تأصيله لجنس جديد أو اتجـــاه مختلـــف يؤسس لقيم جديدة في الأدب والثقافة، وإذا كانت جمالية التلقي «تفترض أن يندرج كل أثر أدبي داخل السلسلة الأدبية التي ينتظم فيها أو التي يمثل جزء منها»[1]

فإن علاقة النص الفردي بسلسلة النصوص المشكلة للجنس الأدبي تظهر بمثابة مســـلك إبـــداع وتحرير مستمر لأفق ما، إن النص الجديد يستدعي في ذهن القارئ أفق انتظار وقواعد يعرفهـــا بفضـــل النصوص السابقة، هي معايير تكون عرضة لتغيرات وتعديلات وتحويرات.

وان هذا الديوان يضع قارئه منذ البداية في حالة انفعالية، ويرسم له نوعا من الإنتظار يحمله أثناء قراءته للعمل مجموعة من التوقعات هي بمثابة انتظارات تجعل الدراسة تتمشكل في اتجاهين اثنين: فإمّا أن تكون مرسلات الشنفرى محافظة على المعايير والقيم الموجودة في العصر الجاهلي أو تغير أفـــق انتظـــار القارئ وما كان ينتظره.

وإذا كان مصطلح أفق التوقعات يلعب دورا بارزا في أطوار نظرية التلقي حيث يعد بناؤه منطلقا لتصور النظم الأدبية عبر العصور المختلفة فإن «ياوس يعود إلى التاريخ من جديد ويعمل علـــى إعـــادة

[1]– عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل و قراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، مصر،دط،1999 ص116.

الحياة للعلاقة بين الأدب والتاريخ ... حيث يشير إلى أن الظاهرة الأدبية منغرزة في التـــاريخ ولا مجـــال لفهمها خارج هذا الإطار»[1]

يتضح من هنا الخلفية المعرفية التي تتأسس عليها نظرية ياوس حول تـــاريخ التلقيـــات الأدبيـــة المتوقعة، حيث يصبح تاريخ فهم النصوص وتأويلها سلسلة مستمرة من التدخلات بين أفق النص الماضي وآفاق انتظار القارئ، وعليه فان ما يقوله الأدب يتوقف على الأسئلة التي يطرحها المؤول عليه من خلال اهتماماته، وهكذا فان حدث الفهم يحصل عندما«ينصهر أفق المعاني والاقتراحات التاريخية الخاصة بنا مع الأفق الذي يتموضع ضمنه العمل الأدبي ذاته»[2] وسيكون المعنى خلال هذا الحدث «متغيرا باســـتمرار طبقا لتغير آفاق التلقي وتجارب المتلقين كما سيكون تاريخيا أيضا، لأن الفهم عملية مستمرة من الحـــوار تكشف لنا في كل مرة عن بعد جديد من الدلالة النصيّة»[3].

من هنا نجد أن الذات القارئة تدرك النص دائما في ضوء أفقها الخاص ووضعيتها التاريخية الراهنة وفي ضوء الأفق الماضي للنص طبعا: « فقدرة المتلقي على منح النص الأدبي تحققه وراهنيته قدرة يكتسبها خلال قراءة النصوص السالفة التي تشكل مخزونا مرجعيا يتم تلقي النص الجديد عل أساسه فيتشكل لدى المتلقي دائما أفق انتظار يعمل النص الجديد إمّا على تدعيمه أو تفسيره أو خرقه »[4]

لهذا كان أفق الانتظار أحد أطروحات ياوس ذات الأهمية القصوى في بناء نظرية التلقي لديـــه، فحين يشرع القارئ في تلقي عمل أدبي ما فان هذا العمل قد يستجيب لأفق انتظاره وينسجم بالتالي مع

---

[1]- محمد المبارك، استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان،ط1، 1999 ص39-40.

[2]- تيري ايغلتون، نظرية الأدب ،ص 127.

[3]- عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص40.

[4]- علي آيت أوشان، السياق والنص الشعري، ص104.

المعايير الجمالية التي تكون تصوره الخاص للأدب، وقد تنتهك هذه المعايير و تخالفه،مما يجعل هذا العمل الأدبي يدخل في صراع مع أفق انتظار المتلقي

و«يمكن للقارئ أن يقارن عالما نصيا بعوالم مرجعية مختلفة ،وذلك استنادا إلى نوع من المماثلة الممكنة بين أحداث العالمين وقابلية حصولها ويصار في هذه الحالة إلى التصديق بالمماثلة أو رفضها بناء على نوع المخزون الثقافي لدى القارئ ومدى خضوعه لنسق ثقافي يمكنه من التصديق أو التكذيب»[1]

يؤكد عبد الله إبراهيم في هذا المعرض على حقيقة التراسل بين المرجعيات الأدبية والنصوص الذي يساهم في تحقيق نوع من التواصل الأدبي، ويصوغ الخصائص النوعية للنصوص كما يؤدي إلى إشاعة أنواع أدبية معينة أو رفضها، ويظل هذا التفاعل وسط منظومة اتصالية شاملة تسهل أمر التراسل في النهاية.

وما دام القارئ هو الذي يسترجع في شكل واجهة خلفية هذه الطرائق المنتظرة التي استقرت في التقليد الأدبي، والتي تحولها الطرائق الجديدة المستعملة في النص إلى طرائق غائبة أو ناقصة، فان القارئ الذي لا يعرف هذه الطرائق بكيفية جيّدة لن يفهم البنية التواصلية التي يرمي إليها النص بواسطة الطرائق الجديدة.

فهل أن نصوص الشنفرى بإثارتها للطرائق المنتظرة ستحوّلتها إلى بياضات وتفقدها بذلك وظيفتها التقليدية التي كانت تؤديها ضمن سلسلة التقليد الأدبي الجاهلي؟

هل على الشنفرى أن يتماثل مع نصوص القراءة السابقة الساكنة في الخطاب الشعري الجاهلي المتناسخ؟أم عليه أن يختلف عن كل تلك النصوص وأن يخالفها؟ هل عليه أن يختار طريق الاختلاف؟ أم عليه أن يختار طريق الائتلاف؟ أم عليه أن يختار طريقا وسطا بين هذه وتلك؟ فلا يخالف أو يختلف بصورة نهائية ولا يتطابق أو يأتلف بصورة نهائية؟ بتعبير آخر هل عليه أن يتطرف فينحاز إلى أي من تلك

[1]– عبد الله ابراهيم: التلقي والسياقات الثقافية، ص11.

المعايير السائدة؟ ما الذي عليه أن يفعل كي يكون منتجا حقيقيا أو مشاركا فعليا في عمليـــة الانتـــاج الشعري؟

بعيدا عن بعض هذه المساءلات النقدية قد يجوز في هذا الباب التساؤول عن: هل الشكل المتمثل في التجربة الشعرية للشنفرى يظهر من أجل أن يعبر عن مضمون جديد أم أنه يظهر فقط من أجـــل أن يعوض التراكم الشعري الجاهلي السائد باعتبار هذا الأخير بما يكون قد فقد ما يسمى بالقيمة الأدبية؟

ان الإجابة عن هذه التساؤلات تقتضي تحليل بعض المرسلات الشعرية للشنفرى ومحاولة العثـــور على أنظمتها الدلالية، وكذا القوالب الشعرية التي حملت وعي المؤلف لفهم مدى انزياح هذه المرسلات عن هذه الأنظمة الراسخة التي تحكمت في قصائد القدماء وارتبطت ببنيات مجتمعهم.

واذ«يتكون النص الأدبي نتيجة لتصادف عنصرين هما: أفق الانتظار الذي يستدعيه النص وأفق التجربة الذي يلح عليه المستقبل»[1]

فإن تعطيل قدرة استنتاج القارئ للمعنى وإتاحة فرصة اندماج الأفقين «يحدث صدمة عند المتلقي تقطع عليه تسلسل أفكاره وتدفعه إلى تأمل جديد للنص»[2] من أجل أن يحصل على التطابق الفعلي بين سلسلة مرجعيات قراءته السابقة والوضع النصي محل القراءة، هذا التطابق «هو أصل التفاعـــل التبـــادلي ومنبعه بين القارئ والنص، وينتج عن عدم التناسق الكامل بينهما بل ويعمل كحافز ودافع لفعل التكوين الفكري»[3]

[1]- رشيد بن حدو، العلاقة بين القارئ والنص في التفكير الأدبي المعاصر، علم الفكر، الكويت، مج 23 ع2/1 ســبتمبر 1994 ص 106.

[2]- محمد المبارك، استقبال النص عند العرب ص 42.

[3]- عبد الناصر محمد، نظرية التوصيل و قراءة النص الأدبي،المكتب المصري لتوزيع المطبوعات،مصر، ص102.

وحيث أن عملية بناء المعنى وإنتاجه تتم داخل مفهوم أفق الانتظار، حيث يتفاعل تـــاريخ الأدب والخبرة الجمالية بفعل الفهم عند المتلقي ونتيجة لتراكم التأويلات لأبنية المعاني عبر التاريخ فإن «لحظات الخيبة التي تتمثل في مقارنة أفق النص للمعايير السابقة التي يحملها أفق الانتظار لدى المتلقي هي لحظـــات تأسيس الأفق الجديد وإرساء التطور في الفن الأدبي»[1]

إن لحظات الخيبة وتأسيس الأفق القرائي الجديد تتأصل فقط حين يحدث «ما نسميه بـــالمفعول الارتجاعي "Rétroaction" أي إعادة صياغة وتصحيح لما تم إدراكه سابقا»[2]، ذلك أن القارئ منـــذ البداية يكوّن فرضية عامة عن المضمون العام للنص، فإما أن يلبي النص ما يتوقع منه ، أو يحدث العكس ويتفاجؤ القارئ بسلسلة من الدلالات غير المتوقعة فيقف هنا«ليبني أفقا جديدا عن طريق اكتساب وعي جديد قد يكون مقياسا يعتمد عليه في التأريخ للأدب»[3]

وعليه فإن مستوى التواصل يتحدد بدرجة الترابط الممكنة بين الانتظارات المتوقعـــة للموصـــلين بالنسبة للتواصلات المرتبطة بالنص، واعتمادا على إمكانات الترابط الحادثة في فعل القراءة لدى القـــارئ حدّدت ثلاثة أفعال تتعلق بدرجة ملامسة النص لحساسية هذا القارئ:

«* الاستجابة ويترتب عنها الرضى والارتياح لأن العمل الأدبي يستجيب لأفق انتظار القـــارئ وينسجم مع معاييره الجمالية.

* التغييب ويترتب عنه الاصطدام لأن العمل الأدبي قد خيّب أفق انتظار القارئ.

* التغيير أي تغيير أفق الانتظار»[4]

---

[1]- بشرى موسى صالح، نظرية التلقي، أصول وتطبيقات، ص 47.

[2]- محمد خير البقاعي، بحوث في القراءة والتلقي، ص73

[3]- حفناوي بعلي، فضاءات المقارنة الجديدة (جماليات التلقي)، ، ص317،318.

[4]- علي آيت أوشان، السياق والنص الشعري، ص104.

تشي هذه الوضعيات الثلاث بما يجري بين القارئ والنص وما يحدث بينهما لتسوية النقاش وإحداث التفاهم من أجل إحلال لغة مشتركة تؤمن تواصلا أدبيا فعّالا «لا يستقل فيه الأفق الراهن للمؤول عن الأفق الماضي للنص، بل ينجم عن انصهارهما أو اندماجهما»[1] لكن القارئ«غالبا ما ينتظر من النص تشغيل أو استعمال الطرائق الأسلوبية المعهودة ولذلك فإن غيابها يجعل القارئ يفهم أن النص قد تخلى عنها»[2] حيث يضع هذا الغياب المعطى النصي موضع المراجعة والمساءلة ويحفز القارىء على الكشف عن خصوصية الطرائق المستعملة انطلاقا من الطرائق الغائبة المخزونة في وعيه.

وحيث أن«إجرائية مفهوم أفق التوقع تتجلى في قدرته على تبيين طبيعة العلاقة القائمة بين الانتاج الأدبي والتاريخ العام»[3].بما يجعل الجمهور المتلقي مستعدا منذ البداية بفضل أفق الانتظار المعهود لديه لكيفية معينة من التلقي،و سوف يثير النص الأدبي بواسطة اشاراته اللسانية النصيّة مجموعة من الانتظارات والمعايير والقواعد التي عودته عليها النصوص الأدبية السابقة، والتي تكون قد استقرت بفضل الأجناس والأساليب في شكل تجربة أدبية قائمة ويمكن التعرف عليها ،ويثير لديه حالات انفعالية معينة ولكن هذا الانتظار المثار الذي يبدأ القارئ في توقع البقية أو النهاية على ضوئه يمكن أن يتأكد مع تقدم القراءة أو يعدّل أو يعاد توجيهه أو يبطل نهائيا.

وإذا كان «الخطاب الشعري الجاهلي متناسخا لم يكد يحيد عن خطاب واحد رتيب في استهلاكه وتنامي نصه حتى نهايته»[4]

---

[1]- ناظم عودةخضر، الأصول المعرفية للنظرية التلقي، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن،ط1، 1977 ،ص100،101

[2]- وولفجانج ايرز، فعل القراءة، ترعبد عبد الوهاب علوب، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة،ط1،2000 ص352.

[3]- هانس روبيرت ياوس، جمالية التلقي، ترجمة رشيد بن حدو، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط1، 2004، ص 83، 84.

[4]- عبد الجليل مرتاض: في عالم النص والقراءة، ص122.

وإذا كان «وعي الذات قد اختلط بوعي القبيلة في ثقافة العربي الجاهلي»[1] فإن هذه الدراسة بناء على هذه المعطيات تلح على طرح إشكالية معرفية تتعلق بمدى تواصل التجربة الشعرية للشنفرى مع التقاليد الشعرية المرساة.فهل خضع هذا الشاعر الصعلوك خضوعا تاما للنموذج القديم وامّحت تجربته الشعرية تماما ضمن قوالب شعرية جاهزة وحاول إعادتها ضمن تراض مع الواقع في شكل غير تصادمي؟ أم أنه اخترقه بهدف خلخلته وإزاحته حتى يجد لنفسه طريقا خاصا ضمن قوالبه؟

إنها جملة أسئلة تخبو شعلتها حينا، لتذكو حينا آخر خاصة عندما تلتفت إلى حقيقة أن «نظام الجماعة كان متأصلا في الشعر الجاهلي، إذ لم يكن ينظر إلى الشعر على أنه تراث امرؤ القيس وزهير والنابغة والأعشى وذي الرّمة وغيرهم – الشعر عندهم تراث ينتمي إلى الأمة كجماعة متميزة أكثر مما ينتمي إلى أفراد مختلفين»[2] ومن ثمة كان الاهتمام بالتجربة الشعرية حينها «كإنتاج تحكمه منظومة من القواعد تتجاوز طبيعته اللسانية، إذ تتداخل فيها شبكة من العلاقات الاجتماعية والسياسية والثقافية كتجربة متكاملة العناصر»[3] فهل استدرج الشنفرى اذن بنات أفكاره ضمن هذه المنظومة الاجتماعية الثقافية وأعاد اجترار أفكار معاصريه ومتقدميه ودار في رحاب تجاربهم الشعرية دون أن تكون له الجرأة الأدبية أن يستفيد من تجربته؟!! بل ويتجاوز في إبداعه وظيفة التعبير عن مضمون ذي وجود سابق؟! ألا يحق له أن يظهر بتجربته الشعرية شكلا جديدا يعوض الشكل القديم الذي ربما قد استنفذ قيمته الفنية؟ «إن جمالية التلقي عند ياوس قد نبّهت إلى ما يطرأ من تغيير في السنن نتيجة عوامل الزمن التي يمكن القول بأنها تحدث شبه تآكل في ما يعتقد أنها المقصدية الخاصة بالكاتب»[4]

---

[1]- يوسف نور عوض: نظرية النقد الادبي الحديث، ص207.

[2]- مصطفى ناصف : نظرية المعنى في النقد العربي، مؤسسة الرسالة، لبنان، دط، ص05.

[3]- محمد الصالح الشنطي: نظرية النقد العربي في ضوء الخطاب الثقافي في العالم، مسحوبة من: http://www-Adabihail-gov,Sa/maga –php ?veried=1/secid= بتاريخ:2010/09/13

[4]- حميد لحميداني : القراءة وتوليد الدلالة، ص75.

فبالنسبة له كل نتاج فكري بشري يخضع لمبدأ الفردية، بل هو مبقع بوعي صاحبه وكل التعبيرات الإنسانية هي تجل لنفسيات متغيرة، وبالتالي فهم العملية الأدبية مرتبط ارتباطا وثيقا بالحياة الداخلية والخارجية للمبدع، وإذا كان الأمر كذلك فإن المهم في الممارسة التأويلية ليس تفسير المقاطع النصية فحسب بل وإدراك النص في أصله ومنبعه وفي بزوغه من الحياة الفردية لمؤلفه.

وللامساك بهذه الفردية يجب «المقابلة بين العمل الأدبي والفكرة الخالصة المتعلقة بالجنس الذي ينتمي إليه»[1]

هذه المقابلة التي يشترطها عبد الكريم شرفي توضح تجليات مفهوم التوقع كإجراء نقدي يطبق على ديوان الشنفرى، لأن فهم التجربة الشعرية لديه مرتكز على فهم النماذج الشعرية المستقرة والمتراكمة في النتاج الشعري الجاهلي.

ولكن جمالية التلقي التي نادى بها "هانز روبرت ياوس" تقضي بأن «يتضمن تأويل النص الأدبي جوابا لشيئين اثنين هما: إجابته من جهة على انتظارات شكلية كانت مقررة من قبل التقليد الأدبي السابق على وجود النص، وإجابته من جهة أخرى على أسئلة المعنى»[2]

وبناء على ما قرّره ياوس فإن قارئ ديوان الشنفرى يقف بإزاء تواصل أدبي يتضمن ذخيرة شعرية لها قالبها الشكلي الذي قررته تراكمات نماذج القصيدة الجاهلية، ولها أطر دلالية تتعلق بجميع الموضوعات التي تناولها الشعراء الجاهليون وأصبحت تقليدا راسخا.

[1]- عبدالكريم شرفي،من فلسفات التأويل ال نظريات القراءة،ص21

[2]- المرجع نفسه، ص76.

وإذا كان ياوس يرى أنه «لابد من المحافظة على نوع من الصلة الحيوية بين نتاج الماضي واهتمامات الحاضر»[1] فإن تطبيق أفق التوقع كمفهوم إجرائي على المرسلات الشعرية للشنفرى يقتضي إقامة حوار بين ما تأصل في تقاليد التجربة الشعرية الجاهلية شكلا و مضمونا وما يقتضيه الوضع الخطابي الذي أقرّه الشنفرى في ديوانه.

وحيث أن «دلالة الخطاب الشعري تتدخل في تكوين بنيته آليات وتقنيات بناء الخطاب الشعري المتراكمة تاريخيا، فيمكن من خلال البنى المشكلة للخطابات الشعرية المتعاقبة إدراك تحويلية الدلالة، ولا يمكن إدراك هذه التحولات ومعرفة التطورات إلا في ضوء الشعريات التاريخية التي تعتبر هذه القضية على رأس انشغالاتها في الحقل الدلالي، ولا يمكن أن نصف التطور الأدبي إلا في مستوى هذه البنى»[2] فهل بمقتضى هذا المعطى الفكري سوف يضطر ملتقى ديوان الشنفرى إلى الاستغناء الكلي عن خلفيته المعرفية السابقة التي بناها اثر سلسلة تجارب قرائية سلطها على المنظومة الشعرية الجاهلية، وذلك تحت تأثير المعرفة الجمالية لمرسلات هذا الشاعر الصعلوك؟ هل سيصبح أفق توقعه مناقضا ومضادا تماما لأفق توقع نصوص هذا الديوان محل الدراسة ،مما يضطره إلى إحداث تعديل وتغيير كلي في أفق توقعه ليتناسب ومعطى هذه النصوص؟

بناء على هذه التساؤلات المعرفية التي تفرض نفسها بإلحاح في هذه الدراسة «إننا بحاجة عندما نسعى إلى بناء عمل أدبي ما أو نستخلص مقدار تطوره في حدود نوعه إلى أن نحدد أفق الانتظار لأنه الحد الفاصل في تطور الأعمال والمضامين»[3].

وقد كان من أولى اهتمامات هذه الدراسة فحص منهجية تاريخ التجربة الشعرية الجاهلية شكلا ومضمونا ليتبين فيما إذا اتحدت أفكار الشنفرى مع المعايير السائدة، أم أنه ارسى معنى آخر تطلب بنية

---

[1]- فاطمة البريكي : قضية التلقي في النقد العربي القديم، ص 49.

[2]- الطاهر بومزبر: أصول الشعرية العربية، الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007 ص78.

[3]- ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص144.

غير اعتيادية خارجة عن العرف والقانون؟!! ودالة على مضمون غير ذي صلة بالوجود الإنساني في البيئة الجاهلية القبلية؟!

لذا لن يؤدي تاريخ التجربة الشعرية للشنفرى دوره كاملا، إلا حين يكون الإنتاج الأدبي لهـــذه التجربة ليس فقط معروضا سانكرونيا و دياكرونيا ضمن تعاقب الأنساق التي تشكله، بل أيضا منظورا اليه كتاريخ خاص ضمن علاقته النوعية بالتاريخ الشعري الجاهلي ،ولا تنحصر هذه العلاقة في إمكانيـــة الكشف عن تصورات معينة للحياة الاجتماعية، فهذه الوظيفة لا تتمظهر في أهمية إمكانياتها الأصلية إلا حين تتدخل التجربة الأدبية للقارئ في أفق توقعه فتوجه رؤيته أو تعدّلها.

من هنا نجد القارئ سيدرك خصوصية هذه التجربة من خلال مقارنتها مع نصوص أخرى تنتمي للتقاليد الشعرية الجاهلية، والذي يبرز بالتالي المعايير الجديدة التي يستعملها القـــارئ لتحديـــد جماليـــة التجربة الشعرية محل الدراسة.

ولأن«العمل الأدبي بخصائصه الأسلوبية واندراجه التاريخي ضمن جنس أو نوع ما إنما يتحـــدد باستقباله وما يتحقق جماليا بالقراءة وتلك مهمة المستقبل الذي يذهب إلى النص بذخيرته كما يداهمـــه النص نفسه بذخيرته، وعبر هذا التفاعل تم اكتساب العمل الأدبي ملموسيته»[1] فإن خبرات القارئ تحدد حدود التوقعات، ولكن طبيعة النص قد تنتهك هذه الحدود وتخلق تصادما بين الأفقين أو أن المعطـــى النصي ينثال لما توقعه القارئ ولا يخدش حساسيته تماما.

إن هذه الدراسة تقف أمام افتراضين هما: إما ان الشنفرى سيكثف ذاته الشعرية، ويؤكـــدها في خضم ما عهد من تقاليد تخص شكل ومضمون القصيدة الجاهلية، أم أنه سيخرق النظام السائد ويخلخل إذّاك مرجعية المتلقي وسياقاته القرائية؟

[1]- نوال مصطفى إبراهيم: المتوقع واللامتوقع في شعر المتنبي: مقاربة نصية في ضوء نظرية التلقي والتأويل، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، الاردن،ط1،2008 ص33

بناء على هذا التساؤل ستبين الدراسة شكل القصيدة الجاهلية وما كان متعارفا عليه في عـــرف النقاد حول هذا الأمر لتبين في نهاية الأمر فيما كان الشنفرى قد هتك الحجاب الشكلي للتجربة الشعرية الجاهلية أم أدرج وعيه الشعري فيه؟!!

1-1 مرجعية الشكل في القصيدة الجاهليـــة:

كانت القصيدة العربية حدثا فنيا جديدا ظهر في العصر الجاهلي، بعد أن بـــدأ الشـــعر بالبيت والبيتين ينظمهما الشاعر تعبيرا عن مشاعره من حب وغضب وحماسة وغـــير ذلـــك، وكـــانوا يستعملون في ذلك بحر الرّجز لسهولته وخفته ويسمّون القطعة منها أرجوزة، وبعد ذلك أخذوا يرتجلون منه أكثر من بيتين ويعبّرون بها عن إحساساتهم الفنية ويصفون الوقائع الحربية والخيل والإبل والصـــحراء وغير ذلك ،ثم صاروا يستعملون أوزانا أخرى إلى أن تطورت القصيدة العربية إلى صورتها الأخيرة التي عرفت بها في العصر الجاهلي والتي مثلتها المعلقات.

«ومن المعروف أن القصيدة الجاهلية منذ فترة مبكرة في تاريخها اليقيني خضعت لمنهج ثابـــت أو –بتعبير أدق – يوشك أن يكون ثابتا عند أكثر الشعراء الجاهليين»[1] فهي «تبدأ بالاستعبار على حبيبة ذاهبة، وذكر أطلالها ثم تقفى برحلة خطرة في الصحراء وذكر الحيوان، وحين ينتهي الشاعر إلى الســـيد أو الزعيم تثار قضية سياسية أو يطلب عطاء ،وهنا يتاح ذكر المفاخر قبل أن يكون الختام بأبيـــات في الحكمة»[2]

[1]- يوسف خليف:دراسات في الشعر الجاهلي، دار غريب للطباعة والنشر، مصر، ط1، 1981 ص148.

[2]- أحمد كمال زكي: دراسات في النقد الادبي، دار الاندلس بيروت، ط2، ص81،1980.

«ويدافع ابن قتيبة في أوائل كتابه الشعر والشعراء عن منهج الجاهليين دفاعا حارا، فقد صـــوّر نهج العرب في وحدة القصيدة وما كانوا يبدأون به من ذكر الدّيار والآثار ووصلهم ذلك بالتشبب وألم الوجد ثم ذكر الرحلة إلى الممدوح لارضائه»[1]

فيقول: «وسمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الدّيار والـــدّمن والآثار، فبكى وشكا وخاطب الرّبع واستوقف الرفيق ليجعل ذلك سببا لذكر أهلها الظاعنين عنها، إذ كان نازلة العمد في الحلول والظعن على خلاف ما عليه نازلة المدر لانتقالهم من ماء إلى ماء وانتجاعهم الكلأ، وتتبعهم مساقط الغيث حيث كان ثم وصل ذلك بالنسيب فشكا شدة الوجد وألم الفراق وفرط الصّبابة والشوق، ليميل نحوه القلوب ويصرف اليه الوجوه وليستدعي به اصـــغاء الأسمـــاع إليـــه ،لأن التشييب قريب من النفوس لائط بالقلوب، لما قد جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل والف النساء، فليس يكاد أحد يخلو من أن يكون متعلقا منه بسبب ضاربا فيه بسهم حلال أوحرام ،فإذا علم أنه قـــد استوثق من الإصغاء إليه والاستماع له عقّب بإيجاب الحقوق، فرحل في شعره وشكا النصب والســـهر وسرى الليل وحر الهجير وانضاء الرّاحلة والبعير، فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حـــق الرّجـــاء وذمامة التأميل وقرّر عنده ما ناله من المكاره في المسير، بدأ في المديح فبعثه على المكافأة وهزّه للسماع، وفضله على الأشباه وصغّره من قدره الجزيل، فالشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب وعدّل بين هـــذه الأقسام فلم يجعل واحدا منها أغلب على الشعر و لم يطل فيمل السامعين، و لم يقطع وبالنفوس ظمـــأ إلى المزيد »[2]

ويلاحظ أن ابن قتيبة حاول أن يرسم صورة تقريبية لشكل القصيدة الجاهلية المكتملة النضـــج، وقد قرّر أن هذا الشكل يضم ثلاث مراحل أساسية هي:

[1]- محمد عبد المنعم خفاجي : القصيدة العربية بين التطور والتجديد، دار الجيل، لبنان،ط1،1993 ص59.

[2]- ابن قتيبة أبو محمد عبد الله بن مسلم : الشعر والشعراء، دار احياء العلوم، بيروت،ط3، 1987 ص 75،76.

المقدمة: على اختلاف أغراضها، فقد تكون نسبيا وقد تكون الطيف أو الطلل أو الشيب و الشباب.

الرحلة: ويتم خلالها وصف الرّاحلة وعناء السفر في الصحراء ويتحدث الشاعر من خلال ذلك عن حيوان الصحراء الوحشي والصراع من أجل الحياة ،ثم يتحدث عن معاناة هذه الوحوش في ظل واقع قامع وطبيعة شرسة مدمرة، ومن خلال هذا التصوير لمظاهر الطبيعة الخارجية يعكس شيئا من ذاته...

المدح: حيث لا يقف حد المدح عند الثناء وحده، بل يتجاوزه إلى اطراء الممدوح وإضفاء النبيل من القيم الإنسانية عليه ووصف سلوكه وواقعه الاجتماعي والطبقي»[1]

هذا النظام الدقيق الذي ذكره ابن قتيبة وغيره نجده مستوفيا شروطه في القصيدة الجاهلية المركبة وقد جعله الشعراء نهجا شعريا موحدا حافظوا عليه وساروا من خلاله على «وتيرة واحدة كما تسير القوافل في الصحراء سيرا نمطيا رتيبا، فنظام القصيدة عندهم كان على طراز واحد، والصور مرسومة شبه جاهزة والمعاني تردد بعينها ولا أحد منهم يتجرأ على تغيير ما انتهى إليهم، وتحول بفعل الزمن إلى تقاليد فنية ثابتة مفروضة عليهم مثل بقية التقاليد والعادات الاجتماعية»[2] والشعراء أنفسهم كانوا يشعرون بذلك شعورا دقيقا لقول عنترة في بيته المشهور:

هَلْ غَادَرَ الشُّعَرَاءُ مِنْ مُتَرَدّمِ أَمْ هَلْ عَرَفْتَ الدّارَ بَعْدَ تَوَهُّمِ[3]

فالشاعر هنا يعي تماما أن الشعراء لم يتركوا موضعا الا طرقوه، وبذلك لم يعد هناك مجال لقول غير ما قالوه، لذلك فالغرض من استفهامه أن الشعراء قبله لم يتركوا للأواخر شيئا يذكر على سبيل الجدّة والابتكار، وهذا يؤكد أن الشاعر الجاهلي «يفترض أنه وجد شكلا معماريا للقصيدة لم يفكر منذ

---

[1]- نورالدين السد: الشعرية العربية (دراسة في تطور الفني للقصيدة العربية حتى العصر العباسي)، ج1، ديوان المطبوعات الجامعية،2007، ص121.

[2]- زبير دراقي: المفيد الغالي في الأدب الجاهلي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1994 ص58.

[3]- عنترة بن شداد : الديوان ، تحقيق خليل الخوري ، مطبعة الاداب ، لبنان ، ط4 ، 1893 ، ص45

الوهلة الأولى أن يثور عليه، بل أول ما يفكر فيه هو أن يحاكي ذلك النمط... فالشاعر مهيؤ نفسيا للتعامل مع ما هو موروث بطريقة عادية لاسيما حين يجد مشاعره وأحاسيسه مرتبطة بذلك الانسياق الوجداني الذي يمليه موضوع الطلل وما يشمله من ذكريات الشباب ومشاعر الصبابة والهوى في ظل زمان ومكان معينين»[1]

وعطفا على ما ذكر من تكريس لنموذج فني ثابت ستولي هذه الدراسة للمقدمة كعنصر أول في هذا التقليد الراسخ شيئا من التفصيل حيث «تشكل مقدمات القصائد ظاهرة فنية في القصيدة العربية القديمة ويشمل مفهوم المقدمة أنواعا مختلفة وصورا شتى تعوّد الشعراء أن يفتتحوا بها قصائدهم كالحديث عن الأطلال والغزل والظعائن والشيب والشباب والخمرة وغيرها»[2]

أ– تقاليد المقدمة في القصيدة الجاهلية:

أ–1– المقدمة الطللية:

لقد تبوأ موضوع البكاء على الأطلال مكانة عالية عند الشعراء الجاهليين الذين أحلّوه الصدارة، وخصّوا به المطالع وجعلوه الممهّد لأغراض القصيدة كلها، وقد كان هذا الموضوع الأصيل في الشعر الجاهلي مرتبطا بحياة العرب البدوية القائمة على الحل والترحال في المعيشة وعلى اللقاء والفراق في الحب لهذا كان محتوى هذه المقدمة بسيطا غير معقد يسجل ظاهرة طبيعية بسيطة فهي«تدور عادة حول الحديث عن الأطلال؛ أطلال ديار الحبيبة الرّاحلة التي عفّت وأقفرت بعد رحيلها وما يراه صاحبها فيها من آثار الحياة الماضية التي كانت تدب فيها أيام كانت آهلة بأصحابها قبل أن تتحول بعدهم إلى مجرد أطلال مقفرة موحشة تسفي عليها الرمال فتحجبها وتخفي معالمها وتهب عليها الرياح فتكشفها وتبدي رسومها وأسراب الحيوان الوحشي تسرح في ساحاتها آمنة مطمئنة... وفي أثناء ذلك يتذكّر الشاعر

[1]– بوجمعة بويعيو : جدلية القيم في الشعر الجاهلي، منشورات اتحاد الكتاب العرب،ط1، سوريا ص40.

[2]– – نورالدين السد: المرجع السابق ج2 ، ص09

صاحبته البعيدة النائية فيصف جمالها وحسنها... فيحن إليها ويتحسّر على أيامه معهـــا ويصـــوّر حبّـــه وغرامه وآلامه وأحزانه»[1]

«وإذا كان الشعراء الجاهليون جميعا يشتركون في التمسك بتقاليد هذه المقدمة من ذكر لمواضع الأطلال وبقاياها وما عفاها وما حل بها إلى بكاء فيها واستعادة للأيام التي قضوها على أرضها وسؤال لها عـــن أصحابها»[2] فهذا بالضرورة يشي بنسق متعارف عليه بين الشعراء، بل بتقاليد لقت هوى في نفوســـهم وأضحت شعيرة فنية لابد من تأديتها في كل تجربة شعرية، وقد حدّد حسين عطوان تقاليد هذه الشعيرة الفنية في أن الشعراء«عّينوا أماكن المنازل التي وصفوها...وبكوا فيها كما اســـترجعوا ذكريـــاتهم بهـــا، وذكروا ما بقي من آثارها وما حلّ بها من الحيوانات وما درسها من الرياح الأمطار، وكذلك فـــإنهم شبهوا بقاياها بخطوط الثوب المطرز أو بالوشم أو بالجلد وشبهوا التراب الذي ذرته الرياح فوقها بالطين المتناثر وشبهوا الأثافي المحيطة بالرماد بالحمامات الملتفة حول فرخ صغير»[3]

هذه هي التقاليد الفنية للمقدمة الطللية، والتي ترددت باستمرار عند معظم الشعراء سواء أكانوا من البدو أو من الحضر حتى أضحت نصا شعريا تناصيا مكرورا. ويبدو أن هذا التناص يحمل في طياته تساؤلات مشروعة هي –ببساطة– ما دامت هذه المقدمات الطللية استجابة لشعيرة فنية ثابتة، لَمَ لمْ تأت متنوعة بتنوع الأساليب والتجربة؟ وهل أن جميع الشعراء الذين تغنوا بـــالإطلال عاشـــوا التجربـــة أو عايشوها؟ وهل بالضرورة رحلت عنهم حبيباتهم فوقفوا واستوقفوا في زمن بعينه وأماكن محددة، وبكوا واستبكوا؟

---

[1]– يوسف خليف:دراسات في الشعر الجاهلي، ص 125.

[2]– حسين عطوان : مقدمة القصيدة العربية في العصر الجاهلي، دار الجيل، بيروت، ط2، 1987 ص130.

[3]- المرجع نفسه ص 123-124

أم أن تلك سنة فنية – كما سلف القول- رسمت من قبل شاعر ما فوجدت صدى نفسيا مقبولا ومؤثرا لدى لفيف من الشعراء الذين تأثروا بهذا المطلع وأتوا بما أتى به هذا الشاعر الأول، لتصبح تقليدا فنيا متبعا يسير على منواله الجميع.

إن المقدمة الطللية تعبير طبيعي عن ظاهرة طبيعية ترتبط بما تفرضه البيئة الصحراوية على كل مسافر فيها، ذلك أن «طبيعة الإقليم هي التي تضع سنن المعيشة ونظام الاجتماع وتكوّن الأخلاق والطبائع و تربي الذوق وتغذي الخيال الذي يستمدّ منه الشعراء والكتاب»[1]

اذن يؤكد هذا القول زعما مفاده أن طبيعة النوع الأدبي تكون انعكاسا لطبيعة الواقع والبيئة،«ولو نظرنا إلى البيئة العربية الجاهلية لرأينا أن المواضيع التي يتصدى لها الشاعر مستفادة من واقع بيئته، فالجاهلي لم يكد يتخلى عن ذكر الناقة والظليم والبقرة الوحشية، ووصف المغارات الموحشة والرياح والأمطار والبروق»[2] ، فالشعر لديه ليس سوى وجه من وجوه التعبير عن تصارع الإنسان بما يحيط به، وبما يفرض عليه من مؤثرات.

أو ليس الشاعر في الطللية يبكي على ما حل بدياره من عفاء جرّاء الاستلاب الطبيعي ... ألا ينوح على ما درسها من الرياح والأمطار..؟!

إن هذا الأمر يشي بحقيقة واحدة هي أن«الطللية بمجملها لا تحمل إلا غاية واحدة هي التعبير عن اغتراب الإنسان في مملكة الطبيعة العاتية التي تعجز أدوات البدائيين عن تدجينها»[3]

وتقف الأطلال حينها في القصيدة الجاهلية رمزا للفناء والعفاء، بل هي نمط تعبيري أو طقس فني يعبر عن الانفعال أمام الشحّ الذي تمارسه الطبيعة على الإنسان والذي يفضي إلى هدم حضاري ممثلا

---

[1]- حسين طه : في الأدب الجاهلي، دار المعارف، مصر، ط3، 1960 ص 169.

[2]- إليا الحاوي: في النقد والأدب،ج1، دار الكتب اللبناني، ط4، 1979 ص 78.

[3]- يوسف اليوسف: مقالات في الشعر الجاهلي، منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي، دمشق،ط1، 1975 ص187.

في المترل المخرّب، من أجل ذلك: «لم يكن الشاعر لجاهلي يبكي حبّا شخصيا أو عاطفة ذاتية أو مترلا يخصه ...وإنما كان يفكر بأسلوبه الخاص في مشكلات وجودية كبرى... هي مشكلات تتعلق بشعور الإنسان بالهزيمة والاندحار واللاإرادة أمام الحياة والكون.. من أجل ذلك نجده يخاطب الطلل في مطلع قصيدته كأنه يحاور نفسه في معنى الحياة، ويلتمس لها العون وكأن الطلل هو الماضي الذي ذهب ولن يعود»[1] فالشاعر لا يلجأ إلى هذا الحوار إلا ليقف أمام فكرة التغير و التحول ــ التي يراها تجري في الحياة ــ مندهشا و يأتي ابتعاثه للماضي ليبرز أن المكان جزء لا يتجزأ من ذاته ووجوده، فالديار تشكل محورا أساسيا من محاور وجوده، وهو عندما يخاطب الديار يؤكد على أن "الأنت" تموت وتندثر وفي موتها إنذار بأن الحياة لا بد وأن تنتهي.

لذا كان«الطلل تجسيدا لحنين الشاعر إلى الماضي بما كان يحمله هذا الماضي من مباهج الحياة وتألقها، وبكاء الشاعر للطلل هو بكاء لذلك الماضي الذي أصبح امتلاكه أمرا مستحيلا»[2]

أجل لقد أضحى امتلاك الماضي مستحيلا –بالنسبة للشاعر الجاهلي- ولكن ابتعاثه «يثير في نفسه مكامن الأسى والشجى والحنين فيندفع مناجيا ديار الحبيبة، مخاطبا آثارها بعواطف جياشة لا سيما أن الدّيار تمثل الوطن المهجور وما يحويه هذا الوطن من أحبة وصحب وأهل»[3]

إن هذا الكلام يلقي الضوء على الحالة الوجدانية التي كان يعانيها الشاعر الجاهلي؛ حالة اندهاش إزاء مشكلة العفاء والزوال والتي لم يجد الشاعر لمقاومتها «إلا الفن الذي يعد ليس ضربا من لعنة الكلمة

[1]- عفت الشرقاوي: قضايا الأدب الجاهلي،دار النهضة العربية، لبنان،ط1،1979 ص235.

[2]- موسى ربابعة: تشكيل الخطاب الشعري (دراسات في الشعر الجاهلي)، دار جرير، الأردن،ط2، 2006، ص18.

[3]- يحي الجبوري: الشعر الجاهلي خصائصه وفنونه، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط3، 1979 ص350.

على هذا الموت انه يريد من خلال القوى اللغوية شبه السحرية أن يزيل التوتر الناشئ عن الشعور بالموت»[1]

فالشاعر الجاهلي لم يكن وقوفه بالأطلال سوى تعبير عن قلقه الروحي إزاء ظاهرة الموت وما يتبعها من فناء لا نهائي فهو، يتساءل عن مصيره تحت جبر القضاء ورهبة الحياة ،وتجربة الطلل تنطلق في مأساوية بفعل الزمن على الإنسان والأشياء بل هي رمز للماضي بما كان يحتويه من حب وفرح وبهجة وإشارة إلى الحب المهدد بالخطر بعد رحيل الحبيبة النّائية.

وإذا كان من تقاليد الشعر الجاهلي أن تبدأ القصائد بمقدمات ترتبط بالحديث عن الأطلال ووصف رحيل المرأة التي يتغزل فيها الشاعر، فانه إلى جانب جهره بالقمع الذي تمارسه الطبيعة عليه وعلى دياره يذكّر باستمرار بحياة الحب اللاهية التي جمعته بالحبيبة في يوم ما وما أصبح يهددها من هجر وفراق، فأيادي الاستلاب الطبيعي امتدت إلى أسعد لحظاته العاطفية واغتصبتها من عمره، لذا كان الموقف الطللي«يخفي الدافع الجنسي تحت حجبه، انه بالدرجة الأولى نواح من أجل الجنس المحظور، من أجل المرأة المحبوبة، وفضلا عن ذلك بوسعنا أن نرى اللحظة الطللية بوصفها أفضل ظاهرة تنكشف فيها الصلة الثلاثية بين الأنا (متمثلة بالشاعر) وبين الأنت أو الآخر (ممثلا بالمحبوبة المحظورة) وبين الطبيعة في علاقتها بالمجتمع ممثلة بالطلل الذي دمرته قوى الطبيعة»[2]

ولعل من نافلة هذا القول أن الشاعر الجاهلي اعتاد الاستهلال بالطلل لأنه يشكل العنصر الجنسي مصعدا أو العنصر الذي يمثل أشد دوافع الإنسان حاجة إلى التلبية ،بالإضافة إلى أن هذا الاستهلال يرتبط بصلة الإنسان بالطبيعة بوصفها قهرا يمارس على الروح عبر الجفاف والقحط وشح المياه وموارد العيش.

---

[1] – علي أحمد سعيد (أدونيس): مقدمة الشعر العربي، دار العودة، بيروت،ط3، 1979 ص14.

[2] – يوسف اليوسف: مقالات في الشعر الجاهلي ، ص120.

«ونحن اذ نترع مثل هذا المترع إنما نرتكز على رؤية فحواها أن من المتعذر تفسير الظاهرة الطللية كحالة فردية تخص هذا العصر أو ذاك من أعضاء المجتمع، بل علينا فهمها بوصفها نبشا لمكنون الجماعة»[1] خاصة وأن الصفة المناخية والجغرافية الغالبة على شبه الجزيرة العربية هي الجفاف بكل ما يحمله من حرارة وندرة في الكلأ، فكان من المتعذر على الفرد«أن يعيش بنفسه، فالفردية تموت ولا تقوى على البقاء ولابد للفرد أن يعيش مجتمعا بغيره»[2] لأنه رأى «التمسك بالنظام القبلي هو خير ما يحقق ما ينشده من أمن وقوة وحفاظا على حقه في الحياة»[3]

لهذا يعد الطلل في القصيدة الجاهلية بداية لمرحلة شعورية واسعة لا يعانيها الشاعر بصورة منفردة، لأنه في هذه المرحلة يسترجع ويستحضر حنينا إلى ما تقطع من وتيرة الماضي، ماض عاشه برفقة جماعة يحفظ لها أجمل الأوقات وأسعد الأيام، وهو اذ يقف على الأطلال يحن إلى ماض جماعي زاهرو«يودع في هذه الوقفة أبرز أشكال الحالات الجماعية و يختر عبر بضعة أبيات من قصيدته كل حاجات الجماعة»[4]

ومن هنا بدأ الحس الواقعي يفرض نفسه على الشاعر باعتباره ابنا شرعيا لمجتمعه بكل ظروفه، وهو ثمرة طبيعته أفرزتها وأصقلها بناؤه الفكري،«وعلى ذلك تبدو مسألة صدور الأدب عاكسا لواقع اجتماعي معين بالمعنى الحضاري مسلمة من المسلمات النقدية... ذلك أنه يصعب تصور الأدب بمعزل عن الهيئة الاجتماعية... إن القصيدة ترتبط في كثير من جوانبها بالمجتمع وتحكي ظروفه الحضارية»[5]، هذا المجتمع الجاهلي الذي لم يكن «مدينة اجتماعية ولا حكومة سياسية ولا أنظمة عسكرية ولا فلسفة

---

[1]- المرجع السابق،ص140

[2]- محمد زكي العشماوي: النابغة الدبياني مع دراسة للقصيدة الجاهلية، دار النهضة، بيروت،ط2، 1980 ص29

[3]- عفت الشرقاوي: قضايا الأدب الجاهلي، ص 59.

[4]- يوسف اليوسف: مقالات في الشعر الجاهلي، ص118

[5]- عبد الله التطاوي : أشكال الصراع في القصيدة العربية، مكتبة أنجلو مصرية،ط1، 2005 ص23-24

دينية وإنما كان مجتمع قبيلة وخيمة»[1]،«قائما على العصبية سواء كانت عصبية قبلية أم عصبية رحـــم، ولما كانت عصبية الرحم تمثل عنصر القربى من الدرجة الأولى، فعصبية القبلية تأتي من الانتماء لجد واحد أو أب مشترك لقبيلة كلها»[2]

لقد أوجد هذا النظام القبلي رابطة متينة بين أفراد القبيلة جعلتهم يتوحدون لمواجهـــة ظـــروف الحياة القاسية قسرا لا اختيارا، ففي ظل بيئة صحراوية قاسية ومجدبة تتسم بمفاجآت مناخية صعبة،أصبح مستحيلا على الفرد أن يعيش مستقلا بذاته، وإنما «هو بحاجة ماسة إلى جماعة تسانده يحتمي بها حيـــث تداهمه إحدى كوارث الطبيعة أو حين يتعرض لعدوان من أفراد آخرين»[3]

الظاهر من كل هذا أن الفرد لم يكن يستطيع في مثل هذه البيئة أن يعيش بنفسه، فالفردية تموت ولا تقوى على البقاء، إذ لابد للفرد أن يعيش مجتمعا بغيره، مخلصا ومتفانيـــا في ســـبيل المجمـــوع لأن الشخصية الفردية منعدمة في النظام القبلي، ولهذا يلتقي اللاوعي الفردي باللاوعي الجماعي في الشـــعر الجاهلي التقاء حيا مثيرا يجعل الشاعر فيه «لا يصدر عن ذاته ولا يعبر عن واقع حياته ،بل يترجم أهـــواء قبيلته وميولها وينتصر لقضاياها السياسية وغير السياسية»[4]

إذا فمن الطبيعي بعد عامل الفناء والاستلاب الطبيعي اللذين كانا يهددان الشاعر الجـــاهلي لأن تذوب شخصيته في شخصية الجماعة ،وأن يواري ذاته في قبيلته بحيث لا يعود له كيان غير كيانها ولا

[1]- أحمد حسن الزيات: تاريخ الأدب العربي: دار المعرفة، بيروت، دط،ص11.

[2]- علي جواد: تاريخ العرب قبل الإسلام، المجمع العلمي العراقي، العراق، دط، 1991، ص85.

[3]- إخلاص فخري عمارة: الشعر الجاهلي بين القبلية والذاتية، مكتبة الآداب، القاهرة، ط2، 2001 ص17.

[4]- أحمد أمين فجر الإسلام،لجنة التأليف، مصر، ط8 ص59.

حياة غير حياتها ولا لسان غير لسانها وبهذا «يوشك الشعر الجاهلي أن يكون كله قصيدة واحدة تذوب فيها فرادة الشاعر غالبا في لسان العرب الجماعي»[1]

كان على الفرد في داخل هذا النظام القبلي أن يقوم بعملية كبح لرغباته الخاصة ،حتى لا يشذ عن الاتجاه الجماعي، فرضى الجماعة عنه وخضوعه لها أمر جوهري ،خاصة وأن الحاجة إلى الأمان في مثل هذه البيئة التي تفتقر إلى الأمان أوجدت إحساسا حادا بالترابط والتماسك، ومن هنا كان على «العقل الجماعي أن يحكم النظام القبلي وهو صاحب الرأي الأول والأخير، و لم يكن لرأي الفرد وجود أو اهتمام يذكر»[2] ، وقد تسربت هذه الحكومة حتى إلى مجال الإبداع الشعري فتمسكت الطبقات السائدة مع جهازها السياسي بالأشكال التقليدية وبذلت جهودا جبارة لكي تعطيها طابعا أبديا وثابتا، ولا غرو بعد هذا أن يكون الوقوف على الأطلال شكلا فنيا راسخا يرضي هذه الطبقة الارستقراطية ويلبي غرورها في تكريس نموذج فني يعالج قضية الفناء والعفاء التي تعتور الفرد الجاهلي.

ويتضح بعد هذا الاستقراء الفكري« أن وصف الأطلال المهجورة كان على شاكلة واحدة حتى صار عبارة عن كليشيهات جاهزة لكل من أراد الوقوف على الأطلال، والبكاء على ذكرى الأحبة والأيّام الّسوالف، وهذه الكليشيهات المتكررة أو العناصر اللازمة في المقدمة الطللية هي:

[1]- عبد الله بن أحمد الفيفي، مفاتيح القصيدة الجاهلية، مكتبة الملك فهد الوطنية، جدة،ط1،2001 ص21.

[2]- عزالدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر، دار الكتاب العربي، مصر، 1967 ص357.

الوقوف والاستوقاف وتذكر الحبيب والبكاء عليه ومساءلة الربع ومحاولة التكلم مع بقايا الديار، وكـــذا التعرض لما أصابها من فعل الريح والسيول الموسمية»[1] ، وعندما غدت هذه المقدمة ارضية تمهيدية تيســـر على الشاعر حينها الدخول الى الغرض في قصيدته ان كان فخر أو مدحا أو وصفا مما ستتناوله هـــذه الدراسة فيما بعد.

أ-2- المقدمة الغزلية:

لم تكن المقدمة الطللية على ما كان لها من سيطرة على الشعر الجاهلي وذيوع في قصائده الصورة الوحيدة لمقدمات هذا الشعر ومطالع قصائده ،وإنما كانت هناك صور أخرى من هذه المقدمات منـــها: المقدمة الغزلية «وتتألف هذه المقدمة من الحديث عن صّد المحبوبة وهجرها أو بعدها وانفصـــالها ومـــا يخلفه الهجر والفراق من تعلق شديد وشوق مستبد ودموع غزار يسكبها الشاعر حسرة وألمـــا ولهفـــة، وسرعان ما تفد على خاطره أيّامه الماضية السعيدة وذكرياته الحلوة الجميلة حين كان يلتقي بمحبوبتـــه ويبوح كل منهما لصاحبه يحبه ويبادله إعجابا بإعجاب حتى إذا ما انتهى من ذلك مضى يصف محاسنها ومفاتن جسدها»[2] وهو وصف يغرق «في تصوير الجوانب الحسية للمرأة ويفرط في تصوير إقبال الرّجل عليها حتى صورها على أنها فتنة ومتاع قد تزول حين يقضي وطره منها»[3]

ينتهي هذا القول إلى تقرير حقيقة أن الشعراء الجاهليين قد التفتوا إلى المحاسن الجسدية أكثر مـــن التفاتهم الى المحاسن المعنوية للمرأة، وقد اغترفوا من معين الطبيعة التي تحيط بهم في تصوير هذه المفاتن إذ أن «أكثر هؤلاء الشعراء قد ركز على مواد معينة من البيئة في رسم هذه الصورة فالتشبيه بـــالظبي أو

1- جودة فخر الدين : شكل القصيدة العربية في النقد العربي ، دار المناهل ، دمشق، ط2 ، 1995 ، ص45 .

2- حسين عطوان : مقدمة القصيدة العربية في العصر الجاهلي ، ص130 .

3- بوجمعة بوبعيو : جدلية القيم في الشعر الجاهلي ، ص32 .

الرّيم أو البقرة الوحشية في سعة العيون كان يتكرر في هذه الأوصاف مما، جعل التشابه قريبا في رسم بعض هذه الصورة الجمالية»[1]

ولما كان صندوق الأصباغ الذي ينهل منه الشعراء الجاهليون واحد فيما يختص بالمقدمة الغزلية «فلا يكاد القارئ يميز ملامح معشوقة بعينها بين ملامح هؤلاء النسوة اللاتي يتحدث عنهن شعراء مختلفون وكأن هناك مرأة واحدة بعينها هي المثل الأعلى الذي يتطلع الشعراء جميعا إلى التشبيب به»[2]

إذن فان وصف المرأة في الشعر الجاهلي قد وصل إلى درجة أصبح معها سنة فنّية حميدة ،ولم يعد غناء ذاتيا أو رسما لصورة امرأة يرتبط إليها الشاعر بعاطفة خاصة، واتجه شعراء القصائد المركبة إلى رسم صورة المرأة النموذجية في صفاتها الجمالية الحسية، ولم يعد يؤثر في ذلك كثيرا اسم المحبوبة الذي ذكر في تجربته الشعرية ،لأنه لجأ إلى تكرار صورة معينة في وصفها.

«والملاحظ أن مقدمة النسيب هي إشارات إلى عملية الإحباط التي مني بها الشاعر في علاقاته الإنسانية وهي –أحيانا- تعبير عن فاجعة الموت المباغت للكائنات الحية ومنها الإنسان وهي –أحيانا- إشارات إلى الزمن في ماضيه ونعيمه، وهي أيضا إشارات إلى المظاهر الطبيعية المدمّرة وصراع الإنسان معها من أجل حياة أفضل»[3]

لهذا تكون المقدمة الغزلية تعبيرا عن عالم أثير لدى الشاعر الجاهلي يبث من خلاله لواعج الحب والحنين متوجها بذلك إلى من يحب في قالب وصفي يغلب عليه الصفات الحسية المستمدة من البيئة الطبيعية، وكأنه يشتق من عوالم الفناء المتجسدة في قهر الطبيعة ما يقاوم به عفاءها وزوالها.

---

[1]- بهي الدين زيان : الشعر الجاهلي تطوره وخصائصه الفنية، دار المعارف، مصر،ط1،1982 ص110.

[2]- عفت الشرقاوي : قضايا الادب الجاهلي، ص136.

[3]- نوالدين السد : الشعرية العربية،ج1، ص53.

أ-3- مقدمة الشيب والشباب:

وهي المقدمة التي «جسّد فيه الشعراء الجاهليون صراع الإنسان المستمر مع الزمن ومع الطبيعة، كما صوّروا فيها تجاربهم الذاتية، وهي تجارب تتضمن التعبير عن تجارب إنسانية ، بمعنى أن تجاربهم يمكن أن يعانيها أي إنسان يعيش مرحلة الشيخوخة ويحس بوطأتها وما توحي به من قرب نهايته»[1]

لقد سعى الشاعر لمواجهة الزمن بطريقته الفنية الخاصة ،وقد تجلى موقفه المضاد بالاتجاه إلى الطلل من خلال ابتعاث الماضي الأثير الحافل بالأيام السعيدة الخوالي أو باستهلال قصائده بمقدمة الشيب والشباب حيث أن«الشيب ينذر برحيل الشباب وانقضائه إلى غير رجعة وهو فعل لفاعل هو الزمن وإحساس الشاعر حياله هو رفض فاعلية الزمن ومحاولة تجاوز هذه الزمنية ووقف زحفها»[2]

إذن يكشف الشاعر في مقدمة الشيب والشباب عن ضعفه وتدهور واقعه و انهزامه، وليرصد أيضا صور الفشل والذّبول وانهزامية الموقف البشري أمام مقومات الفناء والفزع من تدهور النموذج البشري أمام قوى الطبيعة، وكما حاول الشاعر في المقدمة الطللية مقاومة فعل الزمن وعفائه عن طريق الحنين إلى الماضي الزاهر، يحاول أيضا في هذه المقدمة – الشيب والشباب- أن يبحث عن رموز أمل جديد بحيث«يبتعث لحظات من الماضي –لحظات كانت زاهرة ومفعمة بالايجابية والفعل- ويصبح الماضي الزاهر هو البديل الوحيد المتاح لمواجهة لحظة الحاضر لحظة الانطفاء والموت»[3] فالشاعر ما عاد قادرا على التصدي لقساوة الطبيعة ، ولكنه يمني نفسه بنير الأمل يذلل الانهزام والفشل، هو أمل يحمل طيات ماض شبابي فاعل وايجابي.

---

[1]- المرجع السابق ،ج2، ص89.

[2]- علي مراشدة : بنية القصيدة الجاهلية، عالم الكتب الحديث، دار جدار للكتاب العالمي، الاردن، ط1،2006.،ص183

[3]- المرجع نفسه، ص187.

أ-4- مقدمة الظعن:

لم تكن المقدمة الطللية والمقدمة الغزلية –على ما لها من شيوع في قصائد الشعر الجاهلي- المقدمتين الوحيدتين اللتين افتتح بهما الشعراء قصائدهم ،بل كانت هناك مقدمات أخرى منها تصوير مناظر الارتحال، ويجمل الجاحظ هذه المناظر في ثلاثة هي: «المنظر الأول ويستعد فيه القوم للرّحيل وما يسبقه من رد الإبل من المراعي وزم الأمتعة وما يشيع في اثناء ذلك من حركة وأصوات، وتبدأ القافلة بالسير بين السهول والجبال والرّمال،أما المنظر الثاني فينتقل فيه الشاعر إلى وصف الهوادج وصفا دقيقا يبين فيه أنواع الثياب التي تكللها ألوانها المختلفة بين سميك ورقيق، وحين يفرغ من تصوير الهوادج يصف النساء بزينتهن وحليهن وعطورهن وثيابهن ومفاتنهن، والمناظر الثلاثة لا تظهر بوضوح في كل المقدمات فقد يكتفي الشاعر بوصف الإبل وهي باركة أو واقفة أو سائرة»[1]

طبقا لما تعلق بهذه المناظر تعد مقدمة الطعن حالة شعورية إنسانية تعتور الشاعر أثناء الفراق، حيث تتعلق بوصف أحداث الرحلة منذ بدايتها إلى نهايتها، ويبث الشاعر من خلالها مشاعر لحظة الوداع والخوف من الفراق، ويجد خلال ذلك منفذا ليصور ضياعه بعد رحيل أحبّته ويجسد من ذلك كله صلة الإنسان بالإنسان وصلة الإنسان بالأرض.

«ويأتي وصف الظعائن الظاعنة مباشرة بعد الوقوف بالديار ويتّسق معه اتساقا منطقيا ،لأن الطلل المهجور يذكر بآخر لحظة رأت فيها عين المحب حبيبته قبل الفراق الذي لا تلاقي بعده»[2]

إن هذه المقدمة بكل مضامينها وتفاصيلها سواء منها ما يتصل بوصف الاستعداد للارتحال أو بالإبل أو بالهوادج أو بوصف السير بين الجبال وما يحفه من مخاطر كانت واضحة المعالم عند الشعراء الجاهليين جميعهم، حيث أن أغلبهم كانوا«يلتقون في العناصر أو الصيغ الآتية:التساؤل لمن هذه الظعائن

[1]- الجاحظ أبو عثمان بن بحر ، الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، مطبعة البابي الحلبي، دط، 1938 ،ج2 ، ص334.

[2]- زبير دراقي : المفيد الغالي في الأدب الجاهلي، ص59.

الراحلة أو المهيئة للرحيل، ووصف انطلاق الركب من المكان الذي انقضت فيه مدة الانتجاع والكلأ وممشاة هذا الركب، وذكر المسالك التي سلكها والعيون التي توقف عندها أو خيّم جوارها ووصف الهوادج ومشاق الترحال قبل التّدرج إلى وصف مفاتن الأحبّة »[1]

وما دامت عملية بناء مقدمة الظعن تخضع لمجموعة من التقاليد التعبيرية ،فقد اكتسبت لا محالة صيغة تقليدية واضحة عند الشعراء الجاهليين، وأصبحت صلاة جماعية تؤدى عند الارتحال والانتجاع.

أ-5- المقدمة الخمرية:

الى جانب هذه المقدّمات التي رصدتها هذه الدراسة توجد صورة أخرى من المقدّمات في قصائد الشعر الجاهلي وهي المقدمة الخمرية، وتتعلق هذه المقدمة بشكل أساسي«بمشكلة الفراغ في المجتمع الجاهلي ووسائل حلّها، ومن المعروف أن الخمر كانت إحدى المتع الأساسية في هذا المجتمع ، وهي متعة تردّد ذكرها في شيء غير قليل من الإلحاح في الشعر الجاهلي، وقد تغى بها الشعراء في ثنايا قصائدهم ورأوا فيها مظهرا من مظاهر فتوتهم، وأفردوا لها بعضهم القصائد المستقلة من حيث هي وسيلة من وسائل اللّذة وضرب من ضروب اللهو»[2]

وبلا شك، قد ارتبطت الخمرة في المجتمع الجاهلي بالترف والغنى وتمتع بها شبان الطبقة المالة والارستقراطيين وأتى الشعراء منهم على ذكرها ووصفها وصفا يحمل«دلالات مختلفة أهمها أن شربها والإعلان عنه يدل على قيم الفروسية والفتوة وسخاء اليد وسماحة النفس، والافتخار بشرب الخمر هو افتخار بهذه القيم بطريقة غير مباشرة أو مباشرة أحيانا »[3]

---

[1]- المرجع السابق، ص60.

[2]- يوسف خليف : دراسات في الشعر الجاهلي، ص155.

[3]- نوالدين السد : الشعرية العربية، ج 2 ص267.

وإذا كانت البيئة الصحراوية ذات مناخ حار وموارد طبيعية محدودة تعتمد على المطر الذي تجود به السماء في فترات متباعدة غير منتظمة ،والتي يسيطر عليها الجفاف والجدب أكثر شهور السنة ،فذلك جعلها تقع تحت وطأة الطبيعة مباشرة فلا يجد أهلها من العيش الاشظفه و في ظل هذه الظروف القاسية كان«ذكر العيش وسوء الأحوال التي اختص بها أهل البادية أمور حملتهم عليها الضرورة التي عينت لهم تلك القسمة»[1] ووسمت حياتهم بالفقر المدقع وأوصدت أبواب الرزق أمامهم وكانت حاجتهم بالضروريات أبقى وألح من حاجتهم بالكماليات، وما دامت الخمرة متعة من متع المجتمع الجاهلي، فلا بد أن ينال الموسرون فقط حظهم منها بالشرب والافتخار بذلك فنيا، ومن هنا يكون تعميم المقدمة الخمرية كتقليد فني أوجب على كافة الشعراء شيء من المبالغة، لأن من سيهتم ببنائها في مقدمة قصيدته سيكون من طبقة المالة لا محالة.

أ-6- مقدمة الفروسية:

اذا كان الطلل قد أخذ بعدا نفسيا إلى جانب بعده التقليدي، فان كثيرا من الشعراء قد تحول بالمقدمة الى نمط آخر يكشف بالدرجة الأولى عن أعماق نفسه من خلال انعكاسات واقع العصر عليها على النحو الذي يبرز فيه مقدمة الفروسية.

و «الفروسية ظاهرة فنية في القصيدة العربية منذ الجاهلية وهي مجال لتصوير القيم المثالية في المجتمع وقد تطورت هذه القيم مع تطور المجتمع العربي ورصد الشعراء العرب في قصائدهم جملة من قيم الفروسية ،وأهم هذه القيم الجود والتضحية والاباءة وعزة النفس وحماية المظلوم»[2]

وقد ظهر هذا النوع من المقدمات في قصائد الشعراء الفرسان؛ لأن الحياة القبلية غلبت عليها النزعة الحربية كماسيطرت على نفوس أبنائها غريزة حب الأخذ بالثأر أو الغزو ولا تضيق دائرة الفروسية

[1]- ابن خلدون: المقدمة، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، دط2004، ص129.

[2]- أبو الفرج الأصفاهاني : الأغاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1963 ج 4ص381.

بحيث تشمل ضربات السيوف وطعنات الخناجر والتمرس بالنزال وسحق المعتدين فحسب، بل تتسع لتشمل كل المعاني التي قامت عليها المروءة العربية«فهي البطولة في الحرب والبلاء في المعركة والعفة عند توزيع الغنائم وإطعام الضيف وحماية الحقيقة والذّود عن المروءة وتلبية دعوة المستغيث والاستجابة لصرخة المنادي إلى غير ذلك مما تستوجبه النخوة ويتطلبه الشعور الإنساني»[1]

ومن هنا لم يستقر مفههوم الفروسية في العصر الجاهلي عند الجانب الحسي فقط، بل انطوى على مفهوم معنوي شمل كل القيم الخلقية الرفيعة التي تشكل مجموعة المثل العليا التي كان العرب يعتغنون بها في هذا العصر.

هذا عن جانب المضمون في مقدمة الفروسية، أما عن القالب الفني الذي صيغت فيه فيكون«حوارا بين الزوجين يتجلى فيه موقفان متناقضان: موقف البطل المستهين بالحياة المندفع نحو التهلكة الواثق بنفسه المعتد بشخصيته ،الذي لا يعرف الخوف ولا التردد بل يعرف الحزم والعزم أو موقف الفارس الجواد المهين للمال المعرض عن زينة الدنيا وبهجتها يبذل ماله قرى لأضيافه بنفس راضية والبطلان كلاهما حريصان على الذكر الجميل في حياة لا تدوم، اذ استقر في أعماقها أن المصير محتوم وأن الموت نهاية كل حي، وموقف السيدة المشفقة على زوجها المتشبثة به الحريصة على حياته تحنو عليه وتتوسل إليه بكل الوسائل لتملك زمام أمره فيقعد إلى جانبها وتنصحه بألاّ يعرض نفسه للمهالك، أما في الغزو والإغارة أو بالهلاك جوعا في مفاوز الصحراء ...وقد تثور عليه و هو يصّم أذنيه عن سماع مقالتها ويخلفها وحيدة في بيتها ويخرج الى الموت الزؤام »[2]

وبعد رصد نظام المقدمات وتقاليدها الفنية في التجربة الشعرية الجاهلية يسوق امعان النظر فيها حقيقة مفادها أنها جميعا تدور على معاني الشوق والحنين الى الماضي وأي شيء في حياة الإنسان في كل زمان ومكان غير الذكريات؟! وما تخلفه من المودّة والصداقة بين الأحباب والأصحاب.

---

[1]- نوري حمودي القبسي : الفروسية في الشعر الجاهلي، مؤسسة دار الكتب للطباعة والنشر بغداد، 1964 ص29.

[2]- حسين عطوان: مقدمة القصيدة في العصر الجاهلي، ص160.

ففي المقدمة الطللية يرتد الشاعر ببصره ونظره الى الوراء، الى أغلى جزء مضى وانقضى من حياته، هو جزء الماضي الذي يلح على إبتعاثه لعله يواجه به استلاب الطبيعة وقهرها على الوجود البشري، وفي المقدمة الغزلية أدار الشاعر الحديث حول موضوعين أساسين: بعد المحبوبة وما خلفه نأيها من أشجان وأحزان يعيش عليها والعودة إلى الماضي؛ إلى الساعات بل الى اللحظات التي تمتع فيها بقرب المحبوبة وما تم بينهما من لقاء ووصال وكلف كانت تأسره بمفاتنها ومحاسنها.

وفي المقدمات التي وصف فيها الظعن أظهر فزعا وجزعا شديدين من الفراق المحتوم المشؤوم وتفطرت نفسه وغرقت خداه في سيول من الدموع ،وليس من شك في أنه لم يسفك العبارات الا تفجعا على حبه الداثر في الأيام الماضية وهذه المعاني تظهر بوضوح في مقدمات الشيب والشباب، تلك المقدمات التي يبكي فيها الشاعر شبابه وجزع من مشيبه وراح يعرض علينا تاريخ حياته الحافل بالفتوة والبطولة من صبابة إلى النساء وخروج إلى الصيد ورحلة في الصحراء ومنازلة للأقران والأنداد وتهالك على مجالس الخمر والميسر، وما يزال يلح على هذه المعاني لا يمل تكرارها كأنه لا يريد أن يستعيدها ويعيش عليها فحسب بل كأنه أراد أن يتشبث بها.

وليس من شك في أن الشاعر الفارس اندفع نحو الموت ليشتري أحاديث المجد والبطولة الخالدة كي يكون في حياته شيء يعتز به ويفاخر به قبل أن يتجرّع كأس المنية وحتى تنثر على رمسه هذه الأحاديث العطرة.

ولما كان الشعراء الجاهليون ينتهجون نهجا موحدا في نظم القصيدة المركبة أصبح من«العادات المطروقة في قصائدهم ذكر الرّحلة والرّاحلة بعد المقدمة بمختلف أبنيتها»[1] وبالتالي ستقدم هذه الدراسة شيئا من العرض والتفصيل للرّحلة كمرحلة ثانية لهذا الشكل المستقر:

[1]– محمد زغلول سلام : مدخل إلى الشعر الجاهلي، دا ر المعارف ومطبعة الانتصار، مصر، دط ص131.

ب- الرحلة وتقاليدها الفنية في القصيدة المركبة:

«كان الشاعر الجاهلي ينهي وقفته عند الطلل ويبدأ رحلته الصحراوية المرسومة متخذا من الناقة وسيلة لامضاء الهم وتسلية الحزن وتبديد المشاعر المؤلمة وجسرا يستطيع استخدامه للوصول الى غايتـــه، بعد ان يجتاز المصاعب»[1]

وتعد النّاقة الوسيلة الأساسية في قطع المفاوز والقفاز، وقد تفنن الشاعر العربي الجاهلي في وصفها وهي تقطع البيداء الشاسعة لا يعتورها الكلل ولا يداخلها التعب وكان لشدة اهتمامه بها«يشبهها بالثور الوحشي أو الظليم أو حمار الوحش وسوى ذلك ويستطرد في الحديث عن أسرار حيوات هذه الحيوانات فيرسم بذلك لوحة رائعة تنبض بالحياة وتزخر بالفن»[2] «حتى ينتهي به المقام حتما الى ديار الممـــدوح فينال عطائه»[3]

لقد استطاع الشاعر أن يتمثل الحزن بصورته الدرامية من خلال الطلل ويستبعد الـــزمن الخـــالي ببعده الوقاد، وهو بعد هذه المسحة المأساوية ينتشد تسلية الهم بعد أن تجرع غصصه وأدرك آلامه اثـــر لواعج البعد والإحساس بالعفاء، فهل كانت الرحلة سعيا لمقاومة المـــوت الـــذي تجلـــى واضـــحا في الأطلال؟!وهل هي محاولة لإشباع حاجات الشاعر الجنسية بعد أن رحلت المرأة عن الديار؟ وهل كان الصراع الذي يدور بين ثنايا تلك الرحلة مؤشرا الى موقف الشاعر من الموت الـــذي ســـعى جاهـــدا لمقاومته؟

إنها جملة من التساؤلات تؤطر لحقيقة توظيف هذه الرحلة في القصيدة المركبة«إن الرّحلة صورة الإنسان في صراعه مع قوى الطبيعة، وما انتصار الإنسان في الرّحلة إلاّ حلم الشـــاعر المـــؤمن بقـــدرة

---

[1]- نورة حمودي قيسي : وحدة الموضوع في القصيدة الجاهلية، مؤسسة دار الكتب، العراق، ط1، 1974 ص31.

[2]-نوالدين السد : الشعرية العربية، ج2 ص 192.

[3]- عبد الله التطاوي : مداخل ومشكلات حول القصيدة العربية القديمة، دار غريب ، مصر ، ط2 ، 1991 ص83.

الإنسانية على تجاوز ما يعيق مسيرتها نحو حياة أفضل»[1] لهذا فقط عدّت الرّحلة النقطة المتحركة والمنعطف الفني الذي يسعى الشاعر الجاهلي من خلاله إلى«مواجهة الزمن وقد تجلى موقفه المضاد بالاتجاه عبر الرّحلة نحو الممدوح شخصا كان أو قبيلة ،حيث يبدو الزمن عاجزا عن ممارسة سطوته عليهما، فالممدوح جعل منه الشاعر أسطورة عصيّة على الزمن، بل ربما جعل منه قوة أقوى من الزمن ذاته، أما القبيلة بوجودها الإنساني الكثيف فان الزمن لا يمكنه أن ينال منها بصورة جماعية »[2]

«لقد أدت الرّحلة دورها وكانت بمثابة التربة التي تحتضن بذرة الأمل التي يمكن لها أن تصنع الحياة وتشكلها من جديد، وهنا تبدو أهمية الرّحلة في كشفها عن الروح المقاومة الكامنة في جوهر الموقف الإنساني من الزمنية ومن عملية التغيير»[3]

هكذا كانت الرّحلة تعبيرا من جانب الشاعر لرفض حركة الأطلال وما تمثله من عفاء وهشاشة وخراب، إنها حركة مضادة ضد القوة التي تحيل الديار العامرة أطلالا، لذا كان لها دور بارز في القصيدة من حيث أنها تعمل على إيجاد التوازن مع مضمون المقدمة المأساوي الذي ينضح بالتوتر ويجسد الفاعلية الزمنية بشكل أو آخر.

ت- الغرض في القصيدة الجاهلية:

إذا كانت الرّحلة- في جسد القصيدة –رحلة تعبر عن رغبة عميقة في النفس الانسانية في الرفض وعدم الرضوخ وتخطي الرّاهن، حتى ولو كان الرفض هو اختراق الصحراء ،فان للمديح – كآخر لوحة تشكل التركيب الثلاثي للقصيدة المركبة- دورا بارزا على تأكيد الحياة بعد أن كانت قد اغتيلت على يد الزمن وقد تمثل اغتيالها على أصعدة مختلفة: الدّيار التي أصبحت عفاء ورسوما والشباب الذي ولى وعمّ

[1]- نوالدين السد : الشعرية العربية، ج2 ص 145.

[2]- علي مراشدة : بنية القصيدة الجاهلية ص189.

[3]- كمال أبو ديب : الرؤى المقنعة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر،ط1،1986.

بدلا منه الشيب الشامل والمحبوبة التي أجبرت على الرحيل، فرحل برحيلها كل معلم للخصب والعيش الهادئ، فالممدوح الذي قطع الشاعر من أجله المفاوز أو سبر أغوار البيداء ليصل إليه، فردا كان أو جماعة ليس سوى الذات التي يمكنها حماية الشاعر من«التوتر الحاد الذي يقوم بينة وبين ظواهر الحياة المختلفة وخاصة ظاهرة الموت والحياة»[1]

يظهر جليا من هنا أن الشاعر يخلص بعد وصف رحلته في الصحراء إلى التعبير عن حقيقة قصده في آخر القصيدة الذي قد يكون مدحا ويتماشى مع النظام الدقيق الذي ذكره ابن قتيبة، وقد يكون غرضا آخر من أغراض الشعر الجاهلي وفنونه كالفخر والغزل والرثاء والهجاء والوصف والحكمة وغيرها.

ومن هنا تبلورت الصورة النمطية للقصيدة العربية ، لتصبح معينا يستمد منه الشعراء الجاهليون لنسج تجاربهم الشعرية، وعدت بذلك هذه التجارب قضية تراث بل جزءا أساسيا ومقوما ضروريا من مقومات كيان الشاعر وفكره وثقافته، فهو يتعامل مع هذا البناء الشعري الثلاثي التركيب كـ«وجود تقليدي فرضه التراث الشعري»[2]، وكخلق جماعي خصب يتردد في ضمير الأمة ويقبع في لاوعي أبنائها متبلورا في شكل دستور جماعي.

[1]- ابراهيم عبد الرحمن محمد : قضايا الشعر في النقد الجاهلي، دار العودة، بيروت،ط2، 1981 ص89.

[2]- كمال أبو ديب : نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، مجلة المعرفة، ع95 ص29.

1. 2 – شكل القصيدة في ديوان الشنفرى في ضوء المتوقع و الامتوقع:

أ– توقع التكوين الكمي الشعري في الديوان

إن«الأثر الأدبي بوصفه جزءا من الحياة الاجتماعية، إما أن يبرز قيما سائدة أو أن يتناولها بالنقد والتجريح أوأن يخلق قيما لم تكن»[1]

فان سؤالا مشروعا يتعلق بمدى تغيير هذا الشكل الثلاثي أو استمراره في ديوان الشنفرى محل الدراسة، فهل كانت التجربة الشعرية لهذا الشاعر الصعلوك لبنة في زحام بناء ضخم لمجتمع كامل بفنه ولغته وتراثه قبعت في وعي الشاعر وأخرجها في لحظات إبداعه وخلقه الفني؟!

يفترض قبل الإجابة عن هذه التساؤلات تحديد حقيقة أن هذا الشكل المعماري للقصيدة المركبة الجاهلية قد ارتبط عضويا بطولها، فالشاعر الجاهلي كان يعمل الرؤية ويشحذ قريحته الشعرية لصنع تلك المطولة التي ترضي ذوق السلطة القبلية، وتجاوزا لمدى اعتماد الشنفرى على الهرم الثلاثي للقصيدة المركبة يجدر فحص مرسلاته الشعرية من حيث ما اعتورها من طول وقصر لتحديد فيما إذا كان نتاجه الشعري يخضع لهذا الحكم المتفق عليه أم أنه يتجاوز هذه السنة الشعرية ويخرق مرجعية المتلقي وما استقر في فهمه حول هذا التركيب الشعري؟!

ان النظر في ديوان الشنفرى من الزاوية التي تظهر بناءه الخارجي يلفت الى أنه شعر مقطوعات ولا يعني ذلك انعدام القصيدة فيه، وإنما يعني ذيوع المقطوعة أكثر من ذيوع القصيدة باستثناء التائية ذات الأبيات الأربعة والثلاثين واللامية ذات التسعة وستين بيتا، وكذا فائيته التي بلغت عدد أبياتها عشرين بيتا، فإذا استثنينا هذه المجموعة الثلاثية المطولة نجد مجموعة كبيرة من المقطوعات التي يتراوح عدد أبيات

[1]– حسين الواد : المتنبي والتجربة الجمالية عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ودار سحنون للنشر، تونس،1991،ط1،ص191.

الواحدة منها بين البيت والخمسة وأمام مجموعة أخرى من القصائد القصيرة التي توشك أن تكون مقطوعات لا يتجاوز أطولها الإحدى عشر بيتا وهي بائية من بحر الطويل.

إن هذا الإحصاء يشي بحقيقة ماثلة هي أن مجموعة شعر الشنفرى في مجموعها مقطوعات قصيرة، حيث تبلغ نسبة تواجدها في الديوان66,66 % وفي هذا التغيير في نظام المطوّلة الشعرية ما يفسد التوقع ويشكل صدمة لذوق المتلقي ويخلق توترا يستثير وعيه للتدّبر وادامه النظر للوقوف على الدلالة المحتملة من وراء هذا البناء الشعري، فقد يتساءل مستغربا هذا النمط التعبيري غير المتوقع، فما الذي يدفع بالشنفرى إلى مثل هذه المقطوعات، الأمر الذي يخلق توترا ويشكل صدمة وانتهاكا لمرجعيته ومعرفته وبهذا تكون التجربة الشعرية لهذا الشاعر الصعلوك قد بلغت درجة عالية من التمرد والصدامية مع أفق المتلقي خاصة وأن«الخروج على بنية الخطاب النموذجية يعد في الإبداع الشعري القديم تمردا لأنه يسير عكس الذائقة الأدبية والتقعيد وذلك لما في الخروج على التقليد السائد والمألوف من توتر وإغراب وكسر للتوقع يفاجئ المتلقي ويدهشه ويستثير تفاعله»[1]

ان البناء الشعري الذي تميز به ديوان الشنفرى يستنطق ويحول القناعات الضمنية التي يجلبها إليه القارئ، بل انه يشكك في عاداته الرتيبة حول ما عهده في البناء الشعري الجاهلي، فهو بذلك يتخطى هذه الطرائق المعيارية ليرسي دلالات محتملة جديدة.

ولعل من جملة هذه الدلالات ان الشنفرى«ذو خفة وسرعة واختلاس لم يألف التمهل والتروي، فجاء شعره صورة من حياته»[2] على شكل«مقطوعات قصيرة مكثفة ومشحونة بأكثر المشاعر حرارة و حدّة و تفجرا و مباشرة يخترق بها الصعلوك التقاليد الشعرية المألوفة ليصل مباشرة الى هدفه والى موضع وجعه معبرا عما يعاني منه من احساس مر بالظلم والقهر والحاجة وعما تمور به نفسه من نقمة وغضب

[1]- نوال مصطفى إبراهيم: المتوقع واللامتوقع في شعر المتنبي،ص26.

[2]- محمد عبد المنعم خفاجي: الشعر الجاهلي، دار الكتاب اللبناني، لبنان، ط3، 1980 ص234.

وثورة ورغبة في الثأر والانتقام، كما يعبر في هذه المقطوعات القصيرة المكثفة عن فلسفته ومفاهيمه وقيمه الخاصة وموقفه من الحياة والناس»[1]

واذ يعتبر تعدد الموضوعات في قصيدة واحدة مرحلة تطورت فيها القصيدة الجاهلية حين وجدت الدوافع الى ذلك من المجتمع ومن الشاعر فان أكثر شعر الشنفرى قطع وهو أقرب الى الاتجاه الى الموضوع الواحد، فالتعدد عنده يندر اذا ما قورن بتقاليد الشعر الجاهلي باعتباره فنا له مراسيم تقاس بها كفاءة الشاعر«ويبدو ان اطالة القصيدة ارتبطت بحياة الاستقرار وتوفر العوامل التي تساعد الشاعر على ذلك من وجود منافسة بينه وبين غيره ووجود روّاة أو كتابة ما لم يكن متوفرا لدى الصعاليك»[2] وهذا يعني أن الخرق والتعديل أكثر وأوضح من المحافظة في ديوان الشنفرى، اذ لم يلتزم هذا الشاعر بتقاليد فرضت نفسها على فنه بل تحرك داخلها في حرية منطلقا في التجديد.

مما لا شك فيه إن الصعاليك ومنهم – الشنفرى- طبقة خرجت عن المشروع القبلي، وراحت تعيش في مجاهل الصحراء بين الضواري والحيوانات المفترسة،فانطبعت حياتها بشعور القلق والاضطراب، هذه الحياة«التي لا يكاد الشاعر يفرغ فيها لنفسه بل لينتج ألوانا من الفن السريع الذي يسجل فيه الشاعر ما يضطرب في نفسه من مقطوعات قصيرة موجزة»[3] أما تلك القصائد الطويلة التي تخص الحياة اللاهية المطمئنة التي يفرغ فيها صاحبها للتجويد والاطالة واعادة النظر فهي تخص الشعراء القبليين لا غير، ومن هنا«تميزت القطعة الشعرية بأنها ذاتية شخصية لا تحمل هما جماعيا بقدر ما تصور قضية يومية أو انفعالا آنيا»[4]

---

[1]- علي سليمان : الشعر الجاهلي وأثره في تغيير الواقع، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ط1،2000 ص246.

[2]- بهي الدين زيان : الشعر الجاهلي، تطوره وخصائصه الفنية، ص41.

[3]- يوسف خليف : الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، دار المعارف، مصر، ط1، 1959 ص260

[4]- علي مراشدة ، بنية القصيدة الجاهلية، ص102

فالشنفرى في هذه القطعة الشعرية يرثي أباه بحرارة وانفعال آني فيقول:

أَضَعْتُمْ أَبِي إِذْ مَالَ شِقُ وِسَـــادِهِ عَلَى جَنَفٍ قَدْ ضَاعَ مَنْ لَمْ يُوَسَّدِ

فَإِنْ تَطْعَنُوا الشَّيْخَ الذِي لَمْ تُفَوِقُوا مَنِيَّتَـــهُ وغِبْتُ إِذْ لَـــمْ أَشْـــهَدِ

فطَعْنَةُ خِلْسٍ مِنْكُمْ قَدْ تَرَكْتُهَا تَمُجُّ عَلَى أَقْطَارِهَا سُمَّ أُسُودِ[1]

ولا يتورّع في حشد معاني الأمل والحزن على فراقه دون أن يشغل نفسه بالهموم القبلية والمراسيم الجماعية، كما أنه وبكل ارتجال وعفوية يصور شجاعته واباءه في قطعة شعرية أخرى تتألف من بيـــتين هما:

أَنَا السَّمْعُ الأَزَلُّ فَلاَ أُبَالِي وَلَوْ صَعُبَتْ شَنَاخِيبُ العِقَابِ

وَلاَ ظَمَأٌ يُؤَخِرُنِي وحَرٌّ وَلاَ خَمْصٌ يُقَصِّرُ مِنْ طِلاَبِ [2]

لقد كان هم الشنفرى في مجمل قطعه الشعرية هو الوصول الى غرضه الرئيســـي دون اطالـــة أو تمهيد فكان له إذّاك طريقة في التعبير عن الذات الفردية التي تسعى في الشعر الى خلق أشـــكالها الفنيـــة الفردية، وبذلك يكون انحرافا او ابتعادا عمّا هو عام أو مشترك بالنسبة الى الجماعـــة لأن الشـــكل في النهاية«ليس وجودا مطلقا، بل انه مرتبط بتجربة الشاعر»[3]

[1]- الشنفرى، الديوان: تحقيق اميل يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت،ط2،1996 ص45 (الجنف: الميل، الاسود: الحية السوداء العظيمة)

[2]- المصدر نفسه ص30(السمع : ولد الذئب، الضبع/الأزل: السريع/شناخيب:أعالي الجبال/الخمص:الجوع/العقاب: ج عقبة: المرقى الصعب من الجبل)

[3]- جودت فخر الدين ، شكل القصيدة العربية في النقد العربي القديم ص224.

واذا كان الشنفرى يلتزم نظام المقطوعات في ديوانه الشعري بصفة مكتسحة، فان اعتماده على الرّجز باد كذلك فيه من خلال ارجوزتين تخللتا الديوان ،وهذا شيء يدعو الى الدهشة ويخرق كل التوقعات ويكسر مرجعية القارئ في التعامل مع هذا الوضع الشعري.

إن اندراج أرجوزتين في ديوان هذا الشاعر الصعلوك يحمل في طياته أبعادا دلالية تجسد موقف الشاعر ورؤيته، حيث جاءتا لتضفيا هالة من الغموض الذي يثير حيرة المتلقي وتساؤله، بل وردتا لتشيعا في نفسه مساحة من التوتر بينه وبين هذه النصوص الشعرية ،حتى تزج به لسبر أغوارها وتجعل منهامادة قابلة للتأويل.

«كان الرجز فنا شعبيا شائعا على ألسنة الناس جميعا في أغراضهم اليومية ينظمون عليه الأبيات القليلة في الغناء للعمل أو الحرب أو ترقيص الأطفال أو الغناء على البئر أو ما إلى ذلك»[1]

ومن الواضح أن الأراجيز كانت لازمة من لوازم العربي في الجاهلية خاصة في حياته اليومية، فهي«تلبّي حاجة الارتحال»[2] بما تمثله من دفقات شعورية قوية وبسيطة فأغراضها تنحصر فيما تثيره الحرب عند اشتعالها، فقد كان العرب«يفرّغون حميّة الشجاعة وثورتها في أراجيز»[3]، وتلك اشارة تومىء الى توظيف الرّجز في الحياة اليومية، لأن الباعث على نظمه متولد من موقف لحظي يتطلب استجابة حادّة ومباشرة وهذا الموقف ينجم عن تهديد للذات الانسانية سواء كان ذلك في معرض المفاخرة أو المقاتلة، وقد ذكر ابن قتيبة البواعث التي وقفت وراء هذه البنية الشعرية حيث قال أن: «الرّجل كان يقول الرجز إذا خاصم أو شتم أو فاخر»[4]

---

[1]- محمد زغلول سلام : مدخل الى الشعر الجاهلي، ص128.

[2]- كارل بروكلمان : تاريخ الأدب العربي، ج1، تعريب عبد الحليم النجار، القاهرة 1961 ص51.

[3]- عفت الشرقاوي : دروس ونصوص في قضايا الادب الجاهلي، ص151.

[4]- ابن قتيبة: الشعر والشعراء ص613.

معنى هذا أن انشاء الأراجيز ممتزج بقدر الانسان ومصيره وأيامه وأشيائه، ومادته هي الانطباعات والانفعالات المتصلة بالتجربة الفردية للشاعر قبل أن تكون استبطانا لمعان دقيقة أو افكارا فلسفية،لأن الشاعر الجاهلي«لم يكن ينظر الى الاشياء بأفكار مسبقة، بل كان يحسّها و يراها بسيطة واضحة لا تخبئ بالنسبة اليه أي دلالة متعالية أو أي معنى ميتافيزيقي»[1]

لكن التساؤل الذي يفرض نفسه بإلحاح في ركح هذا الطرح الفكري هو: لم تخيّر الشنفرى إلى جانب نظام المقطوعات الشعرية هذا النمط في التعبير ممثلا في الأراجيز؟!

هل اقتضت حياته السريعة والمنفعلة بين مجاهل الصحراء وفي وسط مجتمع الحيوان الضاري هذا التعبير؟! أم إنه أراد بهذه الصياغة أن يشكل مفاجأة تشفز وعي المتلقي وتثير تداعيات وانفعالات ذهنية تبتعثة على احتمال دلالات أخرى غير التي استقرت في مرجعيته؟!

وهل اعتبار الرّجز فنا شعبيا يصور الأغراض اليومية كان ألصق بالتجربة الشعرية للصعاليك كونهم يمثلون الطبقة الشعبية المحرومة والساحقة؟.

ان نظرة فاحصة الى المجتمع الجاهلي في صورته العامة تؤكد أنه مجتمع قبلي انقسم فيه العرب الى وحدات اجتماعية متعددة، عرفت كل منها باسم القبيلة، وقد نزلت كل وحدة من هذه الوحدات الاجتماعية في بقعة من الجزيرة العربية يتوافر فيها الماء والكلأ واتّخذت منها موطنا لها، فاذا ساءت ظروفها الجغرافية فأحالت موطنها الى بقعة جرداء غير صالحة للحياة انتقلت الى بقعة اخرى، وفي ظل هذه الخصائص الجغرافية القاسية ،كانت حاجة الفرد الى التواصل والاتصال أكثر من العزلة والانفصال، بل أصبح الإيمان بالوحدة في كنف القبيلة أمرا مقدسا ترسبت فيه طائفة من التقاليد الاجتماعية كانت بمثابة دستور ينظم سياسة القبيلة ويحدد ما على أفرادها من واجبات ومالهم من حقوق، ثم ان الأساس

[1]– علي أحمد سعيد (أدونيس) : مقدمة الشعر العربي، ص25.

الذي تقوم عليه نصوص هذا الدستور هو العصبية القبلية والمقصود بها«النعرة على ذوي القربى وأهل الأرحام أن ينالهم ضيم أو تصيبهم هلكة»[1]

أي هي احساس الفرد برابطة اتجاه قبيلته توجب عليه تأييد مصالحها والتضامن مع جميع أفرادها، على أن هذا التضامن عاطفي يقوم على النجدة السريعة التي لا تحتمل الانتظار، فنصرة أبناء القبيلة لأخيهم واجبة سواء كان جانيا أو مجنيا عليه، وفي مقابل هذا الحق الذي كان الفرد يتمتع به داخل القبيلة، كان عليه واجب احترام رأيها الجماعي، فلا يخرج عليه ولا يتصرف تصرفا بدون رضاها، ولا يكون سببا في تمزيق وحدتها أو الإساءة إلى سمعتها بين القبائل الأخرى.

أما إذا أخطأ فانه يعاقب ويخرج عن نظام قبيلته«وكل خروج عن النظام السائد هو نوع من الحياة في زمن آخر غير الزمن السائد»[2] أي أن زمن السلطة القبلية يزج بالفرد المنبوذ في زمن الفردية والتشرد اذا خالف هذا العقد الاجتماعي أو كسر الدستور القبلي.

وإذا كان مجتمع القبيلة الجاهلية يقوم على أساس عقد اجتماعي بينها وبين أبنائها أساسه العصبية فان هذا العقد«فرض على شعراء القبائل عقدا فنيا آخر يجعل من الشاعر لسانا لقبيلته يتحدث باسمها ويضع شعره في خدمة قضاياها السياسية والاجتماعية»[3]

فالشاعر في العصر الجاهلي لم يكن الا فردا من ذلك المجموع الذي كان يؤمن بالعصبية القبلية ايمانا جعل منها الأساس الذي يقوم عليه المجتمع الجاهلي، ومحورا تدور حوله أوضاعه وتقاليده ونظامه الاجتماعي، عليهم أن يؤمنوا بقبائلهم وأن يسخروا لها فنهم، فهم دائما مجنّدون تحت سلاح الكلمة، عليهم أن ينوّهوا بمفاخر القبيلة ويذيعوا محامدها ويشيدوا بأمجادها أمام من حّط من شأنها، ومن هنا

---

[1]- ابن خلدون، المقدمة، ص128.

[2]- علي احمد سعيد (أدونيس) : كلام البدايات، دار الآداب، بيروت، ط1،1989 ص62.

[3]- يوسف خليف : دراسات في الشعر الجاهلي، ص117.

كانت العلاقة طيّعة ومرنة بين الشاعر وقبيلته، تتجسد خاصة في مراسيم البهجة التي تعتور نفوس أبناء القبيلة اذا ما نبغ منها شاعر اذ كانت«القبيلة من العرب اذا نبغ فيها شاعر أتت القبائل فهنّأتها وصنعت الأطعمة واجتمع النساء يلعبن بالمزاهر، كما يصنعون في الأعراس ويتباشر الرجال والولدان لأنه حماية لأعراضهم وذبّ عن أحسابهم وتخليد لمآثرهم وإشادة بذكرهم»[1]

لقد كان من نتيجة هذا العقد الفني أن أصبح الشعر قبليا عبارة عن صحيفة تكرس ما تجود به حروف اللغة العربية لخدمة مآربها وقضاياها في حلات السلم أوالحرب، وفي مقابل ما تمنحه القبيلة لشاعرها، تتحمس أيضا لشعره وتتعصب له وتحرص على حفظه وروايته واذاعته في كل مرتع، وقد نتج عن هذا النفع المتبادل بين الشاعر والقبيلة، عقد اتفاق فني متعارف عليه يقتضي«أن ينسى الشاعر ذاته قدر ما يستطيع، وأن يسخر موهبته وفصاحته من أجل قبيلته، لا يتحدث عن نفسه ولا يشكو همه ولا يتغنى برغباته وأحلامه، القبيلة والقبيلة فقط: آمالها وآلامها وكل ما يتعلق بشؤونها»[2]

واذا كان الاخلال ببند من الدستور الاجتماعي يعرض صاحبه الى الطرد من هذه الهيئة الاجتماعية، فان العقد الفني الذي التزم به الشعراء القبليون يزج بذواتهم الشعرية الى التماهي والذوبان في الهموم الجماعية، فكان أن فنيت شخصياتهم في شخصيات قبائلهم وانطمست نوازعهم في قالب فني حدّدته الطبقة الارستقراطية في القبيلة، هذه الطبقة التي«يهمها قبل كل شيء ارضاء غرورها وهو تكريس نموذج فني معين»[3] ذلك النموذج الثلاثي البناء الذي سخّرته القبيلة كسلاح فني يذود عنها في المحافل والأيام العصيبة.

ولكن السؤال الكفيل بتفسير ظهور الأراجيز عند هذه الطائفة من الصعاليك يتعلق بمدى استجابتهم لهذا العقد الفني المتفق عليه ومدى انسياقم للتركيب الثلاثي للقصيدة المركبة.

---

[1]- ابن رشق القيرواني، العمدة، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة،ط4 ،1972، لبنان ص49.

[2]- إخلاص فخري عمارة : الشعر الجاهلي بين القبيلة والذاتية ص87.

[3]- نوالدين السد : الشعرية العربية ج2، ص14.

من المعروف أن للمؤثر الجغرافي والمناخي دور في تشكيل الواقع الاقتصـــادي وتحديـــد صـــفاته وخصائصه، وكذا رسم ملامح الحياة الاجتماعية وطبيعة علاقات الأفراد فيها.

واذا كان التضاد الحاد في العامل المناخي والجغرافي الذي اتّسمت به شبه الجزيرة العربية قد خلق نقصا في الرزق وشظفا في العيش، وأثر حتى على النظام القبلي، هذا النظام يقرر تســـاوي الأفـــراد في الحقوق والواجبات وموارد الرزق ومغانمه لأنه ملكية جماعية لهم فمنذ«بدايات القرن السادس المـــيلادي بدأت الملكية الفردية بالظهور والنمو المتزايد على حساب الملكية الجماعية التي تزايد تراجعها وتقلّصـــها أمام الملكية الخاصّة بالظهور، حتى أن بعض زعماء القبائل قد استملكوا لأنفسهم الكثير من موارد المياه والمراعي والأراضي، وأصبحوا يستأثرون بهذه المشاعيات حتى زادت ملكية بعضهم من الابـــل والخيـــل والماشية وغدت تفوق بكثير ما يملكه بقية أبناء قبيلتهم»[1]

لقد ساعد انتشار الملكية الفردية على تزايد الخلل بين الأغنياء والفقراء وكثر عدد المعدمين الذين لا يملكون شيئا، وبالتالي تصدع المجتمع الى طبقتين: طبقة المالة وطبقة المشردين المعدمين، كما نجم عـــن هذا التصدع تنامي مشاعر الغضب والحقد ضد الفئات الثرية مما أضعف الرابط القبلي، وأحدث انهيـــارا في طبيعة العلاقات الاجتماعية و«أمام هذا الفارق الحاد بين الطبقتين في الثروة والمكانة الاجتماعية كان من الطبيعي أن يحدث الشقاق الذي يدفع الانسان المعدم الى التّمرد»[2]

ويبدو أن هذا التناقص الاقتصادي والاجتماعي الحاد قد دخل أيضا في نسيج حيـــاة الشـــعراء ،وكان عنصرا أساسيا في تشكيل ورسم ملامح ذواتهم الشعرية، فكلما ضاقت صيغة النظام القبلي على الحياة وعلى متطلباتها، وكلما عجزت عن الاستجابة لتحديات الواقع، كان الشعراء في مقدمة من ضاقوا بهذه الصيغة وتمردوا عليها واعبّروا في شعرهم عن تعارضها مع متطلبات الحياة.

---

[1]- علي سليمان : الشعر الجاهلي وأثره في تغيير الواقع ص20.

[2]- عبد القادر عبد الحميد زيان : التمرد والغربة في الشعر الجاهلي، دار الوفاء للنشر، مصر،ط1، 2002 ص107.

وينظر الشعراء الصعاليك كغيرهم من أفراد هذا التركيب الاجتماعي المتناقص«الى المجتمع الـــذي يعيشون فيه فاذا هو مجتمع ظالم، واذا توزيع الثروة فيه توزيع جائر ومضطرب، إنه مجتمع لا يـــؤمن الا بالمال ولكنه- مع ذلك- لا يحسن توزيع المال بين أفراده، فليس من العدل أن يكون لأحد افراده عـــدد ضخم من الابل في حين لا يملك الآخر غير حبل يجرّه لا بعير فيه»[1]

اذن لا يمكن تجاهل حقيقة وهي أن تطرف هؤلاء لم يكن الا نتيجة الظلم الاجتماعي الفاضـــح، والخلل الكبير في طبيعة العلاقات الاقتصادية التي كانت سائدة في شبه الجزيرة العربية، فهؤلاء الصعاليك قد استشعروا هذا الوضع و«جمعت بينهم الخصاصة والحاجة واعوازهم من مال هو عند غيرهم، فخرجوا على قبائلهم وتحللوا من نظمها وأنكرهم قومهم ،كما كفروا بأوضاع فرضت عليهم الحرمان والفقـــر المدقع»[2] وعبّروا عن حاجتهم الملحة في تغيير الواقع لتحقيق العدالةوالمساواة بين أفراد المجتمع.

من هذا المنطلق تبدو«القبيلة في تصور الصعلوك تركيبا تشرخه التناقضات الحـــادة يفقـــد فيـــه التجانس والتلاحم والتكامل معها»[3] وبمقتضى انسحاب الشاعر الصعلوك من دائرة الجماعة القبلية على الصعيد العلائقي«يفقد توافقه الاجتماعي، وتبعا لذلك يفقد احساسه بالقصيدة القبلية...بـــل يمعـــن في التحلل من الشخصية القبلية امعانا يصل به الى درجة التحدي والتمرد والثورة»[4]

واذا تحلل الشاعر الصعلوك من الشخصية القبلية وخرج علـــى اطـــار الأعـــراف الاجتماعيـــة والسلوكات الجمعية، لأنها بخسته حقه في نيل حياة كريمة رغيدة، فإنه قد ثار أيضا على وظيفة «الشاعر

---

[1]- يوسف خليف : الشعراء الصعاليك، ص44

[2]- أحمد الشايب : الشعر السياسي، دار النهضة المصرية، مصر، ط4، 1966 ص41.

[3]- كمال أبو ديب: الرؤى المقنعة ص587

[4]- محمد بن زاوي: الشخصية في الشعر الجاهلي (رسالة دكتوراه) اشراف العلمي لرواي، جامعة قسنطينة، 2006، ص142.

الأمثل، شاعر القبيلة، المستقر ضمنها وتخلى في الوقت ذاته عن تغنيه بالجماعية وبحياتها وقيمتها ومواقفها وبأسها وانتصاراتها وحالات غضبها»[1]

لهذا انقطع العقد الفني بين الشاعر الصعلوك وهيئته الاجتماعية كما انعكست حياته وما يتنازعه من احساس مروع بالفقر والمهانة والقهر والخوف في شعره ،فنقل تشرده وبؤسه في تجربته الشعرية، فالصعلوك الذي تملكت نفسه مشاعر الغضب والنقمة والحرمان لا يجد متسعا في نفسه أو في شعره لمراعاة تلك التقاليد الفنية وانما يخترق بالكلمة على وجه السرعة كل الحدود والحواجز ليعبّر عمّا يمورفي ذاته في مقطوعات شعرية قصيرة أو أراجيز تحكي قضايا يومه وتكثف فلسفته وموقفه من الحياة والناس.

ولما كانت القبيلة قد أبلت بلاء حسنا فيما يخص الاحتفاء بميلاد الشاعر الذي سيكون ناطقا رسميا لها يصرّح بقوانينها ويتغنى بأمجادها وشرفها، فان هذه العلاقة المرنة الوطيدة سرعان ما تصبح واهية تكشف عن وجود «فجوة في شعر الصعاليك تحول دون خلق حوار بين الشاعر والقبيلة ،كما تحول دون وصول رسالته والتجاوب معها، وهذه الفجوة تتعلق بالفكر الاجتماعي والسياسي الذي كان يغذي تصرّف القبيلة، والذي ولّد عنفا جلبه وجودها على خلاف الخطاب الشعري الرّسمي»[2] الموالي لهموم الكتلة القبلية.

ومن هنا أدرك الشنفرى الصعلوك أن العلاقات القبلية تكبّل وعيه وتمنعه من طرح ذاته المكلومة، ففي ظل التوزيع الجائر للثروة، وفي ظل ما تتجرعه طبقة الصعاليك من مهانة وذل اجتماعيين يحاول الحس الانساني لدى الشنفرى أن يمارس عملية النّحت والتعرية على هذا الصدأ الذي غدا يغلف العلاقات الاجتماعية والاقتصادية ويسمها بنظام الملكية الخاصة.

---

[1]- عمر عروة : حياة العرب الأدبية، دار مدني، ط1، 2004 ص137.

[2]- غزوان عناد : دراسات في الشعر الجاهلي، دار مجدلاوي، الأردن، ط1،2006

ان وعي الشنفرى يقبع فيه شعور بالسحق، فهو يتحسس تراجيديا المعاش، ويتمثل القهر الـــذي يمارسه عليه الواقع، ولعل هذا الاحساس بالقهر هو الذي خلق في نفسه نمطـــا جديـــدا مـــن العلاقـــة الاجتماعية التي تنبذ التكتل القبلي، ودفعه الى التخلص من ذلك العقد الفني.

لقد آمن هذا الشاعر أن الفن موجود لخدمة ذاته قبل كل شيء بل هو موقوف لتصوير نوازعـــه ومواقفه اليومية، لذا نجده في ديوانه يصور حادثة يومية اكتنفت حياته، حيث أن رجلا يدعى أسد بـــن جابر أراد أن ينصب له كمينا قرب مورد من الماء، ولكن وشي به الى الشنفرى فتراه يسردها في أرجوزة متعجلا لا يأبه لأيام القبيلة ولا لشؤنها فيقول:

أُونِسُ رِيحَ المَوْتِ فِي المَكَاسِرِ

.....مِنْ أُمَمٍ نَهَابِرِ

هَذَا ..... أَسَدُ بْنُ جَابِرِ

بِنَبْعَةٍ وأَسْهُمٍ طَوائِرِ

وَمُرْهَفٍ مَاضِي الشَبَاة بَاتِرِ

أَخْطَأْتَ مَا أَمَّلْت يااْبْنَ الغَادِرِ

لَسْتُ بِوَارِدٍ ولاَ بِصَادِرِ [1]

وقوله أيضا لما أسره بنو سلامان اذ أفرط الاغارة عليهم فاحتجزوه وبتروا يده:

لاَ تَبْعَدِي اِمّا هَلَكْتِ شَامَةْ

فَرُبَّ وَادٍ نَفَّرْتُ حَمَامَهْ

[1]– الشنفرى : الديوان، تحقيق اميل يعقوب ص50.

وَرُبَّ خَرْقٍ قَطَعْتُ قَتَامَهْ

وَرُبَّ قَرْنٍ فَصَلْتُ عِظَامَهْ

وَرُبَّ وَادٍ جَاوَزْتُ أَعْلامَهْ

وَرُبَ شَهْرٍ عَبَرَتْ أَيَّامَهْ

وَرُبَ قَفْرٍ قَدْ عَلَتْ أَكَامَهْ

وَمُضْمَرٍ قَدْ أَلَكْتُ لِجَامَهْ

وَقَطَعْتْ مِنْ جَرْيِهِ جِزَامَهْ [1]

ربما يشكل الشكل الثلاثي للقصيدة المركبة حالة التوازن والاستقرار والرّفاهية لـــدى الطبقـــات المترفة مع جهازها السياسي، فهي تتمسك بهذا الشكل وتعطيه طابعا ثابتا ونهائيا، أما الطبقات المســـودة والبائسة فهي لا ترى شيئا مقدسا في هذه الحياة، وتعتبر ذلك الشكل التقليدي عائقا للتعبير يحرمها مـــن البوح بتجربتها الذاتية وشؤونها اليومية، لهذا كانت هذه التقاليد الشعرية الراسخة الغاء لذات الشـــنفرى وتمجيدا لمذهب المحافظة.

لقد آمن الشنفرى بمقتضى ذلك أن الفن لا يجب أن يكرس للمجتمع القبلي، وأن شعره ملك له قبل كل شيء، وأن ريشته الفنية سترسم لوحاته الخاصة فقط، فهو في هذه الأرجـــوزة لا يتـــورع في الحديث عن نفسه حين هم أعداؤه ببتر يده، اذ يصور اباءه في موقف لحظي سريع جدا، وأنه حتى وهو في موقف نهاية المصير يكفيه أن عجّت حياته بالمواقف البطولية الأبيّة ونال حظه من أحاديث الشجاعة.

[1]– المصدر السابق ص 75 (خرق : الرض الواسعة تتخرق فيها الرياح، القتام: الغبار الاسود، القرن: من يقاومك، الأعلام: ج علم وهو ما ينصب ليهتدي به، القفر: الارض التي لا ماء فيها ولا عشب ولا بشر، الأكام: ج أكمة: التل، المضمر: الفرس الهزيل، ألكت: مضغت)

كما أنه من ناحية أخرى يرفض تبني قضايا مجتمعه لأنه لا يعد لهذا التبني وظيفة، وكأن الاعتراف بواقعية فنه الاجتماعي يتضمن اعترافا ضروريا ومؤكدا بفكرة انسياقه كلبنة في بنيـــة المجتمـــع، ولكـــن الشنفرى«رجل يعي بؤسه وله ارادة، ولو لم يكن يعي لكان أسلس للحياة وانقاد اليها وعايش أبنائهـــا وقبل مصيره الذي يكتفي من الحياة بالشبع و الرّي.....»[1]

من هنا كانت بنية هاتين الأرجوزتين قد تمثلتا دوافع الشنفرى وكان لعناصرها الشكلية دور في استثمار تجربته وبلورتها في صورة مقنعة قابلة للتوصيل، فقد قيلت في أحداث يومية عابرة و لم يقف وراء نظمها بنية معقدة ومشابكة العلاقات، وعليه تغدو القطع الشعرية والأراجيز الماثلة في ديوان الشـــنفرى تخلو من ذلك التركيب الثلاثي الذي تعارف عليه الشعراء ،كما أنها لا تعدو كونها تعبيرا ووصفا لحادثة اعترت حياة الشنفرى؛هو وصف يخلو من التقنيات الفنية التي لحقت بالقصيدة المركبة ذات البعد الثلاثي (طلل-رحلة- غرض)، وهكذا يبدو من خلال الديوان أن التكوين الكمي لمراسلاته يستثير انفعال المتلقي ويستفز وعيه بهذا النمط من التعبير الصادم ،كما يخلخل ثوابته القرائية، وينتهك ما ترسخ في ذهنيته حول القصيدة ذات الشرائح المتعددة.

ان الشنفرى يثير دهشة المتلقي ويخلق توترا بل فجوة بين أفق نصوصه وأفق القارئ حين يحـــرص على أن لا تكون قصائده مجرد تجربة جمالية فنية قررها العقد الفني بين الشاعر والقبيلة، بل فاعلية تصور ذاته وتسعى الى أهداف خارج القبيلة تمس واقعه وتلبي مطالبه في الحرية والعدالة الاجتماعية، وحيـــث يكون الواقع مفروضا على الشاعر الجاهلي فانه من المتوقع أن يتماشى معه من باب القبول بالأمر الواقع ولكن ما يصدم المتلقي ويكسر توقعاته في هذا النمط التعبيري هو خروج الشنفرى عن المـــألوف علـــى المستويين الفني والاجتماعي وانتهاك نصوصه لمعرفة المتلقي ومغالطة مرجعيته.

لكن نظرة فاحصة أخرى الى ديوان الشنفرى تشي بتوتر لازال يستثير المتلقي ويســـتفز طاقتـــه للتحاور مع مرسلتين شعريتين فيهما ما يرشحهما لأن تكونا ضمن التقاليد الجاهلية المعروفة، والتي سنّها

[1]- اليا الحاوي : في النقد والأدب ،ج1 ، ص 371.

الشعراء وحذو حذوها وهما لاميته ذات التسعة وستين بيتا، وكذا تائيته ذات الستة وثلاثين بيتا، فمن غير المتوقع أن يطالعنا الشنفرى بهتين المطولتين بعد ما تقرر انتهاكه للتوقع والمرجعية القرائية المعهودة، وهو ما يفاجئ المتلقي ويستنهضه للمشاركة والتفاعل مع المرسلتين حتى يعيد صياغة توقعاته بالتأمل والتأويل، ليطوي المسافة بينه وبين هذين النصين.

اذا كان نظام المقطوعات الشعرية يستبدّ في ديوان الشنفرى، فان تواجد هاتين المطولتين الشعريتين هو تواجد غير مألوف بالنسبة الى شاعر صعلوك تميزت حياته بالتشرد على المستوى الاجتماعي والسرعة في المجال الفني، لذا فالشنفرى يحاول بهذا التركيب الشعري مشاكسة المتلقي واثارته بخرق معارفه والتلاعب بها، ليس فقط من خلال الكم الشعري لهتين المطولتين وانما بفحوى تركيبهما الشعري.

فمن باب التوقع أن يحذو الشنفرى تقاليد القصيدة المطولة الثلاثية التركيب في اللامية والتائية من طلل ورحلة وغرض، ولكن ما يفاجئ المتلقي ويخلق تواترا بين أفقه وأفق النص هو هذا التحدي المضمر حيث تبرز أنا الشاعر في علاقة غير متوقعة مع هذا السنن الشعري.

الأمر الذي لاشك فيه والذي يلاحظه كل ناظر في هاتين المطولتين أنهما لم تتضمنا الشرائح الثلاثة للمطولة الجاهلية، وإنما قد رجعتا الى أصل موضوعي واحد«فتائية الشنفرى تتعدد موضوعاتها فقط ولكنها تخضع للوحدة الموضوعية»[1] ويمكن أن تنال حظها من عنوان واحد فقط يصدق على جميع موضوعاتها وهو الأخذ بالثأر كذلك الأمر بالنسبة للامية التي يمكن ان تحمل عنوان "لامية الجوع".

وبالعودة الى سمة الإطالة الشعرية التي طبعت اللامية والتائية يقدم "يوسف خليف" تفسيرا يقرر فيه«أنه تقليد للشعر القبلي الذي كان مسيطرا على الحياة الفنّية في المجتمع الجاهلي، وهذا التقليد ليس من الصعب أن نتصوره، فأظن أنه ليس من اليسير أن نتصور أن الشعراء الصعاليك – برغم ما كان بينهم

[1]- يوسف خليف : الشعراء الصعاليك ص 265.

وبين مجتمعهم من نفور- قد بعدوا كل البعد عن الحياة الفنّية في مجتمعهم أو نفروا كل النفـــور منها، وانما المعقول أن نتصور أنهم كانوا أحيانا يحاولون تقليد تلك النماذج الفنية التي كـــان مجـــتمعهم يقدّرها كل التقدير لعهم يظفرون بنوع من تقدير المجتمع لهم ولو تقديرا فنيا بعد أن يئسوا من تقديره لهم تقديرا اجتماعيا ولن يضيرهم أن يقلّدوا أحيانا تلك النماذج الفنية من الشعر القبلي في صورتها الشكلية، فلن يغيّر هذا من طبيعة حياتهم الاجتماعية المتمردة على القبيلة ،ولن يغير كثيرا من تقاليـــدهم الفنيـــة الأساسية»[1].

من المعروف والمتوقع في التراث الشعري الجاهلي أن شاعر القبيلة مشغول دائما بقبيلته ،حريص دائما على أن يجعل لها المكان الأول في أعماله الفنية لهذا «فنيت شخصيات الشـــعراء في شخصـــيات قبائلهم أو —على أقل تقدير- توارت خلفها وكانت لها المنزلة الثانية بعدها»[2]، وأهتم الشعراء بمقتضى ذلك بتصوير جوانب الحياة القبلية أشد من اهتمامهم بتصوير الجوانب الفردية في حيـــاتهم، لأن الغايـــة الأساسية من نتاجهم الشعري هي ارضاء النزعة القبلية قبل أن تكون ارضاء لأي نزعة أخرى.

انطلاقا من هذا المتوقع الذي يستفز المتلقي و يثير تساؤلا يزعزع مرجعيته القرائية يتعلق بمـــدى مجارات اللامية لهذا المشروع الفني الاجتماعي، فهل أن الشنفرى قد تكيّف مع التقاليد الجماعية ،أم أنه ثار على العرف السائد وتمرد عليه؟!

يستهل الشنفرى اللامية بالأبيات التالية:

أقيمـــوا بني أمّـــي صدور مَطِيِّكُم فإنّي إلى قوم سواكم لأَمْيَـــلُ
فقد حُمَّت الحاجـــات والليل مُقْمِرٌ وشُدْت لطيّاتٍ مطايا وأَرْحُلُ

[1]- المرجع السابق ، ص 265.

[2]- يوسف خليف : دراسات في الشعر الجاهلي ص179.

وَفِي الأَرْضِ مَنْأَى لِلْكَرِيمِ عَنِ الأَذَى وَفِيهَا لِمَنْ خَافَ القِلَى مُتَعَزّلُ [1]

«يوجه الشنفرى خطابه الشعري في بداية قصيدته الى قومه وهو خطاب حادّ يحمل اعلاما صريحا بمقاطعتهم»[2] فاستخدم الشاعر لفظة "سواكم" ليلقي ظلالا من التوتر والحيرة في نفس المتلقي، ويعكس في الوقت ذاته جدل العلاقة بين الذات والآخرين مجسدين في السلطة القبلية، فمن غير المتوقع أن يطالعنا الشاعر بهذه الصياغة اللفظية التي تشكل انتهاكا للتوقع وخلخلة لبنية الوعي لدى المتلقي.

ويبدو أن التوتر مازال يحكم بنية هذه الأبيات حين يخرج الشنفرى عن المألوف والمتوقع في عبارته"وفي الأرض منأى للكريم عن الأذى"، فالمتوقع أن يطيب للشنفرى المقام في كنف القبيلة باعتبارها الصرح الاجتماعي لكل فرد جاهلي، ولكن قوله جاء غريبا ومخيبا للتوقع ويشكل مفاجأة للمتلقي تستنهضه للمشاركة والتفاعل مع النص، واعادة صياغة توقعاته بالتأمل والتأويل لاكتناه دلالات جديدة تغير قناعاته ومرجعيته القرائية.

لقد أدرك الشنفرى عجز الارادة القبلية عن مسايرة طموح ذاته في تحقيق المساواة والعدل، ما ولّد تصادمية حادة ونزوعا الى التمرد والتحدي لارادتها، والتصميم على تعطيلها وفرض ارادة الذات، وقد كان الشاعر على وعي بالأسباب التي أدت الى هذه التصادمية مع القبيلة فجاءت هذه الأبيات صورة صادقة لنفسه الأبيّة التي وعت بعد همّتها فأرادت أن تحقق مطالب الذات بإرادة حرة ترفض الرضوخ أمام الأمر الواقع، وتقبل التحدي خاصة وأن«طبيعة الصعلوك تسند الى الفردية التي تحس احساسا طاغيا أنها قادرة على هدم قانون الضرورة»[3]

---

[1]–الشنفرى : الديوان ترجمة اميل يعقوب ص 58 (المطى: ما يمتطى من الحيوان، حمت: دبرت، الطيات : ج طية وهي الحاجة، ارحل: ما يوضع على ظهر البعير، منأى: المكان البعيد، القلى: البغض والكراهية، متعزّل: المكان لمن يعتزل الناس)

[2]– فوزي عيسى: النص الشعري وآليات القراءة، منشأة المعارف، مصر، دط، ص159.

[3]– علي أحمد سعيد أدونيس : مقدمة الشعر العربي ص 119.

واذا كان«العقل الجماعي –على وجه العموم- يكره أن يشـــذ عنـــه أحـــد بـــرأي أو اتجـــاه أو فعل مهما كان الايمان لديه كاملا بالكيان و الشخصية المتفرّدة لكل أبنائه،فهو مع ايمانه هذا يستنكر عملية الخروج على النظم والتقاليد»[1]

فان هذا السلوك الفردي الذي سلكه الشنفرى يخرق المتوقع ويتنافى مع الطابع الجمـــاعي العـــام خاصة حين يرفض هذا الشاعر الصعلوك العضوية الاجتماعية و يأبى الاعتراف الاجتماعي، ويختار قوما آخرين غير الكتلة القبلية المعروفة كمجتمع بديل، وكانت علاقته الافتراضية الوهمية البديلة أكثر خرقـــا للمألوف.

لم يحتمل الشنفرى ذلك الناموس الطبيعي الرتيب الذي سنّته القبيلة ، ومادام لا يستطيع أن يغير ما هو سائد وموروث فعليه أن يعلن القطيعة وإعلان البديل خارج إطار القبيلة، وانما هو رفـــض تلـــك القيم التي لم تعد تنسجم مع طموحاته في العدالة، فالشنفرى«من ذوي البشرة السوداء ،وقد صنّف في عرف القبيلة الجاهلية ضمن فئة العبيد وفي ذلك أكثر من دلالة نفسية ومعنويـــة، فالاحســـاس بالـــذل والدونية ظل يلاحقه أين حلّ وارتحل، ومن ثمة فان هذا الاحساس أجبره على أن يبذل قصارى جهـــده لتغيير تلك النظرة المجحفة في حقه»[2].

أراد الشنفرى تأكيد احساسه بالهوّة التي غدت تفصله ببني قومه فاعتزم الرّحيل واختار التشرد في الصحراء على أن يظل في مجتمع تعتوره الطبقية والخلل الاجتماعي، لهذا اعتقد«عبدو بدوي» «أن حاجز اللّون كان وراء تحوّل هام في القصيدة العربية وهو الانتقال من الجماعية الى الفردية، ذلـــك أن الفـــرد المضطهد كان في حاجة الى لفت الأنظار إليه»[3].

---

[1]– عبد القادر عبد الحميد زيان : التمرد والغربة في الشعر الجاهلي ص 87.

[2]– بوجمعة بوبعيو: جدلية القيم في الشعر الجاهلي ص59.

[3]– عبدو بدوي: الشعراء السود وخصائصهم في الشعر العربي، الهيئة المصرية، مصر 1973، ص35.

ولما كان «المجتمع الجاهلي يتكون من طبقتين: طبقة عليا ويمثلها الملوك والأشـــراف والســـادة، وطبقة دنيا وهم العبيد والاماء والجواري والرعاة والخدم والخلعاء ،ومن هؤلاء الخلعاء جماعة الصعاليك أمثال تأبط شرا والسليك بن السلكة والشنفرى وعروة بن الورد، هؤلاء خلعتهم قبائلهم ونفتهم عنـــها لكثرة جرائمهم، وكانوا يعلنون الخلع على رأس الأشهاد في أسواقهم ومجامعهم، وقد يســـتجير الخليـــع بقبيلة أخرى فتجيره ويصبح من أفرادها له ما لها وعليه ما عليها»[1] فإن هناك ظاهرة اجتماعية تفشت في المجتمع القبلي كان لها أثر فعّال في نشوء الصعلكة وبلورتها وهي«التمييز الطبقي الذي خضع لقوانين ذلك المجتمع، لأن الصعلكة تمثل احتجاجا صارخا على التمييز الطبقي وسوء توزيع الثروات»[2]

ان فئة الصعاليك أحسّت بمظالم اجتماعية جائرة فضلا عن المظالم الاقتصادية القسرية ،بحيـــث لم تكن هناك مساواة بين الأفراد والجماعات التي تشملها القبيلة من حيث الشروط الاجتماعيـــة الكفيلـــة بتأمين حياة كريمة بالاضافة الى عدم وجود مساواة اقتصادية تتكافؤ فيها فرص حياة رغيدة للجميع.

وحيث أن الشنفرى ينتمي الى«طائفة الخلعاء الذين أنكرهم قبائلهم وتبرأت منهم وطردهم مـــن حماها وقطعت ما بينها وبينهم من صلة وتحللت بهذا من العقد الاجتماعي الذي يربط بينها وبينـــهم»[3] اضافة الى أن صفة السّواد لديه جعلته ينشأحياة ذليلة ينقم فيها على هذا النظام القبلي الذي لم ينصفه و لم ينصف مقتل أبيه بالمرّة على يد بني عمومته خاصة«وقد شاع في العرب عادات كالأخذ بالثأر حيـــث كان الاعتقاد السائد أن روح القتيل كانت تخرج من قبره في صورة طائر كل يوم وتقـــول: اســـقوني، اسقوني ولا تكف عن الصياح حتى يأخذ بثأره»[4]

---

[1]- شوقي ضيف: العصر الجاهلي، دار المعارف، مصر، ط3، 1960 ص67.

[2]- نوري حمودي القيسي، الفروسية في الشعر الجاهلي ص312.

[3]- يوسف خليف: الشعراء الصعاليك، ص155.

[4]- علي الجندي: تاريخ الأدب الجاهلي، دار غريب، القاهرة 1998 ،ج1 ، ص17.

وأيّا كانت مصداقية هذه العادة، فان الشنفرى قد وعى الهوّة بينه وبين هذا النظام الاجتمـــاعي، ورأى التقصير باديا في واجبات شيخ قبيلته، هذا الأخيرالذي لم يؤد واجبه في«الحكم بين المتخاصمين والأخذ بثأر المقتولين»[1]

فلم توانت القبيلة عن الأخذ بثأر أبيه؟! ألم يكن فردا أزديا؟ أو لأن أمه حبشـــية غـــير صـــافية النسب؟؟!

«لما رأت أم الشنفرى أنّ ليس يطلب بدماء زوجها أحد ارتحلت بالشنفرى وبأخ له أصغر منـــه حـــتى جاورت في فهم»[2] و لم يكد يهنأ الشنفرى – وهو صغير- بالاستتباب حتى «أسرت بنو سلامان بـــن مفرج رجلا من فهم ففدته فهم بالشنفرى، وبهذا أدرك الشنفرى في شبابه ضعف هذا النظام القبلي الذي لم يأخذ بثأر والده ،و لم يلتزم بحق الاجارة خاصة وأن العرب« كانت تفخر بأنها ملاذ لكـــل خـــائف وملجأ لكل طريد، اذ يعامل الجار معاملة أفراد الأسرة والعشيرة والقبيلة»[3]

لقد نشأ الشنفرى في قبيلة بنو سلامان يظن أنه فرد منه وقد«جعله الذي سباه في بهمة يرعاها مع ابنـــة له»[4] و لم يدرك حقيقة أصله «حتى نازعته ابنة الرجل الذي كان في كنفه وانكرت أن يكون أخاهـــا فلطمته، فشعر بالاهانة وذهب غاضبا الى أبيها ومنه عرف أنه من الأزد، فحلف أن يقتل منهم مائة رجل جزاء ما فعلوا به وأخذ يغير عليهم بعد ذلك»[5]

---

[1]- عمر عروة: حياة العرب الأدبية ص37.

[2]- محمود حسن أبو تاجي : الشنفرى شاعر الصحراء الأبي، الطباعة الشعبية للجيش، الجزائر، 2007 ، ط1 ص 18.

[3]- المفضل الضبي: المفضليات تح أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون دار المعارف مصر 1964 ص 194.

[4]- أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني ص 608.

[5]- عفت الشرقاوي: دروس ونصوص في قضايا الأدب الجاهلي ص376.

ان هذه التصادمية الاجتماعية هي التي أنطقت الشنفرى بما هو غير متوقع ومألوف، وفجّرت كوامن الحزن لديه كما جعلته يصرح بهذا التعبير الذي يحمل غرابة تصدم أفق المتلقي، وتخلخل مرجعيته المعرفية وخبرته وتجاربه، فهو على وعي بالأسباب التي خلقت هذاه الحالة من التصادم وعدم التكيف بينه وبين الآخر والتي أدت إلى هذا الاحساس العميق بغربة الذات مع الآخرين.

فالمتوقع أن يكون الشاعر حريصا على التقرب من القبيلة والتطلع الى عطاياها كما هو مألوف في سياق الشعر الجاهلي، لكن من غير المتوقع أن يأتي الشاعر بهذه الصورة التي يعتزم فيها اعتزال المشروع الاجتماعي، الأمر الذي يحدث صدمة لما استقر في وعي المتلقي وخلفيته الذّهنية، ولأن موقف الشاعر يقوم في هذه الأبيات على كسر المتوقع ،فان المتلقي يجد نفسه منجذبا الى محاورة النص ومساءلته ومدعوا للتعمق في قراءته واستنباط ما يحتمله من دلالات.

فأسئلة كثيرة تثيرها عبارات هذه الأبيات ، فما الذي يدعو الشاعر الى تحدي المجتمع القبلي؟ وما القوة التي يمتلكها في مواجهته؟ وهل يملك الشنفرى فعلا قهر هذه السلطة القبلية؟ وكيف له –مهما بلغت قوته وجرأته على المخاطرة- أن يتمرد على هذا الصرح الاجتماعي المبجّل؟!! «ان تعرض الذات لأزمة حادّة في علاقتها بالقبيلة أو المجتمع وحيث أن تعاملها معها لا يقوم على التكافؤ والمساواة بل على الأذى والاضطهاد»[1] جعل الشنفرى يصرّح في تجربته الشعرية بالرحيل عن قومه ،لأنه قد ملّ الاقامة بينهم وضاق بصحبتهم، و لم يعد يرغب في معاشرتهم خاصة وأن نفسه أبيّة كريمة لا تصبر على الذّل والهوان،و لا يسعها البقاء بين قوم يسيؤون اليها، وما الذي يحملها على ذلك وفي الأرض متسع ورحابة اذ يستطيع الشنفرى أن يمضى الى مكان آخر يحفظ فيه كرامته، و لم إذن يعيش في ضيق ومهانة؟ ولماذا يرغم نفسه على الارتباط بمكان واحد اذا امتلك الارادة والرغبة في السفر والترحال وأدرك الخطر الاجتماعي الذي يتهدده في المكان القبلي.

ان الشرخ الاجتماعي في نظر الشنفرى هو الذي يبرز هذا التعبير الشعري:

---

[1]- فوزي عيسى : النص الشعري وآليات القراءة ص161.

وَلِيْ دُونَكُمْ أَهْلُوْنَ: سَيِّدٌ عَمَلَسٌ وَأَرْقَطُ زُهْلُولٌ وَعَرْفَاءُ جَيْأَلُ

هُمُ الأَهْلُ لاَ مُسْتَوْدَعُ السِرِّ ذَائِعٌ لَدَيْهِمْ ولاَ الجَانِي بِمَا جَرَّ يُخْذَلُ [1]

فقد كان نموذج التجمع الماثل يفقد مصداقيته تدريجيا عن طريق تقليص دائرة الانتماء ،ليأتي هذان البيتان مستجيبان لارهاصات رفض الكون القبلي مفرغان من الانتماء الانساني، ويستهدفان البحث عن فضاء مكاني يثبت فاعلية الذات الشاعرة التي تجرّعت غصص الانسحاق الاجتماعي، واذا كان الشنفرى اعتمد سابقا على الأرض وعلى الاتساع الذي تمنحه له لتجاوز ضيق أفق القبيلة، فانه قد ضاق ذرعا بالنماذج الانسانية القبلية واستكره الاتصال بها، فالعلاقات بينها خلافية غير عادلة بل لا تتسم بالاستقرار والثبات أبدا، ولأنه أعلن بدله لقوم آخرين في مطلع لاميته فقد صرح هنا بكنه هؤلاء الآخرين وحقيقتهم، انهم وحوش الصحراء: ذئب سريع الجري ونمر أملس وضبعة عرفاء، تلك الوحوش أهله الذين يعتز بهم ويرغب في صحبتهم، لأنهم يتمتعون بصفات يفتقدها البشر، انهم لا يذيعون سرا يؤتمنون عليه ولا يتخلون عن أحد لجناية جناها أو ذنب اقترفه، فهم متعاونون ومتكافلون مهما حدث بينهم.

«لقد كان الشنفرى يحس بدافع راغم الى التخلي عن الناس والاعتزال في الفلوات، ويعلل ذلك بدوافع واقعية مستمدة من بيئته... على أن معايشة البهائم والوحوش كتبت عليه من سواه فبات يفرح بتلك المعايشة متعزيا بأن الوحوش لا تؤذي مثل الانسان ولا تغدر ولا تتآمر ولا تخذل»[2]

فالشنفرى يعلن في هذا التركيب الشعري أنه وجد عند هذه الحيوانات المفترسة ما لم يجده عند أهله من البشرمع ما لها من ضراوة وشراسة، فالسّر عندهم مصون لا سبيل الى إفشائه ولن يجد لديهم الخذلان الذي عاش مأساته وراح ضحيته أبوه من قبل.

---

[1]– الشنفرى، الديوان، تحقيق اميل يعقوب، ص59 (السيد : الذئب، عملس: سريع، أرقط: فيه سواد وبياض، زهلول: خفيف، عرفاء: الضبع، جيأل: من أسماء الضبع)

[2]–ايليا الحاوي: في النقد والادب ، ج 1 ، ص 370

إن ما يفاجئ المتلقي في هذه الابيات هو هذا التعبير الذي يكسر السياق ليجسد انفعالات الشاعر، ويكشف عن موقفه الشعوري في هذه التجربة التي توحد بينه وبين العالم الافتراضي – عالم الحيوان– فقد وجد الشاعر فيه صدى لما يختلج في نفسه وما يمور في أعماقه من مبادئ ومثل ورأى فيه النموذج المثال الذي يملك من الصفات أجلّها وأعظمها، والتي عجزت الطبيعة البشرية القبلية عن احتوائها فارتقى بذلك هذا العالم الى متعالي، وكسر بذلك الشاعر السياق المتوقع، اذ كان من المنتظر أن يستمر تيار الشعور القبلي دون أن يقطع الشاعر النسق بهذا التعبير الصادم الذي خلخل مرجعية المتلقي وخيّب توقعه.

من هنا غدا هذا العالم البهيم هو المعادل الموضوعي الذي يجسد موقف الذات الشاعرة، فالشنفرى في هذه التجربة الجمالية انما يستبطن أعماق نفسه التي تجذرت فيها معاني الضيم وحيلولة الارادة، فكانت متطلعة دائما الى الحرية والعدالة ترفض الواقع وتتمرد عليه، فأن تحفظ هذه الحيوانات السر فأمر غير متوقع ويتعارض مع أفق المتلقي وينتهك مرجعيته المعرفية، اذ ليس ذلك مما يتوافق وطبيعتها وليس من خصائصها، الأمر الذي يؤكد احتماء الشاعر خلف هذا المجتمع الحيواني في تمرّده على واقعه الغريب.

قد يتساؤل المتلقي مستغربا هذا الموقف غير المتوقع، فما الذي يدفع الشاعر الى حشد هذه الصفات الانسانية في هذه الحيوانات، الأمر الذي يخلق توترا ويشكل صدمة وانتهاكا لمرجعية المتلقي ومعرفته؟!!

لعل القوّة الضارية الشرسة هي ما يبحث عنه الشاعر في مجتمع الحيوان، فلقد وعى الشنفرى خواء حاضره من سيادة الأنا وانطماسها في الشخصية الجماعية، في حين هذه الكتلة الجماعية قد استبدت بسلطتها وأخلّت بمبدأ المساواة، فوعى الشنفرى بهمته هذا الواقع الواهي وأراد أن يحقق مطالب ذاته بإرادة حرّة ترفض الرّضوخ أمام الأمر الواقع وتقبل التحدّي وتقدر على ردّ عطية السلطة القبلية وكسر إرادتها التي استقر في الوعي الإنساني ثباتها وانضواء الجميع تحت كنفها بأمر مقدر عليهم لا يملكون ردّه ولا تغييره، ومن هنا كان موقف الشاعر من عالم الحيوان حوله«موقف يتميز عن موقف

غيره من الشعراء، فحين تسقط صداقة الشاعر مع الانسان تقوم بالضرورة ألفته للحيوان ،حيث يقيم الشاعر لنفسه عالما جديدا ومجتمعا مختلفا»[1] عن أحوال المجتمع القبلي الذي يعاني انهداما اجتماعيا و«قد اقتضت أن تقوم الذات بالرّد على هذه الأحوال على نحو يناقض الموضوع الذي يضطهدها، فقد قام الوعي بمجابهة هذا التهدم بنزعة تتجه نحو الطبيعة، وما من مبرّر يقتضي أن يكون هذا الرد موروثا وتقليديا، اذ أن واقع الذات الشاعرة يقتضي ردا معينا»[2]

ان هذا القول يشير الى تمرد الشنفرى على المشروع الاجتماعي وما أقرّه من عقد فني، فهو يعتزم الانفصال عن السلطة القبلية ،لا يتحرّج من تسخير قلمه لنوازعه ومواقفه في هذه الحياة كما يجد حلا لعزلته من خلال اندغامه في مجتمع الحيوان، فهو يفرغ ذاته فيه ويحاول أنسنته من خلال«اظهار العلاقة بين ما تعانيه من انهزام أمام الواقع وبين الانهزام الذي يعانيه الشاعر، ومن هنا كان التآخي بين هذه الحيوانات والذات الشاعرة»[3] و لم يعد الوحش نقيضا للانسان، بل هوصنوه في الرضوخ للقهر:قهر اجتماعي يتعرض له الشاعر، وقهر الطبيعة وانسلابها الذي تعاني منه هذه الوحوش، فالشنفرى يرى انهزامية المملكة الحيوانية أمام الطبيعة تماثلا لما تخلعه عليه السلطة القبلية من ضيم وقهر واستعباد، وبالتالي هي تقنية الحس التراجيدي التعيس على الكون بموضوعاتها .

لقد غدا الشنفرى ناقما على المجتمع كله، وراغبا في ردّ الظلم وتقويض البنية الاجتماعية تقويضا كاملا عن طريق الثأر والانتقام، لأن هذا البناء في نظره خاطئ، فاسد ومتداع ولابد من هدم كل شيء،فالمجتمع الذي يعيش فيه هو برأيه سلسلة متصلة وطويلة من حلقات الظلم والاستغلال والإذلال يجب قطعها جميعا.

---

[1]- عفت الشرقاوي : دروس ونصوص في قضايا الأدب الجاهلي ص384.

[2]- يوسف اليوسف : مقالات في الشعر الجاهلي ص 156.

[3]- المرجع نفسه ص 47.

ثم كيف لا يثور على مجتمعه؟ وهو مجتمع ظالم، كل من فيه يقسو ويظلم ويحاول الغاء كينونة الآخر كما يستغل فيه القوي الضعيف ويأكل الغني الفقير، حتى الطبيعة وعناصرها فانها قاسية ظالمة شحيحة ومتفجرة بالحر والبرد والرياح المدمرة.

حيال هذه الحالة، وفي هذا الواقع الشاذ الذي لا ينفع فيه صبر الشنفرى ، لم يبق أمامه الا الخروج على المجتمع والتفجر الصارخ في وجه ظلم الانسان وقسوته والبحث عن علاقات جديدة أكثر انسانية ورحمة وعدلا.

إن يأس الشنفرى من قومه ومجتمعه جعله ينتبذ مكانا قصيا، بل جعله يفصم علاقته بمجتمعه ويهجره ويرفضه ليقيم علاقات أخرى بديلة مع أكثر الوحوش شراسة وضراوة (ذئب، نمر،ضبع)، لأنها برأيه أرحم من بني جنسه، وأكثر انسانية وأقل غدرا وقسوة منهم، من هنا توحد الشاعر مع هذا المجتمع الحيواني البديل بعد ما تأهل هذا الأخير لهذه المهام وبعدما تراءى للشنفرى صفات متوفرة لديه مما هو يرغب كثيرا في أن تكون متوفرة في المجتمع القبلي.

ان انتهاك الشنفرى لمنطق العلاقات القبلية والذي أقرّته الأبيات السابقة سرعان ما يتم خرقه في سياق تعبير جديد يخلخل توقعات المتلقي ويصدم وعيه للمرة الثانية، واذا كان موقف الشاعر يقوم على كسر التوقع من خلال التوحد مع مجتمع الحيوان الضاري، فان المتلقي سرعان ما يجد نفسه منجذبا لمحاورة هذه االبيات والتعمق في دلالاتها حين يقول:

ثَلاَثَةُ أَصْحَابٍ: فُؤَادٌ مُشَيَّعٌ وَأَبْيَضَ اِصْلِيتٌ وَصَفْرَاءُ عَيْطَل[1]

فالمتوقع أن تنسجم الأبيات مع ما قرّرته الأبيات السابقة ،حيث أعلن الشنفرى ميله الى مجتمع الحيوانات الشرسة ، فهي البديل الذي أنسه وأخرجه من حدود الشرط البهيمي، فكيف يؤسس إذن نمط صحبة

[1]– الشنفرى، الديوان، تحقيق اميل يعقوب ص60 (مشيع : شجاع، اصليت: السيف المجرد من غمده، عيطل: الطويلة)

جديدة خارج عن طينة العالم الذي احتواه سابقا؟! ألم يجد ما توسمه فيه، أم أن طبيعة التمـــرد في ذات الشنفرى تتطلع الى التغيير دوما؟!!

«ان الصفات التي ينفيها الشاعر عن قومه، هي بالنسبة للعام الحيواني البديل، تصـــرّفات فطريـــة خالية من أي استخدام للقوة العقلية ،كما ترتبط بالأهل أي بالقبيلة التي سعى الشاعر جاهدا للـــتخلص منها تدريجيا، وحين فقد هذا البديل لجأ الى ذاته ليشتق منها الأنيس والصاحب»[1]

حين قام العالم الحيواني بتواصل مع عالم القبيلة عن طريق "أهلون" نبذه الشنفرى، واستبدله بعالم صحبة جديد يتألّف من قلب شجاع وجريء جسور وسيف صقيل مشهر دائما وقوس طويلة متينـــة، ناعمة ملساء مشدود الوتر.

إنه تعبير صادم لذهن المتلقي يشوش عليه توقعاته ولا يجعله يستقر على معنى ثابت حيال تجربـــة الشنفرى، فلما اختار الشنفرى أن يكون دائما في الموقع المناقض والرافض لمجتمعه وحتى بعد أن أسند الى الحيوانات المفترسة صفات وأفعال خارقة؟! ألا يجدر به الركون الى قوتها الضارية؟! ومنح دلالات هذه المرسلة الثبات والاستقرار بعد أن جسّدت فعالية الرحيل والانفصال عن المشروع الاجتماعي؟!

في النهاية ترسم هذه المرسلة الشعرية عالم الشنفرى وثورته ومشاعره وتناقضاته وما يواريـــه أو يظهره من مركبات النقص، وما يؤرقه من الاحساس بالغضب والكراهية والحقد واليأس وحب الانتقام وما يؤلمه من مشاعر الانسحاق والانسلاب، لهذا درّب نفسه على التحّدي وســـخر حواســـه للتمـــرد والصعلكة وتسلّح بالشجاعة والجرأة، واعتمد على سيف يباغت به عدوه وقوس يترصده بسهام الانتقام والثأر مشبها انطلاق هذه السهام بالانفصال الجاري بينه وبين قومه.

[1]- رحيمة شيتر : بنية الخطاب الشعري في اللامية،(رسالة ماجستير)،اشراف صالح مفقودة،جامعة بسكرة،الجزائر،2002 ،ص 36.

«ولا تنسيه معاناته ومنفاه وتشرده في الفيافي والجبال أن يصور لنا حياته الجديدة وحيـــاة أمثالـــه مـــن الصعاليك وما فيها من مرارة وتشرد وجوع وعطش وبرد ووحشة وقسوة ويقظة وتحفز دائما خوفا من مداهمة الانسان في صورة شعرية متفجرة بالحسيّة والحياة والمرارة والتحدي واليأس»[1]

فيقول: وَأَغْدُو خَمِيصَ البَطْنِ لاَ يَسْتَفِزُّنِي الى الزَّادِ حِرْصٌ أَوْ فُؤَادٌ مُوكَلُ[2]

ثم يقول: أَدِيمُ مِطَـــــالُ الجُـــــوعِ حَـــتى أَمِيتَـــهُ وَأَضْرِبُ عَنْهُ الذِّكْرَ صَفْحًا فَأُذْهَلُ

وَأَسْتَفُ تُرْبَ الأَرْضِ كَيْـــلاَ يـــرَىْ لَـــهُ عَلَيَّ مِنَ الطُّولِ امْـــرُؤ مُتَطَوِّلُ[3]

وَلَوْلاَ اِجْتِنَابُ الذَّأْمِ لَمْ يـــلْفَ مَشْـــرَبُ يُعَاشُ بِـــهِ اِلاَ لَـــدَىَّ وَمَأْكَلُ

وَلَكِـــــنَّ نَفْسًـــا مُـــــرَّةً لاَ تُقِيْمُ بِي عَلَـــىْ الذَّأْمِ الاَّ رَيْثَمَا أَتَحَوَّلُ

وَأَطْوِي عَلَى الخَمْصِ الحَوَايَا كَمَا اِنْطَوَتْ خُيُوطَـــةُ مَـــارِي تُغَارُ وَتُفْتَلُ

وَأَغْـــدُو عَلَى القُـــوتِ الزَّهِيدِ كَمَا غَدَا أَزَلُّ تَهَـــادَاهُ التَّنَائِفُ أَطْحَلُ[4]

فالشنفرى قد درّب نفسه على التحكم في رغباته حتى لو كانت ضرورة حياتية، فهـــو يقـــاوم الجوع ويتغلب عليه بالمماطلة في تناول الطعام وتأخيره وقتا بعد آخر ويتناساه تدريجيا ،كما يـــأبى أن يكون لأحد عليه فضل فيمن عليه يوما وأن يضطر لاستفاف التراب لكي يسد جوعه، فذلك أهون عنده

---

[1]– علي سليمان: الشعر الجاهلي وأثره في تغيير الواقع ص 257.

[2]– الشنفرى: الديوان تحقيق اميل يعقوب ص61،(خميص البطن=خاليه،الحرص=الشره الى الشيء)

[3]– المصدر نفسه ص62 (خميص البطن: خالي البطن، الحرص: الشره الى الشيء، أديم: من المداومة، المطال: المماطلة ، اضرب عنه الذكر صفحا: أتناساه، اذهل: أنساه، الطول: المن، الذأم: العيب، مرّة: أبية)

[4]– المصدر نفسه ص 63(يلف=يوجد،الخمص=الجوع،الحوايا=ج حوية و هي الأمعاء،ماري=فاتل،تغار=يحكم فتلها،أزل=ذئب قليل اللحم،تهاداه=تتناقله،التنائف=الأرضون،أطحل=الذي في لونه كدرة).

من تفضل شخص عليه بمعروف ونعمة وليس الجوع عجز منه في الحصول على الطعام فلو أراد لكـــان متوفرا لديه كل أنواع المآكل والمشرب ،ولكن نفسه أبيّة عزيزة لا تقبل الذلّ والهوان، لقد تحمل الجوع الى أن صارت أمعاؤه رفيعة ملتوية كأن صانعا ما فتلها كالحبل.

عبر أنسنة الطبيعة الحيوانية يواصل الشنفرى استفزاز الثوابت القرائية للمتلقي كمـــا يســـتمر في مفاجئته من خلال الخروج عن المعهود في تعبير صادم وغير متوقع

وَأَغْدُو عَلَى القُوتِ الزَّهِيدِ كَمَا غَدَا أَزَلُّ تَهَـــادَاهُ التَّنَائِـــفُ أَطْحَلُ

غَدَا طَاوِيـــًا يُعَـــارِضُ الرِّيحَ هَافِيًا يَخُوتُ بِأَذْنَابِ الشِّعَابِ وَيَعْسِلُ

فَلَمَّا لَوَاهُ القُـــوتُ مِـــنْ حَيثُ أَمَّهُ دَعَـــا فَأَجَابَتْـــهُ نَظَائِـــرُ نُحَلُ

مُهَلِلَـــةُ شِيبُ الوُجُـــوهِ كَأَنَهَـــا قِدَاحٌ بِأَيْدِي يَاسِـــرٍ تَتَقَلْقَـــلُ [1]

مُهَرَتَـــهُ فُـــوهُ كَـــأَنَّ شُـــدُوقَهَا شُقُوقُ العِصِي كَالِحَاتٍ وَبُسَّلُ

فَضُجَّ وَضُجَّتْ بِـــالبُرَاحِ كَأَنَهَـــا وَإِيَّاهُ نُوحُ فَوْقَ عَلْيَاءَ ثُكَّـــلُ [2]

ان الشنفرى يسعى للحصول على ما يسدّ رمقه في مشقة بالغة كالذئب الهزيل يقطع الصحاري مندفعا وهو يعاني من الجوع فيقفز في المرتفعات ويهبط الى الشعاب بحثا عن الطعام، ولكن خاب مسعى الذئب وعزّ عليه ايجاد القوت حيث طلبه فعوى يائسا وتكبّد الألم والجوع وجاوبت عوائه ذئاب أخرى جائعة تماثله في القفار، هزيلة وجوهها كاحلة وهي تتمايل في مشيها تداعبها الرياح وقد تماثلت هـــذه

[1]- المصدر السابق ص64،(الطاوي=الجائع،يعارض الريح=يستقبلها،الهافي=الذي يتمايل من شدة الجوع،يخوت=ينقض،أذناب=أطراف،يعسل=يمر مرا سهلا،لواه=دفعه،أمه=قصده،نحل=ج ناحل و هو الهزيل،مهللة=رقيقة اللحم،القداح=ج قدح و هو السهم قبل بريه،ياسر=المقامر،تتقلقل=تتحرك)

[2]- المصدر نفسه ص 65 (مهرته: الواسع الأشداق، كالحات: مكشرة في عبوس، بسل: كريهة المنظر، البراح: الأرض الواسعة، نوح: النساء النوائح)

الذئاب في جوعها بالنحل الذي يندفع مسرعا بجماعته وقد جذبته عيدان معسلة وصرخ الذئب صائحا في يأس وصاحت إثره جماعة الذئاب، فكانوا أشبه بجمع من النسوة الثكلى فوق ربوة يندبن ويعولن.

«ان ذئب الشنفرى بديل موضوعي لعاطفته ولكنه في الوقت نفسه هو الشاعر بأم عينه، الشاعر لاكجثمان، بل كوعي، الشاعر وقد اندغم في الطبيعة وأصبح جزء منها لا فكاك له»[1]

إذا كان الشنفرى قد اشتق الأنيس من ذاته في الأبيات السابقة بعد ما وجد في المجتمع الضاري ما يتصل بالكتلة القبلية، فلم يتوحد مع مجتمع الذئاب وهو يصور حالته الاجتماعية؟! ولم يتوار خلفها كوعاء يفرغ فيه عاطفته، أيتحرّج من الحديث عن جوعه بشكل مباشر؟! أم أنه بهذا التعبير أراد أن يفاجئ المتلقي ويخلق توترا بينه وبين النص بما يبعث في نفسه الاستغراب والاستهجان، ويجعل من الأبيات الشعرية مادة قابلة للتأويل تزيد من فاعلية التلقي؟!

«بالرغم من أن الشنفرى قضى الشطر الأعظم من اللامية في إظهار تمرّده على القمع فانه الآن قد أبدى انهزامية بجلاء»[2]، إنها انهزامية الذات الشاعرة أمام القهر الذي تمارسه الطبيعة، فالشنفرى لم يرد التصريح بوقع شح الطبيعة على نفسه، وانما أراد المراوغة، بل أراد خرق التوقع من خلال اعتماد تقنية تشخيصية تجسد احباطاته البيولوجية عبر الذئب وما يعانيه من جوع وهزال.

ومن جهة أخرى أراد الشنفرى قطع تيار الشعور لدى المتلقي حيث تمادى في الحديث عن ذاته وقدرتها على التمرد ورفع الضيم خلال الأبيات السابقة فجاء هذا التركيب الشعري«صرفا عن التمركز حول الذات لاسيما بعدما أسهب في التحدث عنها بأسلوب مباشر»[3]

---

[1]- يوسف اليوسف مقالات في الشعر الجاهلي ص49.

[2]- المرجع نفسه ص 46

[3]- المرجع نفسه ص47.

بعد أن صوّر الشنفرى مظاهر التجلّد وتحمل الجوع، يجسد قدرته الخارقة على تحمل الظمأ والاهتداء إلى مكان الماء وسرعة الوصول إليه قبل أي مخلوق آخر، ولكن هل سيستمر الشاعر في استعمال شخصية الذئب كبديل موضوعي لذاته؟!

وحيث أن«تجربة القراءة عملية ارتقائية من التوقع والإحباط والتأمل وإعادة البناء »[1] فإن الأبيات التالية ستستفز المتلقي للتأمل وتشكل حالة من التوقع قد تتعرض للتأييد أو الاحباط:

وتَشْرَبُ أَسَارِي القَطَا الكَدِرَ بَعْدَمَا ... سَرَتْ قَرَبًا أَحْنَاؤُهَا تَتَصَلْصَلُ

هَمَمْتُ وَهَمَّتْ وَابْتَدَرْنَا وأَسْدَلَتْ ... وَشَمَّرَ مِنِي فَارِطٌ مُتَمَهِّلُ

فَوَلَّيْتُ عَنْهَا وَهِيَ تَكْبُو لِعُقْرِهِ ... يُبَاشِرُهُ مِنْهَا ذُقُونٌ وَحَوْصَلُ

كَأَنَّ وَغَاهَا حَجْرَتَيْهِ وَحَوْلَهُ ... أَضَامِيمُ مِنْ سَفْرِ القَبَائِلِ نُزَّلُ

تَوَافَيْنَ مِنْ شَتَى إِلَيْهِ فَضَمَّهَا ... كَمَا ضَمّ أَذْوَادَ الأَصَارِيمِ مَنْهَلُ

فَغَبَتْ غِشَاشًا ثُمَ مَرَّتْ كَأَنَّهَا ... مَعَ الصُّبْحِ رَكْبٌ مِنْ أُحَاظَةَ مُجْفِلُ [2]

إن الشنفرى في هذه الأبيات الشعرية يستعيض بمخلوق آخر غير الذئب ليجسد حالة احتماله للظمأ ألا وهي القطا، وإذ هي أصغر الطيور وأسرعها طيرانا، فإن الشنفرى يصور بكناية ظريفة سرعته

---

[1]- نوال مصطفى ابراهيم : المتوقع واللامتوقع في شعر المتنبي ص 36.

[2]- الشنفرى : الديوان، تحقيق اميل يعقوب ص66-67 (الأسآر: جمع سؤر: البقية في الاناء من الشراب، القطا: نوع من الطيور المشهور بالسرعة، الكدر: اللون ينحو الى السواد، الأحناء: ج حنو: الجانب: تتصلصل: تصوّت، أسدلت: أرخت أجنحتها كناية عن التعب، الفارط: المتقدم، ذقون: ج ذقن وهو منها ما تحت حلوقها، الحوصل: ج حوصلة: معدة الطائر، وغاها: أصواتها، أضاميم: ج اضمامة وهي القوم ينضم بعضهم الى بعض في السفر،توافين=تجمعن،الأذواد=ما بين الثلاثة و العشرة،الأصاريم=ج صرمة و هي جمع من الابل،المنهل= الماء،غشاشا=العجلة،أحاضة=قبيلة من اليمن،المجفل=المزعج)

على سبق القط، فهي تشرب بقايا الماء الكدر بعد أن يشرب هو، لأنه وصل قبلها بعد أن قضت ليلة كاملة تبحث عن الماء.

لقد شكّل انتقال الشاعر المفاجئ من الحديث عن مجتمع الذئاب إلى الحديث عن مجتمع القطا مفاجأة للمتلقي تستوقفه وتلفت انتباهه إلى أن أمرا آخر يمور في أعماق الشاعر فاضت به نفسه تلقائيا على سطح الخطاب في هذا التعبير الذي تجسدت فيه رؤى الذات في لحظة تدفق شعوري، فقطع السياق بهذه الصورة أمر لا يتوقعه المتلقي ما يحدث توترا بينه وبين النص وفراغا عليه أن يملأه، لكن موقف الشاعر من مجتمع الذئاب الذي لم يحتمل الجوع وتشبهه بالثكلى اللواتي يندبن ويعولن هو الذي حمله إلى هذا الأسلوب الصادم لأفق المتلقي وتوقعاته، خاصة أن الشنفرى في أعماقه على المستويين الواقعي والفني يمجّد البطولة والقوة ويترع إلى التمرد والثورة على الواقع لاعتقاده بضرورة التغيير وعدم الرضوخ له، فذلك يعني الهزيمة والتنازل عن الحياة الكريمة، كما أن إيمانه العميق بأن كينونته الإنسانية لا تتحقق إلا بالنضال جعله يرفض مجتمع الذئاب لأنه ضعيف خائر القوى، لا يتحمّل الجوع، وهو كالثكلى اللّواتي لا حول لهن ولا قوة ويحتمي بمجتمع القطا كبديل موضوعي لذات في حالة احتمال الظمأ والعطش.

ومن حيث أن الشنفرى وعى تناقض واقعه ومفارقاته وعاش حالة من عدم الاستقرار وفقدان التوازن، فإنه يسعى جاهدا الى تجاوز هذا الوضع المتأزم، كما يصبو إلى استعادة وتأكيد ذاته، فها هو يتحول بتعبير شعري آخر يكسر به توقع القارئ ويخيب انتظاره ويقطع انسجام حركة الشعور لديه اذ يقول:

وَآلَفَ وَجْهَ الأَرْضِ عِنْدَ اِفْتِرَاشِهَا بِأَهْدَأَ تُنْبِيهِ سَنَاسِنُ قُحَّلُ

وَأَعْدِلُ مَنْحُوضًـــا كَـــأَنَّ فُصُوصَهُ كِعَابُ دَحَاْهَا لاَعِبٌ فَهِيَ مُثَّلُ [1]

ان الشنفرى ينتقل بالقارئ في هذين البيتين ليستعرض ما يمتلك من خصال الصبر وتحمّل المكاره في حياة أشد ما تكون عسرا وصعوبة، فيعرّفنا بلون آخر من المشاق بعد الجوع والظمأ، إنها مشقة النوم وعسره، لقد ألف الشنفرى النوم على الأرض ولا يؤذيه ذلك، لكن الذي يؤلمه هو نحافتـــه الشـــديدة وعظامه البارزة، فحين ينام لا يستطيع أن يستقر لأن عظامه ترفعه عن الأرض، ويسند رأسه الى ذراعه و لكن ذراعه هزيلة ومفاصل عظامه تشبه الكعاب التي يبسطها اللاعب.

يجد المتلقي في هذا التركيب الشعري حالة مدهشة يتنازل فيها الشنفرى عن مجتمع القطا كبديل موضوعي احتمى به سلفا، فتنشأ إزاء هذا الاستغراب فجوة بين توقعات المتلقي في اســـتمرارية هـــذا الاحتماء وبين اعتلاء الشنفرى لمنبر الذاتية في وقت التزم فيه الشعراء بالهموم الجماعية وتقيدوا بالتقاليـــد القبلية اجتماعيا وفنيا.

فذات الشاعر قد غدت هي المحور الذي تدور حوله اللامية بكل جزئياتها من هجر ورحيل عـــن القبيلة ومن رفقة للوحش ومعاناة الحياة القاسية في البراري وكذلك عن سبقه للقطا في مورد الماء وأنسنة الحيوان البري وسعيه بحثا عن الطعام، كلها جزئيات تدور حول محور واحد لا يحيد عن ذات الشاعر.

لقد حمل هذا الأسلوب الصادم لأفق المتلقي ايحاء بأن انتقالا مفاجئا وتغيرا صادما قد تم بـــارادة وتصميم، فالانتقال من الحديث عن مجتمع القطا الى ما تمثله الذات الشاعرة من ملكات الاحتمال والصبر يخلق علاقة جدل وتفاعل بين المتلقي وعناصر النص، اذ أن العناصر التي تثير المفاجأة والتوتر تزيد مـــن فاعلية عملية التلقي.

[1]–المصدر السابق ص67(تنبيه=تجفيه،السناسن=فقار العمود الفقري،أعدل=أتوسّد،المنحوض=الهزيل،دحاها=بسطها ،كعاب=شيىء يلعب به)

واذا كانت«القبيلة قد خلعت الشنفرى وحرمته الانتماء اليها والعيش في حمايتها، فهو إذن ناقم يرّد على هذا الخلع بعداء سافر وكراهية صريحة»[1]

ويلغي من حساباته كل ما يمت بصلة لهذا المشروع الاجتماعي الظالم، فصحيح أن القطا قد دخـــل في سباق مع الذات الشاعرة، ولكنها وصلت المورد وقد شقها الظمأ وأصدرت ضوضاء وجلبة في الحوض وكأنها جماعة من المسافرين توافدوا من جهات مختلفة فنزلوا وتزاحموا على الماء محدثين هرجا وضجة.

لقد شربت القطا وأسرعت بالطيران وكأنها قافلة من قبيلة أحاظة توقف ركبها للارتواء بعد حالة الظمأ المزعجة، فهذا التشبيه بين مجتمع القطا والكيان القبلي أزعج الشنفرى لأنه ذاته تـــرفض الكتلـــة القبلية، وتأبى التجمعات الإنسية التي رفضته في يوم ما و لم تفه حقه كفرد منها له كامل الحقوق بمقتضى دستور العصبية القبلية المتعارف عليه.

هكذا يبدو أن انكباب الشنفرى على أنسنة عالم الحيوان والطبيعة بين ثنايا هذه المطوّلة يعزى الى ضغط الموضوع الخارجي على روحه الانسانية، فنفسه يحاصرها مجتمع لا يرحم انعدمت فيـــه المعـــايير وانقلب فيه سلم القيم، فوعى الشاعر على اثرها هذا الشرخ الاجتماعي الذي ساد المجتمـــع الجـــاهلي، وراح ينشد حياة كريمة سامية، وان كانت محفوفة بالمخاطر والتهديدات حتى يقاوم ويقضي على أزمتـــه الشخصية –أزمة الصراع مع الآخر– وانتهى به المقام الى التماهي بمظاهر الطبيعة وخلق عالم بديل يحقق فيه الشاعر ما يطمح اليه، لكن دهشة المتلقي لا تلبث أن تستثار بين الفينة والأخـــرى حيـــث يـــرفض الشنفرى هذه الأنسنة ويبث موقفا انفعاليا يضفي مساحة من التوتر، تطبع أبيات اللامية فتارة يتنازل عن أنسنة الذئاب وتارة أخرى مجتمعي الأراوي والقطا، وهذا لابد مردّه التكوين النفسي للشنفرى الـــذي طبع على نفسه إباء واعتدادا بالفردية في عصر غلب فيه الانقياد للسلطة القبلية والتكلم بلسانها.

[1]– اخلاص فخري عمارة: الشعر الجاهلي بين القبيلة والذاتيبة ص268.

هذا التكوين الذي عمّق أيضا احساس التضاد والتناقص في وعيه الفني وجعله يستحضر ذاته بهذه الصور غير المتوقعة في مواجهة عنجهية القبيلة وظلمها وسلطتها أيضا، حيث كان الشنفرى يعتقد علو شأنه واختلاف همومه واهتماماته عن اهتمامات الكتلة القبلية.

ب ــ توقع الطلل والرحلة في ديوان الشنفرى:

كان للقصيدة في العصر الجاهلي غالبا وعلى وجه العموم نهج فني خاص فكانت تبدأ ببكاء الأطلال ،ثم يتحدث الشاعر عن حبّه وأحبابه ثم يصف الصحراء والناقة التي ركبها وقطع عليها الفلوات ثم ينتقل الى الغرض المقصود من القصيدة، وكان بعض النقاد يوجبون التزام هذا المنهج على الشاعر ومنهم ابن قتيبة. فهل حققت المراسلات الشعرية في ديوان الشنفرى انثيالا لهذا النهج الفني الثلاثي التركيب؟!! أم أن الشنفرى لم يكتف بمعارضة المشروع الاجتماعي القبلي وتعداه الى التقاليد الفنية الرّاسخة التي كانت تخص القصيدة الجاهلية؟!

يحسن بهذه الدراسة أن تقف عند نماذج ولوحات فنية تسجل مشاهد الرفض أو الانثيال بين الواقع الفني الجاهلي والذات الشاعرة :

أنا السّمع الأزل فلا أبالي ولو صعبت شناخيب العقاب

ولا ظمأ يؤخرني وحرّ ولا خمص يقصّر من طلاب [1]

وقوله أيضا:

دَعِينِي وقُولِي بَعْدُ مَاشِئْتِ اِنَّنِي سَيُغْدَى بِنَعْشِي مَرَّةً فَأُغَيَّبِ

خَرَجْنَا فَلَمْ نَعْهَدْ وَقَلَّتْ وِصَاتُنَا ثَمَانِيَةٌ مَا بَعْدَهَا مُتَعَتِّبُ

[1]– الشنفرى : الديوان تحقيق اميل يعقوب ص30

سَرَاحِينُ فِتْيَانٍ كَأَنَّ وُجُوهَهُمْ مَصَابِيحُ أَوْ لَوْنٌ مِنَ الَماءِ مُذْهَبُ [1]

وقوله في لوحة فنية أخرى:

وَنَائِحَةٍ أَوْحَيْتُ فِي الصُّبْحِ سَمْعَهَا فَرِيعَ فُؤَادِي وَاشْمَـــأَزَّ وَأَنْكَـــرَا

فَخَفَّضْتُ جَأْشِي ثُمَّ قُلْتُ: حَمَامَةٌ دَعَتْ سَاقَ حُرٍّ فِي حَمَـــامٍ تَنَفَّرَا

وَمَقْـــرُونَةٍ شِمَـــــالُهَا بِيَمِينِهَـــا أُجَنِّبُ بَزِّي مَاؤُهَا قَـــدْ تَعَصَّرَا

وَنَعْلٍ كَأَشْلاَءِ السَّمَانِي تَرَكْتُهَا عَلَى جَنْبِ مُورٍ كَالنَّحِيزَةِ أَغْبَرَا [2]

وقوله في مطولته ذات العشرين بيتا:

وَمَرْقَبَةٍ عَنْقَـــاءَ يَقْصُـــرُ دُونَهَـــــا أَخُو الضِّرْوَةِ الرِّجْلُ الخَفِيُّ المُخَفَفُ

نَعِبْتُ الَـــى أَدْنَى ذُرَاهَـــا وَقَدْ دَنَا مِنَ اللَّيْـــلِ مُلْتَفُ الحَدِيقَـــةِ أَسْدَفُ

فَبِـــتُ عَلَـــى حَدِّ الذِّرَاعَيْنِ مُجْذِيًا كَمَـــا يَتَطَـــوَّى الأَرْقَـــمُ المُتَعَطِّفُ

وَلَيْسَ جِهَازِي غَيْرُ نَعْلَيْنِ أَسْحَقَتْ صُدُورَهُمَـــا مَخْصُـــورَةً لاَ تُخَصَّفُ[3]

ان نظرة فاحصة الى هذه التراكيب الشعرية التي تعتبر استهلالات لقصائد ومطولات تثير دهشة المتلقي، وتضفي مساحة من التوتر بينه وبين هذه المرسلات لا لشيئ إلا لأنها تجسد مواقف انفعالية حادة

[1]- المصدر السابق ص27 (النعش: سرير الموت، أغيب: من غياهب القبر، سراحين: ج السرحان وهو الذئب أو الأسد)

[2]- المصدرالسابق ص46 (الجأش: النفس، تنفر الحمام: وثب في ارتفاع دافعا قوائمه جميعا ثم واضعا إياها من غير تفريق بينها، البز: الثياب والسلاح، الأشلاء: ج شلو: العضو، المور: الطريق الموطوء المستوى، النحيزة: القطعة الخشنة من الأرض، الأغبر: لون الغبار)

[3]- المصدر نفسه ص 53 (المرقبة: مكان المراقبة، عنقاء: طويلة، أخو الضروة: الصياد وكلابه، الحفي: غير المتنعلة، نعبت: رفعت رأسي، أسدق: مظلم، مجذيا: قائما، تطوى: التف بعضه ببعض، الأرقم: ذكر الحيات، لا تخصف: لا تحزز بالمخصف)

تتراءى من خلالها مقدمات خالية من الطلل تشكل شكلا من أشكال الصراع الخفي بين ارادة الـــذات الشاعرة وارادة السلطة القبلية .

فتواجد عبارة كهذه (أنا السمع الأزل فلا أبالي ....) يشكل انتهاكا لما استقر في الوعي الثقافي لـــدى المتلقي ، فالمتوقع أن تتضاءل ارادة الشاعر أمام ارادة القبيلة التي لا ترد ولا تقهر، كما هي في الاعتقـــاد السائد في الذهنية الجاهلية ،لكن ما يفاجئ المتلقي في هذه التجربة الشعرية التي يستبطن فيهـــا الشـــاعر أعماق الذات، هو هذا التحدي السّافر للكتلة القبلية ،و الذي ساهم بشكل أو بأخر في إبراز الموقـــف الشعوري الذي يمتزج فيه الفكر والانفعال امتزاجا يفضي إلى إقرار حقيقة أدركها الشنفرى في أعمـــاق ذاته وهي أن النظام القبلي يكبّله ويكبح إرادته

أمّا في اللوحة الثانية فجاءت عبارات الشاعر مؤكدة لإرادة ذاته وقدرته على امـــتلاك القـــرار والفعل في مواجهة السلطة القبلية و القدرة على توجيهه للوصول إلى غاياته في الانتقام والإغـــارة دون مهابة الموت المحتّم ،وإذا كان الشنفرى يستهجن هذه السلطة ، فهو يقوّضها ويعوضها بسراحين فتيان، هم صعاليك ساندوه في مشروع الانتقام وكانوا ساعده الأيمن في الإغارة والنهب، ولا حاجة للتأكيد أن الذات الشاعرة في النموذج الثالث والرابع تفضل تسجيل ما يعتور حياتها من هموم يومية وأحداث عابرة على أن تقف القلم الشعري ذخرا للسلطة القبلية.

لقد استقر من خلال الاستبيان السريع لديوان الشنفرى خرقه لنموذج الطلل الذي تعارف عليه الشعراء، ناهيك عن أن «اللامية تخلو من المقدمة الطللية وربما كان السبب في ذلك هو النزعة الثورية على تقاليد القبيلة والانفعال الغاضب لموقف اجتماعي معين»[1]، فالاهانة التي لحقت بالشنفرى من تلـــك البنـــت السّلامية، إضافة إلى عوامل الهجانة واليتم وضآلة الشأن قد أسهمت جميعا في تأجيج النزعة الثورية لديه وما رافقها من حساسية مفرطة وأنفة من النظام القبلي الجائر.

[1]- عفت الشرقاوي: دروس ونصوص في قضايا الأدب الجاهلي ص 384.

واذا كانت الأطلال«تعني عند الشاعر الجاهلي الفقد المستمر الذي يطالعه في الحياة، والفقد يحمل معنى الملكية الذاهبة على أي صورة كانت هذه الملكية»[1] فالشاعر صعلوك متشرد لم يكن لديه ما يفقده خاصة وأن طبقة الصعاليك«جماعة فقيرة من قبائل شتى جمعت بين أفرادها الخصاصة والحاجة»[2]

ومن جهة أخرى اتّخذ الشعراء الأطلال«رمزا لمحنة الإنسان في مواجهة الزمن، وصوّروا من خلالها آثاره على الحياة والأحياء والموجودات كافة»[3] فكان الوقوف عليها حلية فنية ترمز للجزع الذي يتملّك الشاعر الجاهلي وهو يدرك ذهاب الحياة وانسيابها المستمر بين يده دون أن تكون لديه القوة على استبقائها ولو لبرهة ،كما أنه يعبر من خلال الطلل على قلقه الروحي ازاء ظاهرة الموت وما يتبعها من فناء لا نهائي، ثم إن هذا الطرح يلقي بظلاله على استفسار ملح مفاده موقف الشنفرى إزاء عامل الفناء، أفلم يضغط عليه عامل فناء الوجود؟ ألم يحاصر أحاسيسه ولماذا لم يكن الشاعر مهوسا ومشغولا بالعدم؟!

ان الشنفرى يراوغ هذا الناموس المحتم على الجاهلي من خلال تعبير يحدث خلخلة في بديهيات المتلقي، بل زلزلة في مرجعياته المعرفية كما استقرت في الوعي الإنساني حيث يقول:

دعيني وقولي بعد ما شئت إنني سيغدى بنعشي مرة فأغّيب[4]

لقد ارتبطت النهاية عند الشاعر الصعلوك بالموت في العراء وحيدا بين مخالب سباع الصحراء وضباعها، فلم يعمل فكره في الموت لأن نهايته كانت محتومة ومتوقعة وكان أن اخترقت الذات الشاعرة مشكلة الزمن«بطريقة مباشرة وسيلتها إلى ذلك تتمثل في مواجهة الموت بطريقة متفردة متشبعة

---

[1]- عبد القادر عبد الحميد زيان : التمرد والغربة في الشعر الجاهلي ص 129.

[2]- أحمد الشايب : تاريخ الشعر السياسي ص 41-42.

[3]- المرجع نفسه ص 190

[4]- الشنفرى : الديوان ترجمة اميل يعقوب ص 30

بالبطولة»[1] لأن«الذات حينما تملأ ما لديها من فراغ بما تحققه من فاعلية، فإنها عندئذ لا تجد متسعا من الوقت لإدراك انقضاء الزمن»[2]

لقد كان الانسان العربي في الشعر الجاهلي لا يأمن غوائل الزمن، ويعيش قلقا مستمرا جعله يرتد ببصره إلى الوراء، إلى أغلى جزء مضى وانقضى من حياته، يوم أن كان يتمتع بالأيام اللاّهية، الزاخرة بالحب والمتعة، ويبكي على هذه القطعة التي هرمت ونخرها عفاء الزمن من خلال الأطلال والدمن العافية.

وعطفاه على هذا القول، فأي حنين وشوق الى ماض أثير سوف يعتز به الشنفرى؟! أهو الماضي الذي صفعته فيه البنت السلامية، أم هو الماضي الذي هدر فيه دم أبيه و لم يؤخذ بثأره؟!!

لا وجود لماض خلف ودّ الأحباب والأصحاب لدى الشنفرى، فحياته وجه آخر لذات جريحة باحثة عن إثبات الأنا، راغبة في اغتنام الحاضر لتخطي عتبة الماضي الأسود الذي ألحق بها جراء فعل لم تقترفه.

إضافة إلى ما تحمله المقدمة الطللية من بعد استحضار ذكريات الماضي الشجية فان«بكاء الوطن المتنقل الذي يمثل جزءا من حياة الجاهلي»[3] وكأن الأمر يتعلق بلغة جماعية أصيب بها جميع الشعراء يبكون بها على وطن شهد أحلى الأيام وأهنأها.

فهل سيسخر الشنفرى لسانه لهذه اللغة الجماعية أم أنه سيكون الناطق الرسمي لذاته؟! وهل سيحزن كباقي الشعراء على هذا الوطن؟! أم أنه سيقوض هذه اللغة وسيجافي هذا الوطن في مشروعه الشعري؟!

---

[1]- عبد القادر عبد الحميد زيدان : التمرد والغربة في الشعر الجاهلي ص 152.

[2]- زكريا إبراهيم : مشكلة الزمان المكتبة المصرية العامة، ط2، 1991 ص 92.

[3]- بوجمعة بويعيو : جدلية القيم في الشعر الجاهلي ص32.

إن الأزد- الوطن الأم للشنفرى- قد خذله يوما حين لم يأخذ بثأر أبيه، إضافة إلى أن فهم وطن الإجارة قد تخلى عنه وسحب منه حق المواطنة، حيث أسرت بنو سلامان أحد الفهميين، لهذا نراه قد ضاق ذرعا بمعنى الوطنية وقوّض مشروع الوطن من خلال البرهة الطللية حين لم يعطه حق الانتماء الاجتماعي، وراح يرتكز في مقاومته للزمن بالتفرد والسعي إلى إثبات القدرة على المقاومة واثبات الذات دونما حاجة إلى ابتعاث الماضي أو النواح على الوطن المتنقل.

ومن جهة اخرى ارتبطت المقدمة الطللية ارتباطا عضويا بالقصيدة الطويلة، فكان الشاعر يشحذ قريحته الشعرية ويسخر موهبته لصنع تلك المقدمة استعدادا للوصول الى ما يمكن قوله بعد تلك الأرضية التمهيدية التي لا بد منها، ولأن الاستبيان السالف حول طبيعة الكم الشعري المتواجد في الديوان أثبت أن الشنفرى –في الغالب الأعم- يفرغ حميته الشعرية في قالب مقطوعات لاتنساق في مجرى نموذج البكاء على الطلل ،كما أنها تجسّد اللحظة الحاضرة والحدث الراهن في حياته اليومية ولهذا فهي«لا تنتج من الوعي الحاد الضدي للزمن والموت ولا يشغلها الزمن في عبوره وتدميره للعالم من جهة وفي إحيائه للطبيعة والجماعة من جهة أخرى، هي تراكيب شعرية تخص اللهجة الفردية الخالصة، وتعالج الشؤون اليومية أحيانا أو صرخة الغضب أو الاحتفاء بالمغامرة أحيانا... ويكتمل محور تناميها حول انفعال أني موضعي»[1]

يبدو أن البنية الشكلية لمرسلات الشنفرى هي الممثل الحقيقي والوحيد لدوافعه والضمان الأكيد المعبّر عن تلك الدوافع حجما وشكلا، فقد قال الشنفرى قطعه الشعرية في أحداث يومية عابرة و لم يقف وراء هذه القطع انفعال حاد يؤدي إلى تبلور بنية معقدة ومتشابكة تبتدئ بذكر الأطلال وتنتهي صوب الغرض المقصود.

[1]- كمال أبو ديب : الرؤى المقنعة ص 543

وإذا كان ابن قتيبة يعد هذا النموذج الثلاثي التركيب«نموذجا نفعيا غرضه استمالة القلوب واستدعاء الإصغاء»[1] لأن التجربة الكامنة خلف القصيدة القبلية تكون عادة ذات بعد قبلي جماعي، فحين كان الشاعر يهم بنظم قصيدته يضع باعتباره المسؤولية القبلية، إذ عليه أن يسير حسب التقاليد المرعية في التأثير وتحقيق الغرض ،كما عليه الالتزام بالأصول الفنية التي ارتضاها المجتمع جمهورا، وخضوعا من الشاعر لهذه التقاليد يبدأ قصيدته بالأطلال وينهيها بالغرض المقصود، وإعداد السامعين وتهيئتهم هي مهمة الشاعر الذي استحق لقب شاعر القبيلة، وليحقق هذه المهمة عليه أن يستقطبهم بأيسر الطرق وذلك بأن يبثهم همومه ولواعجة ويسترجع معهم ذلك الماضي البهيج، لعله يظفر بأكبر قدر من التعاطف معه ومشاركته آلامه.

ولأن الشنفرى لم يجد من جماعته الاهتمام الذي تطلع إليه ولا التميز الذي رأى نفسه جديرا به، بل ولعله وجد عكس ما تمنى إهانة وتحقيرا، لأنهم لم يروا فيه ما توسّمه بشخصه من مزايا و قدرات،فقد اعتكف على ذاته و سخّر تجربته الشعرية لذاته، و لم يهمه تهيئة جمهور أو استمالة إصغائه ولا حتى الالتزام بأصول فنية ارتضاها مجتمع نبذه وحرمه حقه في الانتماء الاجتماعي.

من هنا آمن الشاعر بحدّة«أن العرف الطللي السائد لا يلبي دوافعه، بل هو يسحقها، ولهذا تراه لا يقف ولا يستوقف تجسيدا لعدم امتثاله وقد نقول رفض يستبطن عناصر الغضب على القهر والاستلاب القبليين»[2] فلا وجود لعهد قديم يذكره بل هي الحياة للحاضر فقط.. إنها الحياة السريعة التي يحبها والتي تناسب طبيعة أفكاره وتلائم ايصالها بطريقة جمالية، يلعب فيها عامل الزمن دوره في الابتعاد عن الالتزام بخصائص القصيدة المركبة، كما أن لنفسيته المتمردة الثائرة أثر في تلوين قطعه الشعرية بهذه الخصوصية ،لأنه ثائر على بنية النظام الذي يحكم العلاقات الاجتماعية والفنية.

[1]- علي مراشدة : بنية القصيدة الجاهلية ص38.

[2]- يوسف اليوسف : مقالات في الشعر الجاهلي ص 203.

وفي مقابل المقدمات الطللية التي عدّها الشعراء الجاهليون نموذجا لابد من الاستهلال به، يستهل الشنفرى تائيته المطوّلة بهذه المقدمة:

أَلاَ أُمُّ عَمْــرو أَجْمَعَتْ فَاسْتَقَلَّــتِ وَمَا وَدَّعَتْ جِيرَانَهَا إِذْ تَوَلَّتِ

وَقَدْ سَبَقَتْنَــا أُمُّ عَمْرُو بِأَمْرِهَــــا وَكَانَتْ بِأَعْنَاقِ الَمطِيِّ أُظَلَّتِ

بِعَيْنَيَّ مَا أَمْسَتْ فَبَاتَتْ فَأَصْبَحَتْ فَقَضَّتْ أُمُورًا فَاْسَتَقَلَّتْ فَوَلَّتِ

فَوَاكَبِدا عَلَــى أُمَيْمَــةَ بَعْدَمَــا طَمِعْتُ،فَهَبْهَا نِعْمَةَ العَيْشِ زَلَّتِ

فَيَــا جَارَتِي وَأَنْتِ غَيْرُ مُلِيمَــةٍ اِذَا ذُكِرَتْ وَلاَ بِذَاتِ تَقَلِّتِ

لَقَدْ أَعْجَبَتْنِي لاَسُقُوطــًا قِنَاعُهَا اِذَا مَا مَشَتْ وَ لاَ بِذَاتِ تَلَفُّتِ

تَبِيتُ بُعَيْدَ النَّوْمِ تُهْدِي غُبُوقَهَا لِجَــارَتِهَــا اِذَا الهَدِيَّــةُ قَلَّــت

تَحُلُّ بِمَنْجَاةٍ مِنَ اللَّــوْمِ، بَيْتَهَا اِذَا مَــا يُبُــوتُ بِالَمذَمَّــةِ حَلَّتِ

كَأَنَّ لَهَا فِي الأَرْضِ نَسْيًا تَقُصُّهُ عَلَــى أُمِّهــا وَاِنْ تُكَلِمْكَ تَبْلَتِ

أُمَيْمَةُ لاَ يُخْزِي نَثَاهَا حَلِيلَهَا اِذَا ذُكِرَ النّسوَانُ عَفَّتْ وَجَلَّــت

إِذَا هُوَ أَمْسَى آبَ قُرّةَ عَيْنِهِ مَآبَ السَّعِيدِ لَمْ يَسَلْ: أَيْنَ ظَلّتِ [1]

[1]- الشنفرى :الديوان، تحقيق اميل يعقوب ص 31-32-33 (أجمعت: عزمت على، استقلت: سارت، تولت: غادرت وابتعدت، سبقتنا أمرها: استبدت برأيها، هبها: احسبها، زلت: ذهبت، تقلت: تفعلت من القلى وهو البغض، القناع: ماتغطي به المرأة رأسها، الغبوق: شراب المساء، النسي: ما ينسى، الأم: القصد، تبلت: تنقطع في كلامها لا تطيله، النثا: اخبارك عن الشيء بالحسن أو القبيح، قرّة العين: ما يسر به الانسان)

يبدي الشنفرى أسفه وحزنه لفعل أم عمرو التي فارقته دون أن تعلمه بالأمر، وقد كان قرارها ذاك من جانبها وحدها مما أفزع الشاعر، حيث صار مكتئبا لغيابها عنه، اذ يحتسبها نعمة سلبتها الأقدار وهو هنا يسلم بالقضاء والقدر الذي يجري على غير ما يشتهي ويرغب، ثم هو يجسد ابتداء من البيت الخامس حتى الحادي عشر أخلاقيات المرأة المثالية، فهي هنا الزوجة المحبوبة الكريمة القدر، شريفة الخلق سامية النفس، ملتزمة ومملوءة بالعفة والترفع عن كل ما يؤذي، وهي مثال للمرأة التي تحافظ على جسمها وجمالها، وسر مظاهر الفتنة فيها يرجع أساسا الى استعمال الخمار الذي يقطع دابر النظرات الزائفة والذي يثير مكامن الشهوات، أما إذا مشت فانها تمشي بأدب وعقل متزن، وهي كريمة تؤثر جارتها المحتاجة وقت الحاجة بزادها، كما أنها تعامل زوجها بكل تقدير واحترام أثناء رجوعه لمترله فما يجد عندها الا السعادة والهناء والسكينة.

يطالع الشنفرى المتلقي في هذه التائية بمقدمة غزلية تدور حول موضوعين وصف الحبيبة وصفا معنويا، وما تجيش به نفسه من وجد ولوعة الفراق، واذا كان«منظر الرحيل والوداع، منظر استمر منذ وقت مبكر في أكثر مقدمات الشعر الجاهلي، منذ أن أخذت تقاليد هذه المقدمات في الاستقرار مع ظهور القصيدة الجاهلية في شكلها التقليدي المعروف، وذلك لارتباطه الوثيق بظاهرة الحركة التي تشكل القاعدة التي تقوم عليها حياة البدو من سكان الجزيرة العربية»[1] فإن الشنفرى لا يلبث أن يراوغ المرجعية القرائية للمتلقي ويطالعه بأبيات تصور الجمال المعنوي للمحبوبة، هذا ما يدغدغ حساسيته ويحمله على تعديل ما استقر في وعيه القرائي من أن«الصفة الحسية هي التي غلبت على أذواق الشعراء الجاهليين، وهي صفة تتلائم مع صورة الحياة الجاهلية الوثنية، فقد كان العرب لا يزالون ماديين لم ترتق أذواقهم و لم تنبل مشاعرهم ولذلك يكون هذا الضرب من الغزل ألصق بهم وبنفوسهم»[2]

[1]- يوسف خليف: دراسات في الشعر الجاهلي ص 148.

[2]- حسين عطوان: مقدمة القصيدة العربية في العصر لجاهلي ص 138.

من هنا لم يحفل الشاعر الجاهلي بتصوير الأعماق الدّاخلية للمرأة، وإنما حفل بتصوير هيكلها المـــادي أو الجسدي وقد«ركّز على مواد معينة من البيئة في رسم هذه الصورة فالتشبيه بالظبي أو الـــريم أو البقـــرة الوحشية في سعة العيون كان يتكرر في هذه الأوصاف مما جعل التشابه قريبا في رسم بعض هذه الصور الجمالية»[1]

ومن جهة أخرى يشير الواقع الجاهلي أن الجانب الاقتصادي كـــان شـــديد التـــأثير في القـــيم والعلاقات والمشاعر، فالغني غدا يحتل مقاما مرموقا في عالم الأمجاد الجاهلية، وأما الفقر فأصبح يعني الذل والضعف، لقد شاع في الوسط الثقافي الجاهلي أن المرء يستمد قيمته من خصوصية نسبه، أومقدار مـــا يملك من رأس المال واستنادا إلى هذه الخصوصية يكون رفيع الشأن أو وضيعه، وعليه لم يعد غريبـــا أن تنمو طبقة اجتماعية سحقتها أزمة الملكية، هي طبقة الصعاليك التي رفضت الخضوع للقيمة الاجتماعية التي فرضها العرف القبلي، وقد تجسد الرفض باختيار أسلوب الغزو لتحقيق الملكية الخاصة ،ولكـــن لا تبدو«الثروة في حد ذاتها مطلبا أساسيا وغاية لا شيء ورائها بالنسبة لهؤلاء المتمردين، فالمال عندهم كان يرمز إلى تحقيق الذات في مواجهة مجتمع يعطي للثروة مكانا أعلى وحضورا له أهمية كبيرة داخل المجتمع الجاهلي، وإذا كانت الثروة لها دورها في حياة هؤلاء المعدمين لتحقيق الذات، فقد كان للمرأة لها دورها أيضا في حياتهم على نفس الطريق، فهم يريدون أن يعيشوا تجربة الأسرة و لم لا؟ ونحن أمام غرباء يبحثون عند المرأة عن مخرج مما هم فيه من عزلة فرضتها معايير هذا المجتمع الظالم التي خلت من جانب إنساني؟ فعند المرأة ربما يجدون الحب في غربتهم وحيث يتحد المحبان يختفي الشعور بالعزلة والانقسام وتكتســـب الحياة خصوبة وامتلاء»[2]

صحيح أن الشنفرى يخترق المرجعية القرائية للمتلقي ،حيث لا يلتزم بالوصف المادي في المقدمـــة الغزلية، ولا يعتد بذلك النموذج المادي الذي خصّه الشعراء للمرأة، ولكنه من جانب آخر يصرّح

[1]- بهي الدين زيان : الشعر الجاهلي تطوره وخصائصه الفنية ص 110.

[2]- عبد القادر عبد الحميد زيان: التمرد والغربة في الشعر الجاهلي ص119.

بالتزامه الأخلاقي وبعفته ومحافظته على زوجته وبعده عن التخنث والميل إلى النساء، فهو أبيّ لا تصـــرفه المغريات ولا تجذبه الغواني، ومظاهر الزينة، كما أنه لا يبغي من صروف الحياة سوى حياة أسرية جادّة يسلي بها عن نفسه مظالم المجتمع الجاهلي.

وإذا كانت التائية تخترق مألوف الوصف المادي في المقدمة الغزلية فإن البائية التي تحـــدث فيهـــا الشنفرى عن غارته على العوص يستهلها بحديث إلى صاحبته بأن تتركه وشأنه الذي هو ماض إليه ولا تثبط عزيمته ولتقل بعد مضيه ما تشاء، فكل ما يعرفه هو أنه لن يموت إلا مرة واحدة إذ يقول:

دَعِينِي وقُولِي بَعْدُ مَاشِئْتِ اِنَّنِي سَيُغْـــدَى بِنَعْشِـــي مـــرَّةً فَأُغَيَّبِ

خَرَجْنَا فَلَمْ نَعْهَدْ وَقَلَّتْ وِصَاتُنَا ثَمَانِيَـــةٌ مَـــا بَعْـــدَهَا مُتَعَتِّـــبُ

سَرَاحِينُ فِتْيَانٍ كَأَنَّ وُجُوهَهُمْ مَصَابِيحُ أَوْ لَوْنٌ مِنَ الَماءِ مُذْهَبُ [1]

يسجل المتلقي في هذه المقدمة غياب اللحظة الطللية ،ولكن آفاقه في توقع مقدمـــة غزليـــة قـــد أحبطت، فالشنفرى قد استعاض عن هذه المقدمة بمذهب آخر«جعل محوره "حواء الخالـــدة"، ولكنـــها ليست المرأة المحبوبة التي عرفناها عند الشعراء القبليين، تلك التي يتدلّه الشاعر في حبها ،ويبكي أيامه معها ويقف على أطلال ديارها ويدعو أصحابه إلى الوقوف معه ولكنها المرأة المحبة الحريصة على فارسها التي تدعوه دائما إلى المحافظة على حياته، إن لم يكن من أجل نفسه فمن أجلها هي»[2]

إن الشنفرى يظهر صاحبته ضعيفة أمام إرادته القوية التي لا يثنيها أحد، فهو إلى جوارها بطـــل قوي مستهين بحياته من أجل فكرة الفناء في سبيل المبدأ، لا يجعل لحياته قيمة إذا عاش فقيرا محتقرا منبوذا

[1] - الشنفري : الديوان ، تحقيق اميل يعقوب ، ص 27-28 (اغيب = اغيب في غياهب القبر ، سراحين = ج سرحان ، و هو الذئب او الاسد)

[2] – يوسف خليف : الشعراء الصعاليك ص266.

من مجتمعه مجفوا من أقاربه، لذا فهو يرفض نصيحتها في رفق وأدب ويقابل جزعها بثقة بنفسه ويحاول أن يقنعها بفكرة أن كل حي ملاق الموت سواء خاطر بنفسه أو أحجم.

تقييدا لأوجه هذا القول يتأكد أن الشنفرى يصنع لنفسه مقدمة يتغنى من خلالها بذاته ،ويحكي شخصه بتعبير مباشر بسيط لا تكلف فيه ولا تصنع، هي أشبه بنغمة حماسية إنسانية تستوعب مشاعره وانفعالاته بما يفيض به طبعه وبما تتأوه به نفسه المتمردة الجريحة، إنها شذرات فروسية تندغم في هذه المقدمة غرضها إثبات الذات وتصوير نموذج الفارس العابث بحياته الذي لا تثنيه الصعاب ولا تقف الحواجز أمامه.

من المعروف أن المقدم الطللية وكذلك الغزلية لم تكونا الصورة الوحيدة لمقدمات القصائد الجاهلية ،فقد كانت هناك صور أخرى منها المقدمة الخمرية، هذه المقدمة التي تغنى فيها الشعراء بمجالس الخمر وقيلها بعد أن شكّلت الخمرة إحدى المتع في حياة الجاهلي يحلّ بها مشكلة الفراغ في زحمة الالتزامات القبلية ،وحيث أن الملاحظة الفاحصة لديوان الشنفرى تشي بخلوه من هذه المقدمة فان الذات الشاعرة تميل إلى الخروج على الثابت والمألوف وتتحسس مظاهر الخلل وتتأثر بالظلم والقهر والاستغلال خاصة أن«وصف الخمر يعد ترفا بالنسبة للصعلوك»[1] الذي يعيش حالة اجتماعية مزية حدت به إلى التشرد والصعلكة.

من العادات المطروقة في القصيدة الجاهلية ذكر الرّحلة والرّاحلة بعد المقدمة الطللية، وهو الجزء الذي يتتبع فيه الشاعر مشاهد الظعائن وهي تسير في شعاب شبه الجزيرة العربية وسهولها، أو يرحل من خلالها إلى مكان الطلل ومنازل الحبيبة، وقد تكون رحلة الشاعر إلى أرض الممدوح، أين يفتن فيها بوصف الناقة باعتبارها سفينة الصحراء ورفيقته في مشقة الترحال، وقد كان لشدة اهتمامه بها يشبهها بالثور الوحشي أو الظليم أو حمار الوحش أو سوى ذلك.

[1]– علي سليمان : الشعر الجاهلي وأثره في تغيير الواقع ص246.

ونتيجة لتأصّل الرّحلة في القصيدة المركبة، تعهدها الشعراء بالرعاية وصارت تقليدا فنيا انتشر في دواوينهم انتشارا واسعا ومألوفا، وإذا كانت الملاحظة في ديوان الشنفرى تشي بغياب جزء الرّحلة من مرسلاته الشعرية،فالسؤال اذن لم خرج هذا الشاعر الصعلوك عن مجرى العادة والمألوف في هذا المجال، أليس حقيقا به الحديث عن هامشيته في قالب الرحلة؟!

إن هذا الخرق للمعتاد قد خلق مسافة بين أفق النص الشعري وأفق المتلقي وأشاع شعورا بالاستغراب والدهشة لديه حمله على التأمل ومحاولة إيجاد تفسير لهذا الغياب الذي أحبط توقعاته.

ربما لا يجد المتلقي في تجربة الشنفرى إجابة مباشرة عن أسئلته غير أن المرجعية القرائية تشير إلى أن«الرحلة كانت بمثابة التربة التي تحتضن بذرة الأمل التي يمكن لها أن تصنع الحياة وتشكلها من جديد»[1] بعد الموت والعفاء اللذين تجليا واضحا في الأطلال، وكأن هذا الجزء من القصيدة المركبة يشكل حركة مضادة ضد التوتر الذي أحدثته فاعلية الزمن و«كتعبير من جانب الشاعر لرفض الحركة الأولى وما تمثله من عفاء وهشاسة فانه يسبغ على ممدوحه بعد أن تكون الرحلة قد أوصلته إليه على صعيد النفسي – من الصفات ما يجعله عصيا على الزمن الذي لم يكن ممكنا النيل منه في الحركة الأولى»[2]

ومادام الشنفرى على وعي بالأسباب التي خلقت حالة التصادم الاجتماعي بينه وبين الآخر– ممدوحا أو سلطة قبلية– فإن احساسا عميقا بغربة ذاته عن الآخرين دعّم نفاسة ذاته وفرادتها وحقارة الآخر وسلطويته، ويبدو أن هذا التوتر الاجتماعي قد انعكس على الإنتاج الفني للشنفرى وجعله يخرج عن المتوقع قولا و يعيشه فعلا.

[1]– نصرت عبد الرحمان : الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، مكتبة الأقصى، عمان، ط2، 1982 ص 168-169.

[2]– علي مراشدة : بنية القصيدة الجاهلية ص 250.

واذا كان الشاعر الجاهلي قد جعل من الممدوح«فردا كان أو جماعة الذات التي يمكنها حمايته من التوتر الحاد الذي يقوم بينه وبين ظواهر الحياة المختلفة وخاصة ظاهرة الموت والحياة»[1] فإن حالة التناقض الاجتماعي التي يعيشها الشنفرى أفقدته الثقة في الآخر وجعلته يتمرد على النظام القبلي جملة، لأنه قهره وسلبه حقه في الانتماء الاجتماعي، ويطوّر بالمقابل نظاما من القيم والفعاليات في إطار لهجة شعرية فردية جديدة تصبح الإطار المرجعي لتصور الشاعر للعالم ولنفسه.

ومن هنا تنتفي الرحلة من نصوص الشنفرى بانتفاء وجود الآخر –قبيلة أو ممدوحا– المجسّد لقيم الأمن والحماية من غوائل الزمن اللامتناهي، وبخروج الشاعر عن السائد والمألوف يشتد شعور المتلقي بسلبية الواقع الجاهلي وبشاعته وكذا انهيار القيم فيه ويعمق الإحساس لديه بالمأساة التي يرزخ تحت وطأتها الشنفرى.

وحيث أن الشعراء الجاهليين اتّخذوا من الإبل وسيلة لتسلية همومهم في الرحلة، فإن هذا الحيوان الصحراوي لم يشكل أسطورة فنية اعتمدت عليها الرحلة فقط، بل احتلّ مكانة مرموقة في اقتصاد المجتمع الجاهلي لأنه«الدّعامة التي تقوم عليها ثروة الأفراد، وبحق سموه مالا، فهو الرّصيد الذي تعتمد عليه ميزانيتهم والعملة التي يتعاملون بها في حياتهم منها مهور نسائهم وديّات دمائهم ورهن ميسرهم»[2]

ولّما كانت حياة الصعاليك في مستوى اقتصادي سيء جدا فقد سقطت مكانتهم الاجتماعية لافتقارهم الإبل –مقياس الثروة– وتجرّعوا إذّاك الهوان الذي ساهم في إبقاء جذوة الصراع بينهم وبين طبقة المالة، ولا غرو بعد هذا أن يغيب الحديث عن الناقة وعن الرحلة أيضا في ديوان الشنفرى ،لأن هذا الشاعر الصعلوك قد تعامل مع المتاح والمتوفر في حياته ،كما أنه لم يتكلف القول الشعري في مقطوعاته و لم يصور ما هو بعيد عن مناله.

[1]– ابراهيم عبد الرحمن محمد: قضايا الشعر في النقد الجاهلي ص84

[2]– يوسف خليف:الشعراء الصعاليك ص144

تلك هي طبيعة التجربة الشعرية لدى الشنفرى، هي جملة من المقطوعات الشعرية تسير إلى جانبها بعض المطوّلات جاءت لتجسد بناءا فنيا محايثا لما استقر في المرجعية القرائية المألوفة«ولعل أول تجليات هذه البنية أن يكون انعدام الطبيعة الطقسية للقصيدة وانحسار الاهتمام بمشكلة الزمنية وعلاقة الزمان بالمكان وتفتت النسيج الاجتماعي وانهيار الاهتمام الميتافيزيقي لينشأ اهتمام بالسلوك المعاين بعلاقات الصراع المادية اليومية، بين المحروم والغني والتركيز على العالم الحاضر الفيزيائي»[1]

لقد حاول الشنفرى أن يعطي صياغة جديدة لجملة القيم التي رأى فيها عائقا يحدّ من حريته الإبداعية ،وكان لحياة الصعلكة أثر بارز في تحديد هذه الصياغة وتشكيلها، بل أراد هذا الشاعر الصعلوك خلق فضاء شعري يتناسب ورؤيته للوجود بعد أن عاش في ظروف اجتماعية واقتصادية استقى منها مواقفه الحياتية والفكرية والفنية، فكان شعره حينها تعبيرا عن نهجه الفكري العميق بجميع أبعاده ورؤاه، فالشنفرى استطاع أن يتناول الظواهر التي عبّر عنها في شعره بحساسية وعمق، واستطاع أن يحمّل مرسلاته الشعرية رؤاه الفنية التي تصب في قالب الرفض وعدم الاستسلام للنظام القبلي الجائر والمتعسف.

أما عن تمرّده على الأطلال، فهو تمرد على جملة من القيم الاجتماعية الفنية والفكرية حيث تتشابك هذه القيم التي تمرد عليها لتشكل النقيض لطرف الثنائية الثاني الذي هو عالم الطبيعة ويصبح رمز الأطلال الذي تجسده صورة الزوال والوحشة والفناء واهيا خائر القوى أمام الطبيعة ملجأ الشاعر.

لقد استطاع الشنفرى أن يتمثل الموروث الشعري العربي، ولكن تمثله لحياته الخاصة وبيئته كان أعمق ويتجلى ذلك من خلال شعره وخاصة في تجاوزه لكثير من القيم الفنية والجمالية القديمة التي خلخلت مرجعية المتلقي واستثارت فضوله فاستحقت بذلك تجربته الشعرية بلوغ درجة عالية من التوتر بكسر التوقع والتمرد على العادي والمألوف الذي يسعى الشاعر من خلاله إلى إبقاء جذوة الانتباه والترقب متّقدة حتى نهاية آخر نفس شعري يعتوره.

---

[1]- كمال أبو ديب : الرؤى المقنعة ص576.

لقد حاول الشنفرى أن يواجه العواصف التي تعلو بعروق داليته فأبدع من صميم عتماته كتابة للمواجهة، ثم تمنى لهذه الكتابة أن تمارس فعاليتها داخل العتمة وخارجها ،ولكنه لم ينشئ في هذه العاصفة ما يذكر به الدّيار والأحبّة والأهل ،كما هو الشأن بالنسبة للمخيّلة التقليدية وانما يبحث في تجربته الشعرية عن ذاته وأبدع مطالع خاصة به تتصل بالموضوع مباشرة مما جعل قصائده لا تتعدى الأبيات عموما، فهو شاعر لا يوظف معانيه لاستهلاك القول، بل لتبليغه وليس معنى هذا أن الشنفرى قد استحم وغسل فكره وعقله من كل السمات القديمة، ولكنه استطاع أن يستغلها ويسخرها لإرادته ولاهتمامه و لم يدع لها العنان لتقوده هي عبدا مطاعا، وعلاوة على ذلك فقد عبّر بها عن نفسه وعن موقفه ازاء مجتمعه القبلي المستبد وهذه ميزة إن لم تكن إبداعا.

إن الغرابة في البنية الفنية لشعر الشنفرى تكمن في الخروج عن النظام القبلي؛ أي أن الشاعر يصنع بنياته الفنية لتصبح علامات دالة على مضمون ذهني كبير غير ذي صلة بالوجود الإنساني في البيئة الجاهلية القبلية، ثم إن استبعاد معايير البناء الفني للقصيدة النموذج هو استبعاد لأفق الانتظار المجسّد في معايير جمالية متراصة تاريخيا، وهو بالنسبة للشنفرى أيضا لحظة الإنتاج التي استندت إلى فهم متطلبات جديدة في الاستجابة والتواصل الفني والاجتماعي.

من هنا غدا الفن بالنسبة للذات الشاعرة«منجاة من ضغط الواقع أو كأنه في هذا المقام تعويض متسام للرّغبات التي حال دونها القهر الاجتماعي»[1]، وهذا يعني أنه في حالة حركة دائمة مع واقعه الاجتماعي ، فهو يصبو إلى التغيير من خلال استجابته للظواهر الاجتماعية، ثم بعد ذلك يحاول أن يكيف تلك الظواهر مع حالته النفسية بأن يقدم تصورا أو رؤية للمجتمع عبر هذا النشاط الإبداعي الذي ينتجه.

وإذا كان "ياوس" قد ربط«القيمة الجمالية للعمل الأدبي الجديد بدرجة انزياحه الجمالي عن أفق الانتظار المعهود؛ أي بمدى تعطيله للتجربة السابقة وتجاوزه لها وتحريره للوعي بتأسيس إمكانات جديدة للرؤيا والتجربة، فإن القيمة الجمالية للعمل الأدبي الجديد تكون أكبر كلما كان تغير الأفق السائد

[1]– حبيب مونسي : فلسفة القراءة واشكاليات المعنى، ، ص252.

ضرورة ملحة يتطلّبها استقبال هذا العمل وفهمه، وعلى العكس من ذلك فكلما تضاءلت هذه المسافة الجمالية و لم يقتض العمل الأدبي الجديد أي تغيير في الأفق بل استجاب تماما للانتظار المألوف والمستقر فإنه يقترب من السّجلات المألوفة للمتلقي»[1]

وحيث أن الشنفرى قد عبّر في تجربته الشعرية عن أثر غير متوقع من خلال إحداث شكل فني جديد استطاع به فرض طريقة مختلفة لإدراك الأشياء، فإنه حرّر القارئ من بدائة أحكامه المألوفة وفتح قضية اجتماعية محايثة تعتد بالذات البشرية وتعلو بها عن السلطة القبلية.

لقد تمكن الشاعر من أن يقطع على القراء توقعاتهم باستعماله شكلا جماليا جديدا، وأن يجعلهم يواجهون أسئلة لم تجب عنها مرسلاته، إذ أن مخالفة مرجعيات القراءة عموما يتحول إلى تهييج يبدأ في جذب الانتباه والترقب لينتهي إلى مرحلة فعّالة من العلاقة بين النص والقارئ.

ما يمكن قوله أن المعايير الشكلية للقصيدة الجاهلية كانت في حالة سريان معطل في ديوان الشنفرى، مما جعل مرسلاته حاضرة بالنسبة للقارئ كحدث مفتوح- لأن معايير القصيدة الجاهلية من طلل ووصف حسي للمرأة في المقدمة الغزلية... قد دخلت حالة من اللاألفة والاعتياد – استدعى تهدئة انفعال القارئ عن طريق البحث عن دلالات تتطابق مع الإشارات التي أثارت التوتر فكان إذن أن يبرز واقع صعلوكي مفترض لايهتم بميول أفراد القبيلة ولا يعتد بالانتماء إلى أي قانون ثقافي مشترك، بل هو واقع ينشأ من شيء أكثر ضرورة وهو طبيعة الواقع الجاهلي نفسه.

إن البناء الفني لشعر الشنفرى هو موضع اكتشاف متواصل وتذوق دينامي دائم التغير يتقدم فيه القارئ من مفاجأة إلى أخرى، وفي الوقت نفسه يرى مع تقدمه كيف يتغير فهمه لما قرأ ،لأن كل عنصر جديد يضفي بعدا جديدا على العناصر السابقة له بإعادتها أو نقصها أو تطويرها.

[1]- عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص167.

2 -توقع الموضوعات في ديوان الشنفرى:

2-1. مرجعية المضمون في الشعر الجاهلي:

«أطلق مصطلح الأغراض حديثا على الموضوعات التي يعالجها فن النظم،و هو في معناه الاصطلاحي المحور الموضوعي الذي يحوي مجموعة من الأفكار ذات الاتجاه الواحد كالتعبير عن مشاعر الحب في الغزل ومشاعر الحزن في الرثاء، وأيّا ما كان الأمر فان الأغراض التي بقيت من الشعر الجاهلي وحملها في ثناياه هي: الغزل، الوصف، المديح، الرثاء، الفخر والحماسة، الهجاء والخمر والحكمة»[1]

من هنا ارتبط مصطلح الغرض بقراءة الجانب المضموني في النص، لأن الموضوع عموما هو التردد المستمر لفكرة ما فيما يشبه لازمة أساسية وجوهرية في القصيدة، وحيث أن قارئ ديوان الشنفرى يبدأ في فهم هذا المؤلف بالقياس إلى استحواذه لمتاعه وأرشيفه الذي قرأه من تراكمات النصوص الشعرية الجاهلية، فإن هذه الدراسة تقتضي تسليط الضوء على ما استقر من موضوعات وأغراض في المرجعية الشعرية الجاهلية:

أ- المديح:

«المدح فن من فنون الشعر يشيد فيه الشاعر بالفضائل المستحبة في شخص الممدوح»[2] من شجاعة ومروءة ووفاء وكرم ونبل... وكان المدح عند الجاهليين نوعين: «مديح للشكر وللإعجاب يغلب على أهل البادية ،ثم مديح للتكسب يغلب على أهل الحضر»[3] من هنا كانت قصيدة المدح ثناء يرفعه الشاعر إلى انسان أو جماعة إعجابا أو طلبا للنوال، ولكن كيفما كان القصد من المديح فإنه يندرج

---

[1]- زبير دراقي : المفيد الغالي في الأدب الجاهلي، ص51-52.

[2]- سعد بوفلاقة: دراسات في الأدب الجاهلي، منشورات جامعة باجي مختار، عنابة، ط1، 2006 ص130.

[3]- عمر فرّوخ: تارخ الأدب العربي، ج1، دار العلم للملايين، لبنان، 1968 ص23.

حسب التركيب الثلاثي للقصيدة الجاهلية-الذي أقره ابن قتيبة- ضمن الغرض الذي يخلص إليه الشاعر بعد استهلاله بالطلل ووصف رحلته المضنية في مجاهل الصحراء.

ب- الرثـــــاء:

الرثاء غرض آخر من أغراض الشعر ويتصل اتصالا مباشرا بالمديح، لأنه«مدح الميت أسوة بمدح الحي وتعداد فضائله وإظهار اللوعة والحزن عليه»[1] ومادام الرثاء في جوهره مدح للميت فهو غـــرض يلتقي مع المديح في مادة واحدة قوامها الخصال الحميدة والأفعال الكريمة التي كان الجاهليون يعتزون بها في سلم الأخلاق والمثل العليا.

«وقد يكون الرثاء من شاعر القبيلة لزعيم أو رئيس أو فارس وفيه يتأسى على هـــذا الـــزعيم، ويسوق بعض صفاته ذاكرا أعظم الرزء الذي رزئته القبيلة بموته ويكون الشاعر في هذا ناطقـــا بلســـان القبيلة، وهناك رثاء الأقارب، حيث ترثى المرأة أخاها أو ابنها أو أباها، وكذلك يرثي الرجل أخـــاه أو أبناءه وهذا النوع من الرثاء يفيض بأحاسيس اللّوعة والحرقة والأسى»[2]

ومن هنا نجد الشاعر في رثاء ذوي القربى يتحرّر من منطق القبيلة ليعتلي سرج الذاتيـــة ،حيـــث يفرغ فيه التياعه الصادق وجزعه الشديد على القريب المفقود ،وهنا تتجلى شذرات من ذاتيته التي ألغيت فيما سبق في زحمة الالتزامات القبلية.

أما عن تقاليد هذا الغرض الشعري، فقد أتى ابن رشيق على ذكرها قائلا: «ومـــن عـــادة القـــدماء أن يضربوا الأمثال في المراثي بالملوك الأعزّة والأمم السالفة والوعول الممتعة في قلل الجبال والأسود الخادرة في الغياض وبحمر الوحش المتصرّفة بـــين القفـــار والنســـور والعقبـــان والحيّـــات لبأســـها وطـــول

[1]- زبير دراقي : المفيد الغالي في الأدب الجاهلي، ص74.

1 – محمد زغلول سلام:مدخل الى الشعر الجاهلي ص167

أعمارها»[1]،«وقد كانت هذه الرموز التي لجأ إليها القدماء تحمل دلالات فنية ألمح بها الشعراء الى ظاهرة الموت وفعلها في الكائنات الحية ومنها الانسان الذي شغل تفكيره بمشكلة الموت والمصير»[2]

ت- الهجـــاء:

«يعد الهجاء من أهم الفنون الشعرية عند العرب، وهو عادة تعديد معايب المهجو، ويـــنم عـــن عاطفة السخط والغضب اتجاه شخص تبغضه أو جماعة تنتقم منها وهو نوعان: الهجاء الجسدي والهجاء الخلقي»[3]ولما كان المديح الجّيد إنما يكون بالفضائل فكذلك الهجاء الجيّد انما يكون بسلب هذه الفضائل

ولقد كان لحياة العرب في الجاهلية طابع المناحرات والأخذ بالثأر والعداوات الذي أذكى نـــار المهاجاة بين الأفراد الأمر الذي قسم الهجاء إلى أنواع منها«الهجاء السياسي الذي يتم على الممارســـات السلطوية الخاطئة في نظر الشاعر ومنها الهجاء الاجتماعي الذي يكشف الشاعر من خلاله على طبيعـــة العلاقات الاجتماعية المشوهة في عهده، وهنا يبدي سخطه على النظام الاجتماعي»[4] على أن «السمة الغالبة على الهجاء في العصر الجاهلي هي السمة الجماعية وهي لا تخلو من فحش وإقذاع ومن أبرز ممثليه على اختلاف معانيه في العصر الجاهلي الأعشى»[5] هذا يعني أن الهجاء كان ســـلاحا لســـانيا فتاكـــا تستعمله القبيلة للرّد على خصومها ونشر معايبهم أمام الملأ.

---

[1]- ابن رشيق القيرواني : العمدة ص268.

[2]- نوالدين السد : الشعرية العربية، ج2 ص226.

[3]- سعد بوفلاقة : دراسات في الأدب الجاهلي ص126.

[4]- نوالدين السد: المرجع نفسه ، ج2 ص224.

[5]- سعد بوفلاقة : المرجع نفسه ، ص127.

ث- الغزل:

الغزل من أقدم الفنون الشعرية عند العرب وأكثرها شيوعا ،لأنه متصل بعاطفة الحب بين الرّجل والمرأة، والشعراء دون غيرهم يصوّرون هذا الحب بعاطفة صادقة تتدفق على ألسنتهم وتجيش خواطرهم، وقد عرّفه ابن رشيق فقال: «والنسيب والتّغزل والتشبيب كلها معنى واحد، والغزل هو إلف النساء والتخلق بما يوفقهن»[1]

«و لم يلتزم الشعراء الجاهليون في غزلهم بنظام القصيدة البسيطة المستقلة، بل جاء غزلهم في مطالع القصيدة وما يتصل بذلك من ذكر الرّسوم ومساءلة الأطلال توخيا لتعليق القلوب وتقييدا للأسماع قبل المفاجأة بالغرض من الكلام»[2]

وإذا «طغى الغزل على معظم الفنون الشعرية في العصر الجاهلي فلا تكاد تخلو قصيدة منه لأن كل الشعراء يبدؤون مدائحهم وأهاجيهم ومراثيهم بالغزل»[3]

فقد غدا لازما من لوازم القصيدة العربية الجاهلية، حيث أن الشاعر الجاهلي عندما يبدأ بذكر ديار المحبوبة وأطلالها يتذكر الأمور التي كانت بينهما في تلك الأيام الخوالي، عندما كانت الدّيار عامرة مزهوّة بالفرح والسعادة.«وغزل الشاعر الجاهلي في المرأة في معظمه غزل حسيّ، فهو يرى فيها النموذج الأنثوي الذي غالبا ما يسترعيه، فهو معجب بعناصر الجمال الحسية كالشعر واستدارة الوجه وبياضه، وكحل العينين وجمال الثغر وطول الرّقبة والقوام المعتدل...»[4]

---

[1]- ابن رشيق القيرواني : المصدر السابق ، ص117.

[2]- عفيف نايف خاطوم : الغزل في العصر الأموي، دار صادر بيروت 1994 ص47.

[3]- سراج الدين محمد : موسوعة المبدعون في الغزل، دار الراتب الجامعية، لبنان ص08.

[4]- محمد زغلول سلام : مدخل الى الشعر الجاهلي ، ص175.

وهكذا انصرف الشعراء في العصر الجاهلي إلى الافتتان بالصفات الجسمانية البارزة في المرأة و لم يقيموا وزنا للأخلاق والصفات المعنوية.

ج-الفخر:

الفخر ضرب من المدح يعدد فيه الشاعر مناقبه أو مناقب قومه، وقد عرّفه ابن رشيق بقوله«الافتخار هو المدح نفسه إلا أن الشاعر يخص به نفسه وقومه وكل ما حسن في المدح حسن في الافتخار، وكل ما قبح فيه قبح في الافتخار»[1]

وإلى جانب اتصال الفخر بالمدح«اتفق النقاد والمؤرخون أن يجعلوا الفخر والحماسة بابا واحدا لما بينهما من تشابه كبير»[2] لأن الحماسة تعني«التباجح بمظاهر القوة والبطش والتغني بالبطولة والإشادة بانتصارات القبيلة في المعارك، وكان طبيعي جدا أن يتغنى الشعراء ببطولات قومهم وقبائلهم من غير رهبة ولا خوف على الموت منكلين بأعدائهم شر تنكيل ومفتخرين بشجاعتهم وبهذا تكون الحماسة تعديدا لمناقب القبيلة وأمجادها»[3]

ومن هنا كان الفخر تابعا للحماسة ،لأنه فخر بالقبيلة أو فخر بالنفس والفخر بالقبيلة فخر بعزّها وبحرمتها بين القبائل الأخرى، أما الفخر الذاتي «فهو فخر بالانتماء إلى قبيلة عزيزة النسب وبأن الشاعر يحتل منها الذروة من رؤسائها، ويفخر كذلك بمجموعة من الصفات والشيم التي يضمها خلق المروءة عند العرب القدماء وتمثل سلوك الفتوة والنجدة ومنها الشجاعة والكرم.. وكلها من الأخلاق التي يمدح بها وهي تجري في موضوع الفخر كما تجري في موضوع المديح»[4]

---

[1]- ابن رشيق القيرواني : المصدر السابق ، ص122.

[2]- بطرس البستاني : أدباء العرب في الجاهلية وصدر الإسلام،ج1، دار مارون عبّود، بيروت، 1986 ص46.

[3]- زبير دراقي : المفيد الغالي في الأدب الجاهلي ص74.

[4]- محمد زغلول سلام : مدخل الى الشعر الجاهلي ص165.

ح- الوصف:

«هو الكشف والإظهار، والمراد هو الوصف الأدبي الذي يتناول الطبيعة والإنسان والآثار القائمة وهو نظير الرسم والتصوير»[1]

وإذا كان الشاعر الجاهلي وصف كل ما وقع عليه بصره من محيطه وصفا شمل بلاد شبه الجزيرة بأرضها وسمائها وصحاريها وبواديها وحيواناتها ونباتاتها ورياحها وأمطارها ،كما شمل مظاهر الحياة فيها من حل وترحال وسلم وغزوات ومجالس صيد ولهو، فإن الوصف لا محالة موضوع شامل من موضوعات الشعر الجاهلي لا سبيل إلى حصره أو استقصائه لكون موضوعات الشعر جميعا تقوم عليه فهو«في وصف النساء غزل وفي وصف الخمر خمريات وفي وصف الصيد طرد وفي المدح وصف للفضائل وفي الفخر وصف للحسب والنسب والشجاعة وعلو الهمة وكذلك الحال في الرثاء والهجاء وفي جميع الأغراض»[2]

ولعل من ألوان الوصف الشائعة في الشعر الجاهلي«وصف الدّيار والمنازل التي عفت، وصارت أطلالا بعد هجر الناس لها وارتحالهم إلى أماكن أخرى بحثا عن الكلأ والماء لأنعامهم وحين يقف الشاعر على الأطلال يستعيد ذكريات الماضي والشباب ومن الطبيعي جدا أن تقابله صورة من آخر رؤية للحبيبة قبل أن يسدل عليها الغيب ستائر النسيان وما كان عليه سوى أن يتتبع بعينيه الدامعتين ظعائن الحبيبة ويصفها وهي تبتعد تدريجيا...»[3] ويندرج ضمن غرض الوصف أيضا وصف المرأة المحبوبة الذي«لا جدال في أنه

---

[1]- أحمد الشايب: الأسلوب، دار النهضة العربية المصرية، 1976،ط1 ص90.

[2]- سعد بوفلاقة : دراسات في الأدب الجاهلي ص115.

[3]- محمد زغلول سلام : المرجع السابق ، ص179.

كان وصفا بدنيا شاملا لا يكاد يترك شيئا من جسمها، فمفاتنها غالبا ما شبهت بمحاسن الطبيعة الحيوانية والنباتية والجمادية»[1]

كما يتضمن موضوع الوصف وصف الحيوانات الصحراوية، وقد«استحوذت الناقة على وجدان الشاعر الجاهلي فوصفها وأكثر من ذكرها في شعره، لأنها عدة الرحلة ومطيّة الأهل والأنيس في الصحراء كما تشكل مصدر الغذاء واللبن، وقد استطرد شعراء الجاهلية غالبا في وصفها إلى وصف بعض الوحوش في الصحراء مما تقع عليه أعينهم حيث قرنوا وصفها بوصف حمار الوحش مع أنثاه»[2] وإذا كانت الناقة قد احتلت الأولوية في وصف الحيوان فإن«العربي قد عشق فرسه لأنها عدّة الحرب ورجاؤه من الخطر، بها ينجو من الغارة وإذا داهمه العدو فلا منجاة إلا على ظهرها وفرسه دائما على أهبة الاستعداد»[3]

إذن كانت الناقة أكثر الحيوانات الموصوفة في الشعر الجاهلي، هي التي يركبها الشاعر ويقطع بها المسافات البعيدة وكان وصفها يأتي في العادة بعد الوقوف على الأطلال، ويأتي وصف الفرس في المرتبة الثانية لأنه المنجي والمخلّص إبّان الغارات والحروب وهذا طبعا لا ينفي ورود أوصاف أخرى لحيوانات أخرى كالأسود والضباع والوعول والنسور والنمل والعنكبوت ولكن بصور مختلفة من شاعر لآخر.

وعطفا على هذا الاستقصاء فيما يخص غرض الوصف، فإن الشاعر الجاهلي وصف كل ما أبصره ووقعت عليه عيناه في صحراء شبه الجزيرة العربية الواسعة دون أن يترك شيئا من مناظرها الطبيعية ومظاهرها الحياتية، والقصيدة الجاهلية كانت فرصة للحديث بعد الوقفة الغزلية عن شتى الموضوعات التي منها الوصف، وكان يشمل ذكريات الحب الماضية وارتحال الظعائن والرّحلات الشّاقة فوق الإبل وما تلقاه في طريقها من مخاطر، ووصف الرّاحلة وصفا يقود في كثير من الأحيان إلى وصف بقية الحيوانات الصحراوية.

---

[1]- المرجع السابق ، الصفحة نفسها.

[2]-المرجع نفسه ، ص180.

[3]- المرجع نفسه،الصفحة نفسها.

خ – الحكمة :

« الحكمة ذكر أراء صائبة تصدق في الواقع أو توافق المنطق أو توجد نتائج الاختبار الطويل في ألفـــاظ يسيرة»[1] و الحكمة «ليست من أغراض الشعر الجاهلي الرئيسية،و لكنها تأتي عرضا أثنـــاء القصـــيدة ينثرها الشاعر عقب الحديث عن تجربة له في الحياة،و هي تكشف عن كثير من عقائد القوم و تقاليدهم و قيمهم المعنوية والمعيشية»[2] أو «قد تفرد لها نادرا مقطوعات،و قد عرف العصر الجاهلي الحكمة من خلال طائفة من الشعراء أمثال زهير بن أبي سلمى و طرفة بن العبد و لبيد بن ربيعة،و أوس بن حجر و أميّة بن أبي الصّلت و الشنفرى و علقمة الفحل و غيرهم»[3]

و على هذا الأساس كانت أراء الجاهليين الحكمية تجيء ضمن الأغراض الأخرى في شتى أبيات مستقاة من تجاربهم في الحياة؛و هي أبيات سديدة الرأي و صائبة الهدف و المعنى،لأنّها كانـــت وليـــدة التجربة الميدانية و الحياة الاجتماعية لا تأملات معزولة عن الواقع المعاش .

د– الخمر:

ارتبط وصف الخمر ومجالسها بالحالة الاجتماعية وحياة الاستقرار التي تتيح الاستمتاع بها ، وإذا كانت الحياة الجاهلية مطبوعة بطابع الفاقة و شظف العيش نتيجة الظروف المناخية القاسية، فان الخمر بالمقابل عدت «مظهرا من مظاهر اليسر والغناء، لذا كان أكثر من اهتم بالحديث عنها ووصف مجالســـها هـــم فحول الشعراء ، وخاصة من رحل منهم إلى بيئات أجنبية، وهذا يستدعي فكرة أن وصف مجالس الخمر كان موضع اهتمام فئة معينة من شعراء هذا العصر لها ظروفها الخاصة التي تتيح لها الاستمتاع بالخمر و

1- سعد بوفلاقة : دراسات في الأدب الجاهلي ص124

2- محمد زغلول سلام : مدخل إلى الشعر الجاهلي ص183 .

3- المرجع نفسه ص 125 .

مجالسها»[1]، أما عن ألوان هذا الغرض فهي تشتمل وصف مجالس الخمر و ما يتبعها من عناصر أخـــرى اجتماعية مثل أدوات الخمر من كؤوس و أباريق و دنان وسقاة و أصحاب مشاركين للشاعر في هـــذا المجلس وعناصر أخرى تعد تكميلية لهذا المجلس من مثل القيان و المغنيات و الموسيقيات ، وعلى كل فهذا الغرض لم يطّرد بصورة عامة في تقاليد الشعر الجاهلي لما ذكر من أسباب تتعلق بالحالـــة الاجتماعيـــة والاقتصادية لشبه الجزيرة العربية .

فأما أن يشغل شاعر معين قريحته ويسخر كلماته لهذا الغرض، فلا بد أن يكون قد بلغ حدا من اليسر والرّفاهية يجعلانه يقضي وقت فراغه بمتعة الخمر.

تلك إذن هي المواضيع الأساسية التي عالجتها القصيدة الجاهلية دونما إتباع ترتيب محكم فيهـــا، فالغالب أن الشاعر كان يبدأ قصيدته بالبكاء على الأطلال وما يستتبعه من وصف الحبيـــب ثم يصـــف رحلته في الصحراء على ناقته أو فرسه ليمر بعد ذلك إلى بقية الموضوعات من مديح أو فخر أو هجاء أو حماسة، و دائما تتبعه لهذه الأغراض لا ينقطع عن وصف كل ما تراه عيناه وتحس به نفسه ناثرا حكمه ومتحدثا عن تجاربه في ثنايا تجربته الشعرية.

2-2. أفق التوقع الموضوعي في ديوان الشنفرى:

تأسيسا لاختبار مفهوم أفق التوقع في جانب الموضوعات على ديوان الشنفرى محـــل الدراســـة يستحسن إجراء نوع من التجريد لدلالة تلك الموضوعات في الديوان أو بلفظ آخر التماس حضور كل موضوع من تلك الموضوعات حتى يتسنى مناظرتها بما يقابلها في ديوان الشاعر ولعل الجدول التالي يجسد عملية الحصر والتجريد:

[1]- بهي الدين زيان : الشعر الجاهلي تطوره وخصائصه الفنية ، ص35

المرسلة الشعرية	موضوعاتها
لامية العرب: ثمانية وستون بيتا	– إباء الذل والثورة على المجتمع القبلي الظالم. – تصوير حالة الفقر والجوع التي يعاني منها الشنفرى.
التائية: ستة وثلاثون بيتا	– مقدمة غزلية تظفر بأعذب الصفات الأخلاقية والمعنوية التي خلعها على زوجته. – الثأر من حرام بمنى وسط الحجيج – الفخر بواجهة الموت والاعتزاز بمبدأ المعاملة بالمثل.
الفائية: عشرون بيتا	– وصف حياة الصعاليك في المرقبة من رصد للعدو واستعداد للغارة ومعاناة للفقر والجوع وتحمل المشاق ووصف السلاح.
الرائية: ثمانية أبيات	– السعي في القفار ومجاهل الصحراء وطرد الحزن عن النفس رغم ما يعتورها من كآبة وأسى (وهي قصيدة تعكس الجانب النفسي والوجداني في شخصية الشاعر).
البائية: احدى عشر بيتا	– مشاركة الشنفرى مع أصحابه في غارة على بجيلة حيث كان النصر حليفهم وصرعوا ثلاثة من الأعداء.
رجز من أربعة عشر سطرا	– الشنفرى يرثي يده حين بترت.
بيتان من قافية النون	– فخر بالفرس: اليحموم
قطعة شعرية من أربعة أبيات من قافية النون	– عتاب على البنت السّلامية وفخر بالنّسب.

خمسة أبيات من قافية النون	– افتخار بالصعلوك المثالي الذي لا يخشى مجاهل الصحراء .
أربعة أبيات من قافية الكاف	– مشاركة الشنفرى مع أصحابه في غارة علـــى العـــوص وافتخاره بالنيل منهم.
بيتين من قافية الفاء	– افتخار بمواجهة الموت.
بيتين من قافية العين	– رثاء الأم لابنها دعدع.
بيت من قافية العين	– التباهي بمواجهة الموت.
أرجوز من سبعة أسطر	– افتخار الشنفرى بدهائه ومكره حيال مناوئيه.
قطعة شعرية من أربعة أبيات على قافية الرّاء	– وصية الشنفرى بألا يقبروه ورثاء لذاته
قطعة شعرية من ثلاثة أبيات على قافية الدّال	– رثاء الشنفرى لأبيه وعزمه على الثأر من قاتليه
بيتان على قافية الدّال	– افتخار الشنفرى بما يملك من صفات الصعلوك المثالي
قطعة شعرية من خمسة أبيات	– العزم على الثأر من بني سلامان وقتلهم شر قتلة
قطعة شعرية من أربعة أبيات على قافية الجيم	– الشنفرى يصف قوسه وما تصدره من أنين خاصة حـــين يطلق السهم وكأنها جريح
بيت على قافية الجيم	– هجاء بعدم اجادة الحز في السلخ
بيتان على قافية الباء	– افتخار بقطع المفاوز، وتباهي بتحمل الجوع والعطـــش في سبيل نيل المطالب.

من خلال عملية الاستقصاء هذه طرق الشنفرى موضوعات متنوعة تخص الافتخـــار و الغـــزو والغزل ووصف حيوان الصحراء والإباء والكرامة والكرم والسماحة والحكمة ووصف رفـــاق الغـــارة والغزوات، وإن دارس هذا الديوان يخرج بحكم عام مفاده أن الشنفرى قد قال أغلب شعره في موضوع القتل والفتك والتهديد والغزو، ولا غرابة في ذلك فهو ناقم على قاتلي أبيه، وارتبطت حياتـــه بمنـــهج الصعلكة،شأنه شأن فئة الصعاليك؛ هذه الفئة«التي كانت حياتها يسيطر عليها العنف والقتل، وقد كـــان اتصاله بتأبط شرا عملا قويا في أنه أصبح جسورا في هجمات الغزو ضد الناس بحيث أصبح فتكه وقتله للنفوس حدا لا يصدق، وقد فعلت الظروف الاجتماعية والاقتصادية والجغرافيـــة فعلـــها في تشـــكيل نفسيته»[1]

وإذا كان موضوع الغزو والفتك يستأثر بالانتباه من أول احتكاك بالديوان ، فان هذا الموضوع لا يتوزع على كل المرسلات الشعرية الموجودة في الديوان، وهذا يعني وجود موضوعات أخرى تشكل هواجس أخرى بالنسبة للذات الشاعرة لأن «التوصل في الحقيقة إلى عقل المؤلف لايعـــني الرجـــوع إلى معرفة أشياء عنه، وإنما يتم من خلال تلك الأوجه من وعيه التي تتجلى في العمل ذاته، وهذا يعني الاعتناء بالبنى العميقة لهذا العقل والتي تبرز في الموضوعات، ثم إن التقاط هذه البنى يعني التقاط الطريقة التي يحيـــا بها الكاتب عالمه ،وهنا يمكن تبيين العلاقة الظاهراتية بينه كذات والعالم كموضوع »[2].

لقد نشأ الشنفرى منذ صغره على حياة الصعلكة، وتكدّست بين ضلوعه مشاعر الحقد على بني سلامان فكان حريا به الاتّصاف بالشجاعة والإباء لمواجهتهم وبذلك جاء حديثه عن الجرأة والشجاعة مواتيا لنفسيته الثائرة المنتقمة، ومن ذلك قوله مفتخرا بشجاعته وشجاعة أصحابه الصعاليك:

---

[1]- محمود حسن أبو ناجي : الشنفرى شاعر الصحراء الأبي ص 14

[2]- محمود الدرابسة : التلقي والابداع، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية، الأردن، 2003.ص68

سَرَاحِينُ فِتْيَانٍ كَأَنَّ وُجُوهَهُمْ مَصَابِيحٌ أَو لَــوْنٌ مِنَ المَــاءِ مُذَهَّبُ

ثَلاَثًا عَلَى الأَقْدَامِ حَتَّ سَمَا بِنَا عَلَى العُوصِ شِعْشَاعٌ مِنَ القَوْمِ مِحْرَبُ

فَشَنَّ عَلَيْهِمْ هِزَّةُ السَّيْفِ ثَابِتٌ وَصَمَّــمَ فِيهِــمْ بِالحُسَــامِ الْمُسَيَّبِ

وَقَدْ خَرَّ مِنْهُمْ رَاجِلاَنِ وَفَارِسٌ كَــمِّي صَرَعْنَــاهُ وَقَــرْمٌ مُسَلَّبٌ [1]

ومن أحاديث الشجاعة غير المألوفة عدم مبالاته بما يحدث لجثته بعد الموت عندما طلب من أعدائه ألا يقبروه وأن يرموا بجثته للضباع:

لاَ تَقْبُــرُونِي إِنَّ قَبْــــرِي مُحَــــرَّمٌ عَلَيْكُمْ وَلَكِنْ أَبْشِرِي أُمَّ عَامِرٍ

إِذَا احْتَمَلُوا رَأْسِي وَفِي الرَّأْسِ أَكْثَرِي وَغُودِرَ عِنْدَ الْمُلْتَقَى ثُمَّ سَائِرِي

هُنَــــالِكَ لاَ أَرْجُــو حَيَاةً تَسُرُّنِي سَجِيسَ اللَّيَالِي مُبَسَّلاً بِالجَرَائِرِ [2]

أو قوله:

إِذَا مَا أَتَتْنِي مَنِيَّتِي لَمْ أُبَالِهَــا وَ لَمْ تَذْرِ خَالاَتِي الدُّمُوعَ وَعَمّتِي

وَإِنّي لَحُلْوٌ إِنْ أُرِيدَتْ حَلاَوَتِي وَمُرٌ إِذَا نَفْسُ العَزُوفِ اسْتَمَرَّتِ

أَبِيٌّ لِمَا يَأْبَى سَرِيــعٌ مَبَاءَتِي إِلَى كُلِّ نَفْسٍ تَنْتَحِي فِي مَسَرّتِي [3]

---

[1]- الشنفرى : الديوان: ترجمة اميل يعقوب ص28 (العوص: حي من بجيلة، الشعشاع: الطويل الحسن، محرب: صاحب الحرب، المسيّب: المتروك يقطع ما يشاء،خرّ=سقط،الكمي=الشجاع،صرعناه=قتلناه،القرم=السيد،المسلب=الملقى).

[2]- المصدر نفسه ص48 (أم عامر: كنية الضبع، سجيس الليالي: طولها، مبسل: مسلم، الجرائر: الجرائم: الذنوب)

[3]- المصدر نفسه ص38 (العزوف: الراحع عن الشيء، المباءة: الرجوع، تنتحي: تعتمد)

ورغم أن الشنفرى كان ذا ميول نحو الفتك والقتل ،إلا أنه كان أبيّا عفيفا مترفعا عـــن الضـــيم والذل، أما إباءه فقد تمثل في ترفعه عن أخذ لقمة العيش بذل، فقد فضّل الجوع تحت الموت من أن يأخذ من ذوي الفضل ما يسد رمقه ،كما تظهر عفته في أكثر من موضع فإذا وضع الزّاد فإنه يأكـــل بـــأدب ووقار حتى لا يكون جشعا:

وَإِنْ مُدَّتِ الأَيْدِي إِلى الزَّادِ لَمْ أَكُنْ بِأَعْجَلِهِمْ إِذْ أَجْشَعُ القَوْمِ أَعْجَلُ [1]

وَمَا ذَاكَ إِلاَّ بَسْطَـــةٌ عَـــنْ تَفَضُّلٍ عَلَيْهِمْ وَكَانَ الأَفْضَلَ الْمتَفَضِّلُ

فهذه الأبيات تصّور قناعة الشنفرى وعفته ،ثم إنه يؤكد معاني الإباء المطلق والإصرار على عدم أخذ لقمة العيش من أحد في موضع آخر فيقول:

أَدِيمُ مِطَـــــالُ الجُـــــوعِ حَـــتى أَمِيتَـــهُ وَأَضْرِبُ عَنْهُ الذِّكْرَ صَفْحًا فَأُذْهَلُ

وَأَسْتَفُ تُرْبَ الأَرْضِ كَيْـــلاَ يـــرَىْ لَـــهُ عَلَيَّ مِنَ الطَّوْلِ امْـــرُؤ مُتَطَوِّلُ

وَلَوْلاَ اِجْتِنَابُ الذَّأْمِ لَمْ يـــلْفَ مَشْـــرَبُ يُعَاشُ بِـــهِ اِلاَ لَـــدَيَّ وَمأْكَلُ

وَلَكِـــــنَّ نَفْسًـــا مُـــــرَّةً لاَ تُقِيْمُ بِي عَلَـــى الذَّأْمِ الاَّ رَيْثَمَا أَتَحَوَّلُ

وَأَطْوِي عَلَى الخَمْصِ الحَوَايَا كَمَا اِنْطَوَتْ خُيُوطَـــةُ مَـــارِي تُغَارُ وَتُفْتَلُ

وَأَغْـــدُو عَلَى القُـــوتِ الزَّهِيدِ كَمَا غَدَا أَزَلُّ تَهَـــادَاهُ التَّنَائِفُ أَطْحَلُ[2]

إن الشنفرى هنا يؤثر الجوع و الظمأ على الطعام المأكول بذل واحتقار حتى أنه أحيانا يتنازل عن هذه الحاجات المادية في سبيل نيل المطالب واعتلاء المخاطر إذ يقول:

[1]- المصدر السابق ص 60-61،(بسطة=سعة،تفضل=ادّعاء الفضل على الاخرين،الجشع=النّهم).

[2]- المصدرنفسه ص61.

أَنَا السَّمْعُ الأَزَلُّ فَلاَ أُبَالِي وَلَوْ صَعُبَتْ شَنَاخِيبُ العِقَابِ

وَلاَ ظَمَأٌ يُؤَخِرُنِي وحَرٌّ وَلاَ خَمْصٌ يُقَصِّرُ مِنْ طِلاَبِ [1]

ولا يتورّع أحيانا في توضيح طموحه وإباءه لزوجته و محبوبته أثناء عذله عن المغامرة، وعلى الإقدام والشجاعة فيقول:

دَعِينِي وقُولِي بَعْدُ مَاشِئْتِ اِنَّنِي سَيُغْدَى بِنَعْشِي مَرَّةً فَأُغَيَّبِ [2]

إلى جانب هذه الموضوعات نجد الديوان قد استأثر بموضوع يتعلق مباشرة بحياة الصعلكة التي يحياها الشنفرى ؛وهو شعر المراقب أو المراصد«حيث ساعدت البيئة الصحراوية الصعاليك على اتّخاذ بعض المناحي والجبال والوديان أماكنا للاختفاء، ولعل أبراج المراقبة تكاد توجد في معظم أشعار هؤلاء لما لها من أهمية حيوية في تنفيذ الخطط وانجاز الأهداف المتعلقة بالفتك والسلب والرّصد»[3]

والشنفرى يصف أحد أبراج الرّصد عندما صعد إليها ويقول أن أمهر الصّيادين الذين عوّدوا كلابهم على تسلق الجبال العالية يعجز عن الوصول اليها:

وَمَرْقَبَةٍ عَنْقَاءَ يَقْصُرُ دُونَهَا أَخُو الضِّرْوَةِ الرِّجْلُ الخَفِيُّ المُخَفَفُ

نَعِبْتُ الَى أَدْنَى ذُرَاهَا وَقَدْ دَنَا مِنَ اللَّيْلِ مُلْتَفُ الحَدِيقَةِ أَسْدَفُ

فَبِتُ عَلَى حَدِّ الذِّرَاعَيْنِ مُجْذِيًا كَمَا يَتَطَوَّى الأَرْقَمُ المُتَعَطِّفُ

---

[1]- المصدر السابق ص30.(السمع=ولد الذئب من الضبع،الأزل=السريع،شناخيب=ج شنخوب و هو أعلى الجبل،العقاب= ج عقبة و هي المرقى الصعب من الجبل،الخمص=الجوع).

[2]- المصدر السابق ص 27.

[3]- محمود حسن أبو ناجي : الشنفرى شاعر الصحراء الأدبي ص71.

وَلَيْسَ جِهَازِي غَيْرُ نَعْلَيْنِ أَسْحَقْتُ صُدُورَهُمَا مَخْصُورَةً لاَ تُخَصَّفُ [1]

لقد نقل إلينا الشنفرى صورة معبّرة عن مكوثه فوق هذه المرقبة التي تعد برجا للمراقبة ومرصدا للمغازي، وكيف استفاد منها الشاعر في شن غاراته ورصد حركة أعدائه، مصورا في الوقت ذاته عدّته الفقيرة المتكونة من نعليه الممزقتين وجسمه الهزيل الذي تشكلّ كالأفعى في نومه.

ولما كانت حياة الشاعر مطبوعة بالسرعة والارتجال، فذلك تطلّب منه حنكة ودهاء وسرعة بديهة ليتخلص من المواقف الحرجة أو ليقضي على أعدائه، وكان ذلك سببا في وجود شذرات من الحكمة في تجربته الشعرية،إذ كانت الناطق الحي للمخاطر التي خاضها ولمظاهر الغزو والفتك التي اعترت حياته ومن حكمه ما قاله في اللامية بصدد احتمال الجوع ولو كان هذا الاحتمال مؤديا إليه:

أَدِيمُ مِطَالُ الجُوعِ حَتى أَمِيتَهُ وَأَضْرِبُ عَنْهُ الذِّكْرَ صَفْحًا فَأُذْهَلُ

وَأَسْتَفُ تُرْبَ الأَرْضِ كَيْلاَ يُرَىْ لَهُ عَلَيَّ مِنَ الطُّولِ امْرُؤ مُتَطَوِّلُ

وَلَوْلاَ اِجْتِنَابُ الذَّأْمِ لَمْ يُلْفَ مَشْرَبُ يُعَاشُ بِهِ اِلاَ لَدَىَّ وَمأْكَلُ

وَلَكِنَّ نَفْسًا مُرَّةً لاَ تُقِيْمُ بِي عَلَى الذَّأْمِ الاَّ رَيْثَمَا أَتَحَوَّلُ[2]

ومن حكمه التي تصور طموحا ومثالية في الأخلاق وسموا في المعاني ودقة في التّحدي قوله:

لاَ تَقْبُرُونِي إِنَّ قَبْرِي مُحَرَّمٌ عَلَيْكُمْ وَلَكِنْ أَبْشِرِي أُمَّ عَامِرٍ

---

[1]- الشنفرى، الديوان، تحقيق اميل يعقوب ص ،(المرقبة=مكان المراقبة،العنقاء=الطويلة،أخو الضروة=الصياد معه كلابه،حفي=غير منتعلة،نعبت=رفعت رأسي،أسدف=مظلم،مجذيا=ثابتا،تطوى=التف حول بعضه،الأرقم=ذكر الحيات،لاتخصف=لا تخرز بالمخصف) .53

[2]- المصدر السابق ص 63.

إِذَا احْتَمَلُوا رَأْسِي وَفِي الرَّأْسِ أَكْثَرِي وَغُودِرَ عِنْدَ الْمُلْتَقَى ثُمَّ سَائِرِي

هُنَـــالِكَ لاَ أَرْجُـــو حَيَاةً تَسُرُّنِي سَجِيسَ اللَّيَالِي مُبَسَّلاً بِالجَرَائِرِ [1]

إن الموضوعات المهيمنة في ديوان الشنفرى تمثل تجربة غير مألوفة لابد أن يستعصي على القـــارئ سبر أغوارها في لحظات الفهم والقراءة، لذا عليه توجيه اختياراته في البداية إلى أجزاء من التجربة الشعرية الجاهلية لا تزال تبدو مألوفة، إن هذه الاختيارات لا تختفي بل تظل ماثلة ودوما تلقي بظلالهـــا علـــى الترابط الذي يود القارئ إحداثه.

وحيث أن الشنفرى يزجّ بتجربته الشعرية صوب الافتخار بذاته والتمحور حول فرديته وصفاته من إباء وشجاعة وسرعة في العدو ورغبة في الانتقام، فإنه في هذه التجربة الشعرية يتخلّى في فكره عـــن مزاج غيره،و هو مهتم بالدّرجة الأولى بشيء لم يدخل في فلك تجاربهم ولا نبع منها، لذا فهو ملح على وضع القارئ في مقدمة تفكيره وفي غمار تجربة غير مألوفة تشكل«أفقا جديدا يمثل حالة اختمار لعناصر جديدة تضاف إلى المنظومة القرائية التي كانت قد أسست أفق الانتظار السابق»[2].

ومن جهة أخرى إذا كان«الشعر عند عرب الجاهلية له مهمة بوصفه فنا إنسانيا له دوره ووظيفته في المجتمع، فقد كان الشعر يتضمن رسالة سياسية واجتماعية منسجمة مع طبيعة العصر، حيث تبرز هذه الرسالة والمهمة من خلال الدور الذي يقوم به الشاعر للدفاع عن مبادئ قبيلته وشرفها»[3]

عطفا على هذا القول، واستنادا إلى ظروف الحياة الجاهلية كان للقبيلة أثر في تحقيـــق العمليـــة الإبداعية نظرا للدور الذي كانت تؤديه في حياة الشاعر، بوصفها الدّافع الأساسي لحث الشعراء علـــى نظم القصائد وتحريضها على التّصدي للذين يرغبون في هجاء القبيلة.

---

[1]- المصدر نفسه ص48 .

[2]- حبيب مونسي : فلسفة القراءة وإشكاليات المعنى ص312.

[3]- محمود الدرابسة : التلقي والإبداع ص69.

وانطلاقا من هذا الحرص كانت القبيلة تسعى إلى تفجير القريحة الشعرية لدى الشاعر ليـــتمكن فيما بعد من أن يكون لسانها المدافع عن حرمتها والكاسر لشوكة الطّاعنين في مجدها، لذا ومن خـــلال هذا الطرح كان«الشعر الجاهلي عامة والفخر والحماسة والرثاء والهجاء منه خاصة أغراض ترتبط بأيّـــام عرب الجاهلية ارتباطا وثيقا، فأكثر القصائد في هذه الفنون الأدبية في الشعر الجاهلي قد قيلت في هـــذه الأيام، وكانت صدى لها ونظمها أصحابها فخرا بمآثر القبيلة ودفاعا عن أحسابها وهجاء لخصومها وثلبا لأعدائها أو تحميسا لأبناء القبيلة ليهبّوا للدفاع عن كيانها وحفظ شرفها أو رثاء للقتلى من أبنائهـــا في حومة القتال وميادين النضال»[1]

فأي صدمة إذن يستشعرها المتلقي حين يقرأ في ديوان الشنفرى هذا التمحور حول الذّات، هذا البوح الشعري الذي يلغي أحاديث القبيلة وأيّامها ولا يفخر بانتصاراتها ولا يذود عن شرفها، ولا يرثي قتلاها أيضا ولا يمدح أعزة وأشراف القوم منها؟!... إنها صدمة الإبداع لأنها تظهر في سياق أكبر هـــو جزء من رسالة أدبية يرسلها الشنفرى إلى المتلقي من خلال هذا الخرق الموضوعي الـــذي ينـــأى عـــن المألوف الاجتماعي والفني.

هل هذا يعني أن التجربة الشعرية للشنفرى بضاعة كاسدة أعلنت إفلاسها لدى القـــراء بمجـــرد مخالفتها للتقاليد الشعرية الموضوعية؟!

إن القارئ إزاء تجربة الشنفرى مطالب أو مضطر إلى التخلي عن كل صلة كان قد توقعها مـــن خلال مرجعيته القرائية السابقة، وبالتالي يتلاشى كل توقع وينفصم كل رباط بين التجـــربتين، وتقـــوم عمليات الخرق بتعديل ميول القارئ، وتحويل موضوعات الشنفرى وما شكّلته من أفق جديد إلى تجربة يتم استقصاؤها حتى يتم في النهاية دمجها مع مألوف مخزون القارئ ،فمتعة القارئ«الوقوع على معـــنى جديد يحرّك النفس والعقل ويبث اللّذة في اكتشاف ما لم يكن ظاهرا وموجودا»[2]

[1]-عبد المنعم خفاجي : الشعر الجاهلي ص94.

[2]- موسى ربابعة: تشكيل الخطاب الشعري الجاهلي ص56.

تبعا للتقاليد الشعرية الجاهلية يدرك الدّارس أن«ذلك الشعر يوشك أن يكون كله قصيدة واحدة تذوب فيه فرادة الشاعر غالبا في لسان العرب الجماعي»[1]

أما في ديوان الشنفرى، فقد صار موضوع الفخر هو الشاعر نفسه وما يتحلى به من شجاعة وجرأة وقدرات وقوة وإقدام وكرم وسخاء وعفة وتحمل المشاق وصبر على المكاره ،حيث يتفرّد الشاعر في هذه التجربة الشعرية باحتمال الجوع والظمأ وشظف الحياة في الصحراء وسرعة العدو، بل لقد أصبحت أعماله البطولية وغاراته وفتكه بأعدائه هي مصدر فخره عوضا عن التباهي بأيام القبيلة وانتصاراتها.

وبدلا من تهديد كل من يمس شرف القبيلة وعزّتها أصبح يهدّد ببأسه وقوّته فيقول:

وَلَيْلَـةٍ نَحْسٍ يَصْطَلِـي القَوْسَ رُبّهَا وَأَقْطُعَـهُ اللاَّتِي بِهَـا يَتَنَبّـلُ

دَعَسْتُ عَلَى غَطَشٍ وَبَغْشٍ وَصُحْبَتِي سُعَارٌ وَإِرْزِيزٌ وَوَجَرٌ وَ أَفْكَلُ[2]

فَأَيَّمْـتُ نِسْوَانًـا وَأَيْتَمْتُ إِلْـدَةً وَعُدْتُ كَمَا أَبْدَأْتُ وَاللَّيْلُ أَلْيَلُ

إن باطن موضوع الفخر لدى الشنفرى هو علاقة كينونة حقيقية، بل هي عملية البحث عن الهوية وهذا تعبير واضح عن موقف فكري صريح إزاء المجتمع القبلي، موقف تبنّاه أي صعلوك«ضاق ذرعا بالحياة وبالتقاليد القبلية التي دأبت دوما على كبح جماحة وحالت دون طموحاته»[3]، لهذا فقط ثار الشنفرى على القيم الاجتماعية التي تمثل إطارا مغلقا يمنعه من التنفس بحرية لينشئ في ضوء هذا قيما جديدة

[1]- عبد الله بن أحمد الفيفي: مفاتيح القصيدة الجاهلية ص21.

[2]- الشنفرى : الديوان، تحقيق اميل يعقوب ص69-70(النّحس: البرد، يصطلي: يستدفىء،ربّها= صاحبها،الأقطع=ج قطع=نصل السهم،دعست=دفعت،الغطش=الظلمة،البغش=المطر الخفيف،السعار=شدّة الجوع،ارزير=البرد،وجر=الخوف،أفكل=الارتعاش).

[3]- ابراهيم شحادة الخوجة : عروة بن الورد (حياته وشعره)، منشورات المنشأة الليبية، ليبيا، ط1،1981 ص18.

تناهض مبادئ القبيلةّ وتعمل على إزالتها، باعتبارها خروجا عن المألوف ،في حين يراها الشنفرى وسيلة لإثبات الذات وإعلان وجوده المطلق أمام الطرف الآخر.

لقد اختار الشنفرى أن يكون دائما في الموقع المناقض لمجتمعه وتقاليده وقيمه ،لا في مجال السلب والنهب والفتك بل تعدت هذه المناهضة إلى الاستهانة بالقيم والمقدّسات الدينية، فهو لا يجد غضاضة في قتل أحد خصومه (حرام)وسط الحجيج حيث يقول:

قُتَلْنَا قَتِيلاً مُحْرِمًـــــا بِمُلَبَّـــدٍ جِمَارَ مِنًى وَسَطَ الحَجِيجِ المُصَوّتِ [1]

إن هذه التجربة الشعرية لا تشير الى نسق فكري سائد في العصر الجاهلي، بل ينصب اهتمامهـــا على أوجه الخلل الناجمة عن النسق الاجتماعي الذي يشير صراحة إلى الهوّة التي تفصل بين صرامة حدود المبادئ القبلية الجائرة والمرونة اللامتناهية للتجربة الفردية للفرد الجاهلي عمومـــا والشـــعرية للشـــاعر الصعلوك خاصة، فقد تعاملت تجربة الشنفرى مع أوجه الخلل السائدة في هذا الفكر القبلـــي الطـــاغي، ولعل في هذا البيت الشعري ما يصل إلى نقطة التفجر أو قمة البوح الشعري ليعبر عن رؤيـــة الشـــاعر المضطهد من قبل النسق القبلي:

جَزَيْنَا سَلاَمَانَ بْنَ مُفْرِج قَرْضَهَا بِمَا قَدّمَتْ أَيْدِيهِمُ وَأَزَلّتِ [2]

لقد تزاحمت المعاني وتدافعت في ذهن الشنفرى، فوجد نفسه مرغما على تصفية واختيـــار مـــا يناسب محاكاة معاناته وتجربته في الحياة، هذه المحاكاة التي نسجت نصا سياسيا متعلقا بموقف الشـــنفرى من القبيلة، وهو موقف يجسد ضرورة المعاملة بالمثل، وهذا مبدأ يكشف عن طريقته في معاملة الآخرين، كما أنه يبرز رؤية يمكن لها أن تستمر في وعي الإنسان في كل زمان ومكان، وان الذي حدا بالشاعر إلى

[1]- الشنفرى: الديوان تحقيق اميل يعقوب ص 37 (المحرم: الداخل في الحرم، ملبّد=من يدهن شعره بالصّمغ للتلبّد ،الجمار=الحصى التي يرمي بها الحاج،المصوّت=من يجهر بصوته في الدّعاء).

[2]- المصدره نفسه الصفحة نفسها (سلامان بن مفرج=بطن من الأزد و هم بنو عم الشنفرى،أزلّت=قدّمت)

أن يؤكد هذه الرؤية هو العالم النقيض والمضاد الذي يعيشه، فالعالم الراهن المتمثل في عالم القبيلة هو عالم لا يوفر الانسجام والطمأنينة، بل إنه يبعث على القلق والتوتر.

وحتى بعد مون الشاعر فإنه أراد أن يخالف هذا المجتمع ويخرج على تقاليده حين أوصى أن لا يدفن بعد موته في القبور كما يدفن أبناء جنسه من البشر بل ألحّ أن تترك جثته للضباع تمردا حيث يقول:

لاَ تَقْبُرُونِي إِنَّ قَبْرِي مُحَرَّمٌ عَلَيْكُمْ وَلَكِنْ أَبْشِرِي أُمَّ عَامِرٍ [1]

هذه التصادمية الاجتماعية هي التي أنطقت الشاعر بما هو غير متوقع وفجّرت كوامن الحزن في نفسه لتخرج عن المألوف واللائق، وتفصح عما يضجّ فيها من أحاسيس وأوجاع ورؤى وأفكار بنفثات حرّى ممزوجة بالحكمة علّها تروّح عن ذاته المعذّبة، ولعله تعبير عن الرفض لسلبية الواقع في عالم بدا فيه الشاعر غريبا ،حيث أصبح تعسّف الواقع أكبر من أن يرضي طموحه.

إن كسر السياق التراثي في هذا البيت من خلال دسّ الغرابة في الألفة يخلخل مرجعية المتلقي الثقافية، ويكسر توقعاته ويشحن النص بطاقة تأثيرية تستثير المتلقي و تستفزّ وعيه للحفر في العمق واستبطان المعاني الرّاقدة تحت الكلمات، والتي تبرز من خلال التضاد مع أفق المتلقي ما يستدعيه للتّأمل لإنتاج الدلالة.

ولا يكتفي الشنفرى في تمرده وخرقه للمألوف بمحاولة تقويض المؤسسة القبلية والتّصفية الجسدية أوانتهاك الحرمات الدينية فقد تناول المفاهيم الاجتماعية أيضا بالتهديم ذالك أن«التقويم الجاهلي للإنسان مؤسس إلى درجة كبيرة على النظرة العرقية»[2] والشنفرى ينتهك مرجعية هذا التقويم حين يصرّ على أن

[1]- المصدر السابق ص48،(أم عامر كنية الضّبع).

[2]- محمد بن الزاوي: الشخصية في الشعر الجاهلي (رسالة دكتوراه) ص190.

أمّة كريمة النّسب شريفة الأصل عندما خاطب تلك الفتاة السّلامية التي لطمته وأنكرت أن يكون أخاها قائلا:

أَلاَ هَلْ أَتَى فِتْيَانَ قَوْمِي جَمَاعَـــــةً بِمَا لَطَمَتْ كَفُّ الفَتَاةِ هَجِينَها

وَلَوْ عَلِمَتْ قَعْسُوُس أَنْسَابَ وَالِدِي وَوَالِدِهَا ظَلَّتْ تُقَاصَرُ دُونَها

أَلَيْسَ أَبِي خَيْـــرَ الأَوَاسِ وَغَيْرِهـــَا وَأُمّي ابْنَةَ الخَيِّرَيْنِ لو تَعْلَمِينَهَا

إِذَا مَـــا أَرُومُ الـــوُدَّ بَيْنِي وَبَيْنَهَـــا يُؤمُ بَيَاضَ الوَجْهِ مني يَمِينَها[1]

وحري بهذه الدّراسة أن تقف عند ظاهرة المكان البديل في شعر الشنفرى المتمـــرد، فهـــو قـــد انسحب من دائرة الجماعة القبلية على الصعيد العلائقي، وكان مضطرا تبعا لذلك أن يهجـــر الـــوطن القبلي الأزد وأن يبحث عن الوطن البديل ويلوذ إلى المفاوز و الفلوات والكهوف وقمم الجبال البعيـــدة العالية التي لا يصل إليها ولا يسكنها إلا الوحوش الضواري والأفاعي والطّيور الجارحة ،ثم يرمي نفســـه فيها حافي القدمين هزيل الجسم معتقدا أنها أأمن من الوطن القبلي ومصوّرا ذلك كله في هذه الأبيات:

وَمَرْقَبَةٍ عَنْقَـــاءَ يَقْصُـــرُ دُونَهَـــــا أَخُو الضِّرْوَةِ الرِّجْلُ الخَفِيُّ المُخَفَفُ

نَعِبْتُ الَـــى أَدْنَى ذُرَاهَـــا وَقَدْ دَنَا مِنَ اللَّيْـــلِ مُلْتَفُ الحَدِيقَـــةِ أَسْدَفُ

فَبِـــتُ عَلَـــى حَدِّ الذِّرَاعَيْنِ مُجْذِيًا كَمَـــا يَتَطَـــوَّى الأَرْقَـــمُ المُتَعَطِّفُ

وَلَيْسَ جِهَازِي غَيْرُ نَعْلَيْنِ أَسْحَقَتْ صُدُورَهُمَـــا مَخْصُـــورَةً لاَ تُخَصَّفُ

وَإِنَّكِ لَوْ تَدْرِينَ أَنَّ رُبَّ مَشْرَبٍ مَخُوفٍ كَدَاءِ البَطْنِ أَوْ هُوَ أَخْوَفُ

وَرَدْتُ بِمَأْثُـــورٍ يَمَـــانٍ وَضَالَـــةٍ تَخَيَّرْتُهَا مِمَا أَرِيشُ وَأَرْصُفُ

[1]- الشنفرى: الديوان: تحقيق اميل يعقوب (قعسوس: لقب للجارية، هجين: غير صاف النسب)ص78

وَوَادٍ بَعِيدِ العُمْقِ ضَنْكٍ جُمَاعُهُ مَرَاصِدُ أَيْمٍ قَانِتِ الرَّأْسِ أَخْوَفُ

تَعَسّفْتُ مِنْهُ بَعْدَمَا سَقَطَ النَدَى غَمَالِيلَ يَخْشَى عَلَيْهَا المُتَعَسِّفُ [1]

يظهر أن هذه الأبيات تسعى لتقديم رؤية الشاعر وموقفه من الآخرين ،فهو يسعى لوصف موقف إنساني عام ضمّنه لهجة الانفصال والمقاطعة بينه وبين قبيلته، فالشنفرى يعيش شعور الغربة الاجتماعي، وهو شعور قد أرّقه و جعله ينكفئ إلى أناه وفرديته ويتماهى مع عناصر الطبيعة المكانية من فلوات وقفار جزءا بجزء.

ومن هنا كانت علاقته بهذا المكان البديل أكثر خرقا للمألوف والمتوقع، ثم إن الشنفرى بهذا التعبير يفسد التوقع ويشكل صدمة لذوق المتلقي، ويخلق توترا يستثير وعيه للتدبّر وإدامة النظر للوقوف على الدلالة المحتملة .

ولا بد لقارئ مثل هذه الأبيات أن لا ينتبه على ما تمثله المعايير المكانية الجديدة التي بثّها الشنفرى في تجربته، بل على ما يستبعده تمثيلها، فالدلالة تبدأ في الانبلاج انطلاقا مما تشير إليه الاحتمالات المستبعدة أي تقاليد الشعر الجاهلي.

من المعروف أن الشاعر الجاهلي قد ارتبط بالمكان القبلي ،لأنه يجسّد الأمن والسلام في كنف القبيلة ولكن يأس الشنفرى من أهل هذا المكان نتيجة للظلم الذي لحق به ،جعله يفصم علاقته بالمكان القبلي ويعوضه بآخر لا تصل إليه أيادي بني جنسه، فوعيه بالعالم القبلي الطاغي جعله يسمو على مكان اقامتهم و يستصغره اعتقادا منه أنّه سيقف حاجزا يمنعه من المضي فيما يعزم عليه من طموح الفتك والانتقام وتحقيق الذات. ولقد انتهى به المقام إلى مرقبة، هذه القمة العالية«التي تعلن العزلة الثّقيلة للتمرد،

1- المصدرالسابق ص53-54-55 (مخوف: يخاف منه، داء، مرض، مأثور: السيف ذو الأثر، اليماني: المنسوب الى اليمن، أريش: ألصق عليه الريش، أرصف: العقب الذي يلوى فوق مدخل النصل في السهم، تعسفت: ركبت على غير هداية، غماليل: الروابي)

ولقد تحدث الصعاليك من الشعراء عن المرقبة وتفردوا بالحديث عنها باهتمام وعناية، فهو موضوع شعري يمثل كيانا بارزا من واقع الحياة التي يمارسونها»[1]

وإذا استقر في التقليد الجاهلي أن البطولة الغزلية كانت قاسما مشتركا يسود إبداع الشعراء ،ويجمع بين تصوّراتهم إزاء عالم المرأة، موضوع الغزل فإن غياب هذا المشهد-بالصورة المألوفة- يحبط مثل هذه التوقعات المنجزة عن التقليد الشعري الجاهلي، ويترك فراغا كانت تملؤه هذه الموضوعات الغزلية، وإذا لم يعبأ الشنفرى كثيرا بعالم المرأة فلم تؤد نصوصه وظائفها المتوقعة وقد لجأ إلى تحويلها إلى وظائف سلبية لكي يستحضر عدم أدائها في وعي القارئ، ولكن كلما زادت معرفة القارئ بالوظائف التي أصبحت الآن غير مؤداة زاد تحديد توقعاته وبالتالي زاد إحساسه بإحباطها، فالشنفرى لم يشأ اتّخاذ هذا العالم النّسائي ملاذا لشعريته ّلأنه اتّخذ من نماذج أخرى تحكي صعلكته مدار حديثه، وكأنه استطاع أن يتحوّل بالبطولة إلى عالمه الخاص الذي وجد فيه ذاته من خلال رفاقه الذين ألّفت بينهم فلسفة الصعلكة.

«وإذا كان هناك من تحدّى حتمية الموت ومحدودية الزمن بضرب من الإغراق في اللّذة سواء كان مصدرها المرأة أم الخمر أم هما معا»[2]

فإن الشنفرى ينفي هذا المعيار المألوف وينقل القارئ إلى مفاجأة بموقف جديد،كما يولّد هذا النفي فراغا ديناميا على مستوى عملية القراءة، فالعلاقة بين الرّجل والمرأة هي علاقة سلبية تشير إلى زمن الحزن والفجيعة على خلاف هذه العلاقة التي تعد في القبيلة ايجابية تشي بزمن الرّخاء، زمن الشباب والحب العابث.

[1]- عزالدين اسماعيل : الشعر العربي المعاصر ص326.

[2]- عبد القادر عبد الحميد زيان: التمرد والغربة في الشعر الجاهلي ص 154.

إن الشاعر يرفض عالم المرأة العابث لأنه يرى فيه الذّل والهوان حين أنكرت البنت السلامية أن يكون أخاها ولطمته دونما احترام وتوقير لأنه جائر أبيها.

وهذا ما سيدفع الشنفرى إلى إبراز صورة العقاب المسلّط على القبيلة وربطه بالنساء قائلا:

فَأَيَّمْتُ نِسْوَانًا وَأَيْتَمْتُ إِلْدَةً وَعُدْتُ كَمَا أَبْدَأْتُ وَاللَّيْلُ أَلْيَلُ [1]

ويتأكد رفض الشنفرى للمجتمع من خلال النساء في قوله:

وَلاَخَالِفٍ دَارِيَّةٍ مُتَغَزِّلِ يَرُوحُ وَيَغْدُو دَاهِنًا يَتَكَحّلُ[2]

هذه الصورة تقترب أكثر من عالم المرأة الذي يوحي بالتّفجع والأسى عن طريق تقمص أفعالها (داهن- يتكحل)، هذا من ناحية.

ومن ناحية أخرى يشكل تعلق الشاعر الشديد بالحرب (أيّمت-أيتمت) وهيامه بها وانتشاؤه بمنظر القتلى، وفرحته بترميل النساء مفاجأة للمتلقي تخلق مسافة جمالية توتر العلاقة بينه وبين النص وتزيد من فاعلية التلقي، بما تحمله الصورة من غرابة ودهشة وانتهاك لأفق المتلقي وتوقعاته، الأمر الذي يستثير وعيه للبحث والتأويل والكشف عمّا يستبطنه اللفظ من أبعاد دلالية في العمق، فليس من المتوقع أن يتلذّذ المرء ويفتخر بالدموية ومشاهد العنف ،وهو أمر تشمئز له النفوس وتقشعر له الأبدان ومما لا تستسيغه النفوس السّوية.

إن دعائم التربية الروحية للشنفرى اعتمدت على ما تلقاه في بداية حياته من الصعاليك خاصة منهم أستاذه تأبط شرا، وهي لاشك مرحلة خطيرة تلقّن فيها الشاعر دروس الفتك والسلب «فشبّ

[1]- الشنفرى : الديوان: تحقيق اميل يعقوب ص70

[2]- المصدر نفسه ص61 (الخالف الذي لا خير فيه، دارية: المقيم في داره لا يبرحها، المتغزّل: المتفرغ لمغازلة النساء، يروح: يسير في الرواح وهو اسم للوقت من زوال الشمس إلى الليل، يغدو: يسير في الغداة وهو من الصباح إلى الظهر، الدّاهن: من يتزيّن بدهن نفسه)

على نظم الشعر الفطري المطبوع بالدم، وكان شعره يحمل في طياته الثورة والعنف معبرا عـــن نفســـيته وآماله وحقده على قاتلي أبيه.. وكثيرا ما كان ينشد مبديا عداوة ومرارة وأسفا على فقده لأبيه»[1]

لقد وجد الشنفرى في حياة الصّعلكة ما يستعيض به عن إلف النساء والتّودد إليهن، إذا لم يعـــد يرى في المكابدة في حبهن والحديث إليهن بطولة – كما في السياق التراثي-.

و لم يعد لعشق النساء قيمة في حياته خاصة في مثل هذا الموقف (الانتقام) ولذلك راح يحاول أن يغيّر من قناعة المتلقي ويحظى بتعاطفه، وذلك بتقديم ما يبرر موقفه منطقيا مفترضا دهشته واســـتغرابه لهذه التضحية العجيبة بحاجة طبيعية غريزية هي إلف النساء ومصاحبتهن.

يصرّ الشنفرى على انتهاك ما استقر في وعي المتلقي حول ناموس من نواميس الكـــون ،حيـــث يفتخر بلامبالاته بالموت فيقول:

دَعِينِي وقُولِي بَعْدُ مَاشِئْتِ اِنَّنِي سَيُغْـــدَى بِنَعْشِـــي مـــرَّةً فَأُغَيَّبِ [2]

فالشنفرى بحكم حياته الموزعة بين الضّياع والبؤس التي افتقد فيها أمن الاستقرار والانتمـــاء، لم يكن محبا للحياة أو حفيا بها في جانب من جوانب نفسه، فولّد ذلك لديه إحساسا بعدم جدوى الحيـــاة خاصة أن نهايته قد ارتبطت بالموت في العراء وحيدا بين مخالب سباع الصحراء وضباعها.

واذا ما تم التسليم بأن حياة الفرد تتّخذ من موقفه بالناس وصلته بهم، لأنه يعيش بناء على ما بينه وبينهم من علاقات تبعث فيه إرادة الحياة من خلال تحسس جملة العلاقات الاجتماعية، فإن الشنفرى قد لاحظ أنّ علاقاته الاجتماعية مبتورة من جرّاء فقده للتوافق الاجتماعي والإحساس بالعصبية القبلية.

[1]- محمد حسن أبو ناجي : الشنفرى شاعر الصحراء الأبي ص13.

[2]- الشنفرى : الديوان، تحقيق اميل يعقوب ص27.

ولما عدّ الموت هو الحقيقة الوحيدة التي كانت تقف على رأس الجاهلي تهدّده بالفناء والدخول في وادي العدم المطلق في أي وقت، فإن إثبات الذّات في حياة الشنفرى تحقيق وجودي من أجل الانتصـــار على الموت، فهو مواجهة صريحة مع الواقع الذي يتمنى أن ينتصر عليه رغم كل ما فيه من آلام فيقول:

دَعَسْتُ عَلَى غَطَشٍ وَبَغْشٍ وَصُحْبَتِي سُعَارٌ وَإِرْزِيزٌ وَوَجَرٌ وَ أَفْكَلُ [1]

فَأَلْحَقْتُ أَوْلاَهُ بِأُخْـــــرَاهُ مُوفِيـــًا عَلَى قُنَّةٍ أُقْعِي مِرَارًا وَأَمْثُلُ [2]

عندما أحس الشنفرى بضغط عقدة الانتماء الاجتماعي أخذ يستدعي هذه الصور الدّالة علـــى تضخيم الذات وتورمها، وكأن استرجاع مثل هذه الفاعلية يشكل هاجسا يتمثل في سعي الـــذات إلى حفظ نفسها وانقاذها من تسلط القبيلة.

من هنا بررزت في أشعار الشنفرى تيارات موضوعية متعددة ،فقد تحدث عن فتكه تارة ثم عـــن انتقامه لمقتل أبيه تارة أخرى ،ثم أبدى إعجابه بالمرأة العفيفة والشريفة تارة ثالثة وتغنيه بالبطولة والأبطال واتخاذه من الصعاليك رفاقا أوفياء بدلا من الأهل والعشرة، ثم استئناسه بحيوانات البر وتفضـــيلها علـــى البشر في أخلاقها وطباعها، وعشقه للعنف وحبّه للغزو حتى وأنه قد تفنن في القتل والتنكيل بأعدائه إلى حد الافتخار بذلك.

وما دامت القبيلة خلعت الشاعر وحرمته الانتماء إليها والعيش في حمايتها، فهو إذن ناقم يرد هذا الخلع بكراهية صريحة وحقد سافر تحرر من خلال ذلك من أي التزام أو مسؤولية تدعوه لمراعاة تقاليـــد متفق عليها، ولئن كان الشاعر ذو المنزلة الرفيعة في القبيلة حريصا على إعجاب الجمهور،فانّ الشنفرى لا

---

[1] – المصدر السابق،(دعست=دفعت بشدّة،الغطش=الظلمة،البغش=المطر الخفيف،السّعار=شدة الجوع،الارزيز=البرد،الوجر=الخوف، الأفكل =الارتعاش)ص70.

[2] – المصدر نفسه، ص72 (ألحقت أولاده بأخراه: جمعت بنيهما بسيري، موفيا: مشرفا، القنة: أعلى الجبل، الاقعاء، أن يلصق الرجل أليته بالأرض وينصب ساقيه ويتساند ظهره)

يهتم لرضاه بل هو يشبع حاجته الشخصية بالبوح بما يجول في خاطره ،ويرضي ذاته بالدرجة الأولى ومن هنا أعرض الشاعر عمّا ألفه الآخرون.

إن هذا الخروج عن المألوف الذي يمسح كامل الفضاء النصي في ديوان الشاعر ينتقل كاسرا الهيكل المقدس الذي عرفته القصيدة القديمة، إلى جانب التّمرد على المستوى الشكلي الذي أدى إلى شيوع البيت الدّال والمقطوعة الدّالة ،يجد القارئ تمردا عنيفا على مستوى الموضوع الذي يطرح قضية إنسانية خالدة هي قهر السلطة للفرد التي كشفت عن محاباة الشعراء الرسميين لها مجسدة ذلك في نموذجي المدح والفخر، اللّذين عادة ما يخلص إليهما الشاعر بعد استفاء التركيب الثلاثي الذي يفرضه عليه النموذج.

ولعل من نافلة هذا القول أن الشنفرى استطاع بطاقاته الشعرية أن ينقذ شعره من السقوط في أحضان النمطية ومألوف القول الشعري، بل استطاع أن يبدع أسلوبه الخاص في الموضوعات التي قال شعره فيها ،مما جعله ينأى عن التكرار للموروث، وهكذا تمكن من أن يمارس تجربته الشعرية بخصوصية إبداعية متّسمة بملامح التجريد حتى وإن ظلت داخل سياقها.

فصحيح أن الشنفرى قد استفاد من التقاليد الشعرية لعصره ،ولكنه صاغ تجربته الشعرية ضمن رؤية إبداعية وجمالية لها خصوصيتها وتفرّدها.

الفصل الثالث

توقع اللغة، الموسيقى و الصورة في ديوان الشنفرى

- تمهيـــد

1 - توقع البناء اللغوي في الديوان

أ- المعجم اللغوي

ب ـ العلاقات الاسنادية

ت ـ الالتفات

ث ـ نظام الاسم والفعل

2 - توقع المستوى الصوتي في الديوان

2 -1 الإيقاع الخارجي

2 -2 الإيقاع الداخلي

3- توقع المستوى البياني في الديوان

أ- النظام البياني في الشعر الجاهلي

ب ـ طبيعة الصورة الشعرية في الديوان

الفصل الثاني:التوقع في أفق اللغة،الموسيقى و الصورة في ديوان الشنفرى

تمهيـــد :

إن عملية التلقي عقد يتم بين طرفين من أطراف العملية الإبداعية هما: المبدع والمتلقـــي، ويمثـــل النص وهو الطرف الثالث من أطراف العملية القناة التي تربط بين الطرفين السابقين، ولكي يتم التلقـــي بصورة سليمة يفترض وجود عدد من العناصر التي تجعل التلقي ممكنا ضمن شروط محددة ،وهذه العناصر يفترض فيها أن تكون بمثابة قاعدة مشتركة بين طرفي العملية الإبداعية (المبدع/المتلقي).

وعندما ينشئ المبدع النص الذي يشتمل على مجموعة من العناصر الفنية التي يعرفها المتلقي مسبقا بشكل أو بآخر، يقوم بتحليل هذا النص مستخدما الأدوات الموجودة لديه، والتي تمكنه من فهمه وفك شفرته، ومن هنا جاء ارتباط العناصر الفنية في النص الأدبي بالمتلقي وطريقة تلقيه إياه، وســـتقف هـــذه الدراسة على بعض العناصر الفنية التي ترتبط ارتباطا قويا بعملية التلقي وتركز على المتلقـــي وتعتـــرف بأهميته في إنجاح العملية الإبداعية وهي: اللغة، الإيقاع، والصورة الفنية، وستتضمن هذه الدراسة تناول أفق التوقع في كل عنصر من هذه العناصر الفنية على مدى التجربة الشعرية للشنفرى.

ومادامت رؤية "ياوس" للتلقي لا تتحرك على قطب المعتاد والمألوف ،بل هي تنحو الى كســـر المألوف وما يتوقعه المتلقي ومفاجأة أفقه بالنادر الوقوع، وإذا كان للنص أفقه الفني الذي تتهندس فيـــه بنياتة وللقارئ أيضا أفق انتظار عن تجارب جمالية سابقة تساعده على مباشرة النص بكل ما يحمله مـــن انتظارات، فان هذه الدراسة ستكشف عن الوعي التاريخي المتشكل في ديوان الشنفرى بدءا باللغة الـــتي اعتمدها الشاعر وصولا الى نمط الصورة الفنية الموظف في الديوان

1- توقع البناء اللغوي في الديوان:

اللغة في النص الأدبي مادة أساسية تشكل محور المادة الأسلوبية، ولا تكتمل عملية التلقي إلا من خلالها، إذ أنها الوسيلة أو الواسطة التي يتم بها الاتصال والتخاطب بين المبدع والمتلقي، كما أنها« تلك المادة التي يصنع بها الأديب عالمه المتخيل»[1] وتعد في النص« وسيلة للخلق والإبداع الفني أكثر منها وسيلة للتعبير ونقل الأفكار»[2] « فالمشاعر والأحاسيس والأفكار والمعاني تظل ناقصة غير شعرية حتى تتشكل في أبنية لغوية خاصة، وأن هذه الأفكار و الأحاسيس تمتزج بهذه الأبنية وتتلاشى فيها، واللغة شفرة ميتة مطروحة في المعاجم مثلها مثل الأرض الميتة التي لا تقوم بأي وظيفة زراعية حتى يأتي إليها المزارع الصنّاع فيقلبها ويحتضنها بكل حنان إلى أن تصبح صالحة للعطاء قابلة للزراعة»[3].

كما أن هذه اللغة تظل جافة مصبوغة بصبغة الجماد إلى أن يطأ أرضها الباحث المثقل بالمعرفة العميقة ،فينفض عنها غبار الزمن وينفخ فيها من روحه، فالبراعة في الكتابة الأدبية لا تكمن في وفرة المخزون اللغوي المطروح في المعاجم وإنما تقوم على التحكم المتميز في النسيج والقدرة على انتقاء الملفوظ المناسب في المقام المناسب، وفي هذا السياق تقع على القارئ تبعة البحث عن الخصائص اللغوية التي يمتاز بها شاعر معين من خلال إجراء الموازنة بين هذه الأخيرة وبين خصائص نمط لغوي مألوف ،ليحدد هذا الإجراء في النهاية فيما إذا برزت تجربة شعرية متفردة أو أن الشاعر اختار التأليف وفق نمط مألوف.

« وإذا كان خروج المبدع في عمله الفني كما هو مألوف في اللغة يؤدي إلى إثارة اللذة والدهشة عند المتلقي»[4] فهل بمقتضى هذا الطرح الفكري استطاع الشنفرى خلق لغة جديدة تهدم المألوف لتبنى

---

[1]- يمنى العيد، في معرفة النص، بيروت، دار الأفاق الجديدة، ط3، 1985 ص5.

[2]- محمد مندور، في الأدب والنقد، ، دار النهضة، مصر،1988، ص19.

[3]- عبد الملك مرتاض: دراسة سيميائية.لقصيدة أين ليلاي، ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر،دط، ص60.

[4]- محمود الدرابسة التلقي والابداع ص78.

على أنقاضه لغة شعرية جديدة تبرز شخصية ونبرته المتميزة عن شخصيات الآخرين لتخـــدش بالمقابـــل حساسية المتلقي؟!.

أم أنه سيبني تجربته الشعرية بأحجار لغوية اختارتها السلطة القبلية والمجتمع الجاهلي؟.

وما دامت اللغة تحجب وتومئ وتراوغ أيضا، ومرنة بالدرجة الأولى فهنا لا بد من عملية التلقي، تلك العملية التي تقيم حوارا مع أبنية النص، هذا الحوار يجعل النص وسيطا بين المبدع والمتلقي ويكشف عن وعي المبدع عن طريق اللغة المستعملة، وإن اللغة بالتأكيد تتمظهر في الخطاطة النصية التي يبنى بهـــا الشاعر تجربته، وعليه سيكون أول مظهر لهذه الخطاطة ذلك المعجم اللغوي الذي وظفـــه الشـــنفرى في ديوانه ،وستركز هذه الدراسة على تحليل معطياته لتتوصل الى تأكيد أفق التوقع أو نفيه بناء علـــى مـــا تكرّس من تقاليد شعرية في القصيدة الجاهلية.

أ- المعجم اللغوي:

إن العمل الأدبي يستمد دلالته من مفرادات الدلالات اللغوية للألفاظ، ومن الدلالـــة المعنويـــة الناشئة عن اجتماع الألفاظ وترتيبها في نسق معين« وعندما يتكئ العمل الأدبي على خط الاســـتعمال حيث يكون استعمال اللغة واضح الدلالة يسلك السبل المعهودة لدى العامة من الناس ولا يفرق عـــادة التواصل الأسلوبي فإذا انزاح عن المستوى العادي، فقد فارق الوضـــوح والنظـــام وتوغـــل في حقـــل التأويل»[1] .

من هنا كان تحليل المستوى اللغوي يحمل القارئ على النظر في طبيعة اللغة التي نسج بها الـــنص، ويمكن في هذا المجال تفكيك المعجم الغوي داخل الديوان المطروح للقراءة ليكشف النقاب عـــن المـــادة اللغوية التي وظفها الشنفرى.

[1]- حبيب مونسي: فلسفة القراءة وإشكالية المعنى، ص45.

«من المعروف أن اللغة نتاج يتمثله الفرد بطريقة مجهولة ؛أي أن صورها التي تظهر في أشـــكال فردية إنما هي تجسيد للنظام اللغوي الذي تخلقه تقاليد لغوية اجتماعية غير مرئية، فاللغة تقع خارج نطاق الفرد الذي لا يستطيع ابتكارها ولا تغييرها بنفسه، إنها تحدث فقط بفضل نوع ما من العقد الموقع مـــن أعضاء الجماعة، وعلى ذلك فإن نظام اللغة هو نظام عقلي أصلا له وجود قوي في كل عقل أو بصورة أدق في عقول مجموعة من الأفراد ،لأن اللغة ليست موجودة بالكامل عند أي مـــتكلم، إن وجودهـــا الكامل فقط داخل المجموعة »[1] .

وإذا كان الشاعر الجاهلي قد ارتبط بصورة أو بأخرى بالمجتمع القبلي من خلال هذا اعقد الفني الذي أملى عليه أن يكون الناطق الرسمي لقومه في سرائها و ضرائها ،هذا العقد الذي تحلل منـــه الشعراء الصعاليك بعد أن تجرّعوا غصص الإهانة الاجتماعية ومرارة السلطة القبلية، وكان الشنفرى قد ارتبط بهذه الظروف الاجتماعية والاقتصادية في عصره، وقد كوّن من خلال هذا الارتباط موقفا مـــن الحياة والوجود جسّده في تجربة شعرية هي أحوج بالتساؤل فيما إذا كان لموقفه هـــذا أثـــر في تغـــيير الحساسية الشعرية لديه، وفي دفعه إلى تغيير لغته بما ينسجم مع رؤيته الخاصة.

هل أن الشنفرى كوّن لنفسه معجما شعريا خاصا يتميز به عن غيره؟ وهل حقـــق شـــيئا مـــن الخصوصية في الخطاطة اللغوية لنصوصه بعدما أحدث التغيير السالف الذكر في مجال الموضوعة الأدبيـــة حتى يخلق لنفسه لغة خاصة يسلك بها مسلكا غريبا ومدهشا يصطبغ بألوانه النفسية ويعكـــس ثقافتـــه وكثافة شعوره وتجاربه.

وللوقوف على بعض ملامح الشعرية في لغة الشنفرى يكفي رصد بعض الوحدات اللغوية الـــتي شكلت معجمه الشعري، والتي تعامل معها لإنتاج تراكيبه على سبيل الاجتزاء فقط الذي يفرض نفســـه في هذا الموقف.

[1]– ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص124.

من الواضح من خلال هذا الديوان أن الشنفرى مولع بانتقاء الألفاظ الغريبة عن المتلقي العـــادي الذي يجد نفسه أمام مجموعة من الطلاسم اللفظية، التي تنتهك مرجعيته الثقافية حتى ليضطر أمام كـــل لفظ منها إلى الرجوع إلى المعاجم المطولة ،لأن المعاجم المختصرة لن تسعفه في حل مجاهيل هذه المـــادة اللغوية الغريبة.

يكفي أن يقرأ القارئ هذه الأبيات وأمثالها كثيرة في ديوان الشاعر لتبدو له هذه الغرابة اللفظية:

وَأَغْدُو خَمِيصَ البَطْنِ لاَ يَسْتَفِـــزُّنِي ... إِلَى الزَّادِ حِرْصٌ أَوْ فُـــؤَادٌ مُـــوكَلُ

وَلَسْتُ بِمِهْيَافٍ يُعَشِّـــي سَـــوَامَه ... مُجَدّعَـــةً سُقْبَانُهَـــا وَهِـــيَ بُهَّـــلُ

وَلاَ جَبَاءٍ أَكْهَى مُـــرِبٍ بِعِرْسِـــهِ ... يُطَالِعُهَـــا فِي شَـــأْنِهِ كَيْفَ يَفْعَلُ

وَلاَ خَرِقٍ هَيْـــقٍ كَـــأَنَّ فُـــؤَادَهُ ... يَظَلُّ بِـــهِ المُكَّـــاءُ يَعْلُـــو وَيَسْفُلُ

وَلَسْتُ بِعَـــلٍّ شَرُّهُ دُونَ خَيْـــرِهِ ... أَلَفَّ إِذَا مَـــا رُعْتَهُ أَهْتَاجَ أَعْزَلُ

وَلَسْتُ بِمِحْيَارِ الظَّلاَمِ إِذَا انْتَحَتْ ... هُدَى الهَوْجَلِ العِسِّيفِ يَهْمَاءُ هُوجَلُ

إِذَا الأَمْعَزُ الصَّوّانُ لاَ قَى مَنَاسِمِي ... تَطَايَـــرَ مِنْـــهُ قَـــادِحٌ وَمُفَلَّلُ [1]

إن كسر التوقع من خلال هذا الاستعمال الغريب للغة يستدعي أدوات المتلقي في التأويل للتعامل مع هكذا نصوص واستبطان أبعادها الدلالية، لأن في ذلك خرقا لما استقر في وعي المتلقـــي ومرجعيتـــه اللغوية والثقافية، وفي ذلك أيضا ما يخلق فجوة وتواترا بين أفقه والأفق اللغوي المعروض في الديوان.

---

[1]–**الشنفرى:** الديوان:تحقيق اميل يعقوب، ص61-62 (خميص=خالي،الحرص=الشره الى الشيئ ،مهياف=الذي يبعد بابله طالبا المرعى على غير علم فيعطش، السوام=الماشية، مجدعة=سيئة الغذاء،السقبان=ج سقب وهو ولد الناقة،بهل=ج باهل؛الذي ليس له ما يصر به ضرع الناقة،جبأ=جبان،أكهى=سيئ الاخلاق،مرب=مقيم،عرسه=امرأته،خرق=الخوف،،الهيق=الظليم،المكاء=نوع من الطيور،العل=الذي لا خير عنده،ألف=عاجز،رعته=أخفته، اهتاج=خاف،محيار=المتحير،انتحت=قصدت،الهوجل=الشديد المسلك المهول،اللأمعز=المكان كثير الحصى ،الصوان=الحجارة الملس،منسم=خف البعير،مفلل=متكسر)

إن ألفاظا كهذه (مهياف – سوامه – محيار – أكهى– سقبانها – هيق ...) تستوقف المتلقي وتخلخل توقعه بما فيها من إبهام الدلالة تتجاوز تلك الظاهرة على السطح ،كما أنها لا تشعره بالألفة والتواصل مع النص ،مما يدفعه إلى مدّ جسوره الخاصة بينه وبين النص للمشاركة في إنتاج الدّلالة.

لعل في استخدام الشنفرى لهذه الألفاظ ما يرسخ قيم الإرادة والقوة وتمجيد الفعل الإنساني الذي لا يستسلم للاستلاب القبلي ،ما يشي بدعوة للثورة ورفض ما هو مفروض وقائم لتجسيد التحدي والفاعلية.

إنها ألفاظ جاءت بصفتها حاملا شعوريا يجتذب وعي المتلقي ويستثير تساؤله، بل ساهمت أيضا في إبراز موقف الشاعر وتجسيد رؤيته تجاه الواقع المهشم، فكما أن الشاعر غريب في هذا المجتمع القبلي، جاءت عباراته لتعضد هذه الغربة وتسير معها جنبا إلى جنبا، ومن هنا رسمت هذه الألفاظ الجلفة شعرية القصيدة عند الشنفرى لأن«شعرية القصيدة لا تقع خارج لغتها، وإنما تندلع من خلال ما يقدم عليه الشاعر من تجاوزات بارعة وانتهاكات مخيبة لثوابت القول وعادات التعبير المتعارف عليها»[1] ؛ أي كلما انحرفت اللغة عن المألوف والسائد في الاستعمال صار الشعر أكثر غرابة وأبلغ وأجمل ،خاصة وأن الخرق وما يحدثه من فجوات في النص يعد من الفرضيات الأساسية لنظرية التلقي وأن« المعرفة اللغوية مدخل رئيسي من مداخل فهم الشعر بعامة والمبهم منه بخاصة»[2] .

إن الشنفرى يعتمد التغيير اللساني لخلق أشكال فنية تؤدي وظيفة الاستجابة لموقفه من جهة وخلق الدهشة من جهة أخرى، وقد ربط القاضي الجرجاني في هذا المجال بين طبع المبدع ولغته، من حيث أن اللغة هي مادة الأديب ووسيلة إلى إيصال أفكاره ونقل مشاعره إلى المتلقي، فقد أصبحت صورة لطبع المبدع من حيث السهولة أو التعقيد يقول«وقد كان القوم يخلقون في ذلك وتتباين فيه أحوالهما فيرق شعر أحدهم ويصلب شعر الآخر، ويسهل لفظ أحدهم ويتوعر منطق غيره، وإنما ذلك

[1]– علي، جعفر العلاق: الشعر والتلقي، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان– الاردن، 1997، ط1، ص84.

[2]- عبد الرحمان محمد القعود : الابهام في شعر الحداثة ،مجلة عالم المعرفة، ع27 ، الكويت ، 2002 ،ص348

بحسب اختلاف الطبائع وتركيب الخلق، فان سلامة اللفظ تتبع سلامة الطبع ودماثة الكلام بقدر دماثة الخلق... وترى الجافي الجلف منهم كز الألفاظ معقد الكلام، وعر الخطاب»[1].

هذا الطرح الفكري يشير إلى أن هيمنة الألفاظ الوعرة الجلفة في ديوان الشنفرى سببها خلقه الدمث وطبعه الحلف، فهو ابن التشرد والضياع، استلبت منه السماحة والعاطفة أيّان غدر بأبيه و لم يأخذ بثأره، وفي الوقت الذي قذف بالوضاعة الاجتماعية، لهذا هو يبعث من خلال نصوصه برسالة إلى المتلقي يحدد فيها غاياته وأهدافه، وقد استطاع من خلال شخصيته القوية المؤثرة أن يخلق من الكلمة مجالا واسعا حيث لا تلبث بوجودها في السياق أن تؤثر في السامع فيقع تحت إسارها، بل أن دلالتها الغامضة تثير حفيظة المتلقي وتحفزه لمتعة المغامرة واستجلاء أسرار التجربة الشعرية للشنفرى.

ومن جهة أخرى، مادامت«الكلمات تكشف حدودها وتغيرها أو نموها من خلال الممارسة العملية، هذه الممارسة المتغيرة توجه الكلمات وتوسعها أو تضيقها وتجعلها سطحية، وهكذا نجد أن نمو الثقافة ووجهه الاجتماعي العملي يؤثر لا محالة ... إن الكلمة تولد في داخل المجتمع، ولكنها توجه المجتمع أيضا، لا نستطيع أن تتبين الكلمات بمعزل عن جدل المجتمع الثقافي وغلبة بعض تياراته، إن الكلمة تعدل أو تنسى أو تذكر بفعل بعض التيارات الاجتماعية الثقافية، أنها أشبه أحيانا بالبذرة التي تتأثر في إنباتها ونموها بفعل البيئة الثقافية واتجاهات الحياة العملية... الكلمات إذن جدل بين موروث وحضور الإنسان يكشف قوة الكلمات من خلال سلوك المبدع وموقفه من الحياة الاجتماعية »[2]، من هنا جاءت الكلمات في أبيات الديوان لتظهر انفعال الشاعر العميق ووجدانه كما أنها قد جسدت الهوة القائمة بين الشاعر ومجتمعه القبلي، هي كلمات مشحونة بطاقة التحدي وظفت لكي تعيد التوازن النفسي لدى الذات الشاعرة، نتيجة القهر والاضطهاد الناجمين عن علاقتها بالقبيلة.

---

[1]– الجرجاني القاضي علي بن عبد العزيز: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح محمد البجاوي، بيروت، دار القلم، 1966، ص17–18.

[2]– مصطفى ناصف: مسؤولية التأويل،دار السلام للنشر و التوزيع ،ط1 ،2004 مصر، ص112–113.

وقد تحدث أدونيس عن علاقة اللغة الشعرية بأعماق الذات المبدعة مؤكـــدا«أن اللغـــة ليســـت مفردات توجد بمعزل عنا إنها بالأحرى تعيش في أعماق البشر الخلاقين ،وتجري في دمائهم، بمعنى أخـــر، إنها صورة الروح وبما أن الروح المبدعة هي بالضرورة متفردة غريبة فان الإنتاج الشعري بالضرورة فريد وغريب أيضا ومختلف عن لغة البشر الآخرين»[1].

بمقتضى هذا الطرح الفكري بنى الشنفرى جسورا بين النص والمتلقي من خلال لغته التي تتعامـــل مع غير اعتيادي الملفوظات، لأنه بعبارة أخرى يقوم بتهشيم العلامة اللغوية وتغريب الكلمات صوب ما تعشقه نفسه من أفكار، ما يدفع المتلقي للتنقيب في الحقل اللساني الذي تنمو فيد دلالة الخطاب.

ليس توظيف غريب اللفظ نابغا عن غربة الشنفرى في مجتمعه فقط، بل إن الخطـــاب الشـــعري يختلف باختلاف الأزمنة التي قيل فيها«وما يوجد فيها وما يولع به الناس مما له علق بشؤونهم فيصـــفونه لذلك ويكثرون رياضة خواطرهم فيه فنجد أهل زمان يعنون بوصف القيان والخمر وما ناسب ذلـــك ويجدون فيه وأهل زمان آخر يعنون بوصف نيران القرى وإطعام الضيف وما ناسب ذلـــك ويجيـــدون فيه»[2].

ويمكن تفسير ذلك تفسيرا حضاريا؛ فينسب وصف الخمر والقيان إلى أهل الحضر والمدن حيـــث تستقر الحياة وينسب وصف الحروب والغارات ونيران القرى والضيافة إلى أهل البادية لأنها بيئة تســـود فيها النزعة القبلية، ويملأ القلوب فيها الجود والكرم؛ أي أن لكل زمان ومكان لغته المستعملة التي لابد أن لها علقة في جانب ما من حياة الإنسان التي ستؤثر حتما على نوعية الخطاب الشعري.

ولعل هذا التفسير مناسب جدا لبناء أفق التوقع اللغوي في ديوان الشنفرى«فـــإذا مـــا أخـــذنا بالحسبان أن الشنفرى من مواليد عام ***510***م فذلك يعني أنه من جيل أوس بن حجر، هذا الجيل المعروف

---

[1]– علي أحمد سعيد (أدونيس) : مقدمة الشعر العربي، ص192.

[2]–حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء،تحقيق محمد الحبيب بن خوجة،دار الغرب الاسلامي،لبنان،دط،1981ص377.

بوحشية ألفاظه وبدويتها و في أواسط القرن السادس الميلادي كانت تعيش مرحلة انتقال من اللغة البدوية إلى اللغة الحضرية»[1].

فمن هنا تبدو الغرابة اللفظية منبعثة من أعماق الصحراء ،حيث كان هذا الشاعر الصعلوك يقيم متشردا وسط مجتمع الحيوانات الضارية، وعبر تحليل الألفاظ التي تشكل نسق التجربة الشعرية له تبينت المجابهة الواضحة بين الذات المبدعة وأحوال العالم الخارجي الذي يرزخ على روحها بكل ثقله، هذه العلاقة السلبية أملت على لغة الشنفرى أن تكون بهذا الشكل الغريب، أي إن المقاومة التي يبديها المعنى لدى الشنفرى تجعل معجمه الشعري في تطور نحو التقعر والجلافة، لأن المعنى في أي إبداع يتطلب دوما لفظا يناسبه على حد قول عبد القادر الرباعي«ولكل ضرب من الحديث ضرب من اللفظ، ولكل نوع من المعاني نوع من الأسماء، فالسخيف للسخيف والخفيف للخفيف، والجزل للجزل والإفصاح في موضع الإفصاح...لذلك لا يجوز التعبير عن اللفظ عما لا يشاكله من معنى »[2] فالمعنى المتمرد الذي يعتور فكر الشنفرى لا تصلح له الا هذه الألفاظ وما شاكلها.

من الحتمي على الشنفرى إذن أن يختلق لغة أخرى في كنف لغة جاهلية متعارف عليها، وأن يحاول تقديم أحاسيسه وأفكاره ضمن معجمها الغريب وفي وسط تقسيمات اجتماعية وسلطة قبلية تهشم الواقع الجاهلي تحتم عليه تعنيف الألفاظ.

إن الشنفرى لا يركب لغة جديدة، وإنما هو شخص يعارك واقعا بمشاكله المختلفة، فهو يريد التفرد في خصم لا يقبل أبدا بالتميز والتفرد والشذوذ، يجاهد اللغة ويصر على تأكيد ذاتيته.

[1]– يوسف اليوسف مقالات في الشعر الجاهلي، ص259.

[2]– عبد القادر الرباعي: التأويل دراسة في آفاق المصطلح، مجلة عالم الفكر، مجلد 31 ع29 2002 ص136.

ب- العلاقات الاسنادية:

لا تتمثل العلاقة بين عملية التلقي وعنصر اللغة من خلال المعجم الشعري الموظف فقط بل تشمل عدة أوجه أخرى منها فكرة تلاءم المسند والمسند إليه، ولقد حرصت البلاغة العربية على ايلاء الإسناد عناية خاصة بما له من أثرمهم في تحسين تلقي النصوص، فالعلاقة الإسنادية هي جهد يلجأ إليه المنشئ لأغراض كثيرة لعل أهمها توجيه المتلقي إلى معنى معين أو أحداث هزة في وعيه من خلال إسناد الفعل لغير فاعله أو تغيير في مواقع الكلمات.

إن ملاحظة بعض النصوص الشعرية المتواجدة في ديوان الشنفرى ترصد بعض التراكيب غير المتوقعة، حيث تتجرد من وظيفتها الاسنادية الشعرية لتمارس عملية انتهاك لمرجعية المتلقي، فتضع نفسها موضع الفحص من قبله، لأنه يجد نفسه مضطرا لاستنباط السبب في اختيار أعراف لغوية بعينها.

فهل في هذا التركيب مثلا ما يشير إلى نوع من التوقع المسبق الذي يمكن أن يكون أفق النص؟

وَلَوْلاَ اِجْتِنَابُ الذَّأْمِ لَمْ يُلْفَ مَشْرَبُ يُعَاشُ بِهِ اِلاَ لَدَىَّ وَمَأْكَلُ[1]

أثناء عملية القراءة يكون القارئ«بحاجة إلى للتآلف مع الأعراف الأدبية التي ينشرها عمل محدد وينبغي أن يمتلك بعض الإحاطة بسننه؛ أي بتلك القواعد التي تحكم بصورة نظامية الطرائق التي ينتج بها معانيه»[2].

لكن هذا التركيب الشعري لن يحقق التآلف، بل سيترك المتلقي على ظمأته يضرب أسداسه في أخماسه، فوجود لفظة مأكل في هذا الموضع يعدل تخميناته وأفق انتظاره وهو يكمل قراءة هذا البيت الشعري.

[1]- الشنفرى : الديوان ، تحقيق اميل يعقوب ، ص63 (الذأم = العيب الذي يذم به ، يلفى = يوجد)

[2]- تيري ايغلتون : ترجمة ثائر ديب ، نظرية الأدب ص137.

وجود فاصل يعزل لفظة "مأكل" عن معطوفها "مشرب" يجعل الشنفرى ينحرف عن القاعدة التي تقتضي تلازم و تجاور المعطوف والمعطوف عليه والانحراف«هوانزياح عن النمط التعبيري الملـــوف أو المتواضع عليه»[1]ويفترض مقياسا يتحدد به، وتعرف به درجته وذلك باللجوء طبعا إلى القاعدة اللغوية المتعارف عليها.

إن هذا الفاصل يترك ثغرة تباغت المتلقي وتجعله مشدودا لهذا التركيب ذهنيا ونفســـيا تدفعـــه لردمها بسرعة من خلال البحث عن العائد المتأخر "مأكل"، وإذا كانت«كل خاصية لغوية في الأسلوب تطابق خاصية نفسية وهذا يعني أن معرفة الخصائص اللغوية والقيم التعبيرية للغة لا تنفصل عـــن معرفـــة الدوافع النفسية لأنها تكشف عن نوازع الإنسان الذي ينطق بها وكشف نوازع المخاطـــب مـــن قبـــل المخاطب هو أولى درجات الفهم والاستيعاب وعليها يعتمد فهم النص وصياغة الاستجابة »[2] .

فان هناك توازنا بين شدة الحالة النفسية للشنفرى وشدتها في الأثر الفني وكأنه صاغ هذا البيـــت الشعري ليمثل حالته وموقفة، فقد عزل بين لفظة"مأكل" و"مشرب" ليبين أن نفســـه أبيـــة تســـتطيع الحصول على ما تريد من مأكل ومشرب، ولولا مخافة وسمه بالعيـــب وبشـــكل حصـــري يســـتخدم عبارة«يعاش به الا لدي » للفصل بين المسند والمسند إليه حتى يؤكد صفة الإباء لنفسه لا لغيره وكأنـــه بهذا التركيب يمتطي سرج الذاتية ويهشم بالمقابل علاقته بالآخر التي هزت أعماقه بالألم والحزن والمهانة.

وفي هذا البيت الشعري:

وَأَصْبَحَ عَنِّي بِالغُمَيْصَاءِ جَالِسًا فَرِيقَانِ: مَسْؤُولٌ وَآخَرُ يَسْأَلُ[3].

---

[1]– عبد السلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب، تونس، 1977، ص99.

[2]– صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه واجرائاته، النادي الأدبي، جدة، 1988، ط3،ص85.

[3]– الشنفرى : الديوان ، تحقيق اميل يعقوب ، ص70 (الغميصاء = اسم لبلاد نجد)

تزيد مهمة القارئ في «محاولة إيجاد توافق بين العلامات اللغوية النصية»[1] التي تظهر لأول وهلة أنها مبعثرة مترامية في هذا الديوان تفتقر للتجاور المنطقي والعلاقات اللغوية السليمة، فموضع الجار والمجرور"عني" يستدعي التساؤل ويخدش حساسية المتلقي، لأنه متعلق بالفعل "يسأل" الذي ورد في عجز البيت بعيدا عنه.

كم هو الفارق بين المفصولين!! انه يخلخل مرجعية المتلقي ويبين أن«أي تركيب لغوي لا يبرؤ من تأثيرات الذات، فاللغة تحمل آثار مستعملها»[2]

ان هذه الإشارات النصية مبقعة بوعي الشنفرى لا محالة، إنها تؤكد حضوره السافر والواضح وتضخم ذاته في مواجهة الجماعة القبلية التي أغار عليها وداهمها في جنح الليل، فهو يقدم الجار والمجرور "عني" التي تعبر عن ذاته ويؤخر اسم "أصبح" أي فريقان التي تدل على الآخر في عرف ذات الشنفرى:

و يستمر قانون التفاصل الصياغي في هذا التركيب أيضا:

وَفَاءَ وَفَاءَتْ بَادِرَاتٍ وَكُلُّهَا عَلَى نَكْظٍ مِمَا يُكَاتِمُ مُجْمِلُ[3]

حيث يفصل الشنفرى بين المبتدأ "كلها" والخبر "مجمل" ليبين أنه في يأس من علاقته بالمجتمع القبلي تماما كما عادت الذئاب يائسة في مجاهل الصحراء من البحث عن الطعام ولأن«تكوين الترابط بين العلاقات النصية يؤدي إلى حل التوترات التي كانت قد نشأت»[4].

---

[1]– ولفغانغ ايرز: ترجمة عبد الوهاب علوب، فعل القراءة ، ص126.

[2]– ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص300.

[3]– الشنفرى : الديوان ، تحقيق اميل يعقوب ، ص65 (فاء = رجع ، بادرات = مسرعات ، النكظ = شدة الجوع)

[4]– ولفغانغ ايرز: ترجمة عبد الوهاب علوب، فعل القراءة ص127.

فان هذا الفصل الاسنادي ليس بريئا من الإحساسات الذاتية للشنفرى، فهو منذ زمن قد تحلل من علاقته بالمجتمع القبلي وارتمى في أحضان الطبيعة الصحراوية يعاشر حيواناتها الضارية ويسبغ عليها نوازعه وعواطفه كأنه في توحد مستمر مع هذه الذئاب يستجلي خيبة علاقته بالآخر من خلال ذلك اليأس الذي اعتارها وهي تبحث عن الطعام.

من هنا ساهمت هذه البنى الشعرية التي يعتورها فصل في مستوى العلاقات الاسنادية في إبراز موقف الشاعر وتجسيد رؤيته تجاه الواقع، الأمر الذي يستحث المتلقي لاستثمار آلياته في التأويل لمحاورة النص واستبطان أبعاده الدلالية.

ت- الالتفات:

يعرّف ابن المعتز الالتفات بأنه «انصراف المتكلم عن المخاطبة إلى الإخبار أو عن الإخبارالى المخاطبة، وما يشبه ذلك ومن الالتفات الانصراف عن معنى يكون فيه إلى معنى آخر»[1] ولقد ارتبط أسلوب الالتفات«بالغرابة والغموض لأنه فيه تحول من معنى لآخر في النص الإبداعي مما يجعل المتلقي إزاء دائرة واسعة من التأويل وتعدد الاحتمالات، وهذا الأسلوب يضفي نوعا من اللّذة على نفسية المتلقي، وذلك من خلال انتهاك النسق اللغوي المألوف..فانتقال الكلام الإبداعي من صيغة إلى صيغة ومن خطاب إلى غيبة ومن غيبة إلى خطاب يعد لونا من ألوان الغموض الفني الذي يميز النص الإبداعي»[2] من هنا كان الالتفات «من الفنون البلاغية التي تعنى بتلوين الخطاب الأدبي لإثارة انتباه المتلقي وحصره في النص »[3].

---

[1]- عبد الله بن المعتز : البديع تحقيق اغناطيوس كراتشقوفسكي، دار الميسرة، لبنان، ط3 1982، ص220.

[2]- محمود الدرايسة: التلقي والابداع، ص142.

[3]- محمد المبارك: استقبال النص عند العرب، ص46.

فهل بمقتضى هذا الطرح الفكري سيفلح الشنفرى في حصر المتلقي في إسار نصوصه الشـــعرية؟ وهل سيعتمد على الالتفات ليعكس موقفه ورؤيته للعام الخارجي بمختلف علاقاته؟ أم سيحدد المتلقي ما تحتمله نصوصه من دلالات مع أول مواجهة تجمعه بالخطاطة النصية؟!

من خلال ملاحظة هذه الأبيات:

لاَ تَقْبِـــرُونِي إِنَّ قَبْـــــرِي مُحَـــــرَّمٌ عَلَيْكُمْ وَلَكِنْ أَبْشِرِي أُمَّ عَامِرٍ

إِذَا احْتَمَلُوا رَأْسِي وَفِي الرَّأْسِ أَكْثَرِي وَغُودِرَ عِنْدَ الْمُلْتَقَى ثُمَّ سَائِرِي[1]

يعمد الشنفرى إلى هذا الإجراء الأسلوبي غير المنتظر لتهيئة المتلقي بما يحدثه مـــن دلالات غـــير محتملة ،ما يزيد من فاعلية التلقي ويستدعي محاولة التأمل، فقد تحدث إلى بني سلامان الذين أرادوا قتلـــه بضمير المخاطبن، ثم تحدث في البيت التالي بضمير الغائب، وان المراوحة في استخدام الضمائر أســـلوب اعتمده الشنفرى ليوقظ القارئ ويلفت انتباهه إلى هذا التركيب الشعري الذي يشكل ملمحا أســـلوبيا دالا على الرؤية التي يريد الشنفرى أن يلفت القارئ إليها إذ أن«الكلام إذا انتقل من أسلوب إلى أسلوب أدخل في القبول عند السامع وأحسن تطرية لنشاطه أملا باستدرار إصـــغائه»[2] كمـــا أن«التغـــيير في الضمائر يؤدي لا محالة إلى تغيير في المعنى»[3]، فتوتر الموقف بين الشاعر والقبيلة قد تمظهـــر في تنـــاوب المواقع بين ضمير المخاطبة وضمير الغائب، إذ أن الشنفرى لم يكتف بالتمرد على السلطة القبلية فحسب بل سعى للتمرد على الأعراف من خلال رفضه الدفن كما هو معروف عند موت أحدهم، وتحدى هذا العرف بخطاب ذو لهجة حادة يتجسد في استعمال ضمير المخاطب الجمع ولا يستمر في استعمال هـــذا الضمير في البيت الموالي حتى ليقطع تيار الشعور لدى القارئ باستعماله ضمير الغائب الجمع.

---

[1]- الشنفرى : الديوان ، تحقيق اميل يعقوب ، ص48 (أم عامر = كنية الضبع ، احتملو = ضربو)

[2]– ناظم عود ةخضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص70.

[3]– محمد المبارك: المرجع السابق ، ص276.

ويبدو أن الشنفرى من خلال هذا التركيب يستبطن نفسه ويوغل في سبر أغوارها، ففي هـــذه المراوحة ينتهك مرجعية أدب المخاطبة بعد ما غيب الجماعة القبلية وهمشها خطابيا، وربما كان الانتقال من الخطاب إلى الغيبية فيه تجسد للامبالات الشاعر بالموت ،وتفضيله الارتماء بين أنياب الضبع الحـــادة على إن توارى جثمانه أيادي أعدائه الغادرة ،فهو يقزم السلطة القبلية إلى حد لا يعبأ بأعرافها حتى وان تعلقت باكرام موته ودفنه كبقية البشر.

لايزال الشنفرى يعتمد أسلوب المراوحة في استعمال الضمائر في غير هذه المرة في ديوانه ،فهـــو يقول في بائيته من بحر الطويل:

دَعِينِي وقُولِي بَعْدُ مَاشِئْتِ اِنَّنِي سَيُغْـــدَى بِنَعْشِـــيْ مـــرَّةً فَأُغَيَّبِ

خَرَجْنَا فَلَمْ نَعْهَدْ وَقَلَّتْ وِصَاتُنَا ثَمَانِيَـــةٌ مَـــا بَعْـــدَهَا مُتَعَتِّـــبُ

نَمُرُّ بِرَهْوِ المَاءِ صَفْحًا وَقَدْ طَوَتْ شَمَائِلُنَا وَالزَّادُ ظَنٌّ مُـــغَيَّبُ[1]

يخاطب الشاعر حليلته في هذه الأبيات بأن تدعه وشأنه، فهو ميت لا محالة مادام يؤمن بمبدأ الفناء في سبيل تكريس الإرادة الحرة القوية، لكنه يغير لهجة الخطاب باعتماد المراوحة في استعمال الضـــمائر، حيث يستعمل في البيت الموالي مباشرة ضمير الجمع المتكلم "نحن" ليقطع تيار الشـــعور لـــدى المتلقـــي ويستفزه للبحث عن الدلالات المحتملة إزاء هزة المراوحة الأسلوبية.

وحيث أن ابن الأثير يعطي تفسيرا لاستعمال أسلوب الالتفات في الكلام بأنـــه«الانتقـــال مـــن الخطاب إلى الغيبة أو من الغيبة إلى الخطاب لا يكون إلا لفائدة اقتضته وتلك الفائدة أمر وراء الانتقـــال من أسلوب إلى أسلوب غير أنها لا تحد بحد ولا تضبط بضابط ، لكن يشار إلى مواضع منـــها ليقـــاس عليها غيرها فأنا قد رأينا الانتقال من الغيبة الى الخطاب قد استعمل لتعظيم شأن المخاطب»[2].

---

[1]- الشنفرى : الديوان ، تحقيق اميل يعقوب ، ص27-28 (رهو = المكان المنخفض يجتمع فيه الماء ، شمائل = الأخلاق)

[2]– ابن الاثير: المثل السائر، تحقيق أبو الفتح ضياء الدين، المكتبة العصرية، لبنان،1995، ج2،ص3-4.

لقد هفّت نفس الشنفرى للانفصال عن المجتمع القبلي الذي يصر على ابعاد النمـــاذج الغريبـــة ولتجاوز هذه السلطة الجائرة يعرّف الشاعر بنفسه عن طريق الأفعال التي يقوم بها، وهي امتداد لريـــادة الشاعر وتفوقه على هذا المجتمع.

انه يعظم شأنه ويقزم شأن الآخر ويبادر إلى خلق عالم بديل يقوض عالم القبيلة ، انـــه مجتمـــع الصعاليك الذي اتّحذه للتخلص من القهر والظلم، فالشنفرى يسرد قصة خروجه مع بني جنسه للينـــتقم من العوص وهم حي من قبيلة بجلية ويستعمل في عملية السرد ضمير الجمع للمتكلم افتخارا بانتمائه الى عالم الصعلكة اصرارا على مواجهة سلبية المجتمع القبلي، و لم تكن دعوته الى جماعته دعوة انكفاء فيهـــا شعور باليأس وفقدان الدور في الحياة، وانما كانت دعوة تركز على فعل الفرد من أجل رد اعتبـــاره وان كان ذلك بالسطو والاغارة والنهب.

من هنا جاء الاعتماد على المراوحة كأسلوب فني لتعظيم الذات ولفت انتباه القارئ إلى فرديـــة الذات الشاعرة، ان هذا الأسلوب مفتاح تلك الهزات النفسية العنيفة التي تكبدها الشنفرى مـــن واقعـــه المؤلم، والتي دفعته الى اطلاق عنانها عبر الكلمة ووقع تأثيرها على المتلقي.

ث- نظام الاسم والفعل:

إن اللغة تتكون من أفعال وحروف وأسماء قادرة على نقل الأفكار و جعلها مادة مفهومة لدى المتلقي ،غير أن الجانب الأخر للغة يتكون من الاستخدام الخاص للمؤلف الذي يعيـــد صـــياغة اللغـــة وتشكيلها في فكره ومخيلته، بحيث يلبسها ثوبا فنيا، ذلك الثوب الذي يعطـــي الـــنص بعـــده الفـــني والجمالي«فالأبنية الشعرية تظل مفتوحة على المتقبل يستخرج منها الدلالات التي قصد إليها الشاعر»[1]، وهي أيضا إشارات نصية تقدم للمتلقي لكي يشارك المبدع شعوره وأفكاره ويعايش معه تجربته الإبداعية بناء على أفق بنتة سلسلة قراءات مختلفة، ولهذا كان لزاما على هذه الدراسة أن تكشف عن البنية اللغوية لهذا الديوان مجسدة في نظام الاسم والفعل، وتلجأ إلى عملية إحصاء الأفعال المتواجدة فيه وليست الغاية

[1]- حسين الواد: المتنبي والتجربة الجمالية عند العرب، ص293.

من هذه العملية الإحصائية فرض رقابة مطلقة على نصوص الشنفرى بقدر ما تحاول العملية استقصاء ما يمكن أن يشكل ظاهرة تخرق أفق التوقع الذي يمتلكه القارئ مسبقا.

ث-1- نظام الفعل:

لقد استثمر الشنفرى القدرة الفعلية للغة العربية باستخدامه للأزمنة الثلاثة: الماضي والمضارع والأمـــر، فالزمن الماضي قد ورد بنسبة ***68,42***% أي بعدد مئتين وواحد وعشرين فعلا، أما نسبة توظيف الفعـــل المضارع فقد بلغت ***28,79***% أي بعدد ثلاثة وتسعين فعلا وبالنسبة للفعل الأمر فقد بلغ عدده تســـعة أفعال أي بنسبة تقدر بـــ ***2,78***%.

ولما كانت الأفعال ترصد بدرجات متفاوتة الرؤى البصرية للشخصية تجاه من يحيط بها، وهـــي الرؤية التي تعكس مستويات مختلفة من إدراك الأحداث الشعرية التي تتحرك فيها الشخصية ،فان الطريقة التي وظف بها الشنفرى هذا التنويع الزمني ستستجلى بشيء من التفصيل الإحصائي في الجدول أسفله:

الفعل / المرسلة	الماضي	المضارع	الأمر
البائية [من الطويل] احدى عشر بيتا	***14***	***07***	***03***
البائية [من الوافر] بيتان	***01***	***03***	***0***
التائية [من الطويل] ستة وثلاثون بيتا	***59***	***34***	***01***
الجيمية [من الطويل] بيت واحد	***00***	***033***	***00***
جيمية [من الطويل] أربعة أبيات	***06***	***00***	***00***
دالية [من الطويل]خمسة أبيات	***02***	***09***	***00***

دالية [من الكامل]بيتان	02	02	00
دالية [من الطويل] ثلاثة أبيات	05	04	00
رائية [من الطويل]ثمانية أبيات	11	09	00
رائية [من الطويل]أربعة أبيات	04	03	01
أرجوزة من سبعة أسطر	02	01	00
عينية [من الطويل]بيت واحد	01	01	00
عينية [من المتقارب]بيتان	00	02	00
فائية[من الطويل]عشرون بيتا	18	21	00
فائية[من الكامل]بيتان	00	02	00
كافية[من الطويل] أربعة أبيات	03	04	00
اللامية[من الطويل] تسعة وستون بيتا	70	78	01
أرجوزة أربعة عشرة سطرا	13	02	00
نونية[من الطويل] بيتان	01	00	00
نونية[من الطويل] أربعة أبيات	03	04	00
نونية[من الوافر] خمسة أبيات	02	07	03

من الملاحظ أن الفعل الماضي يهيمن على المرسلات الشعرية في هذا الديوان، وهو توظيف يخرق توقع القارئ ومرجعيته القرائية المتعلقة خاصة بالوسط الاجتماعي الذي نمت فيه هذه التجربة الشعرية، فالقارئ يتوقع أن يمسك الشنفرى بالزمان الصعلوكي حاضرا مطلقا يغطي الأمس لأنه زمن يؤلمه، كما يتوقع أن يقذف به ويعيد صياغته في حاضر يمثل الأجيال الصعلوكية كما ينتظر القارئ أن يكون الزمن الماضي في حالة حصار يعانيها الشاعر ولا يغدو هو الزمن المهيمن والذي لا يتوانى الشنفرى في تمديده عبر ديوانه.

فكيف يسرد الشنفرى ملحمته عبر الزمن الماضي؟! هذا الزمن الذي شرّده و تعاضد فيه مع عقلية جماعة مدججة بالتعالي على الآخرين،و مؤطرة بأساطير تنضح حقدا على أبناء الجنس الصعلوكي؟!!

ربما مرجع هذا الخرق اللغوي يوضحه الصرفيون الذين يرون«الفعل الماضي هو الأصل في أبنية الفعل»[1] «لأنه أسبق الأمثلة لاعتلال المضارع والأمر باعتلاله ولأن المضارع هو الماضي مع الزوائد والأمر منه بعد طرحها»[2].

والشنفرى يرى نفسه أصلا، لا فرعا وقائدا لا مقودا، وسيدا لا مسودا، ومن هنا فقد وجد ضالته في هذا النوع من الأفعال التي منها:(حثحث-ضج- شكى- احتموا- جئت...).

وباعتبار أن«الماضي ليس أصم، وإنما هو زمن مفتوح مطلق وبناء»[3] فان الشنفرى قد وعى واستشعر الشرخ الاجتماعي في عصره وتسامى على الاخرين الذين يمثلون القبيلة، لأنه أدرك أن الحياة

---

[1]- أبو أوس ايراهيم الشمسان: دروس في علم الصرف، مكتبة الرشيد، السعودية، 1997، ط1، ج1،ص16

[2]- جلال الدين لسيوط: همع الهوامع في شرح جمع الجوامع ترجمة عبد السلام هارون ومكرم عبدالعال سالم، دار البحوث العلمية، الكويت، دط، 1975، ج1،ص26.

[3]- مصطفى ناصف: قراءة ثانية لشعرنا القديم، دار الاندلس،ط2، 1981 ،ص61.

في كنفهم لا معنى لها واذ أن الذات لما حباها الله تعالى من إمكانيات قادرة على التحدي فانها تمتلك إرادة بناءة وتبحث عن مطلق الحرية في جو يخيم عليه الذل والاضطهاد.

فمن خلال الاعتماد على انفتاحية الفعل الماضي يؤصل الشنفرى لذات فعالة وبناءة قادرة على التمحور حول نفسها لمواجهة جماعة القبيلة، وبهذا النمط في التعبير يكون الشنفرى قد خرج عن المألوف والمتعارف عليه لأن«اختفاء الذاتية الفردية للشاعر واندماجها في الجماعة هو الأصل المقرر في شعر العرب»[1].

كما تشي نسبة تواجد الأفعال في هذا الديوان بتجاور نسبتي الفعل الماضي و المضارع،و لعل هذا التجاور فيه من التأويل ما يجعل المتلقي يتسرب بمرجعياته القرائية في أتون هذه المرسلات الشعرية ليجد أن هذا الحاضر يحمل في ثناياه عمق المعاناة التي تدلهم ذات الشاعر إلى حد أعياها خواء الواقع ورداءته مما يجعله يقزم هذا الزمن نحو انفتاحية الماضي حتى يفلت من عقال العيش في كنف القبيلة ويبعد ذاته عن التشيؤ ويقلص من مساحة العبودية.

ولا يتورع الشنفرى في جعل الزمن الماضي طاغيا على تجربته الشعرية إذ ينفي بعض الأفعال المضارعة ليزيد من اكتساح هذا الزمن ذلك أن«كل الأفعال المضارعة المنفية بـ لم تحول الفعل المضارع إلى فعل ماضي، وهي قاعدة نحوية معروفة وصحيحة ولذلك يعرف النحاة العرب أداة لم بأنها حرف جزم ونفي وقلب على أساس أنها تقلب معنى الحاضر إلى معنى الماضي»[2] .

فهذه الأفعال مثلا (لم أفكر- لم نعهد- لم أبالها- لم تذر- لم أرم- لم يعرف- لم يوسد- لم أكن...) تنسلخ من زمن الحاضر إلى زمن الماضي لتجسد رؤية الذات الشاعرة وموقفها من العالم الخارجي .

---

[1]- عفت الشرقاوي: دروس ونصوص في قضايا الأدب الجاهلي،ص367.

[2]- عبد الملك مرتاض: نظرية القراءة،دار الغرب للنشر و التوزيع الجزائر،ط1، 2003 ،ص329.

هناك بعض الأدوات اللغوية التي تلقي الضوء على الأعراف اللغوية والاجتماعية على نحو يضطر القارئ إلى رؤيتها في ضوء نقدي، فهي تعين على لفت النظر إلى الشكل الذي بثه المبدع ،وإذا كان«المبدع يلجأ باستمرار الى أسلوب التعويض؛ أي أنه يعوض التفاصيل بإشارات دالة في صياغاته اللغوية وطرائق تمثل موضوعاته»[1].

فان هذا يعني أن هذه الإشارات اللغوية تحيل إلى مرجعيات يشتغل عليها الوعي القرائي حتى يعقلها أو يفهمها؛ أي أنها تقترح ميثاقا للقراءة وتحدد أفق التوقع الذي يمكن أن يتم تأكيده أو نفيه.

على هذا الأساس تعمل هذه الدراسة على التنقيب في هذا الكون الشعري حتى تظفر بتلك الإشارات اللغوية المبقعة بوعي الشنفرى ،والتي اما ستنثال للقواعد اللغوية المألوفة أو ستنتهكها لتستفز وعي القارئ وتخدش حساسيته؟!

إن المتأمل في ديوان الشنفرى يظفر بأرجوزة يبدع فيها الشنفرى بتكرار صيغة لغوية هي "رب" حيث يقول:

لاَ تَبْعَدِي اِمّا هَلَكْتِ شَامَةْ

فَرُبَّ وَادٍ نَفَّرْتُ حَمَامَهْ

وَرُبَّ خَرْقٍ قَطَعْتُ قَتَامَةْ

وَرُبَّ قَرْنٍ فَصَلْتُ عِظَامَهْ

وَرُبَّ وَادٍ جَاوَزْتُ أَعْلاَمَهْ

[1]– ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي ص90.

وَرُبَ شَهْرٍ عَبَرَتْ أَيَّامَهْ

وَرُبَ قَفْرٍ قَدْ عَلَتْ أَكَامَهْ

ورب حي فرّقت سوامه[1]

إن«رب من حروف المعاني التي تختص بالماضي وتفيد التقليل أو التكثير»[2] و«لها قيمة فنيـــة في إثارة ذهن المتلقي للتركيز عليها بما يمنحها أفقا للإطلاق والخلود»[3]، فاذا كانت صيغة رب لغوية بحتـــة تحقق دلالات توحي بالكثرة أو القلة وتشير إلى قوة وقعها على نفس المتلقي، فهل ستكون الـــدلالات المحتملة جراء هذا الاستعمال اللغوي مألوفة أم أنها غريبة وغير متوقعة؟

ان واو رب في هذه الأرجوزة تجسد نغمة الفخر وحضور الذات السافر ،لأنها ذات لم تعد مقزمة ومهمشة،بل يرسم الشنفرى من خلال الاتكاء على استعمالها اللوحة المضادة للزمن الحاضر مجســـدا في المجتمع القبلي الطاغي، وقد بلغ تكرار رب سبع مرات متتالية وفي كل مرة كان الشنفرى يقدم حالـــة تشي بالفعل والزهو والحيوية والتدفق وكلها عناصر مفتقدة في اللحظة الحاضرة.

ومن هنا تبرز صورة الشعور، بالتميز لأن الذات بالرغم من موقف اغتيالها هي ذات قوية الإرادة لا تقبل عثرة الضعف وإنما تعزز هاجس الفعل وتجليات الأنا التي لم تكن هامشية إطلاقا،و حتى تعمق هذه الأنا حضورها فإنها لا تجعل فاصلا بين رب وأخرى ويتجلى ذلك من خلال تقديم فعل جديد متميز لهـــا في كل مرة يستخدم فيها واو رب، وتبدو فاعلية "أنا" الشنفرى هنا منسجمة مع الفاعلية السابقة من حيث

---

[1]– الشنفرى الديوان: تحقيق إميل يعقوب،(الخرق=اللأرض الواسعة تتخرق فيهاالرياح،القتام=الغبار الأسود،القرن =من يقاومك،العلم= الجبل ،أكمة=تلة ،السوام =الماشية التي ترسل لترعى ،ص75-76)

[2]– محمد محي الدين عبد الحميد: شرح قطر الندى وبل الصدى تصنيف جمال الدين بن هشام الانصاري، مكتبة المثنى، لبنان 1963، ط1، ص239.

[3]– عبد الله بن الفيفي: مفاتيح القصيدة الجاهلية، ص94.

نسبة الفعل إليها وذلك من خلال إيراد أفعال ماضية تنتسب اليها(عبرت...علت- فرقـــت- نفـــرت- قطعت- فصلت- جاوزت).

ان تلاحق فاعلية الأنا وتتابعها يشكل حركة عميقة الدلالة في مقابل السكون الذي أطر إحساس الشاعر بعلاقته بالقبيلة.

إن المستوى الأسلوبي القائم على تكرار رب التي أسهمت في تقديم سلسلة متتابعة مـــن أفعـــال الشاعر في لحظة الحضور والامتلاء هي لحظات تحرص فيها الذات الشاعرة على ترسيخها وتكريســـها، لتصبح لحظات قادرة على التعويض عن العجز الذي لحق بالذات الشاعرة في لحظة بتر يده وتهديد الموت له.

وباعتبار توظيف الفعل المبني للمجهول ماضيا أو مضارعا، فان الإحصائيات تشير إلى أن عـــدد الأفعال الماضية المبنية للمجهول هو تسعة عشر فعلا أما عدد الأفعال المضارعة المبنية للمجهول فهو عشرة أفعال أي أن نسبة هذه الأفعال المبنية للمجهول إجمالا قد بلغت ***8,97***% موزعة بين ***5,88***% للأفعـــال الماضية المبنية للمجهول و***3,09***% للافعال المضارعة المبنية للمجهول.

هذه الإحصائيات تؤكد طغيان نسبة الفعل المبني للمعلوم على المرسلات الشعرية في هذا الديوان، ويمكن إرجاع ذلك إلى سيطرة نزعة إثبات الوجود وعدم الاستسلام عند الشاعر، فقد اختـــار إســـناد الفعل الى الفاعل لأن الفعل المبني للمعلوم«هو فعل مبني للفاعل»[1]- وفضله على إسناد الفعل إلى المفعول انطلاقا من قناعته الراسخة في ذاته وهي تفضيل الفاعلية على المفعولية في أي شيء، «فهو رغم شـــعوره بغباوة الحياة وظلمها يرفض الانصياع والاذغان»[2] .

[1]- أحمد الحملاوي، شذا العرف في فن الصرف، دار الفكر، لبنان، ط1، 2003م، ص36.

[2]- إليا :الحاوي في النقد والأدب ،ج1 ، ص171.

تشير الإشارات النصية عبر عملية الإحصاء إلى أن الأفعال التي وظفها الشنفرى جاءت في الغالب مسنودة إليها أفعال الذاتية ،ما يجعل دلالة هذا التوظيف قابلة للتأويل لتمردها على العادي والمألوف ولانتهاكها مرجعية المتلقي الثقافية، مما يكسبها رمزية وجمالية الأمر الذي يدهش المتلقي ويوقظ حساسيته الشعورية والجمالية لاستقبال نصوص الشنفرى.

إن إسناد الفاعلية الى ذات الشنفرى كانت خاصية هيمنت على شعره ،بل كان حضورا صارخا ومكشوفا بنسبة ***39,62***%؛ أي بعدد مئة وثمانية وعشرين فعلا يبدو وأن بروز صورة الأنا بشكل مكثف في هذا الفضاء الشعري يضفي عليه شيئا من الغموض والتوتر يستثير القارئ لاستبطان النص واستكناه بعض صور الأنا من خلال جدلية الأنا والآخر في ضوء المتوقع واللامتوقع.

لقد ثبت قرائيا في وعي المتلقي أن "أنا القبيلة"«تتكرر فيها الأصوات لتلتقي في بوتقة واحدة تنصهر فيهافي ظلال القبيلة و ترتفع معلنة عن تضائل "الأنا" وتصاغرها أمام توهج النحن وتضخمها»[1]؛ أي أن الوجود كله يتكثف ويختزل إلى حد يقتصر معه على أنا جمعية وحدها.

وأمام طغيان هذا الحس الغيري، فان الشنفرى لا يتوانى عن البحث والتنقيب ليجد ذاته الفردية ومن خلال بحثه وتنقيبه يزيح الستار عما ألصق به من الهيمنة الكاملة للغيرية، انه يعبر عن موقف إنساني يطمح إلى أن يرى الذات فاعلة بعيدة عن الذبول والجفاف، فجاءت هذه الأفعال لتجسد تعاظم هذه الذات لحظة شعورها باللانتماء القبلي:

وَأَطْوِي عَلَى الخَمْصِ الحَوَايَا كَمَا اِنْطَوَتْ خُيُوطَةُ مَارِي تُغَارُ وَتُفْتَلُ

وَأَغْدُو عَلَى القُوتِ الزَّهِيدِ كَمَا غَدَا أَزَلُّ تَهَادَاهُ التَّنَائِفُ أَطْحَلُ [2]

ويقول في موضع آخر:

---

[1]– عبد الله التطاوي: مداخل ومشكلات حول القصيدة العربية القديمة ص12.

[2]– الشنفرى: الديوان، تحقيق أميل يعقوب،(الخمص=الجوع،،الحوايا=الأمعاء،ماري=فاتل،تغار=يحكم فتلها)ص63.

دَعَسْتُ عَلَى غَطَشٍ وَبَغْشٍ وَصُحْبَتِي سُعَارٌ وَإِرْزِيزٌ وَوَجَرٌ وَ أَفْكَلُ

فَأَيَّمْـــتُ نِسْوَانًـــا وَأَيْتَمْتُ إِلْـــدَةً وَعُدْتُ كَمَا أَبْدَأْتُ وَاللَّيْلُ أَلْيَلُ

فَأَلْحَقْتُ أَوْلاَهُ بِأُخْـــــرَاهُ مُوفِيـــًا عَلَى قُنَّةٍ أُقْعِي مِرَارًا وَأَمْثُلُ [1]

ونتيجة لكون الشاعر وأعماله هي مواضيع تجربته الشعرية فقد أصبح ضمير الفرد أنا وما يعبر عن الفردية عموما كالتاء محل ضمير الجمع نحن وما يعبر عن الأنتم كالنون و غيرها

من هنا يتضح خرق الأفق المتوقع من خلال تمرد الشنفرى ورفضه الخضوع للعرف لجاهلي الذي «لعبت فيه تقاليد القبيلة دورا فعالا في حياة الفرد ،إذ أنه كان جزءا من كل عليه أن يســـمع ويطيـــع وينفـــذ توصيات شيخ القبيلة الذي يعتبر أعلى سلطة في النظام القبلي في المجتمعات الجاهلية، فقد كان الفرد يعتز بقبيلته اعتزازا عظيما»[2] .

لقد رفض الشنفرى هذه القيمة الاجتماعية التي يكون فيها غريبا منبوذا، وأدرك أيضا أن الحرية شرط أساسي لتحقيق ذاته ولشرعية انتمائه في هذا المجتمع ،و مع الشعور بالحرمان وخسارة كل شـــيء كان لابد من وضع قدراته في خدمة تصحيح وضعه الاجتماعي أي في خدمة نزوعه التمردي.

فالمتأمل في نصوص الشنفرى والمراجع لصياغة الأفعال الذاتية الواردة فيها، يجد أنها تكشف عـــن مواقف تنطوي على دلالات شخصية تفصح عن صورة درامية حية لموقف بطل لا ينـــهزم أو محـــارب يروي لنا صفحة من انتصاراته، وبذلك أصبحت النتيجة الحتمية لهذا كله أن يستنفذ الإنسان كل طاقته وأن يشعلها جميعا في النضال من أجل البقاء، فلن يبلغ الإنسان ما يريده من الخلود إلا بقدر ما يحقق في

---

[1]– المصدر السابق،(دعست=دفعت بشدة،الغطش=الظلمة،البغش=المطر الخفيف ،السعار=شدة الجوع،اللأرزيز=البرد،الوجر=الخوف،اللأفكل=الرعدة،لألحقت=جمعت،موفيا=مشرفا،القنة=أعلى الجبل،الاقعاء=أن يلصق الرجل أليتيه بالأرض،أمثل=أنتصب) ص70

[2]– محمود حسن أبو ناجي: الشنفرى شاعر الصحراء الأبي،ص79

هذه الحياة من أمجاد، وما يبلغ فيها من بطولات وما يظفر به من متاع، لهذا نجد الشنفرى«لا ينطق معبرا عن آلام القبيلة وآمالها، بل إنه يعبّر عن نفسه تفكيرا وتطورا لأن القبيلة قد طردته وحرمته من حماية الجماعة وأعلنت البراءة منه وفرضت العزلة عليه لهذا نجد أن التعبير عن ضمير الجماعة غير موجود، بل وجد مقابله الضمير الفردي اعتزازا وافتخارا »[1] أو هو«التعويض النفساني عن الانتماء النحني وبديله في الوقت نفسه، فلكي تدرأ الذات اللامنتمية عنها هذا الخلل، فانها تترع الى توكيد أناها على الدوام والى إثبات الانتماء اليها ولكي يثبت أنه بإمكانه العيش بدونها أو خارج تخومهاوذلك بالانحسار داخل قطاع الأنا ومن هنا جاءت مثابرته على إثبات كبريائه وقدرته على تجاوز الصعاب وتحمل المشقات»[2] وتوكيد ذاته أمام هذا القمع والتغريب الذي تمارسه القبيلة عليه.

إذا كانت ذات الشاعر هي المحور الذي تدور حوله تجربته الشعرية بكل جزئياتها، فما مصدر ظهور ضمير الجمع؟ هل أن الشنفرى دخل في علاقة سلمية مع القبيلة بعد يأس من مواجهتها؟! أم أنه يبالغ في تضخيم ذاته من خلال استعمال نون الجماعة؟!

يقول الشاعر في موضع من ديوانه:

خَرَجْنَا فَلَمْ نَعْهَدْ وَقَلَّتْ وَصَاتُنَا ثَمَانِيَةٌ مَا بَعْدَهَا مُتَعَتِّبُ

نَمُرُّ بِرَهْوِ المَاءِ صَفْحًا وَقَدْ طَوَتْ شَمَائِلُنَا وَالزَّادُ ظِنٌّ مُغَيَّبُ

فَثَارُوا الَينَا فِي السَّوادِ فَهَجْهَجُوا وَصوَّتَ فِينَا بِالصَّبَاحِ المثوَّبُ

فَلَمَا رَآنَا قَوْمُنَا قِيلَ: أَفْلَحُوا فَقُلْنَا: اسْأَلُوا عَنْ قَائِلٍ لا يُكَذَّبُ[3]

---

[1]– المرجع السابق، ص80-81

[2]– يوسف اليوسف: مقالات في الشعر الجاهلي، ص220-221.

[3]– الشنفرى: الديوان، تحقيق اميل يعقوب،(الرهو=المكان المنخفض يجتمع فيه الماء،الشمائل=الأخلاق،ظن=نفذ،هجهجوا=صاحوا ،المثوب=العائد).ص28-29.

ان هذا الاستعمال المفاجئ للضمير (أنا) يأخذ بتلابيب التوقع لدى المتلقي ويحفزه على استبطان الدلالات المحتملة وراء هذا الاستعمال الذي يخرق التوقع.

وكما يبدو أن صوت الشاعر المفرد لم يستمر طويلا إذما لبث أن اندمج مع أصوات اشتركت معه في المصير الواحد، مصير الغزو والإغارة والموت.

إنهم الصعاليك الذين توحّدت حناجرهم منادية بصوت واحد يقوض دعائم السلطة القبلية، فصحيح أن شخصية الشنفرى فردية الا أنه «يشاركه فيها أفراد جماعته الصعاليك ،لأنهم جميعا يؤمنون بمذهب واحد أو يدينون بعصبية مذهبية واحدة، يشقون طريقهم في الحياة على أساسها، ولهذا نلاحظ أن شخصية الشاعر الصعلوك إلى جانب فرديتها فيها جانب جماعي ولسنا نعني بالجماعية فناء الشاعر الصعلوك في جماعته فناء يشبه فناء الشاعر القبلي في قبيلته وإنما نعني بها ذلك الاشتراك بين أفراد جماعة الصعاليك في المقومات الشخصية، وقد ترتب على ذلك ظهور ضمير الجماعة "نحن" من حين إلى حين في شعرهم، ولكنه ليس ضمير الجماعة الذي نراه عند شعراء القبائل لأن نحن هنا تعبّر عن الشخصية الجماعية المستقلة عن القبيلة المتمردة عليها، ولكنها هناك تعبير عن الشخصية القبلية المتلائمة مع القبيلة المتوافقة مع مجتمعها ومعنى هذا أن شعر الصعاليك تتنازعه نزعتان؛ نزعة فردية ممعنة في إحساسها بالفردية ،ونزعة جماعية ممعنة في إحساسها بالجماعة ولكنها الجماعة الثائرة على الشخصية القبلية المتمردة [1]»

لهذا نجد الشنفرى يعتز بوحدة الصعاليك الجماعية ،كما نجد في قصيدته في خطاب تأبط شرا واعتباره أما في حرصه على هؤلاء المغامرين، وقد حلتّ الرابطة الصعلوكية الجماعية محل الرابطة القبلية، وقد وصف الشنفرى رفيقه تأبط شرا بوصف يقابل شيخ القبيلة:

وَأُمُّ عِيَالٍ، قَدْ شَهِدَتْ تَقَوتُهُمْ إِذا أَطْعَمَتْهُمْ أَوْتَحَتْ وَأَقَلَّتِ

[1]– يوسف خليف: دراسات في الشعر الجاهلي، ص189.

تَخَافُ عَلَيْنَا العِيلَ إنْ هِيَ أَكْثَرَتْ وَنَحْنُ جِيَاعٌ أيَّ آلٍ تَأَلَّـــتِ

مُصَعْلِكَةٌ لاَ يَقْصُرُ السِّتْرُ دُونَهَا وَلاَ تُرْتَجَى لِلْبَيْتِ إِنْ لَمْ تُبَيِّتِ[1]

إن القارئ هنا أمام مشاعر جماعية عوضا عن تقاليد القبيلة«إذ أن الرابطة بين هؤلاء الصـــعاليك مذهبية فكرية بعد أن كانت قبلية عصبية»[2].

لقد قدم الشاعر من خلال هذا النظام الفعلي بأبعاده المختلفة صورة ذاته، ورصد مختلف أحـــوال هذه الذات وتحولاتها في صورة جدل مستمر ودائم مع الآخر، صورة تكسر نزوع الأنـــا إلى التعـــالي والتسامي من خلال تضخيم الشاعر لذاته شعريا وإسبال صفات العظمة عليها ،وهو حضـــور طـــاغي ومدهش وغير متوقع للأنا، إذ أنه من غير المتوقع أن تنحرف الذات في تعاليها عن الوحدة القبلية، هـــذا الانحراف الحاد ،في حين أ ن أفراد المجتمع الجاهلي تربطهم علاقة جدلية بالقبيلة تقوم على أساس الانتيال تحت سلطة القبيلة وأوامرها.

ث-2- نظـــــام الاسم:

ستعنى هذه الدراسة بتحصيل عدد الأسماء في هذا الديوان، وبيان نسبة توظيفها لأن القارئ وفي ظل القمع الذي تتعرض له الذات الشاعرة يتوقع غلبة الأفعال على الأسماء ،ذلك أن الشنفرى بحاجة إلى الحركية لرد اعتباره المنهوك من طرف السلطة القبلية بناء على أن«الأسماء في رأي النحو العـــربي تفيـــد الاستقرار والثبوت أما الأفعال فتفيد التحول والحركة»[3].

---

[1]– الشنفرى: الديوان تحقيق إميل يعقوب،(أم عيال=تأبط شرا،أوتحت=أعطت قليلا،العيل=الفقر،تألت=ساست،مصعلكة=صاحبة صعاليك،لا يقصرالستر دونها=لا يغطي أمرها). ص35.

[2]– محمود حسن أبو ناجي: الشنفرى شاعر الصحراء الأبي، ص81.

[3]– عبد القادر فيدوح: دلالية النص الأدبي،(دراسة سميائية للشعر الجزائري)، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر،1993 ، ص55.

فهل على الشنفرى أن يقبع جاثما في مكانه يتقبل ما تمليه عليه أعراف المجتمع الجاهلي من دونيـــة ووضاعة، أم سيعتمد على الحركة في سبيل إثبات ذاتيته المعرضة للتهميش في هذا المجتمع؟!

ستبين الخطاطة أسفله عدد الأسماء الموظفة من قبل الشنفرى في كل مرسلة شعرية على حدى.

المرسلة الشعرية	عدد الأسماء
البائية [من الطويل] احدى عشر بيتا	47
البائية [من الوافر] بيتان	08
التائية [من الطويل] ستة وثلاثون بيتا	144
الجيمية [من الطويل] بيت واحد	05
جيمية [من الطويل] أربعة أبيات	22
دالية [من الطويل]خمسة أبيات	23
دالية [من الكامل]بيتان	08
دالية [من الطويل] ثلاثة أبيات	11
رائية [من الطويل]ثمانية أبيات	35
رائية [من الطويل]أربعة أبيات	13
أرجوزةمن سبعة أسطر	17
عينية [من الطويل]بيت واحد	04

عينية [من المتقارب]بيتان	07
قائية[من الطويل]عشرون بيتا	91
فائية[من الكامل]بيتان	09
كافية[من الطويل] أربعة أبيات	22
اللامية[من الطويل] تسعة وستون بيتا	277
أرجوزة من أربعة عشرة سطرا	29
نونية[من الطويل] بيتان	10
نونية[من الطويل] أربعة أبيات	19
نونية[من الوافر] خمسة أبيات	09

* عدد الأسماء في الديوان: ***810***.

* نسبة تواجد الأسماء: ***71,49***%.

من خلال هذه العملية الإحصائية تسيطر نسبة تواجد الأسماء في الديوان على نسبة تواجد الأفعال، حيث وظف الشنفرى ثمانمائة وعشرة اسما مقارنة بثلاثمائة وثلاثة وعشرين فعلا، وهذا التوظيف يفاجئ المتلقي ،لأن الشنفرى في هذه التجربة الشعرية هو أحوج إلى الحركية والتغيير والتحول لينفض عن نفسه غبار العبودية والاستلاب، كما أنه توظيف ينطوي على دلالات كثيرة ورموز عديدة، إذ الاسم يأتي فاعلا ومفعولا، والشاعر في هذه التجربة الشعرية يروي للقارئ فعاليته حينا ومفعوليته حينا آخر، كما أن الاسم يحمل بعدا فسيحا يساعد الخيال على التحليق فيه، في حين أن الفعل يقيّده الزمن«فلا يكاد الفعل يأتي في الجملة إلا والزمن جزؤه ومعناه»[1].

والشنفرى يمقت الأغلال والقيود، فهو يترصد الحرية أنّى وجدت ،لهذا كانت نسبة الأسماء العامة في الديون ***71,49***% وفي المقابل كانت نسبة الأفعال لم تتجاوز ***28,50***% فهو يريد تجاوز هذا الزمان المرير الذي أذاقه الويلات، زمان التفتت والانحلال ، هو زمان لا يحمل بين ثناياه وعدا بلحظات زاهية سعيدة وانما هو مدجج بالمآسي والجروح،

لهذا فالشنفرى وجد ضالته في الاسم، هذا الذي«يدل باتفاق على معنى بلا زمان»[2].

إذن ومن خلال ما تواجد في هذا الديوان من ظواهر لغوية تضع المتلقي في مواجهة مع الغريب والمدهش، يتضح أن نصوص الشنفرى تستدعي الوظائف اللغوية المتوقعة والمألوفة لكي تعطلها وتشوهها وتجعلها قابلة للتأويل،لأنها تكتنز دلالات كثيرة محتملة.

---

[1]– عبد الجبار توامة: زمن الفعل في الغة العربية قرائته وجهاته، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، 1994، ص01.

[2]– أبو القاسم الزجاجي: الايضاح في علل النحو، تحقيق مازن مبارك، دار النفائس، لبنان، ط5، 1986، ص49.

وحيث أن ذات الشنفرى كانت تعيش نوعا من العربدة التي تسمح .لأناه بتخطى كل أنـــواع المحرمات، فإن لغته حملت هذا الوعي الفكري ونقلت واقعا لا يهتم بميول أفراد القبيلة ،كما جســـدت انفصال الشنفرى عن أي قانون ثقافي يشركه بغيره من أقرانه المنتمون الى الوحد القبلية، وقد تمكنت لغة الشاعر من تحقيق هذه الوظيفة عبر تواجد أفعال الذاتية التي تحمي الذات من التراجع والنكوص من جهة، وتهمش الآخرين من جهة أخرى. و لم تضع الأفعال الموظفة نفسها فقط في موضع المساءلة والمراجعة من قبل القارئ وإنما جاءت الأسماء كإشارات نصية مهيمنة على الديوان لتعبّر عن عذابات داخلية يعاني منها الشنفرى جراء ضغط سلطة القبيلة، فالاستلاب الذي مورس على الشاعر جعله يتوحد بذاته بوصـــفها رمزا وقناعا لكل الجبابرة والطغاة.

2- توقع المستوى الصوتي في الديوان:

لقد دأب النقاد والبلاغيون على الإشادة بضرورة أن يكون اهتمام الشاعر موزعا علـــى جميـــع عناصر المادة الشعرية التي تساهم في إنتاج القصيدة، بوصفها وحدة متكاملة، ولما كانت هذه العناصـــر تشكل روح القصيدة ولحمتها فلا يمكن حينها إسقاط عنصر هام يكتسي أهمية بالغة في نشـــأتها، إذ لا تصبح الأبيات قصائد أو نصوص شعرية إلا إذا توفرت على عنصر الإيقاع، وطالما كان «الإيقـــاع في القصيدة هو العنصر الذي يميز الشعر عما سواه فضلا عن أنه حين يتخلل البنية الإيقاعية للعمـــل ،فـــان العناصر اللغوية التي يتشكل منها ذلك العمل تحظى من تلك الطبيعة المميزة بما تحظى به في الاســـتخدام العادي»[1].

يصبح من خاصية الشعر الاستخدام الإيقاعي، فبواسطته يكتسي الشعر طابعا جماليا يساعد على التأثير في نفسية المتلقي، انه ينقل إليه التجربة الشعرية لما له من تأثير خاص في النفس البشرية أشبه مـــا يكون بالسحر، والشعر الخالي من الموسيقى أشبه ما يكون بالجسد الميت عديم الحركة، لهذا يرى النقـــاد

[1]- يوري لتمان: تحليل النص الشعري: تر محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، 1994، ص71.

أن السبيل إلى الفصل بين الشعر والنثر يكمن في الموسيقى حيث«أن الفارق الأساسي بين الشعر والنثر هو الموسيقى وأن سبيلنا إلى التمييز بينهما هو الأذن، ذلك أن الشعر يمتاز بزخرفة موسيقية»[1].

وقد ميز النقاد في البنية الموسيقية للقصيدة إيقاعا خارجيا وآخر داخلي، وبناء على هذا التمييز ستبين هذه الدراسة توقع الموسيقى في ديوان الشنفرى من جهة شقيها الداخلي والخارجي.

2-1- الإيقاع الخارجي:

«إن الوزن والقافية هما دعامتا الموسيقى الخارجية في الشعر العربي، وهما ركنان أساسيان من أركان القصيدة العربية لا يمكن أن يقوم بناؤها إلا عليهما، وهما حجر الأساس في موسيقاها الخارجية التي يقيمها العروض وحده»[2].

أ- الوزن:

«الشعر في النقد العربي يتألف من كلمات تنتظم فيما بينها انتظاما مخصوصا تبعا لتعاقب الحركة والسكون، مما يصنع للشعر وزنه المتميز وإيقاعه الخاص»[3] هذا الانتظام يعتمد على«انتظام أصوات الحروف في سياق لفظي(صوتي) تنتظم فيه الحركات والسكنات وفق ترتيب خاص، وهذا هو الإيقاع الصوتي الموسيقي الذي تبنى عليه القصيدة»[4].

---

[1]- بولنوار علي: التراث الشعري العربي القديم وجديد القراءات الحديثة، مجلة الناص، جامعة جيجل، الجزائر، ع2،2005،ص216

[2]- حسين بكار: بناء القصيدة العربية في النقد العربي القديم، دار الأندلس، لبنان، 1982، ص58

[3]- جابر عصفور: مفهوم الشعر، دار التنوير للطباعة والنشر، لبنان، ط2، 1982، ص239.

[4]- ابن رشيق القيرواني: العمدة، ج1، ص134.

من هنا شكل الوزن متمثلا في النظام العروضي الخليلي مقياسا للشعر يقاس عليه للتحقق من صحته أو سلامة انتظامه، بل إنه «أعظم أركان حد الشعر وأولاها به خصوصية»[1] كما أنه يعتبر وحدة أساسية وجوهرية ضمن الجزيئات الهامة التي تشكل الوحدة الكلية للخطاب الشعري العربي بوجه خاص.

لقد استقر في المرجعية القرائية العربية أن«القصيدة العربية العمودية تتحد جميع أبياتها في وزن شعري واحد، وقد حصر الخليل أوزان الشعر العربي في خمسة عشر بحرا هي الطويل وأخواته حتى المتقارب»[2] وتبين بعد استقراء الشعر الجاهلي أن«الشعراء قد ركبوا جميع بحور الشعر العربي، ونظموا عليها في شتى الموضوعات والأغراض الشعرية، وعبروا من خلالها على انفعالاتهم ومشاغلهم النفسية والفكرية، الا أن تعاملهم مع هذه البحور قد تفاوت كميا، ومن خلال تحليل أوزان حوالي ستمائة قصيدة ومقطوعة تبين أن الشعراء قد استعملوا البحور على النحو الآتي: الطويل – الوافر – الكامل – البسيط – الرجز – المتقارب – السريع – الخفيف – الرمل – الهزج، وكان نصيب البحر الطويل منها حوالي ثلث هذه القصائد»[3].

بعد استجلاء هذا الأفق الموسيقي المتعلق بالقصيدة الجاهلية يجب أن تجري هذه الدراسة فحصا للجانب الموسيقي في هذا الديوان ؛أي فيما إذا تشبث الشنفرى بهذا الأفق أم أنه رفض أن يدخل خطاباته الشعرية ضمن مفكرة الشعر العربي القديم، الذي يخضع للهندسة المعمارية السالفة في بناءها العمودي ؟

---

[1]– نايف معروف، عمر الأسعدي: علم العروض التطبيقي، الرياض، ط1، 1987، ص14.

[2]– محمد عبد المنعم خفاجي: القصيدة العربية بين التطور والتجديد، ص318.

[3]– عفيف عبد الرحمن: الشعر وأيام العرب، دار النهضة العربية، مصر، دط، ص353.

من الملفت للنظر أن الشنفرى في قضية البحر قد حذا حذو الشعراء العرب شأنه شأن الشـــعراء الصعاليك الذين «صاغوا أشعارهم في الأوزان الشهيرة عند العرب»[1]، والجدول أسفله يبين إحصائيات هذا التوظيف:

البحر / عدد الاستعمال	الطويل	الوافر	الكامل	المتقارب	الرّجز
العدد	14	02	02	01	02
النسبة المئوية	%66,66	%9,52	%9,52	%4,76	%9,52

يؤكد الجدول أن الشنفرى غالبا ما ينصرف الى استعمال بحر الطويل، وهو من البحور المعروفـــة في الشعر العربي، كما يشي بتوافقه مع الشعراء العرب في مسألة الوزن، فهل هذا التوافق يؤطر حقيقـــة انتماء الشنفرى وولائه للعقد الفني الذي أرسته المجموعة القبلية؟! أم أنه يرمز بشكل أو بآخر الى مظاهر تمرده ورفضه لهذا الولاء؟

ونظرا لطبيعة الحياة الصعلوكية السريعة يتوقع القارئ قبل فحص هذا الديوان، أن يبالغ الشنفرى في استعمال بحر الرّجز لأنه يتلاءم وطبيعة عيش الصعاليك ويكفل وتيرة حياتهم السريعة ولكنه يفـــاجئ بتوظيف بحر الطويل توظيفا متناميا يخدش كل توقعاته، ويعمل على هدم كل مرجعياته القرائية.

فلم إذن يكون أحد هذه البحور الشعرية الخليلية مثار اختيار من قبل الشنفرى؟ وهل جاء ذلك قصدا أو عفوا؟ وما وراء ذلك من علل؟ وهل المسألة نفسية أو ثقافية أو جمالية؟ أم إبداعيـــة بالدرجـــة

[1]– يوسف خليف: الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، ص316.

الأولى؟ أي هل أن الشنفرى يستحضر إيقاعا سابق الاستعمال؟ أم أن إيقاع تجاربه الشعرية هو وليد اللحظة التي يقع فيها الإلهام الشعري، فيتجسد عفو الخاطر وينهال على القرطاس كما ينهل المطر الوابل؟

«إن اختيار الإيقاع وهو مكون أساسي في شعرية الخطاب الأدبي لا ينبغي له أن يخضع لاختيار خارجي ولكن يجب أن يتولد عن اللحظة التي تكتب فيه القصيدة ،ثم عن مدى قدرة قريحة الشاعر وعظمة عبقريته في الابتكار والاختراع والتفرد، ولكن الأهم في كل هذا أن هناك صلة وثقى بين جمالية الإيقاع ومكانته في النسيج الشعري وبين شدة تأثيره في المتلقي»[1].

ولن تنكشف هذه الصلة ما لم يترع الستار عن مكانة الإيقاع في النسيج الشعري بناء على علاقته بوعي الذات الشاعرة لأن«الوزن في الشعر ليس صورة موسيقية فرضت عليه فرضا لتكون حلية تزيينية، بل إنها ظاهر طبيعية لتصوير العاطفة لا يمكن الاستغناء عنها مطلقا»[2].

فالوزن من هذا المنطلق يكون تابعا للحالة الانفعالية للشاعر ودرجة توتره النفسي حين العملية الإبداعية، حيث تناسب العاطفة مع إيقاعاته انسيابا منسجما، ما يجعل الوزن في القصيدة «ليس مجرد قالب تصب فيه التجربة الشعرية وإنما هو صوت ومعنى»[3] ويتعلق معنى الوزن بمدى مناسبته للمعنى المطروح في التجربة الشعرية و«لما كانت أغراض الشعر شتى وكان منها ما يقصد به الجد والرصانة وما يقصد به الهزل والرشاقة، ومنها ما يقصد به البهاء والتفخيم وما يقصد به الصغار والتحقير، وجب أن تحاكى تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان، فإذا قصد الشاعر الفخر حاكى غرضه بالأوزان الفخمة

[1]– عبد المالك مرتاض: نظرية القراءة، ص232.

[2]– أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي، مطبعة السعادة، القاهرة، 1960، ص299.

[3]– نوالدين السد: الشعرية العربية، ج1، ص88.

الباهية، وإذا قصد في موضع قصدا هزليا أو استخفافيا وقصد تحقير شيء أو العبث بـــه حـــاكى ذلك بما يناسبه من الأوزان الطائشة القليلة البهاء وكذلك في كل مقصد»[1].

ومن هنا كان للوزن أهمية كبيرة في تأدية العرض «فالطويل نجد فيه بهاء وقوة وتجـــد للبســـيط بساطة وطلاوة، وتجد للكامل جزالة وحسن اطراد وللخفيف جزالة ورشاقة وللمتقارب بساطة وسهولة وللمديد رقة ولينا مع رشاقة وللرمل لينا وسهولة»[2].

إذن تتفاضل البحور الشعرية حيال الأغراض والمقاصد المختلفة، وهي تصنف باعتبـــار الوضـــع التخاطبي إلى بنية وزنية عالية الجودة وأخرى أقل منها منزلة، ولهذا كان للبنية الوزنية شأن كبير في تقوية أو تضعيف جمال وانسجام بنية الخطاب الشعري، ويتعين على المنتج والقارئ أن تكون لهما معرفة شاملة وإلمام بالبعد الموسيقي ضمن البنية الكلية للخطاب الشعري.

وإذا كان«العالم الأدبي عالم خيالي خارج من العالم المعاين.. عالم يجسد وعي الكاتب في تشكيل فريد من نوعه»[3]، هذا يعني أن للوضع التخاطبي حضورا مكثفا في خطوات بناء الخطاب الشعري، ومن هنا تكون الإشكالية في هذا الجزء من الدراسة كيف يوجه الوضع التخاطبي البنية الوزنيـــة في ديـــوان الشنفرى؟

ما دام الجد وضع تخاطبي يتسم بالرصانة والقوة، فانه يستلزم وزنا قويا ولن ينسجم مـــع هـــذا الوضع غير البحر طويل بما فيه من بهاء وقوة، وها هو الشنفرى في أربع عشرة مرسلة شـــعرية يطـــالع القارئ بإيقاع ثقيل كأنه يريد أن يهوي به على الرؤوس بصرخة مدوية تؤطر إلى حقيقة الوضع الكالح الذي يعيشه هذا الشاعر الصعلوك، وهو يحارب طواحين البغضاء والخراب والظلم، يقاتل أخطبوطا

---

[1]– حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء،تح محمد الحبيب بن خوجة،ص266

[2]–المصدر نفسه ص269.

[3]– ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الادبي، ص215.

شرسا متمرسا خلف أساطير قبلية بالية، وقوة متسلطة جماعية متوحشة وقد أسهم إيقـــاع بحـــر الطويل في تصوير معاناة الشاعر وانفعالاته كما صور نفسيته المحبطة المتألمة ومكابدته في سبيل إثبات ذاته ضد تيار القبلية الجارف.

ولهذا لم ينف بحر الطويل التمرد الفني للذات الشاعرة ولكنه استعمال مناسب لحالتها الشـــعورية، فالصبر وطول المعاناة يلزمها بحر كالطويل كما(أن الطويل يصلح للفخر والجد»[1]، إذ رغم المعاناة التي يتكبدها الشنفرى إلا أنه يفضل أن يضمنها معاني الفخر والشرف على الرضوخ والخنوع لمن أبعده عن كنفه ووسمه بالوضاعة الاجتماعية، وبالتالي امتلك هذا البحر إلى جانب خاصيته الموسيقية خاصية أخرى جمالية تحددها العلاقة العضوية بين إيقاعاته الطويلة وبين المواضيع التي تعبر عنها الرؤية العامة للديوان.

ب- القافيـــة:

أعطى النقاد والعروضيين العرب للقافية أهمية بالغة، بل أنهم عدّوا ظـــاهرة التقفيـــة اســـتكمالا ضروريا لظاهرة الوزن وجعلوا من القافية عنصرا مهما في تحقيق التناسب المرجو في الشـــعر «فالقافيـــة شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر ولا يسمى شعرا حتى يكون له وزن وقافيـــة»[2]،ولـــيس هـــذا الشريك«إلا عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة وتكررها هذا يكون جـــزءا مهما من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة وبعد عدد معين من مقـــاطع ذات نظـــام خـــاص يســـمى الوزن»[3].

---

[1]– عبده بدوي: دراسات في النص الشعري، دار قباء، القاهرة، ط1، 1992، ص29.

[2]– ابن الرشيق القيرواني: العمدة، ج1، ص151.

[3]– جودة فخرالدين: شكل القصيدة العربية، ص273.

والقافية عند الخليل(من اخر البيت الى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن[1]

ولا تقل أهمية القافية عن البنية الوزنية ،لأنها تساعد مرسل الخطاب الشعري على الوقوف والتنفيس فتكون محل انشغال المتلقي سماعا وتأملا خاصة«أن حظ جودة القافية وان كانت كلمة واحدة ارفع من خط سائر البيت لأن سلامة التناغم من سلامة القوافي ولا سيما إذا كانت القافية كلمة واحدة لأن تعدد الكلمات من شأنه أن يفسح المجال للوقوع في العيوب وهو مستهجن أثناء العملية الإبداعية»[2].

وقد ميز حازم القرطاجني في القافية من جهة الاتصال والانفصال نوعين اثنين هما: «بنية ختامية غير مفتقرة إلى ما بعدها ولا مفتقرة ما بعدها إليها وأخرى غير مستقلة عن وحدة الخطاب الشعري اللاحقة»[3] على الرغم من التوقع الذي يذهب الى أن «المبدع لا يحدد سلفا وزن قصيدته أو قافيتها أو رويتها لكن ذلك يأتي بشكل عفوي تفرضه التجربة التي يحس بها»[4].

هذا يعني بلغة بسيطة أن يتحرى المتلقي ويتساءل فيما اذا كانت القافية عنصرا في بناء النسق الشعري في هذا الديوان، أم أنها أقحمت إقحاما لتحقيق التناغم الوسيقي من شكل أسجاع صوتية لا غير؟!

---

[1] – ابن جني: مختصر القوافي: تح حسن شاذلي فرهود، دار التراث، القاهرة، ط1، 1975، ص19.

[2]– ذياب شاهين : التلقي و النص الشعري،دار الكندي للنشر و التوزيع،ط1،الأردن،2004 ،ص 160

[3] – حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص276.

[4]– عبد العزيز البسيل: ثنائية النص قراءة في رثائية مالك بن الريب، مجلة عالم الفكر، ع1 مجلد 27، الكويت 1998، ص25.

وهل أن الشنفرى في ديوانه مصرّ على التمرد الفني بأن ينتهك مرجعية المتلقي فيما يخص بنـــاء القوافي وفق كلمة واحدة؟ وهل أن نزوعه إلى الانفصال عن الكتلة القبلية قد انعكس على بناء القـــوافي لديه؟

يمكن القول بعد إجراء عملية إحصائية لقوافي هذا الديوان أن الشنفرى يتجاوب وتوقع القارئ، حيث أن قوافي مرسلاته الشعرية تنتظم وفق كلمات واحدة في أربع عشرة قصيدة وقطعة شـــعرية مـــن أصل تسع عشرة مرسلة شعرية ؛أي أنه يحافظ على هذا التوقع من جهة ولكن باعتبار أن للقافية«وظيفة وزنية ويفوق ذلك أهمية أن لها معنى، وأنها بذلك عميقة التشابك مع السمة العامة للعمل الشـــعري»[1] فانه لا يجب التفكير أبدا في«القيم الصوتية منفصلة عن المعنى بل يجب التفكير فيه من خلال مســـتويات متعددة تتجاوب تجاوبا لا يسمح بالتمييز بينهما ولا يسمح بالتفكير فيها منفصلة عن غيرها»[2].

وإذا كان«الخطاب الشعري عمل فني لفظي يشترك فيه المتلقي كما يصنعه المرسل يتحتم علـــى الشاعر أن يختار لكل وحدة من وحدات خطابه بنية ختامية تستوعب المقصد وتكن في دوالها كل مـــا يتوقع تقبله واستحسانه قصد توجيه السامع نحو ما يريده المرسل دون أن يقع في المشكل الدلالي المستنكر من طرف المستقبل »[3] فالإشكالية هنا تتعلق بمدى استمرار الشنفرى في رفض العقد الفني الذي أرسته الجماعة القبلية، فهل أن المعاني التي تطرحها البنية الختامية تتوافق مع مضامين هذا الديوان أم أنها ترضخ للتقاليد هذا العقد الفني؟.

تدخل قوافي هذا الديوان في صلب بنية التكرار المطرّد، إذ تنهض فيه بدور فاعل، لا من كونهـــا ظاهرة موسيقية ينتهي عندها البيت الشعري ،بل من خلال تشكيلها وبنائها، فهناك تجاوبـــات صـــوتية

---

[1]– رينيه ويليك ووارين أوستن : نظرية الأدب ، تر: محمد محي الدين صبحي وحسام الخطيب ، المجلس الأعلى للآداب والفنون ، مطبعة خالد الطرابيشي، ط1، دمشق، 1972، ص208.

[2]– جابر عصفور: مفهوم الشعر ، ص203.

[3]– الطاهر بومزبر: أصول الشعرية العربية، ص134.

اضافية تحدثها القافية وبخاصة لما كانت مبنية على صيغ متشابهة ومتماثلة، والجدول أسفله يبين هذه الصيغ المتشابهة التي استعملها الشنفرى:

الوزن / القصائد	فوعل	فيعل	فعّل	مفعل	فعل	فعلل	أفعل	فاعل	المجموع
العدد	02	02	50	22	49	09	26	08	168
النسبة المئوية	%1,19	%1,19	%29,76	%13,09	%29,16	%5,35	%15,47	%4,76	%100

إن بناء الكلمة التي تتشكل منها القافية قد جاءت على صيغ متكررة تسودها صيغتين اثنتين هما:فعّل ،و صيغة فعل و في هذا الاستعمال ما يخلخل الخلفية القرائية للمتلقي،فتكرار صيغة فعّل يوحي بالرّنة الموسيقية القوية القادرة على إثارة وعي السامع وحسه الموسيقي ،في حين جاء استعمال صيغة صيغة فعل ليدل على الهدوء والثبات لأنها صيغة خفيفة لا تهز أسماع المتلقي، فهو إذن توظيف متضارب ينحو بالقارئ الى البحث عن مدلولات كفيلة بتفسير هذه الظاهرة، أي تسلط الوزن الثقيل والقاطع على ألفاظ قوافي الديوان بموازاة الوزن الخفيف الرقيق.

«يتوجب على القافية أن تكشف عن اللون الداخلي للشاعر وأن يقوم إيقاعها بنصيب من نهوض القصيدة بعبء التعبير عن المعنى وهذا يعني بالضرورة ربط القافية بالإيقاع ربطا ينم من الداخل»[1].

لقد أكثر الشنفرى من استخدام صيغة فعّل في لاميته المشهورة ولعل حدة هذا الإيقاع تعمق الانفعالات والشروخ في نسيج نفسه المتأوهة ،لأن«العنف كثيرا ما يكون رد فعل انفجاري على اللااعتراف بأهمية الأنا الذي تمارسه الجماعة على الفرد ،وبالتالي فهو نتيجة لفجوات تتمركز في نواة

[1]– يوسف اليوسف: مقالات في الشعر الجاهلي، ص264.

الذات أو لشروخ حادة وتصدعات عميقة أحدثها الاقتناع بلا أهمية الأنا، انك تقتل الإنسان حين تقنعه بأنه تافه، لهذا جاءت الإيقاعات الثقيلة في القافية تعبيرا واسع الابعاد والتجاوبات عن الصدوع الحادة التي يعاني منها الشاعر، فالحقيقة أن تفجرات روح الشاعر هي المسؤولة عن الإيقاع، فعنف الإيقاع يمثل رجعا لعنف الواقع »[1].

إن سبب هذا الشرخ الكبير الذي يعانيه الشنفرى هو عقدة اللا انتماء الناجمة عن رفضه للمجتمع أو عن رفض المجتمع له، هذه العقدة التي فتتت وحدة الشعور لديه بالذاتية مما هدّم ثقته بنفسه فراح الشنفرى ينفي هذا الهدم من خلال انكار الكثير من الصفات السلبية وابعادها عن شخصيته، هذا الانكار قد تجسد من خلال الاكثار من الايقاع التشديدي العنيف مجسدا في صيغة فعّل، والتشديدعليها يعني التملص من التشيؤ واعلان الذاتية باقتدار إذ يقول في اللامية:

وَأَعْدِمُ أَحْيَانًا وَأَغْنَى وَإِنَّمَا يَنَالُ الغِنَى ذُو البُعْدَةِ المُتَبَذِّلُ

فَلاَ جَزَعٌ مِنْ خَلَّةٍ مُتَكَشِّفٌ وَ مَرِحٌ تَحْتَ الغِنَى أَتَخَيَّلُ[2]

ويقول أيضا:

مُهَرَتَهُ فُوهُ كَأَنَّ شُدُوقَهَا شُقُوقُ العِصِي كَالِحَاتٍ وَبُسَّلُ

فَضُجَّ وَضُجَّتْ بِالبُرَاحِ كَأَنَهَا وَإِيَّاهُ نُوحُ فَوْقَ عَلْيَاءَ ثُكَّلُ[3]

---

[1]– يوسف اليوسف : المرجع السابق ، ص268.

[2]- الشنفرى الديوان، تج اميل يعقوب(أعدم=أفتقر،البعدة=اسم للبعد،المتبذّل=الذي يقترف ما يعاب عليه،الخلّة=الفقر و الحاجة ،المتكشف=الذي يكشف فقره للناس،المتخيّل=المختال بغناه) ص 69

[3]- المصدر نفسه ص(مهرته=واسعة الأشداق،الفوه=المفتوح الفم،الشدوق=جوانب الفم،كالحات=عابسة،بسّل=كريهة المنظر، ضج=صاح،البراح=الأرض الواسعة،النوح=النساء النوائح،الثكلى=من فقدت زوجا أو حبيبا أو ولدا). 65

فالشنفرى في هذه الأبيات يؤكد ذاته بنفي بعض الصفات السلبية كضعف الإرادة وعدم السعي في طلب الرزق ،أو اليأس وإظهار الضعف عند الفقر وما يقابله من فرج وخيلاء عند الاغتناء، فالشاعر أبّي متواضع جدي في كسب رزقه.

إلى جانب هذه الصيغة الثقيلة وظف الشنفرى صيغة "أفعل" حيث بلغ عدد هـــذه الصـــيغة في اللامية ثماني عشرة صيغة، وقد يبدو للقارئ أنها خفيفة سلسة ولكن جوهرها حـــاد كالحســـام وتـــأتي حسميتها من كونها تفصل في المفاصلة بين شيئين كون هذا الوزن هو أداة للتفضيل في قواعـــد اللغـــة العربية فحين يقول الشنفرى:

أقيمـــوا بني أمّـــي صدور مَطِيِّكُم فإنّي إلى قوم سواكم لأَمْيـــَلُ
فقد حُمَّت الحاجـــات والليل مُقْمرٌ وشُدْت لطيّاتٍ مطايا وأَرْحُلُ[1]

يحقق نجاحا في استخدام هذه الصيغة الملائمة للفكرة، ذلك أن الشاعر في معرض مفاضلة وانحياز فهو يجنح إلى تفضيل قوم الصعاليك على القبيلة التي نبذته وحطت من شأنه و«لو أنه لجأ إلى لفظة ميال بدلا من أميل لما كانت القافية مسخرة في خدمة الفكرة أو في اغنائها وتوسيعها وذلك لأن الوزن فعّال الذي هو وزن كلمة ميّال لا يوحي بالمفاضلة بقدر ما يوحي بالانحياز ولو أن الانحياز يحتوي على علـــى المفاضلة اضماريا ولكن الوزن أفعل يختزن الانحياز والمفاضلة معا صراحة لا مباطنة وذلك نظرا لأن الحالة النفسية للشاعر تعكس ذاتها على القافية انعكاسا مباشرا»[2].

لقد بالغ الشنفرى في استعمال صيغة "فعل" في تائيته المشهورة، وفي هذا الاستعمال ما يخـــدش حساسية المتلقي، فهي صيغة هادئة تسلس في أذن السامع وتجعله يتسائل عن جوهر هـــذه المســـألة، إذ كيف لنفسية تجيش غضبا وتفيض تأزما أن تنظم القوافي بهذا الشكل؟

---

[1]- المصدر السابق، ص 58

[2]– يوسف اليوسف: المرجع السابق ، ص265.

ان الشنفرى في هذه المرسلة الشعرية يقبع هادئا ليستذكر خصال حبيبته ويسترسل في ذكر صفاتها النفسية فلا حاجة له بصيغة عنيفة شديدة ،لأن عقدته متأتية من استشعاره لوضعه الاجتماعي الوضيع ولا علاقة لهذا الوضع التخاطبي بهذه العقدة النفسية ، أما حين يستطرد لوصف تلك الغارة التي صاحبه فيها جماعة الصعاليك فانه يواصل أيضا في استعمال هذه الصيغة "فعل":

خَرَجْنَا مِنَ الوَادِي الذِي بَيْنَ مِشْعَلٍ وَبَيْنَ الجَبَأِ هَيْهَاتَ أَنْشَأْتُ سُرْبَتِي

أَمْشِي عَلَى الأَرْضِ التِي لَنْ تَضُرَّنِي لأَنْكِيَ قَوْمًا أَوْ أُصَادِفَ حُمَّتِي[1]

ومرد هذا الاستعمال أيضا إلى اقتناع الشنفرى بمبدئه في الحياة الذي يقتضي المغامرة في سبيل تحقيق حياة كريمة تملؤها الكرامة وحرية الذات، و لم يؤزم نفسه وهو ينتقم لأبيه من حرام بن جابر وسيحقق التوازن الذي طالما غيبته السلطة القبلية.

ب1- الرّوي:

«هو الحرف الأخير من كل بيت وقد يرد مكررا في المطلع الاستهلالي للقصيدة الشعرية ويشترط أن يكون حرف الروي في كل قافية من الشعر حرفا واحدا بعينه غير متسامح في ايراد ما يقاربه معه وقد وقع ذلك بعض من لا يحفل به العرب وكانت صناعتهم في الشعر مزجاة»[2]ويتوزّع حرف الروي في هذا الديوان على الحروف التالية: الباء- التاء- الجيم- الدال- الرّاء- العين- الفاء- الكاف- اللام- النون.

[1]- الشنفرى : الديوان تحقيق أميل يعقوب (مشعل=مكان بين مكة و المدينة،الجبأ=شعبة من وادي بين مكة و المدينة،سربتي=أصحابي،الحمّة=المنيّة).ص34ـ35

[2]- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص271.

وستتناول هذه الدراسة نموذجا شعريا عن كل حرف لتبين فيما اذا كان الروي موافقا لاحساس الشاعر وانفعالاته؛ أي أنه سيجاري المضامين التي بثها الشنفرى في ديوانه أم لا؟ لأنه سبق للشـــاعر أن تمرد على مضمون القصيدة الجاهلية، فهل سيوافق الروي تمرده ويشاطر حركة اللا انصياع لديه؟!

يقول الشنفرى في نموذج الباء:

دَعِينِي وقُولِي بَعْدُ مَاشِئْتِ اِنَّنِي سَيُغْـــدَى بِنَعْشِـــي مـــرَّةً فَأُغَيَّبِ

خَرَجْنَا فَلَمْ نَعْهَدْ وَقَلَّتْ وِصَاتُنَا ثَمَانِيَـــةٌ مَـــا بَعْـــدَهَا مُتَعَتِّـــبُ

سَرَاحِينُ فِتْيَانٍ كَأَنَّ وُجُوهَهُمْ مَصَابِيحُ أَوْ لَوْنٌ مِنَ الَماءِ مُذْهَبُ

نَمُرُ بِرَهْوِ المَاءِ صَفْحًا وَقَدْ طَوَتْ شَمَائِلُنـــا وَالـــزَّادُ ظَـــنٌ مُـــغَيَّـــبُ

ثَلاَثًا عَلَى الأَقْدَامِ حَتَّ سَمَا بِنَا عَلَى العُوصِ شِعْشَاعٌ مِنَ القَوْمِ مِحْرَبُ

فَثَارُوا اِلَيْنَا فِي السَّوَادِ فَهَجْهَجُوا وَصَـــوَتَ فِينَـــا بِالصَّبَـــاَحِ المُثَوَّبِ

فَشَنَّ عَلَيْهِمْ هِزَّةُ السَّيْفِ ثَابِتٌ وَصَمَّـــمَ فِيهِـــمْ بِالحُسَـــامِ المُسَيَّبِ

وَظَلْتُ بِفِتْيَـــانٍ مَعِي أَتَّقِيهِمْ بِهِـــنَّ قَلِيـــلاً سَاعَـــةً ثُـــمَّ خَيَّبُوا

وَقَدْ خَرَّ مِنْهُمْ رَاجِلاَنِ وَفَارِسٌ كَـــمِّيٌّ صَرَعْنَـــاهُ وَقَـــرْمٌ مُسَلَّبٌ

يَشُنُّ اِلَيْـــــه كُلُّ رِيعٍ وَقَلْعَةٍ ثَمَانِيَـــةً وَالقَـــومُ رجْلٌ وَمِقْـــنَبُ

فَلَمَا رَآنَـــا قَومُنَا قِيلَ: أَفْلَحُوا فَقُلْنَا اسْأَلُوا عَنْ قَائِلٍ لاَ يُكَذَّبُ[1]

[1]– الشنفرى : الديوان تحقيق أميل غريب (أغيب: أقبر، سراحين: ج سرحان وهو الذئب، الرّهو: مكان تجمع الماء، الشمائل: ج شميلة وهي الخلق، الشعشاع: الطويل الحسن، المحرب: صاحب الحرب، هجهجوا: صاحوا، المثوب: العائد، الحسام: السيف، المسيب: المتروك، الكمي: الشجاع، قرم:السيّد، المسلب: الملقى، الريع: المكان المرتفع)

قال الشنفرى هذه القصيدة إثر خروجه وثمانية من رفاقه الصعاليك على رأسهم تأبط شرا مغيرين على بجيلة يبغون أخذ إبلها، فاعترضت لهم خثعم في الطريق في نحو أربعين من فرسانها فما كان عليهم إلا المواجهة والبروز لهم وعدم الفرار فقاتلوا قتالا شديدا حتى هزموهم وفرقوهم[1].

وروي هذه القصيدة هو فونيم الباء الشفوي الانفجاري المهجور[2] الذي يحيل القارئ بشفويته صوب الخارج دالا على البروز والظهور، بروز الشنفرى وصحبه لعدوهما خثعم الذي اعترضهم، وتقوم صفتا الجهر والانفجار بدور آخر مهم هو ابراز قوة المبارزة وشدة القتال الذي خاضه الصعاليك واندفاع ثمانيتهم في هجمة واحدة، كرجل واحد من الأماكن المرتفعة وهو أقرب ما يكون الى انفجار الباء الشديد، كما تعبر هاتان الصفتان عن علوّ الأصوات والصراخ والضجيج الذي يلفّ المعركة ففرسان خثعم هجهجوا أي صاحوا كما صاح "المثوّب" قائد الصعاليك في سربته داعيا إلى القتال والمواجهة.

يقول الشنفرى في نموذج الجيم واصفا قوسه وسهامه ومهارته في استعمالها:

وَمُسْتَبْسِلٍ ضَافِي القَمِيصِ ضَمَمْتُه ... بِأَزْرَقَ لاَ نَكْسٍ وَلاَ متَعَوِّجِ

عَلَيْهِ نُسَارِيٌّ عَلَى خُوطِ نَبْعَةٍ ... وَفُوْقٍ كَعُرْقُوبِ القَطَاةِ مُدَحْرَجِ

وَقَارَبْتُ مِنْ كَفِي ثُمَّ نَزَعْتُهَا ... بِنَزْعٍ اذَا مَا اسْتَكْرَهَ النَّزْعُ مِحْلَجِ

فَصَاحَتْ بِكَفِّي صَيْحَةً ثُمَّ رَاجَعَتْ ... أَنِينَ المَرِيضِ ذِي الجِرَاحِ المُشَجَّجِ[3]

---

[1]– المصدر نفسه، ص27.

[2]– حسام البهنساوي: علم الأصوات، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة،ط1، 2004.

[3]– الشنفرى : الديوان تحقيق أميل غريب، ص40 (نساري: ريش النسر، نكس: سهم منكسر، خوط: غضن، النبع: شجر،الأزرق=السهم،الفوق=موقع الوتر من رأس السهم،العرقوب من الدّابة=هو في رجلها كالركبة في يدها،القطاة=طائر في حجم الحمام،المحلج=القطن اذا خلص من بذره،المشجج=الكثير الجروح).

إذن يواجه الشنفرى عدوه مقاتلا بطلا مستبسلا يلبس قميصا واسعا و يحمل سهما مستقيما عليه ريش نسر قدّ من خشب شجر النبع ويصف الشاعر كفاءته وحذقه في الرماية بالقوس حتى انها صاحت وأرجعت بصوت كأنين المريض كثير الجراح الذي شجّ رأسه وهو يريد بذلك الصوت الصادر عن اهتزاز الوتر وارتجاجه أثر مفارقة السهم له.

إن فونيم الجيم روي هذه المقطوعة يأخذ بزمام مقاصد الشاعر من خلال صفته المتميزة: التركيب التي تعني ترّكب نطق الجيم من مرحلتين: مرحلة انسداد فمرحلة احتكاك بطيء[1] وهو ما يشي بمسار النص حيث: مرحلة سكون وحبس نفس تسبق إطلاق السهم يتأمل فيها السهم ويركز على وضعه في الموقع المناسب وتحديد الهدف بدقة ،وهذه المرحلة تشبه مرحلة انسداد مجرى الهواء عند نطق الجيم، ثم تأتي مرحلة اطلاق السهم التي تشبه مرحلة الاحتكاك، وللجيم أيضا مدخل آخر يعبر من خلاله عن دلالة المقطوعة وهو اتصافه بشدة تدافع النفس... وما يحدثه من ارتجاج في مساحة واسعة من سطح الحنك[2] فهذه الحركة الشديدة والارتجاج تحمل ملمحا هاما من المشهد الشعري الذي يقدمه النص وهو ارتجاج وتر القوس وصوتها الذي يكاد يشبه أنين مريض.

ويقول الشنفرى في نموذج اللام وهو نص اللامية الذي وسمه أدونيس بـ«شعرية الرّفض»[3]، إذ هو رفض للمكانة التي وضع المجتمع فيها الشنفرى، ورفض مطلق لسلّم القيم الذي يسود القبيلة ويسيّرها. يفتتح الشاعر لاميته بإعلان الخروج عن قومه وتركه إياهم وميله الى قوم آخرين سواهم:

أقيموا بني أمّي صدور مَطِيِّكُم فإنّي إلى قوم سواكم لأَمْيَلُ[4]

---

[1]–حسام البهنساوي: علم الأصوات،ص67.

[2]– المرجع نفسه،ص105.

[3]– علي احمد سعيد (أدونيس): كلام البدايات، ص78.

[4]– الشنفرى : الديوان تحقيق أميل يعقوب، ص48

وهو ليس خروج مغاضب يهدأ بعد حين ويثوب الى رشده، بل خروج عاقل تدبّر وفكّر عميقا في ضوء العقل:

فقد حُمَّت الحاجـــات والليل مُقْمرٌ وشُدْت لطيّاتٍ مطايا وأَرْحُلُ [1]

ان الشنفرى يخرج على مجتمعه و يؤسس لذاته مجتمعا جديدا أفراده السباع و الوحوش الضارية التي يفضلها على بني البشر، و صحبه فيه ثلاثة.

ثَلاَثَةُ أَصْحَابٍ: فُؤَادٌ مُشَيَّعٌ وَأَبْيَضَ اِصْلِيتُ وَصَفْرَاءُ عَيْطَلُ [2]

وهذه الألفة بعالم الوحوش والقلب الشجاع والسلاح والابتعاد عن بنية المجتمع القبلي هي مفتاح اللامية برمتها، ومن هذه الفكرة ينطلق تحليل علاقة روي القصيدة: فونيم اللام بدلالاتها و أول مداخلها سمة اللام المميزة وهي الانحراف والجاذبية أي انفلات الهواء من جانبي اللسان لأنه وجد مخرجه الأصـــلي في نقطة التقاء طرف اللسان باللثة مسدود[3] انه عين ما يبلغه الشنفرى من خلال اللامية، إذ وجد طريق الحياة الكريمة الأبيّة مسدودا في وجهه بتشريعات جائرة في المجتمع القبلي ،فانحرف عن مجتمـــع القبيلـــة وانفلت من سيطرته باحثا عن حياة حق تستحق أن يعيشها المرء، وأن يثبت فيها ذاته البشرية الســـامية ولو كانت مع السباع.

أما المدخل الثاني فهو طبيعة وتموضع الأعضاء المشاركة في نطق اللام، فعند نطقه يلتصق اللسان المتحرك المرن باللثة الثابتة الصلبة كأنما هو يدفعها وهو ما يكاد ينطبق على صراع القيم الذي تكشـــف عنه القصيدة، حيث أن الشنفرى الفرد الضعيف ذو الحيوية المكتترة إبداعا يواجه قيم مجتمع القبيلة البالية

---

[1]– المصدر نفسه، ص58.

[2]– المصدرالسابق ، ص60 (المشيع: الشجاع، الاصليت = السيف المجرد من غمده ، صفراء = القوس من شجر النبع ، عيطل = طويلة)

[3]– حسام البهنساوي ، علم الاصوات ، ص71

الجامدة في سعي حثيث الى تغيرها بقيم أفضل وأقرب إلى كرامة الإنسان، وأكثر عدلا ومنطقية وعقلانية، ان هذه المرسلة الشعرية تحقق الحضور الفعال للشنفرى وهي تجتهد لأن تكون صوتا للضمير والعقل وأبرز ما يدل على ذلك قوله:

لَعَمْرُكَ مَا بِالأَرْضِ ضِيقٌ عَلَى امْرِئٍ سَرَى رَاغِبًا أَوْ رَاهِبًا وَهُوَ يَعْقِلُ[1]

وثالث مداخل علاقة اللام بدلالات النص جهره العالي[2] الذي يحمل صفة تمرده على مجتمع القبيلة، فهو تمرد مجاهر به وقطيعة علنية في تحد، ويكفي للدلالة على ذلك أنه كان مطلع القصيدة، فأول ما يصل المتلقي من هذه المرسلة:

أقيموا بني أمّي صدور مَطِيِّكُم فإنّي إلى قوم سواكم لأَمْيَلُ[3]

ويقول الشنفرى في نموذج الدال:

أَضَعْتُمْ أَبِي إِذْ مَالَ شِقُ وِسَادِهِ عَلَى جَنَفٍ قَدْ ضَاعَ مَنْ لَمْ يُوَسَّدِ

فَإِنْ تَطْعَنُوا الشَّيْخَ الذِي لَمْ تُفَوقُوا مَنِيَّتَهُ وغِبْتُ إِذْ لَمْ أَشْهَدِ

فَطَعْنَةُ خِلْسٍ مِنْكُمْ قَدْ تَرَكْتُهَا تَمُجُّ عَلَى أَقْطَارِهَا سُمَّ أُسُودٍ[4]

لقد نظم الشنفرى هذه المقطوعة الشعرية رثاء لأبيه ومن أجل تجسيد الأسى الذي يعتور نفسه من جراء الغدر الذي تعرض له والده، يلجأ إلى استخدام فونيم الدّال الذي يأخذ زمام هذه الدلالة من خلال صفاته: فباعتباره«صوتا شديدا يتوقف فيه الهواء وقوفا تاما، عند موضع النطق ثم يزول العائق

---

[1]– الشنفرى : الديوان ، تحقيق اميل يعقوب ، ص59 (سرى = مشى في الليل)

[2]–حسام البهنساوي: علم الأصوات،ص100.

[3]– الشنفرى : الديوان تحقيق أميل يعقوب، ص58.

[4]– المصدر نفسه، ص45 (جنف: الميل، الأسود: الحية السوداء العظيمة).

فجأة، فيخرج الصوت مفجرّا »[1]، فان هذه الشدة تجسد انفجار صوت الشنفرى معبرا عن أساه اثر وفاة أبيه، فهي شدة الحزن ولوعة الفراق وحسرة الغدر والخيانة ،كما أن صفة القلقة بما فيها من معنى«اضطراب الحرف عند النطق به ساكنا»[2] تجسد اضطراب الانفعال والعاطفة الذين يجيشان في صدر الشنفرى فهناك هزة حزن عنيفة ألمت به، جعلت الكلمة تنثال من الحنجرة لتعبر عن هذا الاضطراب «خاصة أن فونيم الدّال هو فونيم مجهور من صفاته القوة »[3].

ان الشنفرى في هذه المقطوعة الشعرية يتحدى المجموعة القبلية ،ويجهر بالظلم دون خوف من الرقابة الاجتماعية وفي قوة هذا الفونيم ما يحمل على جأش وصبر ونبرة حادة في المواجهة والأخذ بالثأر.

وفي نموذ الرّاء يقول الشنفرى:

لاَ تَقْبُرُونِي إِنَّ قَبْرِي مُحَرَّمٌ عَلَيْكُمْ وَلَكِنْ أَبْشِرِي أُمَّ عَامِرٍ

إِذَا احْتَمَلُوا رَأْسِي وَفِي الرَّأْسِ أَكْثَرِي وَغُودِرَ عِنْدَ الْمُلْتَقَى ثُمَّ سَائِرِي

هُنَالِكَ لاَ أَرْجُو حَيَاةً تَسُرُّنِي سَجِيسَ اللَّيَالِي مُبَسَّلاً بِالجَرَائِرِ

لَقُلْتُ لَهَا قَدْ كَانَ ذَلِكَ مّرةً وَلَسْتُ عَلَى مَا قَدْ عَهدتِ بِقَادِرِ[4]

يطالع الشاعر المتلقي بمقطوعة شعرية يؤسس فيها لمعنى غير متوقع، فالأصل بعد الموت أن يوارى جثمان الميت التراب، ولكن الشاعر ينتهك هذا العرف الاجتماعي وتطيب لجثته الترامي بين أنياب الضباع المفترسة، ومن أجل أن يرسخ الشنفرى هذا المعنى غير المألوف يلجأ إلى فونيم الراء كروي لهذه

---

[1]– حسام البهنساوي : المرجع السابق ، ص52.

[2]– الرديني عبد الكريم : فصول في علم اللغة العام، دار عالم الكتب، لبنان، ط1، 2002، ص189.

[3]– نور الهدى لوشن : مباحث في علم اللغة ومنهاج البحث الغوي المكتبة الجامعية، القاهرة، ط1، 2002، ص120.

[4]– الشنفرى : الديوان تحقيق أميل يعقوب، ص48-49 (أم عامر: كنية الضبع، سجيس الليالي: طولها، جرائر: جرائم).

القطعة الشعرية مستترفا كامل معانيه المتمثلة في أنه فونيم مجهور والجهر هو«تذبذب واهتـــزاز الـــوترين الصوتيين عند النطق بالصوت »[1]وهذا المعنى يعكس مشهدا شعريا يقف فيه الشنفرى معتدا بذاته، قويا لمواجهة أعدائه ولو بالكلمة رغم أن الموت تداهم تلابيب حنجرته وتهدم مملكة الصعلكة التي طالما حارب في سبيل تحصين أسوارها.

كما يلجأ الى تدعيم هذا المعنى من خلال صفة الذلاقة التي يتميز بهـــا فـــونيم الـــراء وهـــي تعني«طلاقة اللسان وخفته »[2]، فالشاعر هنا لا يهاب الكتلة القبلية ،بل يجهر بعدائها من خلال الكلمة التي تنسل من بين شفتيه بطلاقة وخفة.

أما في نموذج العين فيقول الشنفرى:

قَتِيلاَ فَخَـــارٍ أَنْتُمَا اِنْ قُتِلْتُمَا بِجَنْبِ دَحِيسٍ أَوْ تُبَالَةَ تَسْمَعَا[3]

«كان الشنفرى يقتل بني سلامان بن مفرج حتى قعد له رهط من الغامديين من بـــني الرمـــداء، فأعجزهم، فأشلوا عليه كلبا لهم يقال له حبيش، و لم يصنعوا له شيئا، وهو هارب بقرية يقـــال خـــيس برجلين من بني سلامان بن مفرج، فأرداهما ثم خشي الطلب فقال هذا البيت من الطويل»[4].

لقد تكفل فونيم العين كروي بحمل دلالة هذا الخطاب أو شاكل مقاصد الشاعر على الأقل، ففيه جهر يناسب تماما افتخار الشنفرى بقتله رجلين من بني سلامان ،وبتفوقه على الغامديين أيضا، فالشاعر هنا إذن قد اختار رويا يوائم الدفقات العاطفية العميقة التي تختزنها ذاته، وقد جاء هذا الروي موصـــولا

---

[1]– نور الهدى لوشن : المرجع السابق ، ص120.

[2]– الرديني عبد الكريم : المرجع السابق ، ص187.

[3]– الشنفرى : الديوان تحقيق أميل يعقوب، ص51 (دحيس وتبالة: موضعان، الفخار: التباهي).

[4]– المصدر نفسه، ص51.

بالحركة الطويلة "ألف المد" ومخرجها من أقصى الحلق، وهذا ما يجعل قافية هذه القطعة الشعرية مطلقة تساعد الشاعر على تصوير خيلائه بنفسه واعتداده بها.

وفي نموذج الفاء يقول الشنفرى:

يَا صَاحِبَيَّ هَلْ الحِذَارُ مُسَلِّمِي أَوْهَلْ لِحَتَفْ مَنِيَّةٍ مِنْ مْصرِفِ

إِنِّي لأَعْلَمُ أَنَّ حَتْفِي فِي التِي أَخْشَى لَدَى الشُّرْبِ القَلِيلِ الُمنْزِفِ[1]

إن روي هذه المقطوعة الشعرية هو فونيم الفاء المهموس والهمس يحدث عندما«تنفتح الأحبال الصوتية، فيمر الهواء المدفوع من الرئتين بين الحبلين دون إعاقة؛ أي ضعف اعتماد الصوت على مكان خروجه فيجري معه النفس »[2].

وهذه الانفتاحية في خروج الصوت تناسب تماما مبدأ الشنفرى في الحياة، فهو يغدو ويؤوب في مجاهل الصحراء بلا خوف يعتري فرائصه، لأنه يعتقد ويؤمن إيمانا راسخا بمبدأ الفناء في سبيل حياة كريمة ،كما أن الحذر لن يخلصه من الموت ان قررت أن يكون طريدها.

ومن جهة أخرى تماثل صفة الذلافة التي يتميز بها هذا الفونيم المعنى المبثوت في هذه المقطوعة الشعرية، فطلاقة اللسان أثناء النطق به[3] تجسد جرأة الشنفرى في العيش بين مرابع الصحراء المجهولة غير مكترث بالموت، لأنه مؤمن بأنه ملاقيها لا محالة، فلم الخوف من مصير محتوم على البشر دون استثناء، هذا هو مبدأ الشنفرى في الحياة.

أما في نموذج الكاف فيقول الشنفرى:

---

[1]– المصدرالسابق ، ص56، (الحذار: الحذر، مسلمي: مخلصي، الحتف: الموت)

[2]– علي عبد الواحد وافي : فقه اللغة، دار نهضة مصر، القاهرة، ط8،2002، ص167.

[3]– الرديني : فصول في علم الغة العام، ص187.

أَلاَ هَلْ أَتَى عَنِّا سُعَاد وَدُونَهَـــا مهامِهُ بِيدٌ تَعْتَلِي بِالصَّعَـــالِكِ

بِأَنَّا صَبَحْنَا العُوصَ فِي حُرِّ دَارِهِمْ حِمامَ المَنَايَا بِالسُّيُوفِ البَوَاتِكِ

قَتَلْنَا بِعَمْرٍوَ مِنْهُمْ خَيْرَ فـــَارِسٍ يزيدَ وَسَعْدًا وابنَ عَوْفٍ بِمَالِكَ

ظَلَلْنَا نَفْرِي بِالسُّيوفِ رُؤُوسَهُمْ وَنَرْشُقُهُمْ بِالنَّبْلِ بَيْنَ الدَّكَادِكِ[1]

قال الشنفرى هذه القطعة الشعرية إثر خروجه مع نفر من الصعاليك على رأسهم تـــأبط شـــرا ليغيروا على العوص، وهم حي من بجيلة، فقتلوا منهم نفرا وأخذوا لهم إبلا، فاعترضت لهم خثعم وفيهم ابن حاجز رئيس القوم ،وكانوا حينها أربعين رجلا ولكن الصعاليك هزموا خثعم رغم قلتهم وفرقوهم مع كثرة عددهم[2].

لقد اعتمد الشاعر على فونيم الكاف كروي لهذه القطعة الشعرية ليسخر المعنى القابع في وعيـــه، فمن جهة أن الكاف فونيم مهموس والهمس يحدث عندما«تنفتح الأحبال الصوتية فيمر الهواء المـــدفوع من الرئتين بين الحبلين دون إعاقة»[3] فان القارئ يستجلي صورة من صور المعنى المبثـــوث في هـــذه القطعة الشعرية،اذ أن فالشنفرى وصحبه يغيرون عل العوص بحماس ودون خوف يعيق مسعاهم، كمـــا أن سيوفهم ظلت تفري أجساد أعدائهم بطلاقة تشاكل وتوازي مرور الهواء المدفوع من الـــرئتين بـــين الحبلين، إنما إرادة الصعاليك اللامتناهية، أو هي بعبارة أخرى الانفتاحية التي تسم أهدافهم في هذه الحياة، فهم يتوسمون حياة كريمة ولو بعد عسر نضال أو كفاح مرير.

---

[1]– الشنفرى: الديوان تح أميل يعقوب، ص57 (المهامة: الصحاري=بيد، الحمام: قضاء الموت، بواتك: قواطع)

[2]– المصدر نفسه، ص57

[3]– نور الهدى لوشن: مباحث في علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، ص122.

كما أن صفة الشدة[1] التي يتميز بها الفونيم تطبع على هذه القطعة معنى القـــوة، فالصـــعاليك يتمتعون بقوة الإرادة، يواجهون أعدائهم ولو كانوا قلة بسيوف بتارة تفعل فعلها في رقابهم، بالإضافة إلى أن هذه القوة تجسد انفجارية صوت الشنفرى من خلال التصريح والافتخار بمداهمة العـــوص في عقـــر دارهم وقتل أشراف القوم منهم.

وعلى ذلك يكون هذا الفونيم أليق ليكشف عن الوعي الشعري مجسدا في هذه القطعة الشعرية.

وفي نموذج النون يقول الشنفرى:

وَلاَ عَيْبَ فِي اليَحْمُومِ غَيْرُ هُزَالِهِ عَلَى أَنَّهُ يَومَ الهِيَـــاجِ سَمـــِينٌ

وَكَمْ مِنْ عَظِيْمِ الخَلْقِ عَبْلٍ مُوَثَّقٍ حَوَاهُ وَفِيهِ بَعْدَ ذَاكَ جُنُونُ[2]

نظم الشنفرى هذه المقطوعة الشعرية ليؤكد مدحه لفرسه اليحموم، وقد اعتمد علـــى النـــون" كروي لهذه المقطوعة من حيث أنه فونيم مجهور[3] يوائم نبرة المدح و الافتخار بامتلاك فرس كهذه ،كما أن صفة الذلاقة التي يتمتع بها "النون" تشاكل طلاقة هذا الفرس وخفته في ميدان الحرب، إذ بالرغم من هزاله يتفوق على كل من هو ضخم عظيم الخلق.

أما تائيته المشهورة«فيروى أنه قالها إثر قدومه منى وبها حرام بن جابر، ولما قيل له: هـــذا قاتـــل أبيك، قتله»[4] وهي إحدى المطوّلات التي انتهك فيها الشنفرى ما استقر من أعراف قرائية لدى القارئ

[1]– حسام البهنساوي: علم الأصوات العام، ص52.

[2]– الشنفرى: الديوان تح أميل يعقوب، (اليحموم: اسم فرس، الهياج: الحرب، العبل: الضخم)

[3]– نور الهدى لوشن : المرجع السابق ، ص120.

[4]– الرديني: فصول في علم اللغة العام، ص187.

من خلال تقديم جملة من الصفات المعنوية التي تخص زوجته، فهي كريمة تهدي غبوقها لجارتهـــا، وتسير في الطريق محتشمة تصون عرض زوجها، فيقول فيها:

لَقَدْ أَعْجَبَتْنِي لاَسُقُوطـــاً قِنَاعُهَا ... اِذَا مَا مَشَتْ وَ لاَ بِذَاتِ تَلَفُّتِ

تَبِيتُ بُعَيْدَ النَّوْمِ تُهْدِي غُبُوقَهَا ... لِجَـــارَتِهَـــا اِذَا الهَدِيَّـــةُ قَلَّـــت

تَحُلُّ بِمَنْجَاةٍ مِنَ اللَّـــوْمِ، بَيْتَهَا ... اِذَا مَـــا يُبُـــوتُ بِالمَذَمَّـــةِ حَلَّتِ

أُمَيْمَةُ لاَ يُخْزِي نَثَاهَا حَلِيلَهَا ... اِذَا ذُكِرَ النّسوَانُ عَفَّتْ وَجَلَّـــت

إِذَا هُوَ أَمْسَى آبَ قُرَّةَ عَيْنِهِ ... مَآبَ السَّعِيدِ لَمْ يَسَلْ: أَيْنَ ظَلَّتِ [1]

وإذ ينتهك الشنفرى أفق توقع القارئ بهذه المقدمة الغزلية غير المتوقعة، فانه يرسخ مبـــدأ تمـــرده الفني ويحتاج في هذه المهمة إلى فونيم يتكفل بتأديتها، انه فونيم التاء وظفه الشاعر واستفاد من صـــفته الجهرية[2] ليعبر أو يصرح بتمرده ومخالفته للعقد الفني الذي أرسته المجموعة القبلية ،كما أن توظيفه جاء خصيصا ليجهر ويفجر بعض ملامح الشاعر الشخصية المبقعة على هذه المرسلة الشعرية، فهو يخالف هذا المجتمع ويبين الصفات النفسية لزوجته على غير المعهود والمتعارف عليه.

بعدما استمرت هذه المقدمة الغزلية خمسة عشر بيتا، أخذ الشنفرى يسرد قصة خروجـــه هـــو وصحبه من الصعاليك إلى موضع بين مكة والمدينة، موضع وصف فيه الصعاليك وهم في خضم المعركة، يواجهون الموت، ويرفضون الحياة المقدمة لهم في آن واحد، ولما كان التمرد في حقيقته يكتنز في جوهره الاحتجاج على تدمير الذات ،فان قلق الشنفرى من ضياع ذاته وسط ترّهات السلطة القبلية جعله يؤكد ذاته ويواجه عدوه بكل دفاع ومنافحة، وهذا المشهد الشعري يتطلب شدة الإفصاح والتعبير التي تناسب

---

[1]– الشنفرى : الديوان تح أميل يعقوب، (الغبوق: شراب المساء،تحل بمنجاة من اللّوم بيتها=تقيم في بيتها دون لوم،النثا= اخبارك بالشيء حسنا أو قبيحا،اب=رجع،قرة عين=مطمئن).

[2]– نور الهدى لوشن : المرجع السابق ، ص120.

تماما توظيف فونيم التاء الذي يخرج مفجرا دون عائق[1]، فالشنفرى قد قضى على حرام بن جابر دون خوف من الرقابة الاجتماعية، ولا شيء أعاقه عن تحقيق العدالة التي غيبتها سلطة جائرة وسط أعراف بالية أهانت انسانيته. فهو يقول إثر ذلك:

قَتَلْنَا قَتِيلاً مُحْرِمًا بِمُلَبَّدٍ ... جِمَارَ مِنًّى وَسَطَ الحَجِيجِ المُصَوَّتِ

جَزَيْنَا سَلاَمَانَ بْنَ مُفْرِج قَرْضَهَا ... بِمَا قَدَمَتْ أَيْدِيهِمُ وَأَزَلَّتِ

وَهُنِّيءَ بِي قَوْمٌ وَمَا اِنْ هَنَأْتُهُمْ ... وَأَصْبَحْتُ فِي قَوْمٍ وَلَيْسُوا بِمَنْبَتِي

شَفَيْنَا بِعَبْدِ اللهِ بَعْضَ غَلِيلِنَا ... وَعَوْفٍ لَدَى المَعْدَى أَوَانَ اسْتَهَلَّتِ[2]

صحيح أن فونيم التاء يوائم تعالي صوت الشنفرى في الإفصاح عن تمرده على العادات والأعراف الاجتماعية ،لأنه قتل حرام في مكة أثناء الحج، ولكنه أيضا يناسب التهديد والوعيد الذي صدر عن الشاعر لبني سلامان، حيث أنه وعدهم بالانتقام جهرا وصرح بتنفيذ هذا الوعد غير خائف من الكتلة القبلية ولا من أعرافها المهترئة.

إذن وبعد هذا التحليل الذي يخص روي هذا الديوان، يمكن القول إن الصوت الذي تحدثه القافية من خلال رويّها هو صوت يتجاوب مع إيقاع القصيدة من جهة ،وإيقاع النفس من جهة ثانية، فهو صوت يتلاحم مع المعنى ويتعاضد معه، وهو بهذا يرتبط بالجو الموسيقى العام الذي يضفي على معاني مرسلات هذا الديوان إيحاء وقوة وعمقا ومن أجل ذلك يصبح عنصرا فاعلا في بناء التجربة الشعرية للشنفرى عموما.

---

[1]– حسام البهنساوي: علم الأصوات العام، ص52.

[2]– الشنفرى: الديوان تح أميل يعقوب، (المحرم=الدّخل في الحرم،التلبد دهن الشّعر بالصّمغ،المصوت=الذي يجهر بصوته في الدّعاء،جمار=الحصى التي يرمي بها الحاج في منى،بنو سلامان=بطن من الأزد،أزلّت=قدّمت،المعدى=موضع القتال).

2-2 - الايقاع الداخلي:

إن في كل نص إيقاعات داخلية تفجّر المكبوت النصي، بحيث تعمل على توليد فضاءات دلالية وأبعاد جمالية من حيث وظيفة الإثارة وانفتاح النصوص الشعرية بوجه الخصوص على مثل هذه الفضاءات دليل على انسجام هذه الإيقاعات وتداعيات الدفقة الإيقاعية تلوى الأخرى عبر نسيج النص الموسيقي.

ومن هذا المنظور يكون التشكيل الموسيقي مرتبطا أكثر بالحالة النفسية للشاعر، وقد برزت أهمية الموسيقى الداخلية كشكل موسيقي أقدر على الاتصال بالأحاسيس الداخلية والانفعالية النفسية لأنها«مجموعة العلائق فيما بين الوزن والشحنات الإيقاعية في دفقتها الشعورية، وما ينتج عن ذلك من مكونات وتموجات نفسية تتلائم مع قوى تفاعل الكلمة»[1] ومن خلال فحص المرسلات الشعرية المتواجدة في الديوان يمكن الوقوف على عدة عناصر تشكل الموسيقى الداخلية وهي:

أ- الشدة:

الشاعر الفذّ هو الذي يعيش التجربة وينفعل بموضوع قصيدته وعلى قدر انفعاله تسيطر على لغته حروف دون أخرى، فإصراره على تثبيت معنى معين هو الذي يجعل الحروف المشدّدة أكثر سيطرة على جو القصيدة وعلى موسيقاها، فهل أن الشنفرى في ديوانه سيستجلي حركة نفسه الداخلية ليلفت انتباه القارئ وينتهك توقعه من خلال طاقة صوتية عالية تجسّدها الفونيمات المشدّدة؟ أم أنه سيبدع صورة سمعية متراخية لا تقوى على خدش حساسية المتلقي؟!

بحكم أن «التشديد يتسم بأنه ذو بعدين متناميين: أولهما أنه تأكيد على واقع الحال بغرس الحقيقة القائمة في ذهن المتلقي، وثانيهما أن الشاعر يسعى الى صب انفعالاته ومشحوناته عبر هذا المناخ

[1]- عبد القادر فيدوح: دلائية النص الأدبي، ص53.

الموسيقي»[1] فهل سيعكس الشنفرى ذلك التوتر بينه وبين السلطة الاجتماعية من خلال نبرة التحدّي والانفعال التي تجسدها الحروف المشدّدة؟!

يمثل الجدول أسفله احصائيات توظيف الحروف المشدّدة من قبل الشنفرى:

المرسلة الشعرية	عدد حروفها المشدّدة	النسبة المئوية للتشديد
البائية [من الطويل] احدى عشر بيتا	28	%6,65
البائية [من الوافر] بيتان	05	%1,18
التائية [من الطويل] ستة وثلاثون بيتا	80	%19
الجيمية [من الطويل] بيت واحد	02	%0,47
جيمية [من الطويل] خمسة أبيات	07	%1,66
دالية [من الطويل]خمسة أبيات	10	%2,37
دالية [من الكامل]بيتان	02	%0,47
دالية [من الطويل] ثلاثة أبيات	08	%1.9
رائية [من الطويل]ثمانية أبيات	20	%4,75
رائية [من الطويل]ثلاثة أبيات	07	%1,66
أرجوزة من سبعة أسطر	02	%0,47
عينية [من الطويل]بيت واحد	00	%0

[1]– بولنوار علي: التراث الشعري العربي وجديد القراءات الحديثة، مجلة الناص، ص219.

عينية [من المتقارب]بيتان	01	%0,23
فائية[من الطويل]عشرون بيتا	48	%11,40
فائية[من الكامل]بيتان	05	%1,18
كافية[من الطويل] أربعة أبيات	09	%2,13
اللامية[من الطويل] تسعة وستون بيتا	157	%37,29
أرجوزة من أربعة عشرة سطرا	15	%3,56
نونية[من الطويل] بيتان	02	%0,47
نونية[من الطويل] أربعة أبيات	06	%1,42
نونية[من الوافر] خمسة أبيات	07	%1,66

من الواضح من خلال هذا الجدول سيطرة الحروف المشدّدة على كل من اللامية ذات التســـعة وستين بيتا، وعلى التائية ذات الستة و ثلاثين بيتا وعلى الفائية ذات العشرين بيتا، ما يجعل القارئ يسعى الى ربط لغة الشاعر بوعيه المبقع في مرسلاته الشعرية لاستجلاء المعطيات المعرفية والتصورات الاجتماعية لعصره، من أجل الوصول الى فهم شعرية هذه الشدات المتنامية حق الفهم.

في لامية العرب يقوم الشاعر بتأسيس طاقة انتباهية، من خلال فعل الأمر أقيموا التي يراوغ فيها المرجعية القرائية لدى القارئ، من خلال توجيه الأمر للمجموعة القبلية من قبل هجين تزدريه الأعراف

والتقاليد الاجتماعية، ثم يحاول رفع هذه الطاقة الإيقاعية بتوظيف أكبر نسبة من الحروف المشدّدة، هذا التوظيف يكشف عن مساحات غضب تحتدم داخل الذات الشاعرة.

إنها الشدة التي تذكي حماس المتلقي وتدفعه للبحث عن الدلالات المحتملة إثر هذا التوظيف، وقد جاء هذا النمط من الإيقاع الداخلي ليعكس حركة نفس الشاعر الداخلية المضطربة أو غير المستقرة، بسبب هذا النظام الجائر، فكان الإيقاع متواترا ومتناغما مع ما يعتمل في نفسها من قلق وحيرة.

إذن ثمة علاقة حية وواضحة بين استعمال الحروف المشددة وإيقاع الحياة التي عاشها الشنفرى، حيث أنه ايقاع متصل بجدلية الأنا والآخر التي تؤرق الشاعر، ولأن الضيم الذي يعتمل في صدره قد بلغ الزبى ،فانه يؤكد انفصاله عن القبيلة من خلال التشديد على فونيمات دون أخرى فيقول:

أَقِيمُوا بَنِي أُمِّي صُدُورَ مَطِيِّكُمْ فَإِنِّي إِلَى قَوْمٍ سِوَاكُمْ لأَمْيَلُ

فَقَدْ حُمَّتِ الحَاجَاتُ وَاللَّيْلُ مُقْمِرٌ وَشُدَّتْ لِطِيَّاتٍ مَطَايَا وَ أَرْحُلُ

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

فمثلا لفظة معتزّل تعني المكان لمن يعتزل الناس، فكل من تجرع غصص الذل باستطاعته العيش بكرامة وعزة عن طريق الهجرة الى مكان بعيد لا ينتظر فيه أي معاملة إذلال، ولأن الشنفرى يؤكد أن اعتزاله الناس أفضل من احتمال أذيتهم ،فهو يشدد فونيم الزاي ويحوال أن يعكس من خلاله حالة اللااستقرار التي تعتور نفسه.

ويستمر وجود الشدات بعدد كبير في التائية، وتومئ هذه الصورة السمعية المدهشة بنقلة نوعية من التوقع إلى عدم التوقع ،فصوت الكلمات ورنينها يدخل أعماق نفس الشنفرى ليستجلي صراعه مع أعدائه، و مادام الثأر يستلزم نبرة صوتية ذات طاقة عالية، فمن غير المعقول اذن أن تهدد شخصا بنبرة

[1]- الشنفرى الديوان، تج إميل يعقوب ص 58(منأى: المكان البعيد، القلى: البغض والكراهية، المتعزل: المكان لمن يعتزل الناس)

متراخية لطيفة، كما أن الفخر بالانتصار والاعتزاز بمواجهة الموت يتطلب تواترا صوتيا عاليا خاصة أن«استخدام التشديد في اللفظة يضخم حالة الانفعال، ويشدد على أثر الصراع وتداعياته، وذلك لما تميز به الحرف المشدد من قوة وشدة»[1] .

إذ من السهولة بما كان إدراك القوة والشدة التي يشعرها المتلقي عند قراءة هذه المرسلة الشعرية، وعندما تتكرر الشدات عدة مرات تكتسب خصوصية موسيقية تتمثل في الإيقاع الناشئ من تكرارها، وبهذا تنشأ علاقة ذاتية بين المتلقي وبين الشدة بحيث توفر له جانبا قد لا تستطيع اللغة بكلماتها ودلالتها بلوغه.

ودون شك فان الشنفرى قد عكس تصوراته حول محيطه الاجتماعي الجائر في مرسلاته الشعرية من خلال تواتر الشدات في هذا الديوان، فبمثل نفسيته المنفعلة المشحونة بالثورة والانفعال تنامت الفونيمات المشددة لتعبر عن سخطه وتمرده على الوضع الذي يحياه.

ب- التوازي:

ان البلاغة العربية القديمة احتفلت بهندسة البيت الشعري احتفالا كبيرا، وراعت أن تكون عناصر البيت الشعرية التركيبية و الصوتية متساوية إلى حد بعيد ،فهناك تمثلات تعمق هندسة البيت الشعري«وتظهر في الشعر عندما تكون المواقع متقابلة أو متوازنة، وهذا التماثل يشكل ظاهرة داخلة في نسيج البناء الشعري »[2] ويأخذ التوازي في الأبيات الشعرية عدة أشكال منها:

ب-1. التوازي في النهايات:

يأخذ هذا التوازي في شكل تماثل نهايات الصدور، ويشكل هذا النمط تماثلا لا يقتصر أثره على مستوى الفضاء البصري للنص، وإنما يمتد ليشكل توازيا على المستوى السمعي للمتلقي أيضا، إذ أن هذا

[1]- بولنوار علي: التراث الشعري العربي وجديد القراءات الحديثة، مجلة الناص، ص118.

[2]- موسى ربابعة: تشكيل الخطاب الشعري (دراسات في الشعر الجاهلي) ص14.

اللون من التوازي يثير توقع القارئ ويحدث توترا على مستوى الإيقاع والدلالة، فإيقاعيا تمنح الأذن رنة موسيقية متساوية، أما على المستوى الدلالي فهو يعكس انفعال الشاعر، فالشنفرى عندما يقول:

إِذَا احْتَمَلُوا رَأْسِي وَفِي الرَّأْسِ أَكْثَرِي وَغُودِرَ عِنْدَ الْمُلْتَقَى ثُمَّ سَائِرِي

هُنَـــالِكَ لاَ أَرْجُـــو حَيَاةً تَسُرُّنِي سَجِيسَ اللَّيَالِي مُبَسَّلاً بِالجَرَائِرِ[1]

أو عندما يقول:

إِذَا آلَ فِيهَا النَزْعُ تَأْبَى بِعَجْسِهَـــا وَتَرْمِـــي بِذَرْوَيْهَـــا بِهِنّ فَتَقْذِفُ

كَأَنَّ حَفِيفَ النَّبْلِ مِنْ فَوْقِ عَجْسِهَا عوَازِبُ نَحْلٍ أَخْطَأَ الغَارَ مُطْنِفُ[2]

فإنه يرسخ دلالة التحدي ومواجهة الآخر، وكذا الإيمان القوي بمبدأ الفناء في سبيل حياة كريمـــة في البيتين الأولين، ودلالة أخرى عن حياة الصعاليك في المراقب ومجاهل الصحراء ،وهم يعانون الفقـــر والجوع، ويتحملون المشاق ويصفون أسلحتهم التي يواجهون بها أعدائهم في البيتين الثانيين، وكما يبدو أن بنية التوازي هذه الناتجة عن تماثل نهايات الصدور لا تعني فقط البعد الشكلي، وإنمـــا تعمـــق البعـــد المعنوي وذلك من خلال تنامي الدلالة التي تتعمق في الكلمة الثانية، فلفظة "تسرني" تعمق دلالة لفظـــة "أكثري" ،فالشنفرى في هذا المعرض يسلّم رأسه لعدوه بكل فخر لأنه سبق أن أجرم في حقـــه وجـــنى عليه، ، لذا هو لا يبالي ان شجّ رأسه أم لا فقد ثأر لنفسه سابقا.

[1]- الشنفرى الديوان، تج إميل يعقوب ص 48.

[2]- المصدر نفسه، ص54 (العجس: مقبض القوس، الذروان: طرفاها، عوازب: ج عازب وهو من ابتعد عن المرعى، الغار: الكهف، مطنف: رأس الجبل)

ب- 2. التوازي في الأفعال:

ومن اللافت للنظر أن هناك توازيا قائما في بعض الأبيات الشعرية وذلك متمثل في الأفعال التالية:

فَدَقَّتْ، وَجَلَّتْ وَاسْبَكَرَّتْ، وَأُكْمِلَتْ فَلوْ جُنَّ إِنْسَانٌ مِنَ الحُسْنِ جُنَّتِ[1]

وتكمن أهمية ورود التاء الساكنة في هذه الأفعال المتوالية في أنها تشي بحالة الانبهار بالجمال الحسي التي تعتور ذات الشاعر، إلا أن شعورا داخليا يكبت هذه الرغبة في الانطلاق، فتبدو هذه الأفعال المسرودة دفعة واحدة وبشكل متوالي يرفد الإيقاع الداخلي بجو ينسجم مع مقاصد الشاعر، فهو يرى في المرأة الأم وكذلك الزوجة العفيفة التي تصون عرض زوجها، أما ورود تلك الصفات الحسية فجاء ليجسد جانبا وجدانيا عميقا ماثلا في نفس الذات المبدعة.

من هنا لا تخلو هذه البنى المتماثلة النهايات من مدلولات نفسية وإيقاعية، وإنما هي بنى متصلة بنفس المبدع، ومحركة لنوازع السامع ومشاعره لأنها تشكل تكرارا يوحي برنة موسيقية تتجاوب مع المعنى الذي يريده الشاعر، وإن مثل هذا التشكيل الشعري القائم على تساوي نهايات هذه الأفعال عامل يعزز الجانب الوجداني الذي منح لهذه الأفعال التي تتعزز شعريتها ليس فقط بمدلولاتها، وإنما أيضا بطبيعة موقعها المتماثل ويظهر هذا الأسلوب بعدا نفسيا ليس من جهة المبدع وإنما من جهة المتلقي أيضا

ب- 3 . تكرار البنى اللغوية المتساوية:

إن«الموسيقى الشعرية في القصيدة القديمة في الأصل نتاج تفاعل جملة من الإيقاعات، فثمة إيقاع الحرف وإيقاع اللفظة وإيقاع التركيب وإيقاع القافية وإيقاع البيت وحدة موسيقية أكبر تتعامل بها

[1]- المصدر السابق ص 33 (دقت: صغرت، جلت: سمنت، استكبرت: اعتدلت)

وتكملها فيكون ذلك كله إيقاع كلي متماسك هو إيقاع القصيدة بل إيقاع الشعور الذي كان من ورائه صياغة القصيدة»[1] وإذا كان« الاتفاق في الشكل المورفولوجي ينشأ عنه بالضرورة اتفاق في الإيقاع في كل الأطوار»[2].

فان المتأمل لخيوط النسيج الشعري الداخلي لهذا الديوان يجد أن الشنفرى لا يبني مرسلاته الشعرية على نمط واحد من أنماط التوازي، لأن ذلك يحدث مللا كبيرا في نفس المتلقي، ولذلك هو يكسر النمط الواحد و يبحث عن أنماط جديدة ، فهذا الديوان يعكس صورا أخرى للتوازي من خلال تكرار بنى لغوية متساوية ومتماثلة في الأصوات من مثل قوله:

دَعِينِي وقُولِي بَعْدُ مَاشِئْتِ اِنَّنِي سَيُغْدَى بِنَعْشِي مَرَّةً فَأُغَيَّبِ

نَمُرُّ بِرَهْوِ المَاءِ صَفْحًا وَقَدْ طَوَتْ شَمَائِلُنَا وَالزّادُ ظنّ مُغَيِّبُ[3]

أو قوله:

فَشَنَّ عَلَيْهِمْ هِزَّةُ السَّيْفِ ثَابِتٌ وَصَمَّمَ فِيهِمْ بِالحُسَامِ الْمُسَيَّبِ

يَشُنُّ اَلَيهِ كُلُّ رِيعٍ وَقَلْعَةٍ ثَمَانِيَةً وَالقَوْمُ رجْلٌ وَمِقْنَبُ[4]

أو قوله:

أَلاَ أُمُّ عَمْرُو أَجْمَعَتْ فَاسْتَقَلَّتِ وَمَا وَدَّعَتْ جِيرَانَهَا إِذْ تَوَلَّتِ

---

[1]- أحمد محمود خليل: في النقد الجمالي: رؤية الشعر الجاهلي، دار الفكر المعاصر، لبنان، ط1، 1996، ص290.

[2]- عبد الملك مرتاض: نظرية القراءة، ص355.

[3]- الشنفرى الديوان، تح إميل يعقوب ص 28.

[4]- المصدر السابق(الريع: المكان)

بِعَيْنَيٍّ مَا أَمْسَتْ فَبَاتَتْ فَأَصْبَحَتْ فَقَضَتْ أُمُورًا فاسْتَقَلَّتْ فَوَلّتِ[1]

أو من خلال تكرار بنى لغوية متساوية من ناحية الوزن من مثل (ولّت، ظلّت، زلّت، قلّت، حلّت، لفّت، جنّت، جلّت، سلّت).

إن الشنفرى يقيم مرسلاته الشعرية على تركيبة إيقاعية تستند إلى البنى المتشابهة والعناصر المتقاربة ووجود هذه البنى، قد يوحي للمتلقي بالتعقيد اللفظي ولكن الأمر غير ذلك فان هذا التكرار لم يكن مزعجا أو معقدا، بل هو تكرار يشي بالحالة النفسية القلقة التي يعيشها الشاعر وينسجم أيضا مع جو الرفض الذي تمحور حوله موضوع القصائد، ويظهر أن التشكيل الشعري عند الشنفرى نابع عن موضوعه، فتكراره للكلمات وزنا أو تركيبا وبناؤه للتوازي لم يكن دون هدف وليس شيئا خارجا عن ديوانه، فالقضية المحورية التي ينبني عليها الديوان هي ثنائية (الأنا والآخر) ووظيفة مثل هذا التكرار تكمن في تقوية الفكرة التي يريد الشاعر أن يقدّمها وذلك لتكوين تأثير مباشر على الأذن ،وترسيخ المعنى في نفس المتلقي لهذا كانت «الكلمات ذات الجرس الموسيقي الواحد لها فعل مهم في التأثير ووضع المتعة وتوصيل الدلالة إلى المتلقي، وانطلاقا من هذه الحقيقة الصوتية فان موسيقى اللفظ وجرس الكلمات ليس قيمة خارجية للكلام ،لأنها لو اقتصرت على قيمتها لما كانت ظاهرة أسلوبية فهي خارج يؤدي إلى داخل؛ أي إن الميزة الصوتية تشمل بنية الكلمة وتشكل مع عناصر المعنى عنصرا جديدا لا ينفصل عن العناصر الأخرى »[2].

ان المماثلة الإيقاعية التي يمنحها التوازي لبعض المرسلات الشعرية في هذا الديوان تضفي عليها جمالا ودلالة وإيحاء، فالوحدات اللغوية تعكس بتكرارها موقفا شعوريا خاصا وحالة نفسية جرى بها تيار الشعور لتطفو على سطح العبارة في دفقة شعورية تعتمد في إنتاجها الإيقاعي على التماثل.

[1]- المصدر نفسه (أجمعت: عزمت علي، استقلت: سارت، تولت: غادرت)

[2]- محمد المبارك: استقبال النص عند العرب ص99.

ولعلل هذا البناء التكراري الذي لجأ إليه الشنفرى بدوافع شعورية ،يخلق مفاجأة للمتلقي عند مواجهته للنص، قد جاء تعزيزا للإيقاع الداخلي لاتصاله بالرؤية التي يتردد صداها في الديوان.

ب- 4 . التصريع:

يعد التصريع شكلا من أشكال التوازي بما يشكله من نغمة موسيقية متكررة إذ هو«اتحاد وزن العروض مع وزن الضرب عند اتفاق قافية الشطر الأول مع قافية الشطر الثاني في القصيدة التي يختلف فيها وزن الضرب عن وزن العروض»[1] فهو اذن يجسد ذلك التساوي القائم بين الهندسة الإيقاعية الفاتحة مع الهندسة الإيقاعية الخاتمة ولّما«رأى فيه النقاد القدماء تقليدا شدّدوا على التزامه»[2] فهل سيلتزم الشنفرى بهذا التقليد؟ أم أنه سيخرق توقع القارئ ويتمرد على استعمال هذا المحسن البديعي؟

ان المتأمل في ديوان الشنفرى يجد أن هذا الشاعر لا يحرص على التصريع سواء في المقطوعات أو القصائد عدا تائيته التي يقول في أول بيت منها:

أَلاَ أُمُّ عَمْــرو أَجْمَعَتْ فَاسْتَقَلَّــتِ وَمَا وَدَّعَتْ جِيرَانَهَا إِذْ تَوَلَّتِ[3]

فالشاعر في هذا البيت يقيم تجاوبا صوتيا بين عروض البيت وضربه (استقلت/تولت) وهو توظيف أحدث رنّة موسيقية، ولكنه ينم أيضا عن التزام الشنفرى بتقليد التصريع وانتهاكه لتوقع القارئ من جهة أخرى، اذ كيف ينتفي التصريع عن الديوان عدا التائية ؟و لم توظيف هذا المحسن البديعي في هذه التائية بالذات؟

«إن عدم الحرص على التصريع ظاهرة توشك أن تكون مطردة في كل شعر الصعاليك، لكن غيابها بهذه الصورة اللاقاعدية يرجع إلى تلك الثورة التي كانت تجيش بها نفوس الصعاليك على أوضاع

---

[1]- حسني عبد الجليل يوسف: التمثيل الصوتي للمعاني دار الثقافة، القاهرة، ط1، 1998، ص31.

[2]- عبد الله بن أحمد الفيفي: مفاتيح القصيدة الجاهلية، ص109.

[3]- الشنفرى : الديوان ، تحقيق اميل يعقوب ، ص31 (اجمعت = عزمت ، استقلت = سارت ، تولت = غادرت)

مجتمعهم، والى تلك الحرية التي كانوا يعيشون فيها والتي كانت ترفض الخضوع لتقاليد مجتمعهم، تلك الثورة وتلك الحرية ظهرت آثارهما عن طريق العقل الباطن في حياتهم الفنية فكان شعرهم ثائرا على الأوضاع الفنية في الشعر الجاهلي القبلي، حرا في أوضاعه الفنية »[1].

أمّا عن ظهور التصريع في التائية، فهوظهور يخدش حساسية المتلقي خاصة عندما يجري نظرة فاحصة على كامل الديوان، ولّما كان التصريع«ظاهرة موسيقية تحدث رنة متساوية تكشف عن وحدة الشعور والموقف العاطفي»[2]

فإن هذا المحسن البديعي قد جارى انفعال الشاعر و أحاسيسه،فالشنفرى يتشوق للقاء زوجته الغائبة عنه وإحساسه في هذا المعرض غير مشتت بل هو كتلة انفعالية تستوعب الحب الذي يكنّه لها، فكما أن التصريع يكشف عن وحدة الشعور جاءت عاطفة الشاعر متحدة لا انفصال أو انفصام فيها.

ولأنه يسرد قصة خروجه مع صحبه من الصعاليك في غارة بعد مقدمة غزلية، فانه يجسد معاني التكافل والتضافر والاتحاد من أجل اثبات الذات والتغلب على العدو، وهذا يلائم ما يعبر عنه التصريع من وحدة الشعور والموقف العاطفي.

ب- 5 . تكرار الفونيم:

يعد التكرار من الظواهر الصوتية التي تؤدي دورها في تعميق الإيقاع الصوتي« فكل تكرار مهما كان نوعه تستفيد منه زيادة النغم وتقوية الجرس، وقد يكون التكرار على مستوى الحروف فيتكرر أكثر من مرة في البيت الواحد مكونا بذلك ما يشبه الضفيرة الصوتية، ونشير إلى أن موسيقى الحرف يقصد بها

[1]- يوسف خليف: الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، ص272.

[2]- موسى ربابعة: تشكيل الخطاب الشعري، ص51.

النغم الصوتي الذي يحدثه الحرف وعلاقة هذا النغم بالتيار الشعوري والنفسي في مسار النص الشعري»[1] .

ولكل حرف مخرجا صوتيا وصفات تربطه بدلالة الكلمة علاقة شعورية وفنية لا يتعمد الشاعر إظهارها، بل يتجسد التوافق النغمي والانسجام اللفظي تجسيدا نظريا عند الشاعر المتمكن من الأدوات اللغوية والفنية.

ويعتبر تكرار الحروف من المميزات التي تميز لغة الشاعر، بالإضافة إلى كونه وسيلة تزيد المعنى وضوحا وتضفي على الشعر طابعا جماليا وموسيقيا متميزا.

ومن يتأمل خيوط النسيج الداخلي للمشكلات اللفظية التي تكون النسيج الشعري لهذا الديوان، يجدها تتوزع على ذبذبات صوتية تنتمي إلى كامل حروف اللغة العربية، إلا أن الإحصائيات اللاحقة تشير إلى أن الشنفرى قد استعمل حرف الألف بتعداد كبير قد وصل إلى ألف ومئتين وستين حرفا وهذا عدد لا فت للنظر يناسب صفة الجهر التي يتمتع بها، والحرف المجهور هو « كل حرف أشبع الاعتماد في موضعه ومنع النفس أن يجري معها حتى ينقضي الاعتماد فيجري الصوت»[2] كما أن حرف الام« حرف هوائي يتسع مخرجه لهواء الصوت ،ويدل هذا الحرف على الوقفة الثابتة الشامخة»[3]، ذلك أن الشنفرى يحاول تقريب رؤيته وموقفه إلى وعي المتلقي وإدراكه من خلال إقامة جلبة وضجة فيها موسيقى صاخبة ومجهورة تتناسب مع صوت الاعتداد بالذات الشاعرة، ومشاعر الغضب الثائرة على السلطة القبلية الجائرة، ضف إلى ذلك أن الشنفرى في ديوانه يحرص على التناسب الإيقاعي بين الحروف ،فلا يمكن أن تكون الحروف همسية والمواضيع التي يتناولها ويعرضها تمس جانب البطولة وإبراز القوة.

---

[1]- بلنوارعلي: التراث الشعري العربي وجديد القراءات الحديثة، مجلة الناص، ص222.

[2]- حسني عبد الجليل يوسف: التمثيل الصوتي للمعاني، ص17- 18.

[3]- http://www.jos.org.jorum/viewtopc p864.

ومن الحروف الأخرى التي تردّدت بتعداد كبير في الديوان ،حرف (اللام) وهو حرف «مجهـــور ثوري متوسط حافي منفتح »[1] والشاعر يكثف من استخدامه لهذا الحرف في اطار تجسيد تلك المجاهدة والمعاندة والرفض الذي يعتريه، كما أن هذا الحرف بصفته الجهرية يثير جوا من التوتر ويوحي بارتفاع الصوت وحّدته، ويتفق هذا مع طبيعة التجربة الشعرية التي يمكن القول عنها أنها كانت شديدة ومجهورة، ومن ثمة فانها تعطي موسيقى فخمة تتفق مع المعنى.

وحيث ان «اللام يخرج من طرف اللسان واللثة منحرفا »[2] فقد جرى فيه الصوت لانحـــراف اللسان مع الصوت كانحراف الشاعر عن قومه وتمرده عليهم .

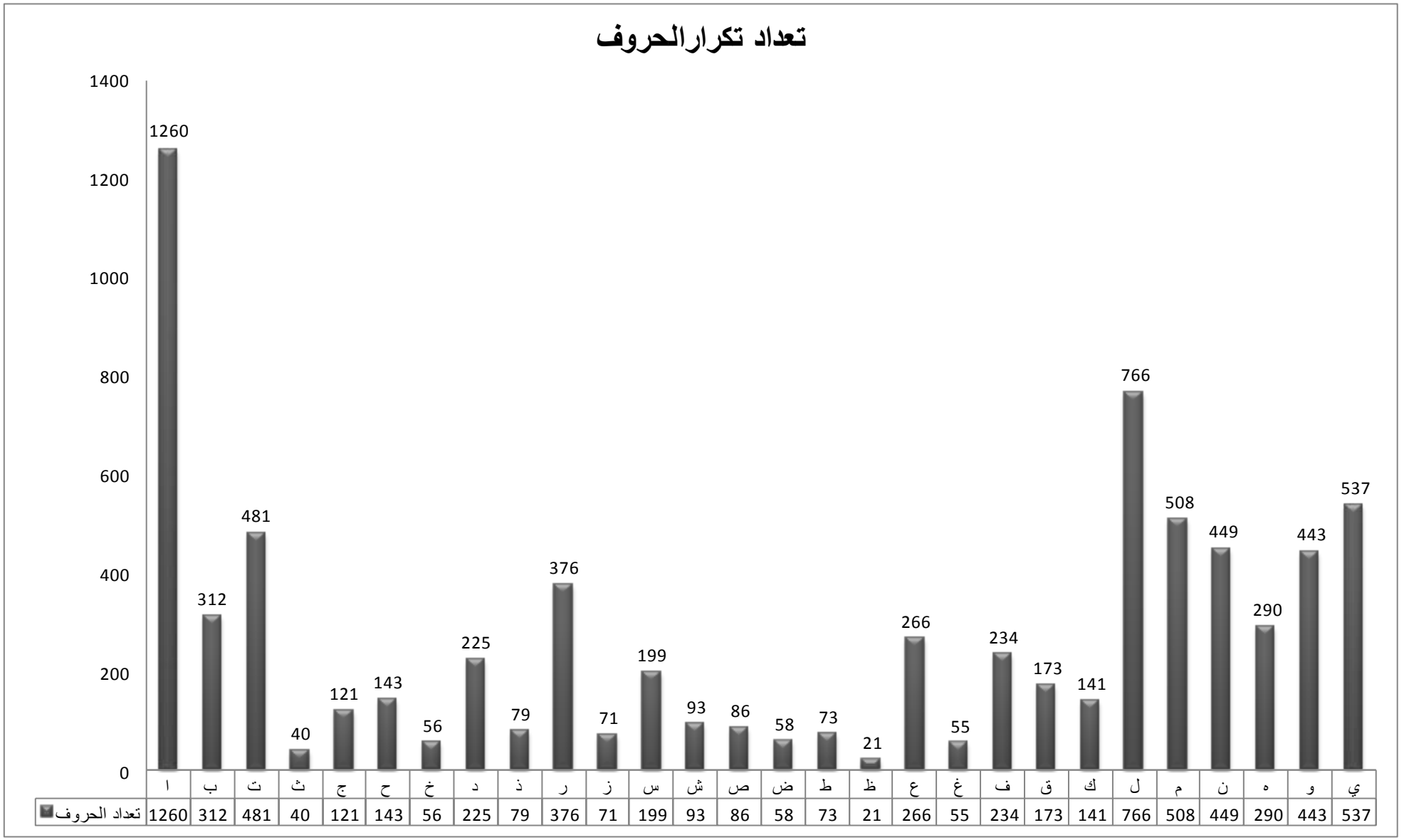
[1]- حسني عبد الجليل يوسف: التمثيل الصوتي للمعاني ص19.

[2]- مصطفى حركات:الصوتيات والفنولوجيا،المكتبة العصرية،بيروت،ط1،1998 ،ص131

جدول حساب تكرار الحروف

	ا	ب	ت	ث	ج	ح	خ	د	ذ	ر	ز	س	ش	ص	ض	ط	ظ	ع	غ	ف	ق	ك	ل	م	ن	ه	و	ي
قصيدة 1	65	17	16	7	6	7	2	8	1	17	4	11	7	7	0	0	2	14	3	14	12	4	38	34	30	15	21	32
قصيدة 2	15	4	1	0	0	1	4	0	0	4	1	2	1	4	0	1	1	3	0	1	2	0	11	4	4	0	6	4
قصيدة 3	242	60	152	5	25	28	5	41	19	59	10	33	15	11	10	9	2	50	9	31	32	19	153	95	95	42	72	119
قصيدة 4	5	2	3	0	1	0	1	1	0	3	0	2	0	0	0	0	0	1	0	4	1	1	5	1	0	3	3	2
قصيدة 5	20	7	11	0	7	5	1	1	2	8	4	4	0	3	3	2	0	9	0	7	6	4	12	11	5	3	9	12
قصيدة 6	43	7	6	1	2	0	4	14	3	13	1	12	4	1	0	1	0	5	4	6	2	9	22	8	9	4	7	19
قصيدة 7	12	3	4	5	2	1	1	4	0	1	0	2	0	0	0	1	0	3	0	2	2	2	5	4	7	1	6	5
قصيدة 8	18	2	9	0	3	0	2	6	2	2	0	6	4	0	2	3	0	4	1	3	5	1	8	9	6	5	7	5
قصيدة 9	62	15	20	0	5	6	3	6	1	22	6	8	8	6	3	4	0	7	5	10	7	5	18	18	24	10	16	21
قصيدة 10	27	6	9	1	3	3	0	5	1	19	0	8	1	0	0	0	0	4	1	0	7	6	19	11	7	3	6	10
قصيدة 11	26	10	7	0	1	1	1	4	1	10	0	6	1	1	1	2	0	1	1	1	0	1	6	9	5	4	7	2
قصيدة 12	9	3	6	0	1	1	1	10	1	0	2	0	0	0	0	0	0	1	0	1	2	0	3	3	2	0	1	2
قصيدة 13	7	2	3	0	0	2	0	3	1	3	0	1	0	1	0	1	0	3	1	1	1	2	8	4	1	5	6	3
قصيدة 14	126	27	40	4	16	13	11	24	14	39	7	17	8	9	9	10	2	25	3	40	20	12	57	48	49	27	45	54
قصيدة 15	13	2	4	0	0	4	1	1	1	3	1	1	3	2	0	0	0	1	0	4	1	0	13	6	7	2	1	11
قصيدة 16	26	12	5	0	0	3	1	9	0	10	1	8	1	4	0	0	1	8	0	6	2	5	15	11	15	8	11	10
قصيدة 17	446	93	149	15	36	59	13	74	28	128	32	67	36	34	26	34	9	104	24	83	54	58	322	181	146	123	170	183
قصيدة 18	29	23	15	1	6	3	0	5	0	23	2	1	4	1	1	2	1	10	1	7	8	3	11	22	6	19	17	7
قصيدة 19	8	3	0	1	2	2	1	1	1	1	0	1	0	0	0	0	1	5	1	2	2	2	8	7	6	6	7	6
قصيدة 20	31	7	11	0	3	0	2	5	1	4	0	5	0	1	1	1	1	3	1	4	3	1	15	12	12	8	15	16
قصيدة 21	30	7	10	0	2	4	2	3	2	7	0	4	0	1	2	2	1	5	0	7	4	6	17	10	13	2	10	14
المجموع	**1260**	**312**	**481**	**40**	**121**	**143**	**56**	**225**	**79**	**376**	**71**	**199**	**93**	**86**	**58**	**73**	**21**	**266**	**55**	**234**	**173**	**141**	**766**	**508**	**449**	**290**	**443**	**537**

	ا	ب	ت	ث	ج	ح	خ	د	ذ	ر	ز	س	ش	ص	ض	ط	ظ	ع	غ	ف	ق	ك	ل	م	ن	ه	و	ي
التكرار	1260	312	481	40	121	143	56	225	79	376	71	199	93	86	58	73	21	266	55	234	173	141	766	508	449	290	443	537
النسبة المئوية	16,7	4,13	6,37	0,53	1,6	1,89	0,74	2,98	1,05	4,98	0,94	2,63	1,23	1,14	0,77	0,97	0,28	3,52	0,73	3,1	2,29	1,87	10,1	6,72	5,94	3,84	5,86	7,11


تعداد تكرارالحروف
1400
1200
1000
800
600
400
200
0
1260
312
481
40
121
143
56
225
79
376
71
199
93
86
58
73
21
266
55
234
173
141
766
508
449
290
443
537
ا ب ت ث ج ح خ د ذ ر ز س ش ص ض ط ظ ع غ ف ق ك ل م ن ه و ي
تعداد الحروف 1260 312 481 40 121 143 56 225 79 376 71 199 93 86 58 73 21 266 55 234 173 141 766 508 449 290 443 537

إذن تضافرت الموسيقى الخارجية بما أثاره بحر الطويل من موسيقى صاخبة تنسجم مع الغضب الثائر مع تكرار بعض الحروف مثل الألف واللام في تجسيد الحالة الانفعالية التي كان يعاني منها الشاعر،و هو يعبر عن تجربته الراهنة، ويشير هذا الأمر إلى أهمية الجانب الموسيقي في إبراز المعنى الذي يريد أن يعبر عنه، ومن هنا يكون وقع الكلمات الموسيقي ذا أثر في تشكيل المعنى وتقريبه للسّامع.

إن هذه اللهجة العاضية تجعل القارئ يحس أن الشاعر يتحدث عن تجربة آنية حاول من خلالها أن يزاوج بين طبيعة التجربة وطبيعة الأداء الفني ،و تظهر هذه اللهجة الغاضبة ماثلة على مستوى كبير من القصائد، ويكشف هذا الاستخدام عن الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر وأنه يرفض أن يكون هامشيا كما أنه في أسلوب خطابه أبرز انفصاله عن القبيلة.

وبصورة عامة فان الوزن والقافية من الخصائص الموسيقية التي لا يمكن دراستها بمعزل عن التجربة الشعرية ورؤية الشاعر الفنية والجمالية، فلهما أهمية كبيرة في التصوير الشعري والتشكيل الجمالي بما يحملانه من دلالة صوتية وموسيقية لها علاقة بدلالات النص الشعري.

وفي جانب الإيقاع الدّاخلي ساهمت بنية التكرار بما تحمله من قيم إيقاعية ودلالية في النص في تأكيد الحالة الشعورية التي تملكت نفس الشاعر، الأمر الذي يتيح مسافة من التوتر تسهم في استفزاز وعي المتلقي للمشاركة والتفاعل مع النص، فقد وجد الشنفرى في التكرار سعة للتأثير ونقل إحساسه وما يمور في أعماقه من هواجس وانفعالات وما يدور في ذهنه من رؤى يستحوذ بها على ذهن المتلقي، كما أن هذا الإيقاع الشديد الذي يلمسه المتلقي من خلال ترديد التشديد جاء ليعكس موقفا انفعاليا عنيفا عمق الرؤية الشعرية للذات الشاعرة ولامس وعي القارئ وحفّز حسّه للمشاركة الفعّالة في إنتاج الدلالات المحتملة لهذه التجربة الشعرية.

3 - توقع المستوى البياني في الديوان:

يشكل الخيال بما ينطوي عليه من طاقات الخلق والإبداع رافدا فنيا يمدّ الشاعرأوالكاتب بما يبدع أو يصور من أشكال يقدم من خلالها التجربة في إطارها الشعري والشعوري معا، ولذلك يرى بعضهم أن جماليات الشعر تكون باقترانه بالصور والأخيلة التي تؤثر في السامع.

«فللخيال دوره في إقامة صلة حميمية بين الذات الشاعرة وحقائق الأشياء والوجود تنتج حالة شعرية يتضافر فيها الفكر مع الشعور والحقيقة مع الخيال في تقديم الحقيقة في وجهها الفني من حيث هي حقيقة ذاتية انفعالية يتم إدراكها جماليا، فان ما يميز الشعر عن بقية الفنون كونه يمتلك الخيال الشعري بما له من قدرة فائقة على اختراق كثافة الواقع وتجاوز حقائق الوجود، حيث يلوّن الخيال الحقيقة بتركيبه الجدلي ويكسب العبارة الشعرية جماليات الخرق وتجاوز المألوف والمتوقع في فعل إبداعي يضيف إلى العالم الواقعي معاني ودلالات تسهم في تكوينه وتوجيهه»[1] .

وبما أن الشاعر ينأى بخياله بعيدا على المستوى الواقعي بعلاقاته المنطقية فان المتخيل البشري سيكون قابلا بطبيعته للتأويل، وذلك لأنه داخل من وجهة نظر المتلقي في إطار الفراغات الدلالية والبيانية التي لابد أن يملأها كي تتم عملية القراءة والفهم والتفاعل؛ أي أن تأويل المستوى البلاغي هو عملية تحاول تحديد هذا الذي أضمره المبدع وغيّبه فظل متواريا وكامنا يوحي أكثر مما يصرح ويستفز أكثر مما يطمئن.

ولما كانت«الصورة هي أداة الخيال ووسيلته ومادته الهامة التي يمارس بها ومن خلالها فاعليته ونشاطه »[2]فان العلاقة بين عنصر الصورة الفنية وقضية التلقي تتضح عند ذلك التأثير الذي يمارس على

[1]- نوال مصطفى إبراهيم: المتوقع واللامتوقع في شعر المتنبي، ص163

[2]- جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 1992، ص19.

المتلقي أثناء عملية التلقي والقراءة، إذ تساهم هذه الصورة في توجيه عملية القراءة اثر التماس الذي يحدث بينها وبين الأفق البياني الذي يحمله المتلقي.

إذن «فالصورة شيء أساسي بالنسبة للتصور، فهي تنتمي إلى الغائب أو غير المتاح وتسبغ عليه الوجود كما توجد أفكار جديدة قابلة للإدراك تنشأ من رفض المعرفة المفترضة أو من توافيق غير مألوفة العلامات، بل طريقة ينفتح بها الوعي أمام الشيء ويتصوره من أعماقه كدالة لمعرفته الضمنية »[1] ثم إن الطريقة التي تنطبع بها الأشياء الخارجية على الذهن قد تخلق عنصر المفاجأة من حيث الصور البيانية المختلفة، هذه المفاجأة تقوي العلاقة ما بين النص والمتلقي وتجعله أكثر تمسكا ورغبة بمتابعة النص.

وعليه وانطلاقا مما يطرحه مفهوم أفق التوقع توجب على هذه الدراسة أن تطرح التشكيل الجمالي للصورة في الشعر الجاهلي بشكل عام ،حتى يمكن مقاربته بحقل الصورة المتواجد في ديوان الشنفرى ويتبين فيما اذا حافظ الشاعر على ما استقر من مرجعيات بيانية في تجربته الشعرية أم أنه سيراوغ الأفق البياني للقارئ وينتهكه ،كما أسلف في ما استقر من مضامين تخص التجربة الشعرية الجاهلية عموما.

أ- النظام البياني في الشعر الجاهلي:

«لم يخرج الشاعر الجاهلي في تصوره وخياله إلى أبعد من حدود قبيلته أو الجزيرة العربية على أكثر تقدير، و لم يتخيّل إلا ما يراه ماثلا أمامه كما أنه لم يستطع أن يتخيّل صورة مركبة معقدة ولا نجد سببا لذلك إلا طبيعة الحياة القلقة التي كان يحياها والتي كانت ترتبط بالمادية ارتباطا وثيقا »[2]

«وأكثر ما ترد الصور والأخيلة في الشعر الجاهلي في منطقة التشبيه والاستعارة والمجاز والكناية ... ولكن من الواضح أنها جاءت على ألسنتهم في غير تكلف أو جهد فني كأنما هي طبيعة وعفو الخاطر، لأن الشاعر الجاهلي كان فطريا بسيطا كبيئته »[1]

---

[1]-ولفغانغ ايزر: فعل القراءة، ترجمة عبد الوهاب علوب، ص145.

[2]- عفيف عبد الرحمان: الشعر وأيام العرب في العصر الجاهلي، ص340.

ضف إلى ذلك أن البيئة الجاهلية كانت ذات أثر على موضوعات الشعر وعلى وسائل التعبير «فخيال الشاعر متأثر بهذه البيئة، هو في الأكثر خيال ترجمة الشاعر ماديا بصورة من صور البيئة ،وهذا يعني أن بيئة الشاعر قد حدّدت خياله بالنسبة إلى معالمها المحدودة في نظره وكان في الأكثر خيالا ثابتا عند صورة معينة، وإذا انطلق فلا يقع إلا على عناصر من عناصر هذه البيئة التي استغلها الشاعر في صور البيان المعروفة »[2]

ما دامت معالم البيئة الجاهلية قد حددت مخيال الشاعر وجعلته يستجلي أوصافا في شكل صور شعرية بسيطة، فلا بد أن الحواس عنده هي أداة التعبير والإدراك«ويستخدم الشاعر الجاهلي التشبيه في الأغلب لتأكيد هذا الميل في الصورة والى تجسيد المعنى وتشكيله في صورة حسية»[3]

من هنا غدت الصورة الجاهلية إحالة دائمة أو غالبة إلى العياني والمادي المجسم ،أو هي تواظب على هذه الاحالة عبر اشاراتها الدائمة الى الشروط البيئية المتواجدة في شبه الجزيرة العربية، لتجعل من الوقائعية أو الخارجية هي القانون الكلي الشمولي تقريبا في الصورة الجاهلية.

صحيح أن الصور الجاهلية تعكس مدى تنسيق الشاعر الجاهلي لمظاهر العالم الخارجي، ولكن هذا التنسيق يتوقف أيضا على شروط عالمه الداخلي لأن«الشاعر الجاهلي واقعي الى حد متطرف لكن هذه الواقعية على الرغم من منطقية الصور وحسيتها لا تعني أنه كان عبدا للوقائع لا يملك أن ينفلت من

قبضتها، بل على العكس من ذلك يندر أن تظهر الوقائع الا وقد تلونت بلون أعصاب الشاعر، لذا ان النظرة الموضوعية الى الشعر الجاهلي لا تملك الا أن تراه يمازج الحقائق والأخيلة والانفعالات بنسبة متفاوتة »[4]

---

[1]- سعد بوقلاقة: دراسات في الأدب الجاهلي (النشأة، التطورو الفنون) ص146.

[2]- بهي الدين زيان: الشعر الجاهلي، تطوره وخصائصه الفنية، ص154.

[3]- محمد زغلول سلام: مدخل الى الشعر الجاهلي، ص181

[4]- يوسف خليف: دراسات في الشعر الجاهلي، ص320.

وعليه كانت الصورة الفنية الجاهلية شذرة من شذرات الشعور الذي هو بدوره العالم المغموس في الذات، وما تقدمه في النهاية هو صياغة للرؤية الشعرية واستجابة لحالة شعورية معينة، فالشاعر يستخدم الصورة الفنية للتعبير عن رؤيته وتصوير موقفه من الحياة والواقع لأن«الصورة مولود الخيال ووسيلة الشاعر في محاولته إخراج ما يقبله عقله وإيصاله إلى غيره »[1] بعد ما تتم وتتولد مواجهة حقيقية بينه وبين العالم تتشكل على إثرها رؤيته الخاصة للوجود.

ب- طبيعة الصورة الشعرية في الديوان:

من أجل معاينة حقل الصورة في ديوان الشنفرى تلجأ الدراسة إلى أسلوب إجرائي يبرز طبيعة الصورة الموظفة وإبداعيتها من خلال تطبيق الأسلوب الإحصائي على حضورها أو غيابها وذلك ابتغاء تأويل التشيكل الجمالي للصورة في التجربة الشعرية للشنفرى ،من حيث تواتر حضورها ومدى فرادتها، ولا تقصد الدراسة من وارد هذا الإحصاء قياس الأبعاد الجمالية للصورة بمعطيات كمية دقيقة وإنما تتوخى قراءة الأفق الأدبي المضمر في هذه المعطيات الكمية ،فيكون المتلقي بنفسه تصورا عن طبيعة الصورة الموظفة وحضورها داخل البناء الشعري للشاعر.

تثبت النظرية الإحصائية لمرسلات هذا الديوان أن الشنفرى ينحت صوره من خلال الحرص على التوظيف المتنامي والكثيف للتشبيه، الأمر الذي يعكس فيما يعكس بصمات مبدع يريد ن يحفر في

قناعات متلقيه المألوفة، اذ كيف يمكن تفسير حضور هذه الصورة وبهذا الكم الكبير؟ وهل لهذا التوظيف علاقة مع تجربته الشعرية ؟ و لم يتفرد التشبيه بالحضور في هذا الديوان؟

يرى القارئ في هذا الديوان حشودا متلاحقة من التشبيهات بحيث لا تكاد تخلو مرسلة شعرية من تشبيه أو أكثر، وهي كلها تشبيهات مستمدة من الصحراء التي يعيش فيها، ويعتمد الشنفرى على التشبيه

[1]- عبد القادر الرباعي: الصورة الفنية في النقد الشعري، دار العلوم للطباعة والنشر، السعودية، ط1، 1984، ص185.

كونه لون فني لا تعقيد فيه ولا تركيب وانما فيه بساطة البيئة التي يعيش فيها الشاعر، فهو في هذا الأمـــر يسير حذو شعراء عصره ،لأن ماد تشبيهاته حسية مشتقة من الصحراء وما يتراءى فيها من مناظر الطبيعة ومظاهر الحياة، فلا نجد في ديوانه البتة تشبيها عقليا يحتاج إلى اعمال الذهن أو معاناة الفكر، فهو حـــين يقول:

فَبِـــتُ عَلَـــى حَدِّ الذِّرَاعَيْنِ مُجْذِيًا كَمَـــا يَتَطَـــوَّى الأَرْقَـــمُ الْمُتَعَطِّفُ [1]

أو عندما يقول:

وَنَعْلٍ كَأَشْلاَءِ السَّمَانِي تَرَكْتُهَا عَلَى جَنْبِ مُورٍ كَالنَّحِيزَةِ أَغْبَرَا[2]

يجسد النزعة المادية في بناء هذه الصورة التشبيهية،اذ يلجأ في بنائها إلى أشياء وموجودات قريبة منه بل ومألوفة في بيئته، فهو يصوّر بؤسه وحياته المزرية في المراقب وبين مرابع الصحراء مســـتغلا عناصـــر الوجود الطبيعية من حيوانات وغيرها، كما يتضح من خلال هذه الأبيات أن الحاجة والفقر يتحكمـــان بالخيال حين يعبر عن حاجات الداخل، وبذلك لعبت دوافع الشاعر المحبطة وحالاته وعذاباته الحياتية دورا كبير في تشكيل الصورة الفنية في ديوانه وفي التحكم بالمعنى العام فيه.

إن هذه الواقعية في بناء الصورة ليست غريبة عن الشنفرى ،فهو شاعر صعلوك اتخذ من مظـــاهر الحياة مادة لموضوعاته ولمخياله شأنه شأن صحبه من الصعاليك الذين تميز شعرهم بـــ«مطابقة الصـــورة للأصل ،بحيث لا يشعر الناظر في شعرهم باختلاف بين الصورة الشعرية وأصلها في الحياة، هـــي صـــور فوتوغرافية سجلتها عدسات الصعاليك لهذه النماذج من الطبيعة الحية ،وما المرقبة عند الشنفرى إلا صورة فوتوغرافية سجلتها عدسات الصعاليك لهذه الجوانب من الطبيعة الصامتة»[3] ومن جهة أخرى أليست هذه الأبيات القليلة قادرة بصورها أن تعطي للقارئ رؤية الإنسان للحياة ،وأن تصور قصة الشنفرى على

---

[1]- الشنفرى: الديوان تح اميل يعقوب ، ص53 (مجذيا: غير مطمئن، الأرقم: ذكر الحيات)

[2]- المصدر نفسه، ص46 (مور: الطريق المستوي، النحيزة: القطعة الخشنة،من الارض، الأغبر: لون الغبار)

[3]- يوسف خليف: الشعراء الصعاليك، ص281.

الأرض في سطور قليلة ،إنها سرعة في بناء الصورة البيانية تنأى عن العقل والتفكير وتترجم الخيال في بساطة وخفة تناسب وتيرة الحياة التي يحياها الشاعر، وقد تبين في هذه الدراسة سلفا بعض مظاهر هذه السرعة الفنية كانتشار المقطوعات الشعرية في ديوانه وتخلصه من المقدمات الطللية ومن التصريع، وهي مظاهر كلها ترجع إلى الشكل العام أو البناء الخارجي للعمل الفني أما توظيف التشبيه وبهذا الشكل المتنامي في ديوانه ، فهو مظهر من مظاهر هذه السرعة الفنية بحيث أن القارئ لا يلمح أثناء قراءته أي مظهر من مظاهر التمهل والأناة وإنما هو حديث سريع يتدفق من نفس الشاعر دون حرص منه على التنميق بألوان بيانية أخرى لأن نمط حياته لم يكن يتيح له التجويد بل أقصى ما منحه هو السرعة والحيرة والفزع وحياة الكفاح والاضطهاد.

لذا كان شعر الصعاليك «وسيلة يسجلون بها مفاخرهم أو ينفسون بها عما تضيق به صدورهم من تلك العقد النفسية التي تمتلئ بها أعماق نفوسهم أو يدعون بها إلى مذهبهم في الحياة لعلهم يجدون من يؤمن بهم وينضم إليهم، أما أن يرضى عنهم المجتمع الفني الذي يعيشون فيه فهذا أمر لم يكن في حسابهم، فهم يعرفون أنهم يعيشون في مجتمعهم شذاذا متمردين ليس بينهم وبينه إلا صلة الصراع، وهم لهذا يدركون أن مجتمعهم لن يرضى عن فنهم كما لم يرض عنهم .... وهكذا انصرف الشعراء الصعاليك عن احتراف الشعر »[1]

ولعل هذا هو السر في اعتماد الشعراء الصعاليك على التشبيه، فهو لون يتفق مع هذه السرعة الفنية إذ أن «الصنعة الفنية في التشبيه صنعة سريعة لا تتجاوز عقد مقارنة بين أمرين يشتركان في معنى وهو من هذه الناحية غير الاستعارة التي تعتمد على لون من الصنعة الفنية العميقة المتأنية، فقد جعلوا التشبيه المرحلة الأولى التي تبنى عليها الاستعارة »[2] ومعنى هذا بتعبير يسير أن العملية الفنية في التشبيه عملية بسيطة من

---

[1]- المرجع السابق، ص292.

[2]- المرجع السابق ، الصفحة نفسها.

درجة واحدة، ولكنها في الاستعارة عملية مركبة من درجتين ذلك ما يجعل التشبيه صنعة سريعة لا تحتاج إلى أكثر من وضع الأمرين المراد عقد المقارنة بينهما، وهذا ما جعل«التشبيه ينتشر عند شعراء مدرسة الطبع، فيما انتشرت الاستعارة عند شعراء مدرسة الصنعة »[1]

يمكن أن يلاحظ القارئ مدى حضور التشبيه ولا سيما بأداة الكاف عن بقية الألوان البيانية الأخرى، ولعل في هذا الحضور ما يقوله على مستوى التشكيل الجمالي للصورة وهو ما يطرح في الوقت ذاته بعض التساؤلات على المتلقي لعل من بينها ما يمكن تلخيصه في الانشغال التالي: كيف يمكن تبرير اللجوء الى أدوات بسيطة مثل الكاف في عقد تلك التشبيهات المنتشرة في نصوص الشنفرى؟

إن توظيف الشاعر "لاداةالكاف" لا يبسط إطلاقا شكل الصورة أو فهمها وإنما يترك قدرا من الروابط بين المشبه والمشبه به معلقة تحتاج إلى التأويل والكشف من قبل المتلقي، ومن ثم يتصور القارئ أن أداة الكاف في هذه التشابيه تصنع أفقها الخاص الذي لا يسعف التواصل بسهولة مع أفق انتظار القارئ فالتعاقب المتسارع لكافات التشبيه لا يترك للقارئ فرصة التقاط نفسه ليركز على تعمق أبعاد الصورة ومن ثمة تذوقها أو على الأقل استساغتها.

إن أداة "الكاف" لا تيسر روابط التشبيه بين المشبه والمشبه به بل تثير سؤالا وراء سؤال يجعل المتلقي متوترا ومصدوما في أفق توقعاته، ومثل هذه التشبيهات التي تدغدغ فيها أداة الكاف حس المتلقي قول الشنفرى:

وَنَعْلٍ كَأَشْلاَءِ السَّمَانِي تَرَكْتُهَا عَلَى جَنْبِ مُورٍ كَالتَّحِيزَةِ أَغْبَرَا [2]

ان الشنفرى يدمن استعمال التشابيه عن طريق أداة الكاف حتى في بيت واحد من الشعر، فما ان تقع عين المتلقي على التشبيه الأول حتى يصطدم أفقه بتشبيه ثان يوتره ويشوش فهمه مما يجعله يتورّط في

[1]- يوسف خليف: دراسات في الشعر الجاهلي، ص87.

[2]- الشنفرى: الديوان تح اميل يعقوب ، ص46.

حبال بساطة هذين التشبيهين خاصة عندما تجانس هذه الكافات بين عناصر متناقضة، فكيف لنعال هـــذا الشاعر الصعلوك أن تشبه الأشلاء الرخوة والأرض الخشنة في الوقت ذاته؟

إنها بلاغة التوظيف يوم تجمع بين المتناقضات، فكما أن الذات الشاعرة تعيش ضغط البؤس ومرارة الاضطهاد فالصورة أيضا تشاكل ما يعتور الشنفرى وترفض هي الأخرى الانفتاحية والبساطة والشـــفافية ،وتفضل التحليق بعيدا عن التقريرية وتحتمي بعالم المفارقات، لأن الصورة في الحقيقة «ليست ذات أفـــق دلالي ظاهر وليست تجسيدا لبنى الوعي السطحية، إنها وظيفة تدل على معنى فائق يرتبط بالنشاط الرّوحي للإنسان وهي من هذه الوجهة ذات وظيفة شاقة لأن الصورة فيها تحاول الإحاطة بأمر لا يحـــاط بـــه أو تحديد صفات غير قابلة للتحديد »[1]

والشنفرى بهذه التشبيهات المفارقة لا يهادن حس المتلقي، وإنما يبني تصورا معطلا يسير عكـــس اتجاه ميولات القارئ المعتادة، ثم ان هذا التصور المعطّل «يؤثر على كل عملية تجميع للمعـــنى ويضـــطر القارئ إلى التخلي عن صورة كونها بنفسه، بل يقوده إلى إنتاج صور ما كان ليتصورها بأسلوبه المعتاد في التفكير »[2] .

وفي ذلك ما يؤشر على رمزية هذه الصور وأبعادها التي لا تسلم نفسها للقارئ من أول قـــراءة، ذلك أن تركيب هذه الصور يحدث وقعه الجمالي من خلال منظور الذات الشاعرة اتجاه عالمها الخـــارجي الذي تعاني منه ويلات الاضطهاد

ومن هنا لا تلبث هذه التركيبات التشبيهية الا أن تشوش على المتلقي دلالتها الفنيـــة والجماليـــة لكونها تحدث اللاتوقع في صيغة ظهورها وتشكلها، ولربما في هذا التشكيل ما يعيق المتلقي على التواصـــل

[1]- عبد القادر الرباعي: الصورة الفنية في النقد الشعري، ص121.

[2]- ولفغانغ ايزر: ترجمة عبد الوهاب علوب ، فعل القراءة ، ص191.

معها، ويطبع أيضا مخيال الشاعر بالقوة لأن « قوة التخيل تتمكن من الجمع بين الأشياء المتباعدة الـــتي لا تربط بينها علاقة ظاهرة»[1] .

إذن عمد الشنفرى إلى تشكيل شعري غير مألوف وهو تشكيل أقدر على تجسيد حاجات الشاعر المقموعة، فأهم وضع يسعى إليه هو أن يسجل في خاطره كل اهتزازات الحياة من حوله وكل اضطرابات الناس والكائنات التي تحيط به ولا يوجد في نظره أسمى من تلقي أصداء الواقع الحي والاستجابة للنـــوازع التي تخلقها الظروف كالحرمان والفقر.. ولن ينقل الشاعر تجاربه ومعاناته وكذلك رؤيته للواقع الإنســـاني نقلا حرفيا بل ينقل هذا الواقع من خلال التصوير التشبيهي الذي يصل إلى المتلقي وصولا فنيا يجعله يتخيل بدوره هذا الواقع.

«إن المنطقية قانون أساسي أو صفة ملازمة للصّور الحسّية»[2] في الشـــعر الجـــاهلي وإذا كـــان الشنفرى قد تقيد بهذه الحسية في بناء صوره الفنية، واستمد أصباغها من البيئة البدوية التي تعيش فيهـــا، فهل سيقنّن هذه الصور وفق قانون المنطقية، أم أنه سيبني صورا غريبة لا تقاس بمنطق المعقولات ستدهش القارئ وتحبط توقعه وانتظاره بما ستحويه من مغالطة تخرج عن حدود الواقع ووقائعه المقيّـــدة بعلاقـــات الاعتياد و المألوف؟

وإذا كانت الصّورة«بقدر ما تكون غريبة وعجيبة تكون غرابة الأشياء وعجبها في الشعر، والمرجح أن تدهش هذه الغرابة المتلقي لا أن تنفره، والمرجح أيضا أن تثمر هذه الدهشة علاقة بينه وبين النص»[3]

فهل في هذا الاطار يمكن للقارئ الوقوف على نماذج من شعر الشنفرى تتمرد على الحدود المنطقية وتعتمد اللامألوف واللامتوقع في التعبير عن الحقيقة من خلال انشاء علاقات بقوة الخيال على درجة من التباعد كما هو معقول ومعتاد؟

---

[1]- جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص38.

[2]- يوسف خليف: الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، ص320.

[3]- روبرت هولب: نظرية التلقي ترجمة عزالدين اسماعيل، ص75.

يقول الشنفرى في لاميته:

إِذَ زَلَّ عَنْهَـــا السَّهْمُ جَنَتْ كَأَنَّهَـــــا مُرَزّأَةٌ عَجْلَى تَرِنُ وَتَعْوِلُ[1]

في هذا البيت يشبه الشاعر صوت القوس عند انطلاق السهم منها بصوت أنثى شـــديدة الحـــزن تصرخ وتولول. انه شكل تعبيري قد يبدو واضحا قريبا على الفهم ولكنه لا يخلو من غموض يحتجـــب دلالات في العمق تتأبّى على الانكشاف بالمواجهة السطحية المباشرة لهذا البيت الشعري، فالمتأمـــل فيـــه يدرك فاعلية الخيال في تحول التجربة عن نسق الحياة المعتادة وخروجها عمّا هو مألوف ومتوقع من خلال تلك العلاقة الغريبة التي يقيمها الشاعر بين صوت السهم والأنثى الشديدة الصراخ والعويل، لأن صـــوت القوس فيه قوة وهول لا يمكن أن يحتوي على الأسى والحزن الذي يستدعيه أنين واعوال المرزّأة وصراخها.

لقد تجسدت الرؤية في هذه الصورة التي ابتدعها خيال الشاعر وحققها الوعي وجودا فنيا متعينـــا والتي تحولت فيها المفاهيم والمعاني والأشياء إلى أحوال تخالف الحقيقة والواقع، هكذا تعكس هذه العبارات قدرة الخيال على التأليف بين الأشياء المتباعدة والمتناقضة، هو خيال يجسد فاعلية في خلق فضاء

شعري تحققت فيه التجربة فنيا ولا يخضع لأحكام الواقع ومشاهداته، الأمر الـــذي يجعـــل هـــذه الصورة بما تحمله من دلالات مشخصة لانفعال الشاعر مع واقعه منسجمة بأي وجه من أوجه التأويل مع روح الشنفرى المتمرّدة والنافرة دوما والثائرة على نمط الحياة القبلية، فكما ينسل السهم من وتر القـــوس يتملص الشاعر من اسار العلاقات القبلية ويتخلص من اضطهادها وجورها.

وعلى كل فقد تلاشت في هذه الصورة العلاقات الاعتيادية بين العناصر وتحطمت المواضعات التي تضفي على الأشياء ألفة لتكسب الصورة إثرها أبعادا جمالية ودلالية مشحونة بطاقة فكر وانفعال الشنفرى والقادرة على استثارة الكوامن الشعورية لدى المتلقي للتواصل مع وعي الشاعر.

[1]- الشنفرى :الديوان، تح اميل يعقوب، ص60 (زلّ: خرج، مرزّأة: كثيرة المصائب)

تبدو الصورة الفنية من جهة أخرى- في ديوان الشنفرى – ترتيبا للوقائع، بحيث تجعل هذا الديوان منظومة لجملة من الوقائع، إذ هي مجموعة من الأعمال البطولية والقتالية يسردها سردا تاريخيا مغموسا بالنزعة الفخرية، فهو يستغل أولاد البقر في رسم صورة غريبة يشبه فيهاسيوف رفاقه الصعاليك مشرعة في أيديهم وهي تنهل من دماء أعدائهم بأولاد البقر إذ يقول:

تَرَاهَا كَأَذْنَابِ الحَسِيلِ صَوَادِراً وَقَدْ نَهِلَتْ مِنَ الدِّمَاءِ وَعَلّتِ[1]

لقد تمكّن الشاعر بقوة الخيال من تجسيد تجربته الشعورية في هذه الصورة التي تبدو مثقلة بالانزياح عن عالم الواقع، الأمر الذي يعكس إحساسا داخليا متجذّرا في نفس الشاعر ووجدانه بأن القوة مطلب ضروري في زمن بحاجة إلى الفعل لا إلى الكلام، والى منطق القوة لا إلى منطق الذل والتخاذل والهوان، لقد رسم خيال الشاعر من خلال الرؤية المتجسدة في هذا البيت الشعري والتي تؤسس مراسيم التعامل مع السلطة القبلية.

لعل ما يلفت انتباه المتلقي ويستفز وعيه في هذا البيت الشعري هو العلاقة الغريبة والمدهشة التي ينشئها الشاعر بفعل الخيال بين عناصر هذه الصورة التشبيهية، والتي جمعت بانسجام غير مألوف وغير

متوقع بين أولاد البقر الصغيرة المسالمة وسيوف الصعاليك المخضبة بالدّماء. فكيف للسيوف أن تتحوّل في هذا البيت الشعري عن طبيعتها المعهودة إلى طبيعة مغايرة؟ وهل هذا التغيير يستجيب لرؤية وانفعال الشاعر وتفاعله مع الواقع في إطار شعري يمارس تأثيرا عميقا في المتلقي يدفعه للتساؤل واستبطان الدلالات المحتملة في هذا التشكيل الشعري؟

على الرغم من أن هذه الصورة تقدم تجربة إنسانية تمس الحياة وأحداث الواقع الذي يحياه الشنفرى إلا أنها تبدو غريبة وبعيدة عن هذا الواقع، فهي تحوّل الموضوع من واقعة خارجية الى واقعة شعرية تخيلية تمثل رؤية الشاعر من خلال المزج بين مكونات نفسه الداخلية ومعطيات واقعه الخارجي في كون فني يتمرد على رتابة الأشياء في الواقع، لهذا يكتسب هذا التشبيه دلالته القوية وإيحائه من خلال الجمع بين

[1]- المصدر السابق، ص36 (الحسيل: ج حسيلة وهي أولاد البقر، علّ: شرب تباعا أو مرة ثانية)

عنصرين لا علاقة بينهما (أولاد البقر/ سيوف الصعاليك) ويصبح هذا الجمع بحاجة إلى إعادة تأمل لأنـــه ينطوي على قدر من الغرابة و«الغرابة تصبح أشد تحريضا لخيال المتلقي ، ذلك أن النص مجال لعمل الخيال الخلاق عند منتجه ومتلقيه»[1] .

ويبدو أن الغرابة هنا عنصر قد منح اللغة درجة من التوتر والإيحاء، وهي لغة تشكلت منها تراكيب غير معهودة انبثقت من رؤية الشاعر للأشياء التي هي رؤية لا تؤمن بالعلاقات المنطقية بينها.

غنى عن البيان أن الصورة التشبيهية التي تكتفي بمجرد المقابلة بين طرفيها غير الصورة التي تنأى عن الشيء وشبيهه حيث تخرج القارئ إلى آفاق أرحب وتنقله إلى أجواء غير محدودة ذلك أنك «إذا استقريت التشبيهات وجدت التباعد بين الشيئين كلما كان أشد كانت الى النفوس أعجب وكانت النفـــوس لهـــا أطرب وكان مكانها إلى أن تحدث الأريحية أقرب »[2].

إذن عدّ الجرجاني التباين والتنافر في أطراف التشبيه أكثر قدرة على شد المتلقي وإثارته واستفزازه لما في هذا التنافر من غموض يحرّك العقل والحس معا.

إذن تكمن قيمة التشبيه في الغموض الذي يمنح النص حياة وقوة ويجعله نصا إبداعيا متجددا عنـــد متلقيه، وهذا ما يستفز المتلقي إلى إمعان النظر في النص وإدراك أسراره وصوره وإيحاءاته، فتباعد قـــرائن التشبيه هو مجال الغموض، وهذا يحرّك القارئ إلى معرفة وإدراك الفكرة التي يعبّر عنها النص الإبداعي.

يستمر الشنفرى في إقامة علاقات غريبة وغير معهودة في بناءه الشعري معتمدا على رؤيته وانفعاله الذاتي ومتكئا على قوة الخيال في التأليف بين المختلفات، بحيث تحرض صوره المدهشة والمفاجئة المتلقـــي على الدخول في عملية التفاعل والانغماس في نصوصه الشعرية.

---

[1]- راتب الحلاق: النص والممانعة، مقاربات نقدية في الأدب والابداع، ص68.

[2]- الجرجاني عبد القاهر: أسرار البلاغة، تحقيق محمد رشيد رضا، دار المعرفة، لبنان، 1978،ص109.

لقد جنح الشاعر في البيت التالي الى صورة غير متوقعة ما يجعله مادة تقبل التأويل فهو يقول فيه:

فَضَجَّ وَضَجّتْ بِالبَرَاحِ كَأَنّهَا وَإِيَّاهُ نُوحٌ فَوْقَ عَلْيَاءَ ثُكَّلُ[1]

إن هذه الصورة موغلة في الغرابة ،حيث تتأتى المشابهة بين عناصر غريبة تجعل المتلقي يقلب الأمر على أكثر من وجهه فضلا عن ذلك التوتر الذي تخلقه الذات الشاعرة على مستوى حساسية المتلقي إزاء محمولات هذا التشبيه المتباعدة.

ومن هنا تأتي العلاقة بين أطراف التشبيه غير محددة لتجعل المتلقي هو المسؤول الأول عن رسم حدودها، ذلك أن اللاتحديد في هذه الصورة يثير بلبلة المتلقي الذي لا يستوعب أبعاد التشبيه إلا بعد كثير من التخمين والتدبر، ولربما يتساءل هنا عن المبرر الجمالي وراء تشكل الصورة على هذا النحو من مثل: كيف خطر للشنفرى أن يشابه بين الذئاب وبين الثكلى؟ وماذا يمكن أن يؤديه هذا التشبيه المفرط في الغرابة؟

ان تركيب هذه الصورة بحاجة إلى إعادة بنائها من قبل المتلقي نظرا للمشابهة القائمة على اللاتماثل بين عنصرين متباعدين أشد التباعد (الذئاب/ الثكلى) وهذا ما يجعل الصورة الشعرية تحيل إلى التخيل الشعري.

ليس ثمة علاقة منطقية تربط المشبه بالمشبه به ما يجعل لفظة "نوح" تبدو قلقة في مكانها بعيدة في علاقتها عن الواقع الملموس ومفارقة لحدود المنطق، إذ كيف للذئب بقوته أن يتشبه بضعف الثكلى وهن يكثرن من الصراخ والعويل؟ كيف لمنطق القوة أن يتساوى مع الانهزامية والضعف؟!

إنها مفارقة اكسبت الصورة ألوانا من التوتر جسدت شعورا حادا بالتناقض بين الذات الشاعرة والآخرين مما يعمق الشعور بهذه التصادمية بين الشاعر والقبيلة.

---

[1]- الشنفرى: الديوان، تحقيق أميل يعقوب ص 65 (ضجّ: صاح، البراح: الأرض الواسعة، النوح: النساء النوائح، علياء: المكان المرتفع، الثكل: ج ثكلى وهي المرأة التي فقدت حبيبا)

لقد حاول الشنفرى أن يجعل من مجتمع الذئاب صنوا لذاته، بل بديلا عن عنجهية القبيلة وجورها، ولكن لما تراءى له أنه يحتكم لقانون الرئيس والمرؤوس ويشاكل السلطة القبلية في هذا الأمر، اعتزم على مجافاته وأسقطه عن النمط الجمعوي البديل الذي يريد الاحتماء في كنفه، وعليه غدا العالم الخارجي المضطهد يحاصر وعي الشنفرى بحيث تكون هذه الصورة تذهنا وتمثلا للوعي بهذا العالم الخارجي، فالشاعر أدرك أن ما تعرض له من ظلم هو ما أوهن العلاقة بينه وبين الآخرين، فقرأ الواقع من منظاره وخبر حقيقة الآخرين واستيقن عداوتهم وقد صار الاستبداد ديدنهم فكان موقف الذات الشاعرة حينها نابعا من إحساس عميق بالتفرد وبعد الشقة بينها وبينهم، لذلك استخدم الشاعر هذه الصورة الغريبة التي تتجاوز الواقع إلى المحال لتثير دهشة المتلقي وتكثف إحساسه بالتجربة.

إن هذه الصورة الغريبة جاءت لتعمق المسافة بين الذات والآخرين، الأمر الذي يعكس صدامية عنيفة بين الأنا والآخر بلغت عند الشاعر حد الرغبة في الانتقام، فلم تكن تجربته في الأبيات جمالية محضة وإنما هي قراءة للواقع أيضا وكشف عن تناقض الذات مع الآخرين.

لذا تحدّدت رؤى الذات في هذه الصورة التي يستهدف بها الشاعر تعرية العلاقات القبلية على حقيقتها، حيث يتراءى لها واقع هش وغريب هانت نفوس الناس فيه واستكانوا لسلم القبيلة الطاغي ورضوا بالخضوع والخنوع إلى نظامها المتجبّر.

إذن يشكل الشنفرى التشبيه ويستهدف به التعبير عن معان بعينها تثور في خاطره وتحلق في خياله.

«إن تحقيق معاني المروءة والبسالة والفداء لا يتم على الوجه السليم وفي المجتمع القبلي بالذات، إلا إذا كان العمل البطولي معبّرا عن إرادة الجماعة ونابعا من طبيعة القيم التي يحددها نظام المجتمع القبلي، الذي لم يكن يستطيع الفرد فيه أن يعيش مستقلا بذاته ولذاته، فالفرد فيه خلية حية في بناء عضوي متكامل، ولا يمكن لهذه الخلية إذا انفصلت عن كيانها أن تعيش، ولا يمكن للكيان القبلي أن يحتفظ بحياته وقوته وتماسكه إذا انفصلت خلاياها الحية عنه، ومن ثم كانت القبيلة بمثابة المجتمع الصغير الذي يتعاون كل أفراده على الحفاظ عليه والإبقاء على تماسكه حتى يضمن الحياة وعلى الأخص في مواجهة الطبيعة بكل ما

فيها من قسوة وتحد وعنف »[1] ولكن الشنفرى في تجربته الشعرية يصر على انتهاك هذا القانون الاجتماعي ويحاول تحقيق معاني الإباء والبطولة والقوة بعيدا عن منطق السلطة القبلية منفردا وبمجاورة مجتمع الحيوان.

واذا كانت نظرة الشاعر الى القبيلة لاتشعره بالتصالح و الانسجام ، فهي نظرة تجسد العنف والتوتر في العلاقة بين الاثنين، وان هذا التوتر قد حمل الشاعر على الاعتماد على صور تشبيهية تبرز موقفه وحالته النفسية وتجربته مع القبيلة، اذ هو يشبه نفسه بذئب جائع ينتقل بين مرابع الصحرء بحثا عن الطعام منفردا:

وَأَغْدُو عَلَى القُوتِ الزَّهِيدِ كَمَا غَدَا أَزَلُّ تَهَادَاهُ التَّنَائِفُ أَطْحَلُ[2]

عندما يدرك القارئ دلالة هذا البيت الشعري يتحقق عنصر المفاجأة والمباغتة، فما يكسر الألفة ويحرك أعماق النفس فيه اعتماد الشنفرى على قوته وذاته للبحث عن الطعام مشبها نفسه بالذئب، فخيال الشاعر استطاع بإبداعه أن يجعل للذات الشاعرة صنوا من مجتمع الحيوان، وهذا التشبيه قد أجرى الذئب مجرى من يعقل ،مما يكسب التجربة رمزية موحية تعكس مدى الاستجابة التعبيرية لموقف الشاعر ورؤيته وتستنهض مخيلة المتلقي لاستثمار هذا الرمز وما يتيحه من إمكانات لاستبطان ما وراء هذا التشكيل الشعري من أبعاد دلالية محتملة تتجسد من خلالها أبعاد الرؤية الشعرية.

إن التشبه بعالم الحيوان ميزة تطبع الصورة الفنية في ديوان الشنفرى فهو ذئب سريع لا يخشى تسلق الجبال المرتفعة:

أَنَا السَّمْعُ الأَزَلُّ فَلاَ أُبَالِي وَلَوْ صَعُبَتْ شَنَاخِيبُ العِقَابِ[3]

---

[1]- محمد زغلول سلام: مدخل الى الشعر الجاهلي، ص273.

[2]- الشنفرى: الديوان، تحقيق أميل يعقوب ص 63 (أغدوا: أذهب في الغداة وهي الوقت بين شروق الشمس والظهر، الزهيد: القليل، أزل: صفة للذئب قليل اللحم، تهاداه: تتناقله، التنائف: الأرضون، الأطحل: الذي في لونه كدرة)

[3]- المصدر نفسه ، ص 30 (السمع: ولد الذئب من الضبع، الأزل: السريع، شناخيب: أعالي الجبال)

وفي معرض آخر يشبه عراءه في مجاهل الصحراء بالحية التي يلتف بعضها على بعض فيقول:

فَبِـــتُ عَلَـــى حَدِّ الذِّرَاعَيْنِ مُجْذِيًا كَمَـــا يَتَطَـــوَّى الأَرْقَـــمُ الْمُتَعَطِّفُ [1]

ويتخيل نفسه في بيت شعري آخر حيّة لا يملك ما يستر به جسده من لفح الحر ودون نعل ينتعله فيحمي رجليه:

فَإِمَّا تَرَيْنِي كَابْنَةِ الرَّمْلِ ضَاحِيًا عَلَى رِقَّةٍ أَحْفَى وَلاَ أَتَنَعَّلُ[2]

وحتى في التعبير عن حاجاته الجنسية يلجأ الى أنثى التيس ليبين أنها آنسته ومن ولهها به تثبت مكانها عند رؤيته فيقول:

تَرُودُ الأَرَاوِي الصُّحْمُ حَوْلِي كَأَنَّهَا عَذَارَى عَلَيْهِـــنَّ الْمُـــلاَءُ الْمُذَيَّـــلُ

وَيَرْكُدْنَ بِالآصَـــالِ حَوْلِي كَأَنَّنِي مِنَ العُصْمِ أَدْفَى يَنْتَحِي الكِيحَ أَعْقَلُ[3]

وكأن الشاعر في هذه الأبيات قد أصبح جزءا من بيئة الوحوش والحيوانات، انه أمر يخالف المنطق و المعقول ويخرج عن حدود التوقع، فهي قضية مستحيلة ولا يمكن أن تحدث إلا في خيال الشاعر، لكـــن الموقف الشعوري والرؤية الشعرية اقتضيا أن يكون الانتماء إلى عالم الحيوان أمرا ممكن الحدوث ،الأمـــر الذي يخلق مسافة جمالية وتوترا يدهش المتلقي ويستثير تساؤلاته، فإذا كان منطق الأشـــياء يقـــول بـــأن

---

[1]- المصدر نفسه ، ص 53 (مجذيا: ليس مطمئن، الأرقم: ذكر الحيات، يتطوى: يلتف حول بعضه)

[2]- المصدر السابق ، ص 68 (ابنة الرمل: الحية، ضاحيا: بارزا للحرّ والقرّ)

[3]- المصدر نفسه ، ص 72-73 (الأراوي: ج أروية وهي أنثى التيس البري، الصحم: الضارب لونه الى الصفرة، الملاء: نوع من الثياب، المذيل: الطويل، يركدن: يثبتن، العصم: هو الذي في ذراعيه بياض، الأدفى من الوعول: الذي طال قرنه جدا، ينتحي: يقصد، الكيح: جانب الجبل، الأعقل: الجبل الذي لا يوصل إليه)

الوحوش مما لا يؤمن بجانبها ولا يمكن ضمانها من الغدر فانه من غير المتوقع أن تصـــبح صـــنوا للـــذات الشاعرة، وان كانت هذه الحيوانات لا تملك العقل والتفكير أوالتدبير لتصح منها الآنسنة، فما الذي يدفع بالشاعرالى الانتماء اليها على الرغم من شراستها؟

ربما وجد الشاعر في مجتمع الوحش ما لم يجده في مجتمعه الإنساني ولمس فيه حاجة نفسه الجريحة، فسعى الى الركون إلى عالم الحيوان على الرغم من شراسته و راح يتشبه به وقد غالبه اليأس وهـــو يـــرى بعين الشاعر المهانة والذل والخواء في واقع انتهكت فيه كرامته وخدش فيه كبريائه، لذا حاول الانســـلاخ عنه بمجاورة الوحش والاستعانة به على التغيير ورفع المعاناة بالانتصار للقوة والالتزام بالثأر.

ان هناك غرابة تنشأ في مثل هذه التشبيهات ولكنها غرابة يمكن أن تؤول إذا أدرك القارئ مـــرارة التجربة المعاشة مع السلطة القبلية، وهي مرارة ناتجة عن أفعالها العنيفة الظالمة، ثم إن لجوء الشـــنفرى إلى التشبه بعالم الحيوان لا يمكن أن يكون عملية خالية من الوظيفة والهدف، فالبنى التشبيهية هنا قادرة علـــى التعبير عن المشاعر والأحاسيس والهواجس الإنسانية التي تعتور ذاته ،كما أنها بنى تكشف عن جو درامي يصور كيفية نظر الشاعر إلى المجتمع القبلي.

وعليه وانطلاقا من هذه المقارنة الوجيزة للأفق الأدبي الذي يطرحه التشكل الجمالي للصورة، ومن خلال المعطيات الكمية التي تبرز حضور الصورة إلى جانب تميزها يمكن القول أنها تعكس كل انشغالات الشنفرى وتفترض في الوقت ذاته متلقيا فاعلا ومشاركا لها في ملء الفراغ المبثوث في ثناياها، ذلـــك أن طاقة التكثيف التي تختزنها مركبات الصورة لديه تقوم بحياكة دلالات معنوية بعيدة الخيال حيـــث يقـــف المتلقي فيه على عنصر الدهشة والمفاجأة الناتجة عن الصياغة التركيبية التي تجمع بين المتباعدات.

إن الشنفرى يمارس عمله الفني في غير تكلف أو تصنع وفي غير عناء أو جهد، فهو يعبر عن نفسه تعبيرا مباشرا ينقل فيه إحساسه كما يحس به ويصور مشاعره كما يشعر بها ويرسل العبارات كما تخطر في ذهنه دون أن يبذل في سبيل ذلك جهدا أو مشقة، ومن هنا كان شعره عفويا يناسب طبيعة حياتـــه ولا يرى فيه القارئ أثر أي معاناة بل إنه يمدّ خياله إلى ما حوله من مظاهر الطبيعة فيستمد صوره وأخيلتـــه منها، ثم يصوغها في شعره صياغة قريبة سهلة لا يتكلف فيها ولا يتصنّع ويمدّ فكره إلى ما يريده من معان

فيعبّر عنها تعبيرا مباشرا تسيطر عليه الواقعية والحسية، ومن هنا كان التشبيه هو اللّون الفـــني المنتشـــر في شعره، لأنه عملية فنية يسيرة لا تتجاوز عقد مقارنة بين شيئين ،اضافة الى أن مادة التشبيه عنـــده هـــي الطبيعة ومظاهرها المتعددة.

الخاتمة

خاتمـــــة

حاول البحث أن يتعامل مع مجموعة من النصوص الشّعرية من ديوان الشنفرى وفق تعامل تحليلي، وبناء على أفق توقع شعري رسمته التجربة الشعرية الجاهلية، و وقف على مجموعة من النتائج :

* حظيت نظرية التلقي والتأويل في النظرية النقدية المعاصرة باهتمام لانها ذات قدرة على سبر ما خفي واحتجب في بنية النص، لأنها ذات فاعلية إجرائية لا تفصل بين أشكال الأعمال الأدبية واتجاهاتهـــا المعرفية، فضلا عن أنها تعلي من دور القارئ وتجعله ينصهر في بنية النص ليكون في النهاية جزءا من تجربة النص لحظة القراءة.

كما اهتمت نظرية التلقي بمسألة الوظيفة الاجتماعية للأدب، على نحو يتوسط بين التـــاريخ الأدبي والبحث السوسيولوجي بواسطة مفهوم أفق التوقع، الذي يجب اللجوء إليه في التأويل التاريخي للأدب.

* لقد تمكّن (ياوس) بفضل أفق التوقع أن يقيس التغيرات والتبدّلات التي تطرأ على بنية التلقي عبر التاريخ، فاللّجوء إلى تاريخ التّلقي شرط لفهم الآداب القديمة، إذ عندما يكون مؤلف عمل ما غير معروف أو يكون مشروعه غير معترف به، وتكون علاقته بالأصول والنماذج غير ممكنة فان أفضل طريقة للإجابة عن السؤال الفيلولوجي المتعلق بمعرفة كيف ينبغي أن يفهم النص حق الفهم ؛هي وضعه في سياق سلسلة الأعمال التي يفترض أن ينتظم فيها.

وبفضل مفهوم أفق التوقع تمكنا من فهم التجربة الجمالية للشنفرى، وتمكّنا أيضـــا أن نســـتوعب طبيعة العلاقة التي تقيمها هذه التجربة مع ما أرسته تقاليد التجربة الشعرية الجاهلية؛ أي مع مختلف آفـــاق الانتظار المستقرة والمتعلقة بهذا التراكم الشعري، فأفضت هذه العلاقة إلى بروز ما لم يكن متوقعا في سياق الكون الشعري موضوع الدراسة ،بحيث نبّه هذا البروز اهتمام المتلقي وجلب انتباهه لمراجعة مرجعيـــات قراءاته السابقة.

* لقد عبرّت التّجربة الشّعرية للشنفرى عن أثر غير متوقع أحدثه شكل فني جديد، والذي استطاع بسب فرضه هذا الشكل أن يحرر القارئ في أحكامه المألوفة، فمن خلال استقراء المرسلات الشّعرية للشنفرى ، يتّضح أن منظوماته قصيرة تصور نفسيته، وتعبّر عن خلجات فؤاده وأحاسيسه، كما كانت معبّرة عن ظروف معينة تقطع الوشائج بين الشاعر ونظام القبيلة وتدعوه إلى مفارقته ومعاداته، كما رسمت مرسلاته الشّعرية عالمه وثورته ومشاعره وتناقضاته وما يواريه أو يظهره من العقد ومركبات النّقصن، وما يؤرقه من الإحساس بالغضب والكراهية والحقد واليأس وحب الانتقام، وما يؤلمه من مشاعر الخوف والذعر. فدرّب نفسه وجسده وحواسه على متطلّبات التّمرد والصعلكة، وعد هذا العنف مشروعا يهدف به إلى تغيير واقع الظّلم، وقلب النية الفاسدة لإقامة واقع أكثر توازنا وعدلا، واقع بديل أظفى صورا إنسانية على مجتمع الحيوان لقربه من ذاته المعذّبة ومشاركته مأساته ومعاناته وجوعه وتشرّده.

وحين كان الشاعر العربي يعترف بالتزامه بقضايا قومه رافعا لواء التّبني لمشكلات النحن، ومسخّرا لسانه للتّعبير عنها وواهبا حياته للسير في ركاب النظام القبلي سلبا أو إيجابا، لم يتورّع الشنفرى بأي حال من الأحوال في الكشف عن انفصاله عن هذا النّظام معلنا تمرّده ومحتفظا بهويته، بعيدا عنه في مجاهل الصحراء، معتزا بأناه ، شديد الفخر بها.

وما دامت القبيلة قد خلعت الشاعر وحرمته الانتماء إليها والعيش في حمايتها، فهو إذن ناقم يرد على الخلع بعداء سافر وكراهية صريحة وصار الفخر الذاتي بالشجاعة والجرأة والقدرات الخارقة والقوة والإقدام والكرم والسّخاء والعفّة وتحمل المشاق والصّبر على المكاره مصدر تجربته الشعرية، خروجا عن المالوف من التباهي بأيام القبيلة وانتصاراتها.

إن ذات الشنفرى أصبحت هي المحور الذي تدور حوله مرسلات الديوان أو هي الفلك الذي تحلّقت في مداره كل الأشياء، وإن الشاعر يتحدث عن رحيله وهجره لقبيلته وعن رفقة الوحش ومعاناة الحياة القاحلة في البراري وعن سعيه الدئم من اجل الطعام في الصحراء، وعن غاراته الخاطفة رفقة

أصحابه الصعاليك ، كما أنه قد تحدّث عن الوادي المقفر المرعب الذي قطعه بسرعة خارقة، ووصف المرقبة وهو يبيت في قمتها ملتويا كالأفعى، ومجذيا ذراعيه بائسا كما تحدث عن تلك الوعول التي تأتنس إليه وتركض حوله فوق قمّة الجبل.

* إن الرفض والمقاومة أساسان مركوزان في ذات الشنفرى، ومن الطّبيعي أن يتمثل هذا الرفض أول ما يتمثل في الشعر ليجعله خاليا من التقنيات التي لحقت القصيدة الجاهلية، فنصوص الشنفرى ذات بنى معاندة ومراوغة، تبدو في كثير من الأحيان ثائرة على سلطة المنهج وعلى وعي القارئ، فإذا كانت الأنظمة السياسية تجافي الشاعر وتخرجه من بوتقتها، فان التقاليد الشعرية الجاهلية لم تمثل له مثلا أعلى بأي حال من الأحوال، هذا ما جعله غير مرتبط بهذا النموذج، فقد ابتعد عنه ليجسّد موهبته ويعبر عن ذاته ويرصد مختلف أحوالها بعيدا عن التّكامل الجمعي، ومن هنا يغيب التقليد ليصبح الشنفرى شاعرا متحررا من أي التزام ومسؤولية اتجاه هذا النّموذج الشعري.

ولئن كان الشاعر الملتزم قبليا يمضي في سبيل معبدة وأمامه علامات هادية ومرشدة: مقدمة طللية وغزلية تمنحه الوقت والفرصة لترتيب أفكاره وتهيىء القلوب والإسماع لها، ثم موضوع واضح المعالم محدد الهدف يخص القبيلة، قد يكون فخرا أو مدحا أو تهديدا أو إنذارا لعدوها، فان الشنفرى تمكّن في ديوانه الشعري من أن يقطع على القرّاء توقعهم باستعماله شكلا شعريا جديدا ينأى عن هذا التقديم النموذجي، ويعالج الموضوع بشكل مباشر مضيفا إليه من واقعه النفسي كلّما وجد إلى ذلك سبيلا.

* حاول الشنفرى في هذا الديوان تدوين لحظة الوعي لديه لغويا مستبعدا كل ما يحيط بتجربته الشعرية من فهم سابق،و معتقدا أن ذلك الفهم هو نوع من الرّضوخ للواقع المرير، ففي حين كان الشعر الجاهلي يتميّز بالسهولة وسلاسة التعبير، احيانا الاّ أنه تحول عند الشنفرى إلى استعراض للمقدرة اللغوية وحشد للمفردات الصعبة الغريبة والاستعمالات النّادرة ،وذلك باللّجوء إلى تغيير العلاقات الإسنادية أو الالتفات والفصل بين الصفة والموصوف أو بين الضمير العائد إليه، ولعل هجر الشاعر للمجتمع البشري ومرافقته للوحوش وحيوانات الصحراء وقسوة الحياة التي عاشها قد انعكست في أسلوبه، بل لما كان لحياة

الهرب والتخفي ومطاردة الناس له ما عوّده على الغموض، فهو لا يعرض أفكاره ولا يصرّح بها مباشـــرة ويتعمّد تخيّر ألفاظ لا يكاد يستغني القارئ عن المعجم في فهمها إلا أحيانا.

ونتيجة لكون الشاعر وأعماله هي موضوع تجربته الشعرية، فقد أصبح ضمير الفرد "أنا" وما يعبّر عن الفردية عموما محل ضمائر الجمع، وإذا ظهرت ضمائر جمع في شعر الشنفرى، فإنما تشير إلى جماعـــة الصعاليك وليس إلى القبيلة.

وفي ظل القمع الاجتماعي الذي مورس على الشاعر تحتّم عليه تعنيف الألفاظ وســـبك العناصـــر التعبيرية بطريقة تدغدغ حساسية المتلقي وتظهر العبث في مظاهر تشكل الخطاب الشعري.

إن الشنفرى يعارك واقعا اجتماعيا بمشكلاته المختلفة، فهو يريد التّفرد في خصم لا يقبل أبـــدا بالتميّز والتّفرد والشّذوذ ،ولئن جاهد الشاعر اللّغة واقتطع منها الحوشي والغريب كـــي يبـــث المشـــاعر المحتدمة التي تعتور خاطره وليلغي الثّابت والمطلق ويكسر قيود الأنظمة الجاهزة ،و يبتعد عن العرف اللغوي السائد كما أبعده هذا العبث عن الأعراف والأنظمة الاجتماعية السّائدة.

* لقد اخرج الشنفرى رؤيته الشعرية ضمن تشكيل موسيقي منسجم، حيث تظافرت الموســـيقى الخارجية مع الموسيقى الدّاخلية في تلوين هذه الرؤية بما يستحق وطبيعة التجربة الشعرية، كما أسهم إيقاع بحر الطويل كوزن بارز في هذا الديوان في تصوير معاناة الشاعر وانفعالاته وعبّر أيضا عن الموقف الوجداني النّابذ للقبيلة ولنظامها الجائر، والى جانب الوزن أسهمت القافية بما تحتويه من دلالات صوتية وإيقاعية في أداء المعاني التي يطمح الشاعر إلى ذكرها، من خلال حروف الرّوي اللتي ناسبت التعـــبير عـــن تعسّـــف التقسيمات الاجتماعية التي يعاني الشاعر من ألمها ، كما استغل الشنفرى عنصر التكرار من أجل إبـــراز الجوانب الموسيقية والإيقاعية في النص، واستجلاء موضوع الفخر الشّخصي الذي تدور حولـــه معظـــم المرسلات الشّعرية في الديوان، ومن خلال عنصر التّشديد وصف الشنفرى حالته النفسية المحبطة والمتألّمـــة ومعاناته في سبيل إثبات ذاته ضد تيار القبيلة الجارف، إضافة إلى هذه الظواهر الموسيقيّة المعبّرة

تمازجت الإيقاعات الصوتية في جهرها وهمسها لتلوّن التجربة الشعرية بحسب طبيعة الموقف النفسي للشاعر، إذ جسّدت حاله ، وهو منكسر النفس والوجدان من قمع المجتمع المتعسّف.

* اما عن خاصية الخيال في هذا الديوان فانها تكمن في التغيير والانحراف، بل في انتهاك الحقائق المعرفية التي تحققها العبارات بتجاوزها علاقات الاعتياد والمألوف، وخلق علاقات جديدة وغير متوقعة بين عناصر لا علاقة بينها في العادة، تستثير وعي المتلقي وتتيح له إدراك و استكناه المعرفة في نسقها الخيالي الجديد بتوجيه من إشارات النص، كما يتّصف الخيال في هذا الديوان أيضا بواقعية التصوير الفني المتميز بصدق النّقل ودقة التّعبير، فهي واقعية أقرب إلى الفطرة والسّذاجة والمادية ، لأنها لا تصف إلاّ ما يعرفه الشنفرى ويدركه بحواسه، ولا ترقى إلى عالم التّجريد والتّرميز، ولا أدل على ذلك من لجوء الشاعر إلى التشبيهات الحسّية لأداء معانيه والتّعبير عن الموصوفات الماديّة والمعنويّة.

* وعليه فان ما تنتهي إليه هذه الدراسة هو أن هذا الديوان هو موضع اكتشاف متواصل يتقدم فيه القارئ من مفاجأة إلى أخرى، وفي الوقت نفسه يرى مع تقدّمه كيف يتغيّر فهمه لما قرأ، لأن كل عنصر جديد يضفي بعدا على العناصر السّابقة إما بإعادتها أو نقضها أو تطويرها.

ورغم ما كتب وما احتوته هذه الدّراسة ،فان التّجربة الشعرية للشنفرى تجسدّت في بنى شعرية كانت أكثر عنادا لوعي القارئ، لأنها بنى فنّية متفرّدة صاغت عقلية طبقة من المجتمع الجاهلي بوجه عام، وعكست طبع الشاعر وخلقه ومذهبه في الحياة وتفسيره للأشياء في ظل النظام القبلي المألوف.

وما دامت الكتابة في أرقى مستوياتها لا تتعدى كونها احتمالا، فماذا يبقى لهذا البحث سوى اكتساب المشروعية، وبناء على هذا فان ما ورد فيه لا يتجاوز أن يكون احتمالا يتحمّل الباحث كلّ تبعاته .

وبالله المستعان

قائمة المصادر والمراجع

قائمـــة المصـــادر والمراجـــع

1/- المصـــادر :

1. ابن الأثير: المثل السائر، تحقيق أبو الفتح ضياء الدين، المكتبة العصرية، لبنان، دط، 1995، ج2.
2. ابن المعتز: البديع تحقيق كراتشقوفيسكي، دار الميسرة، لبنان، ط3،1982.
3. ابن جني: مختصر القوافي: تحقيق حسن شاذلي فرهود، دار التراث، القاهرة، ط1، 1975.
4. ابن خلدون: المقدمة، دار الفكر للطباعة والنشر، لبنان، دط، 2004.
5. ابن رشيق القيرواني، العمدة تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد مطبعة السعادة، ط4،1972.
6. ابن قتيبة، الشعر والشعراء، دار إحياء العلوم، لبنان، ط3، 1978.
7. أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1963، ج4
8. أبو القاسم الزجاجي: الإيضاح في علل النحو تحقيق مازن مبارك، دار النفائس، لبنان، ط5، 1986.
9. أبو عثمان بن بحر الجاحظ: الحيوان تحقيق عبد السلام هارون، مطبعة البابي الحلبي، دط، 1938.
10. الشنفرى: الديوان تحقيق إميل غريب، دار الكتاب العربي، لبنان، ط2، 1996.
11. القاضي الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، ترجمة محمد البجاوي، دار القلم، لبنان، دط، 1966.
12. المفضل الضبي: المفضليات تحقيق أحمد محمد شاكر و عبد السلام هارون، دار المعارف، مصر ، دط، 1964.

13. جلال الدين السيوطي: همع الهوامع في شرح جمع الجوامع تحقيق عبد السلام هارون ومكرم عبد العال سالم، دار البحوث العلمية، الكويت، دط، 1975.

14. حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء تحقيق محمد الحبيب بن خوخة، دار الغرب الإسلامي، لبنان، دط، 1981.

15. عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة تحقيق محمد رشيد رضا، دار المعرفة لبنان، دط، 1978.

16. عنترة بن شداد، الديوان تحقيق خليل الخوري، مطبعة الآداب، لبنان، ط4، 1893.

17. محمد محي الدين عبد الحميد: شرح قطر الندى وبل الصدى، تصنيف جمال الدين بن هشام الأنصاري، مكتبة المثنى، لبنان، ط1، 1963.

2/- المراجـــع :

18. إبراهيم الشمسان: دروس في علم الصرف مكتبة الرشيد، السعودية،ط1، 1997، ج1.

19. إبراهيم شحادة الخوجة: عروة بن الورد (حياته وشعره) منشورات المنشأة الليبية، ليبيا، ط1، 1981.

20. إبراهيم عبد الرحمن محمد: قضايا الشعر في النقد الجاهلي، دار العودة، لبنان، ط2، 1981.

21. أحمد الحملاوي، شذا العرف في فن الصرف، دار الفكر، لنيل، ط1،2003.

22. احمد الشايب: أصول النقد الأدبي، مطبعة السعادة، مصر، دط، 1960.

23. احمد الشايب: الأسلوب، دار النهضة العربية المصرية، مصر، ط1، 1976.

24. احمد الشايب: الشعر السياسي، دار النهضة المصرية، مصر، ط4، 1966.

25. احمد أمين: فجر الإسلام، لجنة التأليف، مصر، ط8.

26. احمد بوحسن: نظرية الأدب (القراءة، الفهم، التأويل)، دار الأمان، المغرب،ط1، 2004.

27. احمد حسن الزيات: تاريخ الأدب العربي، دار المعرفة، لبنان، دط.

28. احمد كمال زكي: دراسات في النقد الأدبي، دار الأندلس، لبنان، ط2، 1980.

29. احمد محمود خليل: في النقد الجمالي: رؤية الشعر الجاهلي، دار الفكر المعاصر، لبنان، ط1،1996.

30. إخلاص فخري عمارة: الشعر الجاهلي بين القبلية والذاتية، مكتبة الآداب، مصر، ط2، 2001.

31. إدريس بلمليح: القراءة التفاعلية: دار توبقال للنشر، المغرب،ط1،2002.

32. ايزر ولفجانغ: فعل القراءة (نظرية في الاستجابة الجمالية) ترجمة عبد الوهاب علّوب، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2000.

33. إيليا الحاوي: في النقد والأدب، دار الكتب اللبناني، لبنان، ط4، 1979، ج1.

34. بشري موسى صالح: نظرية التلقي، أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2001.

35. بطرس البستاني: أدباء العرب في الجاهلية وصدر الإسلام، دار مارون عبود، لبنان، 1986.

36. بهي الدين زيان : الشعر الجاهلي تطوره وخصائصه الفنية ، دار المعارف ،مصر،ط1 ، 1982 .

37. بهي الدين زيان: الشعر الجاهلي تطوره وخصائصه الفنية، دار المعارف، مصر، ط1، 1982.

38. بوجمعة بويعيوة: جدلية القيم في الشعر الجاهلي، منشورات اتحاد كتاب العرب، سوريا، ط1.

39. تزفيتان تودوروف: الشعرية ترجمة شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال، المغرب، دط، دس.

40. تيري ايغلتون: نظرية الأدب، ترجمة ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، دط،1995.

41. جابر عصفور : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ، المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء ،ط3،1992 .

42. جابر عصفور: مفهوم الشعر، دار التنوير للطباعة والنشر، لبنان، ط2، 1982.

43. جودت فخر الدين: شكل القصيدة العربية في النقد العربي، دار المناهل، سوريا، ط2،1995.

44. حبيب مونسي: فلسفة القراءة وإشكاليات المعنى، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2001.

45. حسام البهنساوي: علم الأصوات، مكتبة الثقافة الدينية، مصر، ط1،2004.

46. حسني عبد الجليل يوسف: التمثيل الصوتي للمعاني، دار الثقافة، مصر، ط1، 1998.

47. حسين الواد: المتنبي والتجربة الجمالية عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار سحنون للنشر، تونس، ط1، 1991.

48. حسين بكّار: بناء القصيدة العربية في النقد العربي القديم، دار الأندلس، لبنان، دط، 1982.

49. حسين عطوان: مقدمة القصيدة العربية في العصر الجاهلي، دار الجيل، لبنان، ط2،1987.

50. حفناوي بعلي: فضاءات المقارنة الجديدة (جماليات التلقي) دار الغرب للنشر و التوزيع ، الجزائر ،ط1

51. حميد لحميداني: القراءة وتوليد الدلالة، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2003.

52. ذياب شاهين : التلقي والنص الشعري ، دار الكندي للنشر والتوزيع،الاردن ،ط1، 2004 .

53. راتب الحلاق: النص والممانعة: مقترنات نقدية في الأدب والإبداع، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، دط، 2000.

54. الرديني عبد الكريم: فصول في علم اللغة العام، دار عالم الكتب، لبنان، ط1، 2002.

55. روبرت هولب: نظرية التلقي – مقدمة نقدية ترجمة عزالدين إسماعيل، المكتبة الاكادمية، مصر،ط1، 2000.

56. رينيه ويليك و وارين أوستن: نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي و حسام الخطيب ، المجلس الأعلى للآداب والفنون، مطبعة خالد الطرابيشي، سوريا، ط1، 1972.

57. زبير دراقي: المفيد الغالي في الأدب الجاهلي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،ط1،1994.

58. زكريا إبراهيم: مشكلة الزمان، المكتبة المصرية العامة، مصر، ط2،1991.

59. سراج الدين محمد: موسوعة المبدعين في الغزل، دار الراتب الجامعية لبنان، دط.

60. سعد بوفلاقة : دراسات في الادب الجاهلي(النشاة و التطور و الفنون) منشورات جامعة باجي مختار،الجزائر ، ط1،2006 .

61. شوقي ضيف: العصر الجاهلي، دار المعارف، مصر، ط3، 1960.

62. صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، النادي الأدبي، جدة، ط3، دط، 1977.

63. صلاح فضل: منهاج النقد المعاصر، دار الأفاق العربية، مصر،ط1، 1997.

64. الطاهر بومزبر: أصول الشعرية العربية، الدار العربية للعلوم منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007.

65. طه حسين: في الأدب الجاهلي، دار المعارف، مصر،ط3،1960.

66. عاطف الدرابسة: قراءة النص الشعري الجاهلي في ضوء نظرية التأويل، دار جدار للكتاب العالمي، الأردن، ط1، 2006.

67. عبد الجبار توامة: زمن الفعل في اللغة العربية قرائنه وجهاته، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،ط1، 1994.

68. عبد الجليل مرتاض :في عالم النص و القراءة ، ديوان المطبوعات الجامعية ،الجزائر،ط1، 1997

69. عبد العزيز حمودة: المرايا المحدّبة: من البينونة إلى التفكيكية، منشورات علم المعرفة، الكويت، 1998.

70. عبد القادر الرباعي: الصورة الفنية في النقد الشعري، دار العلوم للطباعة النشر، السعودية، ط1، 1984.

71. عبد القادر عبد الحميد زيان: التمرد والغربة في الشعر الجاهلي، دار الوفاء للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2002.

72. عبد القادر فيدوح: دلائلية النص الأدبي (دراسة سيميائية للشعر الجزائري)، ديوان المطبوعات الحامعية ، 1993 .

73. عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، الدار العربية للعلوم منشورات الاختلاف،ط1،2007.

74. عبد الله إبراهيم: التلقي والسياقات الثقافية، دار الكتاب الجديد المتحدة، ليبيا، ط1، 2002.

75. عبد الله التطاوي: أشكال الصراع في القصيدة العربية ، مكتبة أنجلو مصرية، مصر، ط1، 2005.

76. عبد الله التطاوي: مداخل ومشكلات حول القصيدة العربية القديمة، مصر، ط2، 1991.

77. عبد الله بن احمد الفيفي: مفاتيح القصيدة الجاهلية، مكتبة الملك فهد الوطنية، السعودية، ط1، 2001.

78. عبد الملك مرتاض: دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،دط .

79. عبد الملك مرتاض: نظرية القراءة، دار الغرب، الجزائر، ط1، 2003.

80. عبد الناصر محمد: نظرية التوصل وقراءة النص الادبي ،المكتب المصري لتوزيع المطبوعات ،مصر،دط،1999 .

81. عبدو بدوي: الشعراء السود وخصائصهم في الشعر العربي، الهيئة المصرية، مصر، دط،1973.

82. عبدو بدوي: دراسات في النص الشعري (العصر العباسي)، دار قباء، مصر، ط1، 1992.

83. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، دار الكتاب العربي، مصر، دط، 1967.

84. عفت الشرقاوي: قضايا الأدب الجاهلي، دار النهضة العربية، لبنان، ط1، 1979.

85. عفيف عبد الرحمان : الشعر وأيام العرب في العصر الجاهلي ،دار الاندلس ،لبنان ،ط1،1984

86. عفيف عبد الرحمن: الشعر وأيام العرب في العصر الجاهلي ، دار الأندلس ، لبنان ،ط1 ، 1984 .

87. عفيف نايف خاطوم: الغزل في العصر الأموي، دار صادر، لبنان، دط،1994.

88. على احمد سعيد (ادونيس): كلام البدايات، دار الآداب، لبنان، ط1، 1989.

89. على احمد سعيد (ادونيس): مقدمة للشعر العربي، دار العودة، لبنان،ط3، 1979

90. علي الجندي: تاريخ الأدب الجاهلي، دار غريب، مصر، ط1، 1998.

91. على آيت أوشان: السياق والنص الشعري، دار الثقافة للنشر والتوزيع، المغرب،ط1،2000.

92. علي جعفر العلاق: الشعر والتلقي، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن،ط1، 1997.

93. علي جواد: تاريخ العرب قبل الإسلام، المجمع العلمي العراقي، العراق، دط، 1991.

94. علي سليمان: الشعر الجاهلي وأثره في تغيير الواقع، منشورات وزارة الثقافة سوريا، ط1، 2000.

95. علي عبد الواحد وافي: فقه اللغة، دار النهضة، مصر، ط8، 2002.

96. علي مراشدة: بنية القصيدة الجاهلية، عالم الكتب الحديث، دار جدار للكتاب العالمي، الأردن، ط1، 2006.

97. عمر عروة : حياة العرب الأدبية، دار مدني، الجزائر ، ط1، 2004.

98. عمر فرّوخ : تاريخ الأدب العربي، دار العلم للملايين، لبنان،ج1 ، دط، 1968،.

99. غزوان عنّاد : دراسات في الشعر الجاهلي، دار مجدلاوي، الأردن، ط1، 2006.

100. فاطمة البريكي: قضية التلقي في النقد العربي القديم، دار العالم العربي للنشر والتوزيع، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2006.

101. فوزي عيسى: النص الشعري وآليات القراءة، منشأة المعارف، مصر، دط.

102. كارل بروكلمان: تاريخ الأدب العربي، ترجمة عبد الحليم النجار، مصر، ج1، دط، 1961،.

103. كمال أبو ديب: الرؤى المقنعة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 1986.

104. محمد القاسم: في الفكر الفلسفي المعاصر، دار النهضة العربية، لبنان،ط1،2001.

105. محمد المبارك: استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،ط1، 1999.

106. محمد خير البقاعي : بحوث في القراءة و التلقي ، مركز الإنماء الحضاري، حلب،سوريا،ط1،1998

107. محمد زغلول سلام : مدخل الى الشعر الجاهلي (دراسة في البيئة و الشعر) دار المعارف الاسكندرية و مطبعة الانتصار ،مصر،دت،دط .

108. محمد زكي العشماوي: النابغة الذبياني مع دراسة للقصيدة الجاهلية، دار النهضة، لبنان، ط2، 1980.

109. محمد عبد المنعم خفاجي: الشعر الجاهلي، دار الكتاب اللبناني، لبنان، ط3، 1980.

110. محمد عبد المنعم خفاجي: القصيدة العربية بين التطور والتجديد، دار الجيل، لبنان، ط1، 1993.

111. محمد مندور: في النقد والأدب، دار النهضة، مصر، دط، 1988.

112. محمود الدرابسة: التلقي والإبداع، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية، الأردن، دط، 2003.

113. محمود حسن أبو ناجي: الشنفرى شاعر الصحراء الأبي، الطباعة الشعبية للجيش، الجزائر، ط1، 2007.

114. مصطفى حركات: الصوتيات والفونولوجيا: المكتبة العصرية، لبنان، ط1، 1998.

115. مصطفى ناصف: قراءة ثانية لشعرنا القديم، دار الأندلس، ط2، 1981.

116. مصطفى ناصف: مسؤولية التأويل، دار السلام للنشر والتوزيع، مصر، ط1،2004.

117. مصطفى ناصف: نظرية المعنى في النقد العربي، مؤسسة الرسالة، لبنان، دط.

118. موسى ربابعة: تشكيل الخطاب الشعري(دراسات في الشعر الجاهلي)، دار جرير، الأردن، ط2، 2006.

119. ميجاني الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 2000.

120. ناظم عودة خضر : الاصول المعرفية لنظرية التلقي ، دار الشروق للنشر والتوزيع ، الاردن،ط1 ، 1997 .

121. نايف معروف وعمر الأسعدي: علم العروض التطبيقي، السعودية، ط1، 1987.

122. نصر حامد أبو زيد: إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، دط.

123. نوال مصطفى ابراهيم : المتوقع واللامتوقع في شعر المتنبي (مقاربة نصية في ضوء نظرية التلقي و التاويل ،دار جرير للنشر والتوزيع ،الاردن،ط1،2008 .

124. نور الهدى لوشن: مباحث في علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، المكتبة الجامعية، مصر، دط، 2002.

125. نورالدين السد: الشعرية العربية (دراسة في التطور الفني للقصيد العربية حتى العصر العباسي) ديوان المطبوعات الجامعية، ج1 ،ط1،2007،.

126. نورالدين السد: الشعرية العربية ديوان المطبوعات الجامعية،ج2 ،ط1،2007.

127. نوري حمودي القيسي: الفروسية في الشعر الجاهلي، مؤسسة دار الكتب للطباعة و النشر، العراق، دط، 1964.

128. نوري حمودي القيسي: وحدة الموضوع في القصيدة الجاهلية، مؤسسة دار الكتب، العراق، ط1، 1974.

129. هانز جورج غادامير: فلسفة التأويل، ترجمة محمد شوقي الزين، منشورات الاختلاف، 2002.

130. هانس روبرت ياوس: جمالية التلقي ترجمة رشيد بن حدو، المجلس الأعلى للثقافة، مصر،ط1، 2004.

131. وليام راي: المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، ترجمة يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون، بغداد، 1987.

132. يحي الجبوري: الشعر الجاهلي (خصائصه وفنونه) مؤسسة الرسالة، لبنان، ط3، 1979.

133. يمنى العيد: في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، لبنان، ط3، 1985.

134. يمنى طريف الخولي: فلسفة كارل بوبر، منهج العلم، منطق العلم، القاهرة، 1989، ط2 2003.

135. يوري لتمان: تحليل النص الشعري، ترجمة محمد فتوح احمد، دار المعارف مصر، دط، 1994.

136. يوسف اليوسف: مقالات في الشعر الجاهلي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، سوريا، ط1، 1975.

137. يوسف خليف : دراسات في الشعر الجاهلي دار عزيب للطباعة والنشر والتوزيع ،مصر، ط1 ، 1981 .

138. يوسف خليف: الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، دار المعارف، مصر، ط1،1959.

139. يوسف نور عوض : نظرية النقد الأدبي الحديث ، دار الأمين للطباعة والنشر ،مصر ،ط1 ،1994 .

3/- المواقـــع الالكترونية :

140. http://www.gos-org.jo/forum/view-topic p864

141. http://www-Adabihail-gov. Sa/maga-php?veried=1/secid

4/– المجـلات والدوريـــات :

142. رشيد بن حدو: العلاقة بين القارئ والنص في التفكير الادبي المعاصر، مجلة عالم الفكر، الكويت، مج23، ع1، سبتمبر 1994.

143. عبد الرحمن محمد القعود: الإبهام في شعر الحداثة، مجلة عالم المعرفة، ع27، الكويت، 2002.

144. عبد العزيز السبيل : ثنائية النص، قراءة في رثائية مالك بن الريب، مجلة عالم الفكر،ع1،مج27 ، الكويت ، 1998 .

145. عبد القادر الرباعي: التأويل، دراسة في آفاق المصطلح، مجلة عالم الفكر، مج31، ع29، 2002.

146. كمال أبو ديب: نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، مجلة عالم الفكر، الكويت، ع95.

5/– الرسائل الجامعية :

147. عمارة كحلي : كتابات مالك حداد من منظور جمالية التلقي (رسالة ماجيستير) ،اشراف الأخضر بن عبد الله ،وهران ، 1999 ، ص29.

148. نصيرة مخربش: الشاعر والنص المتلقي عند حازم القرطاجني، مذكرة ماجستير، اشراف عبد الله العشي ،باتنة،2004،ص71.

149. محمد بن زاوي: الشخصية في الشعر الجاهلي (رسالة دكتوراه) اشراف العلمي لرواي، جامعة قسنطينة، 2006، ص142

150. رحيمة شيتر : بنية الخطاب الشعري في اللامية،(رسالة ماجستير)،اشراف صالح مفقودة،جامعة بسكرة،الجزائر،2002 ،ص 36

فهرس الأعلام والمصطلحات

فهرس الأعلام و المصطلحات

جامعة كونستانس = l’ecole de constance

هانز روبارت ياوس = hans robert jausc

الإتجاه الشكلاني= formalisme

الاتجاه الماركسي= la tendance marxiste

جمالية التلقي = esthétique de la réception

التجربة الجمالية = L'expérience esthétique

الفينومينولوجيا = la phénoménologie

افق التوقع = l'horizon d'attente

شلاير ماخر= Schleiermacher

دلثاي = dilthey

إموند هوسل = Edmund Husserl

الرد الفينومينولوجي = réponse Alvinominologi

مبدأ العودة إلى الأشياء نفسها = principe du retour aux choses mêmes

مارتن هيدجير = Martin Hidger

الدازين = dasein

هانز جورج غادامير = Hans-Georg Gadamer

Le Principe de la fusion des horizons= مبدأ انصهار الأفقين

préjugés = الأحكام المسبقة

Précompréhension = الفهم المسبق

Karl Popper = كارل بوبر

Darwin = داروين

histoire de la literature = تاريخ الأدب

reception = التلقي

Changement d’horizon = تغيير الأفق

écart esthétiques = الانزياح الجمالي

ملخص البحث باللغة الأجنبية

Conclusion

Essayez de chercher pour faire face à une série de textes poétiques de la Cour de Shanfara traités conformément à l'analyse et basée sur l'horizon devrait tirer par l'accumulation d'expérience capillaires pré-islamique poésie, s'élève sur une série d'observations:

* Si la théorie de la réception et l'interprétation de la même position en particulier dans la théorie critique de contemporains comme ayant une capacité spéciale pour explorer le caché et inaccessible à la structure du texte, et en raison de l'efficacité de la procédure ne se sépare pas entre les formes d'œuvres littéraires et les tendances des connaissances, ainsi que l'élève le rôle du lecteur comme de faire fondre dans la structure du texte d'être dans la partie terminale de l'expérience de la lecture du texte pour un moment.

Non seulement cette théorie a porté sur la question de la réception de la fonction sociale de la littérature, comme la médiation entre l'histoire littéraire et de la recherche sociologique par le concept de l'horizon d'attente, qui doit être recouru à l'interprétation historique de la littérature.

* J'ai réussi grâce Iyawas à l'horizon d'attente que les mesures de l'évolution et les changements qui se produisent sur la structure de l'histoire de recevoir, recours à la date de réception est une condition nécessaire pour la compréhension des arts de la vieille, comme lorsque l'auteur de l'œuvre d'un inconnu ou d'un projet n'est pas reconnu, et sa relation avec les actifs et les modèles n'est pas possible La meilleure façon de répondre à la question sur Alvelologi sais comment il faut comprendre que la bonne compréhension du texte; c'est de le mettre dans le contexte d'une série d'actes qui sont censés y assister.

Ainsi grâce à la notion d'horizon d'attente nous avons été en mesure de comprendre l'expérience esthétique de Chinvry, et nous avons pu aussi comprendre la nature de la relation mise en place par cette expérience avec les traditions établies de l'expérience de l'ignorance la poésie, c'est à dire avec des perspectives différentes d'attente stable et liée à cette accumulation de poétique et a culminé cette relation à l'émergence de ce qui n'était pas prévu dans le contexte de l'univers poétique à l'étude, donc cette proéminence alerté l'attention du destinataire et porté son attention pour

examiner les termes de référence des lectures précédentes.
* J'ai traversé l'expérience de Chinvry poétique sur l'impact de l'inattendu causé la forme d'un art nouveau, qui pourrait en raison de la imposés ce formulaire pour libérer le lecteur dans ses dispositions les familiariser, à travers les messages extrapolation Chinvry poétiques clair que la psychologie Mnzawmath la perception court, et reflètent le cœur la nostalgie et sentiments, et est venu Cour d'exprimer certaines circonstances couper les liens entre le poète et le système de tribu et Thdoh séparer de lui et l'antagonisme, donc j'ai dessiné Mrslath la poésie de son monde et sa révolution et ses sentiments et ses contradictions et Ioarah ou des spectacles de la décennie et Anaksn véhicules, et ce qui dérange eux le sens de la colère et la haine, la haine, le désespoir et l'amour de la vengeance, et quelles sont les douleurs lui des sentiments de peur et de panique. Inutile de la dire que la Shanfari formé lui-même et son corps et les sens sur les exigences de l'insurrection et Alassalkh, cela était considéré comme la violence à un but légitime à changer la réalité de l'injustice, et le cœur de la foi corrompue pour établir la réalité d'un monde plus équilibré et plus juste, la réalité des images Ozvy alternative de l'humanité à la communauté de l'animal à sa proximité avec les mêmes souffrances et l'implication de la tragédie et la souffrance et la faim et Chrdh.
Quand le poète arabe reconnaît son engagement en faveur de son peuple, soulevant la bannière de l'adoption pour les problèmes de Alnhan, et est attelé à sa langue pour les exprimer et Oahpa sa vie à marcher dans le système de passagers tribales, négativement ou positivement, n'a pas hésité à Shanfari en aucune manière dans la détection de la séparation d'avec le système, en déclarant sa rébellion et conserve sa propre identité, loin de lui dans les jungles du Sahara, fier de sa passion, très fier d'eux.
Tant que la tribu avait évincé le poète et l'a privé d'appartenance et de vivre dans un environnement protégé, il est donc la réponse indignée à l'hostilité de divorce rendu et la haine de explicite et est devenu un fier soi le courage, la force de courage et de capacité surnaturelle et le courage, la générosité, et de générosité, de chasteté et d'endurer et d'être patient dans la source des difficultés de sa poésie, un départ de ce qu'est un millier de montrer quelques jours tribu et les victoires.

La même Shanfari est devenue le pivot des émetteurs de l'Office ou l'astronomie, qui a plané dans l'orbite de toutes choses, que le poète parle de sa mort et abandonné à sa tribu et de la société de la bête et la souffrance de la vie-arides dans la nature et dans sa quête à la recherche de nourriture dans le désert, et le flash raids accompagnés par ses compagnons Tramps sur ses ennemis, et qu'il avait parlé de la terrible vallée désolée, ce qui rendait extrêmement rapide, et un Almriqbh la description d'un ours au sommet anguille Mttaiwia, et ses bras Mjvea misérables également parlé du cerf qui lui Tatens et lui rouler dessus du sommet de la montagne.
* Le refus et la résistance Osasan Markozan à la même Shanfari, il est naturel que le rejet de la première chose est les cheveux pour le rendre libre des techniques que les dommages à l'ignorance poème, Vensos Shanfari des structures à résister et à esquiver, regarder le souvent rebelle à l'autorité du curriculum et de la conscience du lecteur, Si les systèmes politiques à l'encontre du poète et son diplôme de Botguetha, les traditions poétiques de l'ignorance ne représente pas son idéal en toute façon, c'est ce que fait déplacé et n'est pas associé à ce modèle, lui a déménagé à refléter son talent et de s'exprimer et surveille les différents leurs conditions loin de l'intégration de la convention collective, et ici, la tradition manquer de devenir un poète Shanfari libre de toute obligation et la responsabilité de la direction de cette forme poétique.
Alors que le poète engagé tribale va pour pavées et en face de repères et Guide: Introduction Tallah et filature lui donner le temps et la possibilité d'organiser ses idées et de créer les cœurs et sonore elle, et puis émettre un objectif clair spécifique pour la tribu, il peut être la fierté ou la louange, ou d'une menace ou un avertissement à son ennemi, le Shanfari pouvoir dans sa poésie que des réductions pour les lecteurs d'anticiper une nouvelle forme poétique en utilisant elle s'écarte de cette application du modèle, et aborde le sujet directement, ajoutant à la réalité psychologique chaque fois qu'il ya un moyen d'.
* Essayez Shanfari dans cette Cour d'identifier le moment de la prise de conscience qu'il a à tout linguistiquement exclus qui entoure sa propre expérience de la poésie pour comprendre l'ancien, et croyant que cette compréhension est une sorte d'arc à la réalité des amers, tandis que la poésie

pré-islamique est l'expression facile et en douceur, il tourne quand Shanfari un examen de la capacité des Langue et la mobilisation du vocabulaire d'utilisations difficiles et exotique rare, et que le recours à changer les rapports référencés ou d'attention et de la séparation entre le personnage et décrit, ou entre la conscience de le retourner, et peut-être abandonner le poète de la société humaine et de l'accompagner aux bêtes et les bêtes du désert et de la cruauté de la vie où il a vécu a réfléchi sur son style, mais ce que fut la vie de fuite et le déguisement et les gens le pourchassant ce qui promet d'ambiguïté, il n'affiche pas ses idées ne sont pas directement autorisées par choisissent délibérément les mots peuvent difficilement faire sans le lecteur à partir du dictionnaire pour comprendre, mais parfois. En conséquence du fait que le poète et ses œuvres font l'objet de sa poésie, elle est devenue la conscience de l'individu "I" et reflète les consciences individuelles d'un magasin de combinaison générale, et si la conscience de la collection paru dans la poésie de la Shanfari, il fera référence au groupe, Tramps et non à la tribu.

A la lumière de la répression sociale infligée sur le poète a dû lui faire des reproches les mots et les éléments exprimés dans une manière expressive s'attaque à la sensibilité du récepteur et apparaît absurde dans les manifestations d'un discours poétique.

Le Shanfari battre la réalité sociale de ses différents problèmes, il veut l'exclusivité dans la remise n'accepte pas de ne jamais l'excellence, l'unicité et l'homosexualité, tandis que la langue poète lutté et coupez-les Gilf est étrange doit rester émotions font rage qui empoisonnent l'esprit et élimine les fixes et absolues brise les limites des systèmes de prêt, et il l'éloigne de la norme du langage qui prévaut aussi l'a empêché de Cette altération des coutumes et des systèmes sociaux dominants.

* J'ai pris Shanfari voir la poésie dans une harmonie musicale, où la musique Tzafart externe avec la musique intérieure de coloration de cette vision est que la nature de l'expérience de la poésie, a également contribué au rythme de la mer de Kuzn longtemps en bonne place dans cette collection de dépeindre la souffrance du poète et les émotions et a également exprimé son centrifuge acquisitum la position affective de la tribu et son injuste, et par le poids contribué à la rime avec toutes ses

connotations de la voix et les percussions dans l'accomplissement de la signification que le poète aspire à mentionner, Vhrov Ruwi avons équipé l'expression de l'arbitraire des divisions sociales vécues par le poète de la douleur dans la poitrine, et a profité de l'élément Shanfari de répétition pour mettre en évidence les aspects de la musique et rythmiques dans le texte, et de clarifier la question de fierté personnelle autour de laquelle la plupart des messages de la poésie dans le cabinet, et en mettant l'accent décrit Shanfari psychologiques état frustré et tourmenté et la souffrance pour se prouver à contre-courant de la tribu de balayage, en plus de ces phénomènes musicaux expressive Tmazjt la voix des airs Jhrha et lui chuchota à la décoloration expérience de la poésie, selon la nature de la situation psychologique du poète, car il incarne le même, ce qui est réfractée et l'auto-conscience de la communauté de la répression arbitraire.

* L'imagination des biens dans cette collection réside dans le changement et l'écart, mais en violation des faits de connaissances générées par la langue qui transcende les relations habituelles et familières, et de créer de nouvelles relations et des éléments inattendus sans rapport général évoquent sensibilisation du récepteur et de lui permettre de reconnaître les connaissances and'Alaq dans le fantasme coordonnée La nouvelle orientation du texte de signal, caractérisé par l'imagination dans cette collection également l'excellence de photographie réaliste techniques honnêteté de transport et de la précision de l'expression, il est réaliste proche de l'instinct et naïve et matériel de la veine jugulaire, car elle ne décrit pas seulement ce qu'il sait Shanfari et réaliser leurs effets ne se lèvent pas pour le monde de l'abstraction et de codage, notamment en raison de villégiature par le poète aux analogies sensorielles pour l'exécution de son sens et l'expression de l'intégrité physique et morale Mosoufat.

Q: Quelle est la fin de cette étude est que cette Cour est l'objet de la découverte d'une avance permanente au lecteur une surprise à l'autre, au même moment avec le plomb voir comment il change la compréhension de ce qu'il a lu, parce que chaque nouvel élément ajoute la dimension des éléments précédents, soit par rapatriement ou de veto, ou de développement.

Malgré ce qui a été écrit et Ahtute cette étude, l'expérience de Chinvry

poétique incarnée dans les structures de la poésie était le plus tenace de la conscience du lecteur, comme ils ont construit une technique de couche de formulation unique mentale de la société ignorante en général, et reflète l'impression du poète et de sa création et sa doctrine de la vie et l'interprétation des choses sous le système tribal.
Tant que l'écriture dans les plus hauts niveaux de plus que probable, ce qui reste de cette recherche pour gagner en légitimité, et donc, ce qu'il est seulement indiqué que le chercheur est susceptible de supporter toutes les conséquences et la responsabilité

*Et Allah est embauché *

الفهرس

الفهـرس

I. الفصـــل الأول : أفق التوقع المرجعية النقدية وتأسيس المفهوم

تمهيـــــد 02

1. المرجعيـــة النقديـــة 06

أ-الهيرمينوطيقا التقليدية عند شلاير ماخر وديلثاي..... 10

ب-التأويل الفينومينولوجي عند هوسرل..... 13

ت-التأويل الأنطولوجي عند هيدجر..... 14

ث-الفهم التاريخي وفلسفة التأويل عند غادامير:..... 15

ج-أفق التوقع : النظرية العلمية عند كارل بوبر..... 18

2. تأسيس المفهوم عند ياوس..... 21

II. الفصل الثاني : توقع شكل الإبداع ومضمونه في ديوان الشنفرى

تمهيد..... 33

1. توقع شكل الإبداع في الديوان 33

1.1. مرجعية الشكل في القصيدة الجاهليـــة 43

أ-تقاليد المقدمة في القصيدة الجاهلية..... 46

أ-1. المقدمة الطللية..... 46

أ-2. المقدمة الغزلية..... 54

أ-3. مقدمة الشيب والشباب..... 56

أ-4. مقدمة الظعن..... 57

أ-5. المقدمة الخمرية..... 58

أ-6. مقدمة الفروسية..... 59

ب-الرحلة وتقاليدها الفنية في القصيدة المركبة..... 62

ت-الغرض في القصيدة الجاهلية..... 63

2.1 شكل القصيدة في ديوان الشنفرى في ضوء المتوقع و الامتوقع..... 65

أ-توقع التكوين الكمي الشعري في الديوان..... 65

ب-توقع الطلل والرحلة في ديوان الشنفرى..... 98

2. توقع الموضوعات في ديوان الشنفرى..... 115

1.2 مرجعية المضمون في الشعر الجاهلي.....115
أ-المديح.....115
ب-الرثاء.....116
ت- الهجاء.....117
ث-الغزل.....118
ج- الفخر.....119
ح-الوصف.....120
خ-الحكمة.....122
د-الخمر.....123
3. أفق التوقع الموضوعي في ديوان الشنفرى.....124
III. **الفصل الثالث:أفق اللغة،الموسيقى و الصورة في ديوان الشنفرى**.....144
تمهيـــد.....144
1 -توقع البناء اللغوي في الديوان 145
أ-المعجم اللغوي.....146
ب-العلاقات الاسنادية.....153
ت-الالتفات.....156
ث-نظام الاسم والفعل.....159
ث -1. نظام الفعل.....160
ث -2.نظـــــام الاسم.....171
2 -توقع المستوى الصوتي في الديوان.....175
1 2 الإيقاع الخارجي.....176
أ-الوزن.....176
ب-القافية.....181
ب-1.الرّوي.....187
2-2 -الايقاع الداخلي.....200
أ-الشدة.....200

ب-التوازي.....204
ب- 1.التوازي في النهايات.....204
ب-2.التوازي في الأفعال.....206
ب-3.تكرار البنى اللغوية المتساوية.....206
ب-4.التصريع.....208
ب-5.تكرار الفونيم.....210
جدول تكرار الحروف.....213
منحنى بياني لتكرار الحروف.....214
3-توقع المستوى البياني في الديوان 216
أ-النظام البياني في الشعر الجاهلي.....217
ب-طبيعة الصورة الشعرية في الديوان.....219
خاتمة 235
قائمة المصادر و المراجع 241
فهرس الأعلام و المصطلحات
ملخص البحث باللغة الأجنبية
الفهرس