شعرية الأنساق لدى الشعراء الصعاليك، لامية الشنفرى نموذجا

دراسة أسلوبية

Poetics of systems in the poetry of brigand-poets: the L-poem of Shanfara
Stylistic study

قاضي الشيخ*

جامعة عبد الحميد بن باديس - مستغانم، الجزائر، cheikh.kadi@univ-mosta.dz

تاريخ الارسال2022/10/01 تاريخ القبول 2022/10/14 تاريخ النشر2022/12/28

ملخص: يقوم معمار القصيدة العمودية على تناغمٍ بين مختلف أنساقها، فمن تلكم الأنساق ما هو إيقاعي ومنها وما تخييلي ومنها ما هو دلالي يكمن في المركز من الوعي الجمعي للأفراد، عناصر يرفد بعضها بعضا، حتى ليقرأ القارئ القصيدة بصوت صاحبها وهو لم يره ولم يعرفه، بلْه، قد يكون بينهما بون زمني دونه بون، إنها تحمل سيمات شعريتها في ذاتها منطبعة، لأنها عن طبع قامت، حالة تملكت صاحبها فسجنها في حروف وصور وذبذبات ونبوءات ورؤى، فلا غرو أن تتفاعل معها نفس القارئ، فتدفعه للتأمل. تهدف الدراسة إلى فهم كيفية تجاوز شعر الصعاليك الفجوة الزمنية دون أن يفقد شيئا من تأثيره، ومدى إسهام كل الجمالي والمعرفي في ميلاد الأثر وخلوده. فكان من نتائجها: أن عبور الشعراء الصعاليك زمنهم إنما قام على أسلوب يعتمد الجمالي والمعرفي معا.

الكلمات المفتاحية: صوت رؤى تأمل تأثير جمالي تجربة قصيدة وجودي.

Abstract: The structure of the traditional poem is based on a harmony between its subsystems, rhythmic, imaginative and semantic one that is hidden in the center of the collective consciousness of individuals. Those elements are mutually consolidated to make the reader read the poem as if he was the first author although he has never seen nor known him. Those poems are marked by their poetics because they are said by poets by nature, an emotion that caught the poet who drew it into verses, rhythms, predictions and views, so the reader will interact emotionally at first reading and consider it deeply. The aim of this research is to analyze how could the brigand-poets texts cross this entire temporal gap without missing nothing of its influence, as to define how did the aesthetic and the cognitive aspects contribute in the birth of the poem and in its eternity. One of its results: that the tramp poets crossed their time was based on a style that relies on both aesthetic and epistemology.

Keywords: Poem, Voice, Views, Consideration, Influence, Aesthetic, Experience, Existential .

1. مقدمة:

تقوم القصيدة العمودية على تناغم أفقيٍّ وعموديٍّ لمختلف مكونات عالمها وجوها وطقسها، ذلكم التناغم هو عينه معين التأثير الذي ما يَفْتأُ يمارس سطوته ضمن أفياء البلاغة على أيِّ قارئ مهما كان اقتداره

* المؤلف المرسل

اللغوي وأفقه المعرفي؛ لكن ههنا التساؤل: كيف تجاوز شعر الصعاليك الفجوة الزمنية دون أن يفقد شيئا من تأثيره؟ قد يكون مرد ذلك كله إلى جانبها المعرفي، وقد يكون إلى جانبها الجمالي.

بين هذا وذاك، ارتكزت هذه الدراسة على ما يتميز به المنهج الوصفي من قدرة على التقصي والاستقراء، كما استفادت مما يمنحه التأويل المستفيض لبعض المتون الشعرية، بهدف الوقوف على الثيمات الأسلوبية للشعر الصعاليك، والتي أتاحت استمرارية التأثير والمتعة والمعرفة.

2. الأنساق الدلاليّة.

تُوصف بكونها مظاهر أسلوبية وسِمَات دالَّة على شعرية النص التي "تتجلى في كون الكلمة تدرك بوصفها كلمة وليست مجرد بديل عن الشيء المسمى ولا كانبثاق للانفعال، وتتجلى في كون الكلمات وتركيبها ودلالاتها وشكلها الخارجي والداخلي ليست سوى أمارات مختلفة عن الواقع ، لها وزنها وقيمتها الخاصة1، التي تمتزج فيها الظِّلال بالرُّؤى والتصورات.

تنفتح النصوص على آفاقها وقيعانها بوصفها تصورا منتزعا من عالم المبدع، أو بصفة أدق، من فضاءات النص الشعري، ذلك أن" الشعر هو أحد أقدار الكلام. وعندما نحاول تمحيص سيرورة وعي اللغة على مستوى القصائد الشعرية، يَتَراءى لنا أننا نصل إلى حيِّز إنسان الكلام الجديد، ذلك الكلام الذي لا يكتفي بالتعبير عن أفكار وأحاسيس فحسب، بل الذي يحاول أن يكون له مستقبل، ويمكن القول ربما إن الصورة الشاعريّة في تجديدها تَشُقُّ مُسْتَقْبل اللغة2. يدخل المتلقي التجربة من زمنه وعالمه، إلى زمن الشاعر وعالمة، حيث يجد نفسه يقرأ جوَّين أو فضاءين أحدهما بالآخر تبادليا بلغة شعرية لا نهائية الشفرة، كونها فضاء "لتقاطع عدة شفرات تجد نفسها في علاقة متبادلة، تعني خروجا بالعبارة عن حيادها إلى أشكال وأنماط مغايرة للمألوف، لا يمكن معها إحالة المدلول الشعري إلى سنن محددة3"، ذلك أن الأصل في اللغة الشعرية هو الثورة والتمرد عن طريق "تغيير العلامة معناها إلى معنى آخر ، أي: عندما تنوب كلمة أخرى كما تحدث في الاستعارة والكناية وكل الصور البيانية المحصورة بهذه البنية المزدوجة4، حيث تصير المتابعة لتحولات هذه الأنساق، هي عينها شعرية الأساليب.

1.2 . نسق المُماثلة:

ومنها الأبيات الآتية5:

أَقِيمُوا بَنِي أُمِّي صُدُورَ مَطِيِّـــكُمْ فَإِنِّي إلى قَوْمٍ سِوَاكُمْ لَأَمْيَلُ

فَقَدْ حُمَّتِ الحَاجَاتُ وَاللَّيْلُ مُقْمِرٌ وَشُدَّتْ لِطِيّاتٍ مَطَايَا وَأَرْحُلُ

يُرَجِّحُ التأويل المستفيض دلالة «بني أمي» كونها كناية عن سلب الرجولة عنهم، فالشاعر يعقد مماثلة بين صورتين مجردتين هما تشبيه رجولة قومه في النضج و لحلم والمروءة وكل ما يمت إليها بصلة، بالصبي الذي لا يعرف

إلا أمه عند أولى الطوارق، فيلجأُ إليها جزعا، وهو باستحضار هذه الصورة لهم إنما أراد الجلاء متفرِّدا بالنقيض تماما عنهم، فيلبس كل صفات الثبات والوقار والاعتداد بالنفس وما إليها، أمَّا في البيت الثاني فنجد الكناية عن الرحيل في هدوء، لأن الشاعر حسم أمره وانتهى التردد، وفي الليلة المقمرة يكتمل صفاء النفس فتروق و تقرر ثم تعزم في رباطة جأش و ثبات؛ بيد أن هذه القيمة الأسلوبية لهذا النسق تكمن في الطابع المتناقض المتولد من التقابل الدلالي بين المتضادات (بني أمي/ سواكم) لأن رابطة الأمومة تستوجب نقيض سواكم، وهذا التنافر هو النبع لشعرية التأويل .

ينفتح النص على مدلولات تتجاوز الدلالة المباشرة، ومن ثم ضرورة قراءة النص قراءتين الأولى بوصفها مرحلة اكتشاف للظواهر وتعينها، والثانية بوصفها مرحلة تأويل وتعبير، يتمكن معها القارئ من الغوص في النص والانسياق في أعطافه وفكِّه على نحو تترابط فيه الأمور وتتداعى ويفعل بعضها في بعض. وفي ضوء التناقض تنبثق الدلالة الإيحائية للنسق، وما ينم عنه من دلالة تمويهية لا يبرره شيء سوى تلك النظرة الدونية الاحتقارية التي يرمق بها الشاعر قومه (بني سلامان).

ولنتأمل الأبيات6:

وَلِي دُونَـكُمْ أَهْلُون: سِيدٌ عَمَلّـسٌ وَأَرْقَطُ زُهْـــــلُولٌ وَعَرْفَاءُ جَيْأَلُ
هُمُ الأَهْلُ لا مُسْتَودَعُ السِّرِّ ذَائِعٌ لَدَيْهِمْ وَلاَ الجَـانِي بِمَا جَرَّ يُخْذَلُ
وَكُلُّ أَبِيٍّ بَاسِلٌ غَيْرَ أَنَّنِـــــي إذا عَرَضَتْ أُولَى الطَّـرَائِدِ أبْسَلُ
وَإِنْ مُدَّتِ الأيْدِي إلى الزَّادِ لَمْ أَكُـنْ بَأَعْجَلِهِمْ إذْ أَجْـشَعُ القَوْمِ أَعْجَلُ
وَمَا ذَاكَ إلّا بَسْطَةٌ عَنْ تَفَضـُّلٍ عَلَيْهِـــمْ وَكَانَ الأَفْضَلَ المُتَفَضِّلُ
وَإنّي كَفَانِي فَقْدَ مَنْ لَيْسَ جَازِيَاً بِحُسْنَى ولا فـــي قُرْبِهِ مُتَعَلَّلُ
ثَلاَثَةُ أصْحَابٍ : فُـــؤَادٌ مُشَيَّعٌ وأبْيَضُ إصْلِيتٌ وَصَفْرَاءُ عَيْطَلُ

يحتضن النص جملة من المماثلات الدلالية، لها أهميتها البالغة، ليس في صنع الفضاء الشعري فحسب؛ بل في الكشف عن رؤية الشاعر. يأتي البناء التشبيهي جامعا بين صورتي الشاعر والوحوش، نتيجة اشتراكهم بجملة من العلائق الدلالية، وأول مظهر من مظاهر هذه المشاركة، هو جرأة الذئب وفتكه، وخفة النمر ورشاقته وسرعته، وإهلاك الضبع للجثث، فالشاعر ينتزع لنفسه صورة من متعدد في غاية الفتك والبطش، فينقل المعنى من أحدهما إلى الآخر، وفي الوقت نفسه معربا عن كرهه لقومه، متوعِّدا إياهم بما ينتظرهم، ملمِّحا إلى مستقبل مليءٍ بالدم، ومبيِّنا لطبيعة العلاقة بينه وبين قومه من خلال المشترك بينه وبين الوحوش، والمشترك بين الوحوش وبين قومه، حيث راكم في العلاقة الأولى كل صفات الكمال وما تمدح به الشجعان، وكتَّل في الثانية كل جالب للنقص

والذم، ثم تفضل عن الوحوش بأفعل التفضيل «أبسل» إثباتا، وتنزّه عن نقيصة العجلة نفْيًا وبأفعل التفضيل «أعجل» عن الفريقين معا .

إلا أن هذا الاقتران الدلالي الذي جمع الصورتين ، لا يسير على وتيرة واحدة، إذ يلجأ الشنفرى إلى إحداث رجّات عنيفة في بنية هذا النسق عبر إحداث تعارض سحيق الهوة بين طرفي التشبيه، فبعد أن تمثّل بأفضل صفات الضواري، وتنزّه عن النقائص من الطرفين « القوم /الوحوش »، ارْتقى إلى كسر أفق التوقع لدى المتلقي إذ يعمد إلى هدم تلك البنية ليؤسس بنية مضادة، عبر قدرته على فقد أيِّهم من الطرفين، طالما معه قلب شجاع، يؤازره وسيف مجرد وقوس طويلة، بهم اكتفاؤه.

ثم في قوله7:

وَأَطْوِي على الخَمْصِ الحَوَايا كَما انْـط ... وَتْ خُيُوطَةُ مارِيٍّ تُغَارُ وتُفْتَلُ
وأَغْدُو على القُوتِ الزَهِـيدِ كما غَـدَا ... أَزَلُّ تَهَادَاهُ الـــتنَائِفَ أَطْحَلُ
غَدَا طَاوِياً يُعَـارِضُ الرِّيحَ هَافِـياً ... يَخُـــوتُ بأَذْنَابِ الشِّعَابِ ويُعْسِلُ

يشتد الجوع بالشاعر، فيثني أمعاءه على الطوى كما يُحكِم فاتل الحبل حبله، والصورة المشتركة بين الطرفين، هي القوة والشدة، حيث شدة الجوع تُقاوم بقوَّة لا تعدلها إلا قوة فتل الحِبال، وبهذا مثَّل للمحسوس «قوة الجوع / قوة مُقاومته » بِالمادي »شدة الحبل / شدة الفتل »، ثم عندما يُبكِر باحثا عن القوت القليل، فهو مثْل ذئبٍ هزيلٍ مُتنقِّل بين المفاوِز في الصحراء الشاسعة، فالمماثلة بينهما في الهُزال والبكور والتنقُّل في بين المفاوِز، وتتَّسِع المماثلة بين الطرفين بإسقاط الشاعر كل صفات الذئب على نفسه، لنتأمَّل قوله « أغدو / كما غدا » و« أطوي / طاويّا » ، فالذِّئب كان يُعارض الريح هافيًا، وذِكْر الشنفرى لمعاكسة الذئب للريح إنما يبتغي منها التدليل على قوة حاسة الشَّم لديه؛ والتي تضاهي نظيرتها عند الذئب، ولفظة « الهافي » التي تعني التَّلفُّت ذات اليمين وذات الشِّمال، إنما للتدليل على قوة حاسَّة السمع، وهذه الصفات التماثلية معظمها من الممارسات الإشارية للمعاني .

ثم في قوله8:

كأنَّ وَغَاها حَجـــرَتَيْهِ وَحَوْلَهُ ... أَضَامِيمُ مِـنْ سَفْرِ القَبَائِـلِ نُزَّلُ
تَوَافَيْنَ مِنْ شَتَّى إِلَيْهِ فَضَمَّهَا ... كما ضَـــمَّ أَذْوَادَ الأَصَـارِيمِ مَنْهَلُ
فَغَبَّ غِشَاشَاً ثُمَّ مَرَّتْ كأنّــها ... مَعَ الصُّبْحِ رَكْبٌ مِنْ أُحَاظَةَ مُجْفِلُ

يعمل هذا النسق على عقد مقابلة بين أطراف متعددة بواسطة تأويلٍ مُتقارب المضامين، يكفل استيعاب ذهن المتلقي للصورة بواسطة "فهم مصادر الصورة والتشبيهات والأقْيِسة، لاسيما حينما يتصل بالمجالات الاجتماعية أو الروحية، ويفترض معرفة بالدور الذي يؤديه في السياق الثقافي كما يتطلب إدراكا لِلأَقْيسة الكامنة

تحتها والمحركة لها9". يسبق الشنفرى سرب طير القطا إلى الماء فيشرب ويكدِّره ، ولا يكترث لأصواتها وهي تحوم بجانبيِّ النبع و حوله ، وتزداد أعدادا ، ثم تغِبّ الماء وتحلِّق مُخفلة كالإبل، فالشاعر يقصد بني سلامان بأنَّ صفو الماء له دونهم ، وأنَّهم كالقطا في الصيّاح ليس إلاّ ، فقد ينتُج معنىً كهذا عن "الحدة الشعرية، أو كثافة الطاقة الشعرية، على نحو يجعل النص الشعري قابلا لتعدد القراءات قابلية تبرهن على أدبيته، وفي الوقت نفسه تكشف عن خصوصية الغموض الذي داخله، وتحول الغموض من عنصر هدم إلى عنصر بناء10" تتحد على ضوئه خرائط النص واستراتيجيات تلقيه.

2.2 نسق المُشابهة.

نسق المشابهة الدلالية وسيلة أساسية من وسائل بناء النص وخلق رؤيته، من خلاله يتمكن الشاعر من إنجاز تصوُّره، والمتلقي من تأمُّل تحولاته وكشف أبعاده الأخرى تحت مختلف مستويات وطبقات التأويلات المرتبطة بالألفاظ ومرجعيّاتِها السياقية، عبر الاتِّكاء على المجاز المتنوِّع وأبعاده الإيحائية في الشبكة الدلالية للنص كما عبرت عنها الأبيات الآتية11:

هُمُ الأَهْلُ لا مُسْتَودَعُ السِّرِّ ذَائِعٌ لَدَيْهِمْ وَلاَ الجَانِي بِمَا جَرَّ يُخْذَلُ
وَكُلٌّ أَبِيٌّ بَاسِلٌ غَيْرَ أَنَّنِي إذا عَرَضَتْ أُولَى الطَرَائِدِ أبْسَلُ

وفي قوله12:

وَأَغْدو خَمِيصَ البَطْن لا يَسْتَفِزُّنِي إلى الزَادِ حِرْصٌ أو فُؤادٌ مُوَكَّلُ
وَلَسْتُ بِمِهْيَافٍ يُعَشّي سـَوَامَه مُجَدَّعَةً سُقْبَانُها وَهْيَ بُهَّلُ
ولا جُبَّأٍ أكْهَـى مُرِبٍّ بعِرْسِـهِ يُطَالِعُها في شَأْنِهِ كَيْفَ يَفْعَلُ
وَلاَ خَرِقٍ هَيْقٍ كَـأَنَّ فؤادَهُ يَظَلُّ به المكَّاءُ يَعْلُو وَيَسْفُلُ

وقوله13:

أُديمُ مِطَالَ الجُوعِ حتّى أُمِيتَهُ وأَضْرِبُ عَنْهُ الذِّكْرَ صَفْحاً فأُذْهَلُ

عمد الشاعر إلى أنْسنة المجرد عبر إسباغ بعض خصائص الإنساني وفعالياته على المعنوي المجرد، ذلك أن الشاعر أقام التشكيل الاستعاري على الاقتران الدلالي بين المتنافرات، مولدا مفارقة دلالية، تعمق الأبعاد الإيحائية للنص، وهو ما يسوغ البحث في بنيته العميقة، إذ وصف الضّواري بصفات الأفراد مِثل (الأهل، لديهم، أبِيٌّ ، أُميته) ؛ قوام التشخيص في النص الشعري هو إضفاء الصفات الإنسانية على الإحساسات المجردة بغية توسيع دائرة المشاركة مع الذات الشاعرة في نظرتها إلى الأمور، بدايةً من اعتباره الوحوش الأهل حقاً لا قومه الذين وجَّه لهم الخطاب ؛ مُتجاوِزا رابطتي الدم والجنس بينه وبينهم من جهة، ومفَضِّلاً عليهم الوحوش بما يمتازون به من كتمان السِّر ونصرة الجاني رغم جنايتِه من جهة أُخرى.

ينأى بنفسه في عدم مشابهة أنواع رجال بني سلامان، والذين منهم الجبان الذي لا خير فيه ولا رأي له، ولا يفعل أمراً دون الرُّجوع إلى زوجته، ولا البليد الأخرق الدائم خفقَانِ القلب كذَكَرِ النعام فرقاً، ولا الرابَضِ بداره ، شرُّه فاق خيرَه، يُخيفُه أيُّ شيء، كما شبه الجوع في المثال الأخير بمن يُمكِنُ إماتتُه، أي: امتلاك الروح.

ثم لنتأمَّل قوله14:

وَلَيْلَةِ نَحْسٍ يَصْطَلي القَوْسَ رَبُّها وَأَقْطُعَهُ اللَّاتـــــي بِهَا يَتَنَبَّلُ
دَعَسْتُ على غَطْشٍ وَبَغْشٍ وَصُحْبَتي سُعَارٌ وإرْزِيزٌ وَوَجـــــرٌ وَأَفْكَلُ
فأيَّمْتُ نِسْـــــوَانَاً وأيْتَمْتُ إلْدَةً وَعُدْتُ كما أبْدَأْتُ واللَّـــيْلُ أَلْيَلُ
وأصْبَحَ عَنّي بالغُمَيْـــــصَاءِ جَالساً فَرِيقَانِ: مَســــؤُولٌ وَآخَرُ يَسْأَلُ
فَقَالُوا: لَقَدْ هَرَّتْ بِلَيـــــلٍ كِلَابُنَا فَقُلْنَا: أَذِئْبٌ عَسَّ أَمْ عَسَّ فُرْعُلُ
فَلَمْ يَكُ إلاَّ نَبْأَةٌ ثُمَّ هَـــــوَّمَتْ فَقُلْنَا: قَطَاةٌ رِيعَ أَمْ رِيعَ أجْـــــدَلُ
فَإِنْ يَكُ مِنْ جِنٍّ لأبْـــرَحُ طـــــارِقاً وإنْ يَكُ إنْسَاً ما كَها الإنـــسُ تَفْعَلُ

يسترسل الشنفرى في مُماثَلاتِه بالنقيض، إذْ في الليلة الشديدة البرد التي لا يجد الفارس بُداً من إحراق قوسه وسهامه ونِبالِه، يسير الشنفرى تحت جُنْح الظلام الحالك والمطر المتساقط، ورغم مُعاناتِه الجوع والبرد والتوجس والتردد؛ يقرِّرَ إشْعال ناره، لكن لا بِقوسه ونِباله؛ بل بإحراق أكْبَادِ بني سلامان، فها هو ذا يُغير ليلاً ثم يصبح القوم فريقا : مسؤول وآخر يسأل عمّا حلَّ بهم؟ وعمّن الفاعل ؟ إذِ الصنيع أو الغارة وكيف تمّت، لا قِبل لغير الجِن بِمثلها، ذلك أن ما شاهده القوم صباحا فوق صنيع البشر.

3.2 . نسق المجاورة:

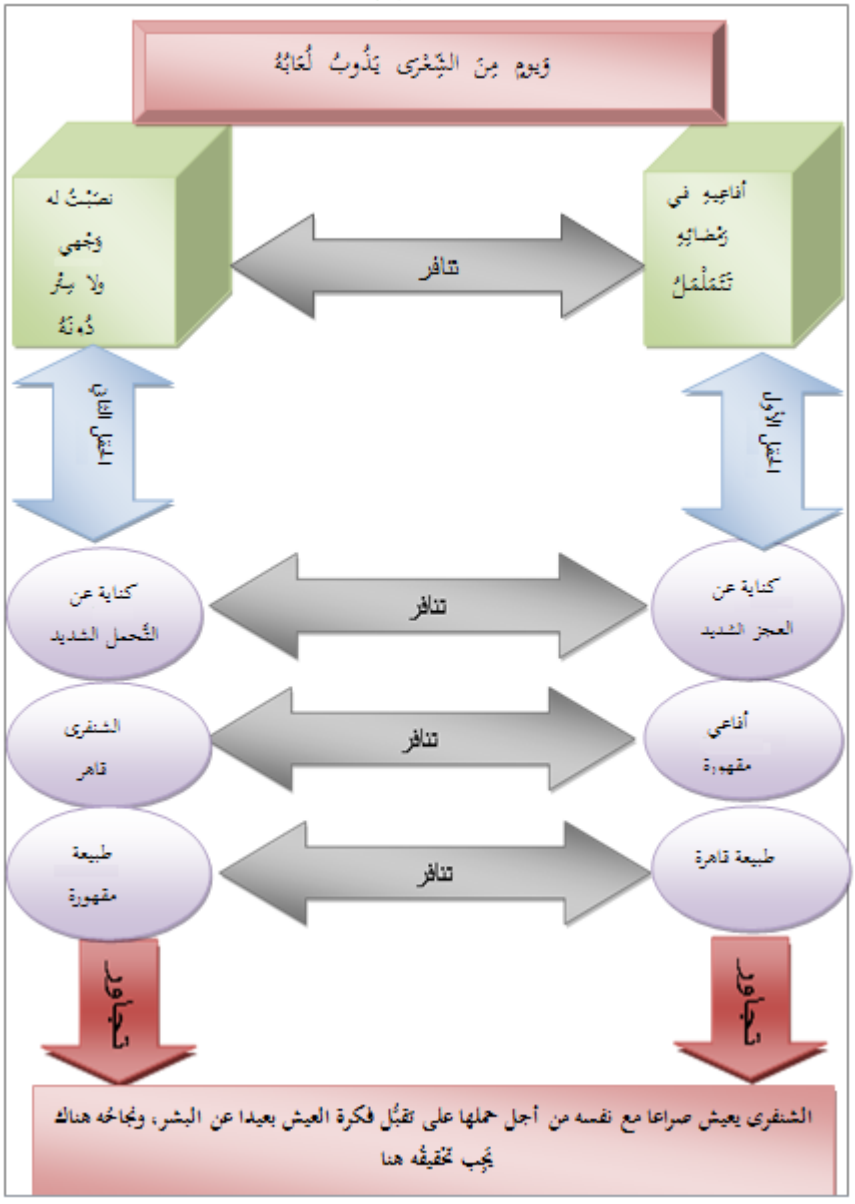
يُبْنى نسق المجاورة على مجموعة من العلاقات التي تقوم على أساس المجاورة بوصفها مظاهر أسلوبية مشحونة بدلالات إيحائية، تتوازى مع التقرير والإيحاء، فتعكس رؤية الشاعر، أو نفسيته كما في الأبيات الآتية15:

وَيومٍ مِنَ الشِّعْرَى يَذُوبُ لُعَابُهُ أفاعِيهِ في رَمْضائِهِ تَتَمَلْمَلُ
نَصَبْتُ له وَجْهي ولا كِنَّ دُونَهُ ولا سِتْرَ إلاَّ الأتْحَمِيُّ المُرَعْبَل

يرصد المشهد تتابُعا خطيّا لحقلينِ دلاليِّين يُجاور أحدهما الآخر، فعندما يشتدُّ الحرُّ، ويُرى كوكب الشِّعرى في صحراء نجدٍ زمن الصيف، حتىَّ يبدو السَّراب لُعابا ذائباً، وتتلوَّى الأفاعي من شدة الحرِّ، يتمدَّدُ الشنفرى تحت الشمس، فيُلْقي بِظهرِهِ إلى الرّمل الحارّ، ويُقابِلُ حارقَة الشّمس بوجهِه، إنه يتحدى نفسه من أجل أن يبلُغ بِها أقصى درجات التَّحمُّل الأسطوري من خلال تحدي الطبيعة، فالكناية هنا تدفع بالنصِّ إلى الانفتاح على مصارعه، حيث تتنوّعُ مرجعيات التأويل النفسيّة والعقلية والاجتماعية والبيئيّة، إذْ لا تفْتأُ البِنْيات المتداولة من الألفاظ والتراكيب والدلائل من الخرقِ المسْتمِر للسُّنن، والبناء المستمر للركائزِ الأسلوبية المتجدِّدة

التي تنقل المقَاصد أو تنتقِل بواسطتها إلى عوالم مُبْتكرة ومُكْتَشَفة، حيث يكون الدخول إلى النص من أجل فهمه عبر الخروج منه، ولن يتأتى ذلك ما لم يكن اللفظ مدخلا ومخرجا بِخَاصِّيَتَيْن، أولاهما الحضور المتكرر المحفور في الفضاء بما يجعل منه دلالة مركزية، وثانيهما ارتباطه بألفاظ مُرَجِّبة هامشيّة، وكل يكتسب صفته انطلاقا من موقعه قياسا إلى الآخر، ذلك يُتاح التَّدرج الآمن من المعنى المستعمل إلى المحتمل دون لَيٍّ لعنق النص أو إفراط عليه شططًا، ذلك أن القرينة هي الحرز المتين الذي يربط القارئ بالنص على مسار التلقي.

الشكل 1: صراع البقاء



تنْجلي مجموع علائق التنافر المتجاورة عن صراعٍ مرير يعيشه الشنفرى، تتلاطم أمْواجه في غياهبِ نفسٍ أبيَّة ترفض الظُّلم، نفسٌ مُرَة لا تُقِيم على الذّام، ولم تسْتسِغْ التَّشرد، ولم تأْلَف الوحدة؛ يُحاول الشاعر إخضَاعَها وحمْلَها على الفِراق كتَحْميله الجسم احْتِمال القيْظ والحرّ والهاجِرة.

يقول الشنفرى الابيات الآتية16:

وَخَرْقٍ كظَهْرِ التُّرْسِ قَفْرٍ قَطَعْتُهُ بِعَامِلَتَيْنِ، ظَهْرُهُ لَيْسَ يُعْمَلُ

فألْحَقْتُ أُوْلاَهُ بأُخْـــرَاهُ مُوفِـيَاً عَلَى قُنَّةٍ أُقْعِي مِرَارَاً وَأَمْثُلُ

يكشف الشاعر عن ميزة من مزاياه، إنه يجري بسهولة ويسرً في أرض قفْرٍ مكشوفة للرِّيح، تُرابها لا يُساعدُ على الجرْيِ، وذا، كناية عن الظروف المثَبِّطة، ومع ذلك يعدو، إنه يُصارع الريح والثرى ، وهنا مجاورة بين معانٍ عديدة يتَقاسمُها مجاليْ الحركة القويّة والصِّراع المري؛ إذْ يتجلى المبْتَغى في البيت الموالي، فمِن شِدّة السُرعةِ بدا طرفا الخرْق مُتلاصِقَيْن مُشْرفين على قِمَّة الجبل، وكان يفْعَل الأمر نفسَه مِراراً دون تعبٍ، وبالرجوع إلى الرِّيح المعارِضة والتُّربة التي لا تُساعِدُ على الرَّكْض، تتَّضِح الصورة ، وتنْفتِح آفاق التأويل على مقاصِد مُضمَرة، وأخرى مُسْتَولَدة. إن الصورة التي تشي بها هذه الأنساق، ليست مجرد عملية تدليل خطِّي، وإنما هي سياق مُتجَلَّى من عِللِ أفعال وسلوكات تسرّبت مُتشبِّثة في جلابيب المعاني، فكانت تعبيرا عن تجارب حية رغم التَّباعُد بين حقولها الدلالية، كاشفة عن رؤيا، يُغذِّيها الاضطراب الذي تُعانيها الذات الشاعرة .

4.2. نسق المفارقة:

شكّلت المفارقة أحد الملامح الأسلوبية لِلاّميّة، ذلك أن اسْتِمْرار نسقِها في انتهاك مألوف الإسناد أوجد المسوِّغات لمزيد الانزياحات الأسلوبية، باعتبارها مظهرا من مظاهر الإيحاء واللامباشرة في الخطاب الشعري، وهي تنشأ " فجأة من اصطدام سياقين أو بنيتين كليتين إحداهما بالأخرى ضمن شبكة جديدة من العلامات ونظام فني وفكري جديد17". إنها مقاصد تُكْتنَهُ عبر تجاوز الدلالات المباشرة، تكون نتيجة " إحساس خارجي بما ينطوي عليه الواقع من مظاهر الخداع التي تكشف في المعنى الواحد وجهين متضادين، وسرعان ما ينتقل هذا الإحساس إلى الذات التي تكشف الخلفية عن طريق التحليل العميق للوجهين المتقابلين، وفي ظل ذلك تصير لغة المفارقة لغة آسرة تتطلب من المتلقي بذل أكبر قدر من الجهد للوصول إلى هذه الخلفية18"، حيث يكون مجالُ هذا الجهد بين الأفق الذاتي والمرجعيّات المعرفيّة المتنوعة، ومدى التحكم في آليّاتِ القراء، بحثاً عن المعاني المسافرة بين الظاهر والباطن.

مِن النقاد من لا يحصر القراءة بعدد محدد، ومنهم من يحدِّدُها بِثلاث، إذ "القراءة الأولى: وهي القراءة الجمالية التي تتكئ على التعامل مع البنى التركيبية، وقياس مدى تخلصها من الطابع العام، والارتقاء إلى مستوى الأدبية، استنادا على الأدوات التعبيرية، ومدى قدرتها على الانحراف والعدول عن المألوف، والثانية التأويلية، عبر

رد المفردات المعجمية في سياقاتها إلى رموزها المشحونة بالإسقاطات مما يتيح للدوال أن تتخلص من دلالتها المعجمية، نتيجة الامتلاء بدلالات جديدة، والثالثة: والتي نسميها بالقراءة الاسترجاعية وهي التي تبدأ حركتها برصد البنى الرئيسة في الخطاب وقدرتها على الربط بين نقطتين بينهما قدر من التواصل والمشاركة ... حيث يتم الربط بين النص الحاضر والغائب ومدى الترابط أو التنافر بينهما، ومدى سيطرة أحدهما على الآخر19"، فبعض النصوص لا تكفيه قراءة واحدة، ذلك أن النص تضاريس وليس أديم مسطح، مرتفع ومنحدر؛ بل، قور وأكم يتدثر كالوقور المهيب، ليس بغيًّا تمنح نفسها في ابتذال، فكم من مفتاح من مفاتيح النص لا تعرِّيه ريح القراءة إلا بعد أكثر من زوبعة، مطمور في العمق بعيدا، ولا مناص من اكتشافه للولوج إلى مغاليق هذا الكائن، ولا مفاتيح من خارجه على غير اهتداء، بقول أوْضح، حتى وإن لجأ القارئ إلى معارف وخبرات جانبية، فبإيعاز من النص، بعض المفاتيح من صميم التشييد اللساني داخلية، وبعضها الآخر معرفية متنوعة بين العلوم خارجية.

يقول الشنفرى في موضع آخر20:

هَمَمْتُ وَهَمَّتْ وَابْتَدَرْنَا وأَسْدَلَتْ وشَمَّرَ مِنِّي فَارِطٌ مُتَمَهِّلُ

يصِف الشاعر طائر القطا أثناء تسابُقِه و إيَّاهُ إلى الماء، فيذكر سبْقَهُ إليْه وتمهُّله دونه، إنما يبْغي القول أنهُ سبق إلى الماء دون عناء، فيُزيل توهُّم المفارقة ويُقْلبها إلى عنصرٍ مُنتجٍ للدلالة خلف ما يُصرِّح به اللفظ.

ويقول الشنفرى21:

فإنْ تَبْتَئِسْ بالشَّنْفَرَى أمُّ قَسْطَلٍ لَمَا اغْتَبَطَتْ بالشَّنْفَرَى قَبْلُ أطْوَلُ

تبدو المفارقة في ابْتِآس الحرب بالشنفرى، سواء أتعلق تلأمر بخوضه إياها أم لِبُعْدِهِ عنها، وفي اغْتِباطها به قول مِثْلُه، إذْ لا فرق بين ابْتِآس الحرب واغْتِباطِها، تهتزُّ المعاني وترْتَج، فتُنْج ما لا يُدْرَك بيُسْر، حيث يؤول المعنى على نفسية الحرب حكاية عن القوم، أنه إن ابتأسوا بالحرب، فلطالما ابتهجوا بالسلم وهذه بتلك.

ثم يقول الشنفرى22:

وأُعْدِمُ أَحْيَاناً وأَغْـنَى وإنَّما يَنَالُ الغِنَى ذو البُعْـدَةِ المتَبَذِّلُ

فلا جَزِعٌ مِنْ خَلَّةٍ مُتَكَشِّـفٌ ولا مَرِحٌ تَحْتَ الغِنَى أتَخَيَّلُ

ولا تَزْدَهِي الأجْهالُ حِلْمِي ولا أُرَى سَؤُولاً بأعْقَـاب الأقَاويلِ أُنْمِلُ

يجري على الشاعر ناموس الطبيعة مثل باقي البشر، تارة يغْنى وتار يفْتقِر، على غرار ما أقرّ به في صدر البيت الأول، لكنه في عجُز نفس البيت يقْصِر الغِنى على المتبذِّل المتَنازِل عن كرامته، وهنا يتبادر إلى الذهْن ما مفادُه: تناقض الشنفرى مع نفسه، وحقيقة المعنى الخفي للنّص غير ذلك، فالشاعر يقصد أنه لو قصر نفسهُ على طلب الغِنى، لَبلغه؛ لكن بعد فُقدان كلَّ كرامة في سبيله، وهو اتِّهام صريح للسُّعاةِ في طلب الرِّزق، ألا كرم ولا صبر على الشدائد مع الثَّراء، و أولئك هم بنو سلامان، أما في البيت الثاني فيقرر أنه لا يشتكي فَقْرهُ للنَّاس، لكنّه سبَّقَ الشكوى مِنْ قبل، على الأقل هكذا يُتوهَّمُ، لكنما المقصد، أن الشنفرى لا يشتكي عندما يشتدُّ

العيش، أما إذ رخى واكتفى فلا يسيرُ في تيْهٍ و خُيلاء، وتلكم سمة يُعيِّرُ بها قومه، ثم ينسب الحِلْم والعفو والصّفح لنفسه، وفي الأبيات السبعة الموالية، نجده يصف الغارة، ويحكي عن سفكه الدم وتأييمه النسوة وإيتامه الأولاد بغيْر شفقة، وتأويل هذه المفارقة، وتأويل ذلك: إن الحِلْم في موضعه، والسَّيْف في موضِعه، فتصير القراءة "قراءات متعددة ، تتجاوز البنية السطحية ذات الوحدات المتنافرة ، إلى قراءات بنائية تحقق قدرا كافيا من الائتلاف بين المتنافرات23" وإذاً لا معنى خارج السِّياق لأنه يثْري النص.

3.الأنساق الرَّمزية:

الفن نسيج لتجربة إنسانية، يكون فيها التعبير تارة بالتصريح، وتارة أخرى بالتلميح والرمز، حيث صير نقطة ارتباط الذّات بالموضوع، وقد ارتقى مثله مثل اللغة إلى مرتبة الخلق والرُّؤيا " لتكتسب المعاني تأويلات جديدة، بعد أن يعيد تشكيلها برؤى مبتكرة تغاير المفهوم الاصطلاحي المتعارف عليه24". ثمة إذن توظيفً شعري غير محدود للأشياء والموجودات يكون الرمز لسانه، ذلك أن الرمز "الشعري نابع من الموقف الفكري والشعوري، وأن له دورا في تحديد دلالة الرمز مما يعني أن لكل شاعر رموزه الكثيرة التي وإن تساوى في توظيفها مع شاعر أخر، إلا أنها تظل مرتبطة بهذا الموقف25"، من هنا تبدو دراسة الرمز في اللامية ضروريّ، إذ لا مناص منها لاستكناه معنى، وهي في ثلاث محطات، :

1.3 نسق الهجرة:

وتدل عليها الابيات الآتية26:

أَقِيمُوا بَنِي أُمِّي صُـــدُورَ مَطِيِّكُمْ فَإِنِّي إلى قَـــوْمٍ سِوَاكُمْ لَأَمْيَلُ
فَقَدْ حُمَّتِ الحَاجَاتُ وَاللَّيْـــلُ مُقْمِرٌ وَشُدَّتْ لِطِـيّاتٍ مَطَايَا وَأَرْحُلُ
وفي الأَرْضِ مَنْأَى لِلْكَرِيمِ عَـنِ الأَذَى وَفِيهَا لِمَنْ خَافَ القِلَى مُتَعَزَّلُ
لَعَمْرُكَ مَا بِالأَرْضِ ضِيقٌ على امْرِىءٍ سَرَى رَاغِبَاً أَوْ رَاهِبَاً وَهـــوَ يَعْقِلُ

إقامة صدور المطايا، الميْل، شُدَّت لِطيَّاتٍ مطايا، أرْحُل، في الأرض منْأى، مُتعزّل، ما بِالأرض ضيق، ولي دونكم، هُم الأهل، وإنِّي كفاني فقْد ... ، وكثير في النص مِمّا يُوحي بالمفارقة والهجرة والرّحيل، لكن لنتأمل قليلا مُسوغات هذه الهجرة ونوعها ودوافعها، إننا نراها تختلِف عن الهجرة المتعارف عليها ، فالشاعر لم يُفارِق إلا ليعيش بعيدا عن قومه على بُعْد مسافةٍ مَا، مسافة يستطيع أن يرتدّ عليها متى ما شاء، لكن السؤال الذي ينطرح : أيرجع الشاعر ؟ ومتى ؟ ولِم ؟ وكيف ؟ يُجيب الشنفرى في الأبيات الآتية27:

وَلَيْلَةِ نَحْسٍ يَصْطَلِي القَوْسَ رَبُّها وَأَقْطُعَهُ اللَّاتـــي بِهَا يَتَنَبَّلُ
دَعَسْتُ على غَطْشٍ وَبَغْشٍ وَصُحْبَتِي سُعَارٌ وإِرْزِيزٌ وَوَجـــرٌ وَأَفْكَلُ
فأَيَّمْتُ نِسْوَانَاً وأَيْتَمـــــتُ إِلْدَةً وَعُـــدْتُ كما أَبْدَأْتُ واللَّيْلُ أَلْيَلُ
وأَصْبَحَ عَنّي بالغُمَيـــْصَاءِ جَالساً فَرِيقَانِ: مَسْـــؤُولٌ وَآخَرُ يَسْأَلُ

فَقَالُوا: لَقَدْ هَـــرَّتْ بِلَيْلٍ كِلَابُنَا فَقُلْنَا: أَذِئْبٌ عَسَّ أَمْ عَسَّ فُرْعُلُ
فَلَمْ يَكُ إلاَّ نَبْـــأَةٌ ثُمَّ هَوَّمَتْ فَقُلْنَا: قَـطَاةٌ رِيعَ أَمْ رِيعَ أَجْدَلُ
فَإِنْ يَكُ مِنْ جِـــنٍّ لأَبْرَحُ طَـارِقاً وإِنْ يَكُ إِنْساً ما كَها الإِنسُ تَفْعَلُ

نعم يَرْجع الشاعر إلى مرابع بني سلامان، من أجل القتل والإغارة دون أن يسْلب، وإلاّ كان ذَكَرَهُ، في الليلة الليلاء يَنْصبُ حاملا الموْت، أفيُقيم معهُم وقد شبَّ السّفك، وأُضْرِم المنُون، وإذًا فالشاعر رحل عن حبِّهم إلى بُغْضِهم، وعن تأمينهم إلى ترْويعِهم، وعن سلامتهم إلى هلاكهم، وعن قِّيَمِهم وأخلاقهم وحياتهم وذكرياتهم، إلى م يناقضها، صار يرى فيهم الهلاك والفناء الذي عليه أن يَبْتَدِرَه.

2.3 نسق الذئب.

من خلال قراء اللامية نقف على العلاقة الحميميَّة بين الشنفرى والذِّئب ، تَبْدأ بالأسماء التي أطلقها عليه: الأزل والعملّس، وهذا إن دلّ على شيء إنّما يدل على اهتِمام الشاعر بِصاحبِه، لأن العرب معروف عنها إكثار الأسماء للحيوانات التي تَهْتمّ بها، وكلما تعددت الأسماء كلّما دل ذلك على التَّعلُّق، ولعَلّ العلاقة بينهما أبعد من ذلك، لأن كليهما يغدو باكرا باحِثًا عن القوت، مُتنقِّلا بين المفاوِز، يُعاني الجوع؛ بل إنّ حياة الذّئب كلّها انْعِكاس لحياة الشنفرى تُعبِّر عنها الأبيات الآتية28:

وأَغْدُو على القُوتِ الزَهِـيدِ كما غَـدَا أَزَلُّ تَهَادَاهُ الـــتنَائِفَ أَطْحَلُ
غَدَا طَاوِياً يُعَـارِضُ الرِّيحَ هَافِياً يَخُوتُ بأَذْنَابِ الشِّعَابِ ويُعْسِلُ
فَلَما لَوَاهُ القُوتُ مِنْ حَيْثُ أَمَّهُ دَعَا فَأَجَابَتْهُ نَظَائِرُ نُحّـلُ
مُهَلَّلَةٌ شِيبُ الوُجُـوهِ كأَنَّها قِدَاحٌ بأيدي ياسِرٍ تَتَـــقَلْقَلُ
أوِ الخَشْرَمُ المِبْعُوثُ حَثْحَثَ دَبْرَهُ مَحَابِيضُ أَرْدَاهُنَّ سَـــامٍ مُعَسِّلُ
مُهَـــرَّتَةٌ فُوهٌ كَأَنَّ شُدُوقَها شُقُوقُ العِصِـيِّ كَالِحَاتٌ وَبُسَّلُ
فَضَجَّ وَضَـــجَّتْ بالبَرَاحِ كأَنَّها وإِيّاهُ نُـــوحٌ فَوْقَ عَلْيَاءَ ثُكَّلُ
وأَغْضَى وأَغْضَتْ وَاتَّسَى واتَّسَتْ به مَرَامِيـلُ عَـــزَّاها وعَزَّتْهُ مُرْمِلُ
شَكَا وَشَكَتْ ثُمَّ ارْعَوَى بَعْدُ وَارْعَوَتْ وَلَلْصَبْرُلاإِنْ لَمْ يَنْفعِ الشَّكْوُ أَجْمَلُ
وَفَـــاءَ وَفَـاءَتْ بَادِراتٍ وَكُـلُّها على نَكَـظٍ مِـمَّا يُكَـاتِمُ مُجْمِلُ

يستهِلُّ الشاعر لوْحَتَهُ بالفعل «أغدو»، ويُنْهي صدر البيت بِنفسِ الفعل في الماضي «غدا» مع الرّبْط بينَهُما بِحرف التشبيه «كما»، ومن ثمّ كل ما تعلّق بالذّئب في الأبيات الآتية ينْسحِبُ على الشنفرى، لأن طبيعة الحياة التي آل إليها تتطلّب جُرأة الذِّئب وسرعته في المفاوِز المقفِرة، وإذْ صوّرهُ الشاعر مُسْرعًا، يجْري يمِينًا وشِمالاً، فإنه يقصِد بذلِك إطْلاعنا على رحْلتِه مع الزّاد، إنها مُعاناةٌ وصراعٌ مرير ضدّ الفناء جوعًا، وزمن المضارع يدل على المعاناة المسْتمِرّة، والتّشرد والخوف، وبالعودة إلى خروجه من دائرة البشر، نَجِدُنا أمام بشر مُخْتلِفْ، وقد تمحْورت

الدلالة في البيت الأول حول الفعل «أغدو»، والذي ارتكز بدوره على صيغة الماضي «غدا» المرتبط بالذِّئب، فكان الحرف «كما » مُلْحِقاً لكلِّ صفات الذئب بالشنفرى، لذلك كان الغدوُّ شامِلاً وجامِعاً بكلِّ ما فيه للطرفين، ثم إن الشاعر قَابَلَ بين زمَنَيْ الماضي والحاضِر لخِدْمة الحال والاستقبال، فكان التطريز وسيلتَهُ، ونواة الرُّؤيا تبْدأ من الغدو، إذْ يسترْسِلُ في التوشيح رأْساً من عَجُز نفس البيت في وصفه للذِّئب النَّحيف الذي تتقَاذفُه المَفَاوِزُ، وهو يتَلفّت يمينًا شِمالاً في عكس اتِّجاه الريح كي يشْتمَّ رائِحة الطَّرائد، ينْدلق بِسهولة ويُسْر بين الشِّعاب، ويريد الشاعر أن يصوِّر الجوع الذي يُعانيه هذه المرّة من خلال الأزل بواسطة الظّرف« فلمّا » في قوله29:

*

فَلَما لَوَاهُ القُوتُ مِنْ حَيْثُ أَمَّهُ دَعَا فَأَجَابَتْهُ نَظَائِرُ نُحَّلُ

يبْدأ المَوْقف الشعري بالظرف [لما] المسبوق بالفاء الإستئْنافيّة الدالة على التسلسل الزمني الذي يعني [حين] المرتبطة بالفعلين [لواه ، أمَّهُ] ، وهذا في رصْدٍ دقيق لحركة الذئب في صراعه مع الجوع ، فلم يجد بُدًا من الاستنجاد بِغيره من الذِّئاب الهزيلة مثْله ومثل الشنفرى ، هذا الأخير أورد موقف العملّس معطوفا في قوله [وأغدو] على البيت الذي قبله ، وهو في قوله30:

وَأَطْوِي على الخَمْصِ الحَوَايا كَما انْطَوَتْ خُيُوطَةُ مارِيٍّ تُغَارُ وتُفْتَلُ

يربط الشاعر مُقاومته الجوع بِمُقاومة الذئب، في البداية طيِّ الأمعاء ثم البُكور صباحا للسعي خلف الطرائد، ومن هنا يشتغل نسق الرمز في شعرية اللاشعور، ألا يُقارن الشاعر بين الوحوش والبشر؟ فإذا كانت الوحوش تستنجد بجنسها أفلا يحق له مع بني سلامان؟ لكن كيف السبيل وهو الذي يراهم دون هذه المرتبة فاسْتَبْدلَهم بالذين هم أدنى، ثم يسترسل مع ذِّئابِه التي كانت هزيلة في وجوهِها بياض وسواد، كأنها قِداح في يد مقامر ليُبيِّن أن حال عشيرة الذئاب جميعا كحالته، فالمقامر سيد القبيلة والفرق بينه وبينهم ليس إلا حياة الجماعة وما دون ذلك هم فيه سواء من بؤس شقاء وجوع فلِم يتنازل عن كرامتهِ، ثم يُمعن في تكْثِيف تشبيهه بآخر في البيت الثاني رابِطًا بينهما بالحرف أو « الخشرم » وهو رئيس النحل مع نحْلِه وقد عمد أحط طالبي العسل إلى الخلايا فحطَّمها، فإذا كان التشبيه الأول جعل الذئاب كتقلْقُل سهام المقامر من الجوع، فإن الثاني صوّر ثورتها على الجوع كالنّحل المسْتَنْفر، ممّا جعلها تبدو كريهة المناظر، ثم تأتي الأبيات الأربعة مُرتكِزا فيها الشنفرى على التَّكْرار «ضجّ / ضجَّت»، «أغضى / أغْضت»، «اتّسى اتّست»، «عزّاها / عزَّتْه»، «شكا / شكت»، «ارْعوى / ارْعوت»، «فاء / فاءت»، تنعطف شعرية التكرار إلى العالم الداخلي لمكنون الشاعر، ذلك أن التطريز أوْغَل في عالم المعاناة انْطِلاقا من عالمٍ مرْئِيٍّ لِلْعيان، حاول من خلاله اسْتدراج مكنوناته لِلتَّجلي، لأن مأساويّة الموقف الشعري تَشِي برغْبة الشاعر في العيش في كنف القبيلة، لكنّه سُرْعان ما يستدْرِك فيعود إلى كبريَّائه وشموخِه مع القطا.

3.3 . نسق القَطا:

يعود إلى تصوير سبْقِه وغلبته على الماء، علْمًا أن صراع العرب جلُّه على الماء، إذْ نجِده يصوِّر صِرَاعَة مع أسْراب القطا في الأبيات الاتية31:

وَتَشْرَبُ أسْآرِي القَطَا الكُدْرُ بَعْدَما	سَرَتْ قَرَباً أحْنَاؤها تَتَصَلْصَلُ
هَمَمْتُ وَهَمَّتْ وَابْـتَدَرْنَا وأسْدَلَتْ	وشَمَّرَ مِنِّـي فَارِطٌ مُتَمَهِّلُ
فَوَلَّيْتُ عَنْها وَهْيَ تَكْبُو لِعُقـْرِهِ	يُبَاشِـرُهُ منها ذُقُونٌ وَحَوْصَلُ
كأنَّ وَغَاها حَجْرَتَيْهِ وَحَـــوْلَهُ	أضَامِيمُ مِنْ سَفْرِ القَبَـــائِلِ نُزَّلُ
تَوَافَيْنَ مِنْ شَتَّى إِلَيْهِ فَضَمَّهَا	كما ضَمَّ أذْوَادَ الأصَـــارِيمِ مَنْهَلُ
فَغَبَّ غِشـــاشَاً ثُمَّ مَرَّتْ كأنّها	مَعَ الصُّبْحِ رَكْبٌ مِنْ أُحَاظَةَ مُجْفِلُ

تتركز الصورة في إبراز سرب القطا في سعيه للماء ومسابقة الشنفرى له، واختار الشاعر القطا المشهور بالسرعة حتى يعطي الدلالات التي تخدم مقصِديَّته، فالسباق بين طرف في الأرض « الشاعر » وطرف في السماء« القطا»، إنما هي صياغة بغرض منها الإدهاش، ثم المفاجأة عند وصول الشنفرى أولا، وهذه النتيجة تظهِر قدرة الشاعر بل قدرتيه معا، البدنية والتصويرية حيث يبدأ «هممت / همّت» أي الاستعداد، ثم المشترك «وابتدرنا » أي: الانطلاق، ثم « أسدلت » من التعب والاستسلام والقبول بالأمر الواقع، لما تيقنت بسبقه الذي كان دون عناء «شمر مني فارط متمهل»، فإذا كان التكافؤ في الشطر الأول فإن الغلبة والحرص على إظهارها كان في الشطر الثاني.

4. خاتمة:

- نجح الشنفرى في الوصول إلى أعماق النفس البشرية في العصر الجاهلي، فكشف خباياها وهواجسها وتقلباتها، وكذا انسجامها وتجانسها مع بيئتها؛ بله؛ وتطويعها معادلا موضوعيا يمكن التعبير به في لغة متجانسة الروافد النفسية والفكرية والاجتماعية والبيئية.
- شهدت اللغة الشعرية مع الصعاليك تجاوبا وتناغما مع البيئة التي كانوا مجبرين على التأقلم معها، فانعكس ذلك على نصوصهم، فغابت الناقة والمرأة والبيت أوالخيمة، وما تلك بحياة اختاروها بأنفسهم؛ إنما دُفعوا إليها دفعا.
- أثبت شعر الصعاليك بصفة عامة، واللَّامية بصفة خاصة، قدرة القول الشعري تجاوز مرحلته الآنية إلى الديمومة عن طريق براعة الصياغة، إلا أن النصيب الأكبر هو ما يحمل من قيم تتناغم مع الحياة العقلية والروحية والبيئة الاجتماعية..

- لم تقف اللامية عند التعبير الشعري عن أفكار الشنفرى، وسرد قصته مع قومه وكذا تفاصيل حياته، ويومياته مع الثأر في زمنٍ مُعيَّنٍ فحسْب، بل استدعت مناخ الجاهليين الرُّوحي ومشاعرهم وكل موروثاتهم، لذا تحتاج لغة الخطاب قارئا خاصا لفك أسرارها ورموزها وطلاسمها، والربط بين فضاءاتها المتناثرة بين مكان حاضر، ومكان لا زمان فيه ولا تاريخ؛ بل مجرد حُلمٍ تمتد فيه اللحظة الشعورية، حتى لَيَكُون هذا الامتداد لحظة كونية واحدة، تستوعب باث الخطاب ومتلقيه وما يحيط بكل منهما من سياقات مختلفة تحكم كل الأطراف على مستوى المعطى اللغوي.
- تقترح الدراسة إعادة تناول الشعري الجاهلي عامة، وشعر الصعاليك خاصة من أسلوبي في مختلف المستويات، ذلك أن التحليل الأسلوبي يضمن المتعة الجمالية والمعرفة العلمية ضمن اطر سلم تصريف القول الفني في علاقته بالمعرفة الإنسانية.

5- الهوامش:

1رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة : محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال ، الدار البيضاء، 1998، ص: 61.

2غاستون باشلار. شاعرية أحلام اليقظة. علم شاعرية الأحلام الشاردة . ترجمة: جورج سعد. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع . ط1. 1991م . ص :7.

3جوليا كريستيفا ، علم النص، ترجمة : فريد الزاهي، مراجعة: عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1991. ص: 78.

4م . ن . ص: 78.

5الشنفرى عمرو بن مالك، الديوان، جمع وتحقيق، د. بديع إميل يعقوب، دار الكتاب العربي بيروت، ط2، 1996، ص: 58.

6الشنفرى، الديوان، صص: 59 / 60.

7الشنفرى، الديوان، صص: 63 / 64.

8الشنفرى، الديوان، ص: 65.

9صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1992، ص: 189.

10حمد الهادي الطرابلسي، بحوث في النص الادبي، الدار العربية للكتاب، 1988، ص: 172.

11الشنفرى، الديوان، ص: 59.

12الشنفرى، الديوان، ص: 60.

13الشنفرى، الديوان، ص: 62.

14الشنفرى، الديوان، ص: 68.

15الشنفرى، الديوان، ص: 70.

16الشنفرى، الديوان، ص: 72.

17كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1987، ص: 40.

18محمد كنوني، اللغة الشعرية: دراسة في شعر حميد سعيد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1997، ص: 271.

19 محمد عبد المطلب، قراءات اسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1995، ص: 15.

20الشنفرى، الديوان، ص: 66.

21الشنفرى، الديوان، ص: 67.

22الشنفرى، الديوان، ص: 69.

23 ميكائيل ريفاتير، سيموطيقا الشعر– دلالة القصيدة. ضمن كتاب (انظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة مدخل إلى السيموطيقا). مقالات مترجمة ودراسات، إشراف: سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، دار إلياس العصرية، القاهرة، ط1، 1986، ص:56.

24 صبحي البستاني، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، الاصول والفروع، دار الفكر اللبناني، ط1، 1986، ص: 190.

25 محمد كنوني، اللغة الشعرية، ص: 280 .

26 الشنفرى، الديوان، ص: 58.

27الشنفرى، الديوان، ص: 69.

28 الشنفرى، الديوان، صص: 63– 65.

29 الشنفرى، الديوان، ص: 63.

30 الشنفرى، الديوان، ص: 63.

31 الشنفرى، الديوان، ص:.66

6. قائمة المراجع:

1) الشنفرى عمرو بن مالك، الديوان، جمع وتحقيق، د. بديع إميل يعقوب، دار الكتاب العربي بيروت، ط2، 1996، ص: 58.
2) رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة : محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال ، الدار البيضاء، 1998، ص: 61.
3) غاستون باشلار. شاعرية أحلام اليقظة. علم شاعرية الأحلام الشاردة . ترجمة: جورج سعد. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع . ط1. 1991م . ص :7.
4) جوليا كريستيفا ، علم النص، ترجمة : فريد الزاهي، مراجعة: عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1991. ص: 78.
5) صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1992، ص: 189.
6) حمد الهادي الطرابلسي، بحوث في النص الادبي، الدار العربية للكتاب، 1988، ص: 172.
7) كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1987، ص: 40.
8) محمد كنوني، اللغة الشعرية: دراسة في شعر حميد سعيد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1997، ص: 271. ص: 280 .
9) محمد عبد المطلب، قراءات اسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1995، ص: 15.
10)ميكائيل ريفاتير، سيموطيقا الشعر– دلالة القصيدة. ضمن كتاب (انظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة مدخل إلى السيموطيقا). مقالات مترجمة ودراسات، إشراف: سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، دار إلياس العصرية، القاهرة، ط1، 1986، ص:56.
11)صبحي البستاني، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، الاصول والفروع، دار الفكر اللبناني، ط1، 1986، ص: 190.