لاميَّةُ الْعَرَبِ
دراسةٌ نَحْوِيَّةٌ نَصِّيَّةٌ

د . عصام عبد المنصف أبو زيد
أستاذ مساعد – كلية الآداب – جامعة الطائف

أولًا : النَّصّ

قال الشَّنْفَرَى* :

1- أقيمـوا بنـي أُمِّـي صُـدُورَ مَطـيّكُمْ ... فَـإنّي إلـى قـومٍ سِـوَاكُم لأمْيَـلُ
2- فَقَـد حُمَّـتِ الَحاجَـاتُ واللّيْـلُ مُقْمِـرٌ ... وشُـدَّتْ لِـطِيَّاتٍ مَطَايَـا وَأَرْحُـلُ(1)
3- وَفـي الأَرْضِ مَنْـأى لّلكَـرِيمِ عَـنِ الأذى ... وَفِيهـا لِمَـنْ خَـافَ الْقِلَـى مُتَعَـزَّلُ(2)
4- لَعَمْـرُكَ مَـا بـالأَرْضِ ضِـيقٌ عَلَـى امْـرِئٍ ... سَـرَى راغِبـاً أو رَاهِبـاً وَهْـوَ يَعْقِـلُ
5- وَلِـي دُونَكُـمْ أَهْـلُون سِـيْدٌ عَمَلّـسٌ ... وَأَرْقَـطُ زُهْلُـولٌ وَعَرْفـاءُ جَيْـأَلُ(3)
6- هُـمُ الأَهَـلُ لاَ مُسْـتَوْدَعُ السِّـرّ ذَائِـعٌ ... لَـدَيْهِمْ وَلاَ الجَـاني بِمـا جَـرَّ يُخْـذَلُ
7- وَكُـلُّ أَبِـيٍّ بَـاسِلٌ غَيْـرَ أَنَّنـي ... إذا عَرَضـتْ أَولَـى الطّرَائِدِ أَبْسَـلُ(4)
8- وإنْ مُـدَّت الأَيْـدِي إلـى الـزَّادِ لَـمْ أَكُـنْ ... بِـأَعْجَلِهِمْ إذ أَجْشَـعُ القَـومِ أَعْجَـلُ
9- وَمَـا ذَاكَ إلاّ بَسْـطَةً عَـنْ تَفَضُّـلٍ ... عَلَـيْهِمْ وَكـانَ الأَفْضَـلَ المُتَفَضِّـلُ
10- وَإنّـي كَفَـاني فَقْـدَ مَـنْ لَـيْسَ جَازِيـاً ... بِحُسْـنَى وَلاَ فـي قُرْبِـهِ مُتَعَلِّـلُ(5)
11- ثَـلاَثَةُ أَصْـحابٍ فُـؤَادٌ مُشَيَّـعٌ ... وَأَبْيَضُ إصْلِيْـتٌ وَصـفْراءُ عَيْطَـلُ(6)
12- هَتُـوفٌ مِـنَ المُلْـسِ المُتُـونِ يَزِينُـها ... رَصَائِـعُ قَـدْ نِيطَـتْ إليهـا وَمِحْمَـلُ(7)
13- إذا زَلَّ عَنهـا السَّهْـمُ حَنَّـتْ كأَنَّهـا ... مُـرَزَّأَةٌ عَجْلَـى تَـرِنُّ وَتُعْـوِلُ(8)
14- وَلَسْـتُ بِمِهْيَـافٍ يُعَشِّـي سَوَامَـهُ ... مُجَدَّعَـةً سُقْبَانُهـا وَهْـيَ بُهَّـلُ(1)

---

* هو عمرو بن مالك الأزدي ، شاعر جاهلي قحطاني ، من بني الحارث بن ربيعة بن الأواس بن الحَجْر بن الهنء بن الأزد ، من فحول الطبقة الثانية ، كان من فتّاك العرب وعدَّائيهم ، حتى ضُرِب المثل بعدْوِهِ ، وقد مات مقتولا سنة 70ق هـ=525م . انظر :خزانة الأدب للبغدادي :343/3 ، والأعلام للزركلي :85/5 .

(1) حُمَّت : قُدِّرَتْ . الطِّيَّات : جمع الطِّيَّة ، وهي الحاجة .الأرحُل : جمع الرَّحْل ، وهو ما يُوضَع على ظَهْر البعير .

(2) المنأى : المكان البعيد . القِلَى : البُغْض . مُتَعَزَّل : مكان العُزْلَة .

(3) السِّيد : الذئب . العَمَلَّس : القويّ السريع . الأرقط : النمر . الزّهلول : الخفيف . العرفاء : الضبع الطويلة العرف . الجيأل : من أسماء الضبع .

(4) الطرائد : جمع الطريدة ، وهي كل ما يُطْرَدُ فيُصاد .

(5) التعلُّل : التَّلهّي ، والمعنى : ليس في قُرْبِهِ سلوى لِي . انظر : ديوان الشنفرى :60 .

(6) المُشَيَّع:الشجاع المقدام. الإصليت:السيف المُجَرَّد من غمده .الصفراء :اسم للقوس.العَيْطَل: الطويلة العنق.

(7) هتوف : مُصَوّتة ، وقوس هتَّافة أي : ذات صوت . المُلْس : التي لا عُقد فيها . المتون : الصلبة . الرصائع : ما يُرَصَّع به . نِيطَت : عُلِّقَتْ . المِحْمَل : ما تُعلَّق به القوس على الكتف.

(8) زلَّ : خرج . حنَّت : صوَّتت . مُرَزَّأة : كثيرة الرزايا (المصائب) . عَجْلى : مسرعة . ترنُّ : تُصَوِّت. تُعْوِل : ترفع صوتها بالبكاء .

15- ولاَ جُبَّــإٍ أَكْهَــى مُــــرِبٍّ بِعِرْسِــــهِ يُطَالِعُهَــا فــي شَــأْنِه كَيْــفَ يَفْعَــلُ[2]
16- وَلاَ خَــــرِقٍ هَيْــقٍ كَــــأَنَّ فُــــؤادَهُ يَظَــلُّ بــهِ المُكّــاءُ يَعْلــوُ وَيَسْفُــلُ[3]
17- وَلاَ خَــــالِفٍ دَارِيَّــــةٍ مُتَغَــــزِّلٍ يَــرُوحُ وَيَغْــدُو دَاهنــاً يَتَكَحَّــلُ[4]
18- وَلَسْــتُ بِعَــلٍّ شَــرُّهُ دون خَيــرِهِ أَلَــفَّ إِذا مَــا رُعْتَــهُ اهْتَــاجَ أَعْــزَلُ[5]
19- وَلَسْــتُ بِمِحْيَــارِ الظِّــلاَمِ إِذا انْتَحَــتْ هُدَىَ ٱلْهَوْجَلِ العِسّيفِ يَهْمَاءُ هَوْجَلُ[6]
20- إِذا الأَمْعَــزُ الصَّــوان لاَقَــى مَناسِمِــي تَطَايَــر مِنْــهُ قــادِحٌ وَمُفَــلَّلُ[7]
21- أَدِيــمُ مِطَــالَ الجــوُعِ حَتَّــى أَمِيتَــهُ وأَضْــرِبُ عَنْــهُ الْـذِّكْرَ صَـفْحاً فأَذْهَـلُ
22- وأَسْتَــفُّ تُــرْبَ الأَرْضِ كَيْلاَ يَــرَى لَــهُ عَلَــيَّ مِــنَ الطَّــوْلِ امْــرُؤٌ مُتَطَــوِّلُ[8]
23- وَلَــوْلاَ اجْتِنَــابُ الــذَّأَمِ لَــمْ يُلْــفَ مَشْــرَبٌ يُعَــاشُ بــهِ إِلاَّ لَــدَيَّ وَمَأْكَــلُ
24- وَلَكــنَّ نَفْســاً مُــرَّةً لاَتُقِيــمُ بــي علــى الــذَّأَمِ إِلاَّ رَيْثَمَــا أَتَحــوَّلُ
25- وَأَطْوِي عَلَى الخَمْصِ الحَوَايَا كما انْطَوَتْ خُيُوطَــةُ مَــارِيٍّ تُغَــارُ وَتُفْتَــلُ[9]
26- وأَغْدُو عَلَى القُوتِ الزَّهِيــدِ كمــا غَدَا أَزَلُّ تَهَــادَاهُ التَنَائِــفُ أَطْحَــلُ[10]
27- غَــدَا طَاوِيــاً يعــارِضُ الرِّيــحَ هَافِيــاً يَخُــوتُ بأَذْنَــابِ الشِّعَــابِ وَيَعْسِــلُ[11]
28- فَلَمَّــا لَــوَاهُ القُــوتُ مِــنْ حَيــثُ أَمَّــهُ دَعَــا فَــأَجَابَتْهُ نَظَــائِرُ نُحَّــلُ[1]

---

(1) المهياف : السريع العطش . السوام : الماشية التي ترعى . المُجَدَّعة : السيِّئة الغذاء . السقبان : جمع السقب ، وهو الذكر من ولد الناقة . بُهَّل : جمع باهلة وباهل ، وهي الناقة التي لا صرار عليها (الصرار : ما يُصَرُّ به ضرع الناقة لئلا تُرْضَع) .

(2) الجُبَأ : الجبان . الأكهى : الكريه الأخلاق الذي لا خير فيه .المُرِبّ : المقيم على امرأته لا يفارقها .

(3) الخَرِق : الدَّهِش من الخوف . الهَيْق : الظليم (ذكر النعام) . المكَّاء : نوع من الطير .

(4) الخالف : الذي لا خير فيه . الدارية : المقيم في داره .

(5) العلّ : الصغير الجسم الشبيه بالقراد ، وقد فسره الشنفرى بأنه الذي لا خير عنده . الألَفّ : العاجز الضعيف . رعته : أفزعته .

(6) انتحت : قصدت . الهوجل : الرجل المتسرع الأحمق . العسِّيف : الذي يسير على غير هدى . اليهماء : الصحراء . الهوجل من الأرض : البعيد المسلك المهول .

(7) الأمعز : المكان الصلب الكثير الحصى . الصوَّان : الحجارة الملس . المناسم : جمع المنسم ، وهو خف البعير . القادح : الذي تخرج معه النار . المفلَّل : المُكَسَّر .

(8) الطَّول : المَنُّ . المتطوِّل : المنَّان .

(9) الخُمْص : الضُّمْر ، والخَمْص : الجوع . الحوايا : جمع الحوية ، وهي الأمعاء . خيوطة : الخيوط . الماري : الفاتل . تغار : يُحكَم فتلها .

(10) الأزلّ:صفة للذئب القليل اللحم . تهاداه: تتناقله .التنائف :جمع تنوفة وهي المفازة .أطحل :في لونه كدرة.

(11) الطاوي : الجائع . الهافي : الشديد الجوع ، وقيل : السريع . يخوت : ينقضُّ . يعْسِل : يمر بسهولة .

(1) نُحَّل : جمع ناحل ، وهو الضامر الهزيل .

29- مُهَلْهَلَــةٌ شِــيْبُ الوُجُــــوهِ كأَنَّهـــا قِــدَاحٌ بِكَفَّــيْ يَــاسِرٍ تَتَقَلْقَــلُ[2]
30- أو الخَشْـرَمُ المبعُــوثُ حَثْحَـثَ دَبْـرَهُ مَحَـابِيضُ أَرْداهُــنَّ سَــامٍ مُعَسِّــلُ[3]
31- مُهَرَّتَــةٌ فُــوهٌ كَــأَنَّ شُدُوقَــــهَا شُــقُوقُ عِصِــيٍّ كَالِحَــاتٌ وَبُسَّــلُ[4]
32- فَضــجَّ وَضَجَّــتْ بِــالْبَرَاحِ كَــأَنَّــها وإِيَّــاهُ نُــوحٌ فَــوْقَ عَلْيَــاءَ ثُكَّــلُ[5]
33- وَأَغْضَى وأَغْضَتْ واتَّسى واتَّسَتْ بِهِ مَرَامِيــلُ عَزَّاهَــا وَعزَّتْــهُ مُرْمِــلُ[6]
34- شَكَا وَشَكَتْ ثُمَّ أَرْعَوَى بَعْدُ وارْعَــوَتْ ولَلصَّــبْرُ إِنْ لَــمْ يَنْفَــعِ الشَّكْوُ أَجْمَــلُ[7]
35- وَفَــاءَ وَفَــاءَتْ بَــادِرَاتٍ وَكُلّــــهَا عَلَــى نَكَــظٍ مِمَّــا يُكَاتِــمُ مُجْمِــلُ[8]
36- وَتَشْـرَبُ أَسْـآرِي الْقَطَــا الكُـدْرُ بَعْدَمَــا سَــرَتْ قَرَبــا أَحْنَاؤُهَــا تَتَصَلْصَــلُ[9]
37- هَمَمْــتُ وَهَمَّــتْ وابْتَدَرْنَــا وَأَسْدَلَــتْ وَشَــمَّرَ مِنِّــي فَــــارِطٌ مُتَمَهِّــلُ[10]
38- فَوَلَّيْــتُ عَنْهــا وَهْــيَ تَكْبُــو لِعَقْــرِهِ يُبَاشِــرُهُ منهــا ذُفُــونٌ وَحَوْصَــلُ[11]
39- كَــأَنَّ وَغَاهَــا حَجْـرَتَيْــهِ وَحَوْلَــهُ أَضَامِيــمُ مِــنْ سَفْــرِ القبائِلِ نُــزَّلُ[12]
40- تَوَافَيْــنَ مِــنْ شَتَّــى إِلَيــهِ فَضَمَّهــا كَمَــا ضَــمَّ أَذْوَادَ الأَصَــارِيمِ مَنْهَــلُ[13]
41- فَعَبَّــتْ غِشَاشــاً ثُــمَّ مَــرَّتْ كأَنَّهــا مَعَ الصُّبْحِ رَكْبٌ مِن أُحَاظَــةَ مُجْفِلُ[14]
42- وأَلْــفُ وَجْــهَ الأَرْضِ عِنْــدَ افْتِرَاشِهــا بِأَهْــدَأَ تُنْبِيــهِ سَنَــــاسِنُ قُحَّــلُ[1]
43- وأَعْــدِلُ مَنْحُوضًــا كَــأَنَّ فَصُوصَــهُ كِعَــابٌ دَحَاهَــا لاَعِــبٌ فَهْــيَ مُثَّــلُ[2]

---

(2) مهلهلة : رقيقة اللحم . القداح : جمع القدح ، وهو السهم قبل بَرْيِهِ وتركيب نصله . الياسر : المقامر .

(3) الخشرم : رئيس النحل . حثحث : حضَّ . الدَّبر : جماعة النحل . المحابيض : جمع المِحْبَض ، وهو العود يكون مع مشتار العسل .السامي : الذي يسمو لطلب العسل . مُعَسِّل : جامع العسل .

(4) المهرتة : الواسعة الأشداق . فوه : مفتوحة الفم . كالحات : عابسة . بُسَّل : كريهة الوجوه

(5) ضجَّ : صاح . البراح : الأرض الواسعة . الثُّكَّل : اللاتي فقدن أزواجهن أو أولادهن .

(6) المراميل : جمع المرمل ، وهو الذي نفد زاده .

(7) ارعوى : كفَّ وصبر .

(8) النَّكظ : شدة الجوع ، وقيل : العجل . مُجْمِل : صانع للجميل .

(9) الأسآر : جمع سؤر ، وهو بقية الشراب . القَرَب : السير إلى الماء مدة ليلة . أحناؤها : جوانبها . تتصلصل : تصوّت .

(10) الفارط : المتقدم .

(11) تكبو : تسقط . العقر : مقام الساقي من الحوض .

(12) وغاها:أصواتها . حجرتيه:جانبيه .أضاميم : جمع إضمامة ، وهم القوم ينضم بعضهم إلى بعض في السفر.

(13) أذواد : جمع ذود ، وهم ما بين الثلاثة إلى العشرة من الإبل .الأصاريم : جمع صرم ، وهي القطعة من الإبل نحو الثلاثين .

(14) العبُّ : شرب الماء من غير مص . غشاشا : على عجلة . مُجْفِل : مسرع ، أو منزعج .

(1) الأهدأ : الشديد الثبات . تنبيه : ترفعه . سناسن : حروف فقار الظهر . قُحَّل : جافة يابسة.

44- فـإنْ تبْتَـئِسْ بالشَّنْفَـرَى أُمُّ قَسْطَـلٍ ... لَمَـا اْغتَبَطَـتْ بالشَّـنْفَرَى قَبلُ أطْـوَلُ[3]

45- طَريـدُ جِنايـاتٍ تَياسَـرنَ لَحمَـهُ ... عَقِيرَتَـهُ لأَيِّهـا حُـمَّ أوَّلُ[4]

46- تَنَـامُ إذا مـا نَـامَ يَقْظَـى عُيونُهَـا ... حثاثًـا إلـى مكروهِـهِ تَتَغَلْغَـلُ[5]

47- وإلْـفُ هُمُـومٍ مـا تـزال تَعـودُهُ ... عِيـاداً كحمـيّ الرِّبْـعِ أَوْ هـي أثقـلُ

48- إذَا وَرَدَتْ أَصدرتُهـا ثـم إنهـا ... تَثوبُ فتـأتي من تُخَيْـتُ ومن عَلُ[6]

49- فإمـا تَرَيْنـي كابنـةِ الرَّمـلِ ضاحيـاً ... علـى رِقّـةٍ أَحفـى ولا أتَتَعَّـلُ[7]

50- فإنـي لمـولى الصَّبـر أجتـاب بَـزَّهُ ... على مثل قلب السِّمْعِ والحزمَ أنْعَلُ[8]

51- وأعْـدِمُ أحيانـاً وأغنـى وإنمـا ... ينـالُ الغنـى ذو البُعْـدَةِ المُتَبَـذِّلُ[9]

52- فـلا جَـزِعٌ مـن خَلّـةٍ متكشِّـفٌ ... ولا مَـرِحٌ تحـت الغِنـى أتخيَّـلُ[10]

53- ولا تَزْدَهـي الأَجهـالُ حِلمـي ولا أُرَى ... سَـؤولاً بأَعقـاب الأقاويـلِ أَنْمـلُ[11]

54- وليلـةِ نَحْـسٍ يَصْطلـي القـوسَ ربُّهـا ... وأَقْطُعَـهُ اللاّتـي بهـا يتَنَبَّـلُ[12]

55- دَعَسْتُ على غَطّـشٍ وبَغْشٍ وصُحبَتي ... سُعـارٌ وإرزيـزٌ وَوَجْـرٌ وأفكَـلُ[13]

56- فَأَيَّمـتُ نِسوانـاً وأيتمـتُ إلْـدةً ... وعـدتُ كمـا أَبـدأتُ واللّيـلُ أَلْيَـلُ

57- وأَصـبح عنـي بالغُمَيْصَـاءِ جالسـاً ... فـريقان مسـؤول وآخـرُ يَسْـأَلُ[14]

58- فقـالوا : لقـد هَـرَّتْ بليـل كلابُنـا ... فقلنـا :أذئـبٌ عَـسَّ أَم عَـسَّ فُرْعُـلُ[1]

59- فَلَـمَ تَـكُ إلاّ نَبْـأةٌ ثُـمَّ هَوَّمَـتْ ... فَقُلنَـا : قَطَـاةٌ رِيـعَ أمْ رِيـعَ أجْـدَلُ[2]

---

(2) أعدل : أتوسد . المنحوض : الذي قد ذهب لحمه . فصوصه :مفاصل عظامه . مثَّل : منتصبة.

(3) أم قسطل : الحرب .

(4) تياسرن : اقتسمن . عقيرته : نفسه . حمَّ : نزل .

(5) حثاثا : سراعا . تتغلغل : تتخلل .

(6) أصدرتها : رددتها . تثوب : ترجع .

(7) ابنة الرمل : الحية . ضاحيا : بارزا . الرقة : رقة الحال والهُزَال .

(8) أجتاب : ألبس . البزّ : الثياب . السّمْع : ولد الذئب من الضبع . أنعل : أي أحتذي الحزم .

(9) البُعْدَة : يريد البعد في الهمة . المتبذِّل : الذي لا يصون نفسه .

(10) الجزع : نقيض الصبر . الخَلَّة : الحاجة والفقر . المتكشِّف : الذي يظهر فقره . التَّخيل : التَّكبُّر .

(11) تزدهي : تستخف . الأجهال : جمع الجهل ، والمقصود الحمق والسفاهة . أنمل : أنُمُّ .

(12) النحس : البرد . الأقطُع : جمع القِطْع ، وهو السهم القصير النَّصْلِ .

(13) الغطش :الظلمة . البغش : المطر الخفيف . السعار :شدة الجوع ، وأصله حرُّ النار. الإرزيز :البرد . الوجر : الخوف . الأفكل : الرعدة والارتعاش .

(14) الغميصاء :موضع بنجد . والجالس :أتى الجَلْس ، وهي نجد .انظر :شرح لامية العرب للتبريزي :170.

(1) هرَّت : أصدرت صوتا دون النباح . انظر : أعجب العجب في شرح لامية العرب للزمخشري :51 . عسَّ : طاف . الفُرْعُل : ولد الضبع .

60- فـإن يـك مـن جـــنّ لأَبْـرَحُ طارقـــاً وإن يـك إنسًا مـا كَهَـا الإِنْـسُ تَفْعَـلُ[3]
61- ويـومٍ مـن الشِّعـــرَى يـذوب لُوابُـــهُ أَفاعِيـــهِ فـــي رمضائـــه تَتَمَلْمَـــلُ[4]
62- نصـبتُ لـه وجهـي ولاكـنّ دونـــهُ ولا سِـتْرَ إلاّ الاتحمـيُّ المُرَعْبَـلُ[5]
63- وضـــافٍ إذا هَبَّـت لـه الرّيـحُ طيَّـرت لَبَائِـدَ عَـنْ أَعْطَافِـهِ مَـا تُرَجَّـلُ[6]
64- بَعيـدٌ بمـسِّ الّدهـنِ والفَلْـي عَهْـدُهُ لَـهُ عَبَسٌ عَـافٍ مـن الغَسلِ مُحولُ[7]
65- وخَـرْقٍ كَظَهْـرِ التِّـرْسِ قَفْـرٍ قَطَعْتُـهُ بعـامِلَتَيْنِ ظَهْـرُهُ ليـس يُعْمَـلُ[8]
66- فألحقـــتُ أولاهُ بأخـــراهُ مُوفيـــاً علـى قنَّـــةٍ أَقْعِـي مِـرَاراً وأمثُـلُ[9]
67- تَـرُودُ الأَرَاوِي الصُّـحْمُ حَـوْلي كأَنَّهَـا عَـذَارَى عَلَيْهِـنَّ المُـلاءُ المُذَيَّـلُ[10]
68- ويَرْكَـدْنَ بالآصـــالِ حـولي كأَنَنـــي من العُصْمِ أَدْفَي يَنْتَحي الكَيح أَعقَلُ[11]

* * *

---

(2) نبأة : صَوْت . هوَّمَت : نامت . ريع : أُفْزِعَ . الأجدل : الصقر .
(3) أبرح : أتى بالبَرْح ، وهي الشدة . الطارق : القادم بالليل .
(4) الشِّعْرى : كوكب يطلع في الحر الشديد . لوابه : ما تراه من شدة الحر مثل نسج العنكبوت . الرمضاء : شدة الحر . تتململ : تتحرك مضطربة .
(5) نصبت : أقمت . الكِنّ : الستر . الأتحمي : ضرب من الثياب . المُرَعبل : المُمَزَّق .
(6) الضافي : السابغ ، ويعني شَعْرَهُ .اللبائد : الشَّعْر المتراكب المتلبِّد .الأعطاف : جمع العَطْف وهو الجانب تُرَجَّل : تُسَرَّح .
(7) العَبَس : ما تعلق بأذناب الإبل (الوسخ) . عافٍ : كثير . مُحْول : أتى عليه الحَوْلُ .
(8) الخَرْق : الأرض الواسعة . ظهر الترس : من استوائه . العاملتان : رجلاه . ليس يُعمل : غير مسلوك .
(9) موفيا : مشرفا . القنة : أعلى الجبل . الإقعاء : القعود على الركبتين وباطن الفخذين . أمثل : أنتصب .
(10) ترود : تذهب وتجيء . الأراوي : واحدها أروية ، وهي الأنثى من الوعول . الصُّحْم : الوعول السود التي يضرب لونها إلى صفرة .الملاء : نوع من الثياب . المذيل : طويل الذيل .
(11) يركدن : يثبتن . العصم : جمع أعصم من الوعول ، وهو الذي في ذراعيه بياض . الأدفى : الذي يميل قرناه ناحيتي ظهره . ينتحي : يقصِد . الكيح : عرض الجبل . الأعقل : الممتنع في الجبل العالي .

ثانيًا : مدخل .

احتلَّت لامية العرب – قديما وحديثا – مساحة واسعة على خريطة الشعر العربي ، فكانت محلَّ اهتمامِ كثيرٍ من الشُّرَّاحِ والْمُعْرِبِينَ ، والأدباءِ العربِ ، والمستشرقينَ ، وهذا أمرٌ يسترعي الانتباه والتأمل ؛ لأن هذا الاهتمام لم يكن نتيجة للمنهج الذي سار عليه الشنفرى فحسب ، أو للتشبيهات البليغة التي أتى بها ودلَّت على صِدْقِهِ وَوَاقِعِيَّتِهِ ، أو للتعبيرات المجازية التي وَرَدَتْ في اللامية ، وإنما كان إعجاب كلِّ أولئك مُسْتَمَدًّا من البناء اللغوي الفريد لهذه اللامية ، والمعجم الشعري الذي اتَّكَأ عليه الشنفرى في نَظْمِهِ وَنَسْجِهِ .

لقد تمكَّنَ الشنفرى من تفجيرِ كلِّ طاقات اللغة الصوتية ، والصرفية ، والنحوية ، والمعجمية ؛ فكانت اللغة أداته الأولى في تصوير واقعه ، وفي رَسْمِ لوحاته بصورة دقيقة ، وفي التعبير عن أدقِّ خلجات نفسه ، بل وفي ورسم أهم ملامحه من أخْمَصِ قدمه إلى أعلى رأسه ؛ فكانت له كما لم تكن الريشة للرَّسَّامِ ، وكما لم يكن الإزميل للنَّحَّاتِ .

ولا شك أن دراسة النص الشعري ضرب من المغامرة ، ولا سيما الجاهلي منه ؛ لأن النص دائما يتمنَّع ، ولا يمنح نفسه إلا لمن يملك مفاتيحه ، ولا يُبيحُ بِسِرِّهِ إلا في خفاءٍ شديدٍ ، ولا يُفصحُ إلا عن النَّزْرِ اليسيرِ ، وإن أعطى فلا يعطي إلا برِفْدٍ ضَئِيلٍ ؛ لأنَّ المعنى الشعري صعب المنال ؛ فهو الكلُّ الذي يَفُوقُ مجموع الأجزاء المكونة له من صوتٍ ، وصرفٍ ، ونحوٍ ، ومعجمٍ ، وربما يكون ذلك مثيرًا للعجب ؛ إذ إنَّه من المنطق أنَّ الكلَّ يساوي مجموعَ أجزائه ، ولكن قد يخترق المعنى الشعريُّ حدودَ المنطق ليظل مُحلِّقًا في فضاء رحيب لا حدود له .

وإيمانا بأنَّ النصَّ الأدبيَّ نصٌّ لُغَوِيٌّ لا يُمْكِنُ الولوجُ فيه إلا من خلال لغته ، وبأنَّ النحو هو المدخل الحقيقي لفهم النصِّ وتفسيره ، وسَبْرِ أغواره ، وبيان خصائص تراكيبه ، جاءت هذه الدراسة تغوصُ إلى قَلْبِ المعنى ، وتَتَكَشَّفُ ما ليس مكتوبًا من خلال التحليل النحويِّ النصيِّ لبناء هذه اللامية ، الذي وقع في ثلاثة محاور – مسبوقة بالنصِّ ، ومدخل لهذه الدراسة - :

أولها : أثر الأصوات في إثراء المعنى .

ثانيها : دور الكلمة في إبداع الدلالة .

ثالثها : مُقَوِّمات التَّماسك النَّصِّي في اللامية .

1- أثر الأصوات في إثراء المعنى .

لم يَغِبْ عن الشاعر الجاهلي ارتباط الصوت بالدلالة ودوره في إبداع المعنى ، وهذا ما ينبغي أن يضعه الدارسون نصب أعينهم ؛ إذ إنَّ التأثيرات الصوتية – كما يقول جاري[1] – ينبغي أن تُدْرَسَ دائما مرتبطة بالمعنى ، والفكرة ، والتخيُّل ، والإيقاع .

وقد أشار علماؤنا القدامى إلى هذه الظاهرة ، وتنبَّهوا إلى المعاني التي توحي بها الأصوات وتُجَسِّدُهَا ؛ قال ابن جني : " فأما مقابلة الألفاظ بما يشاكل أصواتها من الأحداث فبابٌ عظيمٌ واسعٌ ، ونَهْجٌ مُتْلَئِبٌّ عند عارفيه مأموم . وذلك أنهم كثيرًا ما يجعلون أصوات الحروف على سَمْتِ الأحداث المُعَبَّر عنها "[2] . وهذه الظاهرة نفسها هي ما تُعرف في علم

اللغة الحديث بـ " الدلالة الصوتية " ، أو " رمزية الألفاظ "[3] .

وكانت الأصوات لدى الشنفرى مثيرًا من المثيرات اللغوية التي اتَّكأ عليها في تصوير واقعه ، وتجسيد مختلف معانيه . وأول ما يطالعنا من المظاهر الصوتية في اللامية البحر والقافية ، على أنني لسْتُ ممَّن يذهب إلى أنَّ البحر المُعَيَّن له دلالة مُعَيَّنة وثابتة ؛ لأنَّ ذلك يرتبط ارتباطا وثيقا بالسياق الشعري ، الذي يختلف باختلاف القائل والمقول . وعلى كلٍّ فقد نَظَمَ الشنفرى لاميته على بحر الطويل ، وهو أطول البحور الشعرية ؛ إذ ليس هناك من بحر يبلغ عدد حروفه التي تبلغ ثمانية وأربعين حرفًا،وهو بهذا الطول يوحي بطول النَّفَس الشِّعري للشاعر في تصوير واقعه ومجتمعه الجديد تصويرًا دقيقًا غير مجرَّدٍ ،

---

(1) انظر : العبد (د. محمد) ، إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي ، دار المعارف ، القاهرة ، ط1988/1م ، ص 13 .

(2) ابن جني (أبو الفتح عثمان) ، الخصائص ، تحقيق : محمد علي النجار ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، 157/2 .

(3) انظر : أنيس (د. إبراهيم) ، دلالة الألفاظ ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ط1984/5م ، ص 68،70 .

أي ليس من أجل التصوير في ذاته ومن حيث هو كذلك ، وإنما يجعل من نَفْسِهِ شخصًا رئيسًا ومعايشًا لكل مشهدٍ من المشاهد التي يتطرق إلى وَصْفِهَا ، فبعد أن يعزمَ على الرحيل ويخاطب قومه بذلك ، يقدم لنا تعريفًا بنَفْسِهِ يُبْرِزُ فيه صفاته ، ثم يَصِف معاناته في حياة الصعلكة وما يعتريها من جوعٍ وبردٍ وحرٍّ ، وتدفعه دقةُ الملاحظة إلى وَصْفِ قوسه الهتوف التي تحزن لانطلاق سهامها ، وإلى مراقبة حركة الذئاب الجائعة التي بدت شدوقها كشقوق العِصيّ ، وحركة الأفاعي التي تتململ في الرمضاء ، وإلى رَصْدِ أصوات القطا التي تتصلصل أحشاؤها من العطش الشديد ، والتعبير عن الهموم التي تحاصره من كل مكان ، والجنايات التي تطارده وتتغلغل إليه ، بل إلى وصْفِ شَعْرِه المُلَبَّدِ الذي يَحُولُ عليه الحَوْلُ دون أن يُرَجَّل ، وبهذا انعكس البحر بطوله على كثرة ما تعانيه نَفْسُ الشاعر ، فجاء مستوعِبًا لكل ما يدور في خَلَدِهِ ، ويَعْتملُ في صدره ، ويَجِيشُ به وجدانه .

وأما القافية فقد اهتمَّ الشاعر بها في هذه القصيدة أيَّما اهتمام ، وركَّز عليها في توصيل المعنى الشعري ، ولا عَجَبَ في ذلك ؛ فهي رأسُ البيتِ ، وأشْرَفُ ما فيه ، ولا يغيب عن المتلقي أنَّ الشاعر قد جرَّدها تماما من الرِّدْفِ والتأسيسِ ، ولم يكن هذا التجريدُ خاليًا من الدلالة ؛ فالردف حرف مدٍّ يكون قبل الرويِّ ، والتأسيس أَلِفٌ بينها وبين الرويِّ حرفٌ صحيح ، ولا شك أنَّ حروف المدِّ تقتضي التماديَ في الصوت ، وإغراقَ أقصى النَّفَسِ فيه ، وهذا ما لا يتناسب مع ما يعانيه من أحوالٍ متقلبة غير مستقرة ، أفْضَتْ به إلى الضجر والكآبة ؛ فجاءت القافية بذلك تاجًا للمعنى الشعري الدفين ، ومعبِّرَةً عن معاناته النَّفْسِيَّةِ المريرةِ ، التي لا يقابلها إلا بالحزم ، وقوة الإرادة ، والصبر الشديد . واختار اللامَ رويًّا لقافيته ، واللام – بما تتميز به من الجهر ، والتوسط بين الشدة والرخاوة [1] – من أوضح الأصوات الساكنة في السمع ، إلا أنَّ الشاعر يُكْسِبُهَا الضمَّ ، والضمُّ ثقيلٌ بطبعه ؛ إذ يتطلب نطقُهُ مَطْلَ الشَّفَتَيْنِ مع استدارتهما إلى الأمام ، وربما يوحي هذا هنا بِثِقَلِ الهموم التي يعانيها الشاعر ، وتضطرب لها مشاعره ؛ هموم الأهل الذين لا يحسنون معاملته ، وأجبروه على الرحيل ، وهموم الأحوال التي تتقلب به وحده في الفيافي الْمُقْفِرَة من فقرٍ إلى

---

[1] انظر : أنيس (د. إبراهيم) ، الأصوات اللغوية ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ط6/1984م ، ص64 .

جوعٍ ، ومن بردٍ إلى حرٍّ ، ومن عُرْيٍ إلى حفاء ، وإن كان الضمُّ موحِيًا بهذه المعاني فإنه بِثِقَلِهِ يوحي بما يقابلها من جَلَدٍ ، واعتزازٍ بالنَّفْسِ ، وكبرياءٍ في رَفْضِ الذلِّ .

واعتمد الشاعر على التقفية الداخلية في خَلْقِ موازاة صوتية بين كثير من المفردات على مدار الأبيات ، فأدَّت هذه الموازاة إلى حدوث نوعٍ من الكثافة الموسيقية التي ساعدت على الاستمرار في الأداء ، وصنعت نوعًا من التماسك الصوتي في هذه الأبيات ، وذلك نحو : [حُمَّت – شُدَّت (2) / راغبًا – راهبًا (4) / خَـرْقٍ - هَيِـقٍ (16) / طاويًـا – هافيًـا (27) / أذنـابِ – الشِّـعابِ (27) /غَطْشٍ – بَغْشٍ (55) / أيَّمْتُ – أَيْتَمْتُ – عُدتُ – أَبْدَأْتُ (56) / الليلُ – أَلْيَلُ (56) / أُولاهُ – أُخْراهُ (66)] .

ومن المظاهر الصوتية التي اعتمد عليها الشاعر في لاميته المحاكاة ، ومنها المحاكاة بصوت واحد في الكلمة ، كصوت الهمزة في قوله :

وَلَـوْلاَ اجْتِنَـابُ الـذَّأَمِ لَـمْ يُلْـفَ مَشْـرَبٌ يُعَـاشُ بـهِ إلاَّ لَـدَيَّ وَمَأْكَـلُ
وَلَكـنَّ نَفْسـاً مُـرَّةً لاَتُقِيـمُ بـي علـى الـذَّأَمِ إلاَّ رَيْثَمـا أَتَحـوَّلُ

فالذَّأَمُ والذَّمُّ بمعنى واحد ، إلا أنَّ الشاعر يُؤْثِرُ الهمز في هذا الموضع ، ولعلَّ الهمزة قد أضْفَتْ على الكلمة من الشدة والقوة ما لم تكن وهي بغيرها ، ولا سيَّما أنه ربط الذَّمَّ بالنَّفْسِ ، فهو يترفع بنفسه عن أن يستأثر بالمأكل والمشرب ، مع أنه قادر على ذلك ، إلا أنَّ عَيْبَ النَّفْسِ أفْحَشُ مِن كلِّ عيْبٍ ، وهذا ما تحاكيه الهمزة هنا ، ولذلك يصف نفسه بأنها مُرَّةٌ ، والنَّفْسُ أبعدُ عن أن تُوصف بالمرارة ؛ إذ إنَّ كلمة (مُرَّة) ذات دلالة ذوقية حسيَّة ، أمَّا كلمة (نَفْس) فهي ذات دلالة مجردة ، ولكن الشاعر يُزَحْزِحُ النَّفْسَ من الدلالة المجردة إلى الدلالة الذوقيَّة الحسيَّة زحْزَحَةً جماليَّةً مفاجئةً للقارئ ، ومُعبِّرَةً عن معنى شعوريٍّ عميقٍ .

ويعتمد الشاعر على الهمزة وتكرارها في التصوير والإيحاء ، وذلك في قوله :

فَأَيَّمـتُ نِسوانـاً وأيتمـتُ إلّـدةً وعـدتُ كمـا أَبـدأتُ واللّيـل أَلْيَـلُ

قيل : إنَّ إلدة همزتها بدل من الواو ؛ لأنها من الولد والولادة[1] ، فالأصل " وِلْدة " ، ولم يَلْتَفَت أحدٌ إلى علة الإبدال هنا ، أو الغاية منه . وربما يُفَسَّرُ الإبدال هنا على أنَّ لغة الشنفرى تمثل لغة الصعاليك ، الذين تغلب عليهم الخشونة والغلظة ، وعلى هذا فهو انعكاس للغة في مراحلها الأولى ، ودليل على فطرتها العربية السليمة ، التي لم تُؤثِّر فيها التيارات الاجتماعية أو المدنِيَّة . لكنَّ الذي يجب أن نتيقن منه هو أنَّ الشاعر بهذا الخرق المخالف للقياس ، لم تُلْجِئْهُ إليه الضرورة الشعرية ، وإنما ألجأته الضرورة الفنية أو الإبداعية ؛ فإلحاح المعنى عليه هو الذي دفعه إلى المغايرة ؛ ومن ثمَّ ينبغي التَّنَبُّه إلى كثرة ورود هذا الحرف في الكلمات المكونة للبيت ؛ فقد وردت الهمزة ست مراتٍ ، ومعنى ذلك أنها تمثل هنا نقطة الارتكاز في توصيل المعنى ؛ فالهمزة صوت شديد ، يحتاج النطق به إلى جهد عضلي ، قد يزيد على ما يحتاج إليه أي صوت آخر [2]وكأنَّ الشنفرى يرى فيها انعكاسا للشدة ، والقوة ، والصلابة ، والخشونة ، والإحكام في التعبير عن غارته ، التي أفقد فيها النساء أزواجهنَّ ، كما أفقد الأولاد آباءهم ،كل ذلك والليل أليل ، أي ثابت الظلمة مستحكمها، وهذا دليل على جسارته وسرعة عَدْوِه . وقد آزر الهمزةَ في البيت السابق صوتا الدال والتاء – وكلاهما صوتٌ شديدٌ انفجاريٌّ – في الإيحاء بقوة تلك الغارة ، وبأس ذلك المغير ، ولا سيما أنَّ الأول تكرر ثلاث مرات ، والثاني ستًّا ، ولا يخلو هذا التكرار من تلك الدلالة .

ومن ذلك أيضا محاكاة صوت الحاء معاني الحرمان في قوله :

وَأَطْوِي عَلَى الخَمْصِ الحَوَايَا كما انْطَوَتْ ... خُيُوطَةُ مَارِيٍّ تُغَارُ وَتُفْتَلُ
وأَغْدُو عَلَى الفُوتِ الزَّهِيدِ كما غَدَا ... أَزَلُّ تَهَادَاهُ التَنَائِفُ أَطْحَلُ
فَلَمَّا لَوَاهُ الفُوتُ مِنْ حَيثُ أَمَّهُ ... دَعَا فَأَجَابَتْهُ نَظَائِرُ نُحَّلُ
مُهَرَّتَةٌ فُوهُ كَأَنَّ شُدُوقَهَا ... شُقُوقُ عِصِيٍّ كَالِحَاتٌ وَبُسَّلُ
وآلَفُ وَجْهَ الأَرْضِ عِنْدَ افْتِرَاشِها ... بأَهْدَأَ تُنْبِيهِ سَنَاسِنُ قُحَّلُ
وأَعْدِلُ مَنْحُوضًا كَأَنَّ فَصُوصَهُ ... كِعَابٌ دَحَاهَا لاَعِبٌ فَهْيَ مُثَّلُ
فإما تَرَيْنِي كابنةِ الرَّمْلِ ضاحياً ... على رِقّةٍ أَحفى ولا أَتَنَعَّلُ

---

[1] انظر : أعجب العجب : 50 ، والمصري (عطاء الله بن أحمد) ، نهاية الأرب في شرح لامية العرب ، مطبعة محمد مطر ، الوراق ، مصر ، ط1328/3هـ ، ص 125 .
[2] انظر : الأصوات اللغوية : 90 .

لقد أدَّت الحاء في تلك الكلمات – [الحوايا ، أَطْحَل ، نُحَّل ، كالِحَات ، قُحَّل ، منْحُوضًا، ضاحيًا ، أَحْفَى] – دورًا مهمًّا في إنتاج الدلالة ، وأَثْرَتِ السِّياقَ الشِّعريَّ بالإيحاءات التي تنبثق منها ، وعبَّرت عن الحرمان الشديد الذي تيبَّست منه الحوايا (الأمعاء) ، وجفَّت بسببه العظام من اللحم ، وعبَسَت له الوجوه ، وانْشَقَّتْ به الشُّدوق ، وشَحَبت منه الجلود ، إنَّها صورة مأساويَّةٌ حزينةٌ تُعَبِّرُ عنها حاء الحاجة والحرمان ؛ فالحاء صامتٌ مهموسٌ حَلْقِيٌّ احتِكاكِيٌّ ، عند النطق به يندفع الهواء مارًّا بالحنجرة ، حتى إذا وصل إلى الفراغ الحلقي أعلى الحنجرة ضاق المجرى الهوائي، وخَرَجَ بالحاء مُحْدِثًا نوعًا من الحفيف أو الاحتكاك[1]، وكأنَّ هذا الحفيف يَخرج بما يمتلئ به جوف الشاعر من مرارة الحرمان الذي أُحْكِم قيده ، وأسى الاحتياج الشديد إلى الطعام ، وما يصحب ذلك من البؤس واليأس والضجر ، وهذا جزءٌ من معاناة الشنفرى بصفة خاصة ، والصعاليك بصفة عامة .

وتتنامى المحاكاة بأكثر من صوت في الكلمة ، كمحاكاة معنى الأسى والحزن بصوتي الراء والنون في قوله :

إذا زَلَّ عَنهـا السَّهْـمُ حَنَّـتْ كأنَّهـا مُـرَزَّأَةٌ عَجْلَـى تَـرِنُّ وَتُعْـوِلُ

إذ يصف الشاعر قَوسَهُ المصاحبة له بالحنين إلى سهامها إذا ما انطلقت منها ، وإذا كان الشنفرى يمتلك الإحساس المرهف الذي دفعه إلى هَجْرِ قومه ،فإنَّ قوسه لابدَّ أن تكون كذلك، وربما أوحى وَصْفُ قَوْسِه بأنَّها مرزَّأةٌ على سهامها بأنَّه لم يترك قومه راغبًا ، وإنَّما اضطرَّتْهُ أحوالُهم إلى ذلك . ويبلغ الشاعرُ عُمْقَ الإحساسِ بالمعنى الشِّعريِّ حينما يَصِفُ قوسَه بأنَّها (تَرِنُّ وتُعْوِلُ) ، مع اختيار التعبير بصيغة المضارع ؛ لاستحضار الصورة ، والدلالة على الاستمرار ، ثم تؤدي الدلالة الصوتية دورها في إبراز المعنى من خلال الفعل (تَرِنّ) ؛ إنها رنَّةُ الحُزْنِ التي يعبِّرُ عنها صوت الراء بصفته المكرَّرة ؛ إذ يتكرر طَرْقُ طرف اللسان لحافة الحنك عند النطق به ، وصوت النون الذي يتسرب معه الهواء من التجويف الأنفي ، مُحْدِثًا في مروره نوعًا من الحفيفِ لا يكادُ يُسْمَعُ[2] ، إلا أنه يُسْمِعُنَا الأنينَ والنَّحيبَ الذي يكاد يبينُ من هذا

---

(1) انظر : السعران (د. محمود) ، علم اللغة مقدمة للقارئ العربي ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، بيروت ، ص178 ، وانظر : الأصوات اللغوية :88 .

(2) انظر : الأصوات اللغوية : 66 .

الصوت الآسي ، ولا سيَّما أنَّه تكرر في البيت أربع مراتٍ ، جاء في ثلاثٍ منها مُضعَّفًا ، مما يؤكد فتنة الشاعر بالصوت الذي ينبعث منها إذا ما زلَّ السهمُ عنها ؛ وبهذا فإنَّ هذين الصوتين بصفاتهما يحاكيان تكرار الحزن وتواصله ، ويجسّدان معًا حُزْنَ الشاعر الذي أسقطه على قوسه ؛ تعبيرًا عمَّا ألمَّ به من هجْرِ قومِهِ ، ومعاناتِهِ النَّفسيَّةِ التي تضطرب لها مشاعره .

ومن ذلك أيضا المحاكاة بصوتي الضاد والجيم في قوله :

فَضـــجَّ وَضَجَّـــتْ بِـــالْبَرَاحِ كَـأَنَّـــها وإِيَّـاهُ نُـوحٌ فَـوْقَ عَلْيَـــاءَ ثُكَّـلُ

فما زال الشاعر يتحدث عن العذاب النفسي الذي عاشه بعيدًا عن مجتمعه ، وأول ألوان هذا العذاب معاناة الجوع ؛ لأنها المعاناة الدائمة الملازمة له ولكلِّ الصَّعاليك ، مشبّهًا نفسَهُ بذئابٍ هزيلةٍ ، نَهَكَهَا البحثُ عن القوت بلا جدوى ؛ فبدَتْ الكآبةُ عليها ، وصارت كريهةَ المنظر ، وما كان منها بعد ذلك إلا الضجيج والصياح ، ويأتي صوتا الضاد والجيم في الفعلين (ضجَّ وضجَّت) يحاكيان – مع تكرارهما وتضعيف ثانيهما – مدى الضجيج الذي أحدثته الذئاب من جرَّاء الجوع المُلِمّ بها ، والغالب على أمرها ؛ فالضاد أحد أصوات الإطباق التي ينطبق اللسان على الحنك عند النطق بها ، ثم ينحبس الهواء عند التقاء طرف اللسان بأصول الثنايا العليا ، حتى إذا انفصل اللسان سمعنا صوتا انفجاريًّا هو الضاد[1]، وهذا الإطباق هنا يحاكي الهمَّ الجاثمَ على الصدر حتى تكاد النَّفْسُ تزهق منه ، ولا ينفرج إلا في صورة ذلك الانفجارِ المُعَبِّرِ عن مدى الضجر والسأم ، ثم تأتي الجيم بجهرها وقرب انفجارها مُوحِيةً بذلك الحدث ومؤكِّدةً عليه .

وفي ثنايا التعبير عن المعاناة بالجوع تمتدُّ المحاكاة الصوتية لدى الشاعر إلى المحاكاة بالمقاطع المفتوحة أو المتحركة ، وذلك في قوله :

أَدِيـــمُ مِطَـــالَ الجـــوُعِ حَتَّـــى أَمِيتَـــهُ وأَضْرِبُ عَنْهُ الْذِّكْرَ صَفْحاً فأَذْهَلُ

إذْ لا تَنِي عينُ الشاعر عن براعة التصوير ، ودقَّة التعبير ، وعُمقِ الإحساس بالمعنى الشعري ، وهو هنا يجعل الجوعَ دائنًا مُلِحًّا في طَلَبِ دَيْنِهِ منه ، ولكنَّهُ لا يقابِلُ هذا الإلحاحَ إلا بالمماطلة والمغالبة ، ويزداد التعبير عن ذلك بالمقاطع المفتوحة التي اشتمل عليها البيت ، وهي : [دي – طا – جو – تا –

---

[1] انظر : السابق : 48 .

مي – هو – لو] ، ولا شك أنَّ هذه المقاطع قد حاكت طولَ النَّفَسِ في المماطلة والمداومة عليها ، ومجاهدة ذلك الجوع وتجاهله ،وجسارة التغلُّبِ عليه حتى النِّسْيان .

ويتَّسع اعتماد الشاعر على المقاطع المفتوحة من خلال إشْباعِ الحركة القصيرة في بعض الكلمات ؛ فينتج عنها حرفٌ من جنسها ، كإشباع الكسرة وتولُّد الياء عنها في قوله :

أو الخَشْرَمُ المبعُوثُ حَثْحَثَ دَبْرَهُ مَحَابِيضُ أَرْداهُنَّ سَامٍ مُعَسِّلُ
وَأَغْضَى وأَغْضَتْ واتَّسى واتَّسَتْ بِهِ مَرَامِيلُ عَزَّاهَا وَعزَّتْهُ مُرْمِلُ

قال : محابيض ، ومراميل ، والقياس محابِض ، ومرامِل ، ولم يكن الإشباع في هاتين الكلمتين لضرورة الشعر كما ذكر البعض ؛ لأنه كان بإمكانه أن يقول : محابِض ، ومرامِل ، مُتَّكِأً على زحافٍ مسوَّغٍ يقتضيه النظامُ العروضيُّ ، وهو القبْض الذي يعني حذف الخامس الساكن المقابل لنون " فعولن " ، إلا أنَّه آثر المخالِفَ على الجائزِ ؛ إذ إنَّه بهذه المخالفة التي تقتضي ذلك الإشباع الصوتي يدفع هاتين الكلمتين إلى فضاءٍ أرْحَبَ من الإيحاء والدلالة ، وهذا مبدأٌ قديمٌ أرساهُ علماؤنا الأوائل ، وسار على نهجه المحدثون ، وهو أنَّ " الأصواتَ تابعةٌ للمعاني ، فمتى قَوِيَتْ قَوِيَتْ ، ومتى ضَعُفَتْ ضَعُفَتْ "[1] ، وعبَّر أستاذنا الدكتور محمد حماسة عن هذا المبدأ بقوله : " مطْلُ الصوت إيحاءٌ بمَطْلِ المأمور به "[2] ، وهذه الظاهرة من سمات الشعر الجاهلي ؛ فقد كان الشاعر الجاهلي يعمد عمدًا إلى إطالة الكلمة بإضافة وحدات صوتية دخيلة على مادتها الأصلية ؛ ليدفع بها إلى درجات أعلى من الإيحاء والدلالة [3] . والشاعر بإشباعه لهاتين الكلمتين يلفت القارئ إلى عمق المعنى ببراعة فائقة في التصوير والدلالة ؛ إذ جاءت كلمة " محابيض " مُصَوِّرَةً لحال الذِّئاب في جوعها وبحثها عن الطعام بحال جماعة النحل الحائمة المضطربة ، التي تتسارع إلى الطعام ، ولا تجد إلا المحابيض [العيدان التي يُجمع بها العسل] ، وعندئذٍ يخيب أمَلُها ، وتزداد أسى وحسرة على نصيبها ، وبهذا جاء

---

[1] ابن جني (أبو الفتح عثمان) ، المحتسب في تبيين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها ، بتحقيق :علي النجدي ناصف ، ود. عبد الفتاح إسماعيل شلبي ، طبعة المجلس الأعلى للشئون الإسلامية ، القاهرة ، 1414هـ/1994م ، 210/2 .

[2] حماسة (د. محمد حماسة عبد اللطيف) ، ظواهر نحوية في الشعر الحر دراسة نصية في شعر صلاح عبد الصبور ، مكتبة الخانجي ، الفاهرة ، ط1990/1م ، ص 46 .

[3] انظر : إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي : 56،57 .

الإشباع هنا تركيزًا على الصَّدمة أو المفاجأة التي تُقابَلُ بها جماعة النحل في بحثها عن طعامها ، وكلاهما – الذئاب والنحل – شبيهٌ بحال الشاعر ، وأمَّا كلمة " مراميل " [جمع مرمل ، وهو الذي نفد زاده] فربما يدلُّ الإشباع فيها على أنَّ البيئة الجديدة التي ارتضاها الشنفرى مأوى له بدلا من العيش مع أهله بيئةٌ مُقْفِرةٌ ، والمعاناة فيها هي الأصل ، فأَشْبَعَ لِيَسَعَ بذلك الإشباع كلَّ الذئاب التي حوله دون استثناء ، وربما أوحى ذلك الإشباع بالقوة والجلد في مقاومة هذا الجوع وتحمُّلِهِ ، ويساعد في تقوية هذا المعنى الإغضاءُ والتَّأسِّي والتَّعْزِيةُ التي ركَّز عليها الشاعر في بيته .

وامتدَّت المحاكاة عند الشاعر إلى الاعتماد على مجموعة من الأصوات المتقاربة المخرج والصفة ، وهذا لا يخلو من المحاكاة لمعانٍ ودلالاتٍ متعددة ؛ " إذ إنَّ تجميع عدد من الأصوات المعينة بشكل أشد كثافة من المعتاد ، أو تركيب نوعين من الأنسجة الصوتية المختلفة في بيت من الشعر أو في مقطع أو في قصيدة يقوم بوظيفته كنوع من " التيار الدلالي الباطن " على حد تعبير " إدجار آلان بو " مما ينبغي أن يؤخذ في الاعتبار عند أي تحليل للنسيج الصوتي وتماسكه في البنية الشعرية "[1] .

وقد جاء اعتماد الشاعر على مثل هذه المجموعات الصوتية بالغ الأثر في لاميته ، فكثرت أصوات الصفير فيها ، وهي : [السين ، والصاد ، والزاي ، والشين] ؛ إذ وردت سبعًا وثلاثين ومائة مرة ، وتشترك هذه الأصوات جميعا في أنَّ مجراها " يضيق جدا عند مخرجها فتُحدث عند النطق بها صفيرا عاليا لا يشركها في نسبة عُلُوِّ هذا الصفير غيرها من الأصوات "[2] ، وهذا يُكسبها وضوحًا سمعيًّا عاليًا ، وقد يحاكي هذا الوضوح السمعي الشديد وذلك الصفير صرخةَ الشنفرى في وجهِ المجتمعِ البشريّ ، وثورَتَهُ العارمةَ عليه كلِّه بالهجرة عنه إلى مجتمع الوحوش ، ساخطًا على الأول ، راضيًا عن الثاني[3] ، معتزًّا بأهله الجدد :

---

(1) فضل (د. صلاح) ، نظرية البنائية في النقد الأدبي، مكتبة الأنجلو المصرية ، 1987م ، ص 305،306.

(2) الأصوات اللغوية : 74 .

(3) انظر : حفني (د. عبد الحليم) ، شعر الصعاليك منهجه وخصائصه ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1987م ، ص 46 .

وَلِـــي دُونَكُـــمْ أَهْـــلُون سِـــيْدٌ عَمَلَّـــسٌ وَأَرْقَـــطُ زُهْلُـــولٌ وَعَرْفـــاءُ جَيْـــأَلُ
هُـــمُ الأَهَـــلُ لاَ مُسْـــتَوْدَعُ السِّـــرِّ ذَائِـــعٌ لَـدَيْهِمْ وَلاَ الجَـاني بِمـَا جَـرَّ يُخْـذَلُ

وقد عبَّرت هذه الأصوات في الوقت ذاته عن قوة الإرادة ، التي تُمَكِّنُهُ من مواجهة المواقف الصعبة في مجتمعه الجديد ، وأَوْحَتْ بالصبر والشجاعة ، واليقظة والحذر ، معتمدًا على ثلاثة أصحاب لا يفارقونه :

وَإِنِّـــي كَفَـاني فَقْـَـدَ مَـنْ لَـيْسَ جَازِيـاً بِحُسْـنَى وَلاَ فـــي قُرْبِـــهِ مُتَعَلَّـــلُ
ثَـــــلاَثَةُ أَصْـــحابٍ فُـــــؤَادٌ مُشَيَّـــــعٌ وَأَبْيَضُ إِصْـلِيْتٌ وَصـفْراءُ عَيْطَلُ

ويستعين بهم في أحلك أحواله :

وليلـةِ نَحْـسٍ يَصْـطلي القَـوسَ ربُّهـا وأَقْطُعَـــهُ اللاّتـــي بهـــا يتَنَبَّـــلُ
دَعَسْـتُ علـى غَطْـشٍ وبَغْـشٍ وصُـحبَتي سُعـــارٌ وإرزيـــزٌ وَوَجْـرٌ وأَفكُـلُ

ولا يمكن أن نستبعد ما تحاكيه الصاد والسين من الشموخ والعزة ، وقوة مقاومته لما يعتريه في مجتمعه الجديد ، وقد تمثل ذلك في أبيات متعددة في اللامية ، وتمثل أكثر في قوله :

نصـــبتُ لـــه وجهـــي ولاكـــنّ دونـــه ولا سِـتْرَ إلاّ الاتحمـيُّ المُرَعْبَـلُ

أو ما يحاكيانه من الانتصابِ والتَّهيُّؤِ والاستعداد للرحيل ، وذلك في مطلع لاميته :

أقيمـــوا بنـــي أُمِّـــي صُـدُورَ مَطـيِّكُمْ فَـإِنّي إلـى قَـومٍ سِـوَاكُم لأَمْيَـلُ

وكأننا أمام إبلٍ تنتصب صدورها ، وتمتد أعناقها ؛ استعدادًا للرحيل .

وقد آزرتْ أصواتَ الصفيرِ أصواتٌ أخرى متقاربة الصفة ، تجمع بينها الشدة والانفجار وهي : [الضاد ، والطاء ، والدال ، والتاء] ، وقد وردت هذه المجموعة الصوتية الشديدة في اللامية سبعًا وستين ومائتين مرة ، وتحاكي بجرسها الانفجاري الشديد قوةَ الأحداث السابقة وتفخيمَها ، ولا يمكن أنْ يكونَ توزيعُ الشاعر لهذه الأصوات المتماثلة بهذه الكثافة الممتدة توزيعَ عشواء ، أو فارغًا من الدلالة ، أو جائيًا لغير ما غاية ؛ بل إنَّ ورودها بهذه الصورة قد صنع خيطًا من خيوط التماسك النصي المتعددة في اللامية ، وهنا يمكننا أن نضيف إلى عناصر التماسك النصي العنصرَ الصوتيَّ ؛ إذ إنَّ أصوات النصِّ

الشعري تُعدُّ من ركائز التماسك ، وهذا ما اعتمد عليه الشعراء المحدثون بصورة أكثر كثافة ، وأشد تفجيرًا للطاقات الصوتية الهائلة .

وامتدَّت براعة الشاعر في التعبير بالإيحاء الصوتي إلى المحاكاة بالفعل الرباعي المضعَّف ، وما اشتُقَّ منه ، على نحوٍ يدفع المتلقي إلى الوقوف على العلاقة بين شكل الكلمة ومعناها ؛ لأنَّ التشكيل الصوتي للكلمة يُضفي عليها قوةً تعبيريَّةً زائدةً على معناها المعجمي؛ قال ابن جني " فلما كانت الأفعال دليلة المعاني كرروا أقواها ، وجعلوه دليلا على قوة المعنى المحدث به ، وهو تكرير الفعل "[1] وقد رصد الشاعر بالفعل الرباعي المضعف ، وما اشتق منه ما وقعت عليه عيناه ، كما في قوله – يصف الذئاب الجائعة - :

مُهَلْهَلَـــةٌ شِـــيْبُ الوُجُـــوهِ كأنَّهـــا قِـــدَاحٌ بِكَفَّـــيْ يَـــاسِرٍ تَتَقَلْقَـــلُ

فالمعنى المعجمي لكلمة " مهلهلة " يدور حول الرقة والخفة ؛ قيل : " مُهَلْهَلٌ : رقيقٌ سَخِيفُ النَّسْجِ . وقد هَلْهَلَ النَّسَّاجُ الثَّوْبَ إذا أرَقَّ نَسْجَهُ وخَفَّفَهُ "[2] ، لكنَّها تحاكي بشكلها الصوتي رِقَّةَ حال الذئاب ، ومدى النحول الذي أصابها من الجوع ، حتى صارت تتقلقل منه كالقداح ، ولمَّا كانت القافية رأسًا للبيتِ وتاجًا للمعنى – وهذا لا يخفى على الشنفرى – اختتم بيته بهذا الفعل الرباعي المضعف (تتقلقل) ، وهذا الاختتام متعدد الدلالات ؛ فقد دلَّ أولًا بشكله الصوتي على حركة الذئاب واضطرابها ، ودلَّ ثانيًا بزمنه على دوام ذلك الحدث واستمراره، وكأنَّ هذه الحالة التي بدت عليها الذئاب لم تكن عارضة ، ودلَّ ثالثًا بوقوعه قافيةً للبيت على رهافة حسِّ الشاعر ، وصِدْقِ شعوره في التعبير والتصوير ؛ إذ جعل الشاعر هذا الفعل يعود على ما بدأ به بيته ؛ لأنه من الضروري أن يتقلقل كلُّ ما هو مهلهلٌ ، وبهذا ربط أخرَ البيت بأوله ارتباطًا صوتيًّا دلاليًّا ؛ لتكتمل الصورة للمتلقي الخبير بفن الالتقاط .

واستكمالًا للصورة السابقة ، يرسم الشاعر صورة جديدة لاحقة ، تستوعب انفعاله الشديد ، ومعاناته النفسيَّة المريرة ، هي صورة النحل المُحَثْحَثِة من رئيسها إلى طعامها في خلاياها ، وإذا بهذه الخلايا مهدَّمة محطَّمة ؛ فتضطرب النحل لإحساسها بالتشرد ، وذلك في قوله :

---

[1] الخصائص : 155/2 .

[2] ابن منظور ، لسان العرب (هلل) ، دار المعارف ، القاهرة ، بدون تاريخ .

أو الخَشْـرَمُ المبعُـوثُ حَثْحَـثَ دَبْـرَهُ مَحَـابِيضُ أَرْداهُـنَّ سَـامٍ مُعَسِّـلُ

والذي يهمنا في هذا البيت هو الفعل الرباعي المضعف (حَثْحَثَ) - من الحثِّ ، أي الحضّ – الذي عبَّر به الشاعر عن حِرْصِ الخَشْرَم (رئيس النحل) على جماعته ، ويحاكي الفعل بتكراره الصوتي ما يفتقده الشاعر من المُعينِ والنصيرِ ، وكأنه مع قُوَّتِه وبأسِهِ في حاجةٍ إلى من يحتضِنُهُ ، ويَحنو عليه ، ويتولَّى أمرَهُ ، ويُرْشِدُه إلى خيارِ الأمور .

وتنتقل عينا الشاعر لالتقاط صورة جديدة من صور المعاناة التي لا تنقطع ، وهي صورة الحرِّ الشديد في قوله :

ويـومٍ مـن الشِّـعرَى يـذوب لُوابُـهُ أَفاعِيـهِ فـي رمضـائِهِ تَـتَمْلمَلُ

إذ يبلغ الحرُّ ذِرْوته في ذلك اليوم ، حتى تذوبَ الخيوطُ الدقيقةُ التي تتكون في الفضاء من رطوبة الجوّ ، وتتململَ الأفاعي في الرمضاء ، ولا يخفى على المتلقي قيمة التضعيف الصوتي في الفعل " تتململ " في تصوير حركة الأفاعي وهي تتقلب في الرمضاء من وَهَجِ الحرِّ ، وتضطرب في ضيقٍ وألَمٍ ، ولو حاولنا استبدال غير هذا الفعل الرباعي به لَمَا وجدنا أبلغ منه في التعبير والتصوير ، وهذه هي شاعرية الكلمة التي اعتمد عليها الشنفرى .

ويتعمق إحساس الشاعر في المحاكاة الصوتية بالفعل الرباعي المضعف ، وينتقل مما تلتقطه العين إلى ما تلتقطه الأذن ؛ وذلك استنفارًا لكل حواسه في التعبير عن معناه الشعري الدفين ، وفي ذلك دَفْعٌ للمتلقي لمتابعة المعنى الشعري بكل حواسه ،وقد تمثل ذلك في قوله – يصف القطا وهي تشرب سؤرَهُ ، بعد سباقٍ بينه وبينها إلى الماء - :

وَتَشْـرَبُ أسْـآرِي الْقَطَـا الكُـدْرُ بَعْـدَمَا سَـرَتْ قَرَبـا أَحْنَاؤُهَـا تَتَصَلْصَـلُ

فمن دقة التصوير ، رصد الشاعر بأذنيه أصوات القطا عند تزاحمها وهي تسري إلى الماء ، واعتمد في ذلك على التكرار الصوتي في الفعل الرباعي المضعف " تتصلصل " ، الذي يحاكي تزاحم القطا واندفاعها نحو الماء في ترديدٍ وترجيعٍ ، وكأنَّك تسمع لأجوافها صليلًا ؛ من شدةِ عطشها ، وجفاف أحشائها كما تسمع أصوات تزاحمها أثناء كَبْوِها على الماء .

ويزداد الشاعر عمقا في التمثيل الصوتي ، أو التصوير الصوتي ؛ فيشبّه أصوات القطا وهي تكبو حول الماء بأصوات جموع المسافرين الذين ينزلون حول الماء ويتزاحمون عليه ، وذلك في قوله :

كَـــأَنَّ وَغَاهَـــا حَجْرَتَيْـــهِ وَحَوْلَـــهُ أَضَـامِيمُ مِـنْ سَـفْرِ القبائِـلِ نُـزَّلُ

وينتقل الشاعر بالمحاكاة بذلك الفعل المضعف إلى مرحلة أعلى في التصوير ، تستوعب ما في خلده وفؤاده ، وذلك في قوله :

تَنَـــامُ إذا مـــا نَـــامَ يَقْظَـــى عيونُهَـــا حثاثًـــا إلـــى مكروهِـــهِ تَتَغَلْغَـــلُ

إنه يصور في هذا السياق شعوره بالمطاردة الدائمة من جناياته التي ارتكبها ولا تزال تترصده وتسعى إلى موته ، حتى إذا ما نامت فإنَّ عينها تظل متطلعة إليه ، وقد عبَّرَ الشاعر عن هذا الإصرار في المطاردة بالفعل الرباعي المضعف " تتغلغل " ، الذي أدَّى تضعيفه الصوتي دورًا مهمًّا في إحكام الصورة وتجسيدها ، فضلا عن محاكاته لمدى الترصد له ، والسعي في النيل منه ، وهذا كله يعكس الاضطراب الداخلي للشاعر ، والمعاناة الدائمة التي كادت تزهق روحه .

ومن اهتمام الشنفرى بالأصوات اعتماده على الألفاظ ذات الدلالة المعجمية الصوتية ، وذلك نحو : [ترنّ – تُعْوِل – هتوف – حنَّت – تتصلصل – هرَّت – نبْأة – وغاها] ، وقد استطاع توظيف هذه المفردات توظيفًا بارعًا في سياقاتها المتنوعة ، ومن ذلك قوله – يصف سرعة عَدْوِهِ في غاراته التي يشنها على أعدائه - :

فقـــالوا : لقـــد هَـــرَّتْ بليـــلٍ كلابُنـــا فقلنـا :أذئـبٌ عَسَّ أم عَسَّ فُرْعُـلُ

وهرير الكلب صوتٌ أخفض من نباحها ، ومن ثم دلَّ الفعل " هرَّت " على سرعة عَدْوِ الشنفرى ، تلك السرعة التي تجعله يصول ويجول ، ويفعل ما يفعل والليل أليل ، أي أنَّ الناس لم يشعروا به ، وكل ما أحسوه هو هرير الكلاب ، الذي ظنوا أنه ربما يكون نتيجة لإحساس الكلاب بتسلل ذئب أو ضبع صغير ، وهذا أمرٌ معتادٌ في الصحراء ، ولو كانوا أحسوا بالشنفرى أو بوطء قدميه لكان لكلابهم نباحٌ عالٍ متواصلٌ دون الهرير ، ومن دقة الشاعر جاء بكلمة " ليل " نكرة ؛ دليلا على أنَّ هذا الحدث قد وقع في جزء غير معلوم من الليل الطويل ، وهذا ناتج عن عدم الإحساس بالحدث ذاته . ويستطرد الشاعر في إحكام هذه

الصورة ، ويؤكد لنا أنَّ الكلاب لم تكد تشعر به في غارته ، ولذلك لم تصدر ذلك الهرير إلا مرة واحدة ، ثم نامت بعدها لاطمئنانها ، وقد عبَّر عن هذا المشهد بقوله :

فَلَـــم تَـــكُ إلاّ نَبْـــأةٌ ثُـــمَّ هَوَّمَـــتْ فَقُلنَـا : قَطَـاةٌ رِيـعَ أمْ رِيـعَ أجْـدَلُ

والمراد بـ " نبأة " هو ذلك الصوت الذي أصدرته الكلاب ، وربما دلَّ التنكير على ضعفه ، حتى كأنه لا يكاد يُسمع ، كما دلَّ التعبير عنه باسم المرة " فَعْلَة " على أنَّ ذلك الصوت لم يصدر إلا مرة واحدة ، وهذا دليل على سرعة عَدْوِ الشاعر التي ضُرِبَ بها المثل ، فقيل : " أعدى من الشنفرى "[1] .

2 – دور الكلمة في إبداع الدلالة .

الشاعر الخلَّاق هو الذي يملك زمام لغته ؛ لأنَّ اللغة هي الأداة الأولى التي يعتمد عليها في نَظْمِهِ ونَسْجِهِ ، والكلمة هي صلب اللغة ؛ فهي أداة التعبير والتواصل والتفاهم ، وإذا كنَّا جميعًا نشترك في التعبير عمَّا يعتمل في صدورنا أو يدور في خلدنا بالكلام ، فإنَّ الشعراء وحدهم هم أمراءُ ذلك ؛ فالشعر لا يُصنع من الأفكار – كما يقول مالارميه – ولكن من الكلمات ، وتكمن عبقرية الشاعر في اختراع الكلمة[1] . والشعراء أمراءُ الكلام لأنهم هم الذين يبدعون الكلمة ، ويكسبونها طاقاتها التعبيرية ، ويجعلونها تنبض بالمعنى كما ينبض القلب بالحياة ، من خلال وضعها في موقعٍ نحويٍّ سليمٍ ، وسياقٍ نصيٍّ ملائمٍ ؛ إذ ليست " القيمة في المفردات في ذاتها ومن حيث هي كذلك ، ولا في النظام النحوي في ذاته ومن حيث هو كذلك ، ولكنها في الاختيار الدقيق بين المفردات والنظام النحوي "[2] . ومن هنا يمكننا القول بأنَّ لكل شاعر لغته الخاصة التي تمكِّنه من أن يقول ما لا يمكن قوله بلغة الآخرين .

وقد كان شاعرنا الشنفرى على وَعْيٍ بقيمة الكلمة ، ودورها في خَلْقِ الدلالات المساهمة في إنتاج المعنى ، معتمدًا في ذلك على الاختيار ، وكان اختياره نابعًا من وَحْيِ الطبيعة ، وفطرة اللغة السليمة ، التي لم تمسها يدُ

---

(1) الميداني (أحمد بن محمد) ، مجمع الأمثال ، دار القلم ، بيروت ، 46/2 .

(1) انظر : كوين (جون) ، بناء لغة الشعر ، ترجمة : د. أحمد درويش ، دار المعارف ، القاهرة ، ط1993/3م ، ص55،56 .

(2) حماسة (د. محمد حماسة عبد اللطيف) ، النحو والدلالة ، مطبعة المدينة ، دار السلام ، ط1983/1م ، ص171 .

التطور أو التجديد ، فاتَّكأ على الكلمات الغريبة التي تستمدُّ إيحاءاتها وإشعاعها الدلالي من بُعدِها عمَّا هو مألوف ، وهَجْرِهَا للمبتذل ؛ فتحمل هذه الكلمات – على ما بها من غرابة مألوفة أو مستحبة – إيقاعًا يعكس صِدْقَ الشاعر وواقعيته في توصيل المعنى الشعريّ ؛ فحينما يتحدث عن أصحابه يذكر الفؤاد المُشَيَّع ، والأبيض الإصليت ، والصفراء العيطل الهتوف ، وحينما يُعَرِّف نَفْسَهُ يذكر أنه ليس مهيافًا ، ولا جُبَّأً أَكْهَى مُرِبًّا بِعِرْسِهِ ، ولا خَرِقًا هَيْقًا ، ولا خالِفًا دارِيَّةً ، ولا عَلًّا ، ولا مِحْيَارَ الظَّلامِ ، وحينما يتحدث عن الجوع ومعاناة الحصول على الطعام يذكر الحوايا التي تنطوي على الخَمْصِ ، والأزلَّ الأطْحَلَ الذي تتهاداه التنائفُ ، والوجوهَ الشِّيبَ المُهَلْهَلَةَ ، والفُوهَ المُهَرَّتَةَ ، والمراميل التي تُعزِّي بعضها ، إلى آخر ذلك من الكلمات الغريبة التي امتلأت بها اللامية ؛ وكأنَّ الشاعر باتِّكائِهِ على مثل هذه الكلمات يُصِرُّ على هَجْرِ كلِّ ما هو مألوف من أرضٍ وقومٍ ولغةٍ إلى أرضٍ جديدةٍ ، وأهلٍ جدد ، ولغةٍ جديدةٍ ، هي لغة الحياة مع الوحوش ، بعد أنْ ضاقت نَفْسُهُ بالحياة مع الإنسان .

لقد كانت الكلمة في لامية الشنفرى من أهم وسائل إنتاج الدلالة وإبداعها ؛ فهي المولِّدة للمعاني ، والمساهمة في خلقِ فضاء دلالي رحيب للقصيدة ، من خلال اختيار الشاعر لها اختيارًا دقيقًا قائمًا على الملاءمة بين موقعها النحوي وسياقها النصيّ ؛ فاختار في مطلع لاميته التعبيرَ عن هَجْرِهِ لمجتمعه وأهله إلى مجتمع آخر بصيغة " أَمْيَل " بدلًا من " مائِل " ، وذلك في قوله :

أقيمـــوا بنـــي أُمِّـــي صُـــدُورَ مَطِـــيِّكُمْ فَـإنّي إلـى قَـومٍ سِـوَاكُم لأمْيَـلُ

والتعبير بـ " أميل " له دلالة في نفْسِ الشاعر تختلف عن دلالة " مائل " ، ولا سيَّما أنَّهما متساويان في الوزن ، فقد أراد بهذه الصيغة المختارة التأكيد على أنَّه كَرِهَ حياة الناس ومعيشته بينهم ؛ مما دفعه إلى هَجْرِهم والارتضاء بمجتمع الوحوش بدلًا من مجتمعهم ، وتحوُّلُ " فاعل " إلى " أفعل " إذا أُريدَ بها التأكيد على معنى من المعاني كثيرٌ ، منه قوله تعالى : (رَبُّكُمْ أَعْلَمُ بِكُمْ) [الإسراء :54] ، أي:عالم ، ومن ناحية أخرى فإنَّ صيغة " أميل " هي الأكثر مناسبةً لإيقاع القافية في الأبيات ؛ لأنه عَمَدَ إلى خلقِ قافيته من التأسيس كما ذكرنا آنفًا ، ولو قال " مائل " لاختلَّ الإيقاع المأثور الذي ارتضاه لتتويج أبياته به .

واختار التعبير بصيغة المبني للمجهول في مواضع يقتضيها السياق ، ولا يستقيم إلا بها ؛ إذ إنَّ حاله في لاميته كحال المُصَوِّرِ الذي تفتنه المشاهد وتجذبه

لالتقاطها ؛ ومن ثم فهو يركز على الحدث ذاته في كثير من الأحيان ، ويُسلط الضوء عليه بالبناء للمجهول ، الذي اعتمد عليه في خمسة عشر موضعًا ، ومن ذلك قوله :

فَقَـد حُمَّـتِ الَحاجَـاتُ واللّيْـلُ مُقْمِـرٌ وشُـدَّتْ لِطِيَّـاتٍ مَطَايَـا وَأَرْحُـلُ

فالشاعر لا يعنيه التركيز على الفاعل بقدر ما يعنيه التركيز على المفعول في هذا السياق ؛ ومن ثم اعتمد على الفعلين (حُمَّت ، وشُدَّت) اللَّذَيْنِ أكَّدا ببنائهما للمجهول على إصراره الشديد وعزمه المؤكد على الرحيل الذي لم يعد مفرٌّ منه . ويعتمد عليه أيضا في التعبير عن مماطلته للجوع ، وذلك في قوله :

أَدِيـمُ مِطَـالَ الجـوُعِ حَتَّـى أَمِيتَـهُ وأَضْرِبُ عَنْهُ الْذِّكْرَ صَفْحاً فأَذْهَلُ

وهو هنا يُصَوِّر لنا صراعه النفسي الدائم مع الجوع ، فيبدو هذا الصراع تارة في صورة المماطلة حتى يملَّ الجوع ذاته ؛ فينصرف عنه بلا عودة وكأنه قد مات ، وتارة أخرى يُعرض الشاعر عنه ، ويديم ذلك الإعراض حتى يتناساه الجوع ، وعبَّر عن ذلك بالفعل المبني للمجهول (أُذهَلُ) ، والذهول عن الشيء تَرْكُهُ ونسْيانُهُ ، أي أنه بعد طول الإعراض صار منسيًّا من قِبَلِ الجوع ، وكأنَّ الجوع قد رحل عنه ، فلم يعد يتذكره أو يعرف طريقه ، وفي ذلك البناء مبالغة في تغلُّبه على الجوع الذي يُعَدُّ منهج الصعاليك جميعا .

وفي هذا السياق يُؤْثِرُ الشاعر التعبير بالمزيد بدلا من المجرد في قوله :

وأَسْتَفُّ تُرْبَ الأَرْضِ كَيْلاَ يَرَى لَهُ عَلَيَّ مِنَ الطَّوْلِ امْرُؤٌ مُتَطَوِّلُ

فقد آثر الشاعر (أسْتَفُّ) على آكل ، ولو كان التعبير بالفعل (آكل) لما كان للوقوف عنده مجال ، وآثر هذا الفعل المزيد على المجرد منه (أَسِفُّ) ؛ فهو إذن إيثار على إيثار يتبين من خلاله مدى عناية الشاعر بألفاظه ووضْعِهِ إياها في سياقها الملائم ، والتعبير بالفعل المشتمل على تاء الافتعال لا يخلو من الدلالة ؛ ففي هذه التاء ما يدلُّ على اتخاذ الشاعر التراب طعامًا له ، بل يسْتَفُّهُ استفافًا حتى لا يقع أسيرًا للمنِّ والإذلال ؛ إذ إنه محصور بين أمرين كلاهما مُرٌّ ، هما : الجوع ، والهوان ، فيُؤْثِر الجوع ويجتهد في التغلب عليه ، وإنْ دفعه ذلك الاجتهاد إلى سدِّهِ بالتراب ، وبهذا جاءت تاء الافتعال في هذا السياق مشحونة بالدلالة ، ومثيرةً للمشاعر والعواطف ، بل تملأ الموقف شعورًا بما يفعله الشنفرى وما يعانيه في أكل التراب ولو تخيُّلا [1] . ومن رباطة جأشه وقوة بأسه تستجيب له أمعاؤه ، وتعاونه في تحمُّلِه وقوة إرادته ، فتنطوي طائعةً وذلك في قوله :

وَأَطْوِي عَلَى الخَمْصِ الحَوَايَا كما انْطَوَتْ خُيُوطَةُ مَارِيٍّ تُغَارُ وَتُفْتَلُ

إذ قال الشاعر : انْطَوَتْ ، ولم يقل : طُوِيَتْ ؛ دليلا على أنَّ المصدر المحذوف الذي وقعت الكاف صفةً له ليس هو مصدر الفعل المذكور " أطوي " ، وإنما هو مصدر الفعل المطاوع له ، فكأنه قال : أطوي أمعائي فتنطوي انطواءً ، وهذا أبلغ ؛ لأنَّ المطاوعة فيها القبول والاستجابة .

وفي هذا السياق يشارك الشاعرَ في معاناة الجوع والحصول على الطعام ذئبٌ أزلُّ ، وذئابٌ مهلهلة ، تشترك جميعا في تحمُّلِ مرارة الجوع وألمه الشديد وعناء الحصول عليه ، ومع ذلك يكتم كلٌّ منها ما يعانيه ، وقد عبَّر الشاعر عن ذلك بقوله :

وَفَاءَ وَفَاءَتْ بَادِرَاتٍ وَكُلَّهَا عَلَى نَكَظٍ مِمَّا يُكَاتِمُ مُجْمِلُ

---

[1] انظر : حفني (د. عبد الحليم) ، الشنفرى الصعلوك حياته ولاميته ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1989م ، ص 218 .

فآثر الشاعر (يكاتم) على (يكتم) للمبالغة ، وقد عبَّر بهذا الفعل عن المبالغة في كتمان الجوع ، وعدم التكشُّفِ وإظهار معاناته ، وفي ذلك ما لا يخفى من الحكمة وحُسْنِ الصنيع .

وحينما يتحدث الشاعر عن تقلُّبِ الأحوال به يَذْكر أنه يغنى حينا ، ويفتقر أحيانا ، ومع فقره لا نراه يُبذل كرامته أو يفرط فيها ، ولا نراه يُظهر فقره وشدة احتياجه للآخرين ، وقد عبَّر عن ذلك بقوله :

فــلا جَــزِعٌ مــن خَلّــةٍ مُتَكَشِّــفٌ ولا مَـرِحٌ تحـت الغِنَـى أتخيَّـلُ

فآثر الشاعر " متكشِّفًا " – وهو الذي يُظهر فقره – على " كاشف " ، أي ضعَّف عين الفعل الذي صاغ منه ذلك المشتق ؛ دليلا على تكرار الفعل ذاته ؛ لأنَّ قوة اللفظ تقابل قوة المعنى .

وكما ألجأته الضرورة الفنية والإبداعية إلى الزيادة في بنية الكلمة ، ألجأته كذلك إلى النقصان منها كما في قوله :

وأَغْدُو عَلَى القُوتِ الزَّهِيدِ كما غَدَا أَزَلُّ تَهَادَاهُ التَنَائِفُ أَطْحَلُ

إذ يصور الشاعر حاله في بحثه عن القوت بحال ذئبٍ اشتدَّ عَدْوُهُ بحثًا عن زادِهِ ، فكلما خرج من مفازةٍ دخل في أخرى ، وعبَّر عن ذلك بالفعل (تهاداه) بحذف إحدى التاءين ؛ إذ الأصل (تتهاداه) أي : تتناقله ، والتعبير بهذا الفعل المحذوفة إحدى تاءيه يدلُّ على رِفْقِ الصحراء بذلك الذئب الهزيل الذي لم يرفق به إنسٌ ولا وحشٌ ، وقد أشاعت التاء والهاء في الفعل – وهما صوتان مهموسان – جوًّا هادئًا ملائمًا للسياق ، وموحيًا بمدى الضعف والنحول الذي يعانيه ذلك الذئب .

وحينما ينتقل القارئ إلى وصف الشنفرى لهمومه وثقلها على نفسه ، لا يمكن أن يستشعر لذة المعنى إلا بالوقوف على مفردات الصورة ومدى ملاءمتها للسياق الذي وُضِعت فيه ، وأول هذه الهموم هي جناياته التي تلتف حوله وتطارده في كل مكان ، وذلك في قوله :

طَرِيــدُ جِنايــاتٍ تَيَاسَــرنَ لَحمَــهُ عَقِيَرُتَــهُ لأيِّهــا حُــمَّ أوَّلُ
تَنَــامُ إذا مــا نَــامَ يَقْظَــى عُيونُهَــا حثاثًــا إلــى مكروهِــهِ تَتَغَلْغَــلُ

فقال : طريد ، بمعنى مطرود ، و" فعيل " بمعنى " مفعول " يدل على ثبوت الصفة ، والمبالغة في الحدث وتكراره من صاحبه حتى يكون كالطبيعة فيه ، ومعنى هذا أنَّ " طريد " تدل على تكرار المطاردة للشاعر ؛ لكثرة جناياته التي لا تنقطع ، ولذلك أتى بالجمع " جنايات " ولم يقل : جناية ، ثم يضيف المطاردة إلى الجنايات نفسها ، وليس إلى مَنْ وقعت عليهم تلك الجنايات أي الذين يطاردونه ، وذلك أعلى مراتب الإحساس بالذنب ، واعتراف من الشاعر بأنَّ تلك الجنايات مما اكتسبت يداه ، وهذا كله يعكس تملُّك الشعور بالمطاردة منه ، وسيطرته عليه ، وهذا شأن كل جانٍ مع جنايته ، ومع ذلك نراه واثقًا في غلبته وفيْضِ شجاعته ؛ إذ لا يمكن لأحد اللحاق به وهو حيٌّ ، ولن يُتَمَكَّن منه إلا بعد موته ؛ ولذلك قال : " عقيرته " ، أي : جثته ، وهذا أيضا يعكس اختياره الدقيق لمفرداته .

ثم ينتقل بعد ذلك إلى التعبير عن محاصرة الهموم له بقوله :

وإلــْف هُمُــومٍ مــا تــزال تَعــوُدهُ عيـاداً كحمـىّ الرِّبْـعِ أَوْ هـي أثقلُ
إذَا وَرَدَتْ أَصدرتُهـــا ثـــم إنهـــا تَثوبُ فتأتي من تُحَيْتُ ومن عَلُ

فالشاعر كعادته مفتونٌ بالتصوير ، بل بالدقة المتناهية في ذلك ، وهذا هو ما يُكسب كلامه صدقًا وواقعيةً ؛ إذ نجد كل الألفاظ في البيتين قد وُظِّفَت توظيفًا بارعًا في التأكيد على محاصرة الهموم له ، بدءًا من كلمة " إلْف " التي دلَّت على كثرة همومه ، حتى صار كأنَّ بينه وبينها ألفةً وتعوُّدًا ، ثم إضافتها إلى " هموم " التي دلت بتنكيرها على كثرتها ، وهذه الإضافة لا شك أنها من المزاوجات اللفظية المشحونة بالدلالة ذات الصدمة المفاجئة للمتلقي ؛ إذ إنَّ الإلف في منطق اللغة العادية لا يُضاف إلا إلى المرغوب فيه ، والهموم ليست كذلك ، ومعنى هذا أنَّها لما صارت ملازمة له أصبح أليفًا لها معتادًا عليها ، ويُعبِّرُ الشاعر عن هذه الملازمة بالفعل المضارع " ما تزال " الدال على الاستمرار والتجدد ، والذي يعكس صراعه الدائم معها ، ثم بالفعل " تعوده " الذي يوحي بثقل الهموم على نفسه ، ثم بالمصدر " عيادًا " الذي صاغه من ذلك الفعل على غير قياس ؛ إذ صرَّح كثير من العلماء الذين توفَّروا على إعراب اللامية وشرحها بأنَّ هذا المصدر على غير الأصل ؛ لأنَّ " عَوْدًا " هي مصدر الفعل " يعود " ، لكنني أرى أنَّ المصدر " عيادًا " الذي آثره الشاعر على غيره هو محور الصورة التي أراد أن يرسمها ، أو هو نقطة ارتكازها ؛ فقد أراد أن

يؤكد عليه ، ويستلفت الانتباه إليه بمخالفته للأصل ؛ ومن ثم فالأولى النظر إليه من ناحية المعنى ودوره في إثراء الدلالة ، وعدم الوقوف عند خلاف النحاة حول ما إذا كان مصدرًا مقيسًا أم على غير القياس ؛ لأننا سلَّمنا منذ البدء بأنَّ الشعراء هم أمراء الكلام ، وهناك مبدأ قديم وضعه سيبويه وهو أنه " ليس شيء يضطرون إليه إلا وهم يحاولون به وجها "[1] ؛ ومن ثم لم تخل هذه المخالفة من الدلالة ، فالشاعر يعبّرُ عن وقع الهموم على نفسه وقعا حقيقيًّا مؤكَّدًا ، بلا مبالغة في التصوير أو التعبير ؛ إذ صارت هذه الهموم تتردد عليه حتى تعوَّدَ عليها ، وصار بينهما نوع من الألفة الساخرة ؛ لأنها في الحقيقة صارت مرضًا ملازمًا له أو أثقل من ذلك ، وربما عبَّر عنها في أول البيت بأنها مألوفة لديه على سبيل السخرية ؛ لأنها لم تنفك عنه ، بل ظلت تطارده وتحاصره مما أحدث صراعا عنيفا بينهما دلَّت عليه الجملة الشرطية " إذا وردت أصدرتها " ، ولم تننته مطاردتها له عند هذا الحد ، إذ تعُودُهُ من جديد ، وتُحْكِمُ حصارها عليه بما لا يدع له مجالا للإفلات ، فتأتيه " من تحيت ومن عل " ، وهنا يؤدي التصغير دورًا مهمًّا في الإيحاء والدلالة ؛ إذ يوحي بقربها منه ، والتصاقها به ، وإغراقه فيها ، كما دلَّت " علُ " على الإطلاق والاستغراق ، وكأنَّ هذه الهموم لا حدود لها . وهكذا تعكس هذه الكلمات دقة الشنفرى وبراعته في تصوير أدق الأمور التي يصعب إدراكها على الآخرين .

وتمتد براعة الشاعر في استعمال المفرد والجمع في صورة يلتقطها للقطا وهي تلتفُّ حول الماء بعد سُرًى طويلٍ ، وعناءٍ من العطش الشديد ، إذ يقول :

فَوَلّيْتُ عَنْهَا وَهْيَ تَكْبُو لِعَقْرِهِ يُبَاشِرُهُ منها ذُقُونٌ وَحَوْصَلُ

إنها صورة حية للقطا التي تصلصلت أحناؤها من العطش ، وبلغ بها العطش مداه إلى الحد الذي جعلها تُدخل كل ذقونها في الماء وهي تعبُّهُ عبًّا ؛ ولذلك جمع الذقون باعتبار أنَّ كل جزء منها داخلٌ في الماء بخلاف الحوصل ، وهذا يعكس مدى تلهُّفِها على الماء وتعطُّشِها إليه .

وفي إطار اختيار الشاعر لكلماته اختيارًا دقيقا ، نراه يُؤْثِرُ جمع القلة على غيره في بعض المواضع ، منها قوله :

---

[1] سيبويه (أبو بشر عمرو بن قنبر) ، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، 32/1 .

وليلــةِ نَحْــسٍ يَصْــطلي القــوسَ ربُّهــا وأَقْطُعَــهُ اللاّتــي بهــا يتَنبَّــلُ

فما زال الشاعر يعاني استبداد الطبيعة به ، فقد استبدَّ به الجوع من قبل حتى بلغ أقصاه ، واستبدَّت به الهموم حتى كادت تزهق روحه ، وهنا يستبدُّ به البرد حتى يضطره إلى تحطيم قوسه التي يذود بها عن حياته ، وسهامه القليلة المتبقية معه ؛ ليستدفئ بها جميعا ، ويقي نفسه شرَّ ذلك البرد الزمهرير ، والذي يهمنا في هذا البيت هو إيثار الشاعر لجمع القلة " أقطع " على جمع الكثرة " قُطُوع " - وهي السهام القصيرة النصال – لأنه رأى أنَّ ذلك الجمع أدل على مراده من غيره ؛ إذ يدل من ناحية على قلة السهام التي كانت في حوزة الشاعر ، وهذا يعكس كثرة اعتماده عليها في غاراته التي لا تنقطع ، ومن ناحية أخرى ، يدل على شدة البرد في هذه الليلة التي يصفها الشاعر ، إذ جاوز البرد مداه في تلك الليلة ؛ مما دفعه إلى التضحية بقوسه وسهامه القليلة ، ولا شك أنَّ التضحية بالقليل الذي يملكه الإنسان أعزُّ على النَّفْسِ وأشدُّ وقعًا من الكثير المتوافر ؛ لأنه لا يضمن امتلاك غيره وبخاصة إن كان يعيش وحده في الفيافي المقفرة ، وهذا ينطبق على كل قليل بصفة عامة ، فما البال لو كان هذا القليل هو السلاح الذي يدافع به الإنسان عن حياته ؟ لا شك أنه سيكون أَحْرَصَ عليه وأشدَّ تمسكًا به ، إلا أنْ يضطره شيءٌ قاهرٌ أخطر على نفسه وحياته من العيش بلا سلاح ، وهذا الشيء القاهر هو البرد الزمهرير الذي كاد يفتِّتُ عظامه ، ويشلُّ حركته ، ولذلك ما كان أمام الشاعر إلا تحطيم قوسه وتلك الأقطع ؛ ليصطلي بها ويقي نفسه من شرّ ذلك البرد .

وفي سياق آخر يتحدث الشنفرى عن ترفُّعِهِ عن سفاهة السفهاء وحماقة الجاهلين ، فيقول :

ولا تَزْدَهــي الأَجهــالُ حِلمــي ولا أُرَى سَــؤولاً بأعقــاب الأقاويــلِ أَنْمِــلُ

ويعبّر عن ذلك بجمع القلة غير القياسي " الأجهال " – والمقصود بها الحمق والسفاهة - ، قال الزمخشري : " وجمع فَعْل على أفعال قليل لا يكاد يستعمل ، والقياس أجهُل وجُهُول "[1]، ولكن إيثار الشاعر لجمع القلة على الكثرة هنا يعكس ندرة تلك الحماقات التي يلتفت إليها أو يعبأ بها ، وهذا تأكيد على حلمه ورزانته ، وعدم اهتمامه بصغائر الأمور .

---

[1] أعجب العجب :48،49 .

ونراه كذلك يُؤْثِرُ التعبير باسم الفاعل على الفعل في كثير من المواضع ، كما في قوله :

وَلاَ خَـــــالِفٍ دَارِيَّـــــةٍ مُتَغَـــــزِّلٍ يَـرُوحُ وَيَغْـــدُو دَاهنـاً يَتَكَحَّـلُ

فهو ينفي عن نفسه أن يكون ملازما للديار ، ليس له هَمٌّ سوى مغازلة النساء والتَّزيُّن بالدهن والكحل ، وقد عبَّر عن هذه المعاني باسم الفاعل " خالف – متغزّل – داهنا " ؛ لِمَا في اسم الفاعل من قوة في نفي الصفة عنه ، إذ دلَّ على أنَّه لا يفعل أبدًا ما يكتسب به هذه الأوصاف الشنيعة ؛ لأنَّ ذلك ليس من شِيَمِهِ ووَصْفِهِ ، ولمَّا أراد لهذه الصورة التجدد والتشخيص عدل عن اسم الفاعل إلى الفعل المضارع في آخر البيت " يتكحل " ، مع أنهما متساويان في الوزن ، وكان بإمكانه أن يقول : " مُتكحِّل " ، إلا أنه أراد أنْ يُضفي نوعًا من الحركة والحيوية على صورته – وهذا لا شك أبلغ في التصوير – فأتى بالفعل " يتكحَّل " وقال قبله : " يروح ويغدو " ، وكأنَّ هذه الأحداث تصدر من ذلك التافه الملازم لدياره تارة بعد أخرى ، والشاعر أبعد ما يكون عن ذلك .

ولمَّا كان التعبير باسم الفاعل أثْبَتَ من الفعل وأدْوَمَ منه عبَّرَ به الشاعر عن دوام عبوس الذئاب وتكشيرها بسبب يأسها من الحصول على الطعام ، وذلك في قوله :

مُهَرَّتَـــةٌ فُـــوُهٌ كَـــأَنَّ شُدُوقَـــهَا شُـقُوقُ عِصِـيٍّ كَالِحَـاتٌ وَبُسَّـلُ

إذ إنَّ " كالحات " أدلُّ من غيرها على دوام الكآبة على وجوه تلك الذئاب حتى باتت كريهة المنظر . وبمثل ذلك عبَّر عن جوع الذئب – في تصويره له منفردًا – في قوله :

غَـدَا طَاوِيـاً يعـارِضُ الرِّيـحَ هَافِيـاً يَخُـوتُ بأَذْنَـابِ الشِّـعَابِ وَيَعْسِـلُ

إذ دلَّ بـ " طاويا " على ثبوت الجوع ، وأنه صار أصلا في ذلك الذئب ، كما دلَّ بـ "هافيا" على دوام خِفَّتِهِ من شدة ضمره وهزاله ، حتى لَتراه يميل يمينا وشمالا من أثر ذلك .

ونرى الشاعر يُؤْثِرُ الفعل على الاسم في مواضع يقتضيها السياق ، ولا يفي بالمعنى إلا التعبير به كما في قوله :

وأَصـبح عنِّـي بالغُمَيْصَـاءِ جالسـاً فـريقان مسـئول وآخـرُ يَسْـأَلُ

فجعل الفعل المضارع " يسأل " قافية للبيت ، وموازيا لصفة الفريق الأول ، وكان نسق الكلام يقتضي : فريقان مسئول ، وآخر سائل ، إلا أنَّه عدل عن ذلك النسق ؛ لأنه رأى في الفعل المضارع عاملا مساعدا في خلق الحوار وامتداده بين هذين الفريقين ، مما يُكسب الصورة مزيدا من الحيوية والحركة .

وعبَّر أيضا بالفعل عن حياته في الصحراء وسط الوحوش والوعول في قوله :

تَـرُودُ الأَرَاوِي الصُّـحْمُ حَـوْلي كأَنَّهَـا عَـذَارَى عَلَيْهِـنَّ المُـلاءُ المُذَيَّـلُ

ولا شك أنَّ الفعل " ترود " أضفى على الصورة الحركة التي نرى الشنفرى مولعا بها في التصوير ، ودلَّ على تعوُّد هذه الوعول الذهاب والمجيء حول الشاعر وكأنه فرد منها ، وعَكَسَ في الوقت ذاته طول الصحبة واستمرار الألفة بين الشاعر وبينها .

وبعد اختيار الشاعر لمفرداته اختيارًا دقيقًا تتنامى عبقريته في وضع هذه المفردات في سياقات ملائمة ، وعلاقات نحوية تزخر بالدلالة كالإسناد ، والإضافة ، والمفعولية ، والنعت، وغير ذلك من العلاقات التي جاءت متلألئة ومشحونة بالدلالة .

فمن الإسناد والإضافة قوله :

إذا الأَمْعَـزُ الصَّـوَّانُ لاَقَـى مَناسِـمِي تَطَايَـر مِنْـهُ قَـادِحٌ وَمُفَـلَّلُ

فقد أسند الشاعر الفعل " لاقى " إلى " الأمعز " (المكان الصلب) وهذا من إسناد الفعل إلى غير فاعله ؛ لأن الملاقاة لا تكون من ذلك الفاعل ، ومنطق الكلام أن يقول : إذا لاقت مناسمي الأمعز الصوان ، لكن هذا هو المعنى السطحي أو النثري المألوف ، وهو أبعد ما يكون عن اللغة الفنية ، لغة الشعر التي تتطلب مفاجأة القارئ من حين إلى حين بعبارة تثير انتباهه ؛ حتى لا تفتر حماسته لمتابعة القراءة ، أو يفوته معنى يحرص الشاعر على إبلاغه إياه[1] ، ولمَّا كان المعنى هو الذي يوجِّه مسار الكلمات كان لكل شاعر نظامه النحوي ، أو لكل نص نَحْوُهُ الخاص الذي يُقَرِّبُهُ من مناطق الإبداع ، وهذا الإبداع هو الذي دفع الشنفرى إلى هذا الإسناد غير المنطقي ؛ إذ إنه يريد معنى خياليًّا يُلبسه

---

[1] انظر : عياد (د. شكري محمد) ، اللغة والإبداع ، القاهرة ، ط1988/1م ، ص 81 .

لباس الواقع ، وهو أنه في عَدْوِهِ لا تنزل قدماه إلى الأرض ، وكأنه يطير في الهواء من شدة سرعته التي تَفُوقُ سرعة الخيل كما أجمعت الروايات ، ومن ثم ابتعد عن إسناد الفعل " لاقى " إلى قدميه (مناسمي) ، وكأنَّ الأصل ألا تلاقي قدماه الأرضَ ، وإذا لاقت تلك الحجارة الصلبة قدميه تكسَّرت وتَطَاير منها شررُ النار . ثم يفاجئنا بعلاقة نحوية جديدة في البيت نفسه وهي الإضافة في قوله : " مناسمي " ؛ إذ يضيف كلمة مناسم (جمع منسم ، وهو خُفُّ البعير) إلى ما ليس من شأنه أن تُضاف إليه ، لكن هذه الإضافة أَبْلَغُ في إثبات قوة قدميه التي تُمَكِّنُه من بلوغ مراده .

وبعلاقة الإضافة أيضا يعبّر الشاعر عن صبره ، وقوة إرادته ، ومدى تحكُّمه في نفسه وتطويعه لها ، وذلك في قوله :

فـإنّي لمَـوْلَى الصَّبـرِ أجتـابُ بَـزَّهُ على مثل قلب السِّمْعِ والحزمَ أنْعَلُ

فقد أضاف " مولى " إلى " الصبر " ، وبهذه الإضافة يجعل نَفْسَه سيدًا للصبر ، يُرَوِّضُهُ ويُطوِّعُهُ ، بل ويتحَكَّمُ فيه كيف يشاء ، ويزداد المعنى عمقًا من إضافة لاحقة ، وهي إضافة كلمة " بَزّ " إلى الضمير المتصل العائد على " الصبر " ، أي : بزّ الصبر ، وهنا يجمع الشاعر بين لفظتين من حقلين دلاليين مختلفين ، وفي هذا الجمع مزاوجة لفظية أَثْرَت الموقف ، وعمَّقت الدلالة ؛ إذ يجعل من الصبر ثوبًا يلبسه ويتزيَّن به ، وهذا أعلى مراتب الحلم والحكمة وقوة الإرادة ، ويذهب بنا إلى أبعد من ذلك من خلال علاقة نحوية جديدة في البيت نفسه ، وهي المفعولية في قوله : " والحزمَ أنعلُ " ، وهنا أراد أن يفاجئ المتلقي مفاجأة جديدة ، تستلفت انتباهه ، وتستوقفه ليدرك من خلالها حقيقة هذا الرجل الذي لا تزيده الخطوب إلا ثباتًا وحزمًا ورجاحةً وحلمًا ، بل يتخذ هذا الحزم نعلا في قدميه إمعانًا في التحكم فيه والتحلي به ، ولو تأملنا ما وجدنا علاقة نحوية تفي بهذا المعنى الذي قصده الشاعر مثل هذه العلاقة التي تجعل من الحزم نعلا في قدميه .

وهكذا كان الشنفرى خبيرًا بمفرداته ، وبالأصوات التي شكَّلت هذه المفردات ، وباختياره لها جميعا اختيارا دقيقا يعكس رهافة حسه ، وسعة خياله ، وعُمق المعنى الشعري لديه ، وكان خبيرا كذلك بنسج هذه المفردات في تراكيب متسقة بنظام معين وفق رؤيته الإبداعية الخاصة .

3- مُقَوِّمَات التَّماسك النَّصِّيِّ في اللامية .

لعله لا يُفْهَمُ شيء من التناقض بين ما جاء في المبحثين الأوَّلَيْنِ وما سيجيء في هذا المبحث ؛ إذ اعتمد المبحثان الأولان على البنيوية منهجًا في التحليل والدراسة ، ويعتمد هذا المبحث على النصية منهجًا في التماسك أو السَّبك ؛ انطلاقًا من أنَّ بنية النص هي التي توصِّلنا إلى نصِّيَّتِهِ ، وإيمانًا بأنَّ النصَّ هو الغاية الكبرى ، ولا يمكننا أن نقدم صورة واضحة لمكونات النص ، والدلالات الكامنة وراء هذه المكونات إلا من خلال ذلك الانطلاق الجزئي في التحليل ، الذي يمكِّننا من " أن نفهم عقليًّا حركة الأجزاء والعلاقة فيما بينها في الجسم الذي نحبه وهو النص "[1] ، ومن ثم فإنَّ الغرض من هذا التجزيء هو رؤية كل عنصر من عناصر النص وهو يعمل متفاعلا مع بقية العناصر ؛ " لأنَّ من الأمور الجوهرية – كما يقول ريتشارد هوجارت – في معنى القصيدة أنَّ جميع عناصرها توجد في وقت واحد ، وتؤدي وظيفتها في وقت واحد ، لذا فإن المرء يستشعرها كلها دفعة واحدة كما هو الحال معه في لحظات الحياة العليا إذا كان حسَّاسا بما فيه الكفاية "[2] .

وقد ظهرت دراسات نصية متعددة منذ أن بدأ اتجاه الدرس اللغوي الحديث إلى نحو النص ، وانصرف إليه من نحو الجملة ، لكن أغلب هذه الدراسات صرفت جهودها إلى التنظير والتأريخ لذلك العلم ، وانتحت قليلا الجانب التطبيقي فيه ، وندُر هذا القليل في التطبيق على النص الشعري ، ولا سيما الجاهلي منه ، ومن ثم جاءت هذه الدراسة لهذا النص الفريد ، الذي فتن كثيرا من قراء العرب والعجم – ولم يكن عجبًا أن يُفْتَنَ به كل أولئك - ، مُنطلِقةً من مكوناته الصوتية ، ومفرداته المنتقاة ، ومُنْتهيةً إلى عناصر تماسكه التي استحقَّ بها أن يكون في أعلى درجات النَّصِّيَّةِ .

---

(1) النحو والدلالة : 165 .

(2) حماسة (د. محمد حماسة عبد اللطيف) ، الإبداع الموازي التحليل النصي للشعر ، دار غريب ، القاهرة ، 2001م ، ص 78 .

وحينما نتحدث عن عناصر التماسك النصي في اللامية ، نجد أنها اعتمدت في تماسكها على مبدأين متعانقين : أحدهما نحوي ، يتحقق من خلال الإحالة ، والحذف ، والتوابع ، والآخر معجمي قائم على التكرار والتضام[3] .

3 – 1 عناصر التماسك النحوي .

اعتمدت لامية الشنفرى في تماسكها على علاقات نحوية متداخلة ، شكَّلت أحداثها المتعاقبة ، وساعدت في استمرار المعنى منذ المطلع حتى الختام ، وأبرز هذه العلاقات الإحالة ممثلة في الضمائر والإشارة ، والحذف ، والتوابع.

وقد شكَّلت الضمائر خيطا من خيوط التماسك النصي في اللامية ؛ إذ بدأ بها الشنفرى عندما وجَّه كلامه إلى بني أمه من خلال ضمير المخاطبين (واو الجماعة) الذي أسند إليه فعل الأمر (أقيموا) في قوله :

أقيموا بني أُمِّي صُدُورَ مَطِيِّكُمْ فَإِنِّي إلى قومٍ سِوَاكُم لأَمْيَلُ

وعلى الرغم من أنَّ الشاعر هو العازم على الرحيل وجَّه الخطاب بالرحيل إلى بني أمه ، وكأنَّه يومئ بهذا التوجيه إلى أنهم لم يعد لهم قرارٌ أو مقامٌ بعد رحيله عنهم ، وربما دلَّ هذا الأسلوب الإنشائي الذي يستفتح به قصيدته على التهديد ؛ لأن من معاني الأمر التهديد كما في قوله تعالى : (**اعْمَلُوا مَا شِئْتُمْ**) [فصلت : 40] ، وهنا يؤدي الحذف دوره في امتداد الحوار بين الشاعر وقومه ، فكأنهم سألوه في حواره معهم : لماذا عزمتَ على الرحيل ؟ فيجيبهم بأنه أراد اللجوء إلى مجتمع جديد ، ولا يفصح إلا بهذا القدر الضئيل ، إلا أنه يصرح بعد ذلك تصريحا غير مباشر ، وهو أنه سيرحل حفاظًا على كرامته ، وصيانةً لنفسه من الهوان ، وقد تجلَّى ذلك في قوله :

وَفي الأَرْضِ مَنْأى لِلْكَرِيمِ عَنِ الأذى وَفِيهَا لِمَنْ خَافَ الْقِلَى مُتَعَزَّلُ

---

(3) قسَّم علماء النص عناصر التماسك إلى عناصر نحوية ، وأخرى معجمية ، أما النحوية فتعتمد على الإحالة والحذف والوصل والاستبدال ، وأما المعجمية فتقوم على التكرار بنوعيه :التام ، والجزئي ، والتضام بعلاقاته المختلفة . انظر : خطابي (د.محمد) ، لسانيات النص (مدخل إلى انسجام الخطاب) ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط1/ 1991م ، من 16 – 24 .

وبعد ثلاثة أبيات من المطلع يظهر ضمير المخاطبين في سياق الاستبدال والاستغناء ، أي استبدال الشاعر بأهله أهلا غيرهم ، واستغنائه بهم عنهم ، وذلك في قوله :

وَلِـــي دُونَكُـــمْ أَهْلُـــون سِـــيْدٌ عَمَلّـــسٌ وَأَرْقَـــطُ زُهْلُـــولٌ وَعَرْفـــاءُ جَيْـــأَلُ

وقد ساعد الضمير في (دونكم) في ربط الحوار القائم بين الشاعر وقومه منذ مطلع القصيدة ، كما صنع هذا الضمير نوعًا من المقارنة بين قومه الذين هم بنو جلدته وأهله الجدد ، وهنا يفاجئ الشاعر المتلقي مفاجأة أشبه ما تكون بالصدمة له ، وذلك حينما يبين له حقيقة الأهل الذين آثرهم على قومه ، وهم وحوش القفار والمفاوز ، سيد عملس (ذئب سريع) ، وأرقط زهلول (نمر أملس) ، وعرفاء جيأل (ضبع طويلة العنق) ؛ مما يجعل المتلقي متشوفا إلى معرفة السبب الذي جعله يستبدل الحياة مع الوحوش بالحياة مع الإنس ، ولا ينتظر الشاعر على تشوف المتلقي طويلا ؛ إذ يبادر بمصارحته في البيت التالي :

هُـــمُ الأَهَـــلُ لاَ مُسْـــتَوْدَعُ السِّـــرِّ ذَائِـــعٌ لَـدَيْهِمْ وَلاَ الجَـاني بِمـَا جَـرَّ يُخْـذَلُ

إذ ينتقل الشاعر من ضمير المخاطبين العائد على قومه أو أهله القدامى إلى ضمير الغائبين العائد على أهله الجدد ، وبهذا الضمير (هم) يُعْرِض الشاعر عن قومه إلى أهله الجدد (الوحوش) ، يذمُّ قومه ذمًّا غير صريح ؛ إذ إنَّ البيت كله تعريض بذلك – كما عرَّضَ بهم في قوله :

وَإِنِّـــي كَفَـــاني فَقْـــدَ مَـــنْ لَـــيْسَ جَازِيـــاً بِحُسْـــنَى وَلاَ فـــي قُرْبِـــهِ مُتَعَلِّـــلُ

فقد كان مجفوًّا فيهم ، لا أحد يشتكي إليه ، أو يجنح إليه ؛ ومن ثم كانت مرافقته للوحوش أسلم وأغنم ، وفيها الراحة والسلوان – وفي المقابل يمدح الوحوش مدحًا صريحًا بأنهم (الأهل) ، ولمَّا نزَّل هذه الوحوش منزلة الأهل عبَّر عنها بضمير العقلاء (هم) ، وعرَّف الخبر (الأهل) للكمال والحصر ، وكأنَّ الأهلية تنحصر فيهم وحدهم دون مَن عداهم مِن الإنس ، وإذا سألتَ عن سبب استحقاق الوحوش هذه الأهلية يجيب الشاعر ويركز في إجابته على صفتين : الأولى ، أنهم لا يُفشون مكنون ما أُسِرَّ إليهم ، والثانية ، أنهم لا يتركون نصرة الجاني بسبب جريرته لديهم . ويظل هذا المعنى مسيطرًا على ذهن الشاعر إلى آخر بيت في القصيدة ، إذ يعبِّر عن تعوُّد تلك الوحوش عليه ، وعدم نِفارها منه ، وائتناسها به ، واطمئنانها إليه – وهو كذلك - في قوله :

تَــرُودُ الأَرَاوِي الصُّــحْمُ حَــوْلي كأَنَّهَــا عَــذَارَى عَلَيْهِــنَّ المُــلاءُ المُذَيَّــلُ
ويَرْكَــدْنَ بالآصَــالِ حــولي كأَنَنــي من العُصْمِ أَدْفَي يَنْتَحي الكَيح أَعقَلُ

وهو بهذا يربط أول القصيدة بآخرها ربطا دلاليًّا مُحْكَمًا ، وهذا هو الحبْك الذي يختص بالاستمرارية المتحققة في عالم النص ، أي الاستمرارية الدلالية التي تتجلَّى في منظومة المفاهيم والعلاقات الرابطة بين هذه المفاهيم[1] .

ويظهر ضمير الغائبين بعد ذلك في قوله :

وإنْ مُــدَّتْ الأَيْـدِي إلــى الـزَّادِ لَـمْ أَكُـنْ بأَعْجَلِهِمْ إذ أَجْشَعُ القَـومِ أَعْجَـلُ
وَمَــا ذَاكَ إلاّ بَسْــطَةٌ عَــنْ تَفَضُّــلٍ عَلَـيْهِمْ وَكـانَ الأَفْضَــلَ المُتَفَضِّـلُ

إذ إنَّ الضـمير فـي (أعجلهـم) ، و (علـيهم) يعـود بحسـب ظـاهر السـياق إلـى الوحوش ؛ لأنه سبق أن اتخذهم أهلا لـه ، وهنـا يؤدي الضـمير دورًا مهمًّا فـي التماسك من خلال هذه الإحالة المقامية ، كما أدت الإحالة باسم الإشارة (ذاك) إلى تماسك الأبيات السابقة ؛ وذلك من خلال دَفْعِ المتلقي لاستحضار مجموع ما مدح به الشاعر نفْسَه فيما سبق .

ولا يفتـأ الشـاعر يُشـرك المتلقـي فـي استحضـار المعنـى وتقـدير الغائـب المحذوف ؛ إذ لا بد من تقدير سؤال بعد البيتين السابقين ، وهو : كيف تعيش وحدك وسط هذه الوحوش ؟ وكيف تستغني عن النـاس بهم ؟ ويبـادر الشـاعر بالإجابة وإنقاذ قريحة المتلقي المتوقدة لاستلهام المعنى بقوله :

وَإِنِّـي كَفَـاني فَقْـَدَ مَـنْ لَـيْسَ جَازِيـاً بِحُسْـنَى وَلاَ فـي قُرْبِـــهِ مُتَعَلِّــلُ
ثَــــلاَثَةُ أَصْــــحابٍ فُـــؤَادٌ مُشَيَّـــعٌ وَأَبْيَضُ إِصْلِيْـتٌ وَصـفْراءُ عَيْطَلُ

وهذه الأشياء الثلاثة : القلب الشجاع ، والسيف الصقيل ، والقوس الطويلة العنق ، هي ما تضمن لـه الحيـاة الآمنـة مـع الوحـوش فـي الفيـافي المقفرة . ولا يخفـى دور البدل والنعت هنـا فـي الـربط وتفصـيل المجمـل ؛ إذ يسـتطرد الشـاعر فـي وصف قوسه ، فلا يكتفي بكونها طويلة العنق – وهي صفة لم نـر قوسـا غيرهـا وُصِفَت بها – بل يدفع المتلقي لاستنفار أغلب حواسه لمعرفة حقيقة هذه القوس ، وذلك في قوله :

---

[1] انظر : مصلوح (د. سعد) ، نحو أجرومية للنص الشعري دراسة في قصيدة جاهلية ، مجلة فصول ، المجلد العاشر ، العددان الأول والثاني ، يوليو – أغسطس 1991م ، ص 154 .

هَتُــوفٌ مِــنَ المُلْــسِ المُتُــونِ يَزِينُــها رَصَائِـعُ قَدْ نِيطَـتْ إليهـا وَمِحْمَلُ
إذا زَلَّ عَنهــا السَّهْــمُ حَنَّــتْ كأَنَّهــا مُــرَزَّأَةٌ عَجْلَــى تَــرِنُّ وَتُعْــوِلُ

فبالسمع يدرك الهَتْفَ ، والحنينَ ، والرنَّ ، والعويلَ ، وباللمس يدرك المُلْسَ المُتُونَ ، وبالبصر يدرك الرَّصائعَ ، والنعت هو الرابط لكل هذه الأوصاف بموصوفها القوس ، وهذا هو عمق الإحساس بالمعنى الشعري الذي أراد أن يوصِّلنا إليه الشنفرى .

وعند هذا الحدِّ يتغيَّبُ ضمير الغائبين العائد على تلك الوحوش التي استبدلها الشاعر بأهله ، ويظهر في المقابل ضمير المفرد المتكلم العائد على ذات الشاعر ، ويربط به ستة أبيات في سياق التعريف بنفسه ؛ إذ ترتفع الأنا عنده افتخارًا وإكبارًا في قوله :

وَلَسْــتُ بِمِهْيَــافٍ يُعَشِّــي سَوَامَــهُ مُجَدَّعَةً سُقْبَانُهــا وَهْيَ بُهَّلُ

ويعطف على ذلك ثلاثة أبيات :

ولاَ جُبَّــإٍ أَكْهَــى مُــرِبٍّ بِعِرْسِــهِ يُطَالِعُهَــا فــي شَــأْنِه كَيْــفَ يَفْعَــلُ

وَلاَ خَــرِقٍ هَيْــقٍ كَــأَنَّ فُــؤادَهُ يَظَــلُّ بــهِ المُكّــاءُ يَعْلــوُ وَيَسْفُــلُ

وَلاَ خَــالِفٍ دَارِيَّــةٍ مُتَغَــزِّلٍ يَــرُوحُ وَيَغْــدُو دَاهنــاً يَتَكَحَّــلُ

وحينما يشعر بانخفاض الأنا في حديثه يسترجعها ، ويُعلي شأنها ، من خلال استرجاع ضمير المتكلم العائد عليه في قوله :

وَلَسْــتُ بِعَــلٍّ شَــرُّهُ دون خَيــرِهِ أَلَــفَّ إذا مَــا رُعْتَــهُ اهْتَــاجَ أَعْــزَلُ
وَلَسْــتُ بِمِحْيَــارِ الظِّــلاَمِ إذا انْتَحَــتْ هُدَىَ ٱلْهَوْجَلِ العِسِّيفِ يَهْمَاءُ هَوْجَلُ

ولا شك أنَّ تكرار العاطف مع ليس واسمها قد ساعد في تماسك الأبيات وإحكام الصياغة ، كما أدى النعت دورًا مهمًّا في التماسك من خلال لزومه بعد خبر ليس وما عُطِف عليه في الأبيات السابقة ؛ مما ساعد في استكمال عناصر الصورة من زوايا مختلفة .

وينتقل الشاعر إلى مشهد جديد طويل ، يُعَبِّر فيه عن مشاكل الصعلكة ومعاناتها ، فيبدأ بالحديث عن الجوع ؛ لأنه يمثل المعاناة الدائمة والمتكررة ، فيقول :

أَدِيـــمُ مِطَـــالَ الجـــوُعِ حَتَّـــى أَمِيتَـــهُ وأَضْرِبُ عَنْهُ الْذِّكْرَ صَفْحاً فأَذْهَلُ
وأَسْتَـفُّ تُـرْبَ الأَرْضِ كَـيْلاَ يَـرَى لَـهُ عَلَـيَّ مِـنَ الطَّـوْلِ امْـرُؤٌ مُتَطَـوِّلُ
وَأَطْوِي عَلَى الخَمْصِ الحَوَايَا كما انْطَوَتْ خُيُوطَـــةُ مَـــارِيٍّ تُغَـــارُ وَتُفْتَـــلُ
وأَغْـدُو عَلَـى القُـوتِ الزَّهِيـدِ كمـا غَـدَا أَزَلُّ تَهَـــادَاهُ التَنَائِـــفُ أَطْحَـــلُ

ويعتمد الشاعر في ربط هذا المشهد بما سبق على عدة وسائل ، أولاها وأهمها ، الضمير المستتر وجوبا (أنا) الذي ساعد في تماسك الصياغة وإحكامها ، من خلال ربط اللاحق بالسابق ؛ مما أدى إلى نماء الحركة في النص واستمرار حيويته . ثانيتها ، العطف الذي تصدَّر كل بيت من الأبيات السابقة ، وأدى إلى تركيب الصورة ، وتكثيف الدلالة ، وامتداد المعنى . ثالثتها ، النعت الذي ساعد في توضيح هذا المشهد واستكمال عناصره نحو : [متطول ، تغار وتفتل ، الزهيد ، تهاداه التنائف ، أطحل ، الكاف التي وقعت نعتا لمصدر محذوف في البيتين الأخيرين من الأبيات السابقة ، وصنعت نوعا من الربط بالمقارنة بين صورتين] . رابعتها ، الفعل المضارع في أول كل بيت ، والذي دلَّ على تجدد تلك المعاناة واستمرارها ، وأنها لم تكن عارضة تطرأ وسرعان ما تزول ، وهذا يُنْبِئُ عن صِدق المعاناة وواقعيتها ، ومن ثم عدم المبالغة في التصوير والتعبير .

ويختفي الضمير المستتر (أنا) قليلا ، وذلك حينما يشبه الشاعر حاله في معاناة الحصول على الطعام بحال ذئبٍ هزيلٍ نحيلٍ ، يبحث عن طعامه ، فتتناقله التنائف (المفاوز) كلما خرج من مفازة دخل في أخرى ، وقد تمكن الشاعر من الانتقال من حاله إلى حال الذئب من خلال كاف التشبيه التي ربطت بين الحالين ، ومكَّنت الشاعر من الانطلاق إلى أوصاف الذئب ، أي أغدو غدُوًّا كغدوِّ ذئبٍ أزلَّ ، وبهذا تُعدُّ الكاف هنا من أنواع الإحالة بالمقارنة ؛ لأنَّ الشاعر يضعنا بهذه الكاف أمام صورتين : الأولى له ، والثانية للذئب ، ثم يبدأ في تفصيل حال ذلك الذئب ، ومن ثم تفصيل حاله ؛ لأنه أسقط على الذئب كلَّ ما تعاني منه نفْسُهُ ، ويجيش في وجدانه ، وقد اتضح ذلك في قوله :

غَـدَا طَاوِيـاً يعـارِضُ الرّيـــحَ هَافِيـاً يَخُـوتُ بأذنَـابِ الشِّعَـابِ وَيَعْسِـلُ
فَلَمَّـا لَـوَاهُ القُـوتُ مِـنْ حَيـثُ أَمَّـــهُ دَعَـــا فَـأَجَابَتْهُ نَظَـائِرُ نُحَّـلُ

فالكلام على الذئب ، وقد ساعد الضمير في ربط ذلك به وإحالته عليه ، سواء الضمير المستتر في [غدا ، طاويا ، يعارض ، هافيا ، يخوت ، يعسل ، دعا] ، أم البارز المتصل في [لواه ، أَمَّهُ ، فأجابته] ، إلا أنَّ الكلام في المعنى العميق يتجه إلى ذات الشاعر من خلال الإسقاط كما سبق . ولمَّا اجتهد الذئب ، واشتدَّ عليه الجوع بعد أن أعياه البحث عن الطعام ، استغاث بفصيلته من الذئاب ، فلم تتوان الذئاب عنه ، بل توافدت إليه مسرعةً ، وانظر إلى جمال الربط بالفاء في قوله : " فأجابته " الذي دلَّ على سرعة التلبية ، وكأنَّ الشنفرى يعمد عمدًا إلى وضع المتلقي أمام هذه المفارقة ليقارن بنفسه بين أهله والوحوش ، وكأنَّه أيضا يريد أنْ يتساءل متعجبًا : أين قومي من هذه الذئاب في تعاونها مع ضعيفها ، وإغاثتها لملهوفها ؟ وعلى الرغم من سرعة إجابة الذئاب لذلك الذئب كانت بلا جدوى ؛ لأن هذه الذئاب لم تكن على حال أحسن من التي هو عليها ؛ فالمعاناة واحدة ، ومرارة الجوع تحاصرها جميعا ، ومع ذلك لم تمتنع من الإجابة ، وهذا أدعى لاتساع المفارقة التي أراد أن يجسدها الشاعر للمتلقي . ثم يستطرد بعد ذلك في صفات تلك الذئاب ، وكأنَّه يجيب عن سؤال محذوف يقدِّره السياق : ما صفات تلك الذئاب التي أجابت مسرعةً ؟ فيقول :

مُهَلَّهَلَـــةٌ شِـــيْبُ الوُجُـــــوهِ كأَنَّهـــــا قِـــدَاحٌ بِكَفَّـــيْ يَـــاسِرٍ تَتَقَلْقَـــلُ
أو الخَشْـرَمُ المبعُـــوثُ حَثْحَـثَ دَبْـرَهُ مَحَـابِيضُ أَرْداهُـــنَّ سَـامٍ مُعَسِّـلُ
مُهَرَّتَـــةٌ فُـــوهٌ كَـــأَنَّ شُدُوقَـــــهَا شُـقُوقُ عِصِـــيٍّ كَالِحَـاتٌ وَبُسَّـــلُ

فهذه الأبيات امتداد طبيعي للكلام ، واستمرار للأحداث ، واستطراد في الوصف ، وهنا يشترك الضمير مع النعت والعطف في تجسيد كل ما اشتملت عليه صورة الذئب مع الذئاب الجائعة ، من أول الذئب وهو يعارض الريح مُصِرًّا على الوصول إلى هدفه ، ومرورًا بتلك الذئاب المهلهلة التي تضطرب من شدة جوعها كاضطراب القداح بكفي المقامر ، أو كاضطراب جماعة النحل إذا ما هُدِّمَت خلاياها وصارت بلا مأوى ، ووصولا إلى ما بدا على تلك الذئاب من كآبةٍ وعبوسٍ حتى أصبحت كريهة المنظر ؛ وبهذا صار هذا المشهد بعناصره المتداخلة المتماسكة لوحةً فنيَّةً بديعةً ، لا يقدر عليها رسَّامٌ ماهرٌ بريشته .

ثم يتابع الشاعر وصف الذئب مع تلك الذئاب فيقول :

فَضـــجَّ وَضَجَّـــتْ بِـــالْبَرَاحِ كَـــأَنَّـــها ... وإِيَّـــاهُ نُـــوحٌ فَـــوْقَ عَلْيَـــاءَ ثُكَّـــلُ
وَأَغْضَـى وأَغْضَـتْ واتَّسـى واتَّسَـتْ بِـهِ ... مَرَامِيـلُ عَزَّاهَـا وَعزَّتْـهُ مُرْمِـــلُ
شَكَا وَشَكَتْ ثُمَّ أَرْعَوَى بَعْدُ وارْعَـوَتْ ... ولَلصَّـبْرُ إِنْ لَـمْ يَنْفَـعِ الشَّكْوُ أَجْمَـلُ
وَفَـــاءَ وَفَـــاءَتْ بَـــادِرَاتٍ وَكُلّـــــهَا ... عَلَـى نَكَـظٍ مِمَّـا يُكَاتِـمُ مُجْمِـــلُ

والواضح أنَّ المنوال الذي نسج عليه الشاعر صياغة هذه الأبيات ، واعتمد عليه في تماسكها هو الضمير المستتر (هو – هي) ، أما هو فقد وقع فاعلا للأفعال [ضجَّ ، أغضى ، اتَّسى ، شكا ، ارعوى ، فاء] ، وربط هذه الأحداث كلها بصاحبها الذئب الأزلِّ ، وأما الضمير (هي) فقد وقع فاعلا للأفعال [ضجَّت ، أغضت ، شكت ، ارعوت ، فاءت] ، وربط هذه الأحداث كلها بصاحبتها الذئاب المفهومة من السياق ، أو النظائر النُّحَّل التي صرح بها من قبل ، واعتمد على العطف في الانتقال من المفرد (الذئب) إلى الجمع (الذئاب) ؛ فبواسطة العطف تمَّ التوحد بين " هو وهي " ، أي بين الذئاب جميعا ، فصارت هذه الأحداث كأنها وقعت من ذات جماعية واحدة ، وفي هذا ما لا يخفى من الامتثال والتناصر والتعاون الذي يفتقده الشاعر عند عشيرته وبني جلدته ، وبهذا التوحد الذي يصوره لنا في مجتمع الذئاب يجسِّد لنا المفارقة بين هذا المجتمع ومجتمع الآدميين ؛ فجُرْحُ الشاعر لا يندمل ، وعذابه النفسي عميق يتغلغل في دواخله ، هو عذاب الوحدة والعيش بلا أهل ، وهو إنْ كان قد صرَّح في أول قصيدته أنه قد اتخذ الوحوش أهلا له ، فإنه قد فعل ذلك تعبيرا عن رفضه للذل والهوان ، لكن تبقى النَّفسُ البشرية في حاجة إلى جماعة تعيش وسطها ، وتأتنس بها ؛ لأن هذه فطرتها التي فطرها الله عليها .

وبعد أن اختفى ضمير المتكلم في مشهد الذئب نتيجة للإسقاط الذي اتبعه الشاعر ، يعود للظهور في مشهد جديد ، وهو مشهد القطا التي يصورها الشاعر في صراعها مع العطش ، فيقول :

وَتَشْـرَبُ أَسْـآرِي الْقَطَـا الكُـدْرُ بَعْدَمَـا ... سَـرَتْ قَرَبـا أَحْنَاؤُهَـا تَتَصَلْصَـلُ
هَمَمْـتُ وَهَمَّـتْ وابْتَدَرْنَـا وَأَسْدَلَـتْ ... وَشَـمَّرَ مِنِّـي فَـارطٌ مُتَمَهِّـلُ
فَوَلَّيْـتُ عَنْهـا وَهْـيَ تَكْبُـو لِعَقْـرِهِ ... يُبَاشِـرُهُ منهـا ذُفُـونٌ وَحَوْصَـلُ
كَـأَنَّ وَغَاهَـا حَجْـرَتَيْـهِ وَحَوْلَـهُ ... أَضَامِيـمُ مِـنْ سَفْـرِ القبائِـلِ نُـزَّلُ
تَوَافَيْـنَ مِـنْ شَتَّـى إِلَيـهِ فَضَمَّهـا ... كَمَـا ضَـمَّ أَذْوَادَ الأَصَـارِيمِ مَنْهَـلُ
فَعَبَّـتْ غِشَاشـاً ثُـمَّ مَـرَّتْ كَأَنَّهـا ... مَعَ الصُّبْحِ رَكْبٌ مِن أَحَاظَـةَ مُجْفِلُ

فبعد أن وصل الشاعر إلى حدِّ الارعواء في المشهد السابق – إذ قد وصلت الذئاب إليه – أحسَّ بانحدار مكانته ، فعاد مرة ثانية إلى الظهور والاستعلاء من خلال ضمير المتكلم في [أسآري ، هَمَمْتُ ، ابْتَدَرْنَا ، مِنِّي ، وَلَّيْتُ] ، وهو بهذا الضمير يجعل من نفسه طرفا في سباق بينه وبين القطا ، وربما يكون هذا مفاجئًا للمتلقي ؛ إذ لم نعهد سباقا بين طرفين أحدهما في السماء والأخر في الأرض[1] ، لكن لا شك أنها مفاجأة تزخر بالدلالة ، إذ يُثْبِتُ لنفسه الغلبة في العَدْوِ ؛ فهو الذي لم تلحقه خيلٌ ولا طيرٌ ، بل يحسم نتيجة السباق لصالحه منذ أول الأبيات في قوله : " وتشرب أسآري القطا " ، والأسآر جمع : السؤر ، وهو ما تبقى من الشراب ، وهذا يعني أنه سبق وشرب ، ثم نزلت القطا من بعده فشربت ما تبقى منه ، وهو بهذا يستعيد ثقته في ذاته من جديد بعد أنْ كادت تذوب أمام توحُّدِ الذئاب ، ويثبتها في بداية المشهد ، وهنا تكمن الصدمة والمفاجأة للمتلقي ؛ إذ يتبادر إلى ذهنه سؤال يقتضيه السياق : كيف تشرب القطا أسآر الشاعر ؟ فيبادر الشاعر بالإجابة وتفصيل أحداث المشهد ، جاعلا زمام السباق في يده والغلبة له ، فبعد أن همَّ وابتدر وصل وشرب ، ثم ولَّى عنها وهي ما زالت تكبو ، ولا ينتهي المشهد عند هذا الحد ؛ إذ لا تفتأ حواس الشاعر تلتقط أشياء يصعب على الآخرين إدراكها ، فينتقل إلى وصْفِ أصوات القطا أثناء تزاحمها حول الماء بأصوات جموع المسافرين الذين ينزلون حوله ، ويتزاحمون عليه ، وينتقل إلى هذا المشهد الثانوي بواسطة أداة التشبيه " كأنَّ " التي صنعت تلازمًا وتماسكًا بين الأبيات ، فربطت اللاحق بالسابق ، ومكَّنت الشاعر من الاسترسال في التصوير والتعبير ، وينتقل إلى صورة جديدة في البيت التالي لهذا المشهد ، إذ يشبِّه القطا وهي تكبو حول الماء بجماعة الإبل التي تتكاثر أعدادها وتتزاحم حوله ، وتلتحم هذه الصورة بما سبق من خلال الضمير في " توافين " ، إذ يعود الضمير في هذا الفعل على القطا في بداية المشهد ، وبهذا أُحْكِمَت الصياغة ، وتماسكت الأبيات ، ويختم هذا المشهد برحيل القطا مجتمعةً – بعد أن عبَّت الماء عبًّا – كأنها ركبٌ مُجْفِلٌ من أُحاظة . ولم يكن هذا التصوير المتعدد خاليا من الدلالة ، أو لمجرد إثبات المقدرة على الوصف ، وإنما أراد الشاعر أن يعبِّرَ بهذه الصور المتداخلة عن معنى يفتقده ، وهو التوحد مع الجماعة ، وهذا ما ركَّز عليه في الصياغة ؛ إذ أثْبَتَ مجيء

---

[1] انظر : صرصور (د. عبد الجليل حسن) ، الذئب والقطا في لامية العرب للشنفرى دراسة تحليلية ، موقع ملتقى أهل الحديث على شبكة الاتصال ، ص 46 .

القطا إلى الماء ورحيلها عنه مجتمعةً ، وشبَّهها في ذلك بجموع المسافرين ، وجموع الإبل ، وبركبٍ من أحاظة ، وهذا التوحد الذي يختم به مشهد القطا هو نفسه الذي ختم به مشهد الذئب من قبل ، ومعنى ذلك أنَّ هذا الإحساس يطارده ويسيطر عليه ، وكأنه يدفعه إلى الرجوع إلى قومه لولا أنه يصارعه بكبريائه وعدم قبوله الضيم .

ويزداد ظهور ضمير المتكلم العائد على ذات الشاعر عند افتخاره بأنه إذا نام لا فراش له إلا الأرض ، ولا يتوسَّد إلا ذراعه المنحوض ، ولا يسوق ذلك فخرًا وإنْ بدا ، وإنما يسوقه تعبيرا عن آلامه ومعاناته ، وذلك في قوله :

وآلَــفُ وَجْــهَ الأَرْضِ عِنْــدَ افْتِراشِهــا بأَهْــدَأَ تُنْبِيــهِ سَنَــاسِنُ قُحَّــلُ
وأَعْــدِلُ مَنْحُوضًــا كَــأَنَّ فَصُوصَــهُ كِعَــابٌ دَحَاهَــا لاَعِــبٌ فَهْــيَ مُثّــلُ

إذ يساعد الضمير المستتر في (آلفُ ، وأعدلُ) في تلاحم الأبيات وتماسكها من خلال ربط اللاحق بالسابق ، ثم يلتفت من المتكلم إلى الغيبة في قوله :

فإنْ تبْتَئِسْ بالشَّنْفَــرَى أُمُّ قَسْطَــلٍ لَمِا اْغتَبَطَتْ بالشَّنْفَرَى قَبلُ أطْوَلُ

وفي هذا الالتفات مبالغة عظيمة ، وكأنَّه يسلِّي الحرب على حزنها عليه ، وحرمانها منه ، وابتئاسها لِبُعدِهِ .

وتستمرُّ (أنا) الشاعر في التنامي متمثلة في ضمير المتكلم المستتر (أنا) ؛ ليثبت من خلاله افتخاره بأنه لا يجزع من فقر ، ولا يبطر من غنى في قوله :

وأعْــدِمُ أحيانــاً وأغنــى وإنمــا ينــالُ الغنــى ذو البُعْــدَةِ المُتَبَــذِّلُ
فــلا جَــزِعٌ مــن خَلّــةٍ متكشِّــفٌ ولا مَــرِحٌ تحــت الغِنــى أتخيَّــلُ

ويقدم في هذه الصورة عدمه على غناه ؛ لأن هذا هو الأصل الذي اعتاده الصعاليك ، ويعبّر عن تقلُّب أحواله بالفعل المضارع ذي الدلالة المتقلبة المتجددة غير المستقرة ، ثم يقيد عدمه بزمان (أحيانا) ، أما غناه فيأتي مطلقا بلا تقييد زمني ، وهذا دليل على أنَّ فقره هو الأصل ، وأنَّ غناه عارض قلَّما يكون ، أو دليل على أنَّ غناه هو الأصل على سبيل السخرية والتهكم من حياة الصعاليك الذين لا يعرفون معنى الغنى ، ثم يعمد بعد ذلك إلى خَلْقِ موازاة دلالية في البيتين ، تساعد في سبكهما وحبكهما ؛ إذ يُقابلُ العدم بعدم الجزع ، كما يقابل الغنى بعدم المرح والتَّخيُّل ، وهذا يعكس ثباتَ خلقه واعتدالَهُ مهما تقلَّبت أحواله

وينتقل من الضمير المستتر (أنا) إلى الضمير البارز المتصل (تاء الفاعل) العائد على ذات الشاعر ، ليصور من خلال ذلك سرعة عَدْوِهِ في غاراته التي يصول فيها ويجول ، ويبدأ ويعود والليل أليل وذلك في قوله :

فَأَيَّمْتُ نِسواناً وأيتمتُ إِلْدةً وعدتُ كما أَبدأتُ واللَّيلُ أَلْيَلُ

ثم ينتقل بالضمير ذاته إلى تحدِّيه للحرّ الشديد ومقاومته له دون ستر يحميه ، أو ثوب يقيه : وذلك في قوله :

ويومٍ من الشِّعرَى يذوب لُوابُهُ أَفاعِيهِ في رمضائه تَتَمَلْمَلُ
نصبتُ له وجهي ولاكنّ دونهُ ولا سِتْرَ إلاّ الاتحميُّ المُرَعْبَلُ

وتمتد الجملة بالنعت ، ثم بالعطف على " الأتحمي " ونَعْتِ ذلك المعطوف في قوله :

وضافٍ إذا هَبَّت له الرّيحُ طيَّرت لَبَائِدَ عَنْ أَعْطَافِهِ مَا تُرَجَّلُ
بَعيدٌ بمسِّ الّدهنِ والفَلْي عَهْدُهُ لَهُ عَبَسٌ عَافٍ من الغَسلِ مُحولُ

وهكذا كانت الضمائر مع النعت والعطف ذات أثر في تلوين الأداء وتنويعه ؛ إذ ساعدت في استمرار حركة القصيدة ، وقامت بدور الترابط العضوي في الأبيات بين أحداث ربما تبدو متباعدة أو متعارضة ؛ إذ يتحدث عن الذئاب والنحل والقطا ، وعن الجوع والفقر ، وعن الحرّ والبرد ، وعن الصبر والألم ، فتبدو هذه الأشياء كلها لا ارتباط بينها لذاتها ، وإذا بشاعرية الشنفرى وعبقريته تجعلها شديدة الترابط وكأنها موضوع واحد ، بل يربط هذه الأشياء بشخصه هو ، وكأنه لا يتحدث عنها وإنما يتحدث عن نفسه[1] ، حتى خرجت اللامية في هذا البناء المتميز بما به من تماسكٍ وإحكامٍ وحيويةٍ .

3 – 2 عناصر التماسك المعجمي .

لا ينحصر تعالق المفردات فيما بينها على الجانب النحوي فحسب ؛ فهناك نوع آخر من التعالق يُسَمَّى التعالق المعجمي ، يتمثَّل في إحالة عنصر معجمي إلى عنصر معجمي آخر ، فيتم الربط بينهما من خلال هذه الإحالة ، بما يضمن استمرارية المعنى وحركة النص من أوله إلى آخره . ويتحقق هذا التعالق أو

---

[1] انظر : الشنفرى الصعلوك حياته ولاميته : 39 .

التماسك بين المفردات في نمطين : التكرار ، والتضام ، وفيما يأتي بيان دورهما في تحقيق التماسك في اللامية .

3 – 2 – 1 التكرار .

هو إعادة عنصر معجمي إعادة محضة (تامة) ، أو جزئية (اشتقاقية) ، أو مرادفة ، أو شبيهة بالمرادف[1] ؛ لتحقيق التماسك بين عناصر النص المتباعدة ؛ مما يساعد المتلقي في استلهام دلالات جديدة من خلال هذه الإحالة ، ومن ثم تتحقق عملية الفهم المتواصل للنص .

أما التكرار المحض فلم يُعوّل الشاعر عليه كثيرا في لاميته على عكس التكرار الجزئي ، ومنه تكرار كلمة " الأرض " أربع مرات : الأولى : " وَفي الأَرْضِ مَنْأىً لِلْكَرِيمِ " (3) ، والثانية : " لعمرك ما في الأرض ضيق على امرئ "(4) ، والثالثة : " وأستفُ ترب الأرض "(22) ، والرابعة : " وآلفُ وجه الأرض عند افتراشها " (42) ، والشاعر بهذا التكرار يؤكد على أنَّ الأرض هي مسرح الأحداث التي امتلأت بها اللامية ، فعليها أحسَّ بالهوان مع قومه ، ولأجل ذلك عزم على الرحيل ، وإليها فرَّ محافظًا على كرامته ، حريصًا على ألا يكون منبوذًا أو غير مرغوب فيه ، مقتنعًا بأنها تسع كلَّ مَن يعقل ذلك ، ومنها يستفُ ترابها استفافًا إذا ما لواه الجوع خوفًا مِنَ المَنِّ والتَّطوُّلِ ، بل ويتخذها فراشًا له إذا ما أتعبه السير ، وهذه هي قصة الأرض مع الشاعر ، فبعد أن كانت محلا لهوانه عند قومه ، صارت له سترًا وغطاءً ، ومحلا لعزته وكرامته .

ومنه كذلك تصريح الشاعر بلقبه وتكراره له في قوله :

فإنْ تبْتَئِسْ بالشَّنْفَرَى أمُّ قَسْطَلٍ لَمِا اْغتَبَطَتْ بالشَّنْفَرَى قَبلُ أطْوَلُ

وكان بإمكانه أن يقول : لما اغتبطت به .. ، إلا أنَّ الإحالة إلى العنصر المعجمي بتكراره تكرارًا محضًا أقوى من الإحالة إليه بالضمير وأبلغ منها ، فالشاعر كان فتَّاكًا عدَّاءً ، وقد ضُرِبَ به المثل في ذلك ، ولا شك أن تصريحه بلقبه هنا والإحالة إليه بتكراره قد أفاد ذلك صراحة ، وأغنى السامع عن مجرد التلميح ، وأكَّد على أنَّ هذا اللقب محبَّبٌ إلى نفسِهِ ، لأنه يُشعره بالعزَّةِ والفخر .

---

[1] انظر : لسانيات النص : 24 .

ومنه أيضا التكرار المحض مع اختلاف السوابق واللواحق ، كتكرار كلمة " ليل " في قوله :

فقـــالوا : لقـــد هَـــرَّتْ بليـــل كلابُنـــا فقلنـا :أذئـبٌ عَسَّ أَم عَسَّ فُرْعُلُ

إذ تحيل هذه الكلمة إلى تلك الليلة التي اشتدَّ بردها ، وذلك في قوله :

وليلـــةِ نَحْـــسٍ يَصْـــطلي القـــوسَ ربُّهـــا وأَقْطُعَـــهُ اللاّتـــي بهـــا يتَنَبَّـــلُ

ولـم يصـاحبه فـي هـذه الليلـة إلا الجـوع الشـديد والبـرد الزمهريـر والخـوف والارتعاد ، ومع ذلك يواصل غارتـه ، فيذهب ويفعل مـا يفعل ، ثم يعود ومـا يزال الليل أليل ، إذ يقول :

فَأَيَّمـــتُ نِسوانـــاً وأيتمـــتُ إِلْـــدةً وعـدتُ كمـا أَبـدأتُ واللّيـل أَلْيَـلُ

وبهذا فإنَّ تكرار كلمة " ليل " - تكرارا محضـا فـي الأبيات وجزئيـا فـي البيت الأخيـر – انعكـاسٌ للفكـرة المسيطرة علـى ذهـن الشـاعر ، وهـي إثبـات سـرعة عَدْوِهِ ومهارته في غاراته التي لم يشعر بها أعداؤه ، ولم يحسوا معها إلا بمجرد تسلُّلِ ذئبٍ أو ضبعٍ صغير ، وقد ساعد في إبراز هذه الدلالة تكرارُ الفعل " عسَّ " في أول الأبيات تكرارًا محضًا .

وأما التكرار الجزئي أو الاشتقاقي فقد اعتمد عليه الشاعر بصورة كثيفة في بنـاء الفكـرة الأساسـية المكونـة للمعنـى والمسـاهمة فـي اسـتمراريته علـى مـدار الأبيات ، ومن ذلك التكرار بصورة الفعل الماضي في قوله في مشهد الذئب :

وأَغْـدُو عَلَـى القُـوتِ الزَّهِيـدِ كمـا غَـدَا أَزَلُّ تَهَـــادَاهُ التَنَائِـــفُ أَطْحَـــلُ

وبهذا التكرار يجمع الشـاعر بـين الحاضـر (أغدو) الـذي أسـنده إلـى نفسِـهِ ، والماضـي (غدا) الـذي أسـنده إلـى الـذئب ، ويُوحِّـد بهـذين الـزمنين بينـه وبـين الذئب في رحلة المعاناة والبحث عن القوت ، التي ربطها الشاعر بوقت الصباح (الغُدُو) ؛ إذ يكون النشاط والحركة ، وهو طَبْعٌ جُبِلَ عليه العربيُّ منذ كـان لـه وجود في هذه البيئة[1] .

وحينما يستطرد الشاعر في وَصْفِ الذئب لا ينثني عن التكرار الـذي يـربط به اللاحق بالسابق ، إذ يقول :

غَـدَا طَاوِيـاً يعـارِضُ الرّيـحَ هَافِيـاً يَخُـوتُ بأَذْنَـابِ الشِّعَـابِ وَيَعْسِـلُ

---

[1] انظر : الذئب والقطا في لامية العرب : 37 .

ولا شك أنَّ " طاويًا " – وهي تعبّر عن حال الذئب في بحثه عن القوت – تحيل إحالة تكرارية جزئية إلى قوله :

وأَطْوِي عَلَى الخَمْصِ الحَوَايَا كما انْطَوَتْ خُيُوطَـةُ مَارِيٍّ تُغَـارُ وَتُفْتَـلُ

والشاعر إذ يعمد إلى ذلك يدفع المتلقي إلى استحضار صورته في معاناته مع الجوع ؛ لأنها الأصل في التعبير الذي انطلق منه إلى تصوير الذئب ، وبهذا يجعل الصورتين ماثلتين أمام المتلقي في آنٍ واحدٍ من خلال المضارع (أطوي) ، والماضي المطاوع (انطوت) ، واسم الفاعل (طاويًا) . وفي هذا المشهد – مشهد الذئب – يتسلَّلُ الشاعر إلى التكرار المحض مع اختلاف اللواحق في تصوير معاناة الذئب مع الذئاب ، التي دعاها فأجابته مسرعةً بلا جدوى ، ويعتمد في التعبير عن ذلك على تكرار أزواج متعددة من الأفعال المتماثلة ، أولها يحيل إلى الذئب ، وثانيها يحيل إلى الذئاب ، وذلك نحو : [ضجَّ – ضَجَّتْ / أغضى – أغضَتْ / اتَّسى – اتَّسَتْ / عزَّاها – عزَّتْه / شكا – شكَتْ / ارعوى – ارعوَتْ / فاء – فاءت] ، وهو بهذا التكرار يجعل إحدى عيني المتلقي على الذئب والأخرى على الذئاب منذ بَدْءِ العواء ، ومرورا بالإغضاء والتَّأسِّي والتَّعزية والشكوى ، ثم الارعواء والرجوع بعد يأسٍ من الحصول على الطعام " وكُلُّهَا على نَكَظٍ مِمَّا يُكَاتِمُ مُجْمِلُ " ؛ إذ تشترك الذئاب جميعا في الإسراع إلى المأوى ، وتَحَمُّلِ مرارة الجوع ، وكتمان المعاناة ، وبهذا التكرار يتحقق التماسك بين الأبيات ، ويُوَحِّدُ الشاعر بين الذئاب جميعا في مشهدٍ مأساويٍّ يعكس مرارة ما تعانيه نفسُهُ من بُعْدِهِ عن أهله وعشيرته .

وينتقل بنا الشاعر إلى صورة جديدة من صور التكرار ، وهي ما تُعرف بـ " الترادف السِّياقي " ، و " يُستخدم مصطلح (الترادف السياقي) في مقابل الترادف في اللغة بعامة . ويُقصد به وقوع لفظتين بمعنى واحد أو متقاربتين فيه في جملة واحدة أو بيت واحد ، متجاورتين أو منفصلتين "[1] . فالكلمتان [جَزِع – مُتَكَشِّف] ليستا في ذاتهما مترادفتين بعيدًا عن قول الشنفرى :

فلا جَـزِعٌ مـن خَلَّـةٍ مُتَكَشِّـفٌ ولا مَرِحٌ تحت الغِنَى أتخيَّـلُ

وكذلك [مَرِحٌ – أتَخيَّلُ] ، ولكنَّ السياق يقبل أن تأخذ كلٌّ من هذه المفردات مكان الأخرى ، ومن ذلك أيضا قوله :

وَفـي الأَرْضِ مَنْـأىً لِّلكَـرِيمِ عَـنِ الأذى وَفِيهـا لِمَـنْ خَـافَ الْقِلَـى مُتَعَـزَّلُ
فَعَبَّـتْ غِشاشـاً ثُـمَّ مَـرَّتْ كأَنَّهـا مَعَ الصُّبْحِ رَكْبٌ مِن أَحَاظَةَ مُجْفِلُ

---

[1] إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي : 66 .

إذَا وَرَدَتْ أَصدرتُهـــــا ثـــــم إنهـــــا تَثوبُ فتأتي من تُحَيْـثُ ومن عَلُ
فإمـــا تَرَيْنـــي كابنـــةِ الرَّمـــلِ ضاحيـــاً علـــى رِقّـــةٍ أحفـــى ولا أتَنَعَّـــلُ
نصـــبتُ لـــه وجهـــي ولاكـــنّ دونـــهُ ولا سِـتْرَ إلاّ الاتحمـيُّ المُرَعْبَـلُ
وضـــافٍ إذا هَبَّـت لـــه الـرّيحُ طيَّـرت لَبَائِدَ عَنْ أَعْطَافِـهِ مَـا تُرَجَّـلُ

فقد اشتملت الأبيات السابقة على أزواج من المترادفات ، [منأى – متعزَّل / غِشاشًا – مُجْفِلُ / تثوب – تأتي / أحفى – لا أتنعَّل / لا كنَّ – لا ستر / لبائد – ما تُرَجَّلُ] ، وهذه الأزواج المترادفة وإن كانت لا تقوم بدور مهم في الربط – إذ يتمثل ورودها على مستوى الجملة الواحدة أو الجملتين – فهي تؤكد المعنى وتساعد في امتداده باعتبارها شكلا من أشكال التكرار ، وتُبرز الفكرة الموجَّهة في السياق ، والمسيطرة على ذهن الشاعر وانفعاله .

3 – 2 – 2 التضام .

هو العنصر المتمم لعملية التماسك المعجمي بعد التكرار ، وهو " توارد زوج من الكلمات بالفعل أو بالقوة نظرا لارتباطهما بحكم هذه العلاقة أو تلك "[1] . وهذه العلاقة التي تربط بين أزواج الكلمات هي ذاتها التي تساعد في تحقيق الربط واستمرارية المعنى على امتداد النصّ . وأبرز هذه العلاقات في اللامية علاقة التضاد التي وقعت بين كثير من مفرداتها نحو : [راغبًا – راهبًا (4) / السرّ – ذائع (5) / يعلو – يسفل (16) / يروح – يغدو (17) / شره – خيره (18) / مشرب – مأكل (23) / دعا – أجابته (28) / تبتئس – اغتبطت (44) / تنام – يقظى (46) / وَرَدَتْ – أصْدَرْتُها (48) / تُحيْت – عل (48) / أعدم – أغنى (50) / الأجهال – حلمي (53) / عُدت – أبدأتُ (56) / مسؤول – يسأل (57) / جِنّ – إنس (60) / أولاه – أخراه (66) / أُقْعِي – أمْثُل (66)] . ولا شك أنَّ هذه الثنائيات تعكس ما يعانيه الشاعر من صراعٍ داخليّ ، وتُظهر حالته المضطربة والقلق النفسي الذي يعيشه ، فقد أعلن منذ مطلع قصيدته الرحيل عن جماعته التي تبرَّأت منه ، واستبدل بهم وحوشا تقوم حياتها على التعاون والتناصر ، ولا تفشي ما أُسرَّ إليها ، ثم نراه بعد ذلك يتحدث عن توحُّدِ الذئاب جميعا وإجابتها لملهوفها ، وعن توحد القطا كذلك في حلِّها وترحالها ، وعن جماعة النحل ، وجموع المسافرين والإبل ، وهذا الحديث عن الجماعات المتعددة يعكس عدم تكيُّفه مع الوحوش التي لجأ إليها ، وينبئ عن رغبته العارمة فيمن يشاركه عواطفه وانفعالاته ، ولا يكون ذلك إلا من عشيرته وبني جلدته ، من خلال العودة إليهم والانضمام تحت لوائهم .

---

[1] لسانيات النص : 25 .

واستعمل الشاعر أيضا إحدى علاقات التضام وهي التقابل التي صنعت نوعا من الربط بين حالين من أحواله : غناه ، وفقره ، كما عكست اعتداله في خُلُقِهِ ، وعدم تغيره مهما تقلبت به الأحوال ، وذلك في قوله :

فــلا جَـــزِعٌ مـــن خَلّـــةٍ مُتَكَشِّـــفٌ ولا مَـرِحٌ تحـت الغِنـــى أتخيـــلُ

كما اعتمد على علاقة السببية في التعليل لما يراه ، ومحاولة إقناع المتلقي بمنطقه ، وذلك في قوله :

أقيمـــوا بنـــي أُمِّـــي صُـــدُورَ مَطـــيِّكُمْ فَـإنّي إلـى قـــومٍ سِـوَاكُم لأمْيَـــلُ

فلا شك أنَّ الفاء في بداية الشطر الثاني تنبّه على أنَّ ما قبلها علة لما بعدها ؛ إذ لم يعزم الشاعر على الرحيل إلا بعد أن وجد نفسه تميل إلى مجتمع جديد ، هو مجتمع الوحوش ؛ ولذلك عبَّر عن هذه الوحوش بقوله : هم الأهل ، ثم علل استحقاقها لهذه الصفة الإنسانية بأنها لا تفشي ما أسر إليها ، ولا يُخذل الجاني بجريرته لديها ، وذلك في قوله :

هُـمُ الأَهَـلُ لاَ مُسْـتَوْدَعُ السِّـرِّ ذَائِـعٌ لَـدَيْهِمْ وَلاَ الجَـاني بِمـَا جَرَّ يُخْـذَلُ

ومن هذه العلاقات أيضا علاقة الجزء الكل في قوله :

فَوَلّيْـتُ عَنْهـــا وَهْـــيَ تَكْبُـــو لِعَقْـــرِهِ يُبَاشِـرُهُ منهـــا ذُقُـــونٌ وَحَوْصـــلُ

فكل من الذقون والحوصل جزء من القطا ؛ ولذلك يقوم الجزء هنا بدوره في الربط والإحالة إلى الكل ، من خلال هذه العلاقة المعجمية التي أحكمت الصياغة وحققت التماسك بين الأبيات .

وهكذا صارت اللامية بأصواتها ، ومفرداتها وعلاقاتها المتداخلة – النحوية والمعجمية – منتظمةَ الأبياتِ ، ومُتَّسِقةَ المعاني ، على نحوٍ بَهَرَ عقول العرب والعجم قديمًا وحديثًا ، حتى باتت أعظم مقطوعة شعرية صحراوية في تاريخ الشعر العربي .

خاتمة

في ختام هذه الدراسة التحليلية نرصد أهم النتائج التي توصلت إليها ، وهي :

1- كانت الأصوات لدى الشنفرى مثيرًا من المثيرات اللغوية التي اتَّكأ عليها في تصوير واقعه ، وتجسيد مختلف معانيه ، بدءًا من الوزن

والقافية ، وانتهاء بألوان متعددة من المحاكاة الصوتية ، حتى شكَّلت الأصوات لديه خيطا من خيوط التماسك النصي في اللامية .

2- اعتمد الشنفرى في اختياره لمفرداته على وَحْيِ الطبيعة ، وفطرة اللغة السليمة ، واتَّكأ على الغريب من هذه المفردات ، الذي يعكس صِدْقَهُ وواقِعِيَّتَهُ في توصيل المعنى الشعري .

3- كانت الكلمة في لامية الشنفرى من أهم وسائل إنتاج الدلالة وإبداعها ؛ فهي المولِّدة للمعاني ، والمساهمة في خلقِ فضاء دلالي رحيب للقصيدة ، من خلال اختيار الشاعر لها اختيارًا دقيقًا قائمًا على الملاءمة بين موقعها النحوي وسياقها النصيّ .

4- اعتمدت اللامية في تماسكها على عناصر نحوية متداخلة كالضمائر ، والنعت ، والعطف ، وأخرى معجمية متعانقة كالتكرار بأنواعه ، والتضام بعلاقاته ، وكانت هذه العناصر جميعا معا ذات أثر في تلوين الأداء وتنويعه ؛ إذ ساعدت في استمرار حركة القصيدة ، وقامت بدور الترابط العضوي في الأبيات ، حتى خرجت اللامية بهذا البناء المتميز بما به من تماسك وإحكام وحيوية .

ثبت بمراجع البحث

1- أنيس (د. إبراهيم)

* الأصوات اللغوية ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ط6/1984م .

* دلالة الألفاظ ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ط5/1984م .

2- البغدادي (عبد القادر بن عمر) ، خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب ، تحقيق : عبد السلام هارون ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط4/ 1997م .

3- التبريزي (يحيى بن علي بن محمد الشيباني) ، شرح لامية العرب ، تحقيق : د. محمود محمد العامودي ، مستل من " مجلة معهد المخطوطات العربية " مج41 ، جـ1 .

4- ابن جني (أبو الفتح عثمان)

* الخصائص ، تحقيق : محمد علي النجار ، دار الكتاب العربي ، بيروت .

* المحتسب في تبيين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها ، بتحقيق :علي النجدي ناصف ، ود. عبد الفتاح إسماعيل شلبي ، طبعة المجلس الأعلى للشئون الإسلامية ، القاهرة ، 1414هـ/1994م .

5- حفني (د. عبد الحليم)

* شعر الصعاليك منهجه وخصائصه ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1987م .

* الشنفرى الصعلوك حياته ولاميته ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1989م .

6- حماسة (د. محمد حماسة عبد اللطيف)

* الإبداع الموازي التحليل النصي للشعر ، دار غريب ، القاهرة ، 2001م .

* ظواهر نحوية في الشعر الحر دراسة نصية في شعر صلاح عبد الصبور ، مكتبة الخانجي ، الفاهرة ، ط1/1990م .

* النحو والدلالة ، مطبعة المدينة ، دار السلام ، ط1/1983م .

7- خطابي (د.محمد) ، لسانيات النص (مدخل إلى انسجام الخطاب) ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط1/ 1991م .

8- الزركلي (خير الدين) ، الأعلام ، دار العلم للملايين ، بيروت، لبنان، ط2002/15م .

9- الزمخشري (محمود بن عمر) ، أعجب العجب في شرح لامية العرب ، ومعه : نهاية الأرب في شرح لامية العرب ، للمصري (عطاء الله بن أحمد) ، مطبعة محمد مطر ، الوراق ، القاهرة ، ط1328/3هـ .

10- السعران (د. محمود) ، علم اللغة مقدمة للقارئ العربي ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، بيروت .

11- سيبويه (أبو بشر عمرو بن قنبر) ، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون ، مكتبة الخانجي ، القاهرة .

12- الشنفرى (عمرو بن مالك) ، ديوان الشنفرى ، جمعه وحققه وشرحه : د. إميل بديع يعقوب ، دار الكتاب العربي .

13- صرصور (د. عبد الجليل حسن) ، الذئب والقطا في لامية العرب للشنفرى دراسة تحليلية ، موقع ملتقى أهل الحديث على شبكة الاتصال .

14- العبد (د. محمد) ، إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي ، دار المعارف ، القاهرة ، ط1988/1م .

15- عياد (د. شكري محمد) ، اللغة والإبداع ، القاهرة ، ط1988/1م .

16- فضل (د. صلاح) ، نظرية البنائية في النقد الأدبي، مكتبة الأنجلو المصرية، 1987م .

17- كوين (جون) ، بناء لغة الشعر ، ترجمة : د. أحمد درويش ، دار المعارف ، القاهرة ، ط1993/3م .

18- مصلوح (د. سعد) ، نحو أجرومية للنص الشعري دراسة في قصيدة جاهلية ، مجلة فصول ، المجلد العاشر ، العددان الأول والثاني ، يوليو – أغسطس 1991م .

19- ابن منظور (جمال الدين محمد بن مكرم) ، لسان العرب ، دار المعارف ، القاهرة ، بدون تاريخ .

20- الميداني (أحمد بن محمد) ، مجمع الأمثال ، دار القلم ، بيروت ، بدون تاريخ .