جامعة الأزهر
كلية اللغة العربية بأسيوط
المجلة العلمية

التجسيد الفني للحرية
في (لامية العرب) للشنفرى

The artistic embodiment of freedom
in "Lamiyyat al-Arab" by Al-Shanfari

إعداد
د/محمود عبدالله محمد عطا الله
الأستاذ المساعد بقسم الأدب والنقد
بكلية اللغة العربية بإيتاي البارود – جامعة الأزهر.

(العدد الثالث والأربعون)
(الإصدار الثالث-أغسطس)
(الجزء الرابع (١٤٤٦هـ /٢٠٢٤م)

الترقيم الدولي للمجلة (ISSN) *2536- 9083*
رقم الإيداع بدار الكتب المصرية : ٢٠٢٤/٦٢٧١م

التجسيد الفني للحرية في (لامية العرب) للشنفرى

محمود عبد الله محمد عطا الله

قسم الأدب والنقد، كلية اللغة العربية، جامعة الأزهر، إيتاي البارود، مصر.

البريد الالكتروني: *mmaoh200@gmail.com*

في هذا البحث نحاول الوصول إلى صورة التجسيد الفني للحرية في قصيدة لامية العرب للشنفرى، وقد وقع اختياري على هذه القصيدة؛ نظرًا لاهتمام الكثير من دارسي الأدب – قديمًا وحديثًا– بها، حتَّى تُرجمت إلى العديد من اللغات حول العالم، بالإضافة إلى اشتمالها على كثيرٍ من الخصائص والسمات العربية الأصيلة، ولا أتناول الحرية بوصفها مفهومًا تناوله الشاعر في القصيدة؛ إذ إنَّ الحرية –أجدها– ليست في حدِّ ذاتها قضيةً من قضايا الشعر، والذي يربط بين الحرية والشعر هو خيطٌ رفيعٌ به ينطلق الشاعر بالخيال، فيبدع صورًا ذات طبيعةٍ خاصةٍ يرى فيها حريته، فتعمل نفسه على خلق عالمٍ آخر غير العالم الواقعي الذي يعيشه الشاعر، هذا العالم الموازي للعالم الواقعي قد يكون واقعيًّا في ضميره، يتحدَّث عنه حديثًا واقعيًّا، ومن خلال ذلك يبثُّ أفكارًا وقيمًا يراها كائنةً في عالمه الموازي، وهو يعبّر من خلال استخدامه اللغة عن مجموعةٍ من التصورات الكائنة في ضميره.

ومن ثمَّ يكون التشكيل الشعري: اللغة، والأسلوب، والصورة، مجسدًا لما يريد الشاعر أن يقوله في النص.

وليس المقصود –عندي– في البحث دراسة علاقة القصيدة بالحرية، أو كون الحرية في ذاتها قضية من قضايا القصيدة، لكن المقصود من تناول التجسيد الفني للحرية في قصيدة اللامية هو كيف عبَّر الشاعر عن الصراع الداخلي لديه بين دوافعه الذاتية وقيود المجتمع الذي يعيش فيه، وذلك من خلال استخدامه التشكيل

اللغوي والأسلوبي، وقد استخدم ذلك بمستويات متعدّدة داخل النص أقواها التصوير الفني.

وقد خالف الشنفرى منهج الشعراء في عصره، فلم يبدأ لاميته بالحديث عن الطلل، أو بما يدل على الغربة أو الاغتراب؛ ذلك لأنه لم يكن يبحث عن مجتمعٍ جديدٍ بقدر بحثه عن الحرية، فأينما وجد حريته فهي مجتمعه، وأهله، ووطنه؛ لذلك لم نجد عنده صورًا يعكس من خلالها حالةً من الوجد، أو بكاءً على طللٍ، أو أهلٍ أو ماضٍ عاش فيه، ولو ظهرت من بعيدٍ في بعض صوره شكلًا للغربة المكانية، فإن الشنفرى يخفي هذا الإحساس ويتجاهله، والقصيدة في مجملها صرخات احتجاج على المجتمع القبلي.

الكلمات المفتاحية: الشنفرى، الحرية، لامية العرب، الصعاليك، التجسيد، الفني.

The artistic embodiment of freedom in "Lamiyyat al-Arab" by Al-Shanfari

Mahmoud Abdullah Muhammad Atallah
Department of Literature and Criticism, Faculty of Arabic Language, Itay El-Baroud - Al-Azhar University.

Email: *mmaoh200@gmail.com*

Abstract:

In this research, we are trying to reach an image of the artistic embodiment of freedom in the poem Lamiyat al-Arab by Al-Shanfari, and I chose this poem. Due to the interest of many literary scholars - ancient and modern - in it, to the point that it has been translated into many languages around the world, in addition to its inclusion of many authentic Arabic characteristics and features, I do not address freedom as a concept that the poet addressed in the poem; Because freedom - I find it - is not in itself an issue of poetry, and what links freedom and poetry is a thin thread through which the poet begins with imagination, creating images of a special nature in which he sees his freedom, and thus himself works to create a world other than the real world that the poet lives. This world parallel to the real world may be real in his conscience, and he talks about it realistically, and through that he broadcasts ideas and values that he sees as existing in his parallel world, and he expresses, through his use of language, a set of perceptions that exist in his conscience. Hence, the poetic composition: language, style, and image, embody what the poet wants to say in the text. In my opinion, the purpose of the research is not to study the relationship of the poem to freedom, or the fact that freedom in itself is one of the issues of the poem. Rather, the purpose of dealing with the artistic embodiment of freedom in the poem Al-Lamiyah is how the poet expressed his internal conflict between his own motivations and the restrictions of the society in

which he lives. Through his use of linguistic and stylistic formation, he used this at multiple levels within the text, the strongest of which is artistic photography. Al-Shanfari differed from the approach of the poets of his time, and did not begin his illiteracy by talking about ruins, or anything that indicates alienation or alienation. This is because he was not searching for a new society as much as he was searching for freedom. Wherever he found his freedom, it was his society, his family, and his country. Therefore, we did not find images in him that reflected a state of feeling, or crying over a ruin, or a family or a past in which he lived. Even if it appears from afar in some of his images as a form of spatial alienation, Al-Shanfari hides this feeling and ignores it, and the poem as a whole is a cry of protest against tribal society. .

Keywords*: Al-Shanfari, Freedom, Arab Illiteracy, Tramps, Embodiment, Artistic.*

مقدِّمة

الحمد لله ربِّ العالمين، والصَّلاة والسَّلام على أشرف الخلق، وسيِّد المرسلين سيِّدنا محمَّد – صلَّى الله عليه وسلَّم– وعلى آله وصحبه ومن دعا بدعوته إلى يوم الدين، **وبعد**:

فقصيدة الشعر عند الصعاليك صورةٌ واضحةٌ لحياة هذه الطائفة من العرب، والقصيدة عندهم من حيث بناؤها الفني نجدها قد تمرَّدت على النظام الذي اعتادته القصيدة العربية قديمًا، فهي –أي القصيدة– عند الصعاليك: ظاهرةٌ فنيةٌ، خرجت على النظام السائد والمألوف لدى شعراء العصر الجاهلي، وهذا الخروج يُعَدُّ انعكاسًا لما كان عليه الشعراء الصعاليك بصفةٍ عامَّةٍ، والشنفرى بصفةٍ خاصَّةٍ، فصاحب النصّ المقصود بالدراسة يُعَدُّ واحدًا من شعراء هذه الطائفة، وفوق ذلك كان شديد التطلع إلى الحرية، فخالف في قصيدته اللاميَّة النظم السائدة، والأعراف الموروثة، فلم يصدر قصيدته مطلعًا طلليًّا، ولا غزليًّا، ولا خمريًّا، فكأن المطلع يعكس حرية الشاعر ورغبته في إثبات ذلك، فبدأ –مباشرةً– بما يعزّز صورة الحريَّة التي يبحث عنها ويرجوها، هذا بالإضافة إلى تمرّده وخروجه على القبيلة، وانفصاله عن المجتمع الذي عاش فيه.

كما أنَّ القصيدة من حيث المضمون نجدها –أيضًا– تخلَّت عن مدح الغير أو الفخر بالمجموع؛ لتتَّجه إلى الحديث عن الذات وقضاياها، أو المشاعر الإنسانيَّة وما يترتب عليها من الحبّ والكره، وبذلك تختفي في القصيدة عند الشنفرى –وكما هو الحال في شعر الصعاليك– صورة الأنا الجمعي، وتتحوَّل القصيدة إلى تعبير عن الذات.

ولعلَّ ما تعالجه قصيدة الصعاليك بصفةٍ عامةٍ، وقصيدة اللامية بصفةٍ خاصةٍ من قيمٍ إنسانيَّةٍ، لعلَّ ذلك هو ما جعل هذا الشعر على قدر عالٍ من الذيوع والانتشار،

على الرغم من التحرر الكامل من التبعية المفرطة للقبيلة، ونبذ القبائل للشعراء أصحاب هذا الاتجاه، وفي مقدمتهم الشنفرى صاحب لامية العرب، تلك القصيدة التي تناولها الشُّراح – قديمًا وحديثًا – بالشرح، والتحليل، والتعليق عليها(١).

«وقد فاقت لامية العرب بشهرتها الأدبية واللغوية كثيرًا ممَّا نظمه الشعراء الجاهليون،... وتجاوز الاعتناء بها من علماء العرب إلى المستشرقين، فدرسوها وترجموها إلى لغاتهم»(٢).

والذي أراه أن ذيوع مثل هذه القصائد –أي شعر الصعاليك– لم يكن انتشاره مصاحبًا لزمن إنشاء هذه القصائد، حيث إنَّ المجتمع القبلي لم يكن يحفل إلا بالشاعر الذي يتحدث بلسان القبيلة أو الفخر بالمجموع، ومن ثمَّ لم نجد في المصادر القديمة اسمًا للشنفرى متفقًا عليه غير هذا اللقب الذي لُقِّب به، حتَّى أصبح عَلَمًا عليه؛ فهو «رجلٌ خذلته عشيرته، واضطرته إلى صحبة الوحوش وإلف الضواري، وتفضيلهم على مجتمع البشر لهو حريٌّ أن يتخذ –أو يطلق عليه أصحابه– لقبًا يناسب حياته القاسية»(٣).

---

(١) ذكرها البغدادي في خزانة الأدب، وشرحها الزمخشري تحت عنوان: أعجب العجب من شرح لامية العرب، وشرحها ابن ذاكور تحت عنوان: المنتخب في شرح لامية العرب، وشرحها العكبري شرح لامية العرب، والمنتخب في شرح لامية العرب ليحيى بن حميد، ومن المعاصرين: الدكتور: عبد الحليم حفني، والأستاذ: عطا الله الأزهري.

(٢) ينظر: السيد إبراهيم الرضوي، شرح لامية العرب: ٢٠، تحقيق: أسماء هيتو، دار المعارف، سوريا، طبعة أولى: ١٤٣٠هـ=٢٠٠٩م.

(٣) ينظر: د. محمد بظاظو، تعدد روايات القصيدة الجاهلية وأثره على الأداء الفني (لامية العرب للشنفرى نموذجًا): ٢٣، بحث في مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية بدمنهور، العدد الثاني، المجلد السادس: ١٤٣٩هـ= ٢٠١٧م.

لكن الذي كفل انتشارها بعد ذلك ما تحتوي عليه القصيدة من مشاعر إنسانيةٍ، واحتواؤها على تجارب حياتيةٍ.

وفي هذا البحث نحاول الوصول إلى صورة التجسيد الفني للحرية في قصيدة لامية العرب للشنفرى، وقد وقع اختياري على هذه القصيدة؛ نظرًا لاهتمام الكثير من دارسي الأدب –قديمًا وحديثًا– بها، حتَّى تُرجمت إلى العديد من اللغات حول العالم، بالإضافة إلى اشتمالها على كثيرٍ من الخصائص والسمات العربية الأصيلة، ولا أتناول الحرية بوصفها مفهومًا تناوله الشاعر في القصيدة؛ إذ إنَّ الحرية –أجدها– ليست في حدِّ ذاتها قضيةً من قضايا الشعر، والذي يربط بين الحرية والشعر هو خيطٌ رفيعٌ به ينطلق الشاعر بالخيال، فيبدع صورًا ذات طبيعةٍ خاصةٍ يرى فيها حريته، فتعمل نفسه على خلق عالمٍ آخر غير العالم الواقعي الذي يعيشه الشاعر، هذا العالم الموازي للعالم الواقعي قد يكون واقعيًّا في ضميره، يتحدَّث عنه حديثًا واقعيًّا، ومن خلال ذلك يبثُّ أفكارًا وقيمًا يراها كائنةً في عالمه الموازي، وهو يعبّر من خلال استخدامه اللغة عن مجموعةٍ من التصورات الكائنة في ضميره.

ومن ثمَّ يكون التشكيل الشعري: اللغة، والأسلوب، والصورة، مجسدًا لما يريد الشاعر أن يقوله في النص.

وقبل أن نشير إلى خطَّة البحث نودُّ أن نقف عند مفهوم الحرية، وعلاقة الدراسة بها.

يختلف المقصود من الحرية باختلاف الرؤية التي ترى من خلالها شكل الحرية، أو المفهوم الذي يعالج معنى الحرية عند المهتمين بها، فهي: «مفهوم يشغل كل بالٍ على نحوٍ أو آخر، والنتيجة هي تعدّد عجيب في مداخل النظر إلى ذلك المفهوم، واختلاف ظاهر في فهم المقصود منه، وفي طرق تناوله»[1].

(١) د. عزت قرني: طبيعة الحرية: ١٢، دار قباء للطباعة والنشر: ٢٠٠٢م.

على هذا، فإن الحرية يختلف معناها باختلاف الرؤية التي تعالج الحرية، وقبل أن نضع تعريفًا محددًا لها نقول: هل الحرية تصور أو فعل؟ وعندي: أن الحرية أولًا تصور عقلي؛ ونتيجة لهذا التصور يكون الفعل الذي يفرضه ذلك التصور، ومعنى هذا أن الحرية يختلف معناها باختلاف هذا التصور، ومن ثمَّ يختلف الفعل الناتج عن ذلك.

ومن خلال دراسة التشكيل الفني للقصيدة موضوع الدراسة نستطيع أن نضع شكلًا للتصور الذي استقرَّ في ذهن الشَّاعر عن الحرية التي يريدها، ومن ثمَّ نرى أنَّ مفهوم الحرية الذي نراه مطابقًا لتصورات الشاعر في لامية العرب للشنفرى هو: «حالة تتميَّز بعدم وجود عوائق أو موانع أمام سلوك الفرد ممَّا تجعل له قدرة على الاختيار بين البدائل»(١).

وليس المقصود -عندي- في البحث دراسة علاقة القصيدة بالحرية، أو كون الحرية في ذاتها قضية من قضايا القصيدة، لكن المقصود من تناول التجسيد الفني للحرية في قصيدة اللامية هو كيف عبَّر الشاعر عن الصراع الداخلي لديه بين دوافعه الذاتية وقيود المجتمع الذي يعيش فيه، وذلك من خلال استخدامه التشكيل اللغوي والأسلوبي، وقد استخدم ذلك بمستويات متعدّدة داخل النص أقواها التصوير الفني.

أمَّا فكرة النصّ، فنجدها قامت على «العلاقة بين الأنا والآخر، بين الذات والمجتمع، ومشكلات استشراف مجتمعٍ آخر، ينهض على قيمٍ مغايرةٍ، وتلك هي مشكلات الحرية والرغبة، مشكلات الحياة، مشكلات الإبداع»(٢).

---

(١) ينظر السابق: ١٨، ٢٢.

(٢) ينظر: أدونيس: كلام البدايات: ٨٨، طبعة أولى: ١٩٨٩م.

وقد خالف الشنفرى منهج الشعراء في عصره، فلم يبدأ لاميته بالحديث عن الطلل، أو بما يدل على الغربة أو الاغتراب؛ ذلك لأنه لم يكن يبحث عن مجتمعٍ جديدٍ بقدر بحثه عن الحرية، فأينما وجد حريته فهي مجتمعه، وأهله، ووطنه؛ لذلك لم نجد عنده صورًا يعكس من خلالها حالةً من الوجد، أو بكاءً على طللٍ، أو أهلٍ أو ماضٍ عاش فيه، ولو ظهرت من بعيدٍ في بعض صوره شكلًا للغربة المكانية، فإن الشنفرى يخفي هذا الإحساس ويتجاهله، والقصيدة في مجملها صرخات احتجاج على المجتمع القبلي، فعلماء النفس يرون أن «الروابط التي تأتي من وادي التعاطف بين الأفراد، أو من جهة رابطة الجنس وخاصة في مثل هذا النظام القبلي، لم تنه تمامًا على حالات الصراع داخل النطاق الجماعي»[1].

ومن خلال الدراسة التي اعتمدت فيها المنهج التحليلي، نستطيع أن نرى صورة الحرية عند الشنفرى، وقسمت البحث إلى: مقدمة وتمهيد ومباحث أربعة:

- **المبحث الأول**: تناولت فيه عنصر الإيحاء، ودلالته على الحرية.
- **المبحث الثاني**: تناولت التشكيل بالصورة.
- **المبحث الثالث**: تناولت البعد المكاني والزماني، ودلالة ذلك على الحرية.
- **المبحث الرابع**: تناولت عنصر التكرار، ودلالة ذلك على حرية النفس على حركة النفس.

ثمَّ أتبعت المباحث الأربعة **بخاتمةٍ** احتوت على أهم نتائج البحث.

---

(١) د. عبد القادر زيدان: التمرد والغربة في الشعر الجاهلي: ٦٣، دار الوفاء، الإسكندرية: ٢٠٠٢م.

تمهيـد

التعريـف بصاحـب النـص (لاميـة العـرب)

لم يتفق النقَّاد قديمًا وحديثًا على اسم الشاعر صاحب لامية العرب والمعروف بالشنفرى، لكنهم متفقون على نسبته إلى قبيلة الأزد اليمنية، التي هاجرت من اليمن، وتفرَّقت في شبه الجزيرة العربية، يقول البغدادي في خزانة الأدب: «والشنفرى شاعر جاهلي قحطاني من الأزد، وهو من بني الحارث بن ربيعة بن الأواس»(١).

كذلك نسبه المفضل الضبي في المفضليات(٢).

وفي أسماء المغتالين لمحمد بن حبيب يقول: «ومنهم الشنفرى الأزدي من الأوس بن الحجر بن الهنو ابن الأزد»(٣).

وفي الأعلام للزركلي يقول: «هو عمرو بن مالك الأزدي من قحطان شاعر جاهلي يماني»(٤)، وأخذ عن الأعلام معجم المؤلفين(٥).

وعندما تعرَّض النقاد قديمًا لاسم الشنفرى نجدهم اختلفوا في كلمة (الشنفرى)، هل هي اسم للشاعر صاحب لامية العرب؟ أو أن الشنفرى لقب له واسمه غير ذلك.

---

(١) خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب: ٣/٣٤٣، ٣٤٤، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، طبعة رابعة: ١٤١٨هـ= ١٩٩٧م.

(٢) ينظر: المفضليات: ١٠٨، تحقيق: عبد السلام هارون، دار المعارف، طبعة سادسة، بدون تاريخ.

(٣) أسماء المغتالين من الأشراف ومن قتل من الشعراء: ٢٣١، تحقيق: عبد السلام هارون، طبعة ثانية: ١٣٩٣هـ= ١٩٧٢م.

(٤) الأعلام، للزركلي: ٥/٨٥، دار العلم للملايين، الطبعة الخامسة عشرة: ٢٠٠٢م.

(٥) ينظر: عمر رضا كحالة: معجم المؤلفين: ٨/٨٥، دار إحياء التراث العربي، بيروت.

ومن اللافت للنظر في هذا أنَّ النقَّاد المتقدمين لم يذكروا لصاحب اللامية اسمًا غير الشنفرى، حتى إنَّنا نجد محمد بن حبيب صاحب كتاب «المغتالين»[١]، وهو من أقدم كتب التراجم، حيث توفي صاحبه عام ٢٤٥هـ، لم يذكر للشنفرى اسمًا غير ما قيل إنَّه لقبه، كذلك لم يذكر المرزوقي في ديوان الحماسة غير كلمة الشنفرى اسمًا على صاحب لامية العرب، وتكرر ذلك في خمسة مواضع في كتابه[٢].

كما لم يذكر ابن حزم المتوفى سنة ٤٥٦هـ في جمهرة أنساب العرب اسمًا للشنفرى غير لقبه، يقول: «ومنهم[٣] كان الشنفرى الفاتك...»[٤].

وفي لسان العرب: «والشنفرى اسم شاعرٍ من الأزد، وهو (فنعلى) وفي المثل أعدى من الشنفري»[٥].

ولم يذكر الآمدي في الموازنة اسمًا له غير الشنفرى[٦].

وفي إعراب لامية العرب للشنفرى لأبي البقاء العكبري نجده لم يذكر للشنفرى اسمًا غير ذلك، فكان يقول: «قال الشنفرى الأزدي»[٧].

---

(١) ينظر: أسماء المغتالين: ٢٣١.

(٢) ينظر: شرح ديوان الحماسة: ٤٨٧- ٤٩٠- ٧٢٤- ٧٥٧- ٨٢٨، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، طبعة أولى: ١٤١١هـ= ١٩٩١م.

(٣) يقصد من الأوس.

(٤) ينظر: ابن حزم: جمهرة أنساب العرب: ٣٨٦، تحقيق: عبد السلام هارون، دار المعارف: ١٩٦٢م.

(٥) ابن منظور: لسان العرب مادة (شفر).

(٦) ينظر: الموازنة بين أبي تمام والبحتري: ١/١٥٠، تحقيق: السيد أحمد صقر، دار المعارف، طبعة رابعة.

(٧) أبو البقاء العكبري: إعراب لامية العرب: ٥٧، تحقيق: محمد أديب عبد الواحد، طبعة أولى، المكتب الإسلامي، بيروت: ١٤٠٤هـ= ١٩٨٤م.

أما الذين ذكروا للشنفرى اسمًا آخر فأقدمهم (ابن رشيق) المتوفى ٤٦٢هـ، حيث سمَّاه (عامر بن عمر الأزدي)، يقول ابن رشيق: «ومن أناشيد هذا الباب قول الشنفرى، اسمه عامر بن عمرو الأزدي»(١)، في نص ابن رشيق نجده ذكر اللقب والاسم معًا.

ومن الذين ذكروا اسمًا للشنفرى: الشهاب الخفاجي في شرح درة الغواص، يقول: «الشنفرى بالقصر لقب لهذا الشاعر، ومعناه عظيم الشفة، واسمه ثابت بن جابر»(٢).

ويرى ابن حجر العسقلاني في نزهة الألباب في الألقاب أنَّ الشنفرى لقب واسمه عمر(٣).

وقد خطأ البغدادي في خزانة الأدب من ادَّعى للشنفرى اسمًا غير ما لُقّب به، يقول: «وزعم بعضهم أنَّ الشنفرى لقبه، ومعناه عظيم الشفة، وأن اسمه ثابت بن جابر، وهذا غلط، كما غلط العيني في زعمه أن اسمه عمرو بن براق»(٤).

بعد عرض آراء النقاد حول اسم الشنفرى، واختلافهم حول كلمة الشنفرى، هل هي اسم أم لقب؟ نلقي الضوء على حياة الشنفرى، فقد عاش ما بين بني شبانة وبني سلمان، فقد «أسرته بنو شبانة وهم حي من فهم بن عمرو بن قيس عيلان، وهو غلام صغير، فلم يزل فيهم حتى أسرت بنو سلمان ابن مفرج، وهو رجل من فهم، ثم

---

(١) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ٣٣١/١، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، طبعة خامسة، دار الجيل، بيروت: ١٤٠١هـ= ١٩٨١م.

(٢) شرح درة الغواص: ٦٠، تحقيق: عبد الحفيظ فرغلي، دار الجيل، بيروت، طبعة أولى: ١٤١٧هـ= ١٩٩٦م.

(٣) ينظر نزهة الألباب في الألقاب: ٤٠٨/١، تحقيق: عبد العزيز السديري، مكتبة الرشيد، الرياض: ١٤٠٩هـ= ١٩٨٩م.

(٤) خزانة الأدب: ٣٤٤/٣.

فدته بنو شبانة بالشنفرى، فكان الشنفرى في بني سلمان يظن أنه أحدهم حتى نازعته ابنة الرجل الذي كان في حجره، وكان قد اتخذه ابنًا، فقال لها: اغسلي رأسي يا أخيَّة، فأنكرت أن يقول أخاها، فلطمته فذهب مغاضبًا إلى الذي في حجره، فقال له: أخبرني من أنا؟ فقال له: أنت من الأواس بن الحجر، فقال: أما إني سأقتل منكم مائة رجل بما أعبدتموني»[1].

الرواية تظهر بوضوح أنفة الشنفرى أن يكون عبدًا، فهو يعيش الحرية حتى وإن عرف حقيقة كونه مملوكًا؛ ولذلك وصف أمه بأنها ابنة الأحرار، يقول[2]:

أَنَا ابنُ خِيارِ الحُجر بَيتًا وَمَنصِبًا وَأُمّي ابنَةُ الأحرَارِ لَو تَعلمينَها

ويعلق الدكتور يوسف خليف على هذا البيت بقوله: «إن وصف الشنفرى لأمِّه بأنها ابنة الأحرار لا يعدو أن يكون تعبيرًا عاطفيًّا يتلاءم مع ذلك الجو العاطفي الشديد الحساسية، الذي قيلت فيه الأبيات، فهي صرخة من نفس الشنفرى الحساسة في وجه ابنة سيده المتعجرفة، يعلن فيها أن العبودية وضعٌ اجتماعيٌّ خاطئٌ لا يعترف به...»[3].

وإني أرى –هنا– أن حديث الشنفرى عن حرية أمِّه لم يكن حديثًا عاطفيًّا خالصًا، حيث إنه أعاد النظر في أصل منبته بابن خيار الحجر، كما أن التعبير بالأم هنا قد

---

(١) خزانة الأدب: ٣/٤٤٦– ٤٤٧.

(٢) ديوان الشنفرى: ٧٨، دار الكتاب العربي، بيروت، طبعة ثانية: ١٤١٧هـ= ١٩٩٦م، تحقيق: د. إميل بديع يعقوب.

(٣) د. يوسف خليف: الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي: ٣٣٢، دار المعارف، طبعة ثالثة ١٩٦٦م.

يكون المراد منه أصل النسب، كما أنه إذا كان المراد بالأم هنا أمه الملاصقة فالشنفرى ينفي عنها الرق حقيقة، ويرى أنه عارض بدليل الرجوع إلى أصل نسبه.

«ويقال: إن السبب في غزو الشنفرى الأزد وقتلهم: أن رجلًا منهم وثب على أبيه فقتله، والشنفرى صغير، وكان أبوه في موضعٍ من أهله، ولكنه كان في قلة، فلما رأت أم الشنفرى أن ليس يطلب بدمه أحد ارتحلت به و بأخ له أصغر منه، حتى جاورت بني فهم، فلم تزل فيهم حتى كبر الشنفرى، فجعلت تبدو منهم عرافة، وجعل يكره جانبه، فوقع في نفس تأبط شرًّا، فكان يكرمه ويدنيه وكان يغير مع تأبط شرًّا، حتى صار لا يقام لسبيله»[١].

والرواية هذه ذكرها ابن الأنباري في شرح المفضليات[٢].

وقال -أيضًا- بهذه الرواية ابن حزم، يقول: «منهم بنو سلامان[٣] بن مفرج بن زهران، منهم[٤] كان الشنفرى الفاتك، وكان يغير عليهم؛ لأنهم قتل رجل منهم أباه، فلم يطلبوا بثأره، فلحق ببني فهم بن عمرو بن قيس بن عيلان بن مضر»[٥].

وأرى أن هذه الأحداث اجتمعت في حياة الشنفرى حتى دفعته دفعًا أن يخرج على قومه، خاصة وأن الأحداث لاقت نفسًا حرةً أبيَّةً رافضةً للذل والظلم، ومن ذلك الحين بدأ الشنفرى حياة الصعلكة، فخرج من ديار بني سلامان، واجتمع مع مجموعة الصعاليك وعلى رأسهم تأبط شرًّا الفهمي، وظل الشنفرى يقتل ما يظهر عليه من ديار

---

(١) ينظر: د. يوسف خليف: الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي: ٣٣٥، دار المعارف، طبعة ثالثة: ١٩٦٦م.

(٢) ينظر: شرح المفضليات: ١٩٦.

(٣) هكذا كتبها بعضهم (سلامان) كما كتبها آخرون (سلمان).

(٤) يقصد من الأوس.

(٥) جمهرة أنساب العرب: ٣٨٦.

بني سلامان، وبنو سلامان يصنعون له الكمائن لقتله، وتعدَّدت المحاولات لكنها كانت تبوء بالفشل، حتى كانت المحاولة الأخيرة التي قضت عليه[١].

(١) ينظر: عبد الحليم حفني: الشنفرى الصعلوك، حياته وشعره: ٨١، الهيئة المصرية العامة للكتاب: ٢٠١٢م.

المبحث الأول

الحرية وعنصر الإيحاء

تتكوَّن القصيدة العربية من مجموعة عناصر، تشكِّل في النهاية وحدةً مترابطةً من الصور والإيحاءات المختلفة، والتي في النهاية تعكس دلالةً معينةً، هي مقصود الشاعر في النص.

ومن هذه العناصر التي نجدها بوضوحٍ في لامية الشنفرى:

الإيحاء:

يُعَدُّ الإيحاء في البناء الشعري من العناصر التي تثري المعنى وتكسبه ظلالًا تعطي معنًى يضاف للمعنى المباشر من اللفظ أو العبارة، وأحيانًا يكون المعنى الموجود في الإيحاء هو المقصود وصوله للمتلقي، حتى إنَّنا قد نجد الصورة الظاهرة من ظاهر النص متنافرة، لكنها في معناها الإيحائي نراها شديدة الترابط، والدلالة على المعنى بعمقٍ؛ لذلك نجد «الشاعر يعتمد على ما في قوة التعبير من إيحاءٍ بالمعاني في لغته التصويرية الخاصة به»[(١)]، «وقد استطاع الشاعر العربي القديم بوحيٍ من إدراكه الفطري العميق لطبيعة لغته وأسرارها، وبحاسته الشعرية المرهفة أن يقع على الألفاظ الأكثر ملائمةً لطبيعة رؤيته الشعريَّة»[(٢)].

ومن خلال دراسة اللامية نجد استخدام الشاعر للقيمة الإيحائية، حيث اختياره لألفاظ

---

(١) محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث: ٣٨٦، نهضة مصر، القاهرة: ١٩٧٧م.

(٢) د. علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة: ٥٣، مكتبة دار العلوم، طبعة أولى: ١٩٧٨م.

لها دلالة نفسية، تعكس الإحساس الداخلي لدى الشاعر، يقول في مطلع القصيدة[1]:

أَقِيمُوا بَنِي أُمِّي صُدُورَ مَطِيّكُمْ فَإِنِّي إِلَى قَوْمٍ سِوَاكُمْ لَأَمْيَلُ

ففعل الأمر في مطلع النص يُعَدُّ الوثيقة التي بها يستدل على ميول صاحبها، وما بداخله من مشاعر وأحاسيس؛ لذلك كان تصدير فعل الأمر (أقيموا) -وإن كانت دلالة الفعل هنا تبدو للسامع دلالة عادية- إلا أنها توحي عند إمعان النظر والتدقيق بإظهار الشخصية صاحبة النص في صورة الآمر، الذي يطلب حدوث فعل من الآخر، ومن ناحية أخرى فالكلمة تحمل في سياقها الشعري إيحاءً بالتهديد والوعيد للقبيلة، كما أن بداية النص على هذا النسق يدلّ على بداية الحرية حيث وضوح الاختيار.

كما نرى في البيت التعبير بـ(بني أمي) تعبيرًا يحمل دلالة ظاهرة، وهي الإشارة إلى أقاربه من ناحية الأم، وهم أخواله من بني فهم، أما المعنى الإيحائي: فهو يفيد معنيين كلاهما له تأثير في إظهار صدى الحرية عند الشنفرى.

- الأول: إظهار قيمة الحرية عند الشاعر، فمع ارتباطه الشديد بقومه، إلا أن حريته وعزة نفسه أعز وأقوى.
- أما ال ثاني: فالعبارة تحمل معنًى آخر، ففيها بجانب إظهاره لقيمة الحرية تعريض بقومه، فهو يقول لهم: كيف يليق بكم أن تتركوني أميل إلى غيركم، وأنتم بني أمي، فالتعبير إذًا دعوة إلى مراجعة أمرهم، فالشاعر يبحث عن حريته أولًا بين قومه بلفت نظرهم إليه، لعلَّهم يعطونه حريته، ويقدرونه دون أن يرحل، وإلا فهو راحلٌ لا محالة.

---

(١) ديوان الشنفرى: ٥٨، تحقيق: د. إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، طبعة ثانية: ١٤١٧هـ= ١٩٩٦م.

إذًا فنحن أمام جملةٍ فعلية بدأ بها الشنفرى قصيدته: (أقيموا بني أمي) هذه الجملة تحمل إيحاءاتٍ متعددةً تبدو وكأنها متناقضة، وهذا التناقض ناتجٌ عن الصراع النفسي داخل الشاعر، فعل الأمر (أقيموا) يظهر جانب الأنا عند الشنفرى، بوضعها في مواجهة القبيلة، أما (بني أمي) وهو منادى محذوف حرف النداء (يا) توحي بضرورة إحياء العلاقة الأسرية بين الشاعر وأفراد القبيلة، وحذف حرف النداء –هنا– يعمل على تقليل المساحة الزمانيَّة والمكانية بين الفعل والفاعل، وذلك أدعى إلى إظهار مشاعر القرابة بين المنادى والمنادى عليه، وتأتي عبارة (صدور مطيكم) للإيحاء بالمعنى الكنائي الذي يفيد الرحيل عن القبيلة، إذًا فالإيحاء هنا يضعنا أمام مشهدٍ من الصراع النفسي، وهذا الصراع لم تخمد جذوته على مدار القصيدة كلِّها.

وإذا أمعنا النظر في بداية الشطر الثاني –الذي يُعَدُّ في جملته تأكيدًا لفعل الأمر الذي صدَّر به الشاعر القصيدة، حيث إن الشطر الثاني علةٌ وسببٌ لفعل الأمر الصادر من الشنفرى– نجد بدايته بقوله: (فإني) وهي كلمة تدلّ على أن الحركة المقصودة هي من دوافع البحث عن الحرية، ومتعلقة بذات الشاعر، حيث يتوفر فيها الإرادة والقصد، وهذا ما تؤكّده الأبيات التالية من النص، هذا المدلول الإيحائي الموجود في كلمة (إني) ينفي أن يكون الفعل الذي قام به الشنفرى خارجًا عن إرادته، كما أنه يثبت قصد الفعل، وحريته المطلقة، مع ثباته على الرأي الذي استقرَّ عليه، كما توحي الكلمة بأن زمن الرحيل عن بني أمه هو نفسه زمن التوطن في مجتمعٍ جديدٍ، وبغضّ النظر عن القصد الخفي لدى الشاعر، هل هو يؤكد على خروجه؟ أو أنه يحاول التأثير على مشاعر بني قومه؛ ليراجعوا موقفهم معه، بغض النظر عن ذلك، فكلمة (إني) توحي بحرية الشاعر في تفكيره، واتخاذه لقراره بنفسه دون تأثيرٍ داخلي أو خارجي، إذًا فالكلمة تحمل العديد من المعاني التي توحي بالاعتداد بالنفس، فهو لم يذكرها عبثًا، فهي بداية التعبير عن حريته، والإعلان عن نفسه، وأن صوته سوف يكون المسموع بين أفراد القبيلة؛ لذلك وجدنا جرأته في التصريح بالميل إلى

غيرهم في قوله: (أميل).

وبالنظر في الإيحاء الموجود في صيغة أفعل التفضيل، نجد أنه يوحي بالصراع القائم داخل الشاعر، صراع بين إيثار حريته على البقاء بين بني قومه، فكلاهما اشترك في صفة الميل، لكن ميله إلى الحرية أقوى، ومن هنا نفهم الإيحاء الذي في الكلمة، أو لازم المعنى الموجود في العبارة.

وفي البيت الثاني من اللامية نجد الإيحاء فيه أقوى وأعمق، يقول[1]:

فَقَدْ حُمَّتِ الحَاجَاتُ وَاللَّيْلُ مُقْمِرٌ وَشُدَّتْ لِطِيّاتٍ مَطَايَا وَأَرْحُلُ

في النظرة الإجمالية للبيت نلحظ الإيحاء بحرية الإرادة وحرية التفكير، كما نجد توظيف الإيقاع توظيفًا يدلّ على الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر، على الرغم من التأكيد الظاهر في البيت على ترك القبيلة، والميل إلى قومٍ آخرين، فقد أدَّى الصراع النفسي إلى دفع الشنفرى للمضي في التأثير على بني قومه.

أمَّا الإيقاع في الشطر الأول، فهو يوحي بالهدوء والطمأنينة، وذلك يتناسب مع اتخاذ القرار، أما الشطر الثاني ففيه شدة وقوة، وهذا يتناسب مع المضي في تنفيذ القرار الذي استقر عليه.

وإذا أمعنَّا النظر في كلمات البيت نلحظ عبارة (والليل مقمرٌ) توحي بالهدوء والروية في اتخاذه لقرار البعد عن القبيلة، وهو تعبيرٌ كنائيٌ عن التفكير في هدوءٍ، وبداية التفكير من الشاعر لتغير الواقع الذي لا دخل له في تكوينه، يكون بداية مراحل طلب الحرية، وطريق الحصول عليها.

(١) ديوان الشنفرى: ٥٨.

كما أنه يوحي -أيضًا- بمناسبة الزمن والحال على الخروج، حيث إن الظلام غير دامسٍ، فالزمن يساعد على الرحيل، وهذا الإيحاء من العبارة يجعلنا نرى -بوضوحٍ- أن هناك علاقةً بين الزمن واتخاذ القرار من ناحيةٍ، وبين الزمن والحرية من ناحيةٍ أخرى.

كما أنَّ جملة (الليل مقمر) وهي - مبتدأ وخبر توحي- بالتهديد والوعيد -أيضًا- حيث يكون المقصود «الإخبار بأن لا عذر لهم ليجدوا في أمورهم»(١).

كما أنَّ الكلمتين (حمَّت، وشدَّت) بالتشديد والبناء للمجهول، واختيار بنية الفعل الماضي نجد فيهما إيحاءً بالعزم على الفعل والتصميم على المضي فيه، فالتعبير بالفعل الماضي المبني للمجهول يوحي بقدرة الشاعر على تحقيق إرادته وإمكانية وقوع الحدث قبل أن يفعله، وهذا المعنى يدلّ على قدرة الشاعر الذاتية، وعلى الاختيار من بين البدائل، وهذه الحرية في الاختيار من بين البدائل انعكاسٌ واضحٌ لتجسيد صفة الحرية عند الشنفرى؛ حيث إن من تعريفات الحريَّة أنَّها: «مكنة وقدرة ذاتية على الاختيار بين بدائل»(٢).

كما أنَّ الإيحاء الصوتي بين الكلمتين يدلّ على الانسجام بين اتخاذ القرار، وبين المضي في تنفيذه، والتضعيف في الإيقاع الصوتي يدلّ على مكنون الشاعر وتمكّنه من العوامل التي ساعدته على انعقاد الرأي القاطع بالخروج.

وإذا نظرنا في كلمتي: (لطيات) وكلمة (مطايا) الأولى: بمعنى وجهات جمع وجهة، والثانية: جمع مطية دلالة على الناقة، أو ما يحمل عليها، لوجدنا تعبير الشاعر هنا

---

(١) الزمخشري: أعجب العجب في شرح لامية العرب: ٩، طبعة ثالثة، نظارة الأشغال، مصر، بدون تاريخ.

(٢) د. عزت قرني: طبيعة الحرية: ٢٢، دار قباء للطباعة والنشر: ٢٠٠٢م.

بصيغة الجمع يوحي بمعانٍ خفية، فهو يريد أن يقول في الأولى: إنَّه مغادر القبيلة إلى جهةٍ غير معلومة، فليس أمامه جهة بعينها، إلا أنَّه فضَّل الخروج بحثًا عن الحرية.

أمَّا الثانية (مطايا)، فالتعبير بصيغة الجمع يعطي إيحاءً بأنَّ الراحلين الباحثين عن الحرية كُثُرٌ، فلو افترضنا أنَّ الشنفرى شدَّ مطيَّة ورحلًا للبدء في رحلة الخروج، وإنِّي أعتقد -من خلال النص- أنَّ خروج الشنفرى كان بدون مطيَّةٍ، فكل صور القصيدة تعكس حركةً ذاتيةً من الشاعر اعتمد فيها فقط على ذاته، ولم نَرَ إشارةً داخل النص لفرس امتطاه، أو ناقةٍ استعان بها، وبغضّ النظر عن ذلك نرى أن جمع (المطايا) يوحي بأنَّ الراحلين بحثًا عن الحرية كثيرون، كما يحث الشاعر على المضي فيما عزم عليه استئناسًا بما فعله الآخرون.

إذًا العبارة في البيت توحي باستيفاء العوامل الدافعة إلى الخروج، والبحث عن مجتمعٍ آخر، فالظروف المحيطة كلها تساعد على الخروج، والتفكير واتخاذ القرار (حمَّت.. وشدَّت)، العامل الزمني (الليل مقمرٌ) فالزمن يساعد على الرحيل، الناس من حوله -الباحثون عن الحريَّة- راحلون (شُدَّتْ لِطِيّاتٍ مَطَايَا وَأَرْحُلُ) فاجتماع العوامل الثلاثة كلها تدفع الشنفرى إلى الرحيل، والمضي فيما عزم عليه من فعلٍ.

ثمَّ نجد الشنفرى يقول في البيت الثالث[1]:

وفي الأَرْضِ مَنْأًى لِلْكَرِيمِ عَنِ الأَذَى وَفِيهَا لِمَنْ خَافَ القِلَى مُتَعَزَّلُ

البيت في جملته تعليلٌ لما قاله وأقدم على فعله في البيتين: الأول والثاني، نجد فيه قوة الإيحاء خاصةً عند قوله: (وفي الأرضِ منأى...) وهي كلمة توحي بالاتساع، فالمراد بها الصحراء، والمقصود مكان محدَّد في الصحراء، لكن التعبير بالأرض

(١) ديوان الشنفرى: ٥٩.

يتوافق مع مشاعر وأحاسيس الشنفرى، حيث إحساسه الداخلي بالسعة التي تتجانس مع الإحساس بالحرية؛ ولذلك وجد الشنفرى حريته في الصحراء، وكان بينه وبينها نوع من الألفة والحنين، هذا الحنين يدلّ على تمرس الشاعر بها وحبه لها، فهي تمنحه حرية الحركة.

كما نرى في البيت إيحاءً يدلّ على التعريض بالقبيلة عن طريق وضع قانون للكرماء، عندما يشعرون بالكراهية أو الأذى من قومهم، هذا القانون يعطي مساحةً لظهور الأنا وفي الوقت ذاته يدلّ على التقليل من شأن الآخر، كما يمنح البيت الشنفرى سببًا قويًّا لتمرده وخروجه على القبيلة، وهذا ما أشرنا إليه سلفًا بأنه يُعَدُّ تعليلًا للبيتين السابقين.

وفي البيت –أيضًا– نلحظ دلالة الوصف بالكرم لصنفٍ معيَّنٍ من الناس، وهذا يوحي بأنَّ الشنفرى يمتاز بهذه الصفة، وهي التي تدفعه إلى الانفصال والرحيل.
ويعلن الشاعر بداية استقلاله عن القبيلة عن طريق وضع قانونٍ آخر لكلِّ حرٍّ يخشى أن ينال الآخرون من حريته، يقول(١):

لَعَمْرُكَ مَا فِي الأَرْضِ ضِيقٌ على امْرِئٍ سَرَى رَاغِبًا أَوْ رَاهِبًا وَهْوَ يَعْقِلُ

البيت يوحي بدلالةٍ تؤكِّد على كل ما جاء قبله من معانٍ، وما ذهب إليه الشاعر من مغادرة القبيلة، وشد المطايا، والتحرك الفعلي للمغادرة، كما أنه يمثّل الدفعة المعنوية التي تدفع الشاعر إلى أن ينأى بنفسه عن مواطن القلى والكراهية؛ بحثا عن حريته، وتحقيقًا لذاتيته.

كما يمكن أن نقرأ من البيت هذه الرسالة القويَّة التي أرسلها الشنفرى إلى قومه، مؤكِّدًا فيها أنَّه ماضٍ لتحقيق ما عزم عليه.

---

(١) ديوان الشنفرى: ٥٩.

إذًا: البيت يوحي بمعنيين، أحدهما: يتَّصل بالشاعر نفسه وهو حثه وحضه وتشجيع نفسه على المغادرة، أمَّا الآخر: فهذه الرسالة المشار إليها سلفًا إلى قومه.

وفي البيت -أيضًا- نلحظ التقيد بالرغبة والرهبة، ثمَّ جاء التعبير بقوله: (يعقل)، فالعقل هنا يوحي بمعانٍ كثيرةٍ، فهو يدفع عن الشاعر التهمة بالجنون أو السفه الذي قد يتبادر إلى الأذهان عند إعلان انفصاله عن القبيلة وخروجه منها.

فالعاقل الذي يسافر لهذين الشيئين، فإذا سافر لغير ذلك فهو الهائم على وجهه، فبحثه عن الحرية وتحقيق ذاته ذلك ممَّا يرغب فيه؛ لذلك كانت الأرض أمام الشنفرى متسعةً، أما الأرض مع غير الراغب والراهب وهو بطبيعة الحال السفيه والذليل، والتضاد بين (راغب راهب) يدلّ على حالةٍ من الإصرار على الخروج، ففيه نجاة لحريته، وصونٌ لنفسه عن الذلّ، سواء كان باحثًا عن الآمال، أو خائفًا من الأذى.

كما أنَّ استخدام بنية المضارع في الفعل (يعقل) تدلّ على التجدّد والحدوث، كأن الشاعر يقول: إنَّ الباحث عن الحرية لا بُدَّ له من عقلٍ يعمل باستمرار، وفي الإيحاء الموجود في الفعل (يعقل) ربط بين معاني القصيدة وبين الواقع، ولا نكون مبالغين إذا قلنا بأنَّه أي إثبات العقل والإيحاء به، قد بنى عليه أكثر أفكار القصيدة، فالشاعر جعل الحيوان الوحشي أهلًا له، وقبل أن يقول لهم ذلك بادرهم أولًا أنَّه يعقل ما يفعل، ومن هنا فهو لا يضيق بالعيش معهم، طالما أنَّه يعقل ما يفعله، فالعقل هو المتحكم في كسر القيد الذي يمنع الشاعر من تحقيق حريته، ولو لم يبادر الشاعر قومه بأنه يفعل ما يفعله وهو صاحب عقلٍ وفكرٍ ما استطاع أن يقول لهم[1]:

وَلِـي دُونَكُـمْ أَهْلُـون: سِـيدٌ عَمَلَّـسٌ ... وَأَرْقَـطُ زُهْلُـولٌ وَعَرْفَـاءُ جَيْـأَلُ

هُـمُ الأَهْـلُ لا مُسْـتَودَعُ السِّـرِّ ذَائِـعٌ ... لَـدَيْهِمْ وَلاَ الجَـانِي بِمَـا جَـرَّ يُخْـذَلُ

(١) ديوان الشنفرى: ٥٩.

لو نظرنا إلى البيتين لوجدنا أنَّ علة الشنفرى في قراره إلى الانفصال عن القبيلة والعيش مع مجتمع الوحش؛ ليكون بديلًا عن مجتمعه القبلي، هو العدل الحاصل بين أفراده، وهذا المعنى يوحي به الشطر الثاني من البيت الثاني: (وَلاَ الجَانِي بِمَا جَرَّ يُخْذَلُ) فكل فرد –في هذا المجتمع– له حقوق يستطيع الحصول عليها، وفكرة إقامة العدل هي عين الحرية؛ لأنَّ «التضحية بالعدل من أجل الإحساس بقدر أكبر من الحرية، هو في حقيقة الأمر تضحية بالحرية ذاتها؛ فالعدل هو الذي يمنح للحرية قيمتها، وصدقها، وفاعليتها في الواقع الإنساني»[١].

والإيحاء في الأبيات يدفعنا إلى تحديد أبعاد الحرية عند الشاعر، فهي تدلّ على وجود الحرية من البعد الاجتماعي، حيث الخروج من الإطار القبلي، والبحث عن مجتمعٍ آخر يجد معه الشنفرى حريته، ويكون فيه متوافقًا نفسيًّا مع أفراد المجتمع الجديد، والإنسان عند اختياره مسكنًا جديدًا، أو مجتمعًا مغايرًا للمجتمع الذي يعيش فيه، هو بالطبع يختار المسكن الأكثر راحةً، كما أنه يجنح لمجتمع يشعر معه بالأنس، ولو أسقطنا ذلك على الشنفرى من خلال اللامية، لوجدنا أنه استبدل مسكنًا هو بالقياس الماديّ ليس مريحًا، بدليل ما ذكره الشاعر في القصيدة من معاناةٍ، ومواجهةٍ للطبيعة القاسية، كما أنَّ المجتمع الجديد –بالمنطق العقلي– لم يكن أكثر استئناسًا من السابق، لكن ثمَّة أمر جعل الشنفرى يفضل هذه الحياة على تلك، ومن خلال النصّ نجد أنَّ الإحساس بالحرية، والبحث عنها، هو الذي دفعه إلى التغيير، فقد وجدها في المجتمع الذي نصَّ عليه، وقد ذكر ذلك صراحةً في قوله[٢]:

---

(١) ينظر: سالم القمودي: العدل والحرية: ٢١، الدار الجماهيرية، طبعة أولى: ١٤٢٦هـ= ١٩٩٦م.

(٢) ديوان الشنفرى: ٥٩.

هُـمُ الأَهْـلُ لا مُسْـتَودَعُ السِّـرِّ ذَائِـعٌ لَـدَيْهِمْ وَلاَ الجَـانِي بِمَـا جَـرَّ يُخْـذَلُ

وأسلوب القصر هنا نرى فيه إيحاءً بالتعريض، والتقليل من شأن القبيلة، فهو أسلوبٌ يوحي بالذَّم، كما أنَّ كلمة (مستودع) اسم مفعول من استودع، أو اسم مكان توحي بشدة كتمان السر، وذلك الذي فقده الشاعر في قبيلته.

هكذا نلحظ أنَّ الأبيات من أول القصيدة وحتى البيت السادس توحي بوجود حوارٍ قائمٍ بين الشنفرى وبين آخرين (بني قومه)، فالأبيات الخمسة بعد البيت الأول «تعليل لمضمون البيت الأول»[1].

ومن الرسائل القوية التي يجملها الأسلوب عن طريق الإيحاء قول الشنفرى[2]:

وَكُـلٌّ أَبِـيٌّ بَاسِـلٌ غَيْـرَ أَنَّنِـي إذا عَرَضَـتْ أُولَـى الطَّرَائِـدِ أَبْسَـلُ[3]

فالدلالة الظاهرة من النص تقول: إن كل أفراد المجتمع الجديد أعزة الأنفس، أما المعنى الخفي الموجود عن طريق الإيحاء، تلك الرسالة التي يرسلها الشاعر إلى قومه في القبيلة، يضع فيها الشنفرى مجتمعه الجديد في مقابلة مع المجتمع القديم، فالجامع بين أفراد المجتمع الذي مال إليه، واختاره الشنفرى هو كون جميع أفراده يتمتعون بقدرٍ من الحرية وعزة النفس، وذلك ما لم يجده في المجتمع القبلي، فواضح من (كُلٌّ أَبِيٌّ) مع سياق الأبيات أنَّ مجموعة الأفراد التي مال إليها الشاعر قد «ترابطت في كيان يجمعها، لكنها في الوقت نفسه تركت لكل فردٍ منها أن ينفرد

(١) د. عبد الحليم حفني: مطلع القصيدة ودلالته النفسية: ١٦١، الهيئة المصرية العامة للكتاب: ١٩٨٧م.

(٢) ديوان الشنفرى: ٥٩.

(٣) كلٌّ: التنوين هنا عوض عن محذوف، والتقدير: كل الأهل الذين ذكرتهم.

باهتمامٍ خاص، إنها الحرية من الداخل، الحرية التي لم يشرع لها قوانين، بل أنشأتها طبيعة الحياة نفسها»[١].

وفي العبارة -أيضًا- إيحاء بالتعريض بمجتمعه السابق في القبيلة، كما أنه من خلال الإيحاء -أيضًا- في كلمة (كلّ) نستطيع أن نقف على الاعتراف بحقّ من يعيش معهم، كما نرى إحساس الشنفرى بهم، فمن قيم الحرية لدى الفرد الإحساس بالآخرين، «إذ لا يكفي أن يعيش الفرد حرًّا.. بل لا بُدَّ له أن يعيَ وعيًا كاملًا بأنَّه ثمَّة آخرين لهم حقوقهم كحقوقه»[٢]، وهذا المبدأ نجده موجودًا عند الشاعر على مدار القصيدة كلِّها.

ونجد في البيت -أيضًا- إيحاءً بوجود التفكير العقلي عند الشاعر، فاختيار المجتمع البديل لم يكن مجرد صدفة؛ حيث وجود «محاولات سابقة على فعل الاختيار ذاته، وهو بقية تتمثَّل في استطلاع كلّ بديل، والنظر في نتاجه في حال وقع الاختيار عليه»[٣].

ومدح الشنفرى هنا للحيوان يتوصَّل به إلى مدح نفسه، «فالوحش في الشعر وسيلةٌ بيانيةٌ، وليست موضوعًا من موضوعات الشعر، وأنَّه وسيلةٌ مرنةٌ متَّسعةٌ تمكّن الشاعر من الإبانة عن أحوال ومشاعر وأهواء مختلفة متباينة أحيانًا، والوسيلة هي هي»[٤].

---

(١) د. زكي نجيب محمود: عن الحرية أتحدث: ١٥، دار الشروق، طبعة ثالثة: ١٩٨٩م.

(٢) عن الحرية أتحدث: ٧.

(٣) طبيعة الحرية: ٢٨.

(٤) د. محمد أبو موسى: الشعر الجاهلي دراسة في منازع الشعراء: ٥٣٢، مكتبة وهبة، طبعة ثانية: ١٤٣٣هـ= ٢٠١٢م.

وقد يكون للإيحاء دلالةٌ نفسيةٌ تمنح الشاعر القوة والثقة بالنفس، نجد ذلك في قول الشنفرى[1]:

وَإنّـي كَفَـانِي فَقْـدَ مَـنْ لَـيْسَ جَازِيًـا بِحُسْـنَى ولا فـي قُرْبِـهِ مُتَعَلَّـلُ
ثَلاَثَـةُ أصْـحَابٍ: فُـؤَادٌ مُشَـيَّعٌ وأبْـيَضُ إصْـلِيتٌ وَصَـفْرَاءُ عَيْطَـلُ

نلحظ في البيتين استخدام الشاعر عبارة: (وَإنّـي كَفَانِي) التي توحي باستقلالية الشنفرى عن القبيلة، واستهلال البيت بهذا التعبير له إيحاءٌ نفسيٌّ يبعث الثقة، ويزيد من التحدي عند الشاعر، كما نجد فيه رسالةً إلى مجتمعه القبلي يرد فيها على ما قد يدور في أذهانهم، أنه لا يستطيع العيش بدون القبيلة، أو أنه لا يمكن له العيش مع مجتمعه الجديد الذي أشار إليه، فكان الرد عليهم (وَإنّـي كَفَانِي)، كما نرى في هذا التعبير –أيضًا– دلالة قوية تعكس قدرة الشنفرى على لجم دوافعه ورغباته، فحريته لم تذب في المجتمع الجديد، ولم تغب عنه إنسانيته.

كما أن اختيار الشاعر لأصحابه الثلاثة له دلالة رمزيَّة، لها إيحاءات عديدة، (فالقلب المشيع– والسيف الصارم– والقوس والسهم) هذه الثلاثة من مكونات حياة الصعلكة التي هي طريقة الشاعر في البحث عن الحرية، إذًا الوقوف على هذه الثلاثة له دلالة وإيحاء نفسي، هذه الدلالة تظهر جليةً عن طريق التجسيد الموجود في الاستعارة، فالثلاثة هم أصحاب، أتعلل بهم، وأستأنس لوجودهم، ومن هنا يشف الإيحاء، حيث وجود الصلة المباشرة بين الشنفرى وبين ما يقوم به من عملٍ، فالصورة المثلى للحرية أن يكون بين الإنسان وعمله صلة قائمة على الحب لذلك الفعل، بحيث يكون سعيدًا به؛ ولذلك وصف الثلاثة بأنهم أصحاب، وبالتالي استطاع الشاعر أن يوحي

(١) ديوان الشنفرى: ٦٠.

بذلك عن طريق توظيف الاستعارة لتحقيق صورة مجسدة ينتج عنها معانٍ ودلالات إيحائية متعدّدة، بنقل الأحاسيس المعنوية إلى كيانٍ ماديٍّ ملموسٍ يعطي المعنى مزيدًا من العمق، ويجعل الصورة قابلة للتصور.

كما نجد تهديدًا صريحًا للقبيلة بإعلان الشنفرى حالة الاستعداد للمواجهة، فهو هنا يعود للبيت الأول: (أقيموا بني أمي صدور مطيكم).

وإذا وقفنا على صورة القلب المشيّع، نجد أن إيحاء العبارة هنا أبعد من الإشارة في استقلالية الشاعر، فقد جرَّد من قلبه صاحبًا، وبذلك يكون قد أخضع قلبه إلى مراده هو، وفي الوقت ذاته أصبح قلبه سندًا له، فهو إذًا مغاير للفؤاد الذي ذهب به المكاء في حركة عشوائية، لا يعقلها صاحب القلب.

وخلاصة القول هنا: أن الشاعر استخدم الأشياء التي تعطيه حرية الحركة وحرية الرأي، فالفؤاد المشيع هو فؤاد الشاعر نفسه، والأبيض الإصليت هو سيف الشاعر، والصفراء هي القوس الخاصة به، وكلها أدواتٌ يستخدمها إذا أراد، وبذلك يكون الشاعر استطاع أن يحول هذه الأدوات إلى دلالة غير التي تؤخذ من مفهومها الظاهر، ومن ثمَّ وجد الشنفرى مذاق الحرية في بعض أشيائه، التي تشف في معناها الإيحائي عن مفهوم الحرية، فهو يرى أنه يمتلك الوسائل التي يستغني بها عن الآخرين، وامتلاك الوسائل يُعَدُّ جزءًا من تحقيق الحرية.

المبحث الثاني

الحرية والصورة في لامية العرب

اتفق النقَّاد قديمًا وحديثًا على أنَّ الشعر الجيّد هو صورة جيدة تعكس مشاعر وأحاسيس صاحبها، والصورة الشعرية هي العنصر الأهم والرئيس في تكوين البناء الفني للقصيدة العربية، فمن خلالها نستطيع أن نقف على المؤثرات النفسيَّة ودورها في الإبانة عن خيال الشاعر، الذي قام بدوره في تكوين الصورة الشعريَّة، والتي هي في النهاية تجسيد لفكرة القصيدة، ورؤية الشاعر الخاصة، وقديمًا قال الجاحظ(١): «فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير».

ويقول الدكتور محمد أبو موسى (٢): «إن الطاقات البيانية المدفونة عند الأفراد المعدودين من المتميزين في الشعر والبيان تتجلَّى فيما يضيفونه إلى اللغة من صيغٍ ومن صورٍ».

والصورة عند الشعراء الجاهليّين بصفةٍ عامةٍ نجدها «واضحة المعالم، بارزة السمات، لم يترك الشاعر جانبًا من الصورة إلا ملأه ووفَّاه حقه، سواء في ذلك الجانب الحركي، أو الجانب النفسي، أو ذكر الزمان والمكان»(٣).

وفي هذا الجانب من الدراسة نقف على أثر الصورة في إظهار الحرية، وتجسيد ملامحها عند الشنفرى، من خلال دراسة اللامية، ولست هنا بصدد تحديد الروافد التي

---

(١) ينظر: الجاحظ، كتاب الحيوان: ١٣/٣، تحقيق: عبد السلام هارون، المجمع العلمي العربي الإسلامي- بيروت، ط٣: ١٩٦٩م.

(٢) التصوير البياني: ٧، مكتبة وهبة، طبعة ثامنة: ١٤٣٥هـ= ٢٠١٤م.

(٣) د. يحيى الجبوري: الشعر الجاهلي خصائصه وفنونه: ٢١٨، مؤسسة الرسالة، طبعة رابعة: ١٤٠٢هـ= ١٩٨٣م.

شاركت في تكوين الصورة فقط، لكن الأهم من ذلك عندي هو مدى براعة الشاعر في رسم صورة الحرية، وتحديد ملامحها، وانعكاس الأثر النفسي من خلال رؤية الصورة الشعرية داخل النص، ولا أقصد من رؤية الصورة مجرد الرؤية البصرية للمشهد الموجود داخل القصيدة، لكن رؤية ما وراء الصورة البصرية من مؤثرات نفسيةٍ، ودلالاتٍ معنويةٍ، «فالصورة ترمز إلى العواطف والإحساسات التي في النفس»[١]؛ ولذلك، فالشاعر في رسمه للصورة يعتمد على عنصر التجسيد من خلال عرض مشاعره في صورة حسيَّة تدرك بالحواس، ثمَّ تأتي مرحلة تالية لتحويل هذا الكيان الحسي إلى كتلةٍ من الطاقات التي تعكس أفكارًا وأحاسيس كامنةً خلف المنظر الحسي المعبّر عنه، وهذا ما يمكن أن نسمّيه:

رمزية الصورة في تكوين البناء الفني:

يقول الشنفرى[٢]:

هَتُوفٌ[٣] مِنَ المُلْسِ المُتُونِ تَزِينُها رَصَائِعُ قد نِيطَتْ إليها وَمِحْمَلُ
إذا زَلَّ عنها السَّهْمُ حَنَّتْ كأنَّها مُرَزَّأَةٌ عَجْلَى تُرِنُّ وَتُعْوِلُ

في البيتين صورة[٤] معبرةٌ عن الأثر النفسي لدى الشاعر، وما يعانيه في سبيل الحرية والبحث عن الذات.

---

(١) ينظر: محمد خليفة التونسي: فصول من النقد عند العقاد: ٢٢٩، بدون تاريخ.

(٢) ديوان الشنفرى: ٦٠.

(٣) وصفها بهتوف: أي كثيرة التصويت لكثرة الرمي بها، ينظر: أعجب العجب في شرح لامية العرب، للزمخشري: ٢٢، طبعة ثالثة، بنظارة الأشغال لمصر، بدون تاريخ.

(٤) هذه الصورة نجدها في قصيدة الشماخ (القوس العذراء) عند قوله:
إذا أنبضَ الرامون عنها ترنمتْ *** تَرُنَّم ثكلى أَوْجَعَتْها الجنائزُ

←←←

البيتان يعكسان صورةً من صور التضاد، فالبيت الأول يعطي دلالةً قويةً لحياة الفرح والسرور والتلاحم، أمَّا البيت الثاني فهو يعبِّر عن انقطاع السرور والفرح والتلاحم الموجود في البيت الأول، وتحول ذلك إلى حالة من الانفصال والحزن، وهذه الصورة تعطي دلالةً نفسيةً لما يمرُّ به الشاعر، فكما أنَّ السهم انفصل عن القوس وكان ملازمًا لها، كذلك الشاعر انفصل عن قومه، وعلى ذلك تكون القوس في الصورة رمزًا للقبيلة، والسهم رمزًا للشاعر، فهل القبيلة سوف تعاني بعد رحيل الشنفرى عنهم؟ فالخروج من القبيلة حرية للشاعر وصعب عليه فراق بني أمه، وخروج السهم حرية له، وعلى الرغم من الترابط بين السهم والقوس، إلا أنَّ للقوس حنينًا عند مفارقة السَّهم يشبه حنين التي فقدت ابنها، فعلى الرغم من أن صورة القوس مع السهم تعكس حالةً من الترابط والتلاحم، إلا أن السهم في النهاية انطلق وفارق القوس، كذلك الشاعر مفارق القبيلة وتاركها، رغم ما سوف أعانيه وتعانيه القبيلة إثر هذا الانفصال، وللإيقاع في الأبيات دورٌ كبيرٌ في رسم الصورة وإبرازها في قالب حسّي، كما عمل على كشف «الحالة الشعورية التي عاشها كاتب النص، بحيث جعل المتلقي ينصت لصوت الإيقاع، وكأنه يرى حالة الشاعر من خلال الإيقاع»[1].

ويمكن أن نرى مشهدًا آخر في الصورة، وهو التعريض بقومه في القبيلة، فالقوس/ الجماد يحن عند انفصال السهم عنها، الأمر الذي لم يحدث عند فراقي لبني أمي، فكأن القوس تعرف معنى الوفاء أكثر منهم.

←←←

ينظر: ديوان الشماخ بن ضرار الذبياني: ١٩١، تحقيق: صلاح الدين الهادي، دار المعارف، مصر: ١٣٨٨هـ= ١٩٦٨م.

(١) د. عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب: ٥٥، دار غريب، طبعة رابعة، بدون تاريخ.

وهذه الصور تُعَدُّ تمهيدًا لما سوف يحكيه الشاعر عن حياة الصحراء، وما فيها من آلامٍ ومتاعب، وهي على الرغم من ذلك محببة إليَّ؛ لأنها تعطيني الحرية، فهي –أي الصحراء– باتّساعها تتوافق نفسيًّا مع أحاسيس ومشاعر الشنفرى.

ومن الأبيات التي عكست صورتها تصورًا آخر هو مضاد للتصور الأول، قول الشنفرى[١]:

وَلِـي دُونَكُـمْ أَهْلُـون: سِـيدٌ عَمَلَّـسٌ وَأَرْقَـطُ زُهْلُـولٌ وَعَرْفَـاءُ جَيْـأَلُ
هُـمُ الأَهْـلُ لا مُسْـتَودَعُ السِّـرِّ ذَائِـعٌ لَـدَيْهِمْ وَلاَ الجَـانِي بِمَـا جَـرَّ يُخْـذَلُ
وَكُـلٌّ أَبِـيٌّ بَاسِـلٌ غَيْـرَ أَنَّنِـي إذا عَرَضَـتْ أُولَـى الطَّرَائِـدِ أَبْسَـلُ

في الأبيات يرسم الشاعر صورةً للمجتمع الجديد الذي ارتضاه الشنفرى ومال إليه، وفي الصورة نفسها نرى صورة القبيلة، وهي صورة مضادة للصورة الظاهرة في الأبيات، والذي أظهر هذه الصورة خلف الصورة الظاهرة في النص هو أسلوب القصر الموجود في البيت الثاني؛ حيث حصر الشنفرى أهله على مجتمع الوحش لعله ذكرها بعد ذلك، فهم يمتلكون خصالًا غير موجودةٍ في المجتمع القبلي، وبحث الشنفرى عن هذه الصورة الجديدة في مجتمعه الجديد أسهم في خلق جانبٍ من التوتر بين الشاعر والقبيلة، وهذا ما أشار إليه د. عبد القادر زيدان بقوله[٢]: «وقد أسهم البناء الاجتماعي للقبيلة بدورٍ فعَّالٍ في خلق جانبٍ من جوانب التوتر بين الفرد وبين قبيلته التي ينتمي إليها».

---

(١) ديوان الشنفرى: ٥٩.

(٢) التمرد والغربة في الشعر الجاهلي: ٦١، دار الوفاء، الإسكندرية: ٢٠٠٢م.

وبالنظر في العناصر المكوّنة لهذه الصورة، نرى الشاعر لم يعتمد على عناصر البيان، لكنه استطاع رسم الصورة من خلال الألفاظ، فقد نقل مشاعره للقبيلة برسم صورة موحشةٍ بألفاظٍ شديدة الغرابة، فالشاعر لا يريد فقط الإخبار عن مجتمعه الجديد، لكنه يريد أن يعكس صورةً ذهنيةً تمتاز بالقوة والوحشية، وتصوير الوحش بصورةٍ تعكس قوته وتفوقه على أقرانه، ففوق كونه ذئبًا ونمرًا وضبعًا فهي بحياته معهم يكوّن له صورةً ذهنيةً توحي بالقوة والغلظة، وهذه هي الصورة التي يريد الشنفرى نقلها إلى مجتمعه القبلي؛ بدليل أنَّه بعد أن بدأ في رسم صورةٍ لنفسه مع مجتمعه الجديد، وجدنا لونًا من الهدوء النفسي، والرأفة، والتلطف في الألفاظ والأسلوب.

وبالنظر -أيضًا- في الصورة كلها نرى أنَّ الشاعر استطاع أن يجسّد موقف القبيلة منه، فهو يريد أن يقول: إن القبيلة هي التي بدأت بهذا الجفاء، وهي السبب في أن تصل العلاقة بيني وبينها إلى هذا الحدِّ؛ لأنَّها هي التي فقدت الحفاظ على الأسرار، ونجدة المستغيث، وهذا موجود في مجتمع الوحش.

البناء الفني لصورة الحركة في اللامية:

صورة الحركة من الصور التي وردت كثيرًا في الشعر الجاهلي، فكثيرًا ما حكى الشعراء صورًا للرحلة، سواء كانت من أجل الصيد، أو لغرض الانتقال من مكانٍ لآخر، حتى وجدنا شعرًا يسمَّى بالطرديَّات يقوم على التصوير الحركي.

والشاعر إذ يحاول نقل الأحاسيس والمشاعر عن طريق الصورة الحركية، هو يحاول تجسيد هذه المعنويات في صورةٍ حسيةٍ، وهي إعادة ما تشتمل على الصوت، واللون، والحركة، ويساعد على ذلك استخدام الأفعال الدالَّة على الحركة والاستمرار، كالأفعال المضارعة.

ومن خلال لاميَّة الشنفرى نجده يستخدم هذه الصورة؛ للدلالة على الحرية، سواء كانت الصورة تدلّ على إيجابية الحركة أو سلبيتها، فنجد الشنفرى ينفي عن نفسه الحركة التي تمنع صاحبها من الحصول على الحرية، كما أنه يثبت لنفسه الحركة المانحة للحرية، فمن صورة النفي قوله[١]:

وَلَسْتُ بِمِهْيَافٍ يُعَشِّي سَوَامَه مُجَدَّعَةً سُقْبَانُها وَهْيَ بُهَّلُ
ولا جُبَّأ أَكْهَى مُرِبٍّ بِعِرْسِهِ يُطَالِعُها في شَأْنِهِ كَيْفَ يَفْعَلُ
وَلاَ خَرِقٍ هَيْقٍ كَأَنَّ فُؤَادَهُ يَظَلُّ بِه المُكَّاءُ يَعْلُو وَيَسْفُلُ

في البيت الأوَّل نجد الشنفرى يلتفت إلى نفسه، وهو بداية حديثٍ طويلٍ يتحدَّث الشاعر فيه عن نفسه، مستوحيًا صورةً من البيئة، وكل صورة في الأبيات تدور حول تجسيد معنى الحرية، والمعنى الأصلي في البيت هو تجسيد صورة المهياف في ذهن السامع، واستخدام الشاعر صورة الحركة لتجسيد هذه الصورة عن طريق الفعل المضارع (يعيش) الذي يفيد استمرارية الفعل.

وفي البيت الثاني نلحظ الحركة المقيدة في قوله: (مُرِبٍّ بِعِرْسِهِ)، فهذا التعبير قيد الحركة، ويؤكّد ذلك الفعل المضارع في بداية الشطر الثاني، الذي يعطي استمرارية القيد، حيث دلّ على أنَّ هذه الحركة مقيدة بقرار الغير، وهذا يتنافى مع الشنفرى فهو قائد لنفسه.

وفي البيت الثالث نرى أنَّه مبني على فكرة الحركة العشوائية، وهي حركة مخالفة لمنهج الشاعر في صناعة الحرية، فالتعبير بقوله: (وَلاَ خَرِقٍ) ينفي عن نفسه الجهل بصنعته[٢]، ثم رسم صورة لذلك عن طريق التشبيه، مستخدمًا بنية المضارع في

(١) ديوان الشنفرى: ٦١.
(٢) ينظر: المعجم الوسيط مادة (خرق).

قوله: (كَأَنَّ فؤادَهُ يَظَلُّ به المُكَّاءُ يَعْلُو وَيَسْفُلُ) بالنظر في هذه الأفعال المضارعة نقف جليًّا على الصورة الحركيَّة في النص، حيث وجود حركة غير مدروسة، فالفعل المضارع يعكس حركةً مستمرةً، كما أنَّ الطباق بين (يعلو ويسفل) يزيد من هذه الحركة، ويجعلها غير منتظمة، كل ذلك يرسم لنا صورة الحركة عند الشنفرى بأنَّها ليست حركة عشوائية، وهذا ما أشار إليه الشنفرى في بداية النص بقوله:

لَعَمْرُكَ مَا في الأَرْضِ ضِيقٌ على امْرِئٍ سَرَى رَاغِبًا أَوْ رَاهِبًا وَهْوَ يَعْقِلُ

وبالنظر في الصورة نظرةً كليَّةً، نجد أنها تعكس عالمًا يحلم فيه الشاعر بحريته، هذا العالم مخالف لعالم القبيلة، وذلك ظاهرٌ بوضوحٍ من خلال صورة التضاد المأخوذة من بنية النفي، وتكرار هذه البنية يعطي دلالةً قويَّةً لرفض الشنفرى لكلِّ ما يحول بينه وبين حريته.

كما نجد اعتماد الشاعر -أيضًا- على الجمل الحاليَّة في إخراج الصورة على هذا النسق الحركي، وأصل المعنى في الأبيات هو المعنى المنفي الموجود في البيت الأول، إلا أنَّ الصورة لم تُعْطِ المقصود منها، إلا مع وجود الجمل الحالية: (يعشى.. يطالعها.. يظل) فهي أصل في تكوين الصورة الحركية، وإن لم تكن أصلًا في النفي أو الإثبات.

والصورة في النهاية تحدّد لنا الحرية الفكريَّة لهذا الشنفرى، حيث رؤيته للقيود التي تصيب النفس الإنسانيَّة، فهو يتحرَّر من قيود الواقع، ويضع ضوابط للمسائل الإنسانية، كما أنَّ الصورة تدفع عن الشنفرى مظنَّة أنه ترك القبيلة نتيجةً لعجزه، أو عدم قدرته العيش فيها، وهذا الدفع نجده أصلًا على مدار القصيدة كلها.

ومن الصورة الثانية قوله[١]:

إذا الأمْعَـزُ الصَّـوّانُ لاقَـى مَنَاسِـمِي تَطَـــايَرَ منـــه قَـــادِحٌ وَمُفَلَّـــلُ[٢]
أُديـــمُ مِطَـــالَ الجُـــوعِ حتّـــى أُمِيتَـــهُ وأَضْـرِبُ عَنْـهُ الـذِّكْرَ صَـفْحًا فأُذْهَـلُ
وَأَسْـتَفُّ تُـرْبَ الأَرْضِ كَـيْلا يُـرَى لَـهُ عَلَـيَّ مِـنَ الطَّـوْلِ امْـرُؤٌ مُتَطَـوِّلُ

في الأبيات السابقة نستطيع أن نرى صورة (الأنا) المتمسكة بحريتها، فالشاعر هنا يخرج من نقد القبيلة في الصورة السابقة إلى حديثه الخالص عن الذات، وهي الذات الفاعلة التي تحرَّرت من قيود القبيلة؛ لتقوم بعملها دون وصايةٍ من أحدٍ، فالحرية كما يقول عنها بعض النقَّاد: «هي حالةٌ تتميَّز بعدم وجود عوائق أو موانع أمام سلوك الفرد»[٣]، كما أن الصورة ترسل جوابًا لسؤالٍ قد يخرج صوته من القبيلة، هل تستطيع أن تعيش -كما قلت- في الصحراء في مجتمع الوحش؟ فكان الجواب بهذه الصورة الحركية التي تظهر إيجابية الحركة عند الشنفرى.

فالتعبير بكلمته (لاقى) يعكس حركة قائمة على التفاعل بين الشنفرى وبين الطبيعة الصامتة، ونلحظ ضمير الغائب الموجود في الفعل (لاقى) يدل على أن الحركة بدأت أولًا من الحجر الأملس، ثمَّ كانت الحركة المضادة من الشنفرى؛ دفاعًا عن النفس وصونًا لحريته.

---

(١) ديوان الشنفرى: ٦٢.

(٢) الأمعز: المكان الصلب الكثير الحصى، والصوان: الحجارة الملساء، وجاز هنا أن يعبر بالأمعز عن الصوان، كما إذا كثر فعل شخص صح أن يوصف به. ينظر: أعجب العجب في شرح لامية العرب: ٢٨.

(٣) طبيعة الحرية: ١٨.

كما نجد في الصورة دلالة أخرى تحمل لونًا من التحدي، وتؤكد على معنى الانفصال، فالحجر الصلب الأملس إذا اعترض حريتي تطاير وانفصل إلى قطعٍ صغيرةٍ حتى يتلاشى من أمامي، كذلك لا يمكن لأحدٍ أن ينال من حريتي، أو يحملني على شيء لا أرتضيه، ويؤكد هذا المعنى البيت الثاني والثالث، فالصورة إجمالًا تبيّن تحدي الشاعر للمواجهات التي تعترض حياته الجديدة، فكل ما يمكن أن يقف دون حدوث الفعل الذي يريده نجد أن الشنفرى يذكر في النص إمكانية التغلب عليه.

وفي البيت الثاني تتزاحم الأنا، وتظهر معالمها، فيأتي ضمير المتكلّم؛ ليسيطر على أجواء البيت، مع استخدام بنية المضارع الدالة على استمرارية الحركة (أديم.. أميته.. أخرب) واختيار لفظ (أميته) للجوع له دلالة قوية وتجسيد للجوع الذي بدا غير قادر على الحركة، فالشاعر إذًا يثبت لنفسه مطلق الحركة غير المقيدة، وفي الصورة -أيضًا- نرى الشاعر يقوم بعملية استبدال الغذاء بتراب الأرض، وهذه الصورة تعطينا إشارةً إلى أنَّ الشاعر في سبيل حريته يقوم بالفعل المغاير حتى لو كان شاقًّا على النفس، فقد استبدل أهله بآخرين، كذلك يستبدل الغذاء بتراب الأرض؛ بحثًا عن الحرية، وهذا التحول من أجل الحفاظ على حرية النفس، نص عليه الشنفرى في قوله[1]:

وَلكِنّ نَفْسًا مُرَّةً لا تُقِيمُ بي على الذأمِ إلَّا رَيْثَما أَتَحَوَّلُ

فالصورة في البيت تجسيد لحركة الشاعر الدائمة في سبيل اختيار المكان الذي يجد فيه حريته، إذًا تحقيق الكرامة هو القوة المحركة للشاعر لأن يتحوَّل من مكانٍ لآخر، والكرامة مظهرٌ أصيلٌ من مظاهر الحرية عند العرب، كما أن الصورة عكست قدرة الشنفرى على تحقيق الفعل دون الخضوع للمؤثرات العقلية والوجدانية، وهذا ما يسمَّى

(١) ديوان الشنفرى: ٦٣.

بحرية التصميم[١]، كما أن تصوير الشاعر الحركة في الصحراء بحثًا عن الطعام، وتفضيله هذه الحال مبعثه -أيضًا- الحياة الحرَّة، والإحساس بالذات، وحتى لا يظن بالشنفرى العجز وقلة الحيلة نجده يقول[٢]:

ولولا اجْتِنَابُ الذَّأْمِ لم يُلْفَ مَشْرَبٌ يُعَاشُ بِهِ إلاّ لَدَيَّ وَمَأْكَلُ

البيت توضيح للصورة وتكملة للمعنى السابق عليه في مجموع الأبيات التي قبله، فهو ينفي عن نفسه صفة العجز التي قد تفهم من الصورة، كما أن البيت يؤكّد على إرادة الفعل، وقصده من الشاعر.

ونجد في اللامية صورًا حركيةً مشتملة على الصوت واللون والحركة، بحيث تتعانق الثلاثة عناصر في تكوين الصورة، من ذلك قول الشنفرى[٣]:

إذا زَلَّ عنها السَّهْمُ حَنَّتْ كأنَّها مُرَزَّأَةٌ عَجْلَى تُرِنُّ وَتُعْوِلُ

في البيت نلحظ تكوين صورة من الصوت الموجود في الكلمات: (حنَّت وترنُّ وتُعْوِل)، والحركة الموجودة في التعبير بـ(عجلى)، وهو تعبير يعكس صورةً حركيةً للمرأة الثكلى التي لا تستقر في مكانٍ من شدَّة مصابها، أمَّا اللون فهو الخلفية لهذا المشهد، وقد دلَّ عليه بيت سابق عند قول الشنفرى: (صفراء عيطل)، وقد أحال الشاعر إليه في قوله: (إذا زل عنها) إذًا الصورة نراها تظهر في تناسق تامٍ بين الحركة والصوت واللون.

---

(١) ينظر: د. سليم بركات: مفهوم الحرية في الفكر العربي الحديث: ٤٠، دار دمشق للطباعة، طبعة ثانية: ١٩٨٤م.

(٢) ديوان الشنفرى: ٦٣.

(٣) ديوان الشنفرى: ٦٠.

المبحث الثالث

البعد المكاني والزماني وبناؤهما الفني في التعبير عن الحرية

للمكان عند الإنسان أبعادٌ مختلفةٌ، فأحيانا يراه الإنسان بعين الواقع، ويمثل المكان عنده بُعْدًا واقعيًّا فيتحدث عنه كما هو، وأحيانًا أخرى يعكس بُعْدًا خياليًّا فيتحدث عن الواقع الذي يراه في أحلامه، أو المكان الذي يحب الشاعر أن يعيش فيه أو يبرهن بحديثه عن المكان الذي يتوافق مع أحاسيسه ومشاعره، كل ذلك يُعَدُّ خيالًا في ضمير الشاعر، وكل من البعدَيْن الواقعي والمتخيّل هو نتاج العلاقة بين الشاعر والمكان من جهةٍ، والشاعر والمجتمع المحيط به من جهةٍ أخرى، فإذا بنيت العلاقة على حبّ المجتمع، والإحساس بالانتماء إليه، فحديثه عن المكان يكون أكثر واقعيةً، أما إذا بنيت العلاقة على الكراهية والبغض للمجتمع والمكان، عندها يكون المكان الموازي وهو الكائن في ضمير الشاعر، أو المكان الذي يتوافق مع ميول وأحاسيس الشاعر يكون عادةً خياليًّا يحكي عنه كأنه الواقع، ويحلم بوجوده حتى ولو لم يكن أكثر راحة من الناحية الماديَّة.

والشاعر يمتلك إحساسًا مرهفًا، فهو يرى المكان عادةً بصورةٍ مختلفةٍ عن رؤية الآخرين له، فهو يعمل على «إخضاع الطبيعة لحركة النفس الوجدانية وحاجاتها، وعندها يحاول الشاعر التلاعب بمفردات الطبيعة، وَفْقًا لتصوراته الخاصة»[1].

والصورة المكانية التي أنظر إليها في النص ليست هي التي تعبّر فقط عن جغرافية المكان، لكن المقصود -عندي- هي توظيف الشاعر لعنصر المكان توظيفًا يعكس رؤيته الخاصَّة، ومشاعره الذاتية، ويمكن أن ندرك ذلك من خلال اللغة، وما

(١) التفسير النفسي للأدب: ٧٥.

تحمله من إيحاءٍ وصورٍ؛ فاللغة «في بعض حالاتها لها تشكيلٌ صوتيٌّ له دلالة مكانية، والشاعر حين يستخدم اللغة أداةً للتعبير إنَّما يقوم بعملية تشكيل مزدوجة في وقتٍ واحدٍ، إنَّه يشكل من الزمان والمكان بنية ذات دلالة»(١).

«والعلاقة بين الشعر والمكان علاقةٌ عميقة الجذور متشعبة الأبعاد، ومن خلالها قد يصب الشعر على مكان ما طابعًا خاصًّا، فيحوله من مسكنٍ خرب إلى طللٍ مثيرٍ، ومن حجرٍ أصم إلى شاهدٍ على لحظات مجدٍ أو وَجْد»(٢).

«وإذا كان كثيرٌ من أنماط الشعر بحاجةٍ من المكان، فإن شعر الحرية على نحوٍ خاصٍ، وشعر حرية الأرض على نحوٍ أخص، تلتف خيوطه غالبًا على مغزل المكان، وتنسج على منواله»(٣).

وقد أخذ المكان حيزًا كبيرًا من اهتمام الشنفرى في اللامية، وكان له دور في الإبانة عن مكنون الشاعر، وإظهار مقدار الحرية، وقد بُنيت القصيدة على فكرة الانفصال والانتقال من مكانٍ إلى آخر؛ بحثا عن الحرية، وبالتالي فدلالة المكان جزءٌ من التشكيل الفني، الذي يعكس قدرًا كبيرًا من ملامح الصورة المعبّرة عن الحرية، والأمكنة كلها متاحة عند الشاعر طالما وجد حريته، وحقق ذاتيته، يقول(٤):

وفي الأَرْضِ مَنْأَى لِلْكَرِيمِ عَنِ الأَذَى وَفِيهَا لِمَنْ خَافَ القِلَى مُتَعَزَّلُ
لَعَمْرُكَ مَا بِالأَرْضِ ضِيقٌ على امْرِئٍ سَرَى رَاغِبًا أَوْ رَاهِبًا وَهْوَ يَعْقِلُ

(١) السابق: ٤٨.
(٢) د. أحمد درويش: الكلمة والمجهر: ٨٤، دار الشروق، طبعة أولى: ١٤١٧هـ= ١٩٩٦م.
(٣) د. أحمد درويش: الكلمة والمجهر: ٨٥.
(٤) ديوان الشنفرى: ٥٨- ٦٠.

الشاعر في البيتين يؤسس لفلسفته الخاصَّة، التي تتوافق مع ميوله الشخصيَّة، كما تتوافق -أيضًا- مع حياة الصعلكة، فقد وظف رؤيته الذاتية للمكان لإظهار العلاقة بينه وبين قومه من جهة، كما عمل على تعرية الواقع الاجتماعي في القبيلة من جهةٍ أخرى، فالشنفرى يستبدل الأمكنة التي يفقد فيها حريته بأخرى، فالمكان عنده سبيلٌ للوصول إلى إظهار حريته، كما أنَّ التعبير بـ(الأرض) في النصّ السابق يوحي بالاتِّساع، فالمقصود مكانٌ محدَّدٌ من الأرض، والمكان المتَّسع يريح الشاعر نفسيًّا، والبعد عن الأذى يريحه ماديًّا، وفي النص يطلب الشنفرى الحرية لذاته، أمَّا حرية الأرض نفسها فهي لا تعنيه، فإذا ما تحققت حريته على أرضٍ ما، تكون إذًا موطنه، وإلا انصرف عنها، وبحث عن وطن آخر، فوطن الشاعر حيث يجد حريته، ويحقق مراد ذاته؛ ولذلك فالبيتان يحملان الفكرة التي قام عليها النص، وهي البحث عن الحرية، والإحساس بها حيث الاتساع المكاني الموحى بالحرية، ومن ثمَّ نقول: إن البيتين كشفا الواقع النفسي الاجتماعي عند الشنفرى.

والحرية عند الشاعر هي أن تختفي من أمامه كلّ المعوقات، أو ما يوحي له بالضيق، ومن ثمَّ نجده يتحدى هذه المعوقات، ويرى أنَّ التغلب عليها من عناصر الحرية، فيبحث عن حريته في الأمكنة الواسعة كالصحراء، متحديًا ما قد يعتريه من صعابٍ، يقول[1]:

وَلَسْتُ بِمِحْيَارِ الظَّلاَمِ إذا انْتَحَتْ هُدَى الهَوْجَلِ العِسّيفِ يَهْمَاءُ هؤجَلُ

البيت يعكس البعد النفسي من خلال توظيف المكان وتصويره على هذا النحو الموحش، الذي يبدو وكأنه لا نهاية له، فهو شديد الاتساع، حالك الظلمة، ومع ذلك يجعل الشاعر لنفسه وجودًا فيه، وجودًا محببًا إلى الشاعر، مألوفًا عنده، وكأن هناك

(١) ديوان الشنفرى: ٦٢.

علاقةً تجمع بين الشنفرى والصحراء، وهي الإحساس بالحرية، ومن هنا نقول: إنَّ الإشارة إلى المكان مع هذا الوصف يحمل العديد من الدلالات والمعاني المقصودة من النص، كما أنَّ الصورة المكانية تدلّ على أثر المكان في حياة الشاعر؛ لذلك نجد الصورة في البيت تحمل دلالةً ذات قيمةٍ، وهي إحساس الشاعر بالحرية، فهو يتحرَّك في هذه الصحراء الواسعة التي قد تستعصي معالمها على كثيرٍ من المهرة بضروب الصحراء، فالشنفرى يتحرك فيها بحريةٍ تامَّةٍ، ولا تعيقه عوائقها فتغلبه على الصعاب تحقيقًا للحرية، والشاعر هنا -أيضًا- «يريد أن يلفت الآخرين إلى طلاقة الحرية الصحراوية التي جعلت تضيق مظاهر السيادة القبلية من نطاقها»(١).

ومن ثَمَّ فالبيت يعكس قدرة الشاعر على تحطيم قيد المكان والزمان، الذي يمكن أن يكون سببًا في تقييد الحرية والإرادة، وهذه الصورة تطلعنا على مقدار الحرية التي يطلبها الشنفرى، فالإنسان الحر «لا بُدَّ أن يضطلع بعمل يؤديه أداء القادر الماهر العارف بأسرار مهنته، فهو حرٌّ بقدر ما يكون في وسعه أن يسيطر على مادة مهنته»(٢).

ونجده يقول في عرض صورة الذئب الجائع(٣):

غَـدَا طَاوِيًـا يُعَـارِضُ الـرِّيحَ هَافِيًـا يَخُـوتُ بِأَذْنَـابِ الشِّـعَابِ ويُعْسِـلُ

التعبير بـ(يخوض أذناب الشعاب) يعود بنا إلى بداية القصيدة: لَعَمْرُكَ مَا بِالأَرْضِ ضِيقٌ على امْرِئٍ... البيت، وهذه الإحالة الذهنية نلحظ فيها فكرة التوسع الملازمة

(١) ينظر: عبد الله الطيب المجدوب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: ٨٥٩، الجزء الثالث، دار الفكر، طبعة أولى، بيروت: ١٩٧٠م.

(٢) عن الحرية أتحدث: ١١٩.

(٣) ديوان الشنفرى: ٦٤.

للشنفرى، والتي بها يحاول أن يخرج من قيد المكان الضيّق، كما نجد في البيت إحساسًا بمأساة الوجود الإنساني طالما كان أسيرًا للمكان، وهو في قدرته أن ينفك من أسره إذا أراد هو ذلك، واستدعاء صورة الذئب هنا وهو يتحرك من مكانٍ لآخر في الصحراء الواسعة تعكس حالةً من التفاهم بين الشنفرى ومجموعة الذئاب، وهو ما سوف يظهر بوضوحٍ في الأبيات التالية، كما يمكن أن يكون الذئب معادلًا موضوعيًّا، خلع عليه الشاعر رؤيته للحرية والخروج من قيد المكان، رغم ما يقابله من صعوباتٍ ومعاناةٍ.

ولا يكتفي الشنفرى لنفسه أن يكون في الأرض الرحبة الواسعة فقط، إذ إننا في نهاية القصيدة نراه على قمّة الجبل وسط الصحراء، وحوله العديد من الوحوش التي استأنست بوجود الشنفرى معهم، وكأنهم يطلبون منه الحرية والأمان، يقول(١):

وَخَـرْقٍ كظَهْـرِ التُّـرْسِ قَفْـرٍ قَطَعْتُـهُ ... بِعَـامِلَتَيْنِ، ظَهْـرُهُ لَـيْسَ يُعْمَـلُ

فأَلْحَقْـتُ أُوْلاَهُ بـأُخْرَاهُ مُوفِيًـا ... عَلَـى قُنَّـةٍ أُقْعِـي مِـرَارًا وَأَمْثُـلُ

تَـرُودُ الأَرَاوِي الصُّـحْمُ حَـوْلِي كأَنّهـا ... عَـذَارَى عَلَـيْهِنَّ المُـلاَءُ المُـذَيَّلُ

ويَرْكُـدْنَ بالآصَـالِ حَـوْلِي كـأَنّني ... مِنَ العُصْمِ أَدْفَى يَنْتَحـي الكِيحَ أَعْقَلُ

في البيت الأول يرسم الشاعر صورة لصحراء واسعة ليس فيها مكان يصلح لأن يحتمي فيه أحد، هذا التصوير يعكس رغبة الشنفرى في حياة الحرية التي لا قيد فيها، وهذه الصورة المكانية استخدمها الشاعر لخدمة المعنى ووضوح التصوير الذي طرحه في البيت الثاني، فهذا الوادي القفر الخالي من مكانٍ يلجأ إليه أحدٌ أقطعه سيرًا على قدمي، ومن شدة سرعتي يستوي عندي أوله بآخره، التعبير بـ(قنة) في البيت الثاني، وهي المكان المرتفع في قمة الجبل يعكس دلالة تفسير لدى الشاعر، حيث

(١) ديوان الشنفرى: ٧٢- ٧٣.

اختياره للمكان الذي يدرك فيه حرية الرؤية وانطلاقها، والبيت يختلف عن البيتين بعده من حيث شكل الصورة وقوَّة التعبير، وإن كان التصوير في كلٍّ يعكس بُعدًا مكانيًّا؛ ذلك لأن هذا البيت ختام مجموعة أبيات تبرهن على امتلاك الشنفرى للقوة التي مكَّنته من العيش حرًّا في الصحراء مع مجتمع الوحش، بعيدًا عن حياة القصر مع بني أمِّه، وهذه الصورة تؤكِّد على قدرة الشنفرى على مواجهة من منعوه حريته؛ ولذلك نجد الإيقاع في البيت يختلف عن البيتين بعده بالقوة والصلابة، وبذلك كانت الصورة المكانية في البيتين التاليين مختلفة، وكأن الشنفرى يحاول أن يتصالح مع البيئة التي استقرَّ فيها، ووجد عندها حريته، وأدرك فيها الطمأنينة، وعلى ذلك نلحظ تجسيد الشاعر لملامح المكان الخاص به من خلال صورةٍ مكانيةٍ شديدة الإيحاء، فنجد التعبير في البيت الرابع مستخدمًا فيه الفعل المضارع (يَرْكُدْنَ بالآصَالِ حَوْلِي) الفعل المضارع الدال على الاستمرار والتجدد، نجده في هذا السياق يدل على الإحساس بالثقة، والشعور بالاعتزاز بالنفس، فقد أصبح الشنفرى مصدرًا لإعطاء الحرية للآخرين من حوله، فكلمة (حولي) أكسبت فعلا الركد شيئًا من الطمأنينة والإحساس بالأمان، ولولا ما أظهره الشنفرى من صورٍ في الأبيات السابقة من امتلاكه القدرة على العيش في الصحراء، وما يتمتَّع به من مهارةٍ في اجتياز دروبها وطرقها الوعرة، وهذا ما أدركه مجتمع الصحراء من الوحوش التي عرفت قدر الشنفرى وحريته، لولا كل ذلك ما اجتمعت حوله الأراوي طلبًا للحرية والأمان من الشاعر، ولو أمعنا النظر في هذه الصورة المكانية حيث امتلاك الشاعر لذلك الموقع المرتفع وحوله مجموعة من الأراوي تستأنس بوجوده، هذه الصورة تعكس لنا كيف استطاع الشنفرى أن يحطّم قيد الطبيعة على مدار القصيدة كلِّها؛ ليقف على هذا المشهد الذي بدوره يكشف لنا ما احتوى عليهم النص من رمزٍ، فقد أصبح الشنفرى سيدًا

لهذه الطبيعة بعد أن كان سجينها، «لأنَّه كلما كشف سرًّا من أسرارها كان له بذلك القدرة على تسخيرها في المجال الذي انكشف له سره»[١].

هذه الصورة تعود بنا إلى بداية القصيدة، فالشاعر يمتلك عقلًا مفكرًا، وهو ما صرَّح به في قوله: (وهو يعقل)[٢]، كما أنَّ الصورة تؤكد على فكرة الانفصال عن القبيلة، فهو يعود بنا إلى البيت الأول منها، فقول الشاعر: (إني إلى قوم سواكم لأميل)[٣] جعله في نهاية النص يصوّر نفسه سيدًا لهؤلاء القوم الجُدد، وبذلك يدلل على صدق دعواه، ونجاح تجربته في الانفصال عن بني أمه.

ونعود لنتساءل: لماذا وقع اختيار الشنفرى في هذه الصورة على الوعل الساكن الجبل؛ ليكون من المكونات الرئيسة في تكوين هذا المشهد الحسي؟ نقول: «إن الشاعر الجاهلي عامة اعتبر أن كل ما يتَّصل بالجبل يرمز إلى الصمود والمتعة ومقاومة الفناء، فالجبل نفسه -كشيء جماد لا حياة فيه- مظهر للطبيعة الخالدة، أما الحيوان القاطن بهذا الجبل، -وهو كائن حي مصيره إلى الفناء والموت- فهو مظهر مقاوم للفناء مرتبط بالجبل على نحوٍ ما، وعلى نحوٍ آخر فالشاعر يرى أن الحيوان الذي يلجأ إلى الأعالي بصفةٍ عامَّةٍ؛ هروبا من أعدائه -كما عند الوعل تمامًا- يوحي بمقاومة الفناء»[٤].

كما نلحظ في الصورة -أيضًا- مظهرًا من مظاهر «الاقتدار والجسارة والقدرة على المغامرة ومواجهة الأهوال، وهذه المعاني تراها تنبجس في نفوس الشعراء مع

---

(١) ينظر: عن الحرية أتحدث: ٥٤.

(٢) ينظر البحث نفسه.

(٣) ينظر البحث نفسه.

(٤) ينظر بتصرف: د. صلاح عبد الحافظ: الزمان والمكان وأثرهما في حياة الشاعر الجاهلي وشعره: ج١، دار المعارف: ١٩٨٢م.

معاني المروءة، والنجدة، والسخاء، وبسط اليد، وكذلك الشجاعة، والجسارة في ملاقاة الأعداء، فهي واحدة من مجموع الشمائل المرتبطة بالشباب، والفتاءة والصبوة»[١]، كل هذه المعاني نجدها ظاهرةً في صورة الأبيات السابقة خاصة في البيت الأول والثاني من النص السابق، أمَّا البيت الثالث والرابع وهما من مكملات الصورة، فنلحظ بجانب المروءة وبسط اليد ظهور الترابط الاجتماعي، وهو يمثل شكلًا من الوجدانيات التي تُعَدُّ من أعمدة الحفاظ على المجتمع، فالمصالح المتبادلة لا بُدَّ لها من ترابطٍ وجدانيٍّ يساعد على الاستمرار، وذلك ما يبحث عنه الشنفرى، ولم يجد إلا في مجتمعه الجديد، وذلك واضح جدًّا في هذه الصورة المكانية، وقد تجمع حول الشنفرى مجموعة الوحوش التي انتقل إليها أحاسيس الشاعر، وكأن هناك ألفة بين الشنفرى ومجموعة الحيوانات التي تحيط به، ومن هنا تتكوَّن المفارقة بين مجتمع القبيلة ومجتمع الحيوان في الصحراء، وهو ما أراده الشاعر لإثبات فضل المجتمع الذي مال إليه في بداية النص، ومن ثمَّ نؤكِّد على ترابط القصيدة، وعدم غياب الفكرة الرئيسة من النص عن الشاعر.

ومن الصور التي يتعانق فيها البعد الزماني والمكاني في الإبانة عن المعنى، وإظهار عمق الدلالة قول الشنفرى[٢]:

وإنْـفُ هُمُـومٍ مـا تَـزَالُ تَعُـودُهُ عِيَـادًا كَحُمَّـى الرِّبْـعِ أو هِـيَ أثْقَـلُ
إذا وَرَدَتْ أصْـدَرْتُها ثـمّ إنّهـا تَثُـوبُ فَتَـأتي مِـنْ تُحَيْـثُ ومِـنْ عَـلُ
فإمّـا تَرَيْنِـي يابْنَـةَ الرَّمْـلِ ضَـاحِيًا علـى رِقَّـةٍ أحْفَـى ولا أَتَنَعَّـلُ

(١) د. محمد أبو موسى: قراءة في الأدب القديم: ٣٥٤، مكتبة وهبة، طبعة رابعة: ١٤٣٣هـ= ٢٠١٢م.

(٢) ديوان الشنفرى: ٦٨.

في البيتين: الأول والثاني يرسم الشاعر صورةً تدلّ على مقدار المعاناة والصبر الذي ارتضى به عوضًا عن فقدان الحرية، فقد اعتادت عليه الهموم، وهي من كثرة وجودها معه تأتيه مثل حمى الرّبع وهي: حمى تصيب الإنسان يومًا بعد يومٍ، ففي هذا التصوير إشارةٌ إلى زمن ملازمته للهموم، ثمَّ نراه في البيت الثاني يستخدم التصوير المكاني، فيقول: إنَّ الهموم -أيضًا- تأتيه من كلّ مكانٍ، فهي ملاصقة له، محيطة به من تحت ومن علٍ، إذًا التعبير بالزمن يدل على ملازمته الهموم طوال الوقت، والتعبير المكاني يفيد بقرب الهموم منه.

وفي البيت الثالث نرى الصورة المكانية في قوله: (يابنة الرمل)[1] وهو تصوير يدلّ على الصحراء، حيث تعيش الحيات، ثم التعبير بقوله: (ضاحيًا) أي: بارزًا ومتعرضًا للشمس، وذلك يدلّ على زمن، فهو في وسط النهار، والصورة في الأبيات نجدها تتألف من بُعْدٍ مكانيٍّ وآخر زمنيّ، بحيث لا يمكن تغليب أحدهما على الآخر، ومجمل الصورة تعكس حال الشنفرى المعنوية والمادية، وهذه الحال لم يكن يرضى بها الشاعر لولا حبه للحرية، ونفوره من الذل والابتذال، وذلك ما صرَّح به في البيتين بعد البيت السابق، يقول[2]:

فإنّي لَمَولَى الصَّبْرِ أجتابُ بَرَّهُ ... على مِثْلِ قَلْبِ السِّمْعِ والحَزْمَ أفْعَلُ
وأُعْدِمُ أَحْيَانًا وأَغْنَى وإنَّما ... يَنَالُ الغِنَى ذو البُعْدَةِ المُتَبَذِّلُ

الصورة في البيتين يكملان المعنى الموجود في صورة الأبيات السابقة، فأنا ضاحٍ وحافٍ من كل ما يكون سببًا في النيل من كرامتي وحريتي، وإني في الحقيقة

(١) ابنة الرمل هي الحية التي تعيش في الصحراء، والتعبير كناية عن الحية ودلالتها في النص أنه يعيش في الصحراء.

(٢) ديوان الشنفرى: ٦٩.

ألتحف ثوب الصبر وأتنعَّل الحزم؛ طلبًا للحرية والكرامة، ويظهر في الصورة مثالٌ واضحٌ للحرية الأخلاقية، فالشنفرى يعمل وفقًا لمبادئ أخلاقيةٍ حدَّدها لنفسه في القصيدة والإرادة.

ومن الصور التي اعتمد فيها الشاعر على البُعد الزمني في تكوين الصورة، بحيث يكون مقصود الشاعر واعتماده الأول هو إيصال الفكرة المرادة من النص بمشاعر وعاطفة تؤثر عليها حالة زمنية محددة، وبالنظر في صور البُعد الزماني داخل النص نجد أن الشنفرى يجنح إلى استخدام وحدات زمنية مكثَّفة، أو وحدة زمنية ممتدة، كما يلحظ أنَّه يستخدم –أحيانًا– من الأوقات الزمنية ما يكون الإنسان فيها أكثر مكابدة ومعاناة، يقول في مطلع القصيدة(١):

فَقَدْ حُمَّتِ الحَاجَاتُ وَاللَّيْلُ مُقْمِرٌ وَشُدَّتْ لِطِيّاتٍ مَطَايَا وَأَرْحُلُ

البيت مبنيٌّ على البيت السابق، ومتمم للمعنى الذي طرحه الشاعر فيه، وقوله: (الليل مقمرٌ) يدل على وحدةٍ زمنيةٍ معلوم وصفها، وهذه الوحدة الزمنية مفسرة للزمن المبهم في الفعلين: (حمَّت، وشدَّت) واستخدام الزمن الماضي يمنح الشنفرى الثبات في اتخاذ القرار والطمأنينة بما أوجبه على نفسه من الخروج والانفصال عن القبيلة، والشاعر في البيت إذ يصدر هذه الصورة الزمانية إلى ذهن المتلقي هو يبعث رسالةً مضمونها أنَّ الزمن مناسبٌ للرحيل، فهو إذًا في الصورة من العوامل التي ساعدت على الرحيل لتحقيق الحرية التي يبحث عنها الشاعر، وذلك ما صرَّح به في البيت التالي، بقوله:

وفي الأَرْضِ مَنْأَى لِلْكَرِيمِ عَنِ الأَذَى ..... البيت

(١) ديوان الشنفرى: ٥٨.

ويأتي عامل الزمن بوصفه عنصرًا من العناصر الكاشفة عن طبيعة الصحراء والعيش فيها، يقول الشاعر(١):

وأَغْدُو على القُوتِ الزَهِيدِ كما غَدَا ... أَزَلُّ تَهَادَاهُ التنَائِفَ أَطْحَلُ
غَدَا طَاوِيًا يُعَارِضُ الرِّيحَ هَافِيًا ... يَخُوتُ بأَذْنَابِ الشِّعَابِ ويُعْسِلُ
فَلَما لَوَاهُ القُوتُ مِنْ حَيْثُ أَمَّهُ ... دَعَا فَأَجَابَتْهُ نَظَائِرُ نُحَّلُ

فالفعلين (أغدو وغدا) الأول في زمن المضارع والمراد به الشاعر نفسه، والثاني في زمن الماضي والمراد به الذئب، وصورة المقابلة هنا بين الشنفرى والذئب ليس المراد منها مطلق المقابلة بين الشاعر ذاته والذئب، لكنها للدلالة على صورة الجوع، وندرة الطعام، وصعوبة الحصول عليه، فالشبه المقصود هنا ليس مجرد عملية البحث عن الطعام، لكنه يريد أن يقول: إنَّ الطعام في هذه الطبيعة القاسية نادرًا أن يحصل عليه أحدٌ، ومحصول الصورة يدل على الصبر الذي تدثَّر به الشنفرى؛ طلبًا للحرية وعزة النفس، واستغراق الزمن في البحث عن الطعام مع حفظ كرامته، هو أمر مدفوع إليه الشاعر خاصَّة بعد الأبيات السابقة، فكل ما سبق من مؤكِّدات في الأبيات السابقة تنفي عن الشاعر صفة العجز، وتدفع الشنفرى إلى أن يغدو على القوت الزهيد؛ طلبًا للحرية كما أشرنا سلفًا(٢)، ومن هنا كان عامل الزمن في إظهار الوقت الذي استغرقه الشنفرى يعكس مدى قوة الإرادة والتحدي، والزمن في النص مزيج من زمن الخطاب في (أغدو) وزمن القصّ أو الحكي في (غدا) والزمنان عملا على إطالة الوحدة الزمنية، حيث إنَّ دلالة الفعل (غدا) جعل الذهن يذهب إلى ما قبل زمن الحكي، وهو

(١) ديوان الشنفرى: ٦٣- ٦٤.
(٢) ينظر البحث نفسه.

وإن كان زمنًا مبهمًا إلا أنَّه يعكس صورة التحدي وامتداد المدة الزمنية، التي قد تكون بدايتها ليلًا واستمرت حتى الصباح.

وبمقابلة الفعلين (أغدو، وغدا) نجد استخدام الشاعر لزمن المضارع في حديثه عن نفسه، والزمن الماضي إشارة إلى الذئب، فإنَّ استخدام الزمن على هذا النحو يدل على أن محاولة الذئب قد فشلت في تحقيق الهدف المرجو منها، ولا يرجى لها النجاح؛ لأنها كانت في الماضي وانتهت، ولا يمكن للذئب تدارك الزمن، أمَّا الزمن مع الشاعر فهو المضارع الدال على الحال والاستمرار، وهو ما يريد الشاعر أن يثبته من استمرارية التحدي، وإن كان حاله يشبه كثيرًا حال الذئب في الماضي، وفي البيت الثالث إذا نظرنا إلى قوله: (دعا فأجابته)[١] لأدركنا المقدار الزمني بين دعوة الذئب والإجابة من مجموعة الذئاب، والزمن هنا بين الدعوة والإجابة متداخل، فعقب انتهاء الذئب من دعوته تحقَّقت إجابة الذئاب له، والذي حدَّد هذا المقدار الزمني أداة الربط بالفاء، كما نرى في الصورة تعريضًا بالقبيلة التي صمت آذانها لدعوة الشاعر في البيت الأول من القصيدة، كما فيها تأكيد على ما ذهب إليه الشاعر في بداية القصيدة من أن مجتمع الحيوان حرٌّ تجمعه وحدة.

ومحصول الصورة في الأبيات الثلاثة يعكس حركة الصراع القائم بين الحياة والموت، أو حركة الحياة نفسها، وما فيها من متاعب وصعاب.

وفي موضع آخر نلحظ البُعد الزماني في التصوير بالمدة الزمنية الممتدة يقول الشنفرى مصورًا القطا التي عانت من أجل الحصول على الماء[٢]:

فَغَبَّ غِشَاشًا ثُمَّ مَرَّتْ كأنّها مَعَ الصُّبْحِ رَكْبٌ مِنْ أُحَاظَةَ مُجْفِلُ

(١) ديوان الشنفرى: ٦٧.

(٢) ديوان الشنفرى: ٦٧.

فوجود الصبح في الصورة يدل على أن القطا قضى الليل كله حتى أدركه الصباح، وهو في عناء من أجل الحصول على الماء، وقد صرَّح الشنفرى ببداية الزمن الذي انطلقت فيه القطا بحثًا عن الماء، يقول[1]:

وَتَشْـرَبُ أَسْـآرِي القَطَـا الكُـدْرُ بَعْـدَما سَـــرَتْ قَرَبًـــا أَحْنَاؤهـــا تَتَصَلْصَـــلُ

فالتعبير بالفعل (سرت) يدلّ على أن القطا انطلقت رحلتها ليلًا، وأكد ذلك قوله: (قربا) والقَرَب بفتح القاف والراء: «طلب الماء ليلًا، وقيل: هو ألا يكون بينك وبين الماء إلا ليلة»[2].

فالوصف هنا حدّد الزمن الذي بدأت فيه القطا السير، وهو من أول الليل، وكان وصولها للماء صباحًا، وعند وصولها كانت المفاجئة التي تنتظرها، وهذا التوقيت الزمني في الصورة يتشابه مع حالة خروج الشنفرى من القبيلة ليلًا بحثًا عن الحرية، التي تمثل عنده الحياة، كما أن شدّة العطش المأخوذ من قوله: (تتصلصل) يتناسب مع عطش الشاعر للحرية، فكما أن الشنفرى خرج ليلًا بحثًا عن الحرية وهي حق له، كذلك خرجت القطا بحثًا عن الماء وهو حق لها، وهذه الصورة تتماس مع نفسية الشاعر، فالعامل الزمني هنا عكس مقدار المعاناة، وجسد حجمها، وملازمتها للشاعر، ولا يغيب عن نظر وذهن المتتبع لفكرة النص أنَّ الشنفرى يؤكّد دائمًا على فكرة الخروج والانفصال للبحث عن شيءٍ ما، وقد يكون الزمن هنا في البيت وهو زمن (الصبح) زمن استفاقة القبيلة على هذه النكبة القوية؛ لفقدانهم الشنفرى، الذي كان دائمًا في الدفاع عنهم، وعلى هذا يكون القطا رمزًا للقبيلة.

---

(١) ديوان الشنفرى: ٦٦.

(٢) لسان العرب مادة (قرب).

ويستخدم الشنفرى وسائل التصوير الفني؛ للدلالة على حركة الحدث داخل البنية الزمنية، سواء كانت الحركة سلبًا أو إيجابًا، يقول[١]:

وَلَيْلَـةِ نَحْـسٍ يَصْـطَلِي القَـوْسَ رَبُّهـا وَأَقْطُعَـــهُ اللَّاتـــي بِهَـــا يَتَنَبَّـــلُ
دَعَسْتُ على غَطْشٍ وَبَغْشٍ وَصُحْبَتي سُـــعَارٌ وإِرْزِيـــزٌ وَوَجْـــرٌ وَأَفْكَـــلُ
فأَيَّمْـــتُ نِسْـــوَانًا وأَيْتَمْـــتُ إِلْـــدَةً وَعُـــدْتُ كمـــا أَبْـــدَأْتُ واللَّيْـــلُ أَلْيَـــلُ
وأَصْـــبَحَ عَنِّـــي بالغُمَيْصَـــاءِ جَالسًـــا فَرِيقَـــانِ: مَسْـــؤُولٌ وَآخَـــرُ يَسْـــأَلُ
فَقَـــالُوا: لَقَـــدْ هَـــرَّتْ بِلَيْـــلٍ كِلَابُنَـــا فَقُلْنَـــا: أَذِئْـــبٌ عَـــسَّ أَمْ عَـــسَّ فُرْعُـــلُ

في البيت الأول نلحظ تحديد الزمن الذي جرت فيه الأحداث، ثم وصف الشاعر زمن الأحداث بوصفٍ يستدعي حالةً من السكون وعدم الحركة؛ فالليل شديد البرودة، بحيث يجعل شدة البرد صاحب القوس يقوم بالاستغناء عنه، «فهو يجازف بفقد أهم ما يحتاج إليه ليستدفئ به»[٢]، هذه صورة تعكس حالةً من السكون، وعدم القدرة على الحركة، لكننا نجد الشنفرى في استكماله للصورة يأتي بأحداثٍ وحركاتٍ متعدّدة المشاهد، وذلك باستخدام الأفعال الدالَّة على الزمن سواء المضارعة التي تدل على استمرارية الفعل، أو الماضية التي تدلّ على نزول الحدث كالصاعقة، هذه الأفعال عملت على امتداد المدة الزمنية والتكثيف من الأحداث الجارية فيه، فالزمن ممتدٌ لكن هذا الامتداد يقابله أعمال وأحداث كثيرة، قد تزاحمت حتى ضاقت عليها الوحدة الزمنية التي حدَّدها الشاعر، إذًا هذه الوحدة الزمنية بوصفها زمنًا هي وحدة زمنيَّة متسعة، وهذا يعكس الأثر النفسي عند الشنفرى، ومدى المعاناة التي مرَّ بها، أمَّا

(١) ديوان الشنفرى: ٦٩- ٧٠.

(٢) ينظر: شرح ودراسة لامية العرب، للدكتور عبد الحليم حفني: ٢٨، مكتب الآداب، طبعة أولى: ١٤٢٩هـ= ٢٠٠٨م.

بالنظر إلى الأحداث داخل وحدة الزمن هذه، فهي أحداثٌ متزاحمةٌ متلاحقةٌ، وهذا يتناسب مع ظهور روح الانتقام في هذه الأبيات، على خلاف أكثر أبيات القصيدة؛ ممَّا أدى إلى هذا التلاحق وتتابع الأحداث، ومع امتداد الوحدة الزمنية نجدها ضاقت على الأحداث الجارية فيها، لكنها مع الأحداث المتزاحمة نجد الشنفرى قد استطاع أن يحقِّق مراده في زمنٍ أقل من المتوقَّع استهلاكه بالنسبة للحدث، وهذا يدلّ على قوَّة التحدّي والرغبة الشديدة في إظهار الذات وصورة الأنا، وقدرتها على تحطيم قيد الزمان باستخدام قوَّة الحركة وسرعتها، ومن هنا فالشاعر استطاع دون أن يكسر قوسه أو يفقد نبله هزيمة الليل البارد، ويؤكّد ذلك إسناد الشنفرى الأفعال إلى نفسه، وعطف هذه الجمل الفعلية بعضها على بعضٍ بحرف العطف (الواو)، الذي هو لمطلق الجمع، والسياق يدلّ على أن الأفعال كانت في زمنٍ متلازمٍ، ويمكن أن نرى الزمن في الصورة متداخلًا، وكأنَّ الأفعال جميعها وقعت في زمنٍ واحدٍ، (فأيمت، وأيتمت، وعدت) والتركيب الأسلوبي في الأبيات يعطي دلالةً واضحةً على مقدار المعاناة التي وجدها الشنفرى في القبيلة؛ ممَّا دفعه إلى إفراغ هذه الطاقة الانتقاميَّة، وكأنَّها زفرة خرجت بقوَّةٍ في نفسٍ واحدٍ، «فكان التشفّي أو الانتقام والكراهية عوضًا عن الإحساس بالدونية، والفاقة ونبذ المجتمع»[1].

وبعد عرض الشنفرى صورة التحدّي، وهزيمة الليل البارد، وإثبات قدرته تحمل الصعاب، وتحقيق رغبته في الانتقام ممَّن قيدوا حريته، جاء تحدٍّ لزمنٍ آخر مقابل الليل وهو النهار، وبذلك يكون الشنفرى أرضى رغبات نفسه في جميع الأوقات، وتحت الظروف القاسية، يقول[2]:

---

(١) د. فوزي عيسى: النص الشعري وآليات القراءة: ١٧١، منشأة المعارف، الإسكندرية: ١٩٩٧م.

(٢) ديوان الشنفرى: ٧١.

وَيــومٍ مِــنَ الشِّــعْرَى يَــذُوبُ لُعَابُــهُ أفاعِيــهِ فــي رَمْضــائِهِ تَتَمَلْمَــلُ
نَصَــبْتُ لــه وَجْهــي ولا كِــنَّ دُونَــهُ ولا سِــتْرَ إلاَّ الأَتْحَمِــيُّ المُرَعْبَــل

(يوم) في البيت الأول دلالة على زمن النهار، وكلمة (يوم) عادةً ما يستخدمها الشعراء دلالةً على زمن الحرب، فهناك صراعٌ قائمٌ بين الشاعر وما تقاسيه نفسه من آلام البُعد، والبحث عن الحرية مع تحقيق الذات، وإثبات شخصيته، كما أنَّ التعبير بـ(يومٍ) يوحي بطول الزمن، وتكرار المعاناة، ومقدار التحدي الذي تعرَّض له، والشاعر هنا لم يَتَوَارَ أو يفرّ أمَّا ما يقيه من أحداثٍ فهو ثابتٌ أمامها، فقد أقام وجهه صوب الشَّمس دون سترٍ تحديًا في زمنٍ كانت الحرارة فيه شديدة، بحيث تهرب الأفاعي من حرارتها في الرمال، كما أنَّ التعبير بـ(الشعرى) وهو كوكبٌ نيّرٌ يطلع عند شدة الحر[١]، يعكس ارتباط الشاعر بالمظهر البيئي المتحرك، والمرتبط بزمنٍ معينٍ هذا من ناحيةٍ، ومن ناحيةٍ أخرى فإنَّ النجم يكون في الأعالي، وهذا يتَّفق مع تطلع الشنفرى إلى الارتقاء والعلو، وكأنَّه ارتباط الأرض بالسماء، وفي الصورة نرى لونًا من التحدي رغم المعاناة، فقد أثر ظهور الكوكب على البيئة الصحراوية القاسية، حتى غدت وكأنها ليست قادرةً على الصمود، إلا أنَّ الشنفرى وقف متحديًا مظهرًا هذا التحدي، نقول إذًا: إنَّ الشاعر استطاع توظيف العناصر الفنيَّة في الإبانة عن إحساسه القوي، وإيمانه الشديد بقضية الحريَّة، وعزمه القوي على تحقيق ذاته، فقد هزم برودة الليل، وحرارة النهار، وبذلك يكون عنصر الزمان لم يكن حائلًا يقف ضد تحقيق مراد الشنفرى، فكيف ببني أمِّه في القبيلة.

وهذه الصورة التي في الأبيات لم تكن مجرَّد حدثٍ عابرٍ، لكنها -أي هذه الحال- تكرَّرت كثيرًا، وهذا المفهوم موجود في دلالة النكرة في (ليلة) و(يوم)، حيث أفاد

(١) ينظر: لسان العرب مادة (شعر).

التنكير أنَّ الليلة هذه واليوم هذا تتكرر كثيرًا في حياتي، فمحصول الصورة هنا يلتف حول الإبانة عند القدرة على تحمّل الصعاب وتحدي العقبات الصعبة، التي يتحقق فيها الهلاك، غير أنَّ الشاعر نجا منها، وتغلب عليها، وعند ذلك أدرك الشنفرى حريته، «فإن صاعد الجبل إذ تعترضه العقبة تلو العقبة، فيغالبها ويغلبها، هو أعمق في شعوره بالحرية ممَّن يمشي على سهلٍ منبسطٍ، والصائم أقوى شعورًا بحريته من المفطر، فالمعمول في الحرية هو دائمًا قدرة الحرّ في مواجهة الصعب ليقهره... والكائن كلما علت رتبته كان أقدر على مجاوزة قيوده، حتى نصل إلى الإنسان، فنرى الحرية قد بلغت ذروتها؛ إذ هو لا يكتفي بصعوبات تصادفه فيغلبها، بل إنه ليخلق صعوبات خلقًا ليزداد شعورًا بحريته»[1]، وليس المراد هنا إظهار الأحداث الصعبة والمتلاحقة على الشنفرى، فذلك واضحٌ وظاهرٌ في النص، إنَّما المراد لازم هذا المعنى الظاهر، وهو إبراز قيمة الحريَّة والاعتزاز بالنفس.

(١) عن الحرية أتحدث: ١٨- ١٩.

المبحث الرابع

التكرار وأثره في الدلالة على حركة النفس

التكرار من الظواهر الفنية التي استخدمها الأدباء بصفةٍ عامةٍ، فضلًا عن استخدام الشعراء لها على مرّ العصور، وهو خاصية تعكس تجربة شعورية عاشها صاحب النص، ويمكن أن يعيش التجربة ذاتها قارئ النص إذا كان التكرار يعكس صدق التجربة والإحساس العاطفي.

وفي قصيدة اللامية للشنفرى نلحظ بوضوحٍ بعض المواضع التي جاء فيها التكرار معبرًا عن خلجات نفس الشاعر، ومجسدًا للحالة الشعوريَّة التي اختمرت داخله. يقول(١):

وَلَسْتُ بِمِهْيَافٍ يُعَشِّي سَوَامَه مُجَدَّعَةً سُقْبَانُها وَهْيَ بُهَّلُ
وَلاَ خَرِقٍ هَيْقٍ كَأَنَّ فُؤادَهُ يَظَلُّ بِه المُكَّاءُ يَعْلُو وَيَسْفُلُ
ولا خَالِفٍ دارِيَّةٍ مُتَغَزِّلٍ يَرُوحُ وَيغْدُو داهنًا يَتَكَحَّلُ
وَلَسْتُ بِعَجِلٍّ شَرُّهُ دُونَ خَيْرِهِ أَلَفَّ إذا ما رُعْتَهُ اهْتَاجَ أعْزَلُ
وَلَسْتُ بِمِحْيَارِ الظَّلاَمِ إذا انْتَحَتْ هُدَى الهَوْجَلِ العِسّيفِ يَهْمَاءُ هؤجَلُ

نلحظ في الأبيات تكرار الشاعر لبنية النفي في مطلع كلّ بيتٍ من الأبيات الخمسة السابقة، وهذه الأبيات تعكس صورةً واحدةً للدلالة على حقيقةٍ واحدةٍ في ضمير الشاعر، والتكرار لبنية النفي هنا يُعَدُّ تكرارًا لأصل المعنى الذي يريد الشنفرى إثباته، وهو نفي صفاتٍ بعينها عن نفسه، هذا النفي في كلِّ بيتٍ أصل للمعنى المراد، وقد كرَّر النفي في مطلع كل بيتٍ من الأبيات، ليقول: إنَّ أصل المعنى القائم عليه الأبيات

(١) ديوان الشنفرى: ٦١- ٦٢.

هو نفي كل تلك الصفات؛ وممَّا يدل على أنَّ أصل المعنى في الأبيات هو المأخوذ من بنية النفي المكرَّرة إتيان الشاعر بالجمل الحالية بعد كل بنية من بنى النفي السابقة، وقد عمل هذا التكرار على تأكيد نفي هذه الصفات عن الشاعر ممَّا يعطيه مندوحة لتمرده على القبيلة التي تتَّصف بطبيعة الحال بهذه الصفات المنبوذة، كما نرى أنَّ التكرار أعطى صورةً متكاملةً ومؤكّدةً في وقتٍ واحدٍ للواقع المفكَّك داخل القبيلة، أو سلبيات المجتمع القبلي، ثمَّ إنَّه يمهِّد بذلك لعرض صفاته هو الصفات الإيجابية التي ظهرت من خلال ورود أضداد الصفات المنفية في ذهن المتلقي، ثم ما تلى هذه الأبيات من ذكر مقومات النفس الحرة، وكأن بنية النفي المكرَّرة تمهيدًا لما جاء بعدها من الأبيات الثاني والعشرين وحتى السادس والعشرين من القصيدة.

وقد يجمع التكرار بين جرس الإيقاع الدال على حركة النفس والدلالة أو المشاركة الوجدانية، يقول الشاعر[1]:

فَضَجَّ وَضَجَّتْ بالبَرَاحِ كأنَّها ... وإيّاهُ نُوحٌ فَوْقَ عَلْيَاءَ ثُكَّلُ
وأغْضَى وأغْضَتْ وَاتَّسَى واتَّسَتْ به ... مَرَامِيلُ عَزَّاهَا وعَزَّتْهُ مُرْمِلُ
شَكَا وَشَكَتْ ثُمَّ ارْعَوَى بَعْدُ وَارْعَوَتْ ... وَلَلْصَبْرُ إنْ لَمْ يَنْفَعِ الشَّكْوُ أجْمَلُ
وَفَاءَ وَفَاءَتْ بَادِراتٍ وَكُلُّها ... على نَكَظٍ مِمَّا يُكَاتِمُ مُجْمِلُ

التكرار في الأبيات جعل المتلقي يشعر فعليًّا بالحالة التي وصل إليها الذئب أو مجموعة الذئاب، وبالتالي هو يشعر بمعاناة الشاعر وإحساسه، كما عمل التكرار على إظهار المشاركة الوجدانية بين أطراف المجتمع الجديد، فهي مترابطة ترابطًا قويًّا، وفي ذلك تأكيد على فكرةٍ أصيلةٍ من أفكار النص أشار إليها الشاعر في بداية

(١) ديوان الشنفرى: ٦٥.

القصيدة، وهي ترابط مجتمع الوحش وتقديمه يد العون لكلِّ فردٍ من أفراده، فهم لا يخذل بعضهم بعضًا حتى في أحرج الظروف، وهذا نوعٌ من أمانة الصلة فيما بينهم.

كما نجد أنَّ التكرار يكشف عن حجم المعاناة التي نزلت بالذئب الجائع بعد أن انفصل عن جماعة الذئاب للبحث عن الطعام، وعلى الرغم من خروج الذئب وانفصاله باحثًا عن الطعام/ الحرية، وبعد أن فشل في تحقيق مراده عاد ونادى على أقرانه من الذئاب فتجاوبت معه مجموعة الذئاب بالصوت نفسه، والشكوى نفسها، ويُعَدُّ التكرار هنا هو العنصر الرئيس في رسم هذه الصورة التي عكست بوضوحٍ دقَّة التصوير، فالشاعر يصوِّر حالةً نفسيةً دقيقةً وجدها في مجتمعه الجديد، وقد تماسَّت هذه الحالة مع حالته هو، والتكرار على هذا النسق يؤكّد ذلك مع إظهار المفارقة بين حال الشاعر مع بني أمه، وحال الذئب مع مجموعة الذئاب.

ومن اللافت للنظر عطف الفعل المكرّر على سابقه بحرف العطف (الواو) فقال: (ضج وضجت، وأغضى وأغضت، واتسى واتست، وشكا وشكت، وفاء وفاءت) نلحظ عطف الجمل الفعلية المكرّرة بعضها على بعض بحرف العطف (الواو)، الأمر الذي جعل الأحداث تبدو متلاحقةً، وكأنها حدثت جميعها في وقتٍ واحدٍ، فكما أن الحركة متلاحقة كذلك الزمن الذي حدث فيه الفعل متشابك، ولذلك لما انتهت الذئاب من التجاوب لشكوى الذئب ومشاركته الإحساس نفسه، عبّر الشاعر بحرف العطف، ثمَّ الذي يفيد التراخي بعد أن عرض الشاعر مجموعة من الأفعال الدالة على الاضطراب والحيرة، فقال: (ثم ارعوى بعد وارعوت) كما نجد في محصول الأبيات حنين الشاعر إلى حياة الجماعة والشعور بوحدتها وهذا ما دفع الشنفرى إلى البحث عن البدائل.

كما أنَّنا نجد أن تكرار الجمل الفعلية على هذا النسق المتساوي في الحركات والسكنات «يحقق صفة المساواة التي افتقدها الشاعر في قومه ورآها تتجلَّى في مجتمعه الجديد حيث يخضع أفراده لقانونٍ واحدٍ، وتقوم علاقة بينهم على التكافؤ

سلبًا وإيجابًا... وتقوم الجمل الفعلية المترادفة بتحقيق ذلك التماثل التام والتماهي الدقيق بصورةٍ مدهشةٍ حيث تتعاقب الأفعال بهيئتها، وصورتها، ودلالتها تأكيدًا للمساواة في كلِّ شيء»[1].

(١) النص الشعري وآليات القراءة: ١٨٠.

الخاتمة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على أشرف الخلق وسيد المرسلين، وعلى آله وصحبه أجمعين، وبعد:

فهذه أهم ما خلص إليه البحث من **نتائج**:

١- القصيدة عبارة عن رحلة أخذنا فيها الشنفرى لكي نتعرف على حياته الجديدة بكل تفاصيلها ووعورتها، من خلال هذه الرحلة حاول الشنفرى أن يطالعنا على عالمٍ آخر هو عنده أصدق من العالم الذي انتقل منه حيث الشعور بالحرية التي حاول التركيز على فكرة الحرية عقلًا، ووجدانًا، وحدسًا.

٢- وضوح شخصية الشنفرى في القصيدة ممَّا يدل على الاعتزاز بالنفس، وعدم الذوبان في شخصية الآخرين، وذلك واضح في منهج القصيدة فنيًّا، وإظهار صفاته، ومواهبه، وتفوقه على عناصر مجتمعه.

٣- تصوير الشاعر لمراحل حياته، وأوصاف جسده، وتصويره الصراع الطويل بينه وبين القبيلة، كل ذلك تجسيد أراده الشاعر للتعبير عن الحرية، وإظهار حبّه للحياة الجديدة، رغم قسوتها.

٤- كثيرا ما افتخر الشنفرى بنفسه دفعًا لمظنة العجز، واعتمد في ذلك على التصوير الفني، وليس مجرد إلقاء الخبر دون الإشارة إلى صورةٍ مؤيدةٍ له من الواقع.

٥- افتخر الشاعر بنفسه حتى في ظروفه القاسية وفي معيشته المنعزلة عن الآخرين، وهذا يُعَدُّ دليلًا على إحساسه بالحرية.

٦- أظهر نفسه في صورة التحدي مع كل مرحلة من مراحل حياته خارج القبيلة.

٧- التعبير بالصورة على اختلاف ألوانها يتناسب مع الحرية والإحساس بها.

٨- تحول النص من مجرد البحث عن الحرية إلى تأصيل وتسجيل للخصال العربية والمكارم التي يتحلَّى بها أحرار العرب من الشجاعة، والبسالة، والكرم، وإغاثة الملهوف، وغير ذلك مما هو موجود في النص.

المصادر والمراجع

أولًا: المصادر:

١- ديوان الشنفرى، تحقيق: د. أميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، طبعة ثانية: ١٤١٧هـ= ١٩٩٦م.

ثانياً: المراجع:

١- أسماء المغتالين من الأشراف ومن قُتل من الشعراء، محمد بن حبيب، تحقيق: عبد السلام هارون، طبعة ثانية: ١٣٩٣هـ= ١٩٧٢م.

٢- أعجب العجب في شرح لامية العرب، الزمخشري، نظارة الأشغال، مصر، طبعة ثانية، بدون تاريخ.

٣- إعراب لامية العرب، أبو البقاء عبد الله بن الحسين العكبري، تحقيق: محمد أديب عبد الواحد، طبعة أولى، المكتب الإسلامي، بيروت: ١٤٠٤هـ= ١٩٨٤م.

٤- التصوير البياني، د. محمد أبو موسى، مكتبة وهبة، طبعة ثامنة: ١٤٣٥هـ= ٢٠١٤م.

٥- التفسير النفسي للأدب، عز الدين إسماعيل، دار غريب، طبعة رابعة، بدون تاريخ.

٦- التمرد والغربة في الشعر الجاهلي، د. عبد القادر زيدان، دار الوفاء، الإسكندرية: ٢٠٠٢م.

٧- جمهرة أنساب العرب، ابن حزم الأندلسي أبو محمد علي بن أحمد، تحقيق: عبد السلام هارون، دار المعارف: ١٩٦٢م.

٨- خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، عبد القادر بن عمر البغدادي، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، طبعة رابعة: ١٤١٨هـ=

١٩٩٧م.

٩- ديوان الشماخ بن ضرار، تحقيق: صلاح الدين الهادي، دار المعارف، مصر، ١٣٨٨هـ= ١٩٦٨م.

١٠- الزمان والمكان وأثرهما في حياة الشاعر الجاهلي وشعره، د. صلاح عبد الحافظ، دار المعارف: ١٩٨٢م.

١١- شرح درة الغواص، الشهاب الخفاجي، تحقيق: عبد الحفيظ فرغلي، دار الجيل، بيروت، طبعة أولى: ١٤١٧هـ= ١٩٩٦م.

١٢- شرح ديوان الحماسة، لأبي علي المرزوقي، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، طبعة أولى: ١٤١١هـ= ١٩٩١م.

١٣- شرح لامية العرب، السيد إبراهيم الرضوي، تحقيق: أسماء هيتو، دار الفارابي، سوريا، طبعة أولى: ١٤٣٠هـ= ٢٠٠٩م.

١٤- شرح ودراسة لامية العرب، د. عبد الحليم حفني، مكتبة الآداب، طبعة أولى: ١٤٢٩هـ= ٢٠٠٨م.

١٥- الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، د. يوسف خليف، دار المعارف، طبعة ثالثة: ١٩٦٦م.

١٦- الشعر الجاهلي خصائصه وفنونه، د. يحيى الجبوري، مؤسسة الرسالة، طبعة رابعة: ١٤٠٣هـ= ١٩٨٣م.

١٧- الشعر الجاهلي دراسة في منازع الشعراء، د. محمد أبو موسى، مكتبة وهبة، طبعة ثانية: ١٤٣٣هـ= ٢٠١٢م.

١٨- الشنفرى الصعلوك حياته وشعره، د. عبد الحليم حفني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٢م.

١٩- طبيعة الحرية، د. عزت قرني، دار قباء: ٢٠٠٢م.

٢٠- العدل والحرية، سالم القمودي، الدار الجماهيرية، طبعة أولى: ١٤٢٦هـ= ١٩٩٦م.
٢١- العمدة في محاسن الشعراء آدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، طبعة خامسة: ١٩٨١م.
٢٢- عن بناء القصيدة العربية الحديثة، د. علي عشري زايد، مكتبة دار العلوم، طبعة أولى: ١٩٧٨م.
٢٣- عن الحرية أتحدث، زكي نجيب محمود، دار الشروق، طبعة ثالثة: ١٩٨٩م.
٢٤- قراءة في الأدب القديم، د. محمد أبو موسى، مكتبة وهبة، طبعة رابعة: ١٤٣٣هـ= ٢٠١٢م.
٢٥- كتاب الحيوان، أبو عثمان بن عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق: عبد السلام هارون، المجمع العلمي العربي الإسلامي- بيروت: ١٩٦٩م.
٢٦- كلام البدايات، أدونيس، طبعة أولى: ١٩٨٩م.
٢٧- الكلمة والمجهر، د. أحمد درويش، دار الشروق، طبعة أولى: ١٤١٧هـ= ١٩٩٦م.
٢٨- مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية بدمنهور، العدد الثاني، المجلد السادس: ١٤٣٩هـ= ٢٠١٧م.
٢٩- فصول من النقد عند العقاد، محمد خليفة التونسي، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، بدون تاريخ.
٣٠- المرشد في فهم أشعار العرب وصناعتها، د. عبد الله الطيب، طبعة أولى، دار الفكر العربي، بيروت: ١٩٧٠م.
٣١- مطلع القصيدة العربية ودلالته النفسية، د. عبد الحليم حفني، الهيئة المصرية العامة للكتاب: ١٩٨٧م.
٣٢- معجم الأعلام، خير الدين محمد بن محمود بن محمد الزركلي، دار العلم

للملايين، طبعة خامسة: ٢٠٠٢م.
٣٣- معجم المؤلفين، عمر رضا كحالة، دار إحياء التراث العربي، بيروت.
٣٤- معجم لسان العرب، ابن منظور، دار صادر، طبعة ثالثة: ١٤١٤هـ.
٣٥- المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، طبعة رابعة: ١٤٢٩هـ= ٢٠٠٨م.
٣٦- المفضليات، المفضل الضبي، تحقيق: عبد السلام هارون، دار المعارف، طبعة سادسة، بدون تاريخ.
٣٧- مفهوم الحرية في الفكر العربي الحديث، د. سليم بركات، دار دمشق، طبعة ثانية: ١٩٨٤م.
٣٨- الموازنة بين أبي تمام والبحتري، أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي، تحقيق: السيد أحمد صقر، دار المعارف، طبعة رابعة.
٣٩- نزهة الألباب في الألقاب، ابن حجر العسقلاني، تحقيق: عبد العزيز السديري، مكتبة الرشيد، الرياض: ١٤٠٩هـ= ١٩٨٩م.
٤٠- النص الشعري وآليات القراءة، د. فوزي عيسى، منشأة المعارف، الإسكندرية: ١٩٩٧م.