الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة زيان عاشور الجلفة
كلية الآداب واللغات والفنون
قسم اللغة و الأدب العربي

مدرسة الدكتوراه: الأدب العربي قديما وحديثا

الشعر الجاهلي في ضوء النظرية الشفاهية

شعر الصعاليك –أنموذجا–

مقدمة لنيل شهادة الماجستير في: الأدب العربي قديما وحديثا

إعداد الطالبـــة:
فاطمة الزهراء سليليح

إشراف:
أ.د مسعود عامر

الموسم الجامعي

2015–2014

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة زيان عاشور الجلفة

كلية الآداب واللغات والفنون

قسم اللغة و الأدب العربي

مدرسة الدكتوراه: الأدب العربي قديما وحديثا

الشعر الجاهلي في ضوء النظرية الشفاهية

شعر الصعاليك –أنموذجا–

مقدمة لنيل شهادة الماجستير في: الأدب العربي قديما وحديثا

إعداد الطالبة:

فاطمة الزهراء سليليح

إشراف:

أ.د مسعود عامر

أعضاء لجنة المناقشة:

أ.د عبد الوهاب مسعود	جامعة الجلفة – زيان عاشور	رئيســـا
أ.د مسعود عامر	جامعة الأغواط – عمار ثليجي	مشرفا ومقررا
أ.دعيسى أخضري	جامعة الجلفة–زيان عاشور	مناقشا
أ.د عيسى بريهمات	جامعةالأغواط–عمار ثليجي	مشرفا

الموسم الجامعي

2015-2014

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

قال الله تعالى:(أَنِ اشْكُرْ لِي وَلِوَالِدَيْكَ).

فالشكر أولا لله تعالى على نعمائه الأبدية.

ثم الشكر إلى من قرن الله تعالى شكره بشكرهما والديَّ الكريمين.

وامتثالا لقوله صلى الله عليه وسلم:"لا يشكر اللهُ من لا يشكر الناسَ".

أتوجه بالشكر الجزيل إلى الأستاذ الفاضل "مسعود عامر" على ما وجهه من جهد في إشرافه على هذا البحث وما أولاه من عناية كانت قد حكمت على البحث أن يخرج إلى النور، ولا يفوتني أن أشكر الأستاذ الفاضل"أحمد قنشوبة" الذي كان له الفضل في فتح لي هذا الحقل المعرفي وإثارة اهتمامي بالبحث فيه.

والشكر موصول بالأستاذين"لخضر حشلافي" و"فضة الميلود" بما استفدته من توجيهاتهما وملاحظاتهما.

ولا يفوتني أن أتقدم بالشكر للأستاذة "أمال عطية" التي لم تبخل عليا يوما بفضلها وكرمها.

والشكر موجه لكل من ساهم في تخريج هذا البحث ولو بالدعاء.

إهداء

إلى والدي الكريمين لكما جميل المحبة والعرفان والامتنان.

إلى إخوتي وأخواتي.

إلى توأم روحي أمال.

إلى كل الأساتذة الذين أكن لهم كل الاحترام والتقدير.

إلى كل الأصدقاء.

فاطمة الزهراء

مقدمة

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم وعلى آله الطيبين الطاهرين وصحبه الأخيار وبعد:

نشأت اللغة في فلك شفاهي على اعتبار الشفاهة أداة مرتبطة بالزمن والذاكرة الإنسانية، وهي ملكة استراتيجية تضمن لها البقاء والاستمرارية، وتضع لها مكانا في عالم الإنسانية، ونظرا لما تحمله هذه الثقافة من شحنة تكسب تلك المعرفة سمة الجمالية وهي العناصر الخارج النصية التي تشد الجمهور وإن غاب الفضاء الأدائي لها في الكثير من النصوص اليوم إلا أنها تكون قد تركت أثرها .

وأصبحت هذه الثقافة تشغل فكر بعض الدارسين وأثارت اهتمامهم، لتتحول إلى نظرية لها جوهرها أطلق عليها" النظرية الشفاهية" التي يقوم البحث على استثمارها واستثمار أسسها، الأسس التي أقل ما يقال عنها إنها فرضتها طبيعة العقل الشفاهي الذي أنتج كما هائلا من الإنتاج الأدبي، إذ تنعكس على جملة من النصوص .

فاعتبارا للأسس القائمة والمميزة للنظرية نحاول استثمارها وإسقاطها على الشعر الجاهلي ونقتصر تحديدا على شعر الصعاليك "تأبط شرا، الشنفرى، عروة بن الورد" لأن إنتاجهم الذي وصل إلينا هو من أضخم ما أنتج صعاليك الجاهلية والاقتصار عليهم يكفي للتعميم لأنه يتعذر علينا طرق كل دواوين الشعراء الصعاليك وكمية منتوجهم المعتبرة مقارنة مع الثلاثة النموذج، لهذا وُسم البحث ب:" **الشعر الجاهلي في ضوء النظرية الشفاهية –شعر الصعاليك أنموذجا–**

ومن أهم الإشكاليات التي تواجهنا في هذا الصدد:

من أين بدأت النظرية ؟وكيف تمت صياغتها أو ماهي المرجعية التاريخية لها؟وما هي المقومات التي تميزها من مقابلتها الثقافة المكتوبة؟ وهل إجراء العملية الإسقاطية لتلك المقومات على شعر الصعاليك باعتبار شفاهية هذا الشعر يضيف معطيات جديدة تجعل المتلقي بإمكانه الفصل بين شعر نشأ في ربعان بيئة مجتمعها أميٌّ لا يعرف الكتابة وآخر قد احتضنته البيئة الكتابية؟

كان منطلق الدراسة والهدف منها النفاذ إلى أبحاث النظرية وموازاتها مع الشعر الجاهلي عموما وبشكل خاص مع شعر الصعاليك والتطبيق الكامل لكل الآليات التي تقوم عليها النظرية، واستكمال ما بدأ به المستشرق "جيمس منرو"، لعدم وجود أي دراسة –في حدود علمنا– للشعر القديم قد قامت وفق هذه الرؤية، وإن كان المستشرق السالف الذكر قد تعرض لها إلا أنه لم يقم بالتطبيق الكلي وإنما على اقتصر على جانب واحد من جوانب النظرية على شعر المعلقات.

كذلك معرفة إن كانت تلك الأسس والآليات حاسمة أو قطعية لاختلاف الأصل الذي جُسدت وانبنت عليه باعتبار أن قيامها لأول ولهة كان مع تراث يوناني أصيل (الإلياذة والأوديسة)، والتراث العربي.

اقتضت الدراسة أن تتوزع إلى مدخل وثلاثة فصول وخاتمة

المدخل يتناول مجموعة مفاهيم ومحددات أولها تعريف الشفاهية والرواية الشفاهية وكذلك المقارنة بين محددات الكلام الشفاهي والمكتوب، وكيفية مدى تأثير الأداء الشفاهي على نظيره ونرى ذلك في الذكر الحكيم بحكم أنه نزل في بدايته شفاهة وكان أكثر وقعا في النفوس، ثم تطرقنا إلى تحديد الجاهلية والصعلكة وظروف نشأتها بشكل مستفيض، لأن البحث يتطلب معرفة معارف العرب وعلومهم المتعددة، فقد كان لهم حظ غير قليل من المعارف الإنسانية المختلفة.

وتلاه الفصل الأول معقود فيه أواصر النظرية الشفاهية متضمنا الحديث عن إرهاصاتها الأولى بتقديم الأبحاث الثلاثة التي مثلت الصياغ العام لها، فأولها المشكلة الهومرية وسميت كذلك لما يتخبط حولها من آراء عن الشخصية في حد ذاتها(من هو هوميروس؟) وعن إنتاجها الأدبي (الإلياذة والأوديسة)،و ثاني الأبحاث هو البحث الفيلولوجي الذي يسعى إلى التحقق من صحة المشكلة باعتبار أن إنتاجها موروث علمي وثقافي قد لطمه التشكيك في تاريخه وصحته، فهو يهدف إلى صياغة أجوبة عن البحث الأول،الذي قام به مؤسسو النظرية، وثالثها البحث الأنثربولوجي الذي يهتم بكيفية عمل ذاكرة هوميروس وكيف استطاع هو ومعاصروه من إنتاج كم هائل من الموروث.

ثم نتطرق إلى البنود المتوخاة من الإنتاج الهومري بعنوان مقومات النظرية الشفاهية، ونعرض بعدها لأهم الدراسات النقدية المعاصرة للنظرية الشفاهية المنصبة على الأدب العربي.

ولربط النظرية بالشعر الجاهلي يتوجب الوقوف على جذوره (جينالوجيا).

وهذا ماخصصناه للفصل الثاني البحث في ماضي الشعر الجاهلي من خلال زمكانيته وكيف أثرت في نفوس الشعراء، وكذا طبيعته وأصالته التي نمى فيها وحفظته من الضياع، وكانت تلك الطبيعة هي الشفاهية إذ أنشئوا أدبهم بعيدا عن الكتابة ولم يستعملوها، وإثبات الشفاهية لا يعني أنهم يجهلون الكتابة فهم على وعي بها وهذا ربما لأنهم كانوا يتأهبون للانتقال من مرحلة الشفاهية إلى الكتابية ونوضح هذا بعنوان الوعي الكتابي في الشعر الجاهلي.

بعد هذا نعرض للعلاقة بين الشعر الجاهلي و المشكلة الهومرية لما تعرض له كل منهما بتهمة الانتحال وغيرها من القضايا التي تجمع بينهما، وعرض هذا الفصل يكون بشيء من التبسيط.

أما الفصل الثالث للدراسة كان عملية استكمالية لما بدأ به "جيمس منرو" والتطبيق الكلي للسمات التعبير الشفاهي التي أدرجها "والتر أونج" في كتابه باعتقاد منه أنها أهم السمات التي تعكس الإنشائية الشفاهية على صعيد النص، كوننا نتعامل مع نص مكتوب ذو أصل شفاهي ، فنستدرجها من خلال التركيب اللغوي القائم وفق مقوم التكرار الذي يقوم على أضرب أولها قوالب جاهزة وثانيها قوالب اشتقاقية وهو أوسع من الأول وثالثها قوالب متجانسة إيقاعيا، ونراعي في هذا البنية وهي معزولة عن سياقها العام الذي وردت فيه.

ثم يليه الأسلوب العطفي أي استخدام أدوات العطف بشيء مكثف يمنع من تداخل الجمل والأفكار وإن كان الجانب التطبيقي له يحمل نوعا من التحليل إلا أنه يعتمد في الأساس على إحصاء يدوي للحروف الواردة في المقطع النموذج،وأخيرا على مستوى التركيب اللغوي أسلوب التوازن والأسلوب التقليدي.

كما نتحراها من ناحية المضمون وهي في الأساس مضامين تقوم على نوع من الثيمات القائمة في مجملها على اللهجة الخصامية والموقفية ونزعة الصراع، إذ يعد هذا بند من بنود النظرية، وفي إطار غياب الفضاء والأداء الشفاهي المفسر لحالة الصراع الذي عاشه الصعاليك وتعاملنا معه نصا مدونا يصعب علينا الوصول إلى جو الصراع، ولكن نحاول فهمها من خلال الحروف وخصائصها، فبواسطتها نستطيع شرح وفهم الحالة الانفعالية للشاعر.

ونعرج إلى أسلوب آخر وهو القرب من عالم الإنسانية والمشاركة الوجدانية، وأخيرا بند الأسلوب التجميعي الهادف إلى تكثيف الصيغ والنعوت.

كل هذه الآليات حاولنا قدر الإمكان استنباطها من دواوين الصعاليك الثلاثة، ونخرج في النهاية بنقد للنظرية الشفاهية، ثم خاتمة نُجمل فيها أهم النتائج المستوحاة.

ارتأينا في هذا البحث إلى تبني المنهج التاريخي لمواءمته للظروف العامة التي أدت وساعدت في تكوين هذه الظاهرة وكذا المنهج التكاملي (بنيوي، تحليلي وصفي) كون أن هذا البحث يستنطق بعض الأسس من خلال البنية اللغوية ويستنطق بعضها الآخر من خلال وحدة أو مقطع كامل للقراءة.

وكانت من أهم المحاولات التي استفدنا منها وإن اقتصرت على جزئيات فلا بد من التنويه لها والرفع من شأنها كمحاولة "جيمس منرو" في(النظم الشفوي)، والاستفادة التامة بكتاب (الشفاهية والكتابية) ل"والتر أونج" مصدر الانطلاقة الفعلية والقاعدة الرسمية للجانب التطبيقي، إضافة إلى كتاب "ناصر الدين الأسد" (مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية)، وكتابي "يوسف خليف" و" عبد الحليم حنفي" (الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي) و(شعر الصعاليك خصائصه ومنهجه) على التوالي.

ومن الطبيعي أنه لا يمكن أن يخلو بحث من الصعوبات، فمنها قلة المواد العلمية التي تناولت النظرية الشفاهية بشكل مفصل وأكثر توضيحا وتعذر الحصول عليها إن كانت موجودة.

كما أسلفنا هو صعوبة التعامل مع النصوص الصعلوكي والتعقيد الذي يمسه مما يصعب في أحايين كثيرة فهم بعض شعرهم لغرابة بعض ألفاظهم ومعانيهم كسائر الشعر الجاهلي.

فبعد أن تكاملت خيوط الدراسة، كان لابد من خاتمة تلخص ما ورد في تلك المراحل من آراء وتوجز ما تناثر فيها من أبحاث وقد كادت تلك الصعوبات أن تحكم على البحث بالموت قبل ميلاده لولا تذليل من الله سبحانه وتعالى، ثم بتوجيه امتناني للأستاذ المشرف وجهده وملاحظاته القيمة، كما أتقدم بالشكر لأعضاء اللجنة الموقرة على تجشم قراءة البحث وتسديد عثراته فلهم مني جزيل الشكر

وكل ما أرجو أن أكون قد وفقت إلى ما أردته، والله من وراء القصد وبه التوفيق.

المدخل: محددات ومفاهيم

1 -تعريف الشفاهية والرواية الشفاهية.

2 -محددات الكلام الشفاهي والمكتوب.

3 -أهمية التواصل الشفاهي في الخطاب القرآني.

4 -تعريف الجاهلية والصعلكة وظروف نشأة الصعلكة.

مدخل: محددات ومفاهيم

1-تعريف الشفاهية والرواية الشفاهية:

1-1 تعريف الشفاهية:

إن ضرورة البحث في هذا التعريف تقتضي الوقوف على لفظة (ش، ف، ه) والتنقيب عنها في المعاجم، وقد وردت في اللسان (شفه) الشفتان من الإنسان طبقا الفم، الواحدة(شفةٌ) منقوصة لام الفعل ولامها هاءٌ،والشفة أصلها (شَفَهَةٌ) وتصغيرها (شُفَيْهة) وجمعها (شِفاه)[1].

وإذا نسبت إليها فأنت بالخيار إن شئت تركتها على حالها وقلت شفيٌ مثل دميٌ وعديٌ وإن شئت شفهيٌ، ويزعم قوم أن الناقص من الكلمة الواو لأن جمعها (شفوات)[2]، أما أهل البصرة يرون أن لامها الهاء فقالوا الحروف الشفهية ولم يقولوا الشفوية ولم يتخلَّف عن كل هذا "الزبيدي"[3] .

ويرى أنها للإنسان وقد تستعار للفرس يقول "أبو دُوادَ" في وصفها[4]:

فَبْنَاُ جُلُوسا عَلَى مَهْرناَ نتَّزِعُ من شَفَتيْه الصَّفَارا.

كما استعارها "أبو عبيد" للدلو قائلا(كَبْنُ الدَّلو شَفَتُهَا)، وعلق "ابن سيده" على هذا بقوله: أمن العرب سمع هذا أم هو تعبير أشياخه فلا أدري؟[5].

ونقول: رجل شُفَاهِي أي عظيم الشَّفَة وشَافَهَه كلمه مشافهة، ورجل شَافِهٌ أي عطشان لا يجد من الماء ما يبل به شفته، قال تميم بن أبَيَّ بن مقبل العجلاني[6]:

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، مادة (شفه)،2293/3/4.

[2]- اللسان (شفه).

[3]- محمد مرتضى الزبيدي، تاج العروس من جوهر القاموس،مادة(شفه)ج415/36.

[4]- الصفارا: يبيس البهى وله شوك يعلق بجحافل الخيل.

[5]- المصدر نفسه (شفه).

[6]- ديوان بن مقبل 414، واللسان و التاج (شفه)، الأنفال: الغنائم.

فَكَم وَطِئْنَا بِهَا من شَافِهٍ بَطَلٍ وَكَم أَخَذْنَا منْ أَنْفَالٍ نُفَادِيهَا.

ورجل مَشْفُوه يسأله الناس كثيرا، إذ كثر السؤال عليه حتى نفد ما عنده، وقيل ماء مَشْفوهٌ هو ممنوع من ورده لقلته، ووردنا ماءً مشْفُوهًا أي كثير الأهل ، ويرد ما شَفَهْت عليك من خبر فلان شيئا أي لم أخف عليك من خبره[1].

وعن أبي هريرة رضي الله عنه عن النبي صلى الله عليه وسلم قال:(إِذَا صَنَع لأَحَدِكم خَادِمه طَعَاماً فَلْيُقْعِده مَعَه فإِن كَانَ مَشْفُوهاً فَلْيَضَع فِي يَدِه منهُ أُكْلَة أو أَكْلَتَيْنِ).

مَشْفُوها أي قليلا أو كثر أكلته.

ويقول الكِسائي إن الشَّفَة إذا ثلثت أصبحت شفهات أوشفوات، ويحكي أن الهاء أقيس والواو أعم لأنهم شبهوها بسنوات[2].

فمن هذه التعريفات نستشف أن مصطلح الشفاهية أقرب للاستعمال من الأصل الذي هو (شفهة) وليس (شفوة) لذا سنعتمده في دراستنا بدل مصطلح الشفوية.

1-2 تعريف الرواية الشفاهية :

إن الرواية الشفاهية أو ثقافة التأليف الشفاهي أو الشفاهية _كلها ذات معنى واحد_ ذات شأو كبير كونها ثقافة حفظت الأخبار والأشعار خصوصا عند العربي في العصر القديم لندرة الكتابة آنذاك علما أن الكتابة لم تتخذ مصدرا للمعرفة إلا في نهاية القرن الثاني للهجرة[3].

احتلت الثقافة الشفاهية مكانة مرموقة فالعرب كانوا يكتبون باللسان في لوح الحافظة (الذاكرة) فكل شاعر كان على مقدار وعيه وحفظه كتابا، وبهذا تعتبر القبيلة السجل الزمني في إحصاء الأخبار

[1]- اللسان (شفه)

[2]- التاج (شفه)

[3]- ناصر الدين الأسد، مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية،ص 193.

والآثار[1]،ولم يبتعد عن هذا "ناصر الدين الأسد" بإقراره أن الرواية الشفاهية تقوم على النقل والحفظ والإنشاد فالرواة ينقلون ويحفظون الشعر في صدورهم وذاكرتهم إنشادا لا قراءة ويذيعونه بين القبائل بهذه الطريقة[2].

وهذا ما تشير إليه جل الدراسات التي تعرضت لهذه القضية، أن ذيوع شعر الشاعر وآثاره وأخبار القبيلة ومآثرها، لم يكن مستمدا من الكتب –في مجملها– وإنما يقوم على الرواية الشفهية من جيل لآخر يتناقلونه إنشادا لا قراءة، فيشيع بين العرب عن طريقها.

على هذا فمادتها أي الرواية الشفهية هي الكلمة المنطوقة المسموعة التي تخرج من بين الشفاه، كون الصوت المسموع هو وسيلة الاتصال المثلى قديما وحديثا، لأنها تعمل بطريقة أفضل على المناقشة والتفسير خصوصا في بعض المواقف التي لا تحتاج في أغلب المرات إلى الكتابة[3].

كما يعرفها "جيمس منرو" في مقال له "النظم الشفوي "بأنها الانتقال غير المادي للأشعار والمذاهب والممارسات والمعارف من عصر لآخر وفقا للكلمة المنطوقة [4]، وتعد هذه المادة من أهم الوسائل المعتمدة كونها المرآة التي تعكس المرحلة التي كان يعيشها العربي وغيره البدائي فهي التراث المعبأ بأفكارهم وعواطفهم والمكون من أشعار وأغاني وأمثال ...

وجل علماء علم النفس والاجتماع ألفناهم يؤثرون الكلمة المنطوقة التي يقوم عليها التواصل الشفاهي اعتبارا منهم أنها من أهم مهارات التعليمية خصوصا في الطور الابتدائي كونها تقوم على التحدث والاستماع وحتى المتخصصين في مجال الإعلام كونها أكثر تأثيرا وإقناعا [5]،ويرى "راشد محمد عطية " أنها أجريت العديد من الدراسات حول مدى شيوع هذه الثقافة ليتضح أن معظم الأنشطة تقع في فلكها فهي تمثل نسبة عالية من التواصل[6].

---

[1]– فيليب حتي، تاريخ العرب ،ترجمة:ادوارد جورجي،ص84.

[2]– ناصر الدين الأسد، المرجع السابق، ص190.

[3]– راشد محمد عطية، تنمية مهارات التواصل الشفوي، ص152.

[4]–فضل بن عمار العماري،الشعر والغناء في ضوء النظرية الشفوية،ص25/24.

[5]– راشد محمد عطية،المرجع السابق، ص154،155.

[6]– المرجع نفسه، ن ص.

ويعرفها "فتحي يونس"بأنها النشاط اللغوي الذي يتطلب تفاعلا بين اثنين فأكثر ويشترط اللغة المنطوقة لإبلاغ الرسالة ونقلها[1].

أما "محمد مبارك"فيعرفها بأنها مفهوم يتكئ على التلقي ويستمد شرعيته منه [2]على اعتبار أن التلقي في هذه الثقافة يعتمد على قناة المشافهة التي تنتقل عبر ميزة السماع التي تعد أبا للتلقي، يقول "علي بن عبد العزيز الجرجاني" في هذا الصدد "وإنما الكلام أصوات محلها الأسماع، محل النواظر من الأبصار"[3].

والشفاهية هي ثقافة سابقة للثقافة المدونة لدى جميع الشعوب، فالإلياذة والأوديسة وغيرها من آثار اليونان كانت في أصلها شفاهية، إذ أنها احتلت مكانة سامقة في الأعصر الأولى وهذا ماسنراه مع "ميلمان باري وألبرت لورد".

كما تعد المشافهة ثقافة مرتبطة بالوعي الجماعي على عكس الكتابة التي هي مرتبطة من حيث الجوهر بالوعي بالذات [4]،أي تنطوي تحت مايسميه "والتر أونج" تحولا إلى الداخل أو الوعي والتحول إلى الداخل[5]،أي أن الشفاهية تولد فيها الكائنات أما الكتابية فهي تولد في أعماق النفس.

إذ تعتمد الشفاهية على الإنشاد الذي يستند فيه الخطيب أو الشاعر إلى عناصر حسية وموسيقية معتمدا في هذا على الذاكرة لتمثل سندا اعتمدهالمؤرخون وغيرهم وأهل العلم أي أن قدرا من التراث المدون كان تراثا شفهيا قوامه التداول والرواية الشفاهية واعتبرت الرواية الصحيحة عند بعضهم[6].

وهناك إجماع أن جل الباحثين والأدباء والشعراء قد استفادوا وغرفوا من هذه الثقافة أمثال الطبري وبن خلدون وغيرهم كثير في الثقافة العربية فقد جعلوا من الشعر الجاهلي معينا الذي يكاد يكون برمته قد نشأ في ريعان بيئة صوتية سماعية وقس على ذلك في التراث الغربي جاعلين الآداب اليونانية القديمة الشفاهية متكَئا لأعمالهم.

---

[1]- فتحي يونس، نقلا عن راشد محمد عطية، المرجع نفسه، ص152.

[2]- محمد مبارك، استقبال النص عند العرب، ص109.

[3]- علي بن عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح:محمد أبو الفضل ابراهيم وعلي محمد البجاوي ،ص142.

[4] -حسن البنا عزالدين، الشعرية والثقافة،ص8.

[5]- والتر أونج الشفاهية والكتابية،ت:حسن البنا،ص246.

[6]- إياد عبد المجيد، الأصمعي والنقد الأدبي، ص33.

2-محددات الكلام الشفاهي والمكتوب:

إن صعود الكتابة على المنصة باعتبارها التكنولوجيا المسيطرة في زمننا الحالي لا يعني بالضرورة نفي أومحو الشفاهية كونا أنها ثقافة سريعة الزوال لارتباطها بالزمن الذي ولّى والذاكرة المميزة بسرعة النسيان.

إن ثقافة الشفاهية عند بعضهم تتميز بإستراتيجية تضمن البقاء والاستمرارية للمعرفة التي هي في مقابل استراتيجيات الكتابة التي بدورها تجعل تلك المعرفة أسيرة الأوراق ومحفوظة بالتدوين،فالذاكرة التي هي قوام الشفاهية لها دور فعال في حفظ الأدب الشفاهي وترويجه ، ومن ثم إن مجتمع هذه الثقافة يلجأ إلى استغلال أساليب وتقنيات تسهل العملية_ التذكر_ كالتكرار والإيقاع والجناس والطباق والسجع وغيرها فهذه الآليات كلها مجتمعة تسهل العملية وتحفز الذاكرة [1]، يتميز محتواها بالكثافة للطبيعة التكرارية التي قلنا أنها تلعب المخرج أو العامل الأساسي في حفظ الخطاب وبقائه[2].

كما أنها تختلف عن مناظِرتها الثقافة المكتوبة من خلال الموقف الإيصالي الذي يمكن توضيحه كالتالي:

	الثقافة الشفاهية	الثقافة المكتوبة
المرسل	ملقي النص(يقوم بالإلقاء) أنا جماعي	كاتب النص (يقوم بالكتابة) أنا فردي
المرسل إليه	جمهورحاضر(سامع)	جمهور غائب(القارئ)
الرسالة	خطاب مسموع يحتل مساحة زمانية(مرتبطة بالزمن)	خطاب مقروء يحتل مساحة مكانية(مقيد بأوراق)
الشيفرة (الموقف)	قائم على السماع	قائم على القراءة

[1] – فضل بن عمار العماري، المرجع السابق،ص25.

[2]– عبد الجليل مرتاض، اللغة والتواصل،ص126.

فما نلحظه من خلال معطيات الجدول أن الشفاهية يجسدها تواطئ متين بين عنصري الخطاب المرسل والمرسل إليه إذ أنه يكتسب جماليته من خلال التفاعل الحاصل بينهما لكونه وليد اللحظة والارتجال ، أي أن الطرف الأول الذي هو المرسل يلقي خطابه دون سابق إعداد فلا يتمكن من التعديل أو التنقيح ولا يمكنه

الرجوع إلى الوراء، كلام قائم على خواص لسانية وأخرى غير لسانية لا يمكن أن تتجسد هذه الأخيرة بالكتابة كنبرة الصوت المصاحبة بالتنغيم والإيماءات كحركة اليدين وحدة العينين وتقطيب للجبين وغيرها من الآداءات باعتبار أنه موجه لجمهور حاضر،أما الثقافة الكتابية أو المكتوبة العكس فهي شيء قائم بذاته يتمكن فيه صاحبه بالتحوير والتدوير للمعنى والتمحيص وانتقاء الألفاظ الموحية فهو في فسحة من وقته يعدل كيفما شاء وقت ما شاء قبل عملية التخريج أي خطاب يبقى تحت التصرف،وتحفظه بالتدوين وهو موجه لجمهور غائب.

الحال نفسه بالنسبة للطرف الثاني وهو المرسل إليه (القارئ) يمكن أن ينقد أو ينقص أو يزيد في المعنى والمفهوم كونه خطابا دائما نصب عينيه يلجأ إليه ريثما شاء أما المتلقي في الثقافة الشفاهية وهو المستمع فلا يمكن أن يتناول المفهوم الذي قدمه الطرف الأول مرة ثانية، ومن ثم فالشفاهية تبقي أكثر قوة وتأثيرا من مناظرتها .

لكن هذا الاختلاف الظاهري لايمنع من وجود علاقة باطنية بينهما فيمكن اعتبار الشفاهية بنية ما قبلية والكتابية بنية ما بعدية ، أي الأنموذج الأول يمثل البداية الحتمية للكتابي، فاللغة التي يعد الكلام فيبعديه الشفاهي والمكتوب جزءا منها قد نشأت كذلك أي في حيز البنية القبلية لتجسد فيما بعد في البنية البعدية و كلاهما يقوم على التأويل كون أن كل منهما يقوم على المعنى أي محاولة تبليغ لمحتوى رسالة ما.

ويمكن إثبات النتائج المتوخاة من الجدول بمجموعة من الآراء إذ يرى "جودت فخر الدين" أن الصوت حركة في الزمن أي هو حدث وحيوية خلاف الحرف الذي هو سكون في المكان [1] لذلك نجد أن الكلام

[1]- جودت فخر الدين الرازي، الإيقاع والزمن في نقد الشعر، ص77.

الشفاهي الذي هو قبل الكتابي كان أكثر قوّة وحيوية فالإبداع حاضنته اللغة الشفاهية دون غيرها ولايمكن تصوره في الكتابية فهذه مغالطة لا بد من تحاشيها[1].

لكما يرى"أبوحيان التوحيدي"أن بلاغة اللسان أبلغ وأعسر من بلاغة القلم لأ نها مرفقة بالتأني وزمان متسع للانتقاد التخير والإلحاق وإبدال كلمة مكان أخرى كما يتسنى لصاحب هذه البلاغة أن يمحص ويحور الكلام وبالتالي فهو في متسع من وقته على عكس صاحب بلاغة اللسان فمفروض عليه أن يقوم في الوقت القصير بترتيب الكلم واختيار الأعذب منه والمعبر وهذا يُفضي به إلى المشاكلة والتكرار...

وفي تعريف" لابن جني" للغة يرى:(بأنها أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم)[2] ففي اعتقاده هذا نجده ينتصر إلى مراعاة الكلام المنطوق دون المكتوب كون أن علماء اللغة لم يتناولوا اللغة في صفتها المكتوبة.

والعلاقة بينهما تكمن في أنهما عمليتان متلازمتان ومترابطتان ، فالشفاهية سابقة الزمن للكتابة يقول "سوسير"أن الكتابة فعل تال للشفاهي فهما فعلان متلازمان [3]، فلا يمكن تخيل الكتابة دون سابقتها ولا يمكن أن تستغني عنها في أي حال من الأحوال فالشفاهية يتسنى لها أن توجد لحالها ،ومنه فللبنية البعدية ببساطة تعيد تقديم البنية القبلية القائمة على الكلمة المنطوقة بشكل مرئي.

ليرى "عبد الجليل مرتاض"أن الكتابة أداة تبلور الشكل الصوتي للعناصر اللسانية لتقديم الشفاهية في شكل دالة بصرية[4]، فهي تقوم بالتثبيت فتجعل منها خطابا في منأى عن الهدم والضياع،ليمتد التفاعل الحاصل بينهما فتعمل الكلمة المنطوقة المادة الأساسية للشفاهية القائمة على السماع بإضاءة الوعي بلغة واضحة لتأتي الكتابة فتزيد من حدّة الوعي[5].

---

[1]- عبد الجليل مرتاض، المرجع السابق،ص126.

[2]- أبو فتح عثمان بن جني، الخصائص، تح: محمد علي النجار، 33/1.

[3]- والتر أونج، المرجع السابق، ص55.

[4]- عبد الجليل مرتاض، المرجع نفسه،ص145.

[5]- والتر أونج، المرجع نفسه، ص284.

3-أهمية التواصل الشفاهي في الخطاب القرآني:

إن الأداة الأولية البلاغية في التعبير الذي يقوم عليه القرآن الكريم تعتمد على الأداء الشفاهي لما وجدنا له من ميزة تميزه عن مقابله المكتوب، فقد كان هذا النوع من الخطاب الإجراء الأول القائم عليه خطاب الله تعالى،خطاب له أسبقية الوجود والحضور.(هذا الكلام لا يعني نفي أهمية الكتابة وإنما الاقتصار على الشفاهية اعتبارا أنها الظاهرة المدروسة).

ولإثبات ذلك آيات تدل على أن الخطاب المقدس آثر الشفاهية كطريقة أساسية لما ذكرنا آنفا أنها تقنية مشحونة وأكثر وقعا وأكثر تأثيرا على المتلقي ، علما أن قوة هذه الطريقة تستوجب حضور المتلقي وبهذا يصير خطاب الله عز وجل منطوقا مسموعا منها:

قوله تبارك تعالى: "وَإِذاَ قُرِئَ القُرْآنُ فَاسْتَمِعُوا لَهُ وَ انْصِتُوا لَعَلَّكُم تُرْحَمُون "[1].

كما يقول تعالى"أَفَلَمْ يَسِيرُوا فِي الأَرْضِ فَتَكُونَ لَهُمْ قُلُوبٌ يَعْقِلُونَ بِهَا أَوْ آذَانٌ يَسْمَعُونَ بِهَا فَإِنَّهَا لاَ تَعْمَى الأبصَارُ وَلَكِنْ تَعْمَى القُلُوبُ الّتِي فِي الصُّدُورِ"[2].

ويقول تعالى:"وَ مَا يَنْطِقُ عَنِ الهَوَى "[3].

ويقول أيضا " وَلِسَاناً وَشَفَتَيْـنِ"[4].

هذه الآيات وغيرها كثير دالة على قيمة الشفاهية وتوحي أن المعنى الذي يدرك بالسماع قد لايدرك بالكتابة إلا بعد تدبر ومجاهدة للنفس، والقراءة التي تقتضي السماع في هذا النوع من الخطاب (القرآني)

[1]- سورة الأعراف، الآية204.

[2]- سورة الحج، الآية 46.

[3]- سورة النجم، الآية 3.

[4]- سورة البلد، الآية 9.

تختلف عنها في الخطابات الأخرى،إذ أن بلاغة هذا الخطاب تكون أكثر تأثيرا بوظيفة اللسان ألا وهي النطق فهي أجدى نفعا وأكثر إقناعا إذ لا يكون للرسالة ظهور ولا حجة إلا بالنطق[1].

إن الباعث إلى إبلاغ القرآن منطوقا يهدف أولا إشعار المتلقي بأهمية ما يسمع ،حيث أن هذه الأداة تحول تلك الكلمات إلى أحاسيس تنبض بالحياة، علما أن الأصوات في القرآن الكريم تتطلب بل تحتم

التدقيق والضبط من إعطاء كلّ حرف منها حقه من مدٍ وإشباعٍ وتشديدٍ وغيرها من الحقوق ولا تظهر كل هذه إلا من خلال الصوت أو الأداء النطقي كون أن الآيات المكونة من تلك الأصوات تدخر في طياتها أساليب ومعاني جلها تعتمد عليه(الكلام المنطوق /المسموع)ـوالحديث في الشأن يطول ـ

ومنه فهذا التذوق الجمالي للخطاب القائم على ثنائية (المنطوق/المسموع) يولي بأهمية التواصل الشفهي الذي يعد بمنزلة اللبنة الأولى التي تستقر عليها المعاني في الذات،فمدى تذوق حلاوة القرآن الكريم خصوصا وغيره عموما متوقف على مدى قدرة الخطاب الشفهي التأثيرية ،لكن هذا لا يقلل من شأن المكتوب فهو التقنية التي تحفظ ذلك الأول من الزوال والضياع لأنها الإجراء الذي يهدف تثبيت اللغة المنطوقة .

4- تعريف الجاهلية والصعلكة وظروف نشأة الصعلكة:

1/تعريف الجاهلية: تطلق كلمة الجاهلية على المدة التي سبقت ظهور الإسلام، وهي ليست نقيض العلم.

وهي كلمة مشتقة من السفه والغضب، تقابل لفظة الإسلام الذي يدل على الخضوع لله تعالى ويدل على الحِلم[2]، وقد وردت هذه اللفظة في القرآن الكريم في عدة آيات تحمل معنى السفه والغضب، ففي قوله

[1]- الجاحظ، رسائل الجاحظ، تح: عبد السلام هارون، 239/3.

[2] -شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي –العصر الجاهلي،ص 39.

تعالى:(قَالُوا أَتَتَّخِذُنَا هُزُوًا قَالَ أَعُوذُ بِالله أَن أَكُونَ مِنَ الجَاهِلِينَ) [1] ، أي أعوذ بالله أن أكون من السفهاء، وقوله تعالى:(خُذِ العَفْوَ وأمُرْ بَالعُرْفِ وَ اعْرِض عَن الجَاهِلِينَ)[2].

والآيات التي ضمت هذه الكلمة كثيرة قد تعرضت لها كتب الأدب والأخبار، فيكفي هنا إيراد هذا النصين الشريفين في تحديدها والدالة في معناها على الطيش والسفه لما سيطر على أحوال ذلك المجتمع من وأد وثأر وعبادة للأوثان وارتكاب المحرمات كل هذه المستلزمات وغيرها دالة وبجدارة عن الجهل الذي هو خروج عن طاعة الله تعالى.

أما تحديدها الزماني تنقسم إلى قسمين اثنين فالذي سبق الإسلام يسمى العصر الجاهلي الذي نعتبره نحن التراث العربي وقد حدده الدارسون بمائتي عام كما يقول الجاحظ:(فإذا استظهرنا الشعر وجدنا له-إلى أن جاء الله بالإسلام خمسين ومائة عام وإذا استظهرنا بغاية الاستظهارفمائتي عام) [3] وهي المدة التي استقام فيها الشعر واكتمل على يد امرؤالقيس وأضرابه من فحول الشعراء ويطلق على هذه المدة بالجاهلية الأخيرة وهي المقصودة بالدراسة، وما قبل ذلك يسمى الجاهلية الأولى [4]،ولعل المقصود بالجاهلية الجانب الديني أي جهل بالدين، ومن ثم شاعت العقائد المنحرفة وأحوال التشرد وهي حال العرب قبل الإسلام من الجهل بالله سبحانه و تعالى ورسوله وشرائع دينه والكبر والتجبر [5]،وبهذا نجد جل أمهات الكتب قدمت نفس التعريفات إذ لا تختلف عن بعضها البعض.

2/تعريف الصعلكة:

ظاهرة برزت في العصر الجاهلي والعصور التي تلته، تبنتها جماعة من الشعراء وأضفت طابعا خاصا في حياتهم، وقد سجلت لنا الكثير من الجوانب الاجتماعية وحتى الأدبية لشعرائها.

---

[1]- سورة البقرة، الآية66.

[2]- سورة الأعراف، الآية 199.

[3]- الجاحظ، الحيوان، 47/1.

[4]- شوقي ضيف، المرجع السابق، ن ص.

[5]- ابراهيم عوض، هوامش على تاريخ العرب لفيليب حتي،ص12.

أ–التعريف اللغوي : نورده بإيجاز لأن كل من تعرض لهذا المفهوم لا يبتعد عما سنذكره ولا يختلف عنه،الصعلكة في معاجم اللغة جاءت كالتالي:

قال صاحب الصحاح "الجوهري" ت 393 الصعلوك هو الفقير وصعاليك العرب ذؤبانها [1]، والصعلوك ليس هو الفقير فقط فإضافة إلى ذلك هو اللص، يقول "عبد الحليم حنفي" (إنه لاشك في أن الوصف بكلمة لص أو بكلمة ذئب تساوي تماما كلمة صعلوك من حيث الاستعمال العربي أعني بصرف النظر عن الأصل اللغوي الذي أخذت منه كل هذه الألفاظ وإذن فلا شك أيضا في أن الصعاليك واللصوص و الذؤبان كلهم طائفة واحدة وإن الاختلاف بين هذه الألفاظ لا يعني شيئا)[2].

كما جاء في لسان العرب "لابن منظور"ت 711 أن الصعلكة بمعنى الفقر والصعلوك هو الفقير الذي لا مال له وزاد "الأزهري" ولا اعتماد ويقال تصعلك الرجل إذ افتقر وكان عروة بن الورد يسمى عروة الصعاليك لأنه كان يجمع الفقراء في حظيرة ويرزقهم مما يغنمه[3]يقول حاتم الطائي :

غَنِيناَ زَمَانا بِالتَّصَعلُك والغِنىَ فَكِلاَنا سَقَانا بِكَأسَيهِمَا الدَّهْر

فَمَا زاَدَنا بغيًّا عَلَى ذِي قَرَابَة غنَاناَ ولَا أَزْرى بِأَجْسَامِنا الفَقْر.

ويقال: تصعلكت الإبل أي خرجت أوْبَارها وانجردت، ورجل مصعلك الرأس:صغيره والتصعلك الفقر وصعاليك العرب ذؤبانها ورجل يتصعلك فكأنما تجرد من ماله[4].

في مضمار ما قدمنا من التعريفات الوجيزة لهذه المادة نلاحظ أن السمة الأساسية في الصعلوك أو المعنى العام لها الفقر ولما نقرأ شعر الصعاليك وأخبارهم نجدها حافلة بحديثهم عن الفقر و مخلفاته النفسية والاجتماعية.

---

[1]– إسماعيل بن حماد الجوهري، تاج اللغة وصحاح العربية، تح:أحمد عبد الغفور عطار،ص1596.

[2]– عبد الحليم حنفي، شعر الصعاليك منهجه وخصائصه وخصائصه، ص34.

[3]– اللسان (صعلك)،2451/27.

[4]– يوسف خليف، الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي،ص21.

ب–التعريف الاصطلاحي: إن تحديد المدلول الاصطلاحي لها لايكاد يخرج عن المفهوم اللغوي عامة فهو يتمحور حول الفقر.

إذ عرف "أبو زيد القرشي" الصعلوك أنه هو الفقير والمتجرد للغارات [1]، وانطلاقا من هذا التعريف يمكن تحديد المفهوم الاصطلاحي لظاهرة الصعلكة، فقد نظرنا إلى الصعلوك أنه الفقير وأنه الذي كرس حياته للغارات وللغزو باعتبار أن هؤلاء قوم يمثل صنفين، صنف خامل راض بالذل والهوان اللذان تفرضهما حياة الفقر، وصنف متمرد على الأعراف خارج عن القيم السائدة في النظام القبلي حامل للسلاح من أجل رفع مجده دون مراعاة سؤدد القبيلة، والدليل على ذلك قول السليك بن السلكة أحد الشعراء الصعاليك مفرقا بين الصعلوك النؤوم الضعيف والصعلوك ذو الهمة الدؤوب الضروب الذي لا يتوانى عن حمل السلاح ورفع مجده[2]:

فَلاَ تصِلِي بِصعْلوكٍ نـَؤُوم إِذَا هُوَ أَمسَى يُعَد منَ العِيَالِ

إِذَا أَضْحَى تَفَقَّد منِكِبَيْـهِ وأَبْصَرَ لحْمَهُ حَذَر الهُـــــزَالِ

ولَكِن كُل صُعْلُوك ضَرُوب بنَصْلِ السَّيْف هَامَاتُ الرِّجَالِ.

وعروة بن الورد يصف حال هذين الصنفين من الصعاليك في النوع الأول يقول[3]:

لحَى الله صُعلُوكاً إِن جَنهُ اللَّيْل مُصَافِي المشَاشِ آلِفاً كـُـل مَجْزَرٍ

ينَامُ عِشَاءً ثُم يُصْبحُ طَاوِيـــاً يَحُتُّ الحَصَى عَنْ جَنْبِهِ المتعَفـّـرِ.

والثاني يصفه بقوله[4]:

[1]– أبي زيد القرشي، جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، تح: علي محمد البجاوي، ص435.

[2] –ديوان الشنفرى ويليه ديوان السليك بن السلكة،طلال حرب،ص97.

[3]– عروة بن الورد، الديوان،شرح: ابن السكيت،ص73.

[4]– نفسه، ص70.

ولَكِن صُعْلُوكاً صَحِيفَة وَجْهِهِ كَضَوْءِ شِهَاب القَابِسِ المتَنـوِّرِ

فَذَلِكَ إِنْ يَلْقَ المِنِيةَ يلْقهـــاَ وَحِيداً وإِنْ يَسْتَغْنِ يوْماً فَأَجْدَرِ.

يتضح مما سبق في التعريفين اللغوي والاصطلاحي أن المعنى العام لا يخرج عن نطاق الفقر الذي أودى بالصعاليك إلى كسب العيش لكن كل على شاكلته وطريقته الخاصة، فمنهم الذي كان قانعا بما كتب عليه من الذل العائش بصدقات الناس، ومنهم الذي يستعمل السلاح والسيف والرمح لينال بما يريد غير مبال وهذا هو الصنف الغالب.

وبالعودة إلى ما جمعناه من أخبار هؤلاء الصعاليك نجدها تنحصر أي الصعلكة في صفة اللصوصية

وقطع الطريق جرّاء الفقر الذي أدى بهم إلى الفتك والإغارة والسطو [1]،والتصعلك هو مهنة امتهنها أصحابها بسبب تجردهم من المال وبسبب فقرهم المغدق الذي يجعلهم ضامرين بين أولئك الأغنياء المترفين الذين أتخمهم المال وسمنهم[2].

وبالتالي فالصعلكة نستطيع أن نصفها بأنها سلوك اجتماعي ودستور وضعه الصعاليك لأنفسهم واعتبروه نمطا اعتمدوه في حياتهم ومذهب آمنوا به يجدون في قوانينه مايضمن لهم كرامتهم ويرفع مجدهم

ويمنعهم من الذل والمسكنة بدلا من أن يعطف عليهم أهل التطول، إذ يقول"الشنفرى"[3]:

وَأَسْتَف تُربَ الأرض كَيْلَا يرَى لَهُ عَلَيَّ من الطّول امْرُؤ مُتَطَوّلُ.

[1]- جواد علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام،606/9.

[2]- يوسف خليف،المرجع السابق، ص23.

[3]- الشنفرى، المرجع السابق،ص58.

3/ظروف نشأة الصعلكة:

مما سبق ذكره أن الصعلكة ظاهرة اجتماعية ظهرت منذ العصر الجاهلي أي أنها ارتبطت بتاريخ المجتمع الجاهلي فقد لازمته في كل العصور وفي كل الأماكن وأسباب ظهورها وبروزها كثيرة متباينة جغرافية سياسية اجتماعية ...

أ/الفقر: ظاهرة اجتماعية، ويعد من أهم دوافع الصعلكة [1]، فقد كان مصدر رزقهم هو الاعتماد على الماشية والرعي فهم رهن أحوال الطقس القاسية في معظم أحيانها، فأدى بهم هذا إلى الفرار، فمثلا يقول "عروة" في هذا الصدد[2]:

دَعِينِي لِلْغِنَى أَسْعَى فَإِنِّي رَأَيْتُ النَّاس شَرَّهُـم الفَقِير

وَأَدْنَأَهُم وَأَهْوَنَهُم عَلَيهم وَإِن أَمْسَى لَه حَسَبُ وَخِير

يُبَاعِدُه القَرِيب وَتَزْدَرِيه حَلِيلَتُه ويَنْهَـره الصَّـــــغِير.

تلك كانت الطبيعة القبلية الجاهلية المتعسفة تذل وتحتقر الفقير وتنهره، فتهمشه لا لشيء إلا لفقره.

وما يلازم الفقر بطبيعة الحال الجوع، فهذان السببان يدفعان الصعلوك إلى الغزو والبحث عن المال الذي يغنيه من الجوع ويأمنه من الخوف الذي سببه له لمجتمع، هاهو"تأبط شرا" يصف جوعه وما خلفه من نحول في الجسم وبروز في العظام إذ يقول[3]:

قَلِيل ادِّخار الزَّاد إِلَّا تعلَّـــــة فَقَد نَشَزَ الشُّرسُوف والتَصَقَ المِعِي.

---

[1]- عبد الحليم حنفي، شعر الصعاليك خصائصه ومنهجه، ص(40-41).

[2]- عروة بن الورد، السابق،ص57.

[3]- تأبط شرا، ديوان تأبط شرا وأخباره، تح: علي ذو الفقار شاكر،ص115.

فلقد كان الفقر سببا بارزا في ظهور الصعلكة ومن أهم الأسباب الثورية التي خاضها الفقراء ضد الأغنياء في مجتمع كان ظالما وعدالته ظالمة،كما أن الإحساس به جعلهم يعانون ويعملون من أجل التطلع للغنى والحصول على المال .

ب/عدم وجود دولة جامعة : لم يكن في المجتمع الجاهلي دولة تفرض سيطرتها ولا سلطتها [1]، بل كان مجتمعا قبَليا يحكمه دستور مادته الأساسية العصبية[2]،وهي النصرة لأبناء القبيلة ظالمين أو مظلومين ففي

الجريرة تشترك العشيرة، وبهذا شاع النظام القبلي السلطوي مما أدى إلى تمرد بعض الشباب فأبوا الخضوع لهذه السلطة، فشاعت نزعة التحرر بينهم وزكوا بها أشعارهم ،فهاهو" الشنفرى " الذي يفضل العيش مع الوحوش بدلا من العيش مع مجتمع متعسف إذ يقول[3]:

وَفِي الأَرْضِ مَنْأَى لِلْكَرِيمِ عَنِ الأَذَى وفيهاً لِمَن خَافَ القِلَى مُتَعَـزّلُ

وَلِي دُونَكُم أَهْلُون سَيدٌ عَمَّـــلَّسٌ وأَرْقَطُ زَهْلُول وَعَرْفَاء جَيْـــأَلُ

هُم الأَهْلُ لاَ مُسْتَودَع السِّر ذَائِــع لَدَيْهم وَلَا الجَانِي بِمَا جَرَّ يخْذَلُ.

وهذه النزعة التحررية من السلطة شائعة في شعر الصعاليك.

ج/العامل البيئي: إن الطبيعة الجغرافية لشبه الجزيرة العربية المترامية الأطراف المتباعدة الأقطار باعتبار ما ميزها الله تعالى من مناخ يختلف كما اختلفت طبيعة أرضها ففيها أراضي شاسعة وجبال شاهقة فيها شواظ من لهيب الحر يشوي الوجوه وتلون الأبدان، وفيها برد شديد البرودة وثلوج تكلل قمم الجبال العالية وفيها بين هذا وذاك مناخ معتدل [4]، فكان لزاما على الصعلوك أن يبقى صامدا وأن يعرف ويدري بمتاهات

[1]- عبد الحليم حنفي، المرجع السابق،ص46.

[2]- يوسف خليف، المرجع السابق، ص91.

[3] -الشنفرى، المرجع السابق، ص55.

[4] يوسف خليف، المرجع السابق، ص23 وما بعدها.

الصحراء وأوديتها وجبالها وضواحيها لكي ينجو ممن يلاحقه ويتمكن دائما من الغزو والفرار، وانعكست هذه القسوة في نفسياتهم وساعدت على ظهور هذه الظاهرة وجاء شعرهم مصداقا لذلك[1].

هذه العوامل وغيرها من أهم دوافع الصعلكة وهي عوامل عامة مشتركة وتنطبق على كل أناس العصر الجاهلي، إلا أن هذه الفئة رفضوا أن يعيشوا عالة على غيرهم فاتخذوا الهروب من هذا الواقع الأليم وكانوا يفتخرون بما يُغيرون بكل جرأة ولا يعتبرونها شيئا مشينا [2]وقد يكون من أسبابها عند بعضهم حب المغامرة وإثبات الشخصية فتكون هواية المغامرة هي التي أودت بهم إلى اختيار هذا النمط من الحياة الضنكة، وهم يرددون المثل(مكره أخاك لا بطل).

[1]- ضياء غني لفتة، البنية السردية في شعر الصعاليك، ص35.

[2]- جواد علي، المرجع السابق،100/5.

الفصل الأول: النظرية الشفاهية

1 - ارهاصات النظرية الشفاهية.

2 - مقومات النظرية الشفاهية.

3 - أهم الدراسات النقدية المعاصرة للنظرية الشفاهية المنصبة على الأدب العربي.

الفصل الأول: النظرية الشفاهية

1-ارهاصات النظرية الشفاهية:

يقتضي البحث بنا أن نرجع إلى أصول هذه النظرية لمعرفة التقاليد الشفاهية التي تعود إليها الملاحم اليونانية والتي مثلت المرتكز الأول لهذه النظرية في الفكر الإنساني وتمكننا نحن كعرب الكشف عن التقاليد الشفاهية التي ينتمي إليها شعرنا الجاهلي.

نظرية كمقابلاتها من النظريات اهتم بها الباحثون وكانت مناط اهتمام الكثير منهم، أرسى دعائمها كل من "ميلمان باري"وَ"ألبرت لورد" لتنتهي تفرعاتها مع"والتر اونج" الذي جمع شتيتها بعدما كانت أعمال متفرقة بين دراسات الباحثين [1]،ويبدو أنها قامت في الولايات المتحدة الأمريكية على مدار الستين السنة الأخيرة وعلى الأرجح سنة 1932م ،كما يعد "جون ميلز فولي" من أهم المنظرين لها [2].

وهذه نظرية لم تأت من فراغ وإنما انبثقت من خلفية شعبية ذات أصول يونانية، قامت نتيجة إسهام مجالات ثلاث مثلت مجتمعة السياق العام الذي صاغ فيه الباحثان التقرير الأولي لها .

1 1 البحث الهومري:

وبدأ من خلال رصد مجموعة من الآراء التي حامت حول الشخصية اليونانية "هوميروس" التي شكلت مشكلة تعرف بالمشكلة الهومرية، إذ أثارت ملحمتا هوميروس (الإلياذة والأوديسة) الكثير من المناقشات، وكان نقاد الأسكندرية (أريستارخوس،زنودوتوس) أول من شكك وارتاب في نسب العديد والكثير من المقاطع التي تقوم عليها تلك الملاحم أنها من إنتاج هومر [3]، ويبدو أن هذه مشكلة بدأ الكشف عنها منذالقرن16م وتحري حقيقتها، عندما أعلن "سكاليجر scaliger" أن الإلياذة والأوديسة ليستا من

---

[1]- والتر أونج، الشفاهية والكتابية، ص11 .

[2] -المصدر نفسه،ن ص.

[3]- محمد صقرخفاجة، تاريخ الأدب اليوناني، ص40 .

نظم شاعر واحد مؤيدا إياه علماء اهتموا بهذا النوع من البحث في قرون لاحقة أمثال"أويناك وفولتير"[1]،ويرى"محمد صقر" أن هذه الآراء لم تلق رواجا لأنها قدمت من فراغ ولم تدعم ببراهين علمية[2].

وجاء الناقد الألماني"فريديريك قولف" ليبعث فيها الروح من جديد إذ نشر أبحاثه عن هوميروس مؤيدا أن تلك الملاحم هي من نظمه ومن إبداعه، وقدنظمها في أوقات متباينة ولم تكن في آنٍ واحدٍ،ملاحظا أن الإلياذة أقدم من الأوديسة فقد نظم الأولى في ربيع شبابه والثانية في آخر أيامه [3]، ويوافقه في الرأي "أرسطو" ويبدي إعجابه بهما مؤكدا أنهما من نظم "هومر"[4].

يعتني كذلك الباحثان"باري ولورد"بدراسة الشعر الإغريقي المتمثل في تلك الملاحم، فكرسوا أنفسهم لدراسته والبحث عن هذا الشخص وكيف نظم قصائده التي جرت العادة أن تُنسب إليه هل كان نظمه شفاهيا أم كتابيا؟ هل هو شخصية واقعية أم خيالية أم يمثل شعبا بأكمله؟

يقول"والتر أونج":(إن ثمة وعيا ممتدا بالزمن بالتقاليد الشفاهية بين الكتابيين–أصحاب الثقافة المستوعبة للكتابة– بحيث أنه يمكن لهؤلاء أن يستخلصوا من الثقافة الشفاهية أشكالا فنية جديدة كما يرى أنه يمكن تتبع مسار هذه الثقافة على نحو أفضل من خلال تاريخ هذه المشكلة) [5]،ويدلي كل منهما أنها مشكلة تعود للعصور الكلاسيكية القديمة وقصائدها تختلف في طريقة نظمها عن بقية القصائد اليونانية.

---

[1]– المرجع نفسه ،ن ص.

[2]– المرجع نفسه،ص41.

[3]– المرجع نفسه،ن ص.

[4]–المرجع نفسه .ص 40 .

[5]–والتر أونج،المصدر السابق ،ص13 .

وتطرق المؤرخ اليهودي"جوزيفوس" لهذه الشخصية أثناء محاولته إثبات أن العبرية أرقى الحضارات وأنها أسمى مكانة من الثقافة اليونانية فقال: إن "هوميرس"اليوناني لم يكن يستطيع الكتابة ولم يطلع عليها ولم يتعلمها[1].

ليرى باحثون آخرون أن تلك القصائد المنسوبة إليه منحولة ،ويزعم "فرانس هدالين"في القرن السابع عشر أنها فقيرة من الحبكة والشخصيات وأنه لا وجود لشخصية "هوميروس"على الإطلاق وأنها يعني القصائد ليست إلا مجموع أجزاء ملحمية لآخرين، يجاريه في هذا "جيامباتشافيكو"فيلسوف إيطالي ويرى أنه لاوجود لهذه الشخصية وأن تلك القصائد هي مجموع إبداع شعب بأكمله.

ويذهب"جان جاك روسو" أن "هوميروس" لم يكن يعرف الكتابة لأنها كثقافة لم تظهر في العصر الذي تزامنت معه هذه الشخصية ، ويؤيده في هذا الرأي"روبرت وود" الذي يعتقد أنه لم يكن كتابيا أي لم يعرف الكتابة وأن قوة الذاكرة هي التي مكنته من إنتاج هذا الكم الهائل من الشعر لما للذاكرة من دور متميز في الثقافة الشفاهية [2].

وشرع في القرن التاسع عشر "فريديرك أوجست وولف" أن تلك القصائد هي منتوج محرر من شخص واحد وهو "هوميروس" فهي قصائد قد مثلت الأدب الرفيع[3].

وتعرض "مايكل زويتلر"في كتابه إلى دراسة هذه المشكلة مشيرا إلى أن الشاعر اليوناني "هوميروس" جدير بالذكر والدراسة كونه شاعرا أنشد الملاحم الإلياذة والأوديسة شفاهيا معتمدا في ذلك على الذاكرة [4]،ولا يعارضه "سويداس" بل يوافقه بأن الإلياذة والأوديسة هما من نظمه وبطريقة شفاهية دون منازع[5].

---

[1]-المصدر نفسه،ص14 .

[2]-المصدر السابق ،ص14 .

[3]-جيمس منرو ،النظم الشفوي،ترجمة:فضل بن عمار العماري، ص26 .

[4] Mecheal zwettler,the oral traditional of Implication,the ohio state university press,1978,p97. classical Arabic poetry is character

[5] -جيمس منرو،المرجع السابق،ص26 .

ويبدو أن هذين الرأين قد لقيا معارضة من باحثين كُثر يرون أن لدى معارضة لهذين الرأين يرون أن القصائد دونت لدى اليونان إذ يرى"وليم جديس"أن هومر لم تكن شخصية واحدة في الأصل وإنما مجموعة من الشعراء[1].

ومما تقدم نرى أنأغلب الآراء ترجح بأن "هوميرمس" لم يكن يستطيع الكتابة ولم يعرفها وأن تلك القصائدلم تحفظ كتابة وإنما حفظت في ذاكرة معاصريه وتناقلت عبر الأجيال وترددت بينهم [2]-الإغريق- ليقول "ناصر الدين الأسد" في آخر المناقشة حول هذه المشكلة أن الجدل حول هذا الموضوع رغم إغرائه غير مفض إلى نتيجة [3].

إذ أن هذا التضارب المتباين من الآراء كانت في مجملها آراء نقدية كانت قائمة سجالا،و كل من يهتم بهذه المشكلة وعدها قضية أثارت الكثير من اهتمامه فيقدم وابلا من التبريرات لإثبات ما يقول، وفي نهايتها ونهاية ما توصل إليه "باري ولورد" أن هوميروس كان شاعرا شفاهيا ودون منازع تحت عنوان(هوميروس والأسلوب الهومري1932)والذي يعد تاريخ الانطلاقة الفعلية للنظرية على رأي "أونج"[4].

1 2 البحث الفيلولوجي:

تسعى الفيلولوجية إلى تأسيس علم يبحث في التحقق من صحة الموروث العلمي والثقافي للأمم وتمييز الصحيح منه من المنسوب، خاصة ونحن نعلم أن التراث العالمي القديم وخاصة الإغريقي المتمثل في هوميروس وملاحمه كثيراً ما وصل إلينا عن طريق الرواية الشفاهية كما رأينا من منظور"باري ولورد" لهذا فهو يحتاج إلى تحقيق نصوصه لأن بعض هذه النصوص شكك الدارسون في تاريخها وصحتها ونسبتها فهو في السياق يبحث عن لغة القصائد الهومرية .

هذا البحث ساعد بدوره على صياغة وتقديم إجابات حول المشكلة الهومرية ،فهو يهتم بالجانب

[1] - ناصر الدين الأسد،مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التارخية، (290-293) .
[2] - المرجع نفسه،ص279 .
[3] - المرجع نفسه،ص308.
[4] - والتر أونج،المصدر السابق،ص22 .

اللغوي،حيث أن "باري"تأثر في هذا البحث باللغويين الألمان تأثيرا حقيقيا واقتبس من أعمالهم من أهمهم"جون ارنست إليندت" و"كورت فيتيه" واللغوي الفرنسي "أنطوان ماييه"[1].

بحيث اقتبس من"اليندت"الصيغ المكونة للوزن السداسي علما أن هذا الوزن هو الذي التزمه الشعر الهومري[2] –وهو قالب يقوم الشاعر بملئه بالكلمات المناسبة –كما توافر له منه الأنواع المختلفة التي تتطلبها صرامة الشكل الشعري إضافة إلى ذلك توفرت له قراءة النعوت الثابتة لدى"هوميروس" ومناسبتها العروضية التي بدورها أنتجت معجما شعريا قائما على الصيغ.

كذلك"فيتيه"بدوره تقدم له منه التأكيد على الأقسام العروضية في الوزن السداسي وتأثيرها على البنية المرفولوجية المركبة للبيت[3].

أما ما تسنى له وما استفاده من كتابات "أنطوان ماييه" بأن ملحمة "هوميروس"كانت قائمة على الصيغ بصورة كلية وهذا ما أكده "زويتلر"أن الإلياذة والأوديسة كلاهما عمل أدبي متوفر على الصيغ التي بالضرورة ساعدت على بقاء المنتوج حيا وتعتبر شيئا جوهريا تقوم عليه الملحمتين[4].

والصيغ عرفها"باري"بأنها مجموعة من الكلمات تستخدم في بحر معين لتعبر عن معنا معينا،وقد اتخذها فكرة أساسية وطبقها على الشعر الهومرى لينتهي أنه شاعر شفاهي [5]

و"جيمس منرو" يطلق عليها لتعددها في تلك القصائد وورودها بشكل متكرر (القالب الصياغي) معتبرا إياها أنها من أعظم استعمال يتخذه الشاعر للتعبير عما يريد قوله [6]وتكرارها على مستوى التركيب في قصيدة معينة إشارة ودليل على أنها نظمت شفاهيا وافتقار القصائد من تلك القوالب إشارة على أنها نظمت كتابيا، فالشعر الشفاهي شعر صياغي تقريبا[7].

---

[1]– نفسه، ص16 .

[2]– فضل بن عمار العماري،الشعر والغناء في ضوء النظرية الشفوية،ص99 .

[3] – والتر أونج ،المصدر السابق،ص17 .

[4] Mecheal zwettler,IbId,p99.

[5] Milman parry,l hpitheie traditional dans hommer,http://www,persee,fr (تاريخ الاطلاع 17.12.2013).

[6] –جيمس منرو،المرجع السابق،ص27 .

[7] –المرجع نفسه، ن ص.

وبهذا كان للغويين الألمان والفرنسيين التأثير الحقيقي على فكر "باري ولورد"أثناء تقعيد النظرية الشفاهية واستنادا لهذه الاجتهادات التي قاما بها وإلمامهما بالمشكلة الهومرية التي تضاربت حولها الآراء وأقامت الدنيا ولم تقعدها كانا على استعداد أو اقتراح المرحلة الأولى من النظرية.

1 3 البحث الأنثربولوجي:

علم يهتم بدراسة الأجناس البشرية أي يهتم بمراحل تطور الإنسان من بدايته ويسمى كذلك علم الأنسنة وعلاقة هذا البحث بالنظرية الشفاهية تكمن في شرح عمل الذاكرة ودورها في الحفظ

فمن خلال رحلة ميدانية قام بها"باري" بين الشعوب اليوغسلافية ليعزز فرضية "لورد" القائمة على تأكيد دور الذاكرة انطلاقا من المقارنة بين المغني اليوغسلافي ونظمه وبين طريقة"هوميروس"، مستفيدا في ذلك من أعمال عدة منها أعمال "فاسيلي رادلف" المتمثلة في أبحاثه الميدانية بين الشعوب التركية في آدائها للشعر الشفاهي القائم على الارتجال في مقابل الحفظ [1].

كذلك ما قدمه "فريديريك كراوس"فقد استفادا منه وتأثرا به خصوصا لأنه أقدم على بحث يتصل بالشعر الشفاهي لدى هؤلاء الجوسلار من خلال بحث مطبق على أكثر من مئة مغني، مستنبطا في الأخير أن لديهم ذاكرة فذة تعمل على الحفظ، وذلك بمساعدة تقنيات عدة كالتكرارت القائمة على الصيغ وامتلاك صور نمطية وأوصاف يستطيع المغني أن يستند عليها ويستخدمها بشكل بسيط وسهل وأن ينشئ بها وبطلاقة تامة مادة شعره،أي أنه يغرف من ذخيرة واسعة تضم تلك الصيغ التي يحتوي عليها التراث فهو يغني بلغة وحداتها هي الصيغة[2]. فتلك الوحدات تمثل مؤشرا على تنظيم الأغاني تنظيما شفاهيا[3].

---

[1]- والتر أونج ،المصدر السابق، ص13 .

[2]- عاطف أحمد الدرابسة،قراءة النص الشعري في ضوء نظرية التأويل، ص222 .

[3]- جيمس منرو، المرجع السابق، ص11 .

فمن خلال الأعمال هذه وتلك استطاع"باري ولورد" أن يصلا معا إلى أي مدى كان اعتماد "هومر"في إنتاج الإلياذة والأوديسة وكذلك الشعوب الأوروبية على التكرارت والصيغ المكررة أي القوالب وغيرها من الوسائل المساعدة على الحفظ والترسيخ في الذاكرة .

ليصلا إلى نتيجة مفادها أن أشعار هومر وهؤلاء الشعوب المغنية كانت تؤدى مرتجلة وبالتالي فالأشعار التي تحتوي وتتك رر فيها كلمات بأعينها وعبارات هي أشعار مرتجلة وبالضرورة هي شفاهية.

2- مقومات النظرية الشفاهية :

إن كل ثقافةٍ تمثل نظريةً بالضرورة تكون لها معايير ومقومات تقوم على إثرها، ويستعين بها كل من يتخذ هذه النظرية منطلقا لبحثه أو أي دراسة تجعلها مقياسا لها.

فاكتشافات (باري ولورد) للآليات التي تقوم عليها الإنشاءات الشفاهية بناء على فحص إنتاج يوناني أصيل (الإلياذة والأوديسة) وبعض أغاني المغنين اليوغسلاف ربما لكونها ملاحم مثالية تحوي الآلاف من الأبيات كما أنه يمكن احتوائها على القيم الإبداعية والفنية التي تعبر عن عبقريات فذة -علما أنه قد تختلف معايير هذه الثقافة الشفاهية عن معايير الأسلوب الكتابي – لكن المسألة تبقى غير حاسمة فمعايير الحذق والمهارة تختلف في كلا الثقافتين.

إذ الشاعر الشفاهي يتفنن ويبدع في تنميط الصيغ التي يغرفها من المخزون الجماعي الثابت فكلها ترتكز على أسس مشتركة تبناها ذلك المجتمع، فالإبداع الأدبي عموما والأساطير خصوصا تقوم على معايير مشتركة تستعين بها الهيئة الإجتماعية.

سيما أن هذه المعايير تعكس الفكر القائم على الشفاهية وهي سمات كما قلنا ليست قطعية وحاسمة بل موحية واتخاذها كخطوة أولية اعتبارا أننا لا زلنا في طريقنا إلى التنقيح والتأمل في دراسة أدبية التي ربما من خلالها نستطيع استنتاج الفكر المؤسس لهذا النوع من الثقافة ومعرفة إن كان بالإمكان تعميم الحكم على أي إنتاج أدبي واكب عصر بدائي أو بالأحرى شفاهي في كل الثقافات أم لا.

ويمكن أن نورد أهم خصائص التعبير الشفاهي التي تجسد مجتمعة أسس النظرية الشفاهية فيما يلي:

01-الأسلوب التكراري والإطنابي:

التكرار في لسان العرب هو الإعادة بين الفينة والأخرى[1].

أسلوب يرد لتحقيق غايات معينة جمالية أوتأكيد معنى أوتقرير حقائق أولفت الانتباه أو ترغيب أو ترهيب[2] ،اتخذه المبدعون أصحاب الثقافة الشفاهية مفتاحا يجوب بينهم لندرة الكتابة آنذاك، يتم بإعادة اللفظ مرتين فصاعدا [3]، قد يكون بتكرار بيت أو مصراع بيت إذا اقترن الأمر بالشعر ، أسلوب تفرضه البيئة والعوامل البيئية عوضا عن الجنسية على مستوى العمل الإبداعي[4]ولا يقوم فقط على تكرار لفظي وإنما تعداه ليكون على أضرب ،ضرب قائم على كلمات معينة وثابتة وضرب قائم على التجانس الإيقاعي وآخر أوسع من ذلك قائم على تبديل لغوي محافظا على الوزن والموقع ينتج عنه قوالب صياغية اشتقاق ية[5]، وكل هذا سنتصدر للبحث عنه في الجانب التطبيقي على شعر الصعاليك الذي سيكون حول ما أنتجه (عروة بن الورد والشنفرى وتأبط شرا) .

وهو أسلوب ثرية به الملاحم والأساطير اكتسحها وغزاها بصفة رسمية، ومثل ركيزة يدعم بها المبدعون أعمالهم ، وهو يقترن بالارتجال يتخذه هؤلاء كسلاح يخرج بهم من مأزق الخوف والتوقف عن الإلقاء والتأتأة التي كلها من عيوبه ، بحيث يعتبر التكرار هذا سمة بارزة وعنصرا أساسيا في النص الشفاهي فهو الذي يمنح هذا النص الحظ لإبقائه حيا كما يضمن له الخلود لأن الجمل الكلامية خاصة التي تكون الكلمة المفتاح أو مايدور في حقل هذه الكلمة تزول بمجرد التفوه بها أوالتلفظ بها إلا أن تكرارها وتزيينها بهذا الأسلوب يجعلها راسخة في أحضان الذاكرة خصوصا في مرحلة تفتقر للتدوين كآلية[6].

---

[1]- اللسان، مادة (كرر)، ص3852 .

[2]- فضل بن عمار العماري،الشعر والغناء،ص141.

[3]- محمد مفتاح،في سيمياء الشعر العربي القديم، ص34.

[4]- عز الدين إسماعيل ،الأسس الجمالية في النقد العربي، تفسير ومقارنة، ص226 .

[5]- جيمس منرو، المرجع السابق، ص37.

[6] عبد الجليل مرتاض، اللغة والتواصل ، ص147 .

كما رأينا عند "جيمس منرو"اصطلح عليه بالقالب الصياغي، والارتجال كخاصية مصاحبة للنص الشفاهي يرتد إلى عملية الصياغات الجاهزة ،حيث أن المعجم اللغوي الذي يستعين به أصحاب هذه الثقافة هو المعين الذي يستعين به سابقوهم فينتج عن هذا تراكيب مكررة[1]لهذا لا يمكن أن يقتصر على شاعر معين أو قصيدة واحدة فإنه يرد عند الأول ويمكن أن نتصفحه في قصيدته أكثر من مرة لنجده عند الآخر لأن الكلمات ليست حكرا لشعراء معينين .

أي أن وحدات الخطاب الشفاهي تتلاشى وتنقضي بمجرد أن يُنطق بها لارتباطها بالحيز الزمني ، فالمتكلم لما يتفوه بالكلمة تزول وتحل محلها كلمة أخرى وهكذا دواليك بالنسبة لباقي الوحدات ولو يتم الحال على هذا لضاع أدب أو إنتاج أي أمة لم تتعلم الكتابة في زمنها الأول، إلا أن التكرار يكون هو سيد الموقف، إذ يستعين به المرسل لترسخ في أذهان متلقيه رسالته ،فلما ينطمس السياق من العقل يمكن هذا الأخير أن يعيد تحويره بالتكرار الذي أُدلي به.

ودائما لأنه لا يوجد ثمة شيء نستدبره خارج العقل فهذا الأسلوب يجعل كلا من عنصري الخطاب على خط واحد،وهذا ما أكده"والتر أونج" فبمجرد زوال الكلمة عند النطق بها فإن العقل يتحرك إلى الأمام بشكل متحفظ قريب من بؤرة الانتباه مما تناول قبلا معتمدا في ذلك على هذه التقنية المميزة [2]، وبهذا يجعل العقل يؤدي وظيفته متحفظا لما قيل توا وجعل المرسل والمرسل إليه على تفاعل بينهما وبشكل مؤكد وهذا ما تفرضه حاجة المتكلم إلى شدِّ ولفت الانتباه الجمهوري ، ضف على ذلك من هذه الأساليب التي لا تختلف عن التكرار من إطناب ومبالغة ...

فتصفح هذه الخصائص وورودها في خطاب مكتوب يكشف وبشكل واضح وجود هوية شفاهية دفينة، ويمثل الخطاب المكتوب الوريث والوارث الشرعي لها وهذا ما نترصده في الأدب العربي الجاهلي الذي سنكشف عنه لاحقا وما توصل إليه"باري ولورد" في أبحاثهما،ولا يتوقف الحد عند هذا فمثلا أسلوب "طه

[1] محمد مفتاح، المرجع السابق، ص37 .

[2]- والتر أونج، المصدر السابق، ص83 .

حسين" اليوم المتميز بالإطناب والتكرار والمبالغة سببه شفاهيته الحتمية وإملائه ،مع العلم أنه من مواليد عصر الغزو الكتابي-إذا جاز التعبير- إلا أن هذا ما ميز أدبه كونه لم يكن كتابيا إزاء العاهة التي كان بها مصابا والأدب الشعبي اليوم باعتبار أنه شعر شفاهي ثري في بنائه اللغوي بالتكرار اللفظي.

كما أن الأسلوب التكراري يمكن أن يعد تكنولوجيا تعوض إمكانية الرجوع البصري للخلف ويحقق الاتصال ولفت الانتباه، على عكس المكتوب الذي يرد خطا فإن القارئ المتلقي إذا تلقى تشتتا في الانتباه ينزلق السياق من العقل وينطمس إلا أن هذا لايمنعه من الرجوع، بل يتيح له الأمر العودة إلى الخلف ويرجع ببصره لاستعادة ما فقده من السياق فهو متاح له بين يديه كلما دعت الضرورة والحاجة فهو دائما وأبدا نصب عينيه أولا بأول على الصفحة المكتوبة .

فالتكرار الذي تحراه "باري ولورد" في دراستهما للإلياذة والأوديسة لما أنشدهما شاعر الخلود"هوميروس" ففي الأوديسة على سبيل المثال لا الحصر يقول:(أخرج أوديسيوس سلاحه ورماحه .... وانقض تيلماك .... وهجم في أثر تيلماك .... وقد سد أوديسيوس المسالك وهتفت ابنة جوق بأوديسيوس السلام السلام أيها المحاربون السلام السلام .... وجعلوا رفاقه الأربعة رماحهم في صدورهم واستطاع أوديسيوس ورفاقه انتزاع رماحهم من صدور العدو .... ولما رأت مينرقا ما يلقى المحاربون الأربعة الأعداء ،والأعداء يفرون من منيرقا وجعل أوديسيوس ورفاقه الأربعة يصطلمونهم أربعة بعد أربعة ولم يبق إلا المنشد المسكين فيموس .... ولقد فزع المنشد المسكين من هول المجزرة....)[1]،

ما يمكن ملاحظته في هذا النص الذي لا يمثل إلا الجزء اليسير من إنتاج ضخم التكرار المتواصل لكلمات تتمثل في أسماء نعوت وصفات وقس على هذا بقية نصوص الملحمتين والأغاني اليوغسلافية التي بها تم تأكيد هذه الخاصية في بناء أسس النظرية.

[1]- هوميروس، الأوديسة ،مصطفى صافي الجويني، ص284 .

اعتبر هذا الأسلوب أمرا محمودا في كثير من الظروف القائم عليها الخطاب الشفاهي الذي يُلقى أمام جمهور كبير [1] لأنه ليس بالأمر الهين أن يسمع كل الجمهور أو حتى متلقيا واحدا منه كل ما تفوه به المتكلم كما أنه لا يعي كل ماقال، وبهذا الأسلوب يمكنه أي المتلقي أن يستدرك ما فاته أو انزلق من عقله ، ولا يقف الأمر عند هذا الحد فالملقي أو المرسل يأخذ نصيبه منه فبه يستطيع أن يستمر في تقديم خطابه

دون انقطاع فيلعب دور العامل المساعد بعدما كانت له غاية بلاغية أسلوبية ،عدّه الخطيب مادة يسد بها الثغرات التي نتحسسها في أي لقاء شفاهي (كالحبسة والتوقف والاضطراب والتوتر...)

كما أصبح أداة فنية تشجع عليها الثقافة الشفاهية واستمر حتى العصور الوسطى إلى عصر النهضة ويعد"توماس بابنجتون ماكولي" 1800-1895 واحدا من الذين يتصف أسلوبهم بالمبالغة والتكرار ولا تزال موضوعاته المكتوبة وكأنه خطب ارتجلت ارتجالا[2].

وبهذا يلتزم الفن القولي الشفاهي بنظام التكرار كقانون فني [3]واتُّخذ كمبدأ أولي ودليل قاطع استدل به أصحاب النظرية لإثبات صحة ما أدلوا به.

والتكرار باعتبار سمته الجمالية والبلاغية لم يقتصر على الأعمال الفنية التي تناولتها سنن العرب والغرب في أولها أوفي جاهليتها كونهم مجبولين على الفطرة والسليقة ،فنحن نتحراه ونلتمسه في القرآن الكريم ببلاغته التي لا تضاهيها بلاغة ولغته التي تسمو به إلى أعلى المراتب وأرقاها فزيادة على مواءمته للفطرة أولا وأنه له وظيفة مزدوجة ثانيا تحمل مع التوثيق للمعنى ودفع المساهلة في القصد إليه قيمة صوتية وفنية تزيد القلب له قبولا والوجدان به أكثر تعلقا [4].

في نفس المضمار يشتغل "الجاحظ" ويقول أنه ليس عيًّا مادام ينطق فقط لحكمة أو مخاطبة الغبي أو الساهي وأنه ليس عيّاً ما لم يتجاوز مقدار الحاجة ويخرج إلى إطار العبث وهذا هو القرآن الكريم فقد ردد

---

[1] – والتر أونج،الشفاهية والكتابية، ص84 .

[2] – المصدر نفسه، ن ص.

[3] – فضل بن عمار العماري، الشعر والغناء، ص87 .

[4] – عزالدين علي السيد، التكرير بين المثير والتأثير ، ص79.

قصةموسى عليه السلام أكثر من مرة والحال نفسه مع قصة عيسى وهارون وشعيبا عليهم السلام [1] كما ردد ذكر الجنة والنار لأنه يخاطب جميع الأمم من العرب والعجم فأكثرهم ساهي القلب ومشغول الفكر.

كذلك"ابن قتيبة" كذلك في كتابه(تأويل مشكل القرآن) يقول:(وللعرب المجازات في الكلام ففيها الاستعارة والتمثيل والقلب والحذف والتكرار ...)[2]فنجده يعتبر التكرار من أساليب القول الشفاهي

وخصائصه ثم يقول:(وبكل هذه المذاهب نزل القرآن الكريم) ويرد ما وقع في القرآن الكريم من هذا المذهب مثلا ما أورده الله سبحانه وتعالى في سورة التكاثر(كَلاَّ سَوْفَ تَعْلَمُونَ ثُمَّ كَلاَّ سَوْفَ تَعْلَمُونَ) [3]وفي سورة الرحمان قوله تعالى(فَبِأَيِّ آلاَءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَان) [4]ويوصل كلامه —ابن قتيبة– فقد أعلمتك أن القرآن الكريم نزل بلسان القوم وعلى مذاهبهم التي منها التكرار إرادة التوكيد والإفهام[5]،

ويمضي مواصلا كلامه في كتابه يورد الآيات القرآنية التي سارت وفقا للتكرار وضاربا المثل لسنة العرب في ذلك.

أما ما لاحظه "أبي هلال العسكري "أن الحاجة إلى التكرار توازي الحاجة إلى الإيجاز ممثلا في ذلك بآيات القرآن الكريم ذاكرا عدة مقامات في غاية الحسن والجمال بسبب ما أفضاه الطابع التكراري عليها والغرض منه إما الموعظة وإما الترغيب وإما الترهيب[6] و...

فالموعظة كقوله تعالى في سورة الأعراف:(أَفَأَمِنَ أَهْلُ القُرَى أَنْ يَأْتِيَهُمْ بَأْسُنَا بَيَاتاً وَهُم نَائِمُونَ أَو أَمِنَ أَهْلُ القُرَى أَنْ يَأْتِيَهُم بَأسُنَا ضُحى وَهُم يَلْعَبُونَ أَفَأَمِنُوا مَكْرَ الله فَلَا يَأْمَنُ مَكْرَ الله إلاَّ القَوْم الخَاسِرُونَ) [7]، ويقدم تعليقا أن ما يظهر في هذه الآيات وغيرها من الذكر الحكيم من تكرار فهو في الحسن الرفيع والروعة

---

[1]- الجاحظ،البيان والتبيين ، تح:عبد السلام هارون ، ص314.

[2]- ابن قتيبة،تأويل مشكل القرآن، تح:السيد أحمد صقر، ص233.

[3]- سورة التكاثر، الآية3 .

[4]- سورة الرحمان ، الآيات

[5]- ابن قتيبة ،المرجع السابق ،ص234/233.

[6] -أبو هلال العسكري، الصناعتين نقلا عن عز الدين علي السيد، التكرير بين المثير والتأثير،ص 101 .

[7]- سورة الأعراف، الآيات (97-98-99).

البيانية، والكلام الفصيح مشوب بالإطناب مشبع به الذي لايفرق عن التكرار بشيء يزداد نشاطه لتوكيد القول للسامع الذي يستقبل الكلام شفاهيا وقد جاء في القرآن الكريم وفصيح الشعر منه شيء كثير[1] .

والأمر الذي لايخفى على أي منا أن القرآن الكريم في بدايته كان قد نزل شفاهة والدليل على ذلك قوله تعالى:(وَلاَ تُحَرِّكْ بِهِ لِسَانَكَ لِتَعْجَلَ بِهِ إِنَّا عَلَيْنَا جَمْعَهُ وَ قُرْآنَهُ فَإِذَا قَرَأْنَاهُ فَاتّبِع قُرْآنَهُ)[2]فكان إذا نزل على سيدنا وقدوتنا محمد صلى الله عليه وسلم شيء من القرآن الكريم عجل به يريد حفظه من حبه إياه محركا به شفتيه ومخافة أن ينساه فنزلت هذه الآية بأن لا تعجل به فإنا سنحفظه عليك في صدرك حتى يثبت فيه فإنا تلوناه عليك فاعمل بما فيه .

وغير هذه الأمثلة والأقوال كثير (ابن رشيق وبن فارس وبن الأثير وابن جني ...) فكل الذي أوردناه في هذه المدونة سلفا لا يمثل إلا القل القليل مما اهتم به أهل اللغة والاختصاص بالأسلوب القرآني الجليل من الاهتمام خصوصا بظاهرة التكرار .

وكنتيجة أخيرة فحواها وتوحي أن التكرار مقوم أساسي من مقومات الكلام الشفاهي[3].

02- الأسلوب العطفي المكثف:

إن العطف تقنية فنية تميز وتكسب أي خطاب سرا جماليا سواء في الخطاب القرآني أو الأدبي أو حتى الخطاب العادي، أسلوب يمنع من تداخل الجمل وتضاربها يسهل على المتلقي سواء السامع أو القارئ التلقي والفهم باعتبار أنها أداة تمنح له الراحة النفسية، أدوات لها معاني عدة منها الترتيب والجمع والتعقب والإثبات والوصل بين الجمل والفصل[4].

[1] -عزالدين علي السيد، المرجع السابق، ص102.

[2] - سورة القيامة، الآيات(16-17-18).

[3] - جيمس منرو،المرجع السابق،ص37.

[4] - ابن هشام الأنصاري، قطر الندى وبل الصدى ،شرح:محي الدين عبد المجيد، ص 325.

أسلوب تمتعت به الخطابات الشفاهية وتميزت به ،فكثرة عطف الجمل بعضها على بعض بدلا من التداخل الذي يفضي إلى التراكم في الأفكار فبالأسلوب العطفي تأتي الأفكار بسيطة متتالية عوضا من أن تأتي متداخلة من مجموعة الأفكار .

ولتوضيح هذا الجانب أكثر نورد ما أورده "والتر أونج" من مقطع أخذه من الكتاب المقدس الذي نجد أنه ثري تتردد فيه تلك الروابط واصفا هذا النص بأنه مثال للأسلوب الشفاهي المدجج بأدوات العطف، كونه أنه نص مكتوب حاليا إلا أنه لا يزال محتفظا بنمطية الشفاهية التي تسهل على أي متلقي ملاحظتها دون مجاهدة النفس أو إرصاء أي عناء[1].

ورد مايلي في الكتاب المقدس:(في البدء خلق الله السماوات والأرض وكانت الأرض خربة وعلى وجه القمر ظلمة وروح الله يرف على وجه المياه وقال الله ليكن نور فكان نور ورأى الله النور أنه حسن ففصل بين النور والظلمة ودعا الله النور نهارا ودعا الظلمة ليلا وكان مساء وكان صباحا يوما واحدا)

مثلت هذه الترجمة ترجمة عن أخرى فمن العبرية إلى اليونانية ومن اليونانية إلى العربية ،فعند ترقب هذا النص وعلاوة على التكرار الوارد فإننا نترقب آثار التراكم للأسلوب العطفي واضحة فمن خلال

مسح إحصائي نلاحظه هو احتوائه على ثلاثة عشر واوا والفاء واللام في نص تجاوزت فيه هذه الروابط الكلمات المكونة له من مقطع صغير.

وفي الترجمة الأمريكية له أي لهذا النص والتي بدورها أوردها "أونج" في كتابه فيرى أن الجمل الستة الأخيرة تتحول إلى عبارة واحدة ذات وحدات إسنادية تحل محل الظرف والأخرى حالا ومرة تابعا... على النحو الآتي:

(في البدء عندما خلق الله السماوات والأرض ،كانت الأرض أرضا خرابا بلا هيئة وكان الظلام يغطي وجه القمر في حين كانت الرياح العاتية ترف فوق المياه حينئذ قال الله : ليكن نور فكان نورا ورأى الله النور

[1]- والتر أونج ،المرجع السابق ،ص80 .

حسن بعد ذلك فصل الله النور عن الظلمة ،فسمى الله النور نهارا وسمى الظلام ليلا هكذا أتى المساء وتبعه الصباح اليوم الأول)[1].

فالترجمة الأولى اليونانية تترجم أداة العطف العبرية ب and أما الأمريكية الحديثة تترجم هذه الأداة بمقابلات عدة:هكذا ،حينئذ،في حين...

وفي مقابل بنية الخطاب الشفاهي الخطاب المكتوب الذي يعتمد السياقات اللغوية ذات القواعد النحوية الأكثر دقة تراعي في ذلك جانب الاختصار فتتفادى ظاهرة التكرار والعطف المتواصل دامجا في ذلك الصفات مع بعضها مهتما بالتركيب ونظام الخطاب نفسه.

بمعنى آخر أن العطف الذي يرد بصورة واضحة في الخطاب الشفاهي يكاد يكون مهجورا على هذا النحو في المكتوب باعتبار أنه صفة موغلة في القدم.

والملاحم نفسها التي صيغت منها النظرية ومنها استصيغت كذلك أهم المقومات التي تقوم على إثرها لا تكاد تخلو من هذا الأسلوب ،ففي الأوديسة مثلا يقول "هوميروس":(فانطلقت منيرقا وربطت نعليها على قدميها الجميلتين ورمحها ووضعت تاجها على المرصع على رأسها وأطلقت ساقيها ... فهبطت من السماء إلى الأرض واتخذت شكل الآرميين وتخايلت في جسمان الأمير ثم تقدمت فدخلت وتلفتت يمنة ويسارا ورأت الفتى وقد تعقدت فوق جنبيه هموم وهموم وتغضنت من أساريره آلام وآلام...)[2].

فالملاحظات التي تتراءئ لنا في هذا النص نفسها في النص السابق ، مقطع ثري بالروابط العطفية حوالي خمسة عشرة مرة متراوحة بين الواو والفاء وثم...

وهذا الضرب من الأسلوب الذي يحوي البنية العطفية في السرد الشفاهي يتوافر في كل ثقافات العالم الشفاهية[3].

---

[1]- المرجع نفسه، ن ص.

[2]- هوميروس، المرجع السابق،ص7.

[3]- والتر أونج ، المصدر السابق، ص82.

كذلك هو القرآن الكريم الذي يفيض فيضا بهذه الروابط التي تعد من دلائل الإعجاز باعتبار أن أهل أسلات الصناعة كثيرا ما تخذلهم القواعد في بيان أوجه المعاني فيهرعون إلى أرباب البيان من المفسرين

يستمدون مما أفاضه الله تعالى عليهم من أنوار كتابه العزيز فيقرب إليهم ما ما اغترب و كاشفا ما احتجب كما رأينا في أسلوب التكرار ، كذلك ما تميز به هو العطف والذي كان لهذه التقنية نصيب من الإعجاز النظمي في القرآن الكريم فهو ضرب من ضروب البيان في خطاب نزل شفاهة ينسق ويفصل ويوضح الدلالات يمنع التداخل الآيي [1] ،تعج سوره وآياته من هذه الحروف عجبا كل منها اختارها الله تعالى لملء وعاء كتابه ،لا يحتوي الأكبر في هذه الحروف أكثر من ثلاثة حروف إلا أنها تضمر في طياتها فيضا من الأسرار تساعد بدورها على الحفظ وفهم ما تدلي به الآيات دون عناء أو مشقة .

فالتكرار الذي رأينا أنه مذهب من مذاهب القرآن الكريم مع "ابن قتيبة" والذي كان بمثابة قرع الأجراس في القرآن الكريم تكرار على مستوى المفردات والجمل وما نلاحظه بين مفردات تلك الجمل تأتي تارة مفصولة وأخرى موصولة بالحروف التي تعطف بينها فترد بأغراض إما للتأكيد أو الترتيب أو التعقيب أو التدريج أو للغاية أو...

هذا هو القرآن الكريم الذي نزل بلسان عربي ،في بدايته شفاهيا كما أكدناه مع الآية الكريمة في العنصر السابق ،هذا هو القرآن نجده حافلا بهذه العرى الوثقى والممسكة التي تلعب دورا في استقامة النظم وتلاحم أجزائه وإظهار بيانه وإفهام معانيه مما يجعله سهلا للحفظ سهل المنال لمن أراد ذلك.

03- نزعة المخاصمة ولهجة الصراع:

إن المعرفة تختلف في وضعها بين الكتابية و الشفاهية ،فالمعرفة المكتوبة منفصلة، مؤلفها يكون في معظم الأحيان في موقف ذاتي وحيادي إزاءها ، فهو الذي يشعر بما يكتب أو أحد من الألف تعرض للموقف نفسه إلا أن هذا يبقي المعرفة محصورة ربما ، وفي وقت كانت الشفاهية تضع تلك المعرفة في عالم الحياة

[1] – محمد الأمين الخضري، من أسرار حروف العطف في الذكر الحكيم ، ص238.

الإنسانية فإن المؤلف أو ناقل النصوص يمتلك المعرفة ويتخذ موقفا حميميا إزاءها كما يمكن أن تكون محل نقاش في وقت واحد بين المرسل والمرسل إليه .

فلا يمكن تصور مشافهة دون حضورهما معا وفي الآن نفسه كما لا يمكن تصور عدم وجود تفاعل بينهما أو ورود حتى ردة فعل، وبالتالي فهذه الأخيرة تتجلى بالمواجهة سواء إيجابية كالمدح أوتوجيهية أو تقديم حكمة أو نصيحة أو سلبية كالهجاء أو الذم أو حتى بالتحدي كالألغاز..أو تعرض المؤلف لتهميش أو صراع بسبب الظروف الحياتية في أي مجال كان اجتماعي أو سياسي أو عاطفي يقول "أونج" في هذا الصدد(إن الشفاهية تضع المعرفة في سياق الصراع لتبقى في عالم الإنسانية فالألغاز والحكم والأمثال أو حتى الأشعار لم تكن تنظم جزافا أو من أجل تخزين المعرفة كما تقوم الكتابة به بل بها نجذب الطرف الآخر وبها يكون الدخول في مشادات كلامية أو معركة لفظية وذهنية كما يمكن التحدي بواسطتها والمواجهة والمقابلة بتقديم المثل الأفضل أوحل اللغز وهذا ما يدخل في المفاخرات وإظهار البراعة من خلال استمرارية المجابهات الكلامية)[1].

كما يمكن أن نجد في السرد الشفاهي عوضا عن النزعة الكلامية نجد ما يسمى بالوصف الحماسي الجسماني الوارد في الملاحم وغيرها من الأساطير والذي يبدو أكثر إثارة من العنف المجسد في السينما التلفزيونية اليوم[2] .

وحتى القصائد العربية الجاهلية نفسها لا تكاد تخلو من أسلوب الحوار وإن الموقف لم يكن يستدعي ذلك، فنجدهم يصوغون خطابات تتصاعد منها النزعة الخصامية، فالمعلقات في مطالعها مثلا نجد امرئ القيس على سبيل المثال لا الحصر يقول في معلقته (قفا نبك) وعند آخر(عمي صباحا دار عبلة واسلمي)... يُشحن شعر هؤلاء بهذا النوع من الأسلوب لما آل بينهم من أحوال شملت جل الميادين ،مما سمي اليوم بالربيع العربي –إذا جاز التعبير– إلا أنه لم يكن في مجال السياسة كما هو حالنا اليوم وإنما كان حربا تتمحور في أحيان كثيرة حول المرأة أو البحث عن مواطن الماء والكلأ أو الثأر و الهروب من القبيلة

[1] –والتر أونج،المصدر السابق، ص88.

[2] –المصدر نفسه، ن ص.

بسبب التهميش الذي تعرض له بعضهم كالصعاليك والفقر والجوع، هذه هي كانت الطبيعة الحربية المستمرة في الجزيرة العربية وبين قبائلها.

وورود هذه اللهجة ربما نترصده في الملاحم اليونانية أكثر منها في القصائد العربية لكونها أشعار ملحمية قصصية في مقابلها العربية التي في أغلبها أشعار غنائية [1] والقليل منها القصصي كشعر الصعاليك الذي تعد من ظواهره الفنية التي عدها "يوسف خليف" وهي القصصية بقوله: (إذا قررنا أن شعر الصعاليك صورة صادقة كل الصدق من حياة أصحابه يسجلون فيه كل مايدور فيها ،فإننا نصل إلى تقرير ظاهرة مترتبة على الفكرة وهي ظاهرة القصصية في شعر الصعاليك فهو في مجموعه شعر قصصي يسرد فيه الصعلوك ما يدور في حياته من حوادث مثيرة تصلح أن تكون المادة الخام للفن القصصي ، كالمغامرات الجريئة التي يغوص في متاهتها هؤلاء فرادى وجماعات وما يدور فيها من صراعات ونزاعات مريرة وتشردهم وفرارهم وتربصهم فوق المراقب كل هذا وغيره استغله الصعاليك مادة لشعرهم استغلالا قصصيا رائعا)[2].

سمات أخرى وخصائص للأسلوب والتعبير الشفاهيين :

ومنها الأسلوب التجميعي والوصفي: أسلوب لا يختلف عن سابقيه بكثير ويعتبر مكملا للحفظ الشفاهي ، يعتمد على الصيغ لتقوية الذاكرة، فالوحدات المكونة لهذا النوع من الخطاب تفرض أن لا تكون الكلمة مجردة منفردة وبسيطة، فإنه يحبذ أن تقرن بنعت لها فتأتي تلك الوحدة مصاحبة مع مجموعة من وحدات أخرى وخاصة في الخطابات الرسمية[3] .

فمنشد الأوديسة يسير وفق هذا الأسلوب ، فنجده يقرن اسم (أديسيوس بالماهر) ومنيرقا ببطلة الحكمة وكهذا، والأمر لايقتصر على الاسم بل تعداه إلى بينة الجملة بما فيها أسماء الأشياء والأفعال كقوله مثلا (نعليها السحريتين) و (قدميها الجميلتين) و (عينيها الزبرجدتين) هذا وغيره من وصف وسائل الحرب

[1] – المصدر نفسه، ن ص .

[2] – يوسف خليف ،الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، ص279.

[3] –والتر أونج ، الشفاهية والكتابية،ص80.

السيوف البواتر والرماح العظيمة [1]... كل هذا تكنه الطبيعة الشفاهية التي ترفضه مقابلاتها معتبرة إياه إطناب مبالغ فيه وأسلوب مضطجر ومكثف.

إضافة إلى ذلك المشاركة الوجدانية والقرب من عالم الإنسانية: في مقابل الحياد الوضوعي وهو الاتصال المباشر بين المرسل والمرسل إليه مما ينتج عن هذا التفاعل التعامل مع ما هو إنساني عن قرب وتتمخض عن هذا المباشر المشاركة الوجدانية [2] على عكس الكتابة التي تظل تفصل بينهما فيفقد الخطاب موضوعيته ومصداقيته إلا من خلال إعادة القارئ للنص مرارا وتكرارا لتتمخض عن هذا ردة فعل المتمثلة في المشاركة الوجدانية.

أما الموضوعية الشفاهية فإنها تقف وراء التعبير القائم على الصيغة ، وهذا ما يجعل الجمهور المتلقي يتفاعل وتصبح ردة الفعل جماعية [3]، وبالتالي فهو أسلوب لا يتجسد إلا من خلال الإلقاء واللقاء المباشر ونحن اليوم لا يمكننا أن نتفاعل مع مثل هذه الموضوعات إلا عن طريق الاستنتاج جراء خصائص الحروف وعلامات الوقف والاستفهام لنفهم حالة الشاعر وانفعالاته وخلجاته.

إضافة إلى هذا نجد أسلوب التوازن والأسلوب التقليدي المحافظ أسلوب تمتعت به الثقافة الشفاهية ،يوطئه التفاعل الذي يمكِّن الإحساس من تأمل الكلمات في تلك البيئة وهذا ما يسميه "جودي وواط" بالتصديق الدلالي المباشر [4]،أي أنه من خلال مواقف الحياة التي تستخدم فيها الكلمة المرفقة بالملامح والتعبيرات الصوتية فيخلق هذا توازنا بين المرسل والمرسل إليه بمعنى أدق أن الشاعر الشفاهي يلقى خطابا يتكون من وحدات لا يحتاج فيها المتلقي إلى قواميس لأنها ليست غريبة على بيئته [5] ونحن اليوم مثلا نصف الشعر الجاهلي بطبيعته الشفهية أنه غريب اللفظ ،أما الشاعر الشفاهي ومتلقيه يكون قد استنبطها من كثرة

---

[1]- هوميروس ،الأوديسة ،ص(6-7-8).

[2]-والتر أونج ، المصدر السابق، ص82.

[3]- المصدر نفسه ، ص83.

[4]- المصدر نفسه، ص84 .

[5]- ن م ، ن ص.

الاستعمال وطبيعة الحياة كونها كلمات تتماشى مع واقعه، فتتخذ معنا واضحا وواحدا عل عكس الكتابية التي اتخذت القواميس معينا، فأصبح للكلمة الواحدة اختلافات دلالية في جل الثقافات.

كل هذه الأساليب التي تطرقنا إليها بإيجاز عدها "والتر أونج" -بعد ما استفاد من استنتاجات "باري ولورد" وغيرهم من الباحثين الذين أجروا أبحاثا ميدانية بين الشعوب الشفاهية- من خصائص التعبير الشفاهي وأضحت من أهم مقومات النظرية.

3- الدراسات النقدية المعاصرة للنظرية الشفاهية المنصبة على الأدب العربي:

استعانت بعض الدراسات التي طُبقت على الملاحم والقصائد الطويلة نسبيا بالنظرية الشفاهية،وطبقت على الملحمة الإسبانية المتمثلة في ملحمة"السيد" والرومانية المتمثلة في ملحمة "الإنياذة" والفارسية المتمثلة في"الشاهنامة" والتركية والسانسكريتية المتجسدة في "المهاباهارتا والرمايانا"،ولم يقتصر تطبيقها على الأمم الغربية فقد اخترقت إلى العربية فأصبحت لها نصيب منها، كما أنها لم تقتصر على الملاحم امتد تطبيقها حتى على الأغاني الشعبية عند هذه الأمم وغيرها[1] وكان الغرض من كل هذا التعرف على الأفكار أو المعايير الرئيسية والمشتركة في الثقافات الشفاهية .

ونظرا لما يتمتع به أدبنا الجاهلي من خصوصية الشفاهية، فقد استعانت بعض الدراسات من قبل مستشرقين وعرب بآليات النقد الغربي، وقد كان حضورها —النظرية الشفاهية- ومن أهم الدراسات التي قد اهتمت بهذا النوع من التطبيق دراسة "جيمس منرو" تمثلت في مقال مطول بعنوان(النظم الشفوي لشعر ما قبل الإسلام)سنة 1972 يمضي في ذلك إلى مسح إحصائي وفحص الصيغة في الشعر الجاهلي مقارنا في ذلك بين الأبيات العشرة الأولى من أربعة معلقات لأشهر أربعة شعراء (امرؤ القيس، لبيد بن ربيعة، النابغة الذبياني، زهير ن أبي سلمى) المتمثلة في الأوزان الأربعة الرئيسية (الطويل - الكامل — البسيط —الوافر) وينتهي في الأخير أن هذا النوع من المسح القائم على الصيغة أو ما يسميه القالب الصياغي يمكن أن

[1]- ناصر الدين الأسد،المرجع السابق،ص13 .

يساعد في فهم الحقب التاريخية وهذا النظام هو المنتج للأوزان [1] ،أي أن الصيغ هي المادة الخام التي يقوم على إثرها الشعر والوزن.

تطبيق آخر ل"مايكل زويتلر" نشر في سنة 1976 بعنوان(التقليد الشفاهي للشعر العربي الكلاسيكي) مركزا في ذلك على معلقة "امرؤ القيس" محللا إياها معتمدا على الصياغة اعتبارا أنها أداة جوهرية لشرح تلك الطبيعة التكرارية [2].

حيث أن تطبيق هذه النظرية لم يقتصر على الدراسات في العصور الجاهلية وإنما تطبيقها امتد حتى إلى الأدب العربي المعاصر الذي أثرت فيه الكتابة وطغت عليه، فتكرار الصيغ الذي رأينا أنه مقوم أساسي قامت عليه النظرية المتمثلة في دراسة (باري ولورد) نجده كذلك عند "نازك الملائكة" فقد تطرقت إليه ورأت أنه درجات بدءا بتكرار الكلمة الذي اتخذه المعاصرون في أشعارهم بشكل جلي وواضح وترى أنه لا يؤديه إلا شاعر موهوب، ويأتي بعده تكرارات الجمل والعبارات الذي يتردد ويكثر في الشعر الجاهلي معلنة أنه سمة استعان بها العديد أمثال "ميخائيل نعيمة"و"بدر شاكر السياب" وغيرهم[3].

كذلك ما اعتنى به "سعد عبد الله الصوايان" في كتابه(جمع المأثورات الشفهية) من خلال الشعر النبطي البدوي والشعبي من مصادره الشفاهية ويبرز معللا ذلك بأن التيارات الحديثة تكاد تحتسك وتنفي الأدب الشعبي وتقصيه لتطمسه مقتنعا بأن الشعر النبطي يعتبر مصدرا أساسيا من مصادر الدراسات العربية وأنه كشعر شفاهي يعتمد على النقل والسماع والارتجال ودور الذاكرة في كل ذاك [4]، وهذا الشعر قد احتل مكانة مرموقة في مساحة الفلكلور خاصة بعد نجاح "باري ولورد" في صياغة النظرية ليخلص بنقطة نهائية فحواها أن التكرار يعد من الخصائص التي تميز الأدب النبطي الشفاهي [5]،أي أن التعبيرات القائمة على

---

[1]- جيمس منرو،المرجع السابق،ص1 ومابعدها.

[2]- والتر أونج، المصدر السابق،ص32 .

[3]- نازك الملائكة،قضايا الشعر المعاصر، ص231 .

[4]-سعد عبد الله الصوايان،جمع المأثورات الشفهية، ص78 .

[5]- والتر أونج، المصدر السابق، ص40 .

الصيغة هي ميزة جرى عليها العرف الفني ووسيلة أسلوبية تجذب الجمهور وتبقي العمل الفني دائما في عداد الحياة.

دائما وفي مجال الأدب الشعبي في الدراسات العربية تتمثل في عمل "بردجت كونللي" سنة 1986 بعنوان (الملحمة الشعبية العربية والهوية) دراسة تتناول فيها سيرة بني هلال جراء بحث ميداني قامت به في مصر و تونس لما لهذه السيرة من أهمية عمل مشحون بالإشارات حول النظرية الشفاهية وخصائصها وتفضي في آخر المحتوى الدراسي أن الارتجال والصيغ من أهم خواص التعبير الشفاهي [1] مبررة أن الأدب الشعبي وما ميزه من خصائص ينتقل من جيل لآخر معتمدا على الرواية والحفظ بما يدخل فيه من أمثال وحكم وسير وأغاني وحتى الأشعار... وهو شكل قوامه العبارات الثابتة والكلمات المنفردة [2] وهذا ما يوازي في لغة النظرية القوالب الصياغية .

وقد روت كتب الأدب قدرا كبيرا مما انتقل شفاهة عبر العصور العربية القديمة في مضمار هذا النوع من الأدب.

إلى جانب ما أمليناه نجد ما قدمه "عبد المنعم الزبيدي" من دراسة مشيرا فيها بعد بحث طويل أنه يقول ما أثار دهشتي واستغرابي ما وجدت بين القصائد الجاهلية من توافق مع الأدب اليوناني المتمثل في القصائد الهومرية أن كلاهما قائم على التشابه والتكرار على مستوى التعبير والصيغ والقوالب والمعاني والصور وحتى المواقف والمشاهد والتكرار الكامن في كلمات بعينها وحتى في أبيات وأشطار كاملة[3].

والمحاولة التي قدمها "فؤاد أفرام البستاني "يشير من خلالها أن الشاعر الجاهلي يستند في إنشائه للشعر الشفاهي إلى عناصر تعبير حسية وأخرى موسيقية تساعد على الاستقرار لذلك الشعر في الأذهان من جهة المدلول أما من جهة الدال فنجده يلجأ إلى الطباق والسجع والترديدات والقوالب التعبيرية، فما

---

[1]- المصدر نفسه ،ن ص .

[2]-حلمي بدير،أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث، ص19

[3]-عبد المنعم الزبيدي،مقدمة لدراسة الشعر الجاهلي، ص17 .

نلاخظه أنه قد استوفى العناصر الرئيسية للنظرية الشفاهية معقبا بقوله:(وكل هذه العناصر الظاهرة في الآثار العربية القديمة نصطدم بها حتى في الآداب الشفاهية المختلفة) [1].

وما يمكن التصريح به وما صرح به"حسن البنا"في الأخير أن كل الدراسات السابقة أكدت الانتماء الحقيقي للأدب العربي بشقيه الفصيح منه والشعبي إلى إطار الأدب الشفاهي،ويمكننا اتخاذ هذه الأعمال قبسا نوقد منه مسارنا في هذا البحث.

[1]- فؤاد أفرام البستاني،الشعر الجاهلي نشأته وفنونه، ص(12-13) .

الفصل الثاني: جذور (جينالوجيا) الشعر الجاهلي

1 - الإطار المكاني والزماني للشعر الجاهلي.

2 - طبيعة الشعر الجاهلي وأصالته.

3 - الوعي الكتابي في الشعر الجاهلي.

4 - العلاقة بين الشعر الجاهلي والمشكلة الهومرية.

الفصل الثاني: جذور الشعر الجاهلي (جينالوجيا):

دراسة الشعر الجاهلي تحت ظل النظرية الشفاهية يستدعي بنا الوقوف على جذور هذا الشعر وخاصة شعر الصعاليك من خلال زمكانيته وعملية نقله التي سنرى أنها كانت متعاقبة عبر الأجيال عن طريق الحفظ الشفاهي وسيتضح هذا فيما يلي

1-الإطار المكاني والزماني للشعر الجاهلي:

التطرق للإطار المكاني والزماني في الشعر الجاهلي أمر يفرض نفسه لربطه بالنظرية الشفاهية ،لأنه من خلال المكاني يُشرح عدّة عتبات قام عليها الشعر فتأثير البيئة االصحراوية وما ميّزها من مناخ يترك طابعا في نفس الشاعر الشفاهي ، والزّماني بدوره يفضي إلى شعر ما قبل الإسلام ويدل على عصر سبق عصر التدوين بمئات السنين قبل أن تتخذ الكتابة أداة للحفظ .

أ)-الإطار المكاني للشعر الجاهلي:

إن معرفة الإطار المكاني للشعر الجاهلي تقتضي منا أن نعرف البيئة التي نشأ فيها هذا الأدب والحياة العامة التي كان يحياها قائلوها، ومثلت شبه الجزيرة العربية الموطن الأول له والطبيعي [1]،فباديتها هي موطن نبوغ الشعراء الجاهليين ومهبط وحيهم الشعري، وتقع شبه الجزيرة العرب جنوبي غرب آسيا وسميت جزيرة من قبل التوسع لأن البحر لا يكتنفها إلا من ثلاثة نواحي من الغرب البحر الأحمر(بحر قزوين) ومن الشرق بحر فارس(الخليج العربي) ومن الجنوب المحيط الهندي، أما الشمال فمتصل بأرض الشام والعراق[2].

[1] – حنا الفاخوري ، تاريخ الأدب العربي ، ص58 .

[2] – مصطفى صادق الرافعي ، تاريخ آداب العرب ، 31/1 .

ومستغلة مساحة تبلغ ثلاثة ملايين كيلو متر مربع [1] وأغلب رقعتها صحاري ودارات، تقع في منطقة يميز مناخها الحرارة الشديدة ولا يتحسن إلا في الهضاب العليا كما يغلب عليها الجفاف في أغلب مواسمها مؤثرة في ذلك على الحياة إلا في بعض الأحايين ما يعكّر صفوها من غيوم، وأن أمطار الجزيرة قليلة إلا في اليمن

حيث تهطل الأمطار الموسمية صيفا الذي يكون سببا في خصاب الأرض فتجود بالزرع والثمار، كما هو الحال في اليمن والطائف، أما بقية أراضيها فقفار ينبت الكلأ في بعضها بعد سقوط الغيث فينتجها قطان الصحاري بأنعامهم يلتمسون الكلأ وهكذا يظل البدوي يتتبع مساقط الغيث في حله وترحاله.

قسم جغرافيو العرب شبه الجزيرة العرب إلى أقسام خمسة هي: الحجاز وتهامة ونجد والعروض واليمن على أن بينهم الخلاف في تعيين حدود كل من هذه الأقسام[2].

كما يتفق جلهم على جعل جبل السراة حدا فاصلا بين نجد وتهامة وتمتد هذه الجبال من بلاد اليمن جنوبا حتى أطراف بلاد الشام شمالا، وقد أطلق هليها الحجاز لحجزها بين تهامة ونجد، فما كان غربيَّ هذه الجبال إلى أطراف البحر فهو تهامة وما كان شرقيَّها حتى أطراف العراق وبادية السماوة فهونجد[3].

1-القسم الأول اليمن: وهو إلى الجنوب ويقال لها الخضراء فيها من المزارع والأشجار والمراعي والمياه.

2-القسم الثاني تهامة: على شاطئ البحر الأحمر بين اليمن والحجاز وفيها طريق القوافل إلى الشام ومن مدنها مكة المكرمة.

3- القسم الثالث بين نجد وتهامة وأشهر مدنه يثرب مدينة رسول الله صلى الله عليه وسلم.

4- القسم الرابع نجد: تقع بين العراق شرقا وبادية الشام شمالا والحجاز غربا واليمامة جنوبا قال النضير:" النجد قفاف الأرض وماغلظ منها وأشرف...وكل مارتفع عن تهامة فهو نجد"ويقول ياقوت الحموي في نجد:"ولم يذكر الشعراء موضعا أكثر مما ذكروا نجدا"

[1] – حنا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي، ص63 .
[2] - حنا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي، ص61.
[3] – أحمد حسن الزيات ،تاريخ الأدب العربي، ص10 .

قال اعرابي في حبه لنجد[1]:

رَأَيْت بُرُوقاً دَاعِيَات إِلَى الهَوَى فَبَشَرتُ نَفْسِي أَن نَجْدا أَشْيَمُهـا

إِذَا ذُكِر الأَوطَان عِنْدِي ذَكَرتُه وَبشَرتُ نَفْسِي أن نَجْدا أُقِيمُهـا

أَلَا حَبْذَا نَجْدٌ وَمَجْزَى جَنَو بِـه إِذا طَابَ من بَرْدا العشِي نَسِيمُها

أجِدَّك لا يُنْسيك نَجْدا وأَهِلـه عَيَاطِـل دُنْيَا قَد تَولى نَعِيمُـــــها[2]

5-القسم الخامس العروض: وتشمل البحرين وسميت كذلك لاعتراضها بين اليمن ونجد.

وكل قسم من هذه الأقسام له مناخ يتميّز به والذي بدوره له تأثير على أدب هؤلاء [3]، أما اليمن من أعرق الحضارات تتميز بأرض تضم حضرموت نجران وصنعاء ،إلا أن الصحاري احتلت القسم الأعظم من الجزيرة [4]وهي صحاري قفار ذات رمال تسفيها الرياح مشكلة كثبانا رملية ينزل بها الغيث أحيانا لكن سرعان ما تجف فكانت أكثر الأقسام انطباعا في نفس الشاعر وأكثرها تأثيرا على مستواه الفني، فخشونة الصحراء وشظف العيش وطبيعة جوّها كله انعكس في شعر هؤلاء.

ونجد من أزكى بلاد العرب مناخا وتتمتع بجو لطيف، من أكثر المناطق التي تغنى بها الشعراء ،أرضه خصبة ،أرض طيّبة الهواء ،وتمثل الهضبة التي نشأ فيها فحول الشعراء قبل الإسلام واندفعت منها الفتوح العربية بعد ظهور الإسلام[5] .

[1] - ياقوت الحموي، معجم البلدان،264/5.
[2] - عياطل: جمع عيطل، الناقة الطويلة في حسن منظر
[3] – حنا الفاخوري، المرجع السابق،ص64 .
[4] – محمد عبد المنعم خفاجي، المرجع السابق ،ص34 .
[5] – عمر فروخ، تاريخ الأدب العربي ، 59/1 .

أما الحجاز طريق القوافل التجارية ،أكثر أراضيه صحارا وحرارة وهي الأراضي البركانية تتكون من بقايا الحمم التي تقذفها البراكين من باطن الأرض، وتهامة مناخها حار وجوها راكد [1].

وباعتبار أن البادية هي بيئة هذا الشعر، فقد قام دور المرآة العاكسة للحياة البدوية [2] فالبيئة الصحراوية مع مناخها الحار أثّرتا وبشكلي جلي على حياتهم وانعكست على الكيان النفسي الذي انطبع بدوره على الإنتاج الفني ومعلوم أن البيئة الجغرافية هي المؤثر الأول على طبيعة الإنسان [3]والإنسان ابن بيئته قبل المؤثر الجنسي أو الوراثي ،وهذا ما أكدته الباحثة الإنجليزية "سيمبل" "simple" المختصة في علم الجغرافيا[4] وما يدعم هذا الرأي دراسة "د يبوس du bos"بقوله إن البيئة هي المؤثر الأول في الإنسان والمؤثر فيها هو المناخ اعتقادا منه أنه العامل الذي يفرض نفسه في بيئة الإنسان[5].

وهذان العاملان (الصحراء/المناخ)يفسران ظاهرة التكرار الذي سنرى أنها طغت وبشكل لافت في شعر الصعاليك والمتصفح لشعر المعلقات وبشكل عام في الشعر الجاهلي بدوره أنه نشا شفاهيا ،وبهذا يفسر "عزالدين إسماعيل " [6]أن شساعة الصحراء ومساحتها وقسوتها هي شعور باللامحدود فالماشي في الصحراء يظهر الأفق محيطا به من كل جانب مشكلا دائرة مغفلة تحوطه تترك انطباعا في نفس الشاعر الجاهلي ففي كل زمان تتراءئ له الحالة نفسها [7]ومن ثَمَّ فالقصيدة العربية آنذاك على اختلاف معناها فإن تتحدد في مبناها ضمن إطار موحّد تدور فيه فانتقاله من صحراء إلى أخرى كأنه ينتقل من دائرة لأخرى لا تفرق عن سابقتها بشيء وهذا أمر يفضي ويستدعي إلى الثبات على التقاليد والتكرار [8]،نفس الأمر بالنسبة للمناخ الذي في مجمله يتّسم بالحرارة.

---

[1] – حنا الفاخوري، المرجع السابق ص34.

[2] – عمر فروخ، المرجع السابق، ص76 .

[3] –عبد العزيز عتيق، تاريخ النقد الادبي عند العرب، ص7 .

[4] –المرجع نفسه، ن ص.

[5] –عز الدين اسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، ص226.

[6] –المرجع نفسه، ص224 .

[7] –المرجع نفسه، ص227 .

[8] –المرجع نفسه ، ص242 .

ب) الإطار الزّماني للشعر الجاهلي:

اختلف القدماء من الرواة والمحدثين في تحديد أولية الشعر الجاهلي ،فأصبحت قضية متداولة ،ألقت بثقلها على القراءات الحديثة ووجدت فيها كثير من الأقلام ميدانا تكتب فيه،ويرجع سبب الاختلاف إلى الزّخم الذي واكب عملية التّدوين في العصر العباسي الذي كان يقصد من ورائه دارسو الشعر العربي الجاهلي تكوين أكبر قدر ممكن منه ،قبل زواله أو اندثاره والمحافظة عليه باعتبارهمصدر اللغة العربية ،ففصل بعضهم في مسألة أوليته وتعددت الوسائل في ذلك.

لعله كان من بينها كما يرى "د.ناصر الدين الأسد"هي محاولة معرفة بُعد بعض من الشعراء عن عصر النبوة أو قربهم منه ولو على وجه التقريب وذلك بتتبع نسب هؤلاء حتى نقف عند رجل معروف ثم نقس المجهول على المعروف ولتوضيح الأمر نبدأ بشاعر ذكره " الأصمعي "وهو "كعب بن عمرو بن تميم " باعتباره أنه من أوائل الذين تروى لهم قصائد تبلغ الثلاثين بيتا [1] ،علما أنه لا يتجاوز خمسين ومئتي عام قبل الإسلام ، ويقول "عمر بن شبّة " أن النفر هؤلاء المدعى لهم التّقدم في الشعر متقاربون لعل أقدمهم لا يسبق الهجرة بمئة سنة أو نحوها[2].

ويترصد تاريخه قبل هذا "الجاحظ" بقوله (أما الشعر فحديث الميلاد صغير السن أول من نهج سبيله وسهّل الطريق إليه أمرؤ القيس بن الحجر ومهلهل بن ربيعة والدليل على حداثته قول امرئ القيس :

1 إنّ بني عوف ابتنوا حسنا ضيّعه الدّخللون إذا غـــدروا[3]

2 دّوا إلى جارهم خفـــارته ولم يضع بالمغيب من نصـروا

3 لا حميري وفى ولا عُـــدسٌ ولا است عير يحكها الثغـر

[1] ناصر الدين الأسد، نشأة الشعر الجاهلي وتطوره، ص 71 .

[2] المرجع نفسه، ن ص.

[3] الدخلل :الذي يداخل الرجل في أمره، الخفارة: العهد والذمة، حميري وعدس: رجلان من بني حنظلة.

4 لكن عُوير وفى بذمّتـــــه لا قصر عابه ولا عـــــور

مستأنفا كلامه فيقول: فانظر كم كان عمر "زرارة" وكم كان بين موته ومولد الرّسول صلى الله عليه وسلم ؟ فإذا استظهرنا الشعر وجدنا له – إلى أن جاء الله تعالى بالإسلام –خمسين ومائة عام[1]).

يعلق على هذا القول الأستاذ"محمود محمد شاكر " فيقول إنّه استظهر في هذا موت "بن زرارة بن عُدس" صاحب الأبيات التي قالها فيه "امرؤ القيس" فقد كان أحد حكام بني تميم ،توفّي في عهد "عمر بن هند بن ماء السّماء"وكان مولد النّبي –صلى الله عليه وسلّم– لثماني سنين وثمانية أشهر من ملك "عمر بن هند " في زمن كسرى "أنو نشروان " وهو يضم عام الفيل، فكان موته قبل مولده –صلّى الله عليه وسلّم– نحو خمسٍ وأربعين سنة إلى أن بعث الله تعالى نبيه عليه السلام بالإسلام وقد حكم "زرارة" تميم أربعين سنة من مولده ، إلى أن هرِم ومات نحو التسعين سنة، وأبوه قبله كان قد حكم نحو أربعين سنة فذلكم هي مئة وعشرون سنة وخمسين على الأكثر وذِكر "امرئ القيس " لعُدس دليل على حداثته ،بزعم من الجاحظ أنه أول من نهّج سبيل الشّعر مسهلا الطريق إليه وهو من أقدم الشعراء الذين وصل إلينا شعرهم فلا يكاد يتجاوز عمره مئتي عام قبل الهجرة [2].

كما يتوافق هذا ورأي"شوقي ضيف" في تحديد عصر هذا الشّعر بإدلاء منه أنّ من يبحث في زمن الأدب الجاهلي لا يتّسع في الزّمن إلى كل الحقبة التي سبقت ظهور الإسلام وإنّما يمتد قبل البعثة النبوية فقط بقرنٍ ونصف قرن[3]،مكتفين بهذه الحقبة الزمنية، وهي التي اكتملت بها اللغة العربية واتخذت بها رونقها وتكاملت خصائصها والتي بها جاء الشعر الجاهلي موسوما، زاعما على حدّ تعبيره أنها معلومة دقيقة وما وراء ذلك يسمى الجاهلية الأولى[4] .

[1] ينظرأبو عثمان عمرو بن الجاحظ ،الحيوان ،تح :عبد السلام هارون، 74/1 .

[2]– ينظر محمود محمد شاكر، قضية الشعر الجاهلي في كتاب بن سلام ، ص 13.

[3]– شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي العصر الجاهلي، ص38.

[4] –المرجع نفسه، ص39 .

ليذهب نفس المذهب "ابن سلام الجمحي" بقوله:(ولم يكن لأوائل العرب من الشعر إلا أبيات يقولها الرجل في حاجته وإنما قصّدت القصائد وطُوِّل الشعر على عهد عبد المطَّلب وهاشم بن عبد مناف) [1]وهذا لا يعود إلى أبعد من أواخر القرن الخامس أي نحو القرن والنصف من القرن قبل الهجرة على الأكثر ليعاود ويقول :(إنّ أول من قصّد القصائد وذكر الوقائع المهلهل بن ربيعة التغلبي في مقتل أخيه كليب بن وائل ...)[2]،فلا تناقض بين القولين فهذا يرجع إلى النصف الأخير من القرن الخامس ومطلع القرن السادس للميلاد أي مابين خمسين ومئة عام ومئتي عام قبل الهجرة النبوية.

رأي آخر في أول من قصد القصائد مخالف لرأي "ابن سلام" و"الجاحظ" فيرى بعضهم أن "الأفوه الأودي" هو الأول وقول آخر يرى أنه "ابن جذام" [3] فهذا امرؤ القيس الذي يعتبره النقاد أول من وقف واستوقف وبكى واستبكى يحاكي من قبله في الوقوف على الديار والبكاء عليها فيقول:

عُوجا عَلَى الطَلَل المِخَيَّل لَعَلَّنا نَبْكِي الدِّيَار كما بَكى ابن جُذَام

كما ادّعت كل قبيلة في تحديد الأول معتقدة الأولية لشاعرها، إلا أن بعض الروايات تقول أنّه من الصعب تحديد أول شاعر، فللشّعر والشّعراء أول لا يوقف عليه[4].

المتأمل في مجمل هذه الآراء وتلك وما ورد وما لم يرد لا يستبعد بداية عمر الشعر الجاهلي بين القرن والقرنين قبل ظهور الإسلام على أكثر تقدير،وهذا ماجعل "كارل نالينو "المستشرق ينتصر للجاحظ وكل من نحا نحوه وذهب مذهبه من العلماء الذين قدّموا محاولات لتحديد زمانية العصر وأدلوا بمدة مائة عام وخمسين سنة تقريبا، فهم لم يبعدوا عن الصواب، إذا فرضنا أنهم أرادوا بذلك ما وصل إلينا من الأشعار القديمة [5] .

---

[1] -ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، 26/1.

[2] - المصدر نفسه ،ن ص .

[3] -أدونيس ،كلام البدايات ،ص9 .

[4] -المرجع نفسه، ن ص .

[5] - كارل نالينو ، تاريخ الآدب العربية من الجاهلية حتى عصر بني أمية،تقديم :طه حسين ، ص68 .

ونشأة الصعاليك أو شعرهم المواكب للشعر الجاهلي باعتباره نابع من رحمه ولم يكن حدثا عابرا أوعارضا وإنما تولد ونبع من كيان الشعر الجاهلي وأصبحت جزءا لا يتجزأ منه و شعر الصعاليك رافد من الروافد الذي زكّى التراث العربي وأثراه بجداول عكست هذه الحياة الجديدة المتحررة من سلطة القبيلة وسيادتها وبالتالي فهو شعر لا يتقدم ولا يتأخر بشيء عن العصر الجاهلي فهو عضو منه فلم يستقل بتاريخ منفصل ولم يرتبط بمكان بعينه، تساوق والتاريخ الأول في بدايته من حيث الزمان ومن حيث المكان .

فالعامل المكاني والزماني والاجتماعي على الخصوص هم من الأسباب المفضية لبؤسهم وعنائهم فطبيعة البيئية القاسية والامتداد الرهيب لها والرمال الحارقة بفعل الحرارة،والزمن عصرئذ لما حوى عليه من سفاهة وجهل ووظيفة المجتمع(المجتمع القبلي)،كلها أورام فعالة ومؤثرة أيما تأثيرفي كيانهم النفسي وإنتاجهم الفني.

2_ أصالة الشعر الجاهلي وطبيعته :

إن أدب أي أمّة في بدايته الأولى حتما أنه مرّ بمرحلة الشفاهية ، والأدب العربي المتمثل في الشعر الجاهلي قد نشأشفاهيا باعتباره الأصل الذي انبثق منه نظام الشعر العربي برمته في العصور التي لحقته وهو الذي أرسى عمود الشعر فيها [1]وأصبح يمثل الدستور الفني الذي يُحتذى به ،وفي هذا نتساءل كيف وصل إلينا الشعر الجاهلي الذي يمثل بؤرة انصهار الأدب العربي أحقا شفاهيا أم العكس.اعتبارا أن عملية توثيقه أحدثت اضطرابا وخلخلة في ميراث أدب أمة بأكمله؟

إن الشعر الجاهلي كله دواوين الشعراء وشعر الصعاليك وأشعار أهل القرى العربية في شبه الجزيرة نشأ اعتمادا على الانتقال من جيل إلى آخر عن طريق الرواية التي تقوم وفقا للسماع المقتضي للشفاهية التي تمثل دور الوعاء المزود لآلية الكتابة القائمة على استقراء ماتلته الأفواه وتعتبر الرواية الأداة الطيعة لنشر الأدب

[1]– ناصر الدين الأسد، مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، ص 19 .

الجاهلي وذيوعه وطبقة الشعراء أنفسهم تحترفها احترافا [1] فهي كالنهر الكبير الذي من خلاله فاض الشعر الجاهلي عل حسب "شوقي ضيف" ،يدعم تلك الأداة الغناء والإنشاد المساعدين على الحفظ فيقومان

بدور المثبت في حافظة الذاكرة، يصاحبها الارتجال الذي كان إلهاما يعتز به العربي الأول فما (يلبث أمام الناس ويصرف وهمه إلى جملة المذهب حتى تأتيه المعاني أرسالا وأفواجا، و تنثال عليه انثيالا [2])،فكان شعره آنيا زمانيا يصوغ خلجات الشاعر وانفعالاته في اللحظة ذاتها.

تذكر الكثير من الروايات المتواترة أن بعض رجالات العصر الجاهلي كانوا يعرفون الكتابة ، منهم بعض الشعراء عرفوا بالشعراء الكُتَّاب أمثال الربيع بن زياد العبسي والزبرقان بن بدر وكعب بن الزهير ولبيد بن ربيعة وأمية بن الصلت وهو من الشعراء الذين كانوا يؤمنون بالبعث في الجاهلية ويقرأون الكتب الدينية[3].

على أن ماوصل إلينا في الأغلب الأعم من شعر إنما هو من عهد التدوين وهذا العهد لم يبدأ إلا في عصر صدر الإسلام واتسع في عهد الأمين[4].

ولا يختلف اثنان أن الشعر نشأ شفاهيا ضمن ثقافة صوتية سماعية ولم يصل إلينا محفوظا في كتاب جاهلي بل مدونا في الذاكرة عبر الرواية متخذا الصوت أداة جوهرية، وقد ارتبط بالغناء مما جعله فنا مسموعا يقول "أدونيس" في هذا الصدد إن الشعر الجاهلي ولد نشيدا مسموعا لامقروءا ،غناء لا كتابة ،فالإنشاد الذي نسمعُ عبره أصوات الحروف متفردة منطوقة يكون مرفقا بالكيان الذي ينطق بها ، ومنه فالإنشاد يترك صدى في أذن المتلقي وطابعا في الذاكرة، وهما مجتمعين(الإنشاد وعمل الذاكرة) كالكتاب الذي ينشر الشعر الجاهلي من جهة ويحفظه كموروث من جهة أخرى[5]،والنشيد في تعريفه اللغوي هو رفع

---

[1]- شوقي ضيف ، المرجع السابق ، ص 142 .

[2] - ينظر الجاحظ ، البيان والتبيين ، تح:هبد السلام هارون ، 28/3 .

[3] - ابن قتيبة، المعارف، ص28.والأغاني ج122/3،121.

[4]- جواد علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام،ج/253-254.

[5]- أدونيس ، الشعرية العربية، ص5 .

الصوت المرفق باللحن [1]وهو شديد الارتباط بالغناء أو هو شكل من أشكاله، فكثيرا ما شبه الشعراء المنشدون بالطيور المغردة وأُعتبِر هذا الشكل مقود الشعر يقول حسان بن ثابت:

تغنّ في كل شعرٍ أنت قائله إنّ الغناء لهذا الشعر مضمار.

وهو مايشير إليه أيضا "الفرزدق"أن الإنشاد وسيلة في نشر الشعر وتوثيقه في كلمة خاطب بها الشاعر عباد العنبري:(إنشادك يزين الشعر في فهمي)[2]،وقد بدا هذا الشعر في بدايته سجعا من ناحية إيقاعه الذي يعد ملمحا من ملامح الشعرية الشفاهية والمتمثل في التجانس الإيقاعي أو ما يعرف بالازدواج وهو تساوي الألفاظ والأجزاء والفواصل فتكون على حرفٍ واحدٍ وتلاه الرجز الذي هو من أقدم الأوزان الشعرية، بل إن بعض الباحثين يرد ظهور الشعر العربي إلى هذا الوزن، فيرى أن الشعر إنما بدأ بوزن الرجز ثم ربطه بعضهم بالإبل والحداء وإذا عدنا إلى الأخبار المتصلة بالرجز الجاهلي نجدها تقرنه بحياة الأعراب ومايعرض لهم من أحوال وأسفار أو مهاجاة نحو قولهم "فخرج إليهم وهو يرتجز ثم يريدون أبياتا لاتزيد عن الثلاثة- في أغلب الأحيان- ولايقف الموضوع الرجز عند الحرب فحسب بل يتعدى ذلك إلى حياة الأعراب نفسها ولاسيما في تسجيل الحياة الاجتماعية كترقيص طفل أو ترديد أبيات أثناء عمل شاق يشترك في جماعة لتجديد الطاقة وتشحيذا للهمم ولذا قال راجزهم :

لن يُغْلَب المِاتِحُ مَادَام رَجز فإن أَضَاح سَاكِتا فَقَّد عَجز.

وعلى خصائص الشعرية الشفاهية الجاهلية تأسس في العصور اللاحقة النقد الشعري العربي في معظمه وتولدت عنه معايير المقاربة الفنية الذوقية والفكرية المتصلة بالشعر وقضاياه،وتأكيد شفاهية هذا الشعر، والتنظير لها عمل قام به العرب في بداية التفاعل مع الثقافات الأجنبية (الغربية والفارسية) ويعرض "ابن خلدون " لهذا في كتابه"المقدمة" فيقول:" إن العرب أنشدوا الشعر وغنوه بالفطرة ولم تكن لهم قواعد

[1]- اللسان ،مادة(نشد)، ص4422 .

[2]-للمزيد من التفصيل حول الشعر وإنشاده ينظر علي الجندي في الشعر وإنشاد الشعر .

تحكمهم وإنما اعتمدوا على الذوق والحس متخذين السمع أبا للكلمات اللسانية [1]"، وبهذا تتميز القصيدة الجاهلية الشفاهية على صعيدين الصعيد الموسيقي الذي يتجلى في الإيقاع وتأثير هذا وفعاليته على الذوق والسمع وعلى صعيد الذاكرة بالتكرار والحفظ ، مؤدية الثقافة الشفاهية دورا كبيرا في ذيوع الشعر الجاهلي في مرحلة كانت الثقافة الكتابية غائبة[2].

ويستدل "محمد مبارك" على شفاهية النص الجاهلي أنه يمكن أن نتلمس هذه الخاصية من خلال النقاط التالية[3]:

1-اعتماد الشعر على آلية الإلقاء أمام محفل جماهيري فيتطلب هذا إلقاءا وتلقيا شفاهيين.

2-أغراض الشعر خاصة المديح يتطلب حضورا جسديا للمادح والممدوح الذي يصبح ضرورة تلقيا شفاهيا .

3-استخدام الشعر وسيلة للترغيب أوالترهيب سواء في المجال السياسي أو الحربي يتطلب كذلك إلقاءا وتلقيا شفاهيا.

4-الطبيعة الشعرية التي قام عليها الشعر الجاهلي الإنشادية تفضي إلى استحضار السامع وهذه تعتبر المعادلة الأساسية للشعر الشفاهي(شاعر منشد ومتلق سامع).

5-نزوع الشاعر لذيوع شعره ونشره على الأسماع شفهيا معتمدا في ذلك على مايراه من علامات التفاعل البادية على وجوه سامعيه دون إرسالها في صحف مدونة.

إذ الأمر الذي لا يُختلف فيه، ولا يحق أن نجحده أن الشاعر الجاهلي بامتلاكه موهبة فطرية التي من خلالها ينظم شعره وتتفاوت تلك الموهبة بين أفراد القبيلة، فضلا عن هذا فهو مدعم بثقافة الرؤية التي

[1]- ابن خلدون ،المقدمة ، نقلا عن أدونيس ، الشعرية العربية ، ص13 .

[2] - أدونيس ، المرجع السابق ،ص6 .

[3]- ينظر محمد مبارك ، استقبال النص عند العرب ،ص111 .

يكتسبها من نظام الحياة، فإذا نظم الشعر لا يقول ما هو غامض عن أبناء قبيلته وإنّما يعبر بما يحس وما يجري في كيانه فيترجمه عبر كلمات لا تحمل عل أيّة حال من الأحوال وجه الغرابة عن سامعيه فهو مرتبط بالوعي الجماعي لا الذاتي، وهذا رأي مجارٍ لرأي "أدونيس"أن الشاعر الجاهلي كان يقول ما يعرفه الذين يصغون إليه لأنه يقول عاداتهم وتقاليدهم ومآثر حروبهم وانتصاراتهم وهزائمهم [1]، وظلت تسرد شفاهيا واعتمد في نقل أخبار قبيلته عبر ثقافة الرواية الشفاهية التي اتخذها أهل زمانها الوسيلة المثلى فقد كانت سائدة.

والأمر لا يتعلق بالشعر وحده إنما تجاوزه إلى كل مظاهر التراث العربي الثقافي من أخبار أيام العرب إلى طرائفهم وأساطيرهم وخرافاتهم ، أي أن الشعر الجاهلي خاصة الذي هو ترجمان لما هو مكنون داخل كيان الشاعر يتداخل مع مشاعر الجماعة فقد وُضع النص الشعري العربي القديم استجابة لدواعي التلقي التي كانت حاضرة في وعي الشاعر، فيصبح مهتما بالمتلقي حريصا على تحسين إنتاجه بغرض شدِّه وجذبه ولفت انتباهه، وعن هذا يتداخل الذاتي مع الجماعي وفقا لمقوم الإنشاد والموسيقى .

كما يؤكد "فؤاد أفرام البستاني"أن الشفاهية في الشعر الجاهلي تعد عنصرا أساسيا وأمرا طبيعيا وشرطا من شروط الإنشاد كما أنها تعد أمرا مفروضا لأدب ذلك العصر [2] وأن الزخرف الذي تنبني عليه الشفاهية كما ذكرنا في فصل سابق (ترديدات، تكرارات، قوافي، قوالب...) هو أصيل في اللغة العربية آنذاك منبها على نقطة تعد مهمة وهي أن الإنشاد كتقنية ليس مقصورا على الشعر الجاهلي الذي هو نفيس الأدب العربي برمّته فقد توسع ليشمل نطاق الشعر الإسلامي أيضا قائلا:"وقد تجاوزنا في إيرادها عصر الجاهليين إلى صدر الإسلام لأن هذا النوع من الفن الأدبي لم يختلف في العصرين له اختص به العصران من أحوال واحدة كانت تؤثر في الخطيب والمنشد فيكيِّف كلامه بتأثيرها وأهم هذه الأحوال أن الكتابة على معرفة القوم بها

[1]- أدونيس، المرجع السابق، ص22.
[2]– فؤاد أفرام البستاني ، الشعر الجاهلي نشأته وفنونه ص(1-13).

لم تكن تستعمل في تدوين الآثار الفنية فكان الأدب لا يزال في عصره الشفاهي وكانت آثاره لا تزال من نوع الإنشاد في نظر الجاهليين"[1].

وقد كان الإنشاد يتطلب المجالس والأماكن العامة حيث الأسماع تتواجد فتظهر قدرة المنشد على إيصال المعنى شفاهة قصد إيثارة العواطف والتعاطف مخترقا بذلك الأسماع(المتلقي) [2] لتعي القلوب وتتجاوب مع ما يتفوه به، تلكم هي طبيعة الشعر الجاهلي ومن ثمَّ الشفاهية خاصية متأصلة لهذا الشعر.

ويرى "أيمن بكر" أن أصالة هذا الشعر هو كيان ثقافي قوامه الروايات الشفاهية، فهي جزء من قضية الشعر الجاهلي، والنص المكتوب بين أيدينا لما مسه من تعدد الروايات المختلفة خاصة ما يتعلق منها من عدم ثبات النص الشعري على رواية واحدة سببه الرواية الشفاهية، فهو ناتج عن هذه العقلية ،عقلية ترفض الكتابة ، ومن ثمَّ فالمعرفة الموثّقة له هي المعرفة التي يتم تناقلها عبر الأجيال بوساطة ما يسمى بالصوت الحي خاصة ما يتعلق بالشعر رواية وإنشادا،فالنص المدون اليوم وما نقرؤه من شعر جاهلي هو شفاهي الأصل[3].

من زاوية أخرى ما صرّح به "مايكل زويتلر" أن النص الجاهلي هو نص شفاهي يتطابق ومقومات النظرية الشفاهية، فقد انتقل عبر آليات الذاكرة التي قامت بدور الحافظة في كل الآداب اليونانية والعربية القديمة ومنه فالتقليد في الثقافة العربية الأولى غلب عليه طابع التقليد الشفاهي [4]، أي إن كل إبداع في مجال الأدب قد نشأ شفاهيا وروايته شفاهية[5] وظلت هكذا أزمانا متتالية فلم يعمد أهل ذاك الزمن من شاعرٍ أو راوٍعلى التدوين ولم يستعن أحدهم به على الإطلاق[6].

---

[1] – المرجع نفسه، ن ص .

[2] – صاحب خليل ابراهيم ، الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام ، ص179 .

[3] –أيمن بكر ، تعدد الرواية في الشعر الجاهلي ، ديوان الهذليين نموذجا،WWW.KOTOB ARABIA.COM. 2004، تاريخ الإطلاع 2014/02/14

[4]– Mecheal zwettler.orql traditional of classical Arabic poetry ؛P196 197

[5]– إياد عبد المجيد ابراهيم ، الأصمعي والنقد الأدبي ، ص33 .

[6]– المرجع نفسه ، ن ص.

وفي دراسة"محمد البريري" التي تهدف إلى تقديم فهم جديد لقضية الانتحال والشك التي أعتمدها الدكتور "طه حسين" وكذا ما قدمه "ديفيد صمويل مرجليوث" أن الشعر الجاهلي ذو أصول شفاهية بوعي كتابي [1]، فقد ظل ينتقل من جيل لآخر عبر الرواية الشفاهية حقبة طويلة قبل أن يدوّن وعند الانتقال من الشفاهية كمرحلة إلى الكتابية كمرحلة نظيرة لها لم يتم هذا دفعة واحدة وبهذا ظل طوال أزمنة متعاقبة ذو طبيعة شفاهية واضحة ،وحين نتحدث عن هذا الشعر فلا بد أن نكون على وعي تام بطبيعته التي احتضنته ، فلا نستطيع أن ننكر أنّ الشعر الجاهلي الذي نقرؤه اليوم هو نابع من الآداء الشفاهي والتوقف عن إيصاله عن طريق السماع والرواية قد حلّ محله التوصيل الكتابي المقروء إلا أن هذا التحول لن ينفي عنه طبيعته الأولى ولن يزيلها فلا يزال يحمل سماته الأصلية[2].

لا يختلف هذا كثيرا عما مهد به"ابن سلام" في حديثه عن مكانة الشعر الجاهلي لكن دون الإدلاء بمصطلح الشفاهية بشكل صريح فيقول:"وكان الشعر في الجاهلية عند العرب ديوان عملهم ومنتهى حكمهم به يأخذون وإليه يصيرون... فجاء الإسلام فتشاغلت عنه العرب وتشاغلوا بالجهاد وغزو فارس والروم ولهت عن الشعر وروايته، فلما كثر الإسلام وجاءت الفتوح واطمأنت العرب بالأمصار، راجعوا رواية الشعر فلم يؤولوا إلى ديوان مدونٍ، أو إلى كتاب مكتوبٍ وألفوا ذلك وقد هلك من العرب من هلك بالموت والقتل"[3].

فانشغال العرب بالغزوات والفتوحات الإسلامية أدى إلى ضياع القدر الكبير من أشعارهم وهذا دليل صريح بأنهم لم يكونوا يدونون علومهم ولا آدابهم ولعل في المقولة المشهورة التي رواها يونس بن حبيب ما يؤكد ما ذهب إليه"ابن سلام"بقوله:"قال أبو عمرو بن العلاء أما انتهى إليكم مما قالت العرب إلا أقله ولو جاءكم وافر لجاءكم علم وشعر كثير"، فضياع الشعر تأتّى بسبب الرواية الشفاهية ولو كان مدونا فإن نسبة ضياعه تكون ضئيلة.

---

[1]- محمد البريري ، الخصومة بين الوعي الشفاهي، ص(69-79) .

[2] - المرجع نفسه ،ن ص .

[3]- ينظر ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء،السفر الأول ، شرح:محمود محمد شاكر ، ص24 .

وهذا في واقعه يدعو إلى تأكيد شفاهية ذلك الشعر ، فلم يؤل أصحابه إلى التدوين فقد توارث وتواتر جيليا عبر الصدور لا عبر السطور، كما أن وجود راوية لكل شاعر دلالة مدعِّمة لطبيعة الشعر الأم حيث إن الراوي يقوم بدور القلم الذي هو بدوره أداة حافظة وفعالة في ثقافة الكتابة، حيث أن أصالة الشعر القائمة على الارتجال والإلهام باعتبار أنهما موصولان استلزاما بالأداء الشفاهي هما صنوان أبديان للغة العرب أيام جاهليتها.

إلاأنه هناك محاولات إذ صرح فيها أصحابها بأن شعر ماقبل الإسلام موئل الشفاهية وهي تمثل المجال الحيوي لنشأته وتكامل بنائه، غير أن هذا لا يعني نفي الكتابة بالضرورة ولا يعني كذلك أنها نقيضها الحتمي فقد يكتب النص ويدون لكن هذا ليس معناه الخروج عن الإطار الشفاهي،فعلى الرغم من ظهور الكتابة كآلية وغزوها لعالم الإنسان فهي ليست إلا وسيلة لتثبيت الجانب الشفاهي[1].

ولا يخرج عن هذا الرأي و هو غير بعيد عنه رأي"عبدالله الغذامي" الذي استهله بالحديث عن الأسئلة والقضايا التي انثالت حول الشعر الجاهلي، إذ يرى أن العثرات التي اصطدم بها النقاد والدارسون كثيرة ومتعددة فمن الانتحال إلى الشفاهية قضية شغلت فكر كل عربي ومستشرق وكانت مناط اهتمامهم وأن السؤال عن الشفاهية هو سؤال عن أصالة الشعر الجاهلي كانت بالفعل شفاهية على مدى زمن طويل حتى بعد أن تم تدوين الرواية فيقول: (إن التدوين لم يكن نقلا للشفاهي إلى الكتابي ولكن تسجيل خطي للرواية الشفاهية، و أبقى هذه الأخيرة بكل شروطها وصفاتها ونتائجها فما نقرؤه اليوم هو الشعر الجاهلي المروي وليس المدون)[2] فالتدوين عزز القيم الشفاهية وثبتها ،وعلى رأيه أن الشعر الجاهلي خالص الشفاهية كما ذهب بعضهم وهي ليست سمة الإبداع فالذي كرس هذا الأمر هو الرواية وليس الشعراء أنفسهم .

فما يمكن استخلاصه من وجهة نظر"الغذامي" أن الشعر في بداياته الأولى كتابي الأصل والرواة هم سبب تحويله عن أصله الحقيقي.

[1]- محمد مبارك، استقبال النص عند العرب ، ص109 .

[2]- عبد الله الغذامي، القصيدة والنص المضاد، ص10 .

ووقفة"طه حسين" التي لا تكاد تخفى عن أي أحد في كتابه"الشعر الجاهلي" الذي يمكن اعتباره حلقة مهمة في نمو الوعي الكتابي ونفي الوعي الشفاهي نفيا مطلقا، ذاكرا أن الكتابة تهدف إلى تحويل هذا الشعر إلى وثيقة ثابتة تعكس أوضاع العرب من حيث اللغة والتاريخ، فنجده قد أهمل مسألة الفن مقتصرا على مسألة التشكيك في قيمة الشعر بقوله:(إن الكثرة المطلقة على ما نسميه شعرا جاهليا ليس في الجاهلية من شيء، وإنما هي منتحلة مختلفة بعد ظهور الإسلام ... فإدا أردت أن أدرس الحياة الجاهلية فلست أسلك إليها طريق امرئ القيس والنابغة والأعشى فلا أثق مما ينسب إليهم ...فأدرسها في نص لا سبيل إلى الشك في صحته أدرسها في القرآن الكريم فهو أصدق مرآة للشعر الجاهلي)[1] .

فهذا الشعر بالنسبة إليه لا أهمية لديه ولاقيمة فنية يملكها فهو شعر مشكوك في أصله مهموز النسب،إلا أن هذه النظرية وقفت متصدية لآراء "طه حسين" ومؤيده"مرجليوث"ورأت أنها ليست لها أساسا أصلا لأن القالب الصياغي الذي سيظهر بصورة واضحة في شعر الصعاليك الجاهليين والذي أُتخذ شعرهم كدراسة نموذجية فنلاحظ النمطية والتكرارية فيه وهذا لايدل إلا على شيء واحد أنه يعني شعرهم يجري على سنن واحدة ولا يمكن أن يكون هذا فجأة واحدة أوصدفة[2].

ومنه ما يمكن الإقرار بعد هذه الجولة التي دعمتها مجموعة من الآراء وبعد نتائج لا يستهان بها لما نتحدث عن نشأة الشعر الجاهلي وأوليته فقد أجمعت غالبية الآراء على انتقاله عبر الراوية الشفاهية التي تتباين أصولها ووقائعها فهو ذو طبيعة شفاهية ، وإن كان هناك تضارب وتجابه في الآراء وتباين وقراءات مختلفة تدعي كل قراءة لنفسها حقيقة الفصل في بدايته ،وبالطبع لا نأخذ هنا قراءة و تقديم"طه حسين" لأنها تشكك في وجود شعر جاهلي أصلا ،وكنتيجة ربما تكون موحدة تُجمع أن هذا الشعر قد نشأ في أحضان بيئة سماعية إنشادية غنائية صوتية كلها خصائص تمثلها خاصية الإلقاء الشفاهي،ويرى"أونج"أن بعض الثقافات العربية وأخرى في البحر الأبيض المتوسط لا تزال شفاهية ولم تستوعب الكتابة بشكل

[1]– طه حسين، الشعر الجاهلي ، ص24 .

[2] – جيمس منرو، المرجع السابق، ص 9 .

متناهي[1]، كالمأثورات الشفاهية القائمة على الصيغ فهي فكرة قد امتدت من ثقافة اليونان المتمثلة في العصر الهومري إلى الثقافات الحاضرة اليوم في ربوع الأرض .

مثل هذا الاستنتاج ليس معناه أننا نجزم بأن الشعراء الجاهليين وأهل العصر الجاهلي لم يلموا بالكتابة كثقافة، إلا أنه لا يمكن الإفاضة بها في هذا العنصر وستكون محل نقاش في عنصر لاحق.

3-الوعي الكتابي في الشعر الجاهلي:

إن الأمة العربية هي أمة تختزن كل وجودها النفسي والذهني داخل أبيات القصيدة الشعرية فهي تمثل الملتجأ الذي يلتجئ إليه، فلم يكن العربي يملك شيئا سوى الشعر، في بدايته يعيش وجوديا وحتى جسديا خلاله، فظل مصدر المعاني ومخزن المعرفة التي يحي بها وسجلَّه، ممثلا خلاصة رؤيته ورؤاه، والشعر لا يقتصرعلى كونه خطاب بلاغي جمالي يملأ من خلاله الشاعر فراغه بكلمات موقعة وإنما يعد خطابا نسقيا ثقافيا، وهذا التالي ما نأمل الارتياء إليه في هذا العنصر .

وإن كان الوعي الكتابي كنسق ثقافي بعيدا عن بحثنا فلا نريد أن نبقى تحت ظلاله كثيرا، وإن المقصد من الولوج إليه وطرقه أن نكون على دراية تامة بوجود وعي بثقافة الكتابة عند الشاعر الجاهلي خاصة وعند مجتمعه بالعموم، وربما ما منعه من الابتكار هو ظروفه التي كان يعيشها.

فعلى الأغلب كانت حياته عبارة عن ثورات ورحلات وغيرها من المنشغلات الحياتية بحثا عن الماء والكلأ والبحث عن الاستقرار والأمن وفي ضوء كل هذا يقول شعره الذي عده متنفسا وخليلا يرافقه ويفضي له كل الهموم التي آل إليها وضعه، وفقا لهذه المسيرة جاءت قصيدته عبارة عن رحلة فكرية كما هو معروف(وقوف على الطلل وصف الرحلة والراحلةو...) وقد يأتي عبارة عن مقطعات وخاصة في شعر الصعاليك بسبب الاضطراب الذي كان روتينيا —إذا جاز التعبير– في حياتهم ،فيوظف عبرها بعض من

[1]– والتر أونج ، المصدر السابق، ص79 .

المصطلحات يستعيرها من معجم الكتابة ومن وسائلها، لأنه كان يتأهب للانتقال من مرحلة الشفاهية إلى الكتابية[1]، كما قلنا أنه يعيش وجوديا داخل طيات شعره الحامل لآمال يأملها وهموم يحاول أن يتصدى لها.

وتحديدا كلمة "الوعي" كمصطلح بوصفه خبرة هو مبدأ ضروري وأساسي للمعرفة، بوصف المعرفة مجالا حيويا، بحيث يتمكن من خلاله الإنسان استيعاب الممكنات اللانهائية للمعرفة، كما يعد تيارا لنشاط إنساني من حيث هو موجود معرفي ذهني[2].

أما الوعي الكتابي يعرفه"حسن البنا" انطلاقا من نظريتين أساسيتن نظرية التقاليد الشفاهية التي نحن بصددها والنظرية التفكيكية في الكتابة مع"جاك دريدا" الراعي الرسمي لهذه المدرسة، فرغم تناقض المدرستين من حيث المبدأ، إلا أن لهما مجتمعتين أهمية في تحديد المفهوم، فالأولى تؤمن بأسبقية الكلام الشفاهي على الكتابي أما الثانية تؤكد أن كلا الثقافتين(الشفاهية/الكتابية) على خط واحد فلا يسبق أحدهما الآخر[3]،ليخرج بتعريف منتهاه أن الوعي الكتابي هو حضور ينمو في العمق الإنساني فيكون الشاعر مثلا على وعي بهذا دون خروجه عن إطاره التاريخي ويصبح بهذا غير بعيد عن ثقافته وحضارته الثقافية وفي نفس الوقت منفتح على آفاق وثقافات أخرى وحديثة بالنسبة له[4].

ولا يبعد كثيرا عما ذُكر أن الذات العربية في الجاهلية كانت تعيش ظروف البيئة الفقيرة والقلقلة وضغط الظروف الأيكولوجية بكل ما أسسته من نظم اجتماعية واقتصادية، أدى كل هذا إلى الحد من قدرات الشاعر العربي الأول ووضعه دائما في توتر، فكان لابد له أن يجد ما يزيح همه ويحمل عنه فلم يجد إلا الشعر مفرا يفر إليه كونه نظام مكون من لغة تعبيرية واعية تترجم كل مايجول في خاطره ويصبح هذا الشعر انبثاقا

[1]– محمد بلوحي، الشعر الجاهلي ونظرية التأليف الشفاهي، ص40 .

[2] – هلال جهاد، جماليات الشعر العربي–دراسة في فلسفة الجمال، ص54 .

[3] – حسن البنا عزالدين ، الشعرية والثقافة، ص69 .

[4] – المرجع نفسه، ن ص.

من ذاتيته المحضة[1]، ورغم هذا لم تزل قدراته محدودة آنذاك جراء الأوضاع التي لم تتغير فاتخذ النظام الشعري الوعاء الذي يصب فيه كل مايراوده وما يحضر في أعماقه من أفكار أسيرة في وعيه تدل على ثقافة الكتابة، وحتى لو لم تكن له بها علاقة إلا أنه كان يدلي بها في نطاق محدود لأن المرتكز المعتمد على النقل هو الرواية الشفاهية على نطاق أوسع وبدرجة أولى وأخيرة.

ولكي نستدل على تمام وعيه الكتابي هو ما قاله في هذا "ناصر الدين الأسد "قبل أن يثبت أن ما انتقل إلينا من شعرهم كان شفاهيا فيقول أنه من أخبار الحضارة الجاهلية والتي نسوقها للاحتجاج بأنهم يعرفون الكتابة وكانوا كُتابا نجد المرقش الذي يحترف استعمال الكتابة، والنابغة في رسائله إلى النعمان ولبيد بن ربيعة الذي يحوي شعره الكثير من الإشارات الدالة على الكتابة وأمية بن الصلت الذي كان يؤمن بالبعث ويقرأ الكتب الدينية[2]، وكان من يحسن الرمي والعوم والكتابة يعرف بالكامل، ويرى في أثناء حديثه حول هذا الأمر أن التفكير فيه يحدث اضطرابا فسبب النهي عن الكتابة للأحاديث النبوية يرجع إلى قلة الكتابيين أو سببه الكتابة الغثة [3]أو رداءة المادة الحافظة لإنتاجهم التي كثيرا ما نتصفحها في بعض الأبيات من الشعر الجاهلي، فإننا سنجد أن الشاعر كثيرا مايقرن الطلل الدارسَ بالكتابة، مستعينا بأدواتها في كثير من الصور والتشبيهات التي يلامس من خلالها شعره خصوصا في المقدمات الطللية

مثلا يقول المرقش الأكبر:

الدار قفر والرسوم كمـــا رقّش في ظهر الأديم قلـــمُ[4].

وقول امرؤ القيس[5]:

لمن طلل أبصرته فشجـــاني كخط زبور في عسيب يمـانٍ

[1] – هلال جهاد،فلسفة الشعر (دراسة تحليلية في حركة الوعي الشعري القديم)، ص88 .

[2]– ناصر الدين الأسد،مصادر الشعر الجاهلي،ص116.

[3]– المرجع نفسه،ص57.

[4]– المفضل الضبي، المفضليات،تح: محمد أحمد شاكرو عبد السلام هارون، ص237 .

[5]– امرؤ القيس، الديوان، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، ص 58.

واصفا رؤيته الحزينة للطلل فقد درس وخفيت آثاره فلا يرى منها إلا مثل الكتاب في الخفاء،الزبر هو الكتاب ،أما العسيب اليماني قد استعان به من أهل اليمن وهو عسيب النخل.

كما يقول الحارث بن حلزة اليشكري[1]:

لمن الديار عفون بالحبس آياتها كمهارق الفرسِ.

يتساءل في هذا عن الديار متوجعا عنها وهي التي لا زالت بالحبس وهو موضع في ديار غطفان فقد أصبحت مجرد آثار كصحائف الفرس.

وقول أبوذؤيب الهذلي[2]:

عرفت الديار كرقم الدوا ة يزبرها الكاتب الحميري

وقول صخر الغي أحد الشعراء الصعاليك[3]:

أبلغ كبيرا عني مغلغلةً تبرق فيها صحائف جددُ .

والمغلغلة هي الرسالة والصحيفة فكلاهما يدخل في حيز ثقافة الكتابة ، فهذه الشواهد وغيرها دالة وبيِّنة على الوعي الكتابي، ومما ورد من أخبار أنه كان في الحواضر دكاكين لبيع الصحف والتجار المختصون في هذا النوع من التجارة كانوا يعرفون بالوراقين[4]، ويقع محلها في مكة المكرمة التي كانت تمثل وجهة كل هؤلاء التجار وفي السيرة النبوية أنه صلى الله عليه وسلم جعل فداء أسرى قريش في غزوة بدر أن يعلم كل أسير عشرة من المسلمين القراءة والكتاية.

[1]- الحارث بن حلزة، الديوان، تح: إيميل يعقوب، ص48.

[2]- ديوان الهذليين، القسم الأول، ص24.

[3]- ديوان الهذليين، القسم الثاني، ص59.

[4]- ريجيس بلاشير، تاريخ الأدب العربي، ترجمة:ابراهيم الكيلاني، 103/3 .

كما يرى"ناصر الدين الأسد" أنه ليس هناك ما يؤكد أن المجتمع الجاهلي اتخذوا الكتابة وسيلة لحفظ أشعارهم ولم يستندوا إليها في نقل أخبارهم عبر الأجيال فيقول :نحن لا ننكر أنهم كانوا يعرفون الكتابة خصوصا في البيئات التي عرفت شيئا من الحضارة ولكن هذا لا يدل في أية حال من الأحوال أنهم اتخذوها كأداة لحفظ أشعارهم ودواوينهم فهم يملكون وعيا بها إلا أنهم يعتمدون على الشفاهية بالدرجة الأولى[1].

هو كذلك"بلاشير" نجده يعتبر تلك التشبيهات والصور(تشبيه الأطلال بالكتابة) أنها مجرد رواسم ووسيلة تقليدية لا صلة لها بالحقيقة وربما تدل على جهله بفن الكتابة فكان ينظر إليها بدهشة [2]، وهذا التحامل الذي يشحن به بلاشير كلامه يدل ويثبت على رأيه أن الشاعر الجاهلي حضريا أو بدويا عربيا أو أعرابيا لم يكن على علم أو حتى وعي بها ،ليخلص بقول:(إننا نعتقد وعلى وجه الترجيح بأن الأثر الشعري في العصر الجاهلي كان مصدر ارتجال[3]).

والقول بالوعي الكتابي ليس ادعاءا بأن الجاهليين كتابيون فالبداوة القاسية سمة مميزة لبيئتهم ولعقليتهم ولفكرهم ومن يقرأ منهم أو يكتب يكون خطه غثا قاصرا وقراءته غير نافذة، وأما فيما يخص المعلقات وما يقال عنها وعن تعليقها وأنها كتبت يرى"شوقي ضيف"هذا ليس إلا من باب الأساطير [4]، وهو ليس إلا تفسير لجأ إليه المؤرخون المتأخرون، الذي كان معناه المسمطات أو المقلدات، ولو علم هؤلاء هذا ما لجأوا إليه بخيالهم البعيد، ويواصل معلقا أن "ابن سلام الجمحي"أثبت في كتابه "طبقات الشعراء":(أن النعمان بن المنذر أمر بنسخ أشعار العرب في كراريس –الطنوج– ثم دفنها في قصرهن فلما بلغ المختار بن عبيد الثقفي أنّ تحت قصر النعمان كنزا فأمر به فأخرج الأشعار فمن ثم أهل الكوفة أعلم بالشعر من أهل البصرة) [5]رواية حماد.

[1]– ناصر الدين الأسد ، مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، ص 135 .

[2]– ريجيس بلاشير، المرجع السابق، ص 80 .

[3]– المرجع نفسه، ن ص .

[4]– شوقي ضيف ، المرجع السابق ، ص141 ،

[5]– ابن سلام الجمحي ، طبقات الشعراء، نقلا عن شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي،العصر الجاهلي، ص42.

(يكفي في هذا أن يكون أصل الرواية حمادا المتهم في روايته فهذا الخبر يحمل في طياته ما يجعلنا نتهمه فهو ينتهي عنده، لكي يعلل أن أهل الكوفة أعلم بالشعر من أهل البصرة فهو كوفي متعصب [1])، والمنافسة بين المدرستين معروفة، وباستطاعتنا إدراج هذا في دائرة الأساطير مع المعلقات.

وخبر تعليقها قد ورد أول مرة(عند ابن عبد ربه الأندلسي، ومن ثم تردد أكثر لدى باحثين مغاربة مثل ابن رشيق وابن خلدون ولذلك ألفينا من يعد كتابة القصائد بماء الذهب إنما هي تفاويه أندلسية اخترعوها لتفسير تسمية غامضة لا يعرفونها ،وكان الأندلسيون بحكم موقع بلادهم، في بعدها عن الشرق، وطبيعتها، وتعدد مناخها، وتنوع جوائحها من سيول وأمطار، ورعود وفيضان، يميلون إلى الغرائب والعجائب، ويؤخذون بها، ويبالغون في روايتها، حتى لو تجاوزت الممكن وتجافت الواقع [2]).
ويرى"شوقي ضيف" أن أكبر دليل وأجل برهان هو القرآن الكريم على قداسته لم يجمع في مصحف واحد إلا بعد وفاة خير البرية صلى الله عليه وسلم [3]،والأحاديث النبوية الشريفة ظلت تنتقل عبر الرواية الشفاهية حتى قيض لها أن تدون في عهد"عمر بن عبد العزيز" [4]،بالإمكان اتخاذ هذا دليلا قطعيا على أن العرب لم يتخذوا آلية الكتابة كفكرة لجمع مآثرهم ولو حتى مقاطع منها فقد اعتمدوا كل الاعتماد على الشفاهية.

وما يمكن استخلاصه أن كل هذا الكم الهائل من التراث الجاهلي كان دائما وأبدا يسبح في فضاء الشفاهية وشيوعه ونشره كان بفضل الأذهان الحاضرة في الأسواق التي كانت تعقد على هامشها مهرجانات وجلسات شعرية، بين الفينة والأخرى نتعقب ونتلمس في وحداتها (القصيدة الجاهلية) نوعا من معدّات الكتابة، وحدات لغوية تنم وتعبر عن وعي المجتمع الجاهلي بها فقد ألموا بها كثقافة وقد كانت شائعة بينهم

على رأي العديد من الذين ألفينا ذكرهم ،ولكن لم يتخذوها في كل الأحوال ولم يستعينوا بها في نشر شعرهم ،كانت فقط تحضر في أعماقهم تلك هي فروض الدهر القاسية إذّاك الزمان.

---

[1]- شوقي ضيف ، المرجع السابق، ص142 .

[2]- الطاهر أحمد مكي،دراسة في مصادر الأدب، ص(103-104)

[3]- المرجع نفسه، ن ص.

[4]- ناصر الدين الأسد ، المرجع السابق، ص134 .

4)العلاقة بين الشعر الجاهلي والمشكلة الهومرية:

إن ما يمكنه أن يجمع بين الشعر الجاهلي والهومري الممثل للشعر اليوناني باعتبار أنهما يمثلان الأدب القديم لكل من الأمتين (العربية واليونانية) ربما يكمن في ظاهرة الشك والوضع، ظاهرة لم يسلم من وقعها أي أدب قديم الذي لم يحفظ بالكتابة و لا بالتدوين.

ولعل أقدم محاولة ربطت بينهما هي محاولة "طه حسين" الذي ربط بين امرؤ القيس وهوميروس فقد أورد في كتابه (الأدب الجاهلي) بعد حديث مطول عن حياة الشاعر ونسبه وأشعاره فيقول فإذا فكرت في شخصية امرؤ القيس فإنها أشبه بشخصية الشاعر اليوناني هوميروس، فالرواة ومؤرخو الآداب اليونانية لا يعرفون من أمره هذه الشخصية شيئا يمكن الاطمئنان إليه، فهم ينظرون إلى ما نسب إليها من أساطير ويستنبطون وينسجون الأحكام، والأمر نفسه بالنسبة لامرئ القيس[1] .

ويقول:"إنه من غريب الأمر أن تنسب طائفة من الشعر لامرئ القيس على أنه قالها حينما كان يتنقل من بين القبائل العربية يمدح بها هذه ويهجو بها تلك وتتصل بهذه الأشعار طائفة من الأخبار تبين نزوله في هذه القبيلة والتجاءه إلى تلك وجواره عند فلان واستعانته بفلان، وإن شيئا من هذا يلاحظ في حياة هوميروس فيُزعم أنه تنقل في البلاد اليونانية، فلقى من بعضها الكرامة والتجلّة ومن بعضها الآخر الانصراف والإعراض"[2].

فالمؤرخون اليونان يفسرون ما نقل عن شاعرهم من أحاديث على أنها نظاهر للتنافس في استقبال المدن اليونانية له وعطفهم عليه ونحن نذهب المذهب نفسه في تفسير ما شاع على شاعرنا نحن العرب امرؤ القيس[3].

---

[1]- طه حسين ، الأدب الجاهلي ، ص209.

[2]- المرجع نفسه ، ن ص.

[3]- المرجع نفسه، ص110.

ويواصل قولا(فنحن مجبورون مكرهون للاطمئنان لأخبار شاعرنا امرؤ القيس، وهذا الاطمئنان لا ينبع من محض الإرادة، والحال نفسه بالنسبة لمؤرخي الآداب اليونانية ، ومن ثمَّ ما يمكننا استخلاصه من بحثه أن ظاهرة الانتحال ظاهرة عامة لصيقة بالتراث القديم سواء عند العرب أو الغرب فعلى رأيه أن كلا من (امرئ القيس وهومر) شخصيات خرافية[1].

كذلك ممن أولى اهتماما بهذا النوع من القراءات القائم على المصنفات التراثية والذي استندنا إليه سابقا هو"مايكل زويتلر" فيقول أنه مما شاع في الشعر العربي الجاهلي هو شعر امرؤ القيس يمثل معلم للجيل آنذاك فهو يلقب بهومر العرب باعتبار أنه شبيه بالشاعر هوميروس اليوناني[2].

رد "محمد مهدي البصير" –وهو رائد المدرسة النقدية الحديثة – على رأي "طه حسين" و"مايكل زويتلر"ردا يحمل في ثناياه نوعا من التناقض القائم في عمومه على تأييد فكرة الانتحال وفي الآن ذاته أنه من خلال مدونات هؤلاء يمكن تبيين الخصائص النفسية لشعراء المعلقات وهي الخصائص التي يمكن أن تقوم عليها المعلقات فيقول:(إن تشبيه امرؤ القيس هومر العرب بهوميروس اليونان لا أعتقد أن هذا معناه أنه شخصية خرافية فهناك فرق بينهما فنحن نجهل نسب هوميروس وأسرته جهلا تاما فلا نعرف أين ولد ومتى لكننا نعرف نسب امرؤ القيس معرفة لا بأس بها ولو على صورة تقريبية[3]).

وإذا سلمنا بهذا الرأي فليس هذا مايحمل على نبذ ما يضاف وما ينسب إليه من الشعر ولا سيما (قفا نبك) لأنها قصيدة حسنة وعلى هذا نحن نرى أننا ندرس القصيدة لكينونتها لا لأنها من نظم امرؤ القيس في إطار إذا ما افترضنا انه شخصية خيالية[4].

فالتناقض الذي نلاحظه في هذا الرأي المطروح يكمن في أنه يتفق مع "طه حسين " و"مايكل زويتلر" في إنكار الشخصيات، لكنه يتشبث بوجود شعر سواء كان لتلك الشخصية أو لا يكون، فالمعلقة شأنها شأن

---

[1]- المرجع نفسه، ن ص.

[2]- Meacheal zwettler،Ibid;p191

[3]- محمد مهدي البصير، بعث الشعر الجاهلي، ص(27-28).

[4]- المرجع نفسه، ص 28.

الإلياذة والأوديسة ليس المهم أن تكونا من نظم هوميروس أو غيره ، المهم تقبل القصيدة كقصيدة [1]، فنجد "البصير" في هذه الحالة يجاري قضية الانتحال مجاراة من نوع خاص.

كما انبرت الكثير من الدراسات للبحث عن العلاقة بين الشعر العربي واليوناني الجاهليين، و التي منها الدراسة الهادفة والرائدة قدمها "ناصر الدين الأسد" وفق منهج علمي بحت يتجنب فيه ما ارتأى إليه "طه حسين" في دراسته القائمة على منهج مشبع بالعاطفة الذاتية البعيدة عن الموضوعية والعلمية فيقول:(وقد بذلت بذلك قصارى جهدي لأنهج منهجا علميا خالصا لا أميل مع الهوى ولا أتعصب لرأي، فسأبقى ملتزما حد الالتزام حدود هذا المنهج) [2]، ويرى أن التشابه بين هذين الشعرين قد اتضحت صورته منذ اتصاله بالشعر الإغريقي وتتبعه ويتجلى هذا التشابه في أوجه عدة منها :

1: الشعر الجاهلي والشعر الإغريقي أقدم ما وصل إلينا من هذه الأمم العربية واليونانية ولكن لا يمثل كل منهما أول ما قالته تلك الأمم أنه ضاع الكثير منه ولم يحفظ سوى هذين النموذجين، فسابق الشعر الجاهلي هو شعر (ابن جذام) على وجه التقدير وهو الذي ذكره "امرؤ القيس" في بيت ضمه ديوانه فربما لم يحفظ منه شيء ولم ينقل إلا ما أملاه في هذا البيت الواحد[3] :

عوجا على الطلل المحيل لكننا نبكي الديار كما ابن جذام.

فلا نعرف من أمر (ابن جذام) شيئا إلا الإشارة التي تدل على أنه أول بكى الديار ووقف على الأطلال.

2: التكامل الفني في الصورة الشعرية التي وصلتنا، فهي مكتملة بنائيا وفنيا متسقة ثابتة الأسس حتى أصبحت نماذج فنية يحتذى ويتخذ منها عمود الشعر وينسج على غرارها ما ينظم في الأعصر اللاحقة التي

[1]- المرجع نفسه، ص114.

[2]-ناصر الدين الأسد، مصادر الشعر الجاهلي، ص287.

[3]- امرؤ القيس، الديوان، ص114.

صادفت أزهى الحضارات وأرقى الثقافات وهذا التكامل يثبت ما سبق ذكره أي وجود شعرسابق [1]، فهو لا محالة أنه حاكى أشعار سبقته في الوجود.

3: التشابه على مستوى الأسلوب، فأسلوب كلاهما يتسم بالبساطة والسذاجة التي كانت تغزو البيئة العربية البدوية في بدايتها والبيئة الإغريقية كذلك، وعلى مستوى اللفظ أيضا استعمال غريب اللفظ والتكرار والإطناب والمبالغة وتجنب الصراع بين اللفظ والمعنى أي تساوق اللفظ والمعنى[2].

أما ما يخص الأسلوب الهومري فقد وصفه "ماتيو أرلوند" الذي قدم ترجمة لهومر ولأسلوبه فيرى أنه يتميز بأربعة خصائص : منساب متدفق و سهل ميسور في فكرته و واضح في خياله ونبيل سام [3]فهو وصف لا يفرق عن وصف الأسلوب الذي نظم به الشعر الجاهلي بشيء فهو مكتمل البناء والخَلق ،البساطة والسهولة والترابط والنضج، والصدق الفني[4] وإضافة إلى كل هذا اعتماد كليهما على القالب الصياغي.

4:اعتماد كل منهما في الانتقال من جيل لآخر عبر الرواية الشفاهية أما في الشعر الجاهلي فقد فصلنا الحديث عنه في عنصر سابق، أما في الشعر الهومري اهتم بهذا الأوربيون وفصلوا البحث حول كيفية نشأته

وطرائق حفظه والتحقق من صحته لأنه لم يكتب في أوائل عهده وإنما اعتمد اعتمادا كليا على الرواية الشفاهية [5]، فلم يكتب منذ أن نظم بل بقي محفوظا في الصدور محملا وفقاً لهذه التقنية عبر الأجيال.

5:يعد كلاهما من الدرر الأدبية والتراثية التي يُغرف منها وينسج على منوالها في الأجيال التالية فكلاهما مصدر أدب أمة برمته مصدر تاريخي جاهلي .

6:طبيعة الإبداع عند العرب الجاهلية هي توفيق من إلهام وارتجال هما مهبط الإيحاء فهذا المبدع لما يتلقى أي مؤثرخارجي

---

[1]- ناصر الدين الأسد، المرجع السابق، ص290.

[2]- المرجع نفسه، ن ص.

[3]- المرجع نفسه ، ن ص.

[4]- شوقي ضيف، تارخ الأدب العربي –العصر الجاهلي- ص183.

[5]- ناصر الدين الأسد ، المرجع السابق، ص393.

فإن هذا يمتزج باللاشعورفتأتي القصيدة بناء متكاملا منظومة ارتجالا [1]، كذلك هو الحال عند هوميروس فملاحمه كانت بين الإلهام والارتجال [2]، ومرد هذا كله عنده هو الموهبة الخارقة التي مكنته من نظم الإلياذة والأوديسة ومن غير عون الكتابة فهم من أعظم ما أنتج ونظم في التراث الغربي إلهاما وصدقا وأرقى نموذجا انتشرتا عبر الإنشاد الذي رأينا أنه لصيق بالارتجال[3] في الشعر الجاهلي.

7: كلاهم يتمتع بخصوصية الإلقاء الشفاهية، فالجاهلي العربي شفاهيته مرتبطة بالغناء والإنشاد لما فصلنا الحديث فيه، كذلك الشيء نفسه بالنسبة للشعر الهومري فهو يرتبط ارتباطا وثيقا بالغناء فقد كان هوميروس يتغنى بالإلياذة والأوديسة اعتمادا على آلة موسيقية خاصة، وقد نشأت في أوروبا في العصور الوسطى جماعات من الشعراء الجوالين يطوفون ويغنون بشعرهم وكان يطلق عليهم التربادور[4].

8: اعتماد كل منهما على استعمال أدوات يجسدون بها إيقاعهم فالعرب شاع بينهم الاستعانة بالعصي كونها أدوات تساعد على حفظ الشعر المروي ،والشاعر اليوناني يستعين بدوره على آلة موسيقية تساعده على النظم فلولاها لفقد الشاعر قدرته على النظم ولتأتت أبياته مضطربة[5].

9: بروز سمات أسطورية على فكرة نظم الشعر الجاهلي تنسجم مع بواعث الشعر اليوناني فإذا كان هوميروس قد تغنى بمجد آلهته، فإن العربي الأول كان ينصب الأنصاب ويأخذ يتغنى، وكما كان لليوناني أغاني يسير على إيقاعها في حفلاته الدينية، فالجاهلي العربي عرف أنواعا من الأغاني تعرف بأغاني السير ،فقد كان يقود ناقته في الصحراء وينظم على صوت الحداء، وبالتالي الإنسان البدائي شبيه بالبدائي مهما اختلفت الأزمنة والدهور واختلفت الأماكن والبلاد [6]،ومنه إن الشعر العربي أو اليوناني لم يُخلق إلا ليتغنى به وينشد.

---

[1]- فضل بن عمار العماري ، الإبداع في الشعر العربي القديم، ص4.

[2]- ناصر الدين الأسد، المرجع السابق ،ص293.

[3]- والتر أونج ، المصدر السابق، ص14.

[4]- ابراهيم أحمد ملحم، قراءة الآخر،القصيدة العربية والنظريات الأجنبية،ص 55.

[5]- جيمس منرو، النظم الشفوي،ص31.

[6]- المرجع نفسه، ن ص.

10:اعتناء المدارس بجمع الأشعار ، فكما اجتمعت البصرة والكوفة بجمع الشعر الجاهلي ،اجتمعت المدرسة الإسكندرية واهتمت بجمع الإلياذة والأوديسة في القرن الثالث قبل الميلاد [1]، وقد نبت على عاتق هذا الجمع ما يعرف في النقد الحديث بالمشكلة الهومرية التي توازي وتقابل ما عرف عند العرب باسم نحل الشعر الجاهلي التي كما نعلم أنها مشكلة بدأت مع "مرجليوث" واكتملت صورتها مع "طه حسين".

والخلاصة التي يمكن تبنيها من نقاط التشابه بين الشعرين (العربي والإغريقي) بكل ما تحمله من مزالق على بساط البحث قامت انطلاقا من معركة نقدية أسهمت إلى حد كبير في إثراء الثقافتين ورفعت اللبس الذي يغشى العديد من المسائل التي ظلت بدورها أمدا طويلا مسائل كانت مستعصية في تلك الثقافتين الشفاهيتين لترقى بشعرهما إلى مصاف التراث العالمي.

[1]- ناصر الدين الأسد، المرجع السابق، ص310.

الفصل الثالث: شعر الصعاليك " عروة بن الورد الشنفرى وتأبط شرا " في ضوء النظرية الشفاهية

I- ملامح الشعرية الشفاهية في شعر "عروة بن الورد، الشنفرى وتأبط شرا ".

1-التركيب اللغوي:

1 -1 أسلوب التكرار" القالب الصياغي"

1 -2 أسلوب العطف الجملي.

1 -3 التوازن والأسلوب التقليدي أو المحافظ.

2- المضمون:

2-1 اللهجة الخصامية ونزعة الصراع.

2-2 القرب من عالم الإنسانية والمشاركة الوجدانية.

2-3 الأسلوب التجميعي.

II- نقد النظرية الشفاهية.

الفصل الثالث: شعر الصعاليك "عروة بن الورد، الشنفرى وتأبط شرا " في ضوء النظرية الشفاهية

I -ملامح الشعرية الشفاهية في شعر الصعاليك في شعر "عروة بن الورد، الشنفرى وتأبط شرا ":

في هذا الفصل نرصد أهم ملامح الشفاهية في شعر الصعاليك الذي اعتمدناه أنموذجا للدراسة وذلك من خلال المتح في المقومات الأساسية بدءا من المهم فالأهم على شعر الصعاليك الثلاثة الذين اعتمدناهم للدراسة التطبيقية، وتجدر الإشارة أن هذا الاختيار لم يكن محض صدفة وإنما كان مقصودا لأن المنتوج الأدبي الذي قدمه هؤلاء أو بالأحرى الشعر الذي وصل إلينا عن مدونة الصعاليك أكثره لهؤلاء الشعراء الثلاثة وهو مايتيح لهذه الدراسة من معرفة جل الظواهر الشفاهية مما يسهل في الأغلب تعميمها.

1) الشاعر الشنفرى الأزدي :ت 525م أي 70ق.هـ، إذ تعد مدونته من أهم وأضخم ما أنتج في دواوين الصعاليك وفق ماصل إلينا من الرواة ويتوزع عبر خمس قصائد تتعدى السبعة أبيات ويسمح لنا أن نسميها كذلك [1]،وثلاثة عشر مقطعة تقل عن السبعة تتوزع كل تلك النصوص على ثمانية وسبعين ومائة بيت[2]وهذا الإحصاء كان اعتمادا على الديوان.
2) الشاعر عروة بن الورد العبسي :ت 596م، ويتوزع شعره في الديوان على اثنين وأربعين نصا مجمل أبياتها 240 بيتا، تنتظم في ثلاثة عشر قصيدة وسبعة وعشرون المتبقية هي مقطعات[3] .
3) الشاعر تأبط شرا :تقدر وفاته نحو(350)ويعد ديوانه-الذي وصل إلينا-من أضخم دواوين الصعاليك، تتوزع على ستة وأربعين نصا،ألفينا أربعة عشر تبلغ سبع أبيات أي قصائد والمتبقي من النصوص 32 تمثل مقطعات، تتوزع هذه المقطعات ومجموع أبيات الديوان نحو 305 بيتا[4].

ونستفيد في هذا البحث من الدراسات السابقة التي قامت حول الشعر الجاهلي في بلورة التقاليد الشفاهية التي كنا قد قدمناها في عنصر نصيب الأدب العربي من النظرية، فنعرض إلى دراسة شعر الصعاليك وذلك

[1] -ذكر الكثير من النقاد أن ما يقل عن سبع أبيات تسمى مقطوعات والمتجاوز لذلك اصطلح عليها قصائد ينظر يوسف حسين بكار ي بناء القصيدة في النقد العربي القديم، ص25.
[2] -اعتمادا على:ديوان الشنفرى، شرح:طلال حرب.
[3] -اعتمادا على: ديوان عروة بن الورد، شرح:ابن السكيت،تصحيح:ابن أبي شنب أستاذ بكلية الأدب بالجزائر.
[4] - اعتمادا على: ديوان تأبط شراو أخباره، شرح: علي ذو الفقار شاكر.

بمعرفة تلك المقومات من خلال العناصر التالية: التركيب اللغوي ومن خلال المضمون التي منها ينطلق إنشادهم وإنشاءهم الشفاهي فتصبح العامل المساعد عليه.

1-التركيب اللغوي:

إن البناء اللغوي للنصوص الجاهلية فيه تقاليد متقاربة وإن لم نقل متشابهة ، وقد يكون ذلك مرده التعبير عن عاطفة معينة تتشابه فيها الناس وتتقارب آرائهم وصورهم لأنهم يمتحون من بيئة واحدة فيستلهم الشعراء هذه العواطف المتشابهة والمعاني المتقاربة، من معين واحد يشترك فيه الجميع فتأتي وحداتهم التعبيرية متحدة متقاربة ،وإنه لا يحق لنا أن نحكم على هذا التشابه بأن السابق للتعبير مطبوع والأخير متكلف،وقد وقف النقاد على هذا المعنى وإنما مثل القدماء والمحدثين كمثل رجلين ابتدأ هذا بناء فأحكمه وأتقنه ثم أتى الآخر فنقشه فالألفاظ والمعاني ليست حكرا أو ملكا لأحدهم دون الآخر، فالشاعر لا يقيم صرح قصيدةٍ مؤلفة من تراكيب على فراغ دون سابق بناء وقال ابن قتيبة في هذا:"ولم يقصر الله العلم والشعر والبلاغة على زمن دون زمن، ولاخص به قوما دون قوم، بل جعل ذلك مشتركا مقسوما بين عباده في كل دهر"[1].

1 1 أسلوب التكرار(القالب الصياغي):

هذا الأسلوب يعد جزءا من البناء اللغوي الذي قامت عليه القصيدة العربية الجاهلية ، فهو لا يقتصر على شعر جاهلي دون آخر ويعد خاصية مميزة للشعر الصياغي الشفاهي لما وضحناه مع "باري ولورد"، ونسبة التكرار تزداد في أي شعر مروي ، إذ كان يعرف في النقد القديم بالسرقات أو الأخذ أو التكرار والقالب الصياغي يشتمل التكرارات الحرفية أوالقريبة من الحرفية.وهي أضرب من القوالب أو التكرار ولا يمكن تحديد أوجه الاختلاف إلا على وجه التقريب، وهذه الأضرب نتحراها برفقة شعر"عروة بن الورد والشنفرى وتأبط شرا" في جداول لكي يتضح الأمر أكثر:[2]

[1] -ابن قتيبة، الشعر والشعراء، 63/1 وابن رشيق القيرواني، العمدة92/1.
[2] -جيمس منرو، النظم الشفوي،ص12.

أ/قوالب صياغية قائمة على كلمات معينة وعبارات ثابتة:

يتراوح هذا النوع بين الكلمة إلى الكلمتين ليصل في بعض الأحيان إلى شطر بيت [1]، كلمات يستخدمها الشاعر في عمله الشعري يستمدها من المعجم المتوارث ويفرغها في نفس القوالب المتوارثة [2]،وسيتضح من خلال الجدول هل هؤلاء الصعاليك يشبعون شعرهم بهذا الأسلوب كون أنهم عاشوا في بيئة شفاهية أم لا؟

التراكيب اللغوية المكررة (القوالب الجاهزة)	مؤلفها	المرجع	الصفحة
إِذَا هُوَ أَمْسَى	عروة بن الورد	الديوان	64
إذا هو أمسى	عروة بن الورد	الديوان	76
إذا هو أمسى	الشنفرى	الديوان	201
فإن فاز سهم	عروة بن الورد	الديوان	76
فإن فاز سهمي	عروة بن الورد	الديوان	76
ألا أم عمرو	الشنفرى	الديوان	31
ألا أم عمرو	الشنفرى	الديوان	31
يا أم عمرو	تأبط شرا	الديوان	181
تَرَكتُ صاحبي	تأبط شرا	الديوان	276
تركت صاحبي	تأبط شرا	الديوان	276
تركت صاحبي	تأبط شرا	الديوان	213
تركت صاحبي	تأبط شرا	الديوان	213
أصحاب الكَنِيفِ [3]	عروة	الديوان	24
أصحاب الكنيف	عروة	الديوان	25
في الكنيف	عروة	الديوان	98

[1] -جيمس منرو، المرجع ،ص37.

[2] -المرجع نفسه، ن ص.

[3] -الكنيف: اسم موضع.

التراكيب اللغوية المكررة(القوالب الجاهزة)	مؤلفها	المرجع	الصفحة
إذا المرء لم	عروة	الديوان	150
إذا المرء لم	عروة	الديوان	190
إذا المرء لم	تأبط شرا	الديوان	86
أبيض صارم	تأبط شرا	الديوان	244
أبيض صارم	الشنفرى	الديوان	36
سيف صارم	عروة	الديوان	148
أبيض من ماء الحديد[1]	عروة	الديوان	207
أبيض من ماء الحديد	الشنفرى	الديوان	51
قتلنا...مُهْدِيا بِمُلَبِّدِ[2]	الشنفرى	الديوان	39
قتلنا...مهديا بملبد	الشنفرى	الديوان	41
وأن يسأل ...عني أهل	تأبط شرا	الديوان	142
وأن يسأل ...عني أهل	تأبط شرا	الديوان	142
فاسألوا	تأبط شرا	الديوان	237
اسألوا عن	الشنفرى	الديوان	34
اسأل ذا	عروة	الديوان	168
كَسْب الحَمْدِ	تأبط شرا	الديوان	135
كَاسِب الحَمْد	تأبط شرا	الديوان	170
عَيَّرْتُمُونِي أمي	عروة	الديوان	158
عيروني أمي	عروة	الديوان	131
عيروني	عروة	الديوان	131
عيروني	عروة	الديوان	131
عيروني	عروة	الديوان	131

[1] –الأبيض: السيف

[2] –مهديا: محرما ساق الهدي /بملبد:بمحرم لبد رأسه، أي جعل شيئا من الصمغ ليتلبد شعره.

التراكيب اللغوية المكررة(القوالب الجاهزة	مؤلفها	المرجع	الصفحة
فلم أرى مثل	تأبط شرا	الديوان	228
فلم أرى مثل	تأبط شرا	الديوان	228
ولم أرى مثل	تأبط شرا	الديوان	229
طُرْقَة الليل[1]	تأبط شرا	الديوان	161
طرقة الليل	تأبط شرا	الديوان	183
من آخر الليل	تأبط شرا	الديوان	122
من آخر الليل	عروة	الديوان	171
آخر الليل	تأبط شرا	الديوان	185
على الليل	تأبط شرا	الديوان	159
على الليل	عروة	الديوان	85
من الليل	الشنفرى	الديوان	50
بالليل	تأبط شرا	الديوان	95
أُمَشِّي على	الشنفرى	الديوان	37
أُمَشِّي على أَيْن[2]	الشنفرى	الديوان	37
على الأَيْن	تأبط شرا	الديوان	127
أُمَشِّي ب	الشنفرى	الديوان	45
أُمَشِّي ب	الشنفرى	الديوان	45
سهل الأرض	تأبط شرا	الديوان	90
سهل من الأرض	تأبط شرا	الديوان	154
من الأرض	تأبط شرا	الديوان	159
من الأرض	تأبط شرا	الديوان	106
في الأرض	الشنفرى	الديوان	55

[1] –طُرقة الليل: أي ظلمته.

[2] –الأين ، التعب.

التراكيب اللغوية المكررة (القوالب الجاهزة)	مؤلفها	المرجع	الصفحة
في الأرض	الشنفرى	الديوان	55
في الأرض	عروة	الديوان	112
بالأرض	عروة	الديوان	43
بالأرض	عروة	الديوان	84
من كفي	الشنفرى	الديوان	42
بكفي	الشنفرى	الديوان	42
مِنىً وَسْطَ الحجيج المصَوِّتِ	الشنفرى	الديوان	39
منى وسط الحجيج المصوت	الشنفرى	الديوان	41
شرَّ رِكْبَة	تأبط شرا	الديوان	63
شرَّ ركبة	تأبط شرا	الديوان	63
ليس فيه	تأبط شرا	الديوان	111
ليس فيه	تأبط شرا	الديوان	111
ليس له	عروة	الديوان	196
ليس له	عروة	الديوان	196
فليس له	تأبط شرا	الديوان	204
فأين له	تأبط شرا	الديوان	270
وأين له	تأبط شرا	الديوان	270
وأين له	تأبط شرا	الديوان	270
وسط آل	تأبط شرا	الديوان	170
وسط آل	تأبط شرا	الديوان	170
أبا وهب	تأبط شرا	الديوان	64
من أم وهب	عروة	الديوان	19
من أم وهب	عروة	الديوان	19
من أم وهب	عروة	الديوان	44

التراكيب اللغويةالمكررة(القوالب الجاهزة)	مؤلفها	المرجع	الصفحة
أم وهب	عروة	الديوان	49
أم وهب	عروة	الديوان	165
أقيموا بني...صدور	الشنفرى	الديوان	55
أقيموا بني لبنى صدور	عروة	الديوان	106
بني لبنى	الشنفرى	الديوان	94
قَرَاح الماء	عروة	الديوان	141
الماء القَرَاح	عروة	الديوان	141
الماء القراح	عروة	الديوان	163
الماء القراح	عروة	الديوان	180
إن تك	الشنفرى	الديوان	64
لم تك	الشنفرى	الديوان	64
إن يك	الشنفرى	الديوان	64
من يك	عروة	الديوان	99
لم يك	تأبط شرا	الديوان	92
على العوص	الشنفرى	الديوان	57
يكون العوص	تأبط شرا	الديوان	277
سمعت العوص	تأبط شرا	الديوان	277
قتيل العوص	الشنفرى	الديوان	279
بعوص قتيل	تأبط شرا	الديوان	60
إلى سلة من	تأبط شرا	الديوان	45
إلى سلة من	تأبط شرا	الديوان	45
حَثْحَثْتُ مشغوف	تأبط شرا	الديوان	216
حثحثت مشغوف	تأبط شرا	الديوان	240

التراكيب اللغوية المكررة (القوالب الجاهزة)	مؤلفها	المرجع	الصفحة
إذا هبت الريح	تأبط شرا	الديوان	276
هبت له الريح	الشنفرى	الديوان	64
هبت الريح	عروة	الديوان	149
كلون الملح	الشنفرى	الديوان	36
كالملح لونه	عروة	الديوان	176
أول القِرَى	عروة	الديوان	89
من القرى	عروة	الديوان	155
الموت أجمل	عروة	الديوان	206
أجمل موت	تأبط شرا	الديوان	84
بالعقوق	عروة	الديوان	109
بالعقوق	عروة	الديوان	165
جزى الله	عروة	الديوان	186
جزى الله	تأبط شرا	الديوان	286
هلا سألت	عروة	الديوان	149
هلا سألت	تأبط شرا	الديوان	211
من يسأل	عروة	الديوان	152
من يسأل	تأبط شرا	الديوان	85
أن يسأل	تأبط شرا	الديوان	142
أن يسأل	تأبط شرا	الديوان	142
أشعث أغبرا	عروة	الديوان	89
أشعث أغبرا	تأبط شرا	الديوان	98
من اللوم	الشنفرى	الديوان	32
من اللوم	الشنفرى	الديوان	36
إن اللوم	تأبط شرا	الديوان	141

التراكيب اللغوية المكررة(القوالب الجاهزة)	مؤلفها	المرجع	الصفحة
عليّ اللوم	عروة	الديوان	63
لعمر أبيه	تأبط شرا	الديوان	56
لعمر أبيك	تأبط شرا	الديوان	251
لو علمت	تأبط شرا	الديوان	195
لو علمت	الشنفرى	الديوان	68
لو علمت	الشنفرى	الديوان	69
لقد علمت	تأبط شرا	الديوان	195
قد علمت أن	عروة	الديوان	167
قد علمت أن	عروة	الديوان	167
هوازن أين مالي	الشنفرى	الحماسة[1]	811
هوازن إن مالي	الشنفرى	الحماسة	811
ينال الغنى	الشنفرى	الديوان	62
تنال الغنى	عروة	الديوان	98
تحت الغنى	الشنفرى	الديوان	63
جاء الغنى	عروة	الديوان	92
يعد الغنى	عروة	الديوان	74
قليل الغنى	تأبط شرا	الديوان	183
ذو الغنى	عروة	الديوان	199
للغنى	عروة	الديوان	15
للغنى	عروة	الديوان	199
الصفا به	تأبط شرا	الديوان	90
الصفا به	تأبط شرا	الديوان	284
الصفا من	عروة	الديوان	127

[1] –صدر الدين علي بن الفرج بن الحسن البصري، الحماسة البصرية،تصحيح:مختار الدين أحمد .

التراكيب اللغوية المكررة(القوالب الجاهزة)	مؤلفها	المرجع	الصفحة
رأيت الناس	عروة	الديوان	162
رأيت الناس	عروة	الديوان	199
من شوق	تأبط شرا	الديوان	125
من شوق	تأبط شرا	الديوان	134
غلام نمته	تأبط شرا	الديوان	238
غلام نمى	تأبط شرا	الديوان	238
ذات خيعل[1]	تأبط شرا	الديوان	181
عليها خيعل	تأبط شرا	الديوان	146
ريحها مسك	عروة	الديوان	126
كأنها مسك	عروة	الديوان	127
بريحانة ريحت	الشنفرى	الديوان	34
بريحانة من	الشنفرى	الديوان	34
يوم وليلة	عروة	الديوان	188
يوم وليلة	تأبط شرا	الديوان	108
من الوغى	عروة	الديوان	178
إلى الوغى	عروة	الديوان	178
أطرد نهبا[2]	تأبط شرا	الديوان	122
أطرد نهبا	تأبط شرا	الديوان	123
ثلاثة أصحاب	تأبط شرا	الديوان	213
صاحبي لثلاثة	الشنفرى	الديوان	56
لست ب	الشنفرى	الديوان	57
لست ب	الشنفرى	الديوان	57
لست ب	الشنفرى	الديوان	57

[1] –الخيعل: نوع من أنواع الطيب والمسك.

[2] –النهب: الغنيمة، الطرد:الإبعاد أي :طرد الإبل وسوقها.

التراكيب اللغوية المكررة(القوالب الجاهزة)	مؤلفها	المرجع	الصفحة
لست ب	تأبط شرا	الديوان	178
إلى الزاد	الشنفرى	الديوان	58
على الزاد	الشنفرى	الديوان	56
إذا الزاد	عروة	الديوان	164
قليل الزاد	عروة	الديوان	76
قليل الزاد	تأبط شرا	الديوان	115
إلى فهم	تأبط شرا	الديوان	190
إلى فهم	تأبط شرا	الديوان	284
فإن الشنفرى	تأبط شرا	الديوان	80
فإن الشنفرى	الشنفرى	الديوان	61
على الشنفرى	تأبط شرا	الديوان	80
لما بالشنفرى	الشنفرى	الديوان	61
أرى ثابتا	تأبط شرا	الديوان	162
وجدت ثابتا	تأبط شرا	الديوان	163
إن ثابتا	تأبط شرا	الديوان	183
سيف ثابت	تأبط شرا	الديوان	287
طلعة ثابت	تأبط شرا	الديوان	186
تأبط شرا	تأبط شرا	الديوان	276
تأبط شرا	تأبط شرا	الديوان	270
أتى الحسناء	تأبط شرا	الديوان	64
أخذنا الحسناء	عروة	الديوان	26
إذا الحسناء	عروة	الديوان	64
أن حليلها	تأبط شرا	الديوان	64
أن حليلها	الشنفرى	الديوان	36

التراكيب اللغوية المكررة(القوالب الجاهزة)	مؤلفها	المرجع	الصفحة
حليلته	عروة	الديوان	67
حليلته	عروة	الديوان	98
ماجد كريم	عروة	الديوان	90
كريم ماجد	عروة	الديوان	131
لهم حتى إذا طال	تأبط شرا	الديوان	187
لهم حتى إذا طال	تأبط شرا	الديوان	188
شاب رأسي	عروة	الديوان	160
الرأس أشيب	عروة	الديوان	42
شيب الرأس	تأبط شرا	الديوان	84
أَبْعَدَ النُفَاثِيِّينَ	تأبط شرا	الديوان	326
أبعد النفاثيين	تأبط شرا	الديوان	319
فظلت تقاصر دونها	الشنفرى	الديوان	68
فظلت تقاصر دونها	الشنفرى	الديوان	69
يقصر دونها	الشنفرى	الديوان	50
الأول اللَّذُ مضى[1]	تأبط شرا	الديوان	127
الأول اللّذ مضى	تأبط شرا	الديوان	127
كاهلها كالضباب[2]	تأبط شرا	الديوان	69
كاهله ...كالضباب	تأبط شرا	الديوان	330
مثلوج الفؤاد	عروة	الديوان	86
مثلوج الفؤاد	عروة	الديوان	107
سمر القنا	عروة	الديوان	38
أسمر القنا	عروة	الديوان	207

[1] –اللذ: لغة الذي.

[2] –كاهلها: كبيرها ورأسها.

التراكيب اللغوية المكررة(القوالب الجاهزة)	مؤلفها	المرجع	الصفحة
بعيْد النّومِ	الشنفرى	الديوان	36
بُعيْد النّومِ	عروة	الديوان	46
سلكوا الطريق	تأبط شرا	الديوان	72
سلكت الطريق	الشنفرى	الديوان	43
إنا صبحنا	الشنفرى	الديوان	54
نحن صبحنا	عروة	الديوان	134
فمبلغ نفسي عذرها	عروة	الديوان	93
فمبلغ نفسي عذرها	عروة	الديوان	100
قولها لجاراتها	عروة	الديوان	58
تقول لجارتها	تأبط شرا	الديوان	162
وردت إلى شعواء والرأس أشيب	عروة	الديوان	26
وردت إلى شعواء والرأس أشيب	عروة	الديوان	34
من علُ	عروة	الديوان	117
من علُ	الشنفرى	الديوان	62
نشز الشرسوف[1]	تأبط شرا	الديوان	115
ناشز الشرسوف	تأبط شرا	الديوان	120
إني... تلف عجاجتي[2]	الشنفرى	الديوان	43
إني... تلف عجاجتي	الشنفرى	الديوان	44
ميت كمدا ولما	تأبط شرا	الديوان	69
ميت كمدا ولما	تأبط شرا	الديوان	330
وجهي مسفر	تأبط شرا	الديوان	89
أيسفر وجهي	عروة	الديوان	179

[1] -الشرسوف: جمعه الشراسيف،وهي أطراف أضلاع الصدر التي تشرف على البطن ،ونشوزها يعني بروزها من شدة ضمور الجسم والبطن.

[2] -العجاجة: الجمال الكثيرة والمتعددة.

التراكيب اللغوية المكررة (القوالب الجاهزة	مؤلفها	المرجع	الصفحة
إذا وقعت لكعب	تأبط شرا	الديوان	18
إذا وقعت لكعب	تأبط شرا	الديوان	19
أمي ابنة	الشنفرى	الديوان	68
أمي ابنة	الشنفرى	الديوان	69
محرم عليكم	الشنفرى	الديوان	47
محرم عليكم	تأبط شرا	الديوان	243
ونعل كأشلاء السُّمانى[1]	الشنفرى	الديوان	45
ونعل كأشلاء السمانى	تأبط شرا	الديوان	181
ثمانية والقوم رِجْل ومقنب[2]	الشنفرى	الديوان	28
ثمانية والقوم رجل ومقنب	تأبط شرا	الديوان	288
لحا الله صعلوكا	عروة	الديوان	12
لحا الله صعلوكا	عروة	الديوان	86
دعيني أطوف في البلاد لعلني	عروة	الشعراءالصعاليك[4]	39
		الديوان	206
دعيني أطوف في البلاد لعلني	عروة	الشعراءالصعاليك	237
كف الفتاة هجينها	الشنفرى	الديوان	68
كف الفتاة هجينها	الشنفرى	الديوان	69
على ذي كساء من سلامان أوبرد[3]	الشنفرى	الديوان	43
على ذي كساء من سلامان أو برد	الشنفرى	الديوان	44
لكن صعلوكا	عروة	الديوان	12
لكن صعلوكا	عروة	الديوان	86

[1] –السمانى : نوع من أنواع الطيور التي ترحل من مكان إلى مكان.

[2] –رجل: هم القوم الذين يمشون على أرجلهم، مقنب: جماعة الفرسان الذين يمتطون الخيول.

[3] -سلامان: بنو سلامان اسم موضع، البرد: ثوب يُلتحف به.

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

التراكيب اللغوية المكررة(القوالب الجاهزة)	مؤلفها	المرجع	الصفحة
وسيار يسوغ لها شرابي	تأبط شرا	الديوان	69
وسيار...ساغ الشراب	تأبط شرا	الديوان	330
إذا حلت	عروة	الديوان	43
إذا حلت	عروة	الديوان	43
وأمست منك نائية	تأبط شرا	الديوان	251
وأمست منك نائية	تأبط شرا	الديوان	251
لكن ...أم عامر[1]	تأبط شرا	الديوان	243
		الحيوان[2]	450
لكن ...أم عامر	الشنفرى	الديوان	48
إني امرؤ عافى إنائي	عروة	الديوان	138
إنك امرؤ عافى إناءك	عروة	الديوان	138
إنني زعيم	تأبط شرا	الديوان	142
إنني زعيم	الشنفرى	الديوان	43
فاستقلت...إذتولت	الشنفرى	الديوان	35
فاستقلت فولت	الشنفرى	الديوان	35
فيا للناس	عروة	الديوان	49
فيا للناس	عروة	الديوان	51
حميدا وان يستغن يوما	عروة	الديوان	12
حميدا وإن يستغن يوما	عروة	الديوان	86
ألا أبلغ	تأبط شرا	الديوان	178
ألا أبلغ بني	تأبط شرا	الديوان	197
أبلغ بني	عروة	الديوان	170
أبلغ بني	عروة	الديوان	185

[1]- أم عامر: هي أم الضبع.

[2]- لجاحظ، الحيوان،تح: عبد السلام هارون، 450/6.

التراكيب اللغوية المكررة(القوالب الجاهزة)	مؤلفها	المرجع	الصفحة
الليالي مبسلا بالجرائر[1]	تأبط شرا	الديوان	243
الليالي مبسلا بالجرائر	الشنفرى	الديوان	48
أسى كل شيء إذ هو أدبرا	تأبط شرا	الديوان	319
أسى كل شيء إذ هو أدبرا	تأبط شرا	الديوان	326
في القوم	تأبط شرا	الديوان	37
في القوم	عروة	الديوان	158
في قوم	الشنفرى	الديوان	39
لقوم في	عروة	الديوان	97
من القوم	تأبط شرا	الديوان	20
من القوم	الشنفرى	الديوان	28
إذا القوم	الشنفرى	الديوان	56
إذا القوم	عروة	الديوان	186
أول القوم	عروة	الديوان	84
بي القوم	الشنفرى	الديوان	39
إذا الدهر	تأبط شرا	الديوان	20
لا الدهر	عروة	الديوان	153
من دهر	عروة	الديوان	74
بالدهر	الشنفرى	الديوان	46
أصاب الدهر	تأبط شرا	الديوان	204
أحدث الدهر	عروة	الديوان	179
أحال الدهر	تأبط شرا	الديوان	204
الحق والحق	عروة	الديوان	13
الحق والحق	عروة	الديوان	211

[1]- مبسلا: مسلما، الجرائر: الجرائم.

التراكيب اللغوية المكررة(القوالب الجاهزة)	مؤلفها	المرجع	الصفحة
إذا ذُكِرت	الشنفرى	الديوان	35
إذا ذُكِرَ	الشنفرى	الديوان	36
أم حسان	عروة	الديوان	26
أم حسان	عروة	الديوان	63
أم حسان	عروة	الديوان	67
أم حسان	عروة	الديوان	127
في الندي	عروة	الديوان	192
في الندي	عروة	الديوان	192
من أهلها	عروة	الديوان	84
من أهلها	عروة	الديوان	127
أهلها	تأبط شرا	الديوان	97
أهله	عروة	الديوان	91
خير من	عروة	الديوان	28
خير من	عروة	الديوان	151
يوما ب	عروة	الديوان	84
يوما ب	الشنفرى	الديوان	46
يوما ب	تأبط شرا	الديوان	177
يوما ب	تأبط شرا	الديوان	177
يوما ب	تأبط شرا	الديوان	177
يوما ب	تأبط شرا	الديوان	177
يوما ب	تأبط شرا	الديوان	253
يوما ف	عروة	الديوان	82
يوما ف	عروة	الديوان	87
يوما ف	عروة	الديوان	90

التراكيب اللغوية المكررة(القوالب الجاهزة)	مؤلفها	المرجع	الصفحة
فباتت على حد	عروة	الديوان	118
فبت على حد	الشنفرى	الديوان	50
إن يلقى... يلقها	عروة	الديوان	82
إن يلقى...يلقها	عروة	الديوان	86
وبالشِّعب إذ	تأبط شرا	الديوان	157
بالشِّعب الذي	تأبط شرا	الديوان	247
لست براعي	تأبط شرا	الديوان	173
لست بِترعِيَّ[1]	تأبط شرا	الديون	176
بين يَرْبَغ فالسَّرْد[2]	الشنفرى	الديوان	43
بين أَرْبَاغ والسَّرْد	الشنفرى	الديوان	44
فإن شئتم	عروة	الديوان	157
وإن شئتم	عروة	الديوان	157
لم تَدْرِ	عروة	الديوان	52
لَمْ تَدْرِ	عروة	الديوان	93
لم يَدْرِينَ	تأبط شرا	الديوان	186
سمعٌ أزلُّ	تأبط شرا	الديوان	249
السمعٌ الأزلُّ	الشنفرى	الشنفرى[3]	65

ومما يلاحظ فيما سبق جمعه أن التكرار وراد في البيئة الشفاهية الحاضنة لشعر الصعاليك وأن هذه السمة لم تكن مقتصرة على الأسماء فقد تعدتها إلى الأفعال والصفات والحروف، وأن الكلمات ملكية جماعية نابعة من الوعي الجماعي، هذا بالنسبة للنوع الأول من التكرار.

[1] -الترعي: هو الراعي

[2] - أرباغ والسرد: موضعان في أزد.

[3] -محمود حسن أبو ناجي،الشنفرى شاعر الصحراء الأبي.

ب/تكرار يقوم على مجموعات أوسع من القوالب الصياغية أطلق عليها "جيمس منرو" النظام الصياغي [1] بحيث تكون تلك القوالب مختلفة يرتبط بعضها ببعض من خلال اشتراك يكون واقعا بينهما على الأقل بلفظة واحدة لها نفس الموقع والوزن في القالب أو الجملة يحصل بهذا تبديل لغوي محافظ على الموقع والوزن، ويعد عاملا مساعدا للشاعر الجاهلي فلا ينفذ مخزونه اللغوي[2] فينتج عن هذا قوالب صياغية اشتقاقية، وهذا الضرب يتداخل والسابق، ويمكن توضيح هذا بشكل جلي بالطريقة المنهجية نفسها من خلال جداول :

التراكيب اللغوية المكررة(القوالب الاشتقاقية)	مؤلفها	المرجع	الصفحة
قاربت من كفي	الشنفرى	الديوان	42
صافحت بكفي	الشنفرى	الديوان	42
قليل التماس الزاد	عروة	الديوان	76
قليل ادخار الزاد	تأبط شرا	الديوان	114
السيوف البواتر	تأبط شرا	الديوان	79
السيوف البواتك	تأبط شرا	الديوان	54
السيوف البواتك	الشنفرى	الديوان	157
المنايا ضواحك	تأبط شرا	الديوان	83
المنايا حواضر	تأبط شرا	الديوان	155
عيروني أمي	عروة	الديوان	131
عيروني قومي	عروة	الديوان	131
عيروني المال	عروة	الديوان	131
عيروني الفقر	عروة	الديوان	131
يمسي طليحا	عروة	الديوان	77
يمسي جحيشا	تأبط شرا	الديوان	152

[1] -جيمس منرو ، النظم الشفوي،ص38.

[2] -المرجع نفسه ، ن ص.

التراكيب اللغوية المكررة(القوالب الاشتقاقية)	مؤلفها	المرجع	الصفحة
وسط آل المخبل	تأبط شرا	الديوان	170
وسط آل المغفل	تأبط شر	الديوان	170
إني امرؤ عافى إنائي واحد	عروة	الديوان	138
أنت امرؤ عافى إنائك شركة	عروة	الديوان	138
فباتت على حد المرفقين	عروة	الديوان	118
فبت على حد الذراعين	الشنفرى	الديوان	50
ومرقبة عنقاء[1]	الشنفرى	الديوان	82
ومرقبة شماء	تأبط شرا	الديوان	50
ولا بذات تقلت	الشنفرى	الديوان	35
ولا بذات تلفت	الشنفرى	الديوان	35
لا يعرف الظمآن من	عروة	الديوان	166
لا يعرف الشبعان من	عروة	الديوان	166
أن أمي نزيعة[2]	عروة	الديوان	158
أن أمي غريبة	عروة	الديوان	131
تقاصر دونها	الشنفرى	الديوان	68
تقاصر دونها	الشنفرى	الديوان	69
يقصر دونها	الشنفرى	الديوان	50
يحصر دونها	عروة	الديوان	54
حتى إذا طال وخدهم[3]	تأبط شرا	الديوان	187
حتى إذا طال روعهم	تأبط شرا	الديوان	188
عليه المِخَاتِل	تأبط شرا	الديوان	159
علي المِقَاتِل	تأبط شرا	الديوان	159

[1] –المرقبة: المكان العالي الذي يتخذ للرصد، العنقاء: ذات العنق الطويلة.

[2] –نزيعة: من النزع، والنزع من نزع عن أهله وعشيرته.

[3] –الوخد: السير السريع.

التراكيب اللغوية المكررة(القوالب الاشتقاقية)	مؤلفها	المرجع	الصفحة
الحق والحق جاهد	عروة	الديوان	140
الحق والحق مبتلي	عروة	الديوان	211
ظلَالُ الطَّيْرِ	تأبط شرا	الديوان	107
عتَاقُ الطَّيْرِ	تأبط شرا	الديوان	250
صَاحِبُ حَاف	تأبط شرا	الديوان	181
صَاحِبُ غُنْم	تأبط شرا	الديوان	185
كل عشية	عروة	الديوان	105
كل ثنية	عروة	الديوان	129
عفت وجلّت	الشنفرى	الديوان	36
دقت وجلّت	الشنفرى	الديوان	36
بعد إطراق	تأبط شرا	الديوان	140
بعد إشراق	تأبط شرا	الديوان	139
لست بمفراح	تأبط شرا	الديوان	178
لست بمِهْيَافٍ[1]	الشنفرى	الديوان	57
لست بمِحْيَارِ[2]	الشنفرى	الديوان	57
قتلنا قتيلا	الشنفرى	الديوان	40
قتلت حزاما	الشنفرى	الديوان	42
أظني ميت	تأبط شرا	الديوان	69
لعلي ميت	تأبط شرا	الديوان	330
ليس له قبل	عروة	الديوان	196
ليس له بعد	عروة	الديوان	196
ثياب الموت	عروة	الديوان	156
سنان الموت	تأبط شرا	الديوان	118

[1]- المهياف: سريع العطش.

[2] -المحيار: هو المتحير وكثير الحيرة.

التراكيب اللغوية المكررة(القوالب الاشتقاقية)	مؤلفها	المرجع	الصفحة
نزال الموت	تأبط شرا	الديوان	116
سوام الموت	تأبط شرا	الديوان	84
إذا ضربوا رأسي	الشنفرى	الديوان	48
إذا حملوا رأسي	تأبط شرا	الديوان	243
		الحيوان[3]	450
هنالك لا أبغي حياة	تأبط شرا	الحيوان[4]	450
هنالك لا أرجو حياة	الشنفرى	الديوان	48
جمار منى وسط الحجيج	الشنفرى	الديوان	39
بطن منى وسط الحجيج	الشنفرى	الديوان	41
من مبلغ ليث	تأبط شرا	الديوان	103
من مبلغ فهم	تأبط شرا	الديوان	222
من شوق وإيراق	تأبط شرا	الديوان	125
من شوق وإشفاق	تأبط شرا	الديوان	134
السَّوَامُ المنفَّر[1]	عروة	الديوان	83
النَّعَامُ المنَفّر	عروة	الديوان	128
غير مهبل	تأبط شرا	المفصل[5]	440
غير مثقل	تأبط شرا	الديوان	64
غير مكدل[2]	تأبط شرا	الديوان	180
شعواء أعجب	عروة	الديوان	42
شعواء أشيب	عروة	الديوان	42

[1] –السوام: الإبل.

[2]– المكدل: غير المكدر فهوالمقدم بالعطاء.

[3] –الجاحظ، المرجع السابق.

[4] -المرجع نفسه.

[5] جواد علي ،المفصل ي تاريخ العرب قبل الإسلام،ج9.

التراكيب اللغوية المكررة(القوالب الاشتقاقية)	مؤلفها	المرجع	الصفحة
أقيموا بني لبنى صدور مطيكم	عروة	الديوان	106
أقيموا بني لبنى صدور ركابكم	عروة	الديوان	28
أقيموا بني أمي صدور ركابكم	الشنفرى	الديوان	54
أو تصيب رغيبة	عروة	الديوان	100
كي تصيب غنيمة	عروة	الديوان	192
ألا أبلغ بني عوذ	عروة	الديوان	157
ألا أبلغ بني فهم	تأبط شرا	الديوان	197
ألا أبلغ بني سعد	تأبط شرا	الديوان	178
سهل من الأرض	تأبط شرا	الديوان	154
متن من الأرض	تأبط شرا	الديوان	106
من الرِّجْل مقنب	تأبط شرا	الديوان	157
من الرِّجْل هيضل[1]	تأبط شرا	الديوان	177
إن يلق المنية يلقها	عروة	الديوان	82
إن يلق الكريهة يلقها	عروة	الديوان	86
وكاهلها بجمع ذي ضباب	تأبط شرا	الديوان	69
وكاهلها برجل ذي ضباب	تأبط شرا	الديوان	330
أن يسأل القوم عني	تأبط شرا	الديوان	142
أن يسأل الحي عني	تأبط شرا	الديوان	142
كريم ماجد	عروة	الديوان	131
حسيبا ماجدا	عروة	الديوان	154
إذا المر ء لم يحتل	تأبط شرا	الديوان	86
إذا المرء لم يبعث	عروة	الديوان	150
إذا المرء لم يطلب	عروة	الديوان	190

[1] -الهيضل: الجيش، وقيل الجماعة من الناس المتسلحين.

التراكيب اللغوية المكررة(القوالب الاشتقاقية)	مؤلفها	المرجع	الصفحة
قليل الإتاء[1]	تأبط شرا	الديوان	99
قليل ادِّخار	تأبط شرا	الديوان	100
قليل الْتِمَاس	عروة	الديوان	76
كيف يفعل	الشنفرى	الديوان	57
كيف تأمر	عروة	الديوان	130
ليس فيه هَوَادَة[2]	تأبط شرا	الديوان	111
ليس فيه تَنَازُع	تأبط شرا	الديوان	111
الموت...أَصْلَعَا	تأبط شرا	الديوان	118
الموت مَصْرَعَا	تأبط شرا	الديوان	119
قليل النَّوم	تأبط شرا	الديوان	292
قليل الزّاد	تأبط شرا	الديوان	292
من حيث ينتحي	تأبط شرا	الديوان	152
من حيث أفزعوا	تأبط شرا	الديوان	298
الموت أجمل	عروة	الديوان	206
الشكو أجمل	الشنفرى	الديوان	60
بِمَا ضَرَبَتْ كَفُّ الفَتَاة هَجينها	الشنفرى	الديوان	68
بما لَطَمَتْ كَفُّ الفَتَاة هَجِينَهَا	الشنفرى	الديوان	69
القوم خير	عروة	الديوان	106
الموت خير	عروة	الديوان	151
الليل أليل	الشنفرى	الديوان	63
الليل أروع	تأبط شرا	الديوان	113
شُهُور الصَّيف	تأبط شرا	الديوان	138
سُيولُ الصَّيْف	تأبط شرا	الأصمعيات[3]	136

[1] – الإتاء: الثمر.

[2] –الهوادة: الهدوء والسكون.

[3] –الأصمعي ، الأصمعيات، تحقيق وشرح:أحمد محمد شاكر و عبد السلام هارون.

التراكيب اللغوية المكررة(القوالب الاشتقاقية)	مؤلفها	المرجع	الصفحة
بُعيْدَ... الشَّمسِ	تأبط شرا	الديوان	104
بُعيْدَ النَّوْمِ	الشنفرى	الديوان	36
بُعيْدَ النَّوْمِ	عروة	الديوان	46
لا يَقْصُرُ دُونَهَا	الشنفرى	الديوان	38
لا يَدخُلُ دونَها	عروة	الديوان	92
خَيْر مسْلُوب	تأبط شرا	الديوان	62
خَيْرك مبْسُوط	تأبط شرا	الديوان	84
حدُّ السَّيْفِ	تأبط شرا	الديوان	313
جفُّ السّيْفِ[1]	عروة	الديوان	143
اللَّيْلُ مُقْمِرٌ	تأبط شرا	الديوان	176
اللَّيْلُ مُخْضِلُ	تأبط شرا	الديوان	185
الْفُؤادُ أسيلٌ	تأبط شرا	الديوان	189
الفُؤادُ قريحٌ[2]	عروة	الديوان	191

وما يمكن ملاحظته في هذا الضرب من التكرار يعتبر وسيلة ذكية لتكثيف الرصيد اللغوي لا يبتعد عن الضرب الأول، إذ يشتمل على كل أنوع الكلام فعل واسم، ولم يقتصر على شاعر معين نجد من البنية من ناحية تركيبها متحررة ليست حكرا على أحدهم، نتج عنها الفضاء الواسع للاستعمال لتلك البنيات اللغوية.

[1] -الجف: غمد السيف.

[2] -القريح: الجريح.

ج/تكرار كلمات متجانسة الإيقاع: أطلق على هذا الضرب "جيمس منرو"القوالب الصياغية البنيوية[1] إذ أن اعتماد اللغة العربية منذ الأزل على الاشتقاق قد وفر زخما هائلا من الكلمات وهذا النوع أي التجانس الإيقاعي تزداد نسبته بسبب التقنية المذكورة وهذا بدوره يولد عددا هائلا من الكلمات المتشابهة إيقاعا ، إذ تحل كلمة من عبارة ما محل أخرى في عبارة أخرى، في حين تخلو كلتا العبارتين أو مجموع العبارات من كلمة مشتركة، إلا أنه تربط بينها قاعدة نحوية واحدة وإيقاع مشترك وكل هذا في وقت يكون فيه القالب معزولا عن السياق العام الذي ورد فيه.

التراكيب اللغوية المكررة (القوالب المتجانسة إيقاعيا)	مؤلفها	المرجع	الصفحة
حَمَّالُ أَلْوِيةٍ[2]	تأبط شرا	الديوان	137
شَهَّادُ أنْديةٍ[3]	تأبط شرا	الديوان	137
قَوَّالُ محكمةٍ[4]	تأبط شرا	الديوان	137
جَوّابُ آفاقٍ[5]	تأبط شرا	الديوان	137
صَمَّمَ فيهم بالحُسامِ المسيّبِ[6]	الشنفرى	الديوان	34
صَوَّتَ فينا بالصَّبَاحِ المثوّبِ[7]	الشنفرى	الديوان	34
الحُّق والحقَّ جاهدُ	عروة	الديوان	140
الحقُّ والحقُّ مبتلي	عروة	الديوان	211
الماءُ والماءُ باردُ	عروة	الديوان	141
النّساءُ الحرائرُ	تأبط شرا	الديوان	82
النّجاءُ الحبائلُ	تأبط شرا	الديوان	157

[1] -جيمس منرو، النظم الشفوي،ص43.

[2] -حمال ألوية:إن الناس تبع له،

[3] -شهاد أندية: فصال في الأمور التي تتعلق بقضايا الناس.

[4] -قوال محكمة: يقول الكلمة الفاصلة والخطب الجامعة.

[5] -جواب آفاق:أنه قطاع للمفاوز.

[6] -صمم فيهم: مضى فيهم بكل ثقة غير متردد، المسيب:رجل بعينه.

[7] -المثوب:الداعي، المكرر الدعاء.

التراكيب اللغوية المكررة (القوالب المتجانسة إيقاعيا)	مؤلفها	المرجع	الصفحة
اللَّيلُ أَليلُ	الشنفرى	الديوان	63
اللَّيلُ أَروعُ	تأبط شرا	الديوان	133
النَّفسُ أَخوفُ	عروة	الديوان	91
الرَّأْسُ أَشْيَبُ	عروة	الديوان	42
لخيَّابةِ هيّابةٍ[1]	عروة	الديوان	130
لعَذّالةٍ خذَّالةٍ[2]	تأبط شرا	الديوان	140
لم يَبعثْ سَواماً	عروة	الديوان	150
لم يَطْلبْ مَعاشاً	عروة	الديوان	190
لم يحتَلْ	تأبط شرا	الديوان	86
في النسبِ	عروة	الديوان	154
على الحسبِ	عروة	الديوان	154
بني عتيرٍ	تأبط شرا	الديوان	69
بني خثيمٍ	تأبط شرا	الديوان	330
آل المخبلِ	تأبط شرا	الديوان	170
آل المغفلِ	تأبط شرا	الديوان	170
الماء القُراحُ[3]	عروة	الديوان	163
الماءُ القراحُ	عروة	الديوان	180
الموتُ الرّواح	عروة	الديوان	180
إذا افتقرتُ	عروة	الديوان	182
إذا اختبرتُ	عروة	الديوان	182
إذا امتحنتُ	عروة	الديوان	79
إذا استغثتُ	تأبط شرا	الديوان	137

[1] –الخيابة: الكثيرة الخيبة،الهيابة: الجبانة كثيرة الخوف.

[2] –العذالة: من العذل وهو اللوم، خذالة: من الخذل الذي يخالفه ولا يقف عند حده.

[3] -القراح: الخالص.

التراكيب اللغوية المكررة (القوالب المتجانسة إيقاعيا)	مؤلفها	المرجع	الصفحة
المالُ فيه تجلّةً	عروة	الديوان	192
الفقرُ فيه مذلّةً	عروة	الديوان	192
لارعشٍ	تأبط شرا	الديوان	163
لا نكسٍ[1]	الشنفرى	الديوان	42
الدَّهرُ جَازِعُ	عروة	الديوان	179
الشَّوْل نَازِعُ[2]	عروة	الديوان	179
ذَرِينِي ونَفْسِي	عروة	الديوان	63
دَعِينِي وَقَوْلِي	الشنفرى	الديوان	33
القُلوبُ حَنَاجِرُ	تأبط شرا	الديوان	79
المَنَايَا حَواضِرُ	تأبط شرا	الديوان	83
يَنَامُ عِشاءً	عروة	الديوان	75
يُعينُ نِساءَ	عروة	الديوان	77
مَهدتُ لَهُمْ	تأبط شرا	الديوان	59
وَخَدتُ بهمْ	تأبط شرا	الديوان	59
هُوَ مُدْبِرُ	تأبط شرا	الديوان	86
هُوَ مُبْصِرُ	تأبط شرا	الديوان	87
هُوَ مُقْرِف	تأبط شرا	الديوان	52
لا ابن وُهيبٍ كاسِبَ	تأبط شرا	الديوان	170
لا ابن حُليسٍ قاعِدَا	تأبط شرا	الديوان	170
لا ابن جُريٍّ...آل المعَفل	تأبط شرا	الديوان	170
لا ابن ضُبيعٍ...آل المخبلِ	تأبط شرا	الديوان	170

[1] –نكس:هو السهم التي ينكسر أعلاه فيقلب إلى الأسفل، وهو الرجل الدنيء والضعيف.

[2] –الشول: من الشائلة وهي الناقة التي قل لبنها،والنازع: يقال بعيرنازع أي حنّ إلى وطنه ومرعاه.

التراكيب اللغوية المكررة (القوالب المتجانسة إيقاعيا)	مؤلفها	المرجع	الصفحة
رُبَّ وادٍ نَفَرَتْ حَمَامَه[1]	الشنفرى	الديوان	67
رُبَّ قِرْنٍ فَصَلَتْ عِظَامَه[2]	الشنفرى	الديوان	67
رُبَّ حَيٍّ فَرَقَت سوَامَه[3]	الشنفرى	الديوان	67
رُبَّ خرقٍ قَطَعَت قتامَه	الشنفرى	الشنفرى[6]	90
ذَهَبَت شَامَه	الشنفرى	الديوان	67
العُودُ رَاتِعٌ	عروة	الديوان	160
العَيْنُ دَامِعٌ	عروة	الديوان	172
النَّعْتُ خَابِرٌ	تأبط شرا	الديوان	250
لها يَسْتهِلُّ	تأبط شرا	الديوان	95
فما يَسْتقِلُّ	تأبط شرا	الديوان	250
لاَ جَزِعٌ	الشنفرى	الديوان	63
لا مرِحٌ	الشنفرى	الديوان	63
لا خمصُ	الشنفرى	الشنفرى[7]	65
لا صيدُ	تأبط شرا	الديوان	117
أطْوِي عَلى الخُمصِ	الشنفرى	الديوان	56
أَغْدو علَى الفُوتِ[4]	الشنفرى	الديوان	56
منْ شَوْقٍ وإِشْفَاقٍ	تأبط شرا	الديوان	134
منْ عَهْدٍ ومِيثاقٍ	تأبط شرا	الديوان	128
منْ بزٍّ وأعْلاقٍ[5]	تأبط شرا	الديوان	141

[1] –نفرت حمامه: كناية عن الصيد.

[2] –القرن: النظير والمنافس.

[3] –السوام:الماشية التي ترسل لترعى.

[4] –أغدو: أنطلق صباحا.

[5] –البز: السلاح والثياب، والأعلاق: النفائس.

[6] –محمود أبو الحسن ناجي، الشنفرى شاعر الصحراء الأبي.

[7] -المرجع نفسه.

التراكيب اللغوية المكررة (القوالب المتجانسة إيقاعيا)	مؤلفها	المرجع	الصفحة
بعْد إِشْرَاقٍ	تأبط شرا	الديوان	139
بَعْدَ إِطْراقٍ	تأبط شرا	الديوان	140
أيَّ تِحْرَاقٍ	تأبط شرا	الديوان	140
بني فَهْمٍ	تأبط شرا	الديوان	157
بنِي عَوْذٍ	عروة	الديوان	197
كلُّ مَدخَلٍ	تأبط شرا	الديوان	184
كلُّ خَوْتَلٍ [1]	تأبط شرا	الديوان	176
كُلُّ مَجْزَرٍ [2]	عروة	الديوان	73
كُلُّ مَطْرَحٍ [3]	عروة	الديوان	99
كُلُّ مُصَبَّحٍ	تأبط شرا	الديوان	339
كُلَّ مُقَلَّصٍ خَنَّابٍ	تأبط شرا	الديوان	235
كُلَّ مُهَنَّدٍ قَصَّابٍ	تأبط شرا	الديوان	236
لها كتيت [4]	عروة	الديوان	164
لها هتيت [5]	عروة	الديوان	166
لا تُخَصَّفُ [6]	الشنفرى	الديوان	50
لا تُكَفَّفُ [7]	الشنفرى	الديوان	51
صمَّمَ فيهم	الشنفرى	الديوان	34
صوَّتَ فينَا	الشنفرى	الديوان	34
شمَّرَ مِنِّي	الشنفرى	الديوان	60

[1] -الخوتل: المطاوع.

[2] -المجزر: الموضع الذي تجزر فيه الإبل.

[3] -المطرح: الابتعاد.

[4] -الكتيت: صوت غليان القدر.

[5] -الهتيت: وقع قوائم البعير.

[6] -لا تخصف: لا تخرز بالمخصف والمخصف هو مخرز الإسكاف.

[7] -تكفف: تخاط حاشيتها.

التراكيب اللغوية المكررة(القوالب المتجانسة إيقاعيا)	مؤلفها	المرجع	الصفحة
صَفْرَاءُ مرْنَانٌ[1]	تأبط شرا	الديوان	82
أَشْقَرُ غَيْدَاقُ[2]	تأبط شرا	الديوان	82
أَنْهَبْتُ مَالَهُ[3]	تأبط شرا	الديوان	197
صدَّقْتُ قَالَهُ[4]	تأبط شرا	الديوان	198
العَمودَينِ حُمّتِي[5]	الشنفرى	الديوان	39
البُرَيْقَينِ غَدْوَتِي[6]	الشنفرى	الديوان	39
سَيْفٌ صَارِمٌ	عروة	الديوان	148
لَيْلٌ دَامِسٌ[7]	عروة	الديوان	174
من يَتَنَشّبُ[8]	عروة	الديوان	183
من يَتَصَوَّبُ	تأبط شرا	الديوان	186
هو صَابِرٌ	تأبط شرا	الديوان	84
هو فَادحٌ	تأبط شرا	الديوان	239
هو جَائِعٌ	عروة	الديوان	166
هو حَائِرٌ	تأبط شرا	الديوان	96
أَبُيضُ من مَاءٍ	عروة	الديوان	207
أَبْيَضُ من مَاءٍ	الشنفرى	الديوان	51
حَمْرَاءُ من نَبْعٍ	الشنفرى	الديوان	51
سَوْقٌ قليلٌ	تأبط شرا	الديوان	189
عرْضٌ قَتيل	عروة	الديوان	190

[1]- صفراء مرنان: السهم الشديدة واللينة.

[2]- أشقر غيداق: الفرس الشديدة والمسرعة.

[3]- أنهبت ماله: أبحته وأصدرته.

[4]- صدقت قاله: أيدت مقالته وصدقتها.

[5]- العمودين: عمدي الخباء، الحمة: المنية.

[6]- البريقين: اسم موضع، الغدوة: سرعة العدو.

[7]- دامس: شديد الظلمة.

[8]- يتنشب: نسبة غلى بني ناشب.

التراكيب اللغوية المكررة (القوالب المتجانسة إيقاعيا)	مؤلفها	المرجع	الصفحة
قَبَائِلُ نُزَّلُ	الشنفرى	الديوان	61
سَنَاسِنُ قُحَّلُ[1]	الشنفرى	الديوان	61
فَيْحَانُ فَاغِرٌ[2]	تأبط شرا	الديوان	80
حَدْبَاءُ شَارِفٌ[3]	عروة	الديوان	115
مِنْ عَناءٍ مُبَرِّحٍ	عروة	الديوان	98
منْ جُزورٍ مُمَلِّحٍ[4]	عروة	الديوان	102
تَبْكي النَّوَائحُ	تأبط شرا	الديوان	238
تَرْتَجيه النَّواكِحُ	تأبط شرا	الديوان	238
إذ يَسْطُو فَلَيْثٌ أَبَلٌّ	تأبط شرا	الديوان	249
إذْ يَغْزُو فَسِمْعٌ أَزَلٌّ	تأبط شرا	الديوان	249
ذِي نِقَابٍ	تأبط شرا	الديوان	71
ذِي ضَبَابٍ	تأبط شرا	الديوان	69
ذي طَلالٍ	عروة	الديوان	123
بَرْدٌ وظِلٌّ	تأبط شرا	الديوان	249
نَهْبٌ وَشَلٌّ	تأبط شرا	الديوان	250
الطَّرَائدُ أبْسَلُ[5]	الشنفرى	الديوان	56
التَّنَائِفُ أَطْحَلُ[6]	الشنفرى	الديوان	58
المَفَاقِرُ أَعْجَفُ[7]	عروة	الديوان	92

[1] –السناسن: وهي مغارز رؤوس الأضلاع، القحل: الجافة.

[2] –فيحان: الواسع، الفاغر: المنفرج والمفتوح.

[3] –الشارف: الكبيرة.

[4] – الملح: يقصد به الشحم.

[5] – الطرائد:جمع طريدة وهي ما يطرد من الصيد أوغيره.

[6] – التنائف: الأرض القفار، أطحل: نسبة إلى لون الطحال.

[7] – المفاقر: جمع فقير الذي لا مال له، الأعجف: الهزيل من الضر.

التراكيب اللغوية المكررة (القوالب المتجانسة إيقاعيا)	مؤلفها	المرجع	الصفحة
يَمْشي عَلى الأَرْضِ	الشنفرى	الديوان	37
يَسْري عَلَى الأَيْنِ	تأبط شرا	الديوان	127
غُرُوبُ الشَّمْسِ	تأبط شرا	الأصمعيات[4]	104
سُيُولُ الصَّيْفِ	تأبط شرا	الديوان	136
شُهُورُ الصَّيْفِ	تأبط شرا	الديوان	138
غَيْرُ خَالِدٍ	عروة	الديوان	64
غَيْرُ جَادِلٍ	عروة	الديوان	195
بَيْنَ كَاسِرٍ	تأبط شرا	الديوان	62
بَيْن هَارِبٍ	تأبط شرا	الديوان	186
غَيْرَ عَازِبٍ	تأبط شرا	الديوان	62
خَيْرَ فَارِسٍ	تأبط شرا	الديوان	54
شَرَّ سَالِبٍ	تأبط شرا	الديوان	62
لَسْتُ نَاسِياً	عروة	الديوان	120
لَيْسَ جَازِياً	الشنفرى	الديوان	56
لَيْسَ نَازِلاً	تأبط شرا	الديوان	87
إِلَى مَكْروهَهِ تَتَغلْغَلُ[1]	الشنفرى	الديوان	62
فِي رَمْضائِهِ تَتَمَلْمَلُ[2]	الشنفرى	الديوان	64
ثُبتُ الجِنَانِ	تأبط شرا	الديوان	221
صُهبُ السِّبَالِ	تأبط شرا	الديوان	251
شُمطُ الكِرامِ [3]	عرو	الديوان	85

[1]- تتغلغل: تتخلل.

[2]- الرمضاء:من الرمض وهي الحرارة الشديدة على الرمال والتي خلفتها الشمس،تتململ: تتحرك.

[3]- الشمط: جمع أشمط وهو من خالط بياض شعره سواده.

[4]- الأصمعي، المرجع السابق.

التراكيب اللغوية المكررة (القوالب المتجانسة إيقاعيا)	مؤلفها	المرجع	الصفحة
لَوْنُ...المِاءِ	الشنفرى	الديوان	34
لَوْنِ المِلْحِ	الشنفرى	الديوان	38
دَاءِ البَطنِ	الشنفرى	الديوان	52
وَجْهِ الأرْضِ	الشنفرى	الديوان	61
قَعْرُ البَيْتِ	عروة	الديوان	105
خَيْرُ...الهَزْلِ	عروة	الديوان	106
نبْتُ الأرْضِ	عروة	الديوان	180
رَغْمُ العَيْشِ[1]	عروة	الديوان	180
عَيْنُ الرشْدِ	عروة	الديوان	204
ظَهْرُ الغَيْبِ	عروة	الديوان	209
سَهْلُ الأرْضِ	تأبط شرا	الديوان	90
سَهْلُ...الأرْضِ	تأبط شرا	الديوان	105
أنْفُ المِوْتِ	تأبط شرا	الديوان	203
ضَوْءُ الفَجْرِ	تأبط شرا	الديوان	208
رِيحُ المِوْتِ	تأبط شرا	الديوان	236
جَوفُ العَيْرِ	تأبط شرا	الديوان	182
يَوْمُ نَعْفٍ	تأبط شرا	الديوان	66
شَيْمُ نَارٍ	تأبط شرا	الديوان	164
بَطْنُ رَهْوٍ	تأبط شرا	الديوان	203
يَوْمُ لَهْوٍ	تأبط شرا	الديوان	231
غَيْثُ مُزْنٍ	تأبط شرا	الديوان	249

[1]- رغم العيش: هو العيش الذليل والكريه.

التراكيب اللغوية المكررة (القوالب المتجانسة إيقاعيا)	مؤلفها	المرجع	الصفحة
نِضْوُ أَرْضٍ	تأبط شرا	الديوان	268
يَوْمُ قرْنٍ	تأبط شرا	الديوان	320
أَهْلُ ضَيْمٍ	تأبط شرا	الديوان	330
حَوْرَ الكَسيرِ[1]	عروة	الديوان	42
وَسْطَ الحَجيجِ	الشنفرى	الديوان	39
وَسْطَ الحَجيجِ	الشنفرى	الديوان	41
يَعُدُّ الغنَى	عروة	الديوان	74
يَحُثُّ الحصَى	عروة	الديوان	75
الأَصَاريمُ مَنْهَلُ[2]	الشنفرى	الديوان	61
الأَقَاوِيلُ أَنْمَلُ[3]	الشنفرى	الديوان	63
الأَنَامِلُ أَزْهَرَا	عروة	الديوان	60
الأَخَادِعُ عصْفَرَا[4]	تأبط شرا	الديوان	102
إلى شَحْمِ السَّديفِ	تأبط شرا	الديوان	171
في حَدْرِ الرَّجِيلِ	تأبط شرا	الديوان	207
علْجٌ أَقبُّ	تأبط شرا	الديوان	236
سِمْعٌ أَزَلُّ	تأبط شرا	الديوان	249
السّمعَ الأَزَلُّ	الشنفرى	الشنفرى[5]	65
سَوْدَاءُ المِعَاصِمِ	عروة	الديوان	71
بَيْضَاءُ العَوَارِضُ	عروة	الديوان	170

[1]- الكسير: الذي يبطئ في المضي.

[2]- الأصاريم: جمع صرمة وهي قطيع الإبل المتجاوز الثلاثين، المنهل:المورد.

[3]- أنمل: من النميمة ،يقال فلان نملة أي نمام.

[4]- الأخادع: الأخدعان وهما عرقان يقعان في جانبي العنق، عصفر: نبات لونه أحمر قريب من لون الدم.

[5]- محمود حسن أبو ناجي، الشنفرى شاعر الصحراء الأبي.

التراكيب اللغوية المكررة (القوالب المتجانسة إيقاعيا)	مؤلفها	المرجع	الصفحة
من القَوْمِ محْرَبٌ [1]	الشنفرى	الديوان	34
من الغسْلِ مُحْولُ	الشنفرى	الديوان	64
من الأَرْضِ مهْيَعٌ [2]	تأبط شرا	الديوان	106
عن الخَيْرِ معْزَلٌ	تأبط شرا	الديوان	174
القَابِسُ المتَنَوّرُ [3]	عروة	الديوان	78
الغَائِبُ المتَنَظِّرُ	عروة	الديوان	80
فَائِزٌ مُتَمَنّحٌ	عروة	الديوان	79
عطْفِ الأَبْلَخُ المتَخَيِّلُ [4]	تأبط شرا	الديوان	179
جَفْرِ الأبْطَحُ المتَهيِّلُ [5]	تأبط شرا	الديوان	175
النَّزْعُ مُحْلِجٌ [6]	الشنفرى	الديوان	42
اللَّيْلُ مُقْمِرُ	الشنفرى	الديوان	55
النَّبْتُ مُبْهِلُ [7]	تأبط شرا	الديوان	176
اللَّيْلُ مُخْضِلُ [8]	تأبط شرا	الديوان	185
لَوْنٌ مُشَهَّرٌ [9]	عروة	الديوان	84
مَتْنٌ مُخَصَّرٌ [10]	تأبط شرا	الديوان	90
خَوْمٌ مُسَلَّبٌ	الشنفرى	الديوان	34

[1] -المحرب : الشجاع.

[2] -الأرض مهيع: الأرض الواسعة.

[3] -القابس: الطالب للنار.

[4] -الأبلخ:من البلخ وهو المتكبر.

[5] - الأبطخ:مسيل واسع دقيق الحصى ،المتهيل:الذي لا يتماسك بالرمل فينهال.

[6] - النزع: نزع القوس أو السهم أي رمى بها، المحلج:المفتول.

[7] - المبهل: هوالراعي الذي يترك الإبل تسرح في المرعى.

[8] -المخضل : هو الندى والبلل الخفي.

[9] -المشهر: الواضح.

[10] - المتن المخصر:الرقيق المشدود.

التراكيب اللغوية المكررة (القوالب المتجانسة إيقاعيا)	مؤلفها	المرجع	الصفحة
ضَحْلٌ مُرَسَّلٌ[1]	تأبط شرا	الديوان	173
سوءُ مُحْضِرٌ	عروة	الديوان	66
نَفْسُ مُخْطِرٌ[2]	عروة	الديوان	83
مَالُ مُقْتِرٌ[3]	عروة	الديوان	85
مثْلُ منْجِحٌ[4]	عروة	الديوان	100
قَوْمُ مُحْصِرٌ	عروة	الديوان	129
قَوْمٌ محْرَبٌ	الشنفرى	الديوان	34
من بَطْنِ حلْيَةٍ[5]	الشنفرى	الديوان	36
عَلى خوْطِ نَبْعَةٍ[6]	الشنفرى	الديوان	42
إلى رَبِّ هَجْمَةٍ[7]	عروة	الديوان	109
من سَرْحِ[8] دَوْمَةٍ	تأبط شرا	الديوان	123
المِاءُ بَاكِرُ	تأبط شرا	الديوان	78
الخَمْرُ سَاكِرُ	تأبط شرا	الديوان	80
القَوْمُ أَعْجَلُ	الشنفرى	الديوان	56
الحَزْمُ[9] أَفْعَلُ	الشنفرى	الديوان	62
الكَيْحُ أَعْقَلُ[10]	الشنفرى	الديوان	65

[1]– المرسل: كثير اللبن.

[2]– نفس مخطر: الذي يخاطر بنفسه دون من معه.

[3]– المقتر: الفقير.

[4]– المنجح: الغانم والظافر.

[5]– الحلية: واد بتهامة أعلاه لهذيل وأسفله لتهامة، بطن حلية وهي الأرض الغليظة.

[6]– خوط نبعة: الخوط من الخيط وهو القضيب اوالغصن، النبعة هي الشجرة التي يصنع من خشبها القوس.

[7]– الهجمة: هي الإبل التي بلغت الستين.

[8]– السرح: من السرحة وهي الشجرة الطويلة.

[9]– الحزم: ضبط الرجل أمره وأخذه بالثقة.

[10]– الكيح أعقل: الكيح هو عرض الجبل،أعقل هو الممتنع.

التراكيب اللغوية المكررة (القوالب المتجانسة إيقاعيا)	مؤلفها	المرجع	الصفحة
المرْءُ أَجْدَرُ	تأبط شرا	الديوان	89
الموْتُ أَجْمَلُ	عروة	الديوان	206
اللَّيْلُ أَرْوَعَا	تأبط شرا	الديوان	113
السَّرْبُ أَجْمَعَا	تأبط شرا	الديوان	115
الدَّهْرُ مَرْتَعَا	تأبط شرا	الديوان	118
خبْتُ الرَّهْطِ[1]	تأبط شرا	الديوان	129
جنْبُ الرَّيْدِ	تأبط شرا	الديوان	133
يَوْمُ الصّدْقِ	تأبط شرا	الديوان	230
نعْمَةُ العَيْشِ	الشنفرى	الديوان	34
جَمْرَةُ الحَرْبِ	تأبط شرا	الديوان	66
بكَسْبِ الحَمدِ سبَّاقِ	تأبط شرا	الديوان	135
وَاهيَ المِاءِ غَسّاقِ[2]	تأبط شرا	الديوان	136
ضَافِيَ الرَّأسِ نَعَّاقِ[3]	تأبط شرا	الديوان	137
المِاءُ شَارِبُهُ	عروة	الديوان	153
البَيْتُ جَانِبُهُ	عروة	الديوان	153
من الغِسْلِ[4]	الشنفرى	الديوان	64
من العصْمِ	الشنفرى	الديوان	65
عَن جَنْبِهِ المتَعَفِّرِ[5]	عروة	الديوان	75
فِي أَهْلِهِ المتَخَلِّفِ	عروة	الديوان	91
مِن صَرْفِهِ المتَحَوِّل	تأبط شرا	الديوان	178

[1]- الخبت: المنخفض من الأرض،الرهط هو موضع في ديار هذيل.

[2]- الغساق: شديد الظلمة.

[3]- ضافي الرأس: كثيف الشعر، النعاق:راعي الإبل.

[4]- من الغسل: ما يغسل الرأس والجلد أي مايقوم مقام الصابون.

[5]- جنبه المتعفر: العفر هو التراب أي جنبه المتترب والمليء بالتراب.

التراكيب اللغوية المكررة (القوالب المتجانسة إيقاعيا)	مؤلفها	المرجع	الصفحة
من أَهْلِها مَتَدَوِّرُ	عروة	الديوان	127
من خُلَّةٍ مُتَكَثِّفٍ [1]	الشنفرى	الديوان	63
في قُرْبِهِ	الشنفرى	الديوان	56
في شأْنِهِ	الشنفرى	الديوان	57
من خَلْفِهِ	تأبط شرا	الديوان	157
من دَهْرِهِ	تأبط شرا	الديوان	74
في جَفْرِهَا [2]	الشنفرى	الديوان	38
من ...عَجْزِهَا	الشنفرى	الديوان	51
بعَجْزِهَا	الشنفرى	الديوان	51
شِهَابُ [3] القَابِسِ المتَنَوِّرِ	عروة	الديوان	78
قِدَاحُ فَائِزٍ مُتَمَنِّحٍ	عروة	الديوان	79
العَرِيشُ المجَوّرُ [4]	عروة	الديوان	76
البَعِيرُ المحَسَّرُ [5]	عروة	الديوان	77
المِنِيحُ [6] المشَهَّرُ	عروة	الديوان	78
السَّرِيحُ المسَيَّرُ [7]	عروة	الديوان	85
الصَّفِيحُ المشَيَّدُ [8]	عروة	الديوان	196
القَلِيلُ المسَبَّلُ [9]	تأبط شرا	الديوان	169

[1] – الخلة: الحاجة، المتكثف: هو الذي يظهر حاجته وفقره للناس.

[2] – لجفر: كنانة السهم.

[3] – الشهاب: شعلة النار الساطعة.

[4] – العريش المجور: الخيمة المصنوعة من الخشب

[5] – المحسر: تطلق على الكسلان.

[6] – المنيح: هو القدح الذي يستعار.

[7] – السريح المسير: السريحة وهي القِدة التي قدت سيرا ليشد بها النعال، المسير وهو الذي جُعل سيرا.

[8] – الصفيح المشيد: الحجر العريض مرفوع البناء .

[9] – المسبل : من السبيل أي المتاح لكل مار في الطريق.

التراكيب اللغوية المكررة (القوالب المتجانسة إيقاعيا)	مؤلفها	المرجع	الصفحة
الأَسِيرُ المكَبَّلُ[1]	تأبط شرا	الديوان	172
السَّدِيفُ المرَعْبَلُ	تأبط شرا	الديوان	172
الخَلِيعُ المعَيَّلُ[2]	تأبط شرا	الديوان	182
الغَدِيرُ المنَعَّثُ	الشنفرى	الديوان	38
الحَجِيجُ المصَوّتُ	الشنفرى	الديوان	39
الحَجِيجُ المصَوّتُ	الشنفرى	الديوان	41
الصُّحْمُ حَوْلِي[3]	الشنفرى	الديوان	65
الذِّئْبُ يَعْوِي	تأبط شرا	الديوان	175
العرِّيضُ يهْدِي[4]	عروة	الديوان	51
النَّوْمُ تهْدِي	الشنفرى	الديوان	36
ظِلَالُ الطَّيْرِ	تأبط شرا	الديوان	107
عِتَاقُ الطَّيْرِ	تأبط شرا	الديوان	250
حِوَالُ اللُّطْفِ	تأبط شرا	الديوان	252

نلاحظ من خلال هذا العرض للقوالب الصياغية بأضربها الثلاثة على الرغم من تداخلها أنها ليست محدودة على نوع معين من أنواع الكلام فقد اشتملت عليه بكل ما فيه من اسم وفعل وحرف [5]، وهذا الكم الهائل من الصيغ الذي تحريناه عند الصعاليك الذين لا يمثل شعرهم إلا الشيء اليسير من تراث عربي جليل، أنتجوه اعتمادا على الطرق الذكية التي ترجع إلى إعادة قوالب وُجدت جاهزة أو عن طريق استبدال لغوي اشتقه الشاعر من قالب قبلي تحل فيه الكلمة الواحدة محل الأخرى أومن خلال استبدال تام يربط بينه وبين ما قبله تجانس موسيقي إيقاعي، فهذه الآليات تعتبر الأداة المساعدة لجلب الجمهور ولفت انتباهه، وقد

[1] -المكبل: المشدود والمقيد.

[2] -الخليع المعيل: المقامر الذي لا يبالي لما ارتكبه والمعيل وهو كثير العيال.

[3] -الصحم: الأشياء التي يميل لونها إلى السواد.

[4] -العريض: هو المتعرض للناس بالشر.

[5] -جيمس منرو، النظم الشفوي،ص48.

يقوم الشاعر بتعديل طفيف للقوالب من خلال زيادة أوإنقاص معتمدا في ذلك على الذاكرة يؤدي به إلى نظم شطر بيت أو بيت بأكمله.

فمثلا قول "الشنفرى" الذي كنا قد صنفناه وهو من الطويل: (ونَعْلٍ كَأَشْلاَءِ السُّمَانَى تَرَكْتُهَا) [1]،ويقول على النحو نفسه "تأبط شرا" كذلك من الطويل: (وَنَعْلٍ كَأَشْلَاءِ السُّمَانَى نَبَذْتُهَا) [2]، كما نجد قالبا صياغيا يجمع قولين "للشنفرى" و"عروة بن الورد" نحو قول عروة: (أَقِيمُوا بني لبنى صُدُور مَطيّكُم) [3] وفي مقام آخر يعيد هذا نفسه من خلال تبديل لغوي (أقيموا بَني لُبنى صُدُور رِكَابكُم) [4] ونجد "الشنفرى" ينظم بيتا على النحو نفسه تقريبا فيقول(: أَقِيمُوا بني أُمّي صُدُور رِكَابكُم)[5].

كما لا يبعد بناء قالب "لعروة بن الورد" عن آخر "لتأبط شرا" فيقول الأول: (إِذَا المرْءِ لم يطْلب مَعاشا) [6] والسياق تقريبا نفسه يتكرر في مقام آخر لعروة:(إذا المرءُ لم يبْعَث سَوَاما) [7]ويتكررالقالب من خلال جاهزيته جاهزيته في الجزء الأول من الشطر ويتكرر اشتقاقا في الفعل المجزوم عند"تأبط شرا" فيقول:(إذا المرْءُ لَم يحْتَل)[8].

ولايقف القول عند هذا الحد فيمكن للشاعر أن يقيم بيتا بأغلب وحداته من خلال القوالب التي رأينا أن كل منها يعده الشاعر مرآة عاكسة وحجة تمنعه من الوقوع في السهو أو مايعد من عيوب الإلقاء الشفاهي،فمثلا ما أخرجه "الشنفرى" من قول"عروة بن الورد"في وصف السيف(كالمِلْحِ لَوْنُهُ) [9] ومن قوله(أَذْنَاب الحسيل)[10]وقول "تأبط شرا وعروة" وقوله هو(القَليل المسبَّل)[11] و(الصَّفيح المشَيّد)[12] و(الحَجيج

[1] -الشنفرى، الديوان،ص45.
[2] -تأبط شرا، الديوان،ص181.
[3] -عروة بن الورد، الديوان،ص106.
[4] -المصدر نفسه،ص28.
[5] -الشنفرى، المصدر السابق،ص54.
[6] -عروة بن الورد، المصدر السابق،ص150.
[7] -المصدر نفسه،ص190.
[8] - تأبط شرا، المصدر السابق،ص86.
[9] - عروة بن الورد، المصدر السابق،ص178.
[10] - الشنفرى، المصدر السابق،ص38.
[11] -تأبط شرا،المصدر السابق،ص169.

المصوّت) على التوالي وقول"تأبط شرا"(قَاعِد لقَاحُه) [1] (طَويل عشاؤُه) [2] وبلمٍّ بين هذا وذاك يخرج "الشنفرى"بتقديم صورة تحمل وصفا جميلا وحسنا للسيف الذي عدّه من أصحابه الثلاثة الذين لا يفارقهم مهما كلفه الأمر فيقول[3]:

حُسَامٌ لَوْن المِلْح صَافٍ حَدِيدُهُ جَرَازٌ كأَقْطَاع الغَدِير المَنَعَّت

فقد جمع "الشنفرى"بين الأضرب ثلاثتها من قوالب جاهزة ومن القوالب الاشتقاقية ومن المتجانسة من حيث البنى والإيقاع، ولكن يجب أن نشير في هذا السياق إلى أننا لسنا بصدد الحكم من القائل والواضع للقالب أولا ومن أخذ عن الآخر، وهذا لا يتأتى لنا ولا سيما لدى الشعراء المتعارضين لأن الرواة والعلماء لم يرتبوا الشعر ترتيبا تاريخيا إلا في بعض المواقف وهو يشيرون إلى ما سبق إليه طرف بن العبد الشعراء فأُخِذ منه قوله يذكر السفينة في معلقته[4]:

يَشُق حبَاب المَاءِ حَيْزُومهَا بِهَا كَمَا قَسَم التُّربَ المفَايِلُ باليَدِ

أخذ لبيد فقال:

تَشُق خَمَائلَ الدَّهنا يَـــدَاه كَمَا لَعِب المقَامِر بالفَيـــــَالِ

وأخذه الطرماح فقال:

وَغَدَا تَشُق يَدَاه أَوساط الرُّبـا قَسْم المفَايلِ تَشُقُّ أَوْسطَه اليَـدُ

---

[12] –عروة بن الورد،السابق،ص196

[1] –تأبط شرا،السابق،ص170.

[2] –المصدر نفسه،ص176.

[3] –الشنفرى، المصدر السابق، ص38.

[4] –ابن قتيبة، الشعر والشعراء،190/1.حباب الماء:طرائقه وقيل معظمه،الحيزوم: الصدر، المفايل: لعبة لفتيان العرب بالتراب، يخبؤون الشيء في التراب ثم يقسمونه قسما، ثم يقول الخابئ لصاحبه في أي الاقسام هو فإذا أخطأ قاله: فال رأيك.

ومثل هذا الأخذ ميسر إذا علمنا زمن حياة الشاعر، فطرفة أقدم من لبيد ولبيد أقدم من الطرماح، فضلا عن هذا الأخذ هناك البيئة الحاضنة لهؤلاء للشعراء، فهم يستمدون منها صورهم وأخيلتهم، فجاء شعرهم متقاربا إلا أن لكل شاعر مقصده الخاص الذي طبع في شعره فنسب له هذا الشعر أو البيت.

وكنتيجة فحواها أن عملية التكرار أو اللغة التكرارية وسيلة تقوم دور الكاشف عن الأعماق النفسية للشاعر وواقعه[1]،كما يمكن اعتبارها مؤشرا على النظم الشفاهي يستعين به الشاعر القديم ويتخذه أداة يعبر بها وهذا باجماع الآراء التى سبق ذكرها [2]، والاستخدام لهذه القوالب مرده الاشتراك الفكري الذي تجسده الظروف القبلية والإقليمية والنفسية والاجتماعية، حتى أنهم عبروا عن هذه اللحمة بقولهم:"في الجريرة تشترك العشيرة"[3].

1 2 أسلوب العطف الجملي:

يقول "الجاحظ"عن العرب :"وكانوا أميين لا يكتبون ومطبوعين لا يتكلفون،وكان الكلام الجيد عندهم أظهر وأكثر وهم عليه أقدر وله أقهر، فكل واحد في نفسه أنطق ومكانه من البيان أرفع... ونحن أبقاك الله إذا ادعينا للعرب أصناف البلاغة من القصيد والأرجاز ومن المنثور والأسجاع فاعلم بذلك أن هذا شاهد صدق من الديباجة الكريمة والرونق العجيب والسبك والنحت الذي لا يستطيع أشعر الناس اليوم ولاأرفعهم في البيان أن يقول مثل ذلك إلا اليسير والنبذ القليل"[4].

فإن شهادةً كشاهدة الجاحظ ت 250 أحد أئمة البيان تعد من أهم الحجج الموثوق بها، وهو أعلم بفرائد اللغة العربية، كما يمكن الوقوف على قول "ابن عباس":"إذا أعياكم تفسير آية من كتاب الله تعالى

[1]- مي يوسف خليف،بطولة الشاعر الجاهلي وأثرها في الأداء القصصي، ص12.

[2]- الفصل الأول، ص.

[3]- الجريرة: الذنب والجناية.

[4]- الجاحظ، البيان والتبيين،29/3.

فالتمسوه في الشعر فإنه ديوان العرب" [1]، شاهد يمثل دلالة صارمة أن الإعجاز الذي نظم به القرآن الكريم والذي بدوره تحدى الشعر يبرر ضروب بيان هذا القول بكل ما تشكّل به أوانبثق من خلاله خاصة التشكيل البنائي واللفظي أي اللغوي، ومادام محور الحديث في هذا العنصر هو الأسلوب العطفي الذي يعتبر العرى الوثقى التي ينسج بها الكلام فهي تؤدي دورا فعالا في استقامته وتلاحم أجزائه كذلك هي طبيعة الأعراب الخلّص الأوائل الذين لم يختلطوا بفرس أو عجم فهم قوم طبعوا على البلاغة فيعرفون مقام الوصل والفصل[2] .

هذه الروابط هي من إحدى عبقريات اللغة تربط بين وحدات الجملة وأجزائها فالنص فالخطاب ،كما لها أثر دلالي في نظم الكلام، فسنرى إلى أي مدى يمكن اعتبار هذه الخاصية الموجودة في شعر هؤلاء الصعاليك أنها تولدت وانبثقت عن آلية وتقنية النظم الشفاهي الذي أثبتنا أنه الآلية التي حفظت هذا الشعر.

إن من البديهيات المسَلَّم بها أن القافية في القصيدة العربية الموحدة والمتكررة دائما هي التي حددت وبشكل واضح ومتناهي نهاية البيت أي إن كل بيت في القصيدة الواحدة ينتهي بنفس الصلة(القافية)-علما أن هذه العملية قد أجهضها محمد مهدي البصير في القرن التاسع عشر داعيا بالتحرر من قيود القافية الموحدة معتبرا إياها أنها تحول دون التعبير الكامل والصادق للشاعر ليؤيده في هذا الطرح تلامذته نازك الملائكة والبياتي والسياب وغيرهم[3]- إلا أن العلاقة بين البيت الأول والذي يليه والذي يليه إلى النهاية تكاد تنعدم، فذكاء الشاعر يفضي به إلى استخدام الروابط غالبا فيربط بين أبياته بحروف العطف أو بتكرار كلمة جاءت في بيت سابق وهذه من أهم سمات الشعر الشفاهي[4]،سواء في المعلقات التي تتسم بعدم توفر

[1]- جواد علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام،65/9.

[2]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق:محمد رضوان الدية وفايز الداية، ص331.

[3]- سعيد الأعرجي ومحمد علي آذرشيب، مدرسة محمد مهدي البصير النقدية، ص31.

[4]- جيمس منرو، المرجع السابق،ص53.

الوحدة الموضوعية فكل بيت فيها يكاد يستقل بفكرة تختلف عنها في البيت التالي،أو في شعر الصعاليك المميز بوحدته الموضوعية.

أي أن البيئة الشفاهية لها تأثير في كيفية صنع التراكيب اللغوية، فمثلا الشاعر الجاهلي يستعمل أدوات العطف التي خصصتها العبقرية العربية في الربط بين الجمل والفصل بينها، استعملتها للربط بين الأفكار لتكون أكثر تسلسلا عقليا ومنطقيا ولكي يتسنى له الإنشاد بصورة تراتبية منطقية وللمتلقي الحفظ بالصورة التي سمع بها مرتبة ويستطيع إعادة الإنشاد [1]، فكلا الطرفين الشاعر أو المتلقي لا يعود إلى مدونة وإنما إلى الذاكرة التي من مبادئها الترتيب وتتطلب عدم تداخل الأفكار لأنها لا تستطيع أن تختزن أو حتى تحتفظ بها وهي مفككة،فالانسجام والترتيب الذي يحدثه العطف يحدث بدوره تأثير في النفوس.

فضلا عما قدمه "الجرجاني"إلى ما تحمله تلك الروابط العطفية من أسرار بلاغية اعتبارا أن القرآن الكريم قد احتواها بكثرة واعتنى بهذا النوع من الدراسات الكثير من الدارسين وانطلاقا من أن النظم القرآني الجليل الذي لا تضاهيه بلاغة قد تحدى كلام العرب الأوائل وشعراء كثر من العصر الجاهلي أن يأتوا بمثله، وانطلاقا من فطرة الشاعر الجاهلي التي جُبل عليها وإحساسه الصادق خاصة الشعراء الصعاليك [2] باعتبار أن مايميل إليه شعرهم هو الترابط والتماسك المؤديان إلى الاتصال الظاهري البنيوي فإنه يمكننا أن نرى تلك الصورة من خلال أبيات اخترناها" للشنفرى" من ديوانه و "تأبط شرا" كما لا يكاد أن يخلو منها شعر "عروة "من أبيات مختارات، أما فيما يخص المعلقات على الرغم من عدم توفر الوحدة الموضوعية لكن شعرائها بواسطتها ينتقلون من البيت إلى الآخر مايعرف في النقد العربي بحسن التخلص.

يقول الشنفرى في تائيته[3]:

---

[1]- المرجع نفسه، ن ص.

[2]- يوسف خليف، الشعراء الصعاليك في العصر،ص283.

[3]- الشنفرى، الديوان،ص35، أجمعت: عزمت و ارتحلت، سبقتنا بأمرها: أصرت عليه واستبدت به، المطي:المطية أو الدابة، تقلت: تبغضت، لاسقوطا قناعها: أي لايسقط قناعها لشدة حيائها.

1 أَلَا أُمَّ عَمْرو أَجْمَعَت فاسَتَقــلَّت ومَا وَدَّعَت جِيرَانَهَا إذ تَوَلَّــتِ

2 وَقَدْ سَبَقَتْنَا أُم عَمْرُو بِأَمْــــــرِهَا وَكَانَت بِأَعْمَاقِ المِطِيِّ أَظَلَّــتِ

3 بِعَيْنَيَّ مَا أَمْسَت فَبَاتَت فَأَصْبَحَت فَقَضَّت أُمُورًا فَاسْتَقَلَّت فَــوَلَّتِ

4 فَوَاكَبِدا عَلَى أُمَيْمَة بَــــــعْدَمـا طَمِعْتُ، فَهَبْهَا نِعْمَة العَيْشِ زَلّتِ

5 فَيَا جَارَتِي وَأَنْتِ غَيْرُ مُلِيمَــــــةٍ إِذَا ذُكِــــرْتْ، وَلاَ بِذَاتِ تَقَلَّتِ

6 لَقَدْ أَعْجَبَتْنِي لَا سُقُوطاً قِنَاعُــــهَا إِذَا مَا مَشَت وَلَا بِذَاتِ تَلَفَّــتِ

تشتغل مساحة هذه الأبيات الستة على مجموعة روابط تنتج عنها وحدة من الأفكار المترابطة التي تعبر عن الرحيل الفجائي لأميمة زوج الشنفرى ، فنلاحظ على غرار ما عُرف عن بُعد الشعراء الصعاليك على المقدمات الطللية التي لا يعني بها انقراض الجانب العاطفي أوجمود مشاعرهم وإنما سببه الحياة الاجتماعية المعاشة قد تكون بحثا عن لقمة العيش أو الثأر [1]... فإن الشنفرى قد بدأها بالحديث عن الرحيل والوداع الذي ألمت به وعزمت عليه زوجه دون أن تفكر بتوديعه ولا حتى بتوديع جاراتها.

فكان حرف العطف الأول الفاء الذي يترتب عليه الترتيب دون التراخي كما يدل على الفجاءة [2] دالا عل ذلك وعلى الغيض الذي يكنه شاعرنا في كيانه مواصلا سرد رحيلها بعطف الجملة الفعلية (استقلت) الذي جاء بعده النفي لينفي حال التوديع ومدعم بعطف الواو الذي يوصل بين المعطوف والمعطوف عليه فقد جاءت الجملة(ما ودعت جيرانها) بمنزلة الجملة المعطوف عليها (استقلت) لتتصل بها موضحة ومؤكدة مقررة ذلك الرحيل المفاجئ .

[1]- يوسف خليف، المرجع السابق،ص268.

[2]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص233. ابن هشام الأنصاري،قطر الندى وبل الصدى،ص325 وما بعدها.

ليتم النص بالبيت الثاني انسجام الفكرة لاستكمال التأكيد لما بدأ به بالعطف الواو فنجد في قوله: (وقد سبقتنا أم عمرو بأمرها) معطوف على البيت الأول بأكمله ليؤكد ما بدأبه وهو زعمها على العمل الذي قامت به دون سابق إنذار، ليصف في البيت الثالث ويصور حالته المتلقية للفاجعة والمصيبة التي صارت أمام ناظره من خلال لوحة فنية موسومة بمجموعة من الروابط العطفية التي تعبر عن كيانه الذي خدشته بقوله(فباتت فأصبحت فقضت فاستقلت) إذ إن الفاء في هذا المقام تفيد التعقيب وهو من أهم الصفات التي اختصت بها الفاء دون مقابلاتها[1] فهي توحي بالسرعة الواضحة لمشهد الرحيل.

وإلحاقها بأفعال الزمن الماضي التي تدل على الانقضاء كذلك توحي بعدم تمكنه أو امتلاكه لأية حيلة لإيقافها والدال بدوره على فوات الأون بسبب الفجأة ، فهذا البيت معطوف على ما قبله (فاستقلت) في البيت الأول والبيت الثاني بأكمله، وهذا جائز باعتبار أن حروف العطف يمتد تأثيرها إلى أكثر من جملتين بل حتى إلى جملتين بينهما فاصل لغوي[2].

وينتقل إلى تصوير آخر مقدما إياه في لوحة فنية جمالية بنفس الوسيلة التي استعان بها فيما سبق وذلك باستهلال البيت الرابع بحرف الفاء الموصول بالواو التي تدل على الندبة والتحسر على فراق الحبيبة والفاء في هذه الحالة ليست الفاء العاطفة وإنما الفاء السببية التي لا تستلزم التعقيب ولا التراخي ولا الفجأة لوجود فارق زمني لحصول التحسر والحزن على (أم عمرو) ونجده قد عطف الشطر الثاني من هذا البيت على الشطر الأول منه بالفاء (فهَبْها نعْمَة العيْشَ زَلَّت) أي أحسب نعمة العيش قد انقضت، وزالت كل هذه المآسي جرّها الرحيل الذي أودى بالشاعر أن يرويه كقصة.

يتواصل هذا التأسف بشكل أكثر رونقا وفنا في البيت الخامس والسادس من خلال تعداد جوانب من صفاتها المعنوية والخُلقية ليبرر أسفه وتحسره عليها ليتم ترابط وانسجام النص منذ بدايته وذلك بتوظيف تلك الروابط العطفية فيقول(ولا بذات تقلت) معطوفة عل (إذا ذكرت) أي ذكرها ووصفها أحد لا يذكرها

[1]- المصدر نفسه،ص327.

[2]- محمد عبد المطلب، جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم، ص177.

بشيء مشين فهي دائما بعيدة عن القلى وهو البغض، وقوله (ولا بذات تلفت)معطوفة على ما قبلها (مشت) واصفا حياءها الشديد ووقارها وخجلها فلا تلتفت في مشيها وهي غاضة لبصرها تلك هي حلة الوصف التي تقتضي التوالي في ذكر الخصال وهي وظيفة الواوالعاطفة[1].

فما نلاحظه في هذا النص الذي بادرنا به كأول شاهد هيمنة حروف العطف أو الأسلوب العطفي فهذه الأبيات الست لا يخلو بيت منها على هذا الأسلوب فقد نجده على الأقل مرة في الواحد منها فمن خلال عدٍّ وإحصاءٍ يدوي نجد قد ورد خمسة عشر مرة متوزعا في طياتها علما أن هذه الأبيات لا تكاد تمثل إلا سدس التائية[2] السالفة الذكر.

كما نأخذ شاهدا آخر للشاعر نفسه تنعكس فيه هذه الظاهرة، إذ يقول في غارة شنها هو وأصحابه ومن ضمنهم الشاعر تأبط شرا وكانت على العوص فقتلوا منهم نفرا واغتنموا إبلهم فثارت عليهم خثعم واعترضت لهم فحملوا عليهم فهزمت خثعم وتفرقت فقال "تأبط شرا"في ذلك شعرا،و"الشنفرى قال كذلك[3]:

1 دَعِينِي وَقُولِي بَعْدُ ما شِئْتِ إنّنِي سَيُغْدَى بِنَعْشِي مَرَّة فَأُغَيَّـــــــــبُ

2 خَرَجْنَا فَلَم نَعْهَدوَقَلَّت وَصَاتُنَا ثَمَـــــانِيَةٌ مَابَعْدَهَـــــا مُتَعتَّـــــــبُ

3 سَرَاحِينُ فِتْيَانُ كَأنَّ وُجُوهَهـــــُم مَصَابِيح أَو لَوْن مِن المِاءِ مذْهـــــبُ

4 نَمُرُّ بِرهْوِ المِاءِ صَفْحاً وَقَدْ طَـوَت ثَمَائِلُنَا وَالزَّادُ ظَـــنٌّ مُغَيَّـــــــــبُ

---

[1]- ابن هشام الأنصاري، المرجع السابق،ص325.

[2]- الشنفرى، الديوان، ص(35-40)،حيث تحتوي التائية على 36 بيتا.

[3]- الشنفرى، الديوان، ص(33-34). أغيب: أغيب في غياهب الدهر، لم نعهد: لم نتعود بتوكيل امورنا وشؤوننا إلى غيرنا، قلَّت وصاتنا: لم يوصوا أحد بأهلهم، سراحين: جمع سرحان وهو الذئب، رهو الماء: مستنقع الماء وهو المكان المنخفض الذي يتجمع فيه الماء، ثمائلنا: مفردها ثميلة وهي الشيء المتبقي في أسفل الإناء، العوس: اسم حي من قبيلة جبيلة، شعشاع: طويل، السواد: الظلام، هجهجوا: صاحوا، المثوب: الداعي والمكرر لدعاءن ثابت: تأبط شرا، صمم: هجم بدون تردد، المسيب: رجل بعينه.

5 ثَلاثاً عَلَى الأقْدَامِ حتَّى سَمَا بِنَـــا عَلى العَوْصِ شَعْشَاعٌ من القَوْمِ مِحَرَبُ

6 فَثَارُوا إلَيْنَا فِي السَّوَادِ فَهَجْهَجُوا فَصَوَّتَ فِينَا بالصَّبَاح المثَـــــــوِّبُ

7 فَشَنَّ عَلَيْهم هِزَّة السَّيْف ثَابْـتُ فَصَمَّمَ فِيهم بِالحُـــسَامِ المسيَّـــــبُ

8 وَظَلْتُ بِفِتْيَانِ مَعي أَتَّقيهِـــــم بَهِنَّ قَلِيلاً سَـــــاعَةٌ ثُمَّ خُيِّبُـــــــوا

فعلى ذكر الغارة التي استهدفها هو وأصحابه طالبين من خلالها إبلا تكفهم الفقر، وكان وصفه لها يجاري التسلسل المنطقي القائم في أوله على إقناع زوجه بأن تدعه يسعى للغنى وأن الموت آتٍ لا محالة طالبا منها أن تترك تثريبه والدال عليه هو حرف العطف الذي يحيل على أن حوارا طويلا دار بينهما(دعيني وقولي) عاطفا قولي على دعيني ،كما يدل على إفهامها على أن الموت يكون فجأة هو الفاء.

ثم يهم بسرد حاله مع رفاقه لما يغدون بالغزو والفتك دون مبالاة بما يعترضهم من صعاب وذلك في البيت الثاني والثالث والرابع إذ إنها مجتمعة يتوالد عنها نص منسجم يهيمن عليه الربط بالأدوات التي يفسر عبرها حالهم في كسب عيشهم غير مكترثين، فوصف رفاقه كأنهم مصابيح أو لون الماء وهو معطوف على المصابيح،و(قد طوت)على(صفحا) كما عطف(الزاد) على (ثمائلنا).

ولما سجلناه من احتلال العطف في الأبيات من الأول إلى الرابع، إلا أننا نفتقد هذه الظاهرة في الخامس وهذا الانقطاع ربما يشكل مرجعية جامعة تجمع بين ماسبق وهو وصفه لشجاعته هو وأصحابه وبين ما سيأتي في تبيين كيفية فتكهم بالعدو،ويمكن رد هذا إلى فطرة الشاعر وموهبته الفطرية في الاستعمال اللغوي،فما شكلته الدالة الأولى يعبر عن وحدة فكرية متلاحمة التي سبكتها ونسجتها حروف العطف التي تعدت فيها السبعة، وإن انقطع هذا النوع من الأسلوب إلا أن السياق العام لم ينقطع فقد ظل هؤلاء يسيرون ثلاثة أيام على الأقدام لمواصلة سيرهم بغية تحقيق الغنيمة وهو هدفه المنشود من الرحلة.

غير أن الأسلوب يعود ثانية في الأبيات الموالية وقد يكون سببه الطبيعة الشفاهية والموهبة الفطرية، فنجد الشاعر قد استهل البيت السادس بالفاء التي كما تدل على المفاجأة تدل على التعقيب والترتيب من غير تراخ[1]،فأثناء السير في ليلة مظلمة حالكة إذ ثار عليهم العدو وهم بني قبيلة خثعم هجهجوا بأصواتهم،فبعد الهدوء الذي حققه الفاصل والبيت الخامس ليأتي البيت السادس بمفاجأة الحرب، فقوله (فصوت فينا)أي دعا المثوب قائد الصعاليك في سربته إلى القتال ولم يكن هذا الأمر إلا بعد حدوث ثورة العدو مباشرة لأن هؤلاء الصعاليك على استعداد دائم كونهم مطاردين دائما وأبدا.

ليأتي العاطف نفسه في قوله (فشن عليهم ثابت) أي أدى دوره بكل حماس دون تردد ولم يكن هذا إلا بعد مهاجمة أولئك وبكل شجاعة وظل الشنفرى يقاتل مع أصحابه بقوله(وظلت)فالواو تدل على الإشراك أي مشاركته طوا النهار في تحقيق الانتصار،فكان حقا ما أرادوه قد تحقق بعد برهة من الزمن والدال على ذلك قوله(ثم خيبوا) فحرف العطف ثم يوجب الترتيب مع التراخي[2].

والانتصار الذي انتهى بفتكه بالأعداء وظفره عليهم وعودته مع أقرانه سالمين محملين بالغنيمة وعودة بنو خثعم خائبين منهزمين ،كل هذه الأحداث جاءت مرتبة ترتيبا منطقيا والفضل عائد للروابط العطفية التي يستطيع من خلالها المتلقي استقبال النص دون أي إشكال أومجاهدة للنفس.

فقد نُسجت أجزاء هذه الأبيات ووحداتها بوساطة حروف العطف التي ربطت بين الجمل وقدمت وحدة لغوية متلاحمة تلفت الانتباه، فضلا عن الروابط السبعة في الدالة الأولى والتي يتزايد عددها في الدالة الثانية من البيت السادس إلى الثامن بالضعف ليصبح كذلك من خلال الإحصاء اليدوي أربعة عشر حرفا يضفي صفة ما أطلقناه أسلوب العطف الجملي.

ويمكن الوقوف على هذا الأسلوب أيضا عند"عروة بن الورد" فإذا نظرنا إلى مقطعة من ديوانه لألفينا أنها مفعمة بحروف العطف، فمثلا في قولٍ يحث من خلاله أصحابه على المغامرة وطلب الرزق الكريم بالسيف فلا يكون الواحد منهم ثقلا أو عالة على غيره ولا يقبل الذل فالأفضل أن يسعى ساريا في فجاج الأرض أو

[1]- عبد القاهر الجرجاني، المصدر السابق، ص236.

[2]- نفسه، ن ص. من معاني ظل: المشاركة بالنهار دون الليل –الصحاح مادة(ظل).

الموت الكريم بدلا من أن يتفضل امرؤ متطاول عليه وعلى أهله، هذا هو ديدنا الشاعر وفلسفته في الحياة عصرئذ، يقول في هذا الصدد[1]:

1 إِذَا المرْءُ لَمْ يَطْلُب مَعَاشاً لِنَفْسِـــهِ شَكَا الفَقْرَ أَوْ لَامَ الصَّديقُ فَأَكْثَـــرَا

2 وَصَارَ عَلَى الأَدْنَينِ كَلًّا وَأَوشَكتْ صِلَات ذَوي القُرْبَى لَهُ أَنْ تَنْكَّـــــرا

3 وَمَاطَالِبُ الحَاجَاتِ من كَلِّ وجْهَةٍ من النَّاس ألا أَجدَّ وَشَمَّـــــــــــرَا

4 فَسِرْ فِي بِلَادِ اللَّهِ وَأَلْتَمِسْ الغِـــنَى تَعْشْ ذَا يَسَارٍ أَوْ تَمُوتَ فَتُعْـــــذَرَا

إن ما يمكن ملاحظته في هذا النص هو وضع الشاعر لعلاقات بين كل بيت وما يواليه المتجسدة في أدوات العطف التي ربطت ورتبت في الآن ذاته الفكرة التي أرادها "عروة" والتي يمكن أن نقول أنها نصيحة فالمرء إذا أراد العيش الهنيء فعليه بذلك بنفسه وبذل الجهد لتحقيق المطالب والفوز بالمنشود وهو في هذه الحالة هو الغنى كونه أكثر الأشياء مطلبا في مجتمع ساد فيه الفقر،فلا ينتظر أن يتكرم عليه فلو حصل ذلك وبقي بين أهله دون مجاهدة فلابد له وأن يعاني ويواجه إحدى الأمرين الفقر المغدق أو اللوم والذل والهوان.

فتوظيف (أو) التي تُردِّد الفعل بين شيئين وتجعله لأحدهما لا بعينه [2]فهو كذلك وقوع أحدهما لابد منه(شكا الفقر أو لام الصديق) ويرى أن الأمر لا يقتصر على هذا الحد فسيصبح على أهله ثقيلا وعالة فلا يتحملونه فيشرك إحدى الأمرين السابقين الثقل الذي سيحدثه إذا لم يسع لطلب الغنى بالربط بالواو، أنه لو حدث الفقر سيكون دون محال ثقيلا ولا خير في وجوده بينهم، والحال نفسه إذا كان ذليلا هذا يؤدي به إلى نكران أهله له وقد يتبرؤون منه إذ يقول(وصار على الأدنين كلا وأوشكت ذوي القربى له أن

[1]- عروة بن الورد، المصدر السابق، ص(190-191)، الأدنين: هم الأقارب، كلا: الثقيل الذي لاخير فيه، من كل وجهة: أي من كل جانب، أجد: من اجتهد، شمر: من جد ومضى في أمره.

[2]- عبد القاهر الجرجاني، المصدرالسابق، ص233.

تنكرا) فقد عطف (صار على الأدنين) على (شكا الفقر) كما هي معطوفة على (لام الصديق) وعطف (أوشكت) على (كَلاًّ).

هذا التسلسل يجعل المتلقي أكثر تجاوبا مع هذه النصيحة من خلال اشتراك الحكم بين المعطوف والمعطوف عليه بغض النظر عن الحكم الإعرابي والحكم كذلك الاشتراك في الغرض من الكلام لأن الغرض هو أنه من يبقى خاملا متكاسلا ولم يطلب بنفسه لا بد وأن الفقر أو اللوم الذي يحقق كل منهما الثقل أو النكران .

ويؤسس العلاقة بين البيت الثاني والثالث والرابع باعتبار أن هذين الأخيرين يُنِمان على نفس الفكرة التي بدورها مكمل لما بدأ به الشاعر، فليس من يريد شيئا يأتيه وهو في مكانه فعليه بالاجتهاد والتشمير على ساعديه ليمضي في تحقيق الحاجات وهذا لا يكون ألا بعد السير في فجاج الأرض ومناكبها الواسعة فيستعين ب(الفاء) كرابط بين البيت الثالث والرابع كون أن السير لالتماس الغنى دعته الحاجه التي خلفها الفقر، فعطف (سر في بلاد الله) على البيت الذي قبلها من أوله إلى آخره لكن دون الاشتراك في الحكم الإعرابي لأن هذا لا يقع في الجمل التي ليس لها محل من الإعراب [1] على اعتبار أن جملة(طالب الحاجات) صلة موصول .

كما أشرك(التمس الغنى) مع (في بلاد الله) بالعاطف الواو فأنشأ وحدة مشكلة أنه من أراد نعيم العيش فليخاطر في سبيل ذلك وهل يهاب الموت من يجاهد في سبيل مبتغاه وإن شاء القدر أن يموت في سبيل ذلك فليمت كريما أو يأتي بغنيمة تغنيه مع أهله فيعيش كريما، فالكرامة تتحقق لما يسير معتمدا على نفسه سواء بالغنيمة أو القضاء المحتوم وذلك بالجمع بين (تعش ذا يسار) و(تموت فتعذرا) وهو اختيار في الصميم للأدوات.

[1]– المصدر نفسه، ن ص.

ويمكننا أن نحكم على المقطع أنه مرتب ترتيبا يوفي للفكرة التي أراد"عروة" إيصالها بعد تجربة قد فرضتها الظروف القاسية، فالمتلقي يسهل عليه الأخذ بالنصيحة بكل شفافية لما نلاحظه من عدم تداخل في التركيب اللغوي الذي حققته حروف العطف التي بلغت في هذا الكم القليل من الأبيات عشرة حروف فقد مثلت أمشاج الوحدات التي عبر بها الشاعر، ويمكن في هذه الحالة أن نرد سبب هذا لما بررنا به من قبل وهي البيئة والطبيعة الشفاهية.

كما يمكن أن يتجلى هذه الأسلوب بمتتالية عطفية في نسيج لغوي ومقطعات شعرية للشاعر"عروة بن الورد" نفسه التي من خلالها يحاور "أم وهب" وهي زوجه ويذكرها أنه والبخل لا يلتقيان وأنه إذا فاته واجبه وهو الكرم ظل كظيما مغتاظا فيقول بعد إقناعها[1]:

1 وَقَدْ عَلِمَت سُلَيْمى أَنَّ رَأيِي وَرَأْيِ البُخْلِ مُخْتَلِفٌ شَتِيتُ

2 وَإِنِّي لَا يُرِينِي البُخْـــــلُ رَأي سَوَاءٌ إِن عَطشْتُ أَو رويتُ

3 وَإِني حِينَ تَشْتَجِرُ العَـــــوَالِي حَوَالي اللُّب ذُو رَأْيٍ زَمِيتُ

4 وَأَكْفِي مَا عَلِمْتُ بِفَضْلِ عِلْم واسْأَلُ ذَا البَيَان إِذَا عَمِيتُ

يشبع الشاعر هذه الأبيات القليلة التي هي إلا ثلث القصيدة القائمة على اللغة الحوارية الذي يقوم بدوره على الأخذ والعطاء فيبدأ بالواو الدال على قناعة الزوجة جملة فعلية معطوفة على ما قبلها، ثم يعطف الثاني على الأول بوساطة الحرف نفسه الذي يعطف (رأيي) على(رأي) الدال على الاشراك في صفة الاختلاف

[1]- عروة بن الورد، المصدر السابق، ص167. شتيت: متفرق ومتناقض كما هو بعيد عنه، تشتجر: من المشاجرة والاختلاط، العوالي: هي الرماح، اللب، القلب، زميت: حليم قليل الكلام، وهي من المفردات التي لا زالت تستعمل في بعض من المناطق كقولنا (زم) أي اسكت، عميت: إذا التبس عليه الأمر فهو على البصيرة.

فرأيه مختلف كونه مفرط في الكرم –المعبر على كرمه قوله(عافى إنائي شركة) [1] في موضع آخر– ورأي البخل مختلف الذي يمنع من الكرم.

ويكرر في البيت الموالي العطف والمعطوف لتأكيد ما صرح به في أي حال من الأحوال سواء عطش أم روي فلا يؤثر بنفسه ولو كانت به خصاصة فاصلا بين العطش والارتواء ب(أو) إذ إن عطف (رويت)على(عطشت) كم أنها معطوفة عل البيت الأول لأنه إذا انزحنا إلى تفسير الدلالة قليلا فالارتواء يقابل الكرم الذي هو رأيه والعطش يقابل البخل فيمكن بهذا عطف الشطر الثاني(إن عطشت أورويت)على الشطر الثاني من البيت الأول، لأنه يمكن عطف جملة على أخرى بينهما فاصل بجملة أو جملتان[2].

يستأنف "عروة" ما بدأ به فيربط كرمه بحلمه لما تشتجر الرماح المسننة أثناء الحرب فهو ذو قلب حليم دائما بالرابط نفسه، كل هذا في إطار الافتخار بنفسه فقد اجتمعت في نفسه صفة الكرم والحلم فأشرك بينهما في التركيب اللغوي بحرف الذي يقتضي الاشراك وهو (الواو) الذي عطف الجملة الفعلية(أكفى)على المعطوف عليه في البيت الثالث(زميت)، وعطف(أسأل)الجملة الفعلية على (علم) فالعلم يكون بالسؤال.

ومن خلال عملية إحصائية للنموذج الذي قلنا إنه لا يمثل إلا الثلث من القصيدة ولا يمثل إلا نسبة ضئيلة بالنسبة للديوان ككل نجد أنه يحتوي على سبعة روابط عطف من أصل أربعة أبيات رتبتها مانعة إياها من التداخل،وأمر عدم خلوها من البنية العطفية هو الأسلوب الشفاهي الذي تم من خلاله السرد.

[1]– عروة بن الورد، المصدر السابق،ص138.

[2]– عبد القاهر الجرجاني، المصدر السابق،ص252.

على نحو ما رأينا مع من سبق ذكرهم "الشنفرى وعروة" هو هيمنة البنية العطفية على التراكيب اللغوية، وهي مطردة لدى عدة شعراء ممن عاصر الشاعرين أمثال الشاعر مع "تأبط شرا" الذي يعكس هذه الظاهرة في مقطعته العينية، إذ يقول[1]:

1 وَكُنتُ أَظُنُّ المِوْتَ في الحَيِّ أو أُرَى أَلَذَّ وأَكْـــرَى أَو أَبِيتُ مَقَنَّعَـــــا

2 وَلَسْتُ أَبِيتُ الدَّهْر إِلّا عَــلى فَــتى أُسْلِبُهُ أَو أَذْعَر السّـــرْبَ فَأَجْمَعَــا

3 وَإِنِّي وَ لَا عْلْـــــــــــمَ لأَعْلَمَ أَنَّني سَأَلْقَى سِنَانَ المِـــوْتِ يَبْرُقُ أَصْلُعَـا

4 وَمَنْ يُغَر بِالأَبْطَال لا بُدَّ أَنَّـــــهُ سَيَلْقَى بِهِم من مَصْرَعِ المِوْت مَصْرَعَا.

دائما وفي معترك الموت الذي ينتاب هذا الصعلوك المتمرد الذي لا يقبل أن تكون نهايته في الحي قاعدا مرتاحا حتى يقنّعه الشيب ،فيعبر عن هذا الشعور رابطا بين الكلمات التي عبر بها بحروف العطف فيوظف (الواو) متسائلا خلاله ليس من أجل انتظار إجابة فلو كان سؤالا من يفترض الإجابة لما جاز لنا العطف لأن عطف الخبر على الاستفهام أمر موضوعٌ فلا يجوز العطف [2]، فينبغي أن ندرك أنه يصور من خلال هذا الطرح الملامح النفسية فلا يتصور أن توافيه المنية وهو في الراحة والاسترخاء حتى يقنّعه الشيب فهذا لا يتسنى له لأن هذا ما تفرضه الطبيعة الصعلوكية فيجمع عاطفا(الكرى) على(ألذ) .

كما عطف(أبيت)على (الكرى) فانتقاؤه لهذه الحروف منطقي لأن الشيب لا يكون إلا بعد اللذة والاسترخاء في أيام الشباب ولكن شبابه هو أفناه مطاردا،فهو لا يبيت إلا مطاردا لفتى يسلبه ممتلكاته من سلاح ومتاع أومغيرا على إبلهم فلا بد من وقوع الحالتين، إن لم يغنم بالشيء الصعب وهي الإبل يغنم بالمتاع وهو الشيء البسيط فعطف(أذعر) على (أسلبه) ب(أو) هوالرابط الذي يفيد –كما رأينا– وقوع أحد الفعلين،وعطف(أجمعا) على(السرب) ب(الفاء) التي يقتضي الترتيب دون التراخي ،فإن لم يظفر باليسير سيظفر بالكثير (يجمع الإبل بعد أن يغنم بها)فلا يكل ولا يمل حتى يوقع بإحداهما.

[1]– تأبط شرا ، المصدر السابق، ص118.

[2]– عبد القاهر الجرجاني،المصدر السابق، ص241.

وبعد أن فسر حاله الذي يستحيل أن يقع، عاطفا بين الجمل في البيتين الأول والثاني، ينتقل إلى البيت الثالث بحرف الواو بتأكيد حقيقة الموت إذا دنا الحين المعلوم بالحين المحتوم،فلا يعلم كل شيء سوى هذا الحقيقة ومن يغر بالأبطال المقصود بهم الأعداء فلا بدأن يلاقي بهم يوم حتفه، ويشد في هذا بين البيتين الثالث والرابع فصارت بهذا (يغر) جملة معطوفة على (أصلعا) فحتمية الولع بمواجهة الأعداء تستوجب في يوم من الأيام الموت باعتبار أنه استعار (أصلعا) التي تعود على سنان الموت البارزة.

فلفكرة الموت الخالدة والإجبارية على حياة الصعلوك أوغيره ، والتي يدرك وقوعها"تأبط شرا" فقد نظم هذه الأبيات مستعينا بوحدات لغوية تجمع وتشد وثاقها موجة من حروف العطف التي رأينا أنه لا يخلو بيت منها لترد إحدى عشرة مرة من أصل أربعة أبيات .

في موضع آخر وغير بعيد عن هذا الأسلوب العطفي، يتوعد"تأبط شرا" قتلة أخيه من بني عتير متوعدا بترك الخمر ولن يحتسيها إلا بعد الثأر لأخيه فيقول[1]:

1 وحُرِّمَت السِّبَاءُ، وإنْ أُحِلَّت بِشَــوْرٍ أَو بِمَـزْجٍ أَو لِصَــابٍ

2 حَيَاتِي، أَو أَزُرَ بَني عُتَيـــــرٍ وَكَاهِلَـهَا بِجَمْع ذِي ضَبَابٍ

3 إِذَا وَقَعَتْ لِكَعْبٍ أو خثيــم وَسَيَّارٍ يسوغ لها الشَّــرَاب

4 أَظُنِّي مَيِّتٌ كَمَدًا،وَلَمّـــــــاَ أَطَالِع طَلْعَة أَهْلِ الكــرَابِ

5 وَدُمتُ مُسَيّرًا أُهْدِي رَعِيـــلًا أَؤُمُّ سَوَادَ طَوْدٍ ذِي نِقَــابٍ

في هذه الأبيات يذكر الشاعر أنه سيحرم الخمر وشربها على نفسه مهما كان حالها سواءا مزجت بالعسل أم بالماء البارد العذب، مهما كان مزاجها لن يفعل ذلك فيجد الباحث من خلال ماورد اطراد حروف

[1] – تأبط شرا، المصدر السابق، ص69.السباء: الخمر، أحلت: مزجت، شور: العسل، مزج: مايمزج به الخمر من ماء أو غيره، لصاب: الماء المعذب،إذا وقعت: يعني بها واقعة الثأر، كعب وخثيم وسيار: قبائل من بني هذيل، كمدا: الغيض، الكراب: جمع كربة وهو أعلى الواد، الرعيل: المجموعة من الفرسان، الطود: الجبل، ذي نقاب: مفرده النقب وهو الشق الضيق من الجبل وقيل الجبل العالي الذي تغطيه السحب.

العطف فعطف(إن أحلت) على (حرمت) بالواو، وعطف (مزج) على(شور) وعطف (لصاب) على (مزج) فأن خُيّر الشاعر فلن يشربها لأن العطف في هذه الحالة بأو التي تدل على التخيير.

وقوله (أو أزور بني عتير) التقدير فيها (أو أن أزور) فالفعل أزور منصوب بأن المضمرة ،والمصدر المؤول معطوف على المحذوف من (حياتي) التقدير فيها(حرمت حياتي) كما أنها هي معطوفة على(حرمت السباء) لأن حياتي تابع لها أي انه يحرم الخمر طوال حياته أو يثأر من بني عتير فلا بد من وقوع أحدهما، وأن يكون قد ثأر بهؤلاء مع كبيرهم والدال على ذلك العطف الوارد بالواو،لينتقل في البيت الثالث والرابع مضمومين مع بعضهما ويعبران على الارتياح النفسي الذي يحدثه لما يقتص لأخيه بعد موجة توتر حادة تكون قد انتابته والدال على ذلك هو حرف الفاء الذي عطف (ساغ)على(وقعت) فلم يسغ له الشراب إلا بعد تحقيق ظاهرة الاقتصاص من بطون هذيل(كعب وخثيم وسيار) التي تدل على الترتيب والفور فالخمر يحل شربها إلا بعد حدوث الثأر.

ثم نجده يصف حسرته وخوفه وحزنه الشديد، إن لم يصل إلى هدفه المنشود إنه سيموت كذلك،فإسباق (لما) أداة الجزم بالواو تدل دلالة واضحة أن الثأر لم يتحقق في الزمن الماضي وإنه بقي كذلك إلى الزمن الحاضر كما يدل على هذا المعنى بدء البيت الرابع بالواو التي تدل على الاشراك (ودمت) أي بقي مع رعيله في الجبال العالية يترصد قتلة أخيه.

فبعيدا عن التحليل الاجتماعي للأبيات في هذا البنية اللغوية نلاحظ أن حروف العطف قد ساهمت في تحقيق التماسك فهي تكاد تطّرد في أغلب الأبيات بدءا من الأول إلى التالي،فإذا قرأنا الأبيات قراءة إحصائية كما تعودنا نجد إحدى عشر رابطا عطفيا جعلت من هذا الخطاب وحدة متناسقة تتوزع كلها عبر موجة واحدة وهي الثأر والقصاص .

ومما ينبغي الخروج به بعد هذه الجولة أن هذا الأسلوب قد ورد بشكل جلي في أشعار هؤلاء الصعاليك لما اختص به شعرهم من الخصائص الفنية التي عدها "يوسف خليف" في كتابه والتي منها القصصية والواقعية

والصدق وما إلى ذلك [1]، الذين يمثلون جزءا من أصحاب الثقافة الشفاهية التي مثلت الأصل الذي حفظ هذا الشعر فلما نتصفح دواوين هؤلاء وغيرهم من نفس الفئة ومن أتباع العصر الجاهلي ككل نجدها لا تفتقر لهذا الضرب من الأسلوب إن لم نبالغ قد لا يقتصر البيت الواحد على الأقل لحرف عطف واحد، هذا هو الإلف العربي في القصيدة الصعلوكية وهذا أحد معاجمها الشعرية وأقدارها تتفاوت من شاعر لآخر على حسب التجربة التي عاشها.

1 3 التوازن والأسلوب المحافظ أوالتقليدي:

يرى بعض الباحثين أن الشعر الجاهلي باعتبار شفاهيته يتسم اليوم بالغموض اللفظي [2] لتباعد العهد بيننا وبينهم، إلا أن احتفاظه بهذا النوع من الكلمات المستغلقة علينا كان نابعا من الأداء الشعبي الدارج فكان متداولا بالسليقة بين جل الأفراد إلا في ب عض الحالات التي تختص بها قبيلة دون غيرها نحو قول قبيلة هذيل(هَوِيَ بدل هَوَاي) قال أبو هذيب الهذلي[3]:

سَبَقُوا هَوِيَّ وأعنقُوا لِهَوَاهمُو فتَحرمُوا ولِكلُّ جَنْب مَصْرَعُ

والكلمات بغرابتها مألوفة لديهم، إلا أنه مع تطور الكتابة أصبح للفظ الواحد عدة مدلولات وهو ما يعرف في النقد العربي المعاصر بالترادف اللفظي، فقد كان شعراء ذلك العصر شديدي الالتصاق بالبيئة، والمتأمل في صفحات شعرهم ومفرداتها يجدها تعكس لنا صورا واضحة عنها فتحمل أسماء المنازل والديار وموارد المياه والأعشاب ونعوت مستمدة من بيئتهم، حتى في تعبيراتهم النفسية يستمدون المصطلحات منها فهي كالكتاب يقول ابن طباطبا:(واعلم أن العرب أودعت أشعارها من الأوصاف والتشبيهات والحكم ما أحاطت به معرفتها وأدركته عيانها ومرت بهم تجاربهم هم أهل وبر صحونهم البوادي وسقوفهم السماء... فهم أدركوا ذلك من حالة الطفولة إلى حال الهرم)[4].

[1]- يوسف خليف، الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي،ص(272-282) و عبد الحليم حنفي ،شعر الصعاليك منهجه و وخصائصه،ص278ومابعدها.

[2]- يوسف خليف ، المرجع السابق،ص313.

[3]- السكري، شرح ديوان الهذليين،

[4]- ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، شرح وتحقيق:عبد الستار عباس ،مراجعة نعيم زرزور ، ص16.

أي إن النص الشعري في إطار العصر الجاهلي الذي أنتجه الشعراء الصعاليك كونه دائما نص يحمل في طياته حياة الشاعر المتمرد، إلا أن هذا التمرد كان منصبا فقط على المجتمع والقبيلة وأعرافها ولكن لم يتعداه إلى الظاهرة اللغوية فاللغة التي استعملها معاصروهم لم تختلف ولم تُخرج هؤلاء عن لغتهم فهي قد حافظت على أصالتها ولعل المفارقة بينهما ترجع إلى الموضوع وكيفية نظمه وتنظيم أفكاره.

فالصعلكة و إن كانت تعد ظاهرة مخالفة للقوانين والنظم الاجتماعية إلا أنها من الناحية اللفظية ظلت مواكبة للعصر فلم تغير دلالات الألفاظ بقيت على ما تواضع عليه جل الجاهليين ،فمهما بلغ بهم التمردوالخروج عن المألوف فلا يجدر بهم الخروج عن اللغة الواحدة باعتبار أنها الوسيلة الأساسية والعامل المشترك بينهم فهم أصحاب ثقافة متوارثة[1].

والمتلقي لشعر الصعاليك والذي تجمعه وتحيط به نفس الظروف لا يلجأ في أية حال من الأحوال إلى المعاجم والقواميس أولا لفطرته ثانيا أن الملقي دائما يضع في حسبانه المتلقي السامع فيستعمل المصطلح المتواضع عليه للفت انتباهه،إلا أنه اليوم بتعدد الروايات يتغير المعنى للكلمة ويتلاشى بالرغم من الاحتفاظ الكامل للكلمة[2]،ويرى "يوسف خليف" أن لغة الشعراء الصعاليك تعد أقرب إلى الفطرة فقد اعتمد عليها أصحاب المعاجم اللغوية أكثر من غيرها [3]لكثرة الغريب في شعرهم فلا يفهمه إلا معاصر أو نحن اليوم بالرجوع إلى المعجم، حيث يورد أصحاب المعاجم لفظا قليلا في مقابل اللفظ الواحد لندرة تلك الألفاظ، هذا ما يمكننا استقراءه من الناحية اللغوية في المنظومة الشعرية .

فمثلا يقول الشنفرى[4]:

وأَصْبَح بالعَضدَاءِ أَبْغِي سرَاتَهُم وأَسْلُكَ خلًّا بَيْنَ أَرْبَـاغ والسَـرْدْ.

[1]- يوسف خليف، المرجع السابق،ص313.

[2]- والتر أنج، الشفاهية والكتابية، ص92.

[3] يوسف خليف ، المرجع السابق،ص316.

[4] الشنفرى،الديوان ،ص174.

فكلمة (العضداء) التي استعان بها الشنفرى اليوم قد اختلف في معناها ومقصدها فألفينا المعاجم قد عددت في تفسيرها منهم من يرى أنها اسم لموضع ومنهم من يرى أن العضدية هي ماء غربي من طريق الحجاج إلى مكة[1]،وقوله في موضع آخر[2]:

وضُنِيّة جُرْدٍ وأَخْلَاقُ رَيْطَـــةٍ إِذَا أَنْهَجَت من جَانِب لَا تُكَفَّفُ.

وكلمة (ضنية) قد أشكلت في تفسيرها بأنها المريضة أو أنها اللباس البالي فالأمر قد يلتبس على أصحاب الثقافة الكتابية لذا أوردوها بتفاسير مختلفة لكن الأمر قد كان أكثر وضوحا عند المتلقي الجاهلي فهذا هو التوازن.

كذلك قول تأبط شرا[3]:

وخَرِعِ خَيْعَابَة ذِي غَوائِل هَيَامٍ كَجَفْرِ الأَبْطَحِ المُتَهَيّلِ.

إن توظيف الشاعر لهذا المصطلح (خيعابة) لم يكن المقصد منه تعجيز المتلقي الجاهلي فهو يعي تماما ما معناه إلا أنه في الوقت الحاضر ربما قد يلتبس الأمر وقد ورد في اللسان تحديد مفهومها ويرى أنها من الألفاظ النادرة فلا نفهما إلا بالرجوع إل المعاجم أو القواميس فيرى أنها بمعنى الرديء[4].

ويقول في موضع آخر[5]:

وَأَدْهَم قَد جُبْتُ جلْبَابَـــــهُ كَمَا اجْتَابت الكَاعِب الخَيْعَلَا.

في توضيح (الخيعل) قد جاءت في اللسان بمعنى (الذئب) [6]،كما أنها وردت اسم موضع،ويرى البعض أنها القميص لا كم لها[1] ،نظرالتعدد هذه الشروح فأيها نختار؟

---

[1]- المصدر نفسه، ن ص، الهامش 12.

[2]- المصدر نفسه ،ص

[3] تأبط شرا، المصدر السابق، ص174.

[4]- اللسان،مادة (خعب)، ص1207.

[5]- تأبط شرا ، المصدر السابق، ص164.

[6]- اللسان،مادة (خعل)، ص1207.

وما يقوله "عروة بن الورد"[2]:

بِدَيْمُومَة مَا إنْ تَكَادُ تُرَى بِهَا من الظَّمَا الكُوم الجِلَاد تُبَــوِّلُ.

كلمة (الجلاد) كان تفسيرها نسبيا فهي إما جمع جليد ويقصد بها الجليد الشديد وإما هي نسبة إلى الشاة الجلدة التي لا لبن لها .

ويقول في موضع آخر[3]

لَسْتُ لِمُرَّة إن لَمْ أوفِ مُرْقَبَةً يَبْدُو لِي الحَرثُ مِنْهَا والمَقَاضِيبُ.

تباينَ تفسير (المقاضيب) فهي جمع مقضبة اسم لموضع،وإما الأرض التي تنبت القضب الذي يعد نوعا من النبات.

إذ أن الجمهور المتلقي في البيئة الشفاهية لا يلجأ إلى القواميس لأن ما يبوح به الشاعر أوالخطيب في العصر الجاهلي لا يخرج عن نطاق اللغة الدارجة واللغة الموصى بها، ويرى" والتر أونج" أن الثقافة الشفاهية فيها القليل من التعارضات الدلالية فالعقل الشفاهي لا يهتم بالتعريفات كونه ابن البيئة فهو لايحتاج إلى توضيح، فالملقي لا يستعين بألفاظ خارجة عن الإطار العام الذي وردت فيه بالإضافة أنه يرفد إلى تقديمها في سياق مرفق ومدعم بإيماءات جسمانية وتنغيمات صوتية تجعلها منبثقة باستمرار من الحاضر [4]، فالمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي[5]إذ يكون من واقع الحياة.

وفي هذه الحالة يتجسد التوازن بين طرفي الخطاب واليوم ربما في الشعر المعاصر الألفاظ تفهم حسب السياق لكثرة المدلولات للكلمة وأصبح تستعمل كلمات معربة ومولدة يترتب عليها غموض المعنى فلا يفهما القارئ إلا بالرجوع إلى القاموس أو بالاتصال المباشر مع المرسل.

---

[1]- تأبط شرا، المصدر السابق، ص164،الهامش6.

[2]- عروة بن الورد، الديوان، ص121.

[3]- المصدر نفسه، ص193.

[4]- والتر أونج ،المصدر السابق، ص91.

[5]- أحمد أحمد بدوي، أسس النقد الأدبي، ص356.

إضافة إلى التوازن كذلك نجد الأسلوب التقليدي والمحافظ الذي يعد من أهم سمات التعبير الشفاهي فالشفاهية كونها معرضة للتلاشي فهي بحاجة إلى أسلوب يحفظ المعرفة التي أنتجتها داخل الذهن المعروف بسرعة النسيان، على عكس الكتابية التي تختزن المعرفة خارج الأذهان، فالنص الشفاهي يحمل على عاتقه بعض السمات وبعض الوظائف التقليدية التي تساعد على عملية الحفظ إذ أنها لا تفتقر إلى أصالة خاصة بها[1].

وهذا يتضح في الشعر الجاهلي عموما وفي شعر الصعاليك خصوصا، فالشعر العام والمتمثل في شعر المعلقات مثلا نجد أن الشاعر معروف بنمطية الوقوف على الطلل ثم وصف الرحلة والراحلة ثم الولوج إلى الغرض إلى الخاتمة إذ تتعدد العناصر إلى نهاية القصيدة، أما شعر الصعاليك يتميز بميزة تجعله مختلفا عما واكبه في العصر وحتى عما جاء بعده في العصر الإسلامي والأموي والعباسي إلى أن بلغ به الضعف في عصر الضعف وفي العصر الحديث قد أحيا سنة الأولين فاحتذى بشعر المعلقات وحاكاهم في هيكلته أمثال "محمود سامي البارودي"ومنهم من تأثر في هذا العصر بالغرب كمدرسة الديوان وأبولو فدعوا من التخلص من هذه النمطية ،كما نجد المعاصر قد نقد هذا وعده تقليدا محضا فأبدع وظهر ما يعرف بالشعر الحر الذي يختلف كل الاختلاف عما سبقه.

أما شعر الصعاليك في العصر الجاهلي لهم طابعهم الخاص الذي يحفظ أدبهم كونهم أصحاب المجتمع الشفاهي فهم بحاجة إلى أسلوب يرفع الوزر عن الذهن فقد اختلفوا من حيث البناء الفني للقصيدة فأول ما ميزها أنها في أغلبها عبارة عن مقطعات [2] التي تتميز بالسرعة الفنية ولعل ذلك مرده إلى الواقع المعاش آنذاك اضطراب في الحياة والبعد عن الفراغ والاطمئنان مما يجعلهم غير مهتمين بالتنميق أو التجويد أوإعادة النظر فيها، ويمكن أن نعد هذه المقطعات خواطر نبعت من نسج خيالهم و أصبحت ترجمانا لما يجول في خاطرهم الذي توقد وهجه بسبب ظلمات المجتمع القبلي وبسبب قساوة الدهر.

[1]- المرجع نفسه، ص85.

[2]- يوسف خليف، المرجع السابق،ص262.

أما القصائد الطوال التي تقل عددا عن المقطوعات يفسر "يوسف خليف" هذا بأنها تعكس لنا أصداء فترات عاشها هؤلاء في استراحة من الغزو والكفاح فيهرعون إلى أنفسهم فيقدموا فنا مطولا[1].

وتنسج هذه المقطعات وحتى القصائد وفقا للوحدة الموضوعية فقد تخلصوا من المقدمات التمهيدية والولوج من غرض لآخر ومن الاستطراد، فالالتزام بهذه النقطة أصبح شعرهم أوضح مسلكا وأسهل منهجا وأكثر وضوحا وتميزا [2]، فبالإمكان وضع عنوان خاص لكل منهما(المقطعات أو القصائد) يدل على موضوعها[3] فلما نقلب صفحات الديوان لكل من "الشنفرى"و"عروة بن الورد" و"تأبط شرا"نجدها معنونة ينم كل عنوان عن الموضوع الخاص.

فمثلا في فائية "الشنفرى" التي تحتوى على تسعة عشر بيتا والتي يمكن أن نصفها بأنها قصيدة، في الديوان نجدها معنونة ب(مرقبة عنقاء)[4] ينقل من خلالها تعبيره عن هذه المرقبة التي يعجز أمهر الصيادين الوصول إليها، فقد عدها برجا للمراقبة واستفادته منها في شنه للغارات متخذا نعليه الممزقتين وسيلة للصعود إليها، أما بالنسبة للمقطوعة فالأمر لا يختلف عما سبق فيمكن تمييزها بعنوان.

إذ لما زوج رجل من بني سلامان ابنته للشنفرى، قتل بنو سلامان الرجل فأراد الشنفرى أن يرد كيدهم في نحورهم ففتك بهم ونظم في ذلك مقطوعة تتكون من أربع أبيات يمكن تمييزها بعنوان (التنكيل والفتك ببني سلامان) التي مطلعها[5]:

كَأَن قَدْ فَلَا يَغرُرْكِ منِّي تَمَكُّثِي سَلَكتُ طَرِيقًا بَين الرَّبغ فَالسّـــرِدِ.

كما أن "عروة بن الورد" له مطولات التي تغلب عليها المقطوعات في حين أن سمة الوحدة الموضوعية تجمع بينهما، فعلى سبيل المثال تائيته التي تتكون من اثني عشرة بيتا فلا يخرج ولا يستطرد إلى موضوع

---

[1]- المرجع نفسه، ن ص.

[2]- عبد الحليم حنفي، شعر الصعاليك خصائصه و منهجه،ص 393.

[3]- يوسف خليف، المرجع السابق، ص262.

[4]- الشنفرى، الديوان،ص(51-52-53).

[5]- المصدر السابق، ص43.

يتكلم فيها عن كرمه وأنه لا يتفق مع البخل فيجدر بنا وسمها ب(الصعلوك الكريم) يقول في مطلعها[1]:

أَفِي نَابٍ منَحْنَاهَا فَقِيـــــرًا لَهُ بَطَـــابِنَا طَنْـــبٌ مُصِيـــــتٌ.

في مقطوعة أخرى تتألف من سبع أبيات يدور محورها حول القضاء والقدر الذي لا مفر منه ويأبى الفقر الذي يسبب الذل والهوان مفضلا الموت عليه،كلها أبيات تعبر عن نبالته إذ بالإمكان أن نسمها ب(الصعلوك النبيل) يقول في مقدمتها[2]:

إِذَا المرْءُ لَمْ يَبْعَثْ سَوَامًا ولَمْ يَرُح عَلَيْهِ ولَمْ تَعْطِـف عَلَيْهِ أَقَارِبُـــه.

والأمر نفسه لما ننظر في شعر "تأبط شرا" فهو لا يخرج عن الوحدة الموضوعية، ففي قصيدة بلغت أبياها السبعة والعشرين بيتا يرثي فيها "الشنفرى" تعبر عن (رثاء الشنفرى) يقول في أولها[3]:

عَلَى الشَّنفَرَى سَارِي الغَمَام فَرَائِـح غَزِيرُ الكُلَى وصَيِّبُ الماءِ بَاكِـرُ.

وميميته التي تتركب من خمس أبيات يخطط فيها للإغارة على العوص هو وأصحابه فلما ظفرت بهم خثعم أرادوا الانتقام فنجده قد أنشد فيها ب(الثأر)يقول في أولها[4]:

جَزَى الله فِتْيَانَا عَلى العَوصِ أَمطَرَتْ سَمَاءُهُم تَحْتَ العَجَاجَةِ بالـــدَّمِ.

بكل هذا فما نلحظه عدم تعدد العناصر في موضوعات هذا الشعر تدور في مجملها حول الظلم الذي يخلف التمرد المؤدي بدوره إلى الفقر والجوع الذي يحتم عليهم الفرار إلى الصحراء من أجل الإغارة والسلب ومرات قليلة تتمحور حول الغزل لأنه كيف يتغزل من يقضي أيام نهاره يترقب وليله يترصد وليس له مقام يأويه ويستقر فيه، فالشاعر لما يطرق موضوعا يلتزم به إلى النهاية ويقول "يوسف خليف":(أن تقليد الشعراء

[1] عروة بن الورد، المصدر السابق، ص(164-168)، ناب: الناقة المسنة.
[2] المصدر نفسه، ص(150-153).
[3] تأبط شرا،المصدر السابق، ص(78-85)، ساري الغمام: السحا بالممطر ليلا، الرائح: السحاب الممطر في العشي.
[4] تأبط شرا، المصدر السابق، ص(206-207)، العجاجة: الغبار الذي تثيره الحرب.

الصعاليك للشعر القبلي في صورته الشكلية قليلة الذيوع في المطولات الصعلوكية ومنعدمة تماما في المقطعات فليس في شيء أن نقرر فكرة الوحدة الموضوعية)[1].

إذ ما يمكن أن يميز شعر الصعاليك باعتبار شفاهيته من ناحية تركيبه أو شكله اللغوي:

بروز ظاهرة التكرار بأضربه التي كنا قد فصلنا الحديث فيها ورأينا أنه مؤشر للشفاهية وأثبتناه مع نخبة من الدارسين ،كما يطغو عليها الأسلوب العطفي الذي يمنع الجمل من التداخل ويجعل أحداث الموضوع متسلسلة تسلسلا يجعل طرفي الخطاب على خط واحد.

استعمال الألفاظ التي تتماشى مع روح العصر الجاهلي جراء موهبته الفطرية ومصاحبة تلك الألفاظ بإشارات جسمانية وملامح الوجه حركة الأيدي وغيرها من الأمور التي لا يمكن أن تتجسد كتابيا فهذا كله يخلق توازنا يجعل المتلقي يستجيب ويتفاعل مع فكرة الموضوع وإن كنا نراها اليوم غامضة، والشعر المعاصر أو أي شعر قد واكب الثقافة الكتابية أو الطباعة يستعمل ألفاظا غامضة المعنى تستدعي اللجوء إلى القواميس وفرض آليات جديدة ،هي الطبيعة الشفاهية المؤدية إلى هذا التوازن.

2-المضمون:

إن النظرية الشفاهية ترى وجوب توفر المواضيع أو التيمات لأن هذه الأخيرة هي المادة الخام التي يشكل منها الشاعر مادته، ويرى الكثير من النقاد وفي مقدمتهم "ابن قتيبة" أن مضامين هذه الموضوعات تظل محددة غير واسعة وهي مألوفة عند الشعراء في العصر الجاهلي فيقول:(إن للشعر دواع تحث البطيء وتبعث المتكلف منها الطمع ومنها الشوق ومنها الطرب ومنها الغضب)[2]، المتمعن في هذه المضامين قد يلاحظ أنها وليدة الظروف الاجتماعية والاقتصادية والنفسية فهي خلاصة تنظيرية للمحور الرئيسي والفكري الذي يجول في خاطر الشاعر.

[1]- يوسف خليف، المرجع السابق،ص267.

[2]- ابن قتيبة ، الشعر والشعراء، ص34.

1-2 اللهجة الخصامية ونزعة الصراع:

فعلى أية حال أن معضلة الحياة ونواميسها من أدهى المعضلات الكبرى التي شغلت فكر أي إنسان من القديم إلى الراهن، خصوصا القديم الذي أثارت عقله وجعلت الهموم تنصب عليه صبا، والأخص الشعراء الصعاليك فقد كانوا يمثلون الأداة الحية والشَّجاعة الثائرة على الحياة والواقع الاجتماعي، فقد سُحقوا فوق هذا سياسيا واقتصاديا وحتى عرقيا من قبل الارستقراطيين المسيطرين، فتمرد هؤلاء عليهم وحتى على كل من هب ودب داخل القبائل وخارجها، إلا أن الصعاليك ثاروا ضد هذه الأوضاع إلى أن بلغ بهم الحد أن يخلعوا من أحضان قبائلهم، بالرغم من أنها لعبت دور الحضن الحامي في صحراء قاحلة قاسية،والفارق الطبقي الكبير قد خلف وأوغل في نفوسهم الحقد.

وقد صيغ ذلك الحقد عبر تعبير تمثله كلمات، تمثل هي بدورها ترجمانا لواقعهم الاجتماعي المزري، وهؤلاء الفقراء المحرومين لم يكون صعاليك بالفطرة كل همهم الغزو والسلب والنهب والاغتيال، فالكثير منهم يتسم بالكرم والجودة والقِرى والبر بالأهل والأقارب هذا ماروته الكثير من الروايات والكتب، وبهذا قد نهل الشعراء الصعاليك لتغذية شعرهم من معجم أفكاره ذات نزعة خصامية، وحداته من ألفاظ الصراع والموت والازدراء والاضطهاد والتحقير، وحدات تحاكي بصدق تجربتهم الواقعية التي أورثتها الظروف القاسية، وفي غياب أشكال الأداء الشفاهي فيمكن الوصول إليها من خلال ديناميات الحروف وخصائصها .

كذلك هو النص الصعلوكي، نص جاهلي متمرد متفرد، شحن بهذه النزعة باعتباره كما أسلفنا نصا ثوريا بامتياز، مشتملا وثائرا على عدة قضايا منها الفقر والغنى الموت والخلود كلها قضايا محورها العام الدهر ومخلفاته الذي سبب نخرا في أركان المجتمع[1].

وأشعار الثلاثة"الشنفرى وتأبط شرا وعروة بن الورد" كانت وليدة بيئة واحدة، الجبال والصحاري كانوا فيها منعزلين تجمعهم فيها نفسيات واحدة فرضتها القضايا السابقة، فنشب عنها التنافس والصراع الذي أدى بهم إلى الفتك وقطع الطرق، كما نجد أن أشعارهم مشبعة بالنزعات النفسية التي تؤرقهم وتبعث في

[1]- عبد الحليم حنفي، شعر الصعاليك منهجه وخصائصه،ص(184-190).

نفوسهم القلق وعدم الاستقرار و إحساسهم الدائم بالمطاردة التي أضحت هاجسا مخيفا ومراودا دائما فوصلت بهم في الكثير من الأحيان إلى الهوس والوهم والعيش في فضاء أخيلتهم مع أعداء خرافية لا وجود لها في الواقع كالغول الذي صاحب تأبط شرا وما نلاحظه مع الشنفرى في أنسنة الحيوانات التي اتخذها خليلة وأهلا له...

شعر مصحوب بلهجات الصراع، صراع مع العدو الذي بترهم عن أهلهم فأرادوا بهذا الانتقام، صراع مع الطبيعة لما كانت تخفيه لهم، والمكان الذي يزخر بالهوام والوحوش وما ميزها من مناخ الذي استرسلت خلاله الشمس حرارتها المتوهجة وأرمضت الرمال التي لم تتحملها حتى الأفاعي من شدتها وجعلتها تتقلب ألما من سخونتها[1].

جوبهت هذه الفئة من الشعراء بنوع من العداء فكرس هذا في كيانهم الشعور بالخوف من المجتمع الذي أودى بحياتهم إلى الصعلكة فنرى أنهم يحملون طابعا خاصا من النفور معبرين به بصراحة، مثل ما صرح به "الشنفرى" في رحيله المقرر إلى مكان مهجور، فيسوق هذا الرحيل في لاميته المشهورة في ثلاثة وعشرين بيتا الأول منها فيقول[2]:

1 أَقِيمُوا بَنِي أُمي صُدُور مَطِيّكُم فَإني إِلى قَومٍ سِوَاكُـــم لَأَمَيَلُ

2 فَقَد حُمَّت الحَاجَات واللَّيلَ مُقْمِر وشُدَّت لِطِيَّات المِطَايَا وَ أَرحَلُ

3 وَفِي الأَرْضِ مَنْأَى للكَرِيمِ عَن الأَذَى وَفيهَا لِمَن خَافَ القِلى مُتعزلُ

4 لَعَمرُك مَا في الأَرضِ ضِيق عَلَى امرِئ سَرَى رَاغِبا أَو رَاهِبا وَهُوَ يَعْقِـلُ

5 وَلِي دُونَكُم أَهْلُونُ سَيَّد عَمَلَّـــسٌ وَأَرْقَطٌ زَهْلُول وعَرْفَـــاءُ جَيْأَلُ

6 هُم الرَّهطُ لَا مُسْتَودعُ السِّرِّ ذَائِعٌ لَدَيْهم ولَا الجَانِي بِمَا جَرَّ يُخْـذَلُ.

[1]- يوسف خليف، الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، ص77.

[2]- الشنفرى، الديوان،ص55، السيد: الذئب، العملس: السريع والخفيف، الأرقط: النمر، زهلول: الأملس، العرفاء: الضبع الطويلة، جيأل: الضخم.

يتخلل هذه الأبيات تعبيرا ينم عن مدى سخطه على الناس ومدى مؤاثرته للوحوش على بني البشر فقد فضل الانفلات من بيئة أفرادها أهله وعشيرته إلى بيئة أفرادها السباع والذئاب لكي يثبت معهم شخصيته وحاله بعدما كان منبوذا من قبل فهذا صراع نفسي يكنه الشاعر ويكتنزه لمواجهة القبيلة، إذ نجده يعبر عن مشاعره التي يوجهها إلى من سبب له الرحيل إلى مجتمع قوامه السيطرة والقوة نظامه قبليا تسوده السلبيات والتمييز بين الأفراد بين أحرار وعبيد، فأصبحوا بهذا هم الخصم الموظف في ثنايا الموضوع، إذ يحمل على خصمه حملة شعواء فلا تكاد القصيدة أن تخلو من مظهر النزاع الذي يعد الشاعر هو أحد طرفيه والطرف الثاني هو القبيلة[1].

إن "الشنفرى" يفر من النظام إلى التنظيم من خلال خلع نفسه عن القبيلة إلى تحقيق ذاته وشخصه مع الوحوش، إذ يوظف لفظة (أقيموا) التي تحمل في خلفيتها الإقرار بالرحيل لأنه يعيش حالة التهميش إذ أن اللامية تستبطن في طياتها السخرية الحادة للقبيلة التي استعبدت الشاعر في صباه فقوله(أقيموا بني أمي صدور مطيكم) وقوله(وفي الأرض منأى للكريم عن الأذى) أي أن الهجر والرحيل في الأرض و في أمكنتها البعيدة خير من البقاء تحت وطأة الظلم والاستبداد، الذي جعله ينقم عليهم، فهو إعلان صريح للخلع، غير محدد بهذا المكان الذي سيأوي إليه وذلك بقوله(منأى) مجردة من أل التعريف.

إذ يؤسس النص الصعلوكي فاعلية الفرد (فيتحول المكان إلى مكان مغاير لمسرح الحدث الاجتماعي إلى مسرح للحدث الفردي فيفقد بعده الزمني ويصبح مكانا عرضيا وبسبب عرضيته تنتفي وتبعد رمزية الأطلال، فيصبح المكان في هذا النص حلما وتجسيدا للانفصام عن مكان آخر —القبيلة–ويبرز لتحقيق الحرية وإذا حدد فإنه يحدد فقط تجسيدا لفاعلية الفرد،فالمكان في نص الصعلكة لا يكتسب اسما ويظل مجهولا لا معلوما)[2] .

[1]– لم يسلك هذا المسللك الشنفرى فقط فهاهو الأحيمر السعدي يقول حتى أصبح ما يقول مثلا سائرا:

عوى الذئب فاستأنست إذ عوى وصوت إنسان فكدت أطير.

ينظر:عبد المعين الملوحي، أشعار اللصوص وأخبارهم،ص104.

[2] –كمال أبو ديب، الرؤى المقنعة نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، ص(576–577).

والذي يلفت النظر على الصراع والنزعة الخصامية التي يكنها الشاعر ويضمرها هو استعماله للحقل الدلالي الذي يدور حوله، فاستعماله لصيغة التفضيل (أميل) دلالة بالغة على استهتاره واحتقاره للقوم الذين كان يعيش في كنفهم وهم (بنو سلامان) وإعلائه لشأن من سيلجأ إليهم في المستقبل القريب .

أما لفظة(الكريم) التي هي ضد الإذلال والهوان الذي يرفضه الشاعر على نفسه،الدالة على التشجيع على الخلع والقناعة النفسية لما سيلجأ إليه،كذلك (الأذى) الدالة على العبودية والظلم و(القلى) التي تعبر عن البغض والكره الشديدين، ثم يلحق كل ذاك بقسم (لعمرك) أن الهجر والرحيل واللجوء إلى البحث عن الكرامة الموجودة في غيابات الأرض لدفع تلك المظالم.

وبعد تحديده إلى الأهل الجدد وهم معشر الحيوانات والوحوش، نجده قد جر لهم صفة الآدمية بعدما سلبها من أهلها الحقيقيين بقوله هم الرهط أي أهل الشاعر وخاصته ، كما جر إليهم البعض من خصائص الإنسان الأمين وهي كتمان السر باعتبار أنهم لا يفشون الأسرار ولا يخذلون الجاني.

ففي هذه الأبيات التي هي جزء من اللامية التي يتكلم فيها الشاعر عن قبيلته وعن الظلم وعن الأخلاق والشجاعة نجده أنه يتوّجها بحرف اللام المتميز بصفة الجهرية [1] الذي يمكن أن يدل على الصراع الذي يحتدم في نفس الشاعر جراء الظلم القبلي، ويصطحب هذا اللام الضم الذي يجعل اللسان يعود إلى الخلف[2] وهذه السمة توحي بالصراع المضمر في وعيه إزاء السلطة القبلية.

ومن الذين يكنون العداء إلى القبائل "عروة بن الورد" إذ يعبر مستندا إلى الكثير من الأوصاف الخصامية ليصل إلى خصومه في قوله[3]:

1 أَيَا رَاكِبا إِمَا عَرَضت فَبَلغـــا بَنِي نَاشِب عَنّي ومن يَتَنشَّــب

2 أَكُلُّكم مُخْتَارُ دَار يَحُلُّهَـــــا وَتَارِك هُدمٍ لَيْسَ عَنْهَا مُذنَّـبُ

[1] –أحمد زرقة، أصول اللغة العربية –أسرار الحروف، ص91.

[2]– المرجع نفسه،ص36، المذنب: المانع المدافع.

[3]– عروة بن الورد، الديوان،ص(183-187).

3 وأَبْلِغ بَنِي عَوْذٍ بن زَيْد رِسَالَــة بآيةٍ مَا إنْ يَقْصِبُونِي يَكْذِبُــوا

4 فَإن شِئْتُم نَهِيتُم سَفِيهكُـــم وقَالَ لَه حِلْمكُم أَيْنَ تَذْهَــبُ

5 وَإن شِئْتُم حَارَبْتُمُونِي إلَى مَدَى فَيَجهَدكُم شَأوُ الكظَاظ المغَرَّبُ

6 فَيَلْحق بِالخَيْرَات من كَان أَهْلَهَا وَتعْلَم عَبْس رأْسُ مَن يَتَصَــوَّبُ.

الذي يبدو في هذه المقطعة هو إنذار في إطار أخلاقي لكل من قبيلة (بني ناشب وبن عوذ) وما يمكن استقراؤه من خلال هذه الأبيات هو حالات الغضب التي يكظمها "عروة بن الورد" تجاه تلك القبائل .

فقوله (بلغا) التي أصلها بلغن الفعل الأمر المؤكد، فحذفت النون واستبدلت ألفا غاية التخفيف التي ترجع إلى المنادى المفرد المنصوب المنون(راكبا) الذي جاء نكرة غير معرف، التنكير جاء دلالة على تحميله الرسالة إلى أي كائن كان أو أي راكب ركب وهذا لشدة اهتمامه لإيصالها، والتبيلغ عام يشمل كل(من يتنشب) أي كل من ينتسب إلى بني باشب فليحسن كل منهم مقعده دون أن يضر أحدا وأن

يحل بداره، إذ الشاعر يطرح تساؤلا لا ينتظر منه إجابة فهو يدخل في باب التعجب أي هل كل منكم يختار بيتا يقيم فيه ولا يمنع من يهدم ويظلم؟!، فهو في هذه الحالة يتوجه إليهم بأن يتحملوا مسؤولية قومهم إذ يتوعدهم .

هذا الوعيد والتبليغ موصول ببني عوذ بأن ينهوا سفهاءهم لأنهم احتملوا عليه بهتانا وشتموه،فأراد من الراكب أن يبلغهم بآية أو بأمارة فيكفوا عن كل هذا، واصفا من يتحامل عليه بالناقص والجاهل وأن يتصدى له حليمهم المقصود به كبيرهم فيكفهم عنه، وإن لم يكن كذلك فالحرب المضنية بعيدة المدى هي الفيصل بينهم، وأنها حرب لا تحمد عقباها فلن يتحملوها لشدتها ومدتها الزمنية وغايته منها،أن يحملهم من خلالها فوق طاقتهم لتبلغ بهم إلى التعب.

استعماله للفظة (الكظاظ) لها دلالة إيحائية على ما يملأ القلب من الهم والحزن وما تتكون منه وحدات صوتية (الظاء) المكررة باعتبار أنه حرف مجهورلثوي مطبق [1] إذ يكلف نطقه جهدا يوحي هذا بدوره إلى التعب المضني الذي تجسده الحرب كما يعبر في الوقت نفسه عن التعب النفسي للشاعر، فبكل هذا يتحقق العدل، ويأخذ كل ذي حق حقه إذ يلحق بذي الشرف أهله ويطأطئ رأسه من كان أهلا لها.

هذا نوع من النزاع بين الشاعر وبين تلك القبائل، والوحدات المعبرة عن حالة الغضب والدالة على إبرام الحالة العصبية التي تتخبط داخل الشاعر محاولا أن لا يظهرها طبعا لحلمه وفلسفته الحياتية وعدم تقبله لتصرفات هؤلاء(إن يقصبوني، التكرار اللفظي إن شئتم في البيتين الرابع والخامس،نهيتم سفيهكم، حاربتموني،الكظاظ المغرب)، فهي تنبيه قبل أن تكون تهديدا وإن لم يستجب فالحرب، والباء ذوالخاصية المجهورة[2] ومخرجه الفموي الذي يؤدي إلى انحباس الهواء في الرئتين ثم يندفع فجأة مع اهتزاز الحبلين الصوتيين[3] وهو ما يتلاءم وحالته أي الغضب المسيطر وهو يجتهد قدر الإمكان في كبته، وحركة الضم المصاحبة للباء التي تحبس الهواء بالداخل [4] الموحية عن سخطه لأعمالهم والانفجار سمة حرف الباء ينم عن الحرب التي سيفجرها "عروة" إن لم ينتهوا.

وما قدمه "عروة بن الورد"هو تصوير لنفسه في حركة قطبية ثنائية ضدية من خلال موقف قد اتخذه معبرا عن مشاعره تجاه المتحدي أو الخصم وهم بني ناشب وبني عوذ وبني عبس.

وقد يصور الشاعر الصعلوك مشهدا مستمدا من حياته القلقة، كأن يرى الآكام ليلا فتتجسم له أشباحا مخيفة، ومن ثم ينتابه صراع داخلي خيالي، فينطلق لسانه بمشهد جمالي مع صراعه للغول في ثنائية حوارية

[1]- أحمد زرقة، المرجع السابق،ص(91-92).
[2]- المرجع نفسه،ص91.
[3]- المرجع نفسه،ص(84-85).
[4]- المرجع نفسه، ص36.

يتسم فيها الغول بصفات إنسانية في لوحة حية تجعل المشهد ماثلا العين وشاخصا زمام الخيال نحو قول تأبط شرا [1]:

1 أَلَا من مُبْلِغُ فِتْيَان فَهْم بِمَا لَاقِيتُ عِنْدَ رحَى بطَــان

2 بأَنِّي قَد لَقَيْتُ الغُولَ تَهْوِي بِسَهْب كَالصَّحِيفة صَحْصَحَان

3 فَقُلْتُ لَهَا: كِلَانَا نِضْو أَيْـن أَخو سَفَرٍ فَخَلِّي لِي مَكَــانِي

4 فَشَدَّت شَدَّةً نَحْوِي،فَأَهْوى لَهَا كَفي، بِمَصْقُولِ يَمَــانِي:

5 فَأَضْرِبُهَا بِلَا دَهَشٍ فَخَرَّت صَرِيعاً لليَدَيْنِ و للجِــرَان

6 فَقَالت:عُد فَقُلَت لَهَا رُوَيْداً مَكَانَك، إِنَّنِي ثَبْتُ الجِنَــان

7 فَلَم أَنفَكُّ مُتَّكئا عليْهَــا لأَنْظُر مُصْبِحاً مَاذَا أَتَــانِي.

إن أول ما استهل به "تأبط شرا" مطولته التي يصف من خلالها شجاعته الأسطورية هو إبلاغه بني فهم عن شجاعته الخارقة، وتوجيه خطابه للفتيان(رمز القوة) وهو تحدي لهم، وقد أسمعهم بأداة(ألا) التي تفيد التنبيه تنبيه فتيان فهم وبطولة هذا اللقاء يدخل ضمن معجم الصراع بين قوة خارقة خيالية (قوة الغول) وقوة الشاعر تأبط شرا الذي قهر خصمه، وليضفي على قصة الواقعية إذ حدد المكان في(رحى بطان) ليكون الخبر أكثر إثارة .

ومن خلال هذه الرسالة يفخر بنفسه أمام خصمه بالتقائه بالغول وصراعه معها، وهذا التحديد كان مقصودا لأن أهم ما ميزه وارتبط به المغامرة، ولعل المعجم الدلالي الذي استعان به في إعلان صراعه مع الخصم الوهمي من أجل تشويق أبناء فهم هو إسباق (لقيت) ب(ما) التي هي اسم موصول لغير العاقل

[1]- تأبط شرا، الديوان،ص (223-224)، فهم:قوم تأبط شرا، رحى البطان: موضع في هذيل، الصحصحان: الأرض الواسعة القاحلة، نضو: الدابة التي أتعبتها وأهزلتها الأسفار، مصقول يمان: السيف، الجران:مقدمة العنق.

مايزيد الأمر تعقيدا وتشويقا فلو استعمل (من) لتوقع المتلقي أن اللقاء مع إنسان أما (ما) تستدعي في هذه الحالة إعمال الذهن وما يتبع ذلك من عجائب وخوارق تربط عادة بمثل هذه المواقف[1].

إن الصراع في بدايته كان صراعا لفظيا قائم على الحوار مناشدا إياها بأن تخلي سبيله وتدعه وشأنه يكمل سفره بقوله: إن كلانا قد أضناه التعب والسفر (خلي لي مكاني)، لكن الغول ترفض لطبيعتها العدوانية طبعا، لينتقل الصراع من لفظي إلى جسدي عنيف بقوله(شدت شدة نحوي) أي هجمت عليَّ هجمة عنيفة فعاجلها بضربة سيف فأرداها صريعة جراء ما أصابه من دهشة وفزع، ففي هذا المشهد نلحظ أن الشاعر حاول أن يسمع المتلقي صورته التي سعى من خلالها إلى الإعلاء من قوته بل تفرده بهذه القوة الخارقة التي يفتقدها أبطال بني فهم .

ويعود الصراع اللفظي بأمرها له وقولها(عد) أي أعد الضربة ثانية إلا أنه يأبى قائلا مهلا فأنا ثابت الفؤاد متفاخرا بذكائه، لأنهم كانوا يزعمون أن الغول إذا ضربت ضربة واحدة تصيبها وتؤثر فيها وإذا ثنيت بضربة أخرى أعيدت سيرتها الأولى وقوتها فقامت ولن يقدر عليها عندئذ[2].

يواصل مخبرا إياهم أنه بات ينتظر أن يرفع الليل سدوله ويبزغ الفجر أنواره ليكشف حقيقة الغول وكيف كان شكله، وفيما يلي الأبيات المذكورة يقدم وصفا لها ويرسلها إل القبيلة مطابقة لما يرتسم في مخيلتهم ليصدقوه، ومن ثمَّ نستطيع أن نقول إنه تحدي ضمني يحاول الشاعر أن يربك به خصمه فكأنه يجعل القبيلة هي الغول وتحل محلها، كل ما سبق إيحاءات يعمل جاهدا من خلالها إلى التبليغ أنه قادر على الانتصار عليهم.

والروي الذي يسم نهاية كل بيت هو النون حرف مجهور [3] وهو من حروف الإذلاق التي تعني السرعة في النطق تتشارك فيه طرفي الشفة واللسان ومقدمة الحنك الصلب [1] فهو يحمل ملامح عملية الصراع السريعة والموسوم بدوره بحركة الكسرة التي يكون فيها الفم مفتوحا فتكون فيها الشفتين مشدودتين أقصى ما يكون

[1]- سفيان زدادقة، أدب الغرابة في نص الصعلوك تأبط شرا، ص188.
[2]- تأبط شرا، المصدر السابق، ص226.
[3]- حمد زرقة، المرجع السابق، ص91.

لهما من الشد [2] وكل هذا يدل على ثقة "تأبط شرا" بنفسه وعلى عدم استسلامه للضغوطات المعادية له وإنه في يقظة وصراع مستمر وعلى استعداد دائم.

فمن الأسباب التي جعلت الصعاليك تتجرع أفانين الذل والهوان هو الفقر والجوع الذي أصبح لا يفارق أيًا منهم و كانت من أهم دوافع الصعلكة والتمرد [3]، باعتبار أنهما من أهم العوامل التي أدت بهم إلى التهميش إذ خلف في أنفسهم الإحساس بالحرمان الذي يدفع بالضرورة البحث عن ردة فعل تعويضية فاعتمدوا في ذلك النهب والسرقة والإغارة،لذا جاء شعرهم عبارة عن صرخات وصراع ولده الإحساس بالهوان، وأوقد في نفوسهم النقمة على الأغنياء المتجبرين وأصبحوا هم الخصم الذي يجعله الصعلوك دائما نصب عينيه .

إن هذه الآفة الاجتماعية قد قدمها وصورها الشعراء الصعاليك بكل صراحة متناهية دون مواربة أوأي خجل والغرض من هذا التصريح احتمالات ربما لكشف حقيقة النفاق والظلم عن الأغنياء أوالطبقية وقد يبررون من خلاله سبب ثوراتهم العنيفة [4]، ففي مثل هذه البيئة يصور الشاعر صراعه بكل واقعية (فهم يعترفون إلا أن بلغوا درجة عالية من عزة النفس وقوتها وأنهم لفرط صحبتهم للفقر والجوع التي جبلوا عليها تدربوا على قهر أنفسهم وحرموا عليها التهانك على الطعام والملذات، حتى لا يصبح نيل الزاد عندهم المثل الأعلى ينسون في سبيله كرامتهم وعزة نفوسهم) [5] وفلسفة عزة النفس والتعفف تمثل مقطعا من الصراع الطبقي [6].

---

[1]- المرجع نفسه، ص93.

[2]- المرجع نفسه، ص36.

[3]- عبد الحليم حنفي، شعر الصعاليك خصائصه ومنهجه ، ص185.

[4]- محمد مصطفى هدارة، اشتراكية الشعراء الصعاليك، ص32.

[5]- المرجع نفسه، ص34.

[6] - المرجع نفسه، ن ص.

وفي سبيل هذا الصراع الطبقي ومن أجل غرسه في النفوس وتدريبها عليه، نجد الشاعر "الشنفرى" لا يتجاوب مع الجوع الذي أصابه، يتنازع معه ويقاومه دون اللجوء لأحد فيقول[1]:

1أُدِيم مطَال الجُوعِ حَتَّى أُمِيتُـــــه وَأَضْربُ عَنْه الذِّكْرَصَفحَافَأذهَـلُ

2 وَأَسْتفُّ تُربَ الأَرْضِ كَيلَا يرى لــه عَلَيَّ من الطَّول اُمرؤٌ مَتطَـــوِّلُ

3 وَلَولَا اجتِنَاب الذَّأْم لَم يُلْفَ مَشْرَبُ يُعَاشُ بِه إِلّا لَدَيَّ وَ مَأْكَـــــلُ

4 وَلَكِن نَفْساً مُرَّة لا تُقِيمُ بـــــي عَلَى االضيم إِلّا ريْثَمَا أَتَحَـــوَّلُ

5 وَأَطوِي عَلَى الخُمْصِ الحَوَايَاكماانطَوت خيُوطَةُ مَارِي تُغَارُ وَ تُفْتَـــــلُ

6 وَأَغْدُو عَلَى الفُوتِ الزَّهِيد كَمَا غَدَا أَزَلُّ تَهَادَاه التَّنَائِفُ أَطْحَـــلُ

7 غَدَا طَاوِياَ يُعَارِض الرِّيح هَافِياَ يَخُوتُ بِأَذْنَاب الشّعَابِ ويَعْسِـلُ.

يصوغ "الشنفرى" عبر هذه الأبيات حالته وهو جائع ويثبت أنها صفة دائمة تتبعه دون مماطلة وليست عارضة، ويعتبره خصما دائما معه حتى ألفه وكان يتركه غير مبال به منشغلا عنه بالمماطلة التي (تميته وتكسر سورته وتقتل كَلَبَه بدوام مصابرته بأن يرتاض به فلا يتأثر به بعد وغاية ذلك أن يذهل عن وجوده وأن لا يحس بحر وقوده)[2] .

لكن ضرورة الطبيعة البشرية البيولوجية التي تستلزم الغذاء، وتجاوب الشاعر مع هذه الضرورة تجعله يفصل من استفاف التراب طريقا لسد الرمق ولا يمد يده لأحد ولا يتحمل في كل الظروف أن يمن امرؤ عليه أو يتفضل، ويواصل أنه لولا اجتناب التحقير والذم لوجد كل ما يعاش به من مأكل ومشرب إلا وهو بحوزته فأداة(لولا) حرف امتناع لوجود (تقتضي وجود شرطها وامتناع وجود جوابها لوجوده والشرط هنا اجتناب

[1] – الشنفرى،الديوان، ص58، أضرب الذكر صفحا: أي أتركه وأتناساه، أستف: ألتهم، النفس المرة: النفس الأبية، الماري: الفاتل، تغار: تحكم فتلها، هافيا: متمايلا يمنة ويسارا.

[2]– ينظر محمد بن قاسم بن زاكور المغربي، تفريج الكرب عن قلوب أهل الأرب في معرفة لامية العرب، تح:أحمد ناجي الجمالي،محمد الأمين الخانجي، ص69.

الذم الذي أرق همته وقمع نهمته ومنع من وجدان المشارب والمآكل التي يعاش بها عنده ولولا ذلك أي لو قدر عدم اجتناب الذم بعدم اللامبالاة به لم يوجد مما ذكر إلا عنده)[1].

وحرف (لكن) الاستدراكية تؤكد حقيقة الشاعر وثباته على عفته لأن نفسه الأبية تظل تختصم مع واقعه وتصارع الجوع ولا تنتظر المن ولا تسمح له بالذأم وتجعله عنه يتحول، ويبقى يصور قناعته من خلال الإباء المطلق والإصرار على عدم التلطف من أي كان، إذ يلجأ إلى طي أمعائه على الجوع فتصبح لخلوها من الطعام ملتف بعضها ببعض كأنه حبال أُتقن فتلها.

إذ يلجأ إلى القوت الزهيد القليل اليسير كما يغدو الذئب الجائع الهزيل الذي لا مأوى له تتناقله وتتداوله المفازات من واحدة لأخرى إذ يشبه نفسه به، بأنه ينتقل في فلوات الصحراء باحثا عن الطعام وهو يترامى هنا وهناك صابرا مجتازا المحن بالصبر .

ويظل يصف الذئب الذي لا يفرق عنه بشيء إنه يبقى جائعا باحثا عن الطعام بالطرق شتى فيذهب معارضا الريح وهذا الوضع يساعده على شم رائحة الفريسة هافيا متمايلا لما وقع عليه حاله وضع لا يحسد عليه من شدة الجوع، فالشاعر يؤكد بكل هذا مقاومته للصراع ضد الجوع، الناتج عن الظلم والاستبداد الطبقي، فيسعى إلى تحقيق العيش الكريم متخذا من الصراع مادة يفخر بوساطتها بنفسه لأنه تحرر من سلطة الآخر ولا يصرح بهذا بشكل جلي كونه يفخر بذاته [2] ، واللام ذو الصفة الجهرية المدعمة بحركة الضم دلالة على ما هو في خاطر "الشنفرى" من نزاع ومن الاعتماد على نفسه للظفر والتغلب على الخصم (الجوع وليد الفقر).

إذ لم يتخلف أي شاعر صعلوك عن مصارعة هذا الخصم الذي داس كل أفراد هذه الفئة، لأن هذه الظاهرة بدورها قد وسعت نطاقها ولم تقتصر على نهش الجانب المادي والاقتصادي فقد انتشرت لتمس الجانب المعنوي الذي أبى كل هؤلاء إلا المصارعة من أجله وهو الكرامة بدلا من المهانة والإذلال، يقول

[1]- نفسه، ص70.

[2]- إخلاص فخري عمارة، الشعر الجاهلي بين القبلية والذاتية ، ص250.

"عروة بن الورد" مقنعا زوجه بأن تذره يغزو تحقيقا للغنى الذي يكفها عن المسألة وهو صراع الأنا من أجل الآخر[1]:

1 أَقِلِّي عَلَيَّ اللَّوْم يَا بنَت مُنْــذِر وَنَامِي فَإِنْ لَم تَشْتَهِي النَّومَ فاسْهَرِي

2 ذَرِينِي وَنَفْسِي أُمَّ حَسَّان إنَّــنِي بِهَا قَبْل أَلَّا أَمْلِك البَيْع مُشْتَــرِ

3 أَحَادِيث تَبْقَى والفَتَى غَيْرخَــالِد إِذَا هُوَ أَمْسَى هَامة فَوْقَ صَيّــرِ

4 تُجَاوِبُ أَحْجَار الكِنَاس وَتَشْتَكِي إِلى كَلِّ مَعْرُوف رأتهُ وَ مُنْكَــــــرِ

5 ذَرِينِي أَطُوف فِي البِلَاد لَعَلَّنــي أُخَلِّيك أَو أَغنِّيك عَن سُوء مَحَضــرِ

6 فَإِن فَازَ سَهْم للمَنِيَّة لَم أَكُــــن جَزُوعاً و هَل عَن ذَاك مِن مُتَأَخِّــــرِ؟

نفسه الصراع الذي عشناه مع الشاعر "الشنفرى" نتلمسه مع "عروة" هي ذاته القلقة التي أصابته بالأرق التي تود الخلود بُغية تحقيق الأعمال الإنسانية من جود وكرم من جهة ولوم زوجه من جانب آخر وهي مفارقة داخلية تؤرقه.

فالظاهر أن حديثا جدليا قد دار بينه وبينها ففي بداية الخطاب ينقل صوتها الغاضب وعنفها الصاخب وعتابها له بأن يبقى ويتوقف عن هذه المغامرات لأنها تجعل حياته في خطر، فلفظة اللوم تحمل معنى المعاتبة والمخاصمة الحادة والغضب الموجه من قبل العاذلة، ويرد عليها مقنعا إياها أن غايته بتر الجوع والفقر طالبا أن تدعه وشأنه بطريق تبدو أكثر حلما (نامي وإن لم تشتهي النوم فاسهري).

ويعاود إقناعها بكنية (أم حسان) على سبيل التودد بعدما كانت (ابنة منذر)، فهذه الكنية الأخيرة إشارة في البداية إلى لحظة انفجار الغضب خلال لومه لها ففي هذه اللحظات الأولى تكون امرأته بعيدة عنه

[1]- عروة بن الورد، المصدر السابق،ص(63-67)، صير:نوع من الحجارة، الكناس: اسم موضع.

فينسبها إلى والدها، ونتلمس انخفاضا في حدة الانفعال لدى الشاعر الغاضب للتهدئة من روعها بمناداتها ب(أم حسان) ويعيدها لنفسه، وهذا يدل على الحوار الحاصل بينهما على طبيعة الصعلوك القائمة على

الأخذ والعطاء القائم على المخاصمة فيطلب منها للمرة الثانية بأن تدعه وشأنه ليسعى في طلب الغنى الذي يعود عليهما بالخير الوفير.

وقوله(أحاديث تبقى والفتى غير خالد) هي فكرة الخلود التي تعد أمنية بالنسبة له كونه يحقق العدالة الاجتماعية فيها، غير أنها أمنية تطمسها حقيقة الحياة المنتهية فأراد أن يغتنم الفرصة ويطوف متجها صوب الهدف(الموت/ الغنى) .

إن اندفاع هذا المغامرفي مفارقة ضدية يتمخض عنه الربح أو الخسارة، الانهزام بالموت أو الانتصار، بقاء الجوع أو الغنى، مغامرة يسعى من خلالها إلى(تدمير الطبقية وإنقاذ المسحوقين والمحرومين، فإن سلمت وغنمت فقد صرفكم ذاك عن مقعدكم خلف البيوت، واصفا ما سببه الفقر لهم من دونية بهذا يعمق الإحساس بالأسى والحرمان، فهو صراع الأنا من أجل الآخر، لكن الآخر لم يعد الآن تلك الذاتية الفوقية المتجانسة المتناغمة —القبيلة– بل صار آخر من جديد إنه الآخر المسحوق والمحروم الجائع المضطهد)[1].

فهذا النص يعكس في مقدمته الصراع بين الشاعر والعاذلة المتسبب فيه الفقر المتسبب فيه القهر الاجتماعي، الحقل الدلالي المستعان به من قبل الشاعر يعكس الصراع(أقلي، التكرار اللفظي ذريني،أغنيك ،أحليك، جزوعا،أدبار البيوت...)و تنميق قافية الأبيات بالحرف المجهور اللثوي الراء المرفق بالكسرة نستطيع القول إنها توحي بحالة الصراع الذي يوخز الشاعر في نفسه جَرّاء حاله الفقير ولوم زوجه متصديا لهذا وذاك بكسر المخاطر والمغامرة من أجل الغنى.

كما ترتسم لوحة الصراع مع الفقر والجوع عند"تأبط شرا" في وصف حاله وجسمه الهزيل مشبها نفسه بالذئب فيقول[2]:

[1]– ينظر كمال أبو ديب،المرجع السابق،ص283.

[2]– تأبط شرا، المصدر السابق،ص(182–184)، طوى كشحا: الكشح مابين الخاصرة والضلوع، وطوى كشحا أي أضمره وستره وأعرض عنه.

1 ووَادٍ كَجَوْفِ العيرِقَفْرٍ قَطَعْتـــــهُ بِهِ الذِّئبُ يَعْوِي كالخَلِيع المعَيَّلِ

2 فَقُلتُ له لَمَّا عَوَى إنَّ شَأْنَنـــــا قَلِيل الغِنَى إن كُنْت لما تَمَـــوّلِ

3 كِلَانا إِذَا مَا نَالَ شَيْئاً أَفَاتَـــــهُ وَمَن يَحْتَرِث حَرْثِي وَحَرْثَك يُهــزَل

4 كِلَاناطَوَى كَشْحاَ عن الحيِّ بعْدَما دَخَلْنا عَلَى كِلَابهم كُل مَدْخَـــل.

يصور صراعه الشاق مع الجوع الذي ألم به فأصبح كالذئب المصاب بالهزال الذي وجده بالواد –المعروف في لغة اليمن بالجوف[1]–الخالي من النبت والماء قائلا للذئب لما صاح أن شأننا قليل الغنى فلا أغني عنك ما تعاني ولا تغني عني شيئا، فمن قصدك أو قصدني لم يبلغ مراده، إذ نجد يتحسر على وضعه الفقير محاورا بذلك حيوانا قد شخصه لأنه لا يجد من يبوح له بما أصابه، فاللغة الحوارية تسترسل منها رائحة العداء والمخاصمة للقبيلة لأنه منقطع عنها معزول مرتم في أحضان الطبيعة ووديانها ووحوشها وألفته لكل ذلك .

وألف الاثنين في (كلانا) تدل على الوضع الواحد والمشترك والحوار المباشر بينهما والتحسر والأسى لما حل بهما، قائلا بأنه سيبقي قليل الغنى فقيرا إن لم يغنم بنفسه، فلا طريق لهم للظفر بالغنى والتغلب على الجوع مع عليهم إلا الهجوم على أهل الحي.

وهكذا يمكن أن تتمثل لغة التحسر ولهجة المخاصمة –التي يكبتها الشاعر"تأبط شرا" للقبيلة والدالة بدورها على الجوع، الخصم الذي يأبى أن يحل عنهم– في الحقل الدلالي (الجوف العير،الذئب يعوي،قليل الغنى،التكرار اللفظي لكلانا،يهزل، دخلنا كل مدخل) .

فضلا عن الحروف التي وظفها الشاعر في النظم منها حرف (العين) الوارد في البيتين الأول والثاني فهو حرف حلقي مجهور المقترب في نطقه من الجدار الخلفي للحلق مضيقا مجرى الهواء المزفور وجاعلا اهتزازا

[1]– نفسه ،ص82، الهامش 30.

على مستوى الحبلين الصوتيين [1] يدل على مايهز كيان الشاعر وعلى الصرخات النفسية إزاء صراع الجوع، وزد على ذلك تكرار حرف (الثاء) ذو الصفة الهمسية والأسنانية التي تسمح بخروج الهواء بسهولة وتسربه مع سكون الحبلين [2] الموحي بدوره على حالة التحسر التي تجمعه مع الذئب الجائع فلا حول ولا قوة لهما بواد ليس فيه ما ينفعون به أنفسهم ولا من يلتجئ إليهم.

وفي نفس المعضلة يتخبط الشاعر واصفا الآثار المغدقة التي تركها الجوع فيقول[3]:

1 قَلِيل ادِّخَار الزَّاد، إِلَّا تَعلَّـــة فَقَد نَشَز الشُّرسُوف والتَصَق المِعا

2 يَبِيتُ بِمَغْنَى الوحش حَتَّى أَلِفنهُ وَيُصْبِحُ لَا يَحْمِي لَهَا الدَّهر مَرْتَعا .

فمن شدة الجوع اليومية وألفته لوقعه وإنفاذه كل ما يدخره ليتسلل إلى جسده فبرزت أضلاع صدره وبرزت من شدة الضمور، يقول المرزوقي في شرح هذا:(فما يدخر من الزاد إلا قدرا يتعلل به فقد أثر الطَّوى فيه حتى هزل، فترى رؤوس أضلاعه بارزة شاخصة، وأمعاءه بجنبه ملتصقة لقلة طعمه واتصال ممارسته للشدائد) [4] ويصف حاله المستمرة مع الوحوش التي ألفت بقاءه معا غير مبال باصطيادها، وانعكست أموره ليصبح الإنسان فريسته لأنه هو من لفظه للقفار وكرهه مما جعل حياته في اضطراب دائم ودبت مواجع الدنيا عليه وألقت بكواهلها من فقر وجوع وهزال ولا مؤنس يأنس به ولا أهل يسكن إليهم غير الوحوش ومرابعها فهو في صراع دائم مع الخصم الذي يرحم بترك آثار مادية ومعنوية، ولعل ما يدل على ذلك الاضطراب هو الإقواء (المعي، مرتعا)الذي وقع فيه شاعرنا كون هذه الظاهرة من عيوب الشعر.

ولم يكن المنافس الوحيد أو القطب المخاصم للصعلوك هو القبيلة ومكائدها والفقر ومخلفاته، إنما هي المرأة التي كان من المفترض أن تكون العون والمعين له والمؤنس، إلا أننا ألفينا في أحيان كثيرة قد مثلت الخصم أو الجانب المناقض والمقابل، فيحمل الشاعر عليها حملات شعواء مصوّبة بمجموعة من الأوصاف

---

[1]- أحمد زرقة، أسرار الحروف،ص81.

[2]- المرجع نفسه، ص84.

[3]- تأبط شرا وأخباره، المصدر السابق،ص115، التعلة: كل ما يتعلل به، المرتع: مكان الرعي.

[4]- نفسه،ص 116.

الخصامية قد تصل إلى أقصى درجات العداوة والبغض، فمعدات وأسباب النزاع كثيرة، فالشاعر"الشنفرى" مثلا لما كان لدى قبيلة "بني سلامان بن مفرج" فلا تراه عندهم إلا وحسبته منهم، وكانت لابن مفرج ابنة اسمها "قعسوس"،ذات يوم طلب منها "الشنفرى" أن تغسل له رأسه قائلا: اغسلي رأسي يا أخية،وهو لا يشك في أنها أخته، فأنكرت أن يكون أخاها وغاضها أن يكون هذا العبد أخاها فلطمته، فذهب مغاضبا قائلا[1]:

1 أَلَا لَيْتَ شِعْرِي و التَّلَهُّفَ خِلَّــة بِمَا ضَرَبتْ كَفُّ الفَتَاة هَجِينَهَا

2 وَلَوعَلِمَت قُعسُوس أَنْسَابَ وَالِدِي وَ وَالِدهَا ظَلَّت تَفاخر دُونَهَـا

3 أَنَا ابن خِيَار الحِجْرِ بَيْتا وَ مَنْصِبا وَأُمِّي ابنَة الأَحْرَار لَو تَعْرِفِينهَـا.

في هذه الأبيات الشاعر يفخر بنفسه ويعتز بأصله رابطا بين شجاعته وأصالته لَما ضربته الفتاة ابنة سيده موضحا لها من يكون، إن العادة التي جرت مع الشعراء الصعاليك أنهم قد تبرؤا من قبائلهم إلا أننا نجد أنفسنا أمام فخر قبلي لم نألفه عند "الشنفرى" الذي يحمل في قلبه ما يحمل من العداء لقبيلته،ولكن الأمر والموقف يجعله مضطرا لتبيين أصله لهذه الفتاة المتغطرسة والمتعجرفة، فقد تصدى لها بالافتخار بنسبه أمام عدوه وخصمه بعدما كانت أخته .

فنجده مغتاظا لما ضربت الفتاة وجهه مترفعة عليه متباهية بنسبها، رادا عليها بأنها لو علمت نسبه من قبل والده الذي لا يفرق عن والدها فهو ابن الأحرار من قبيلة الحجر- الأواس بن الحجر- لما تجرأت أن تفعل ما فعلت، والدال على جهلها نسبه هو (لو) حرف امتناع لامتناع فقد أُسبق الفعل (علمت) به،كون العلم لم يتحقق في الماضي، ولو تحقق لما قامت بإهانته بالضربة الموجهة، فعدم علمها يمنع جواب الشرط (ظلت تقاصر دونها) من التحقق.

فبعدما كانت "قعسوس"الأخت ويخال أنها حقا الأخت، إلا أنها صدمته بتعاليها عليه وتحولت في هذه المقطعة إلى خصم، ويمكن رؤية الحالة الانفعالية للشاعر من خلال خصائص الحروف التي ترددت أكثر من

[1]- الشنفرى، الديوان،ص68، الهجين: العربي الذي أمه أمة، قعسوس: اسم الفتاة، الحجر: قبيلة بعينها.

مقابلاتها أولها اللام في البيت الأول الذي يكشف بصفته الجهرية القائمة عل اهتزاز الحبلين الصوتيين [1] توحي ما هزت به الفتاة كيان الشاعر ولطمه إياه دون سابق إنذار فقد كانت كالأخت له فجعلته ينفلت

من حالة الهدوء،إلى حالة الهيجان المتجسد بالحروف الصفيرية في البيت الثاني(السين والصاد) فآلية نطقها تؤدي إلى ارتفاع في الصوت الحفيف الحادث عن الاحتكاك ليغدو صوتا يشبه الصفير الحاد [2] وهذا بالفعل ماوصل إليه الشنفرى حالة انفعالية يعرف من خلالها نسبه.

وفي ظل الحالة الشعورية دائما والمضطربة وما يؤكدها حرف (الراء) الذي هو من حروف التكرار وسمي كذلك لارتعاد اللسان عند النطق به وهو ما يتوافق مع ارتعاد الشاعر في رد اعتباره أمام خصمه.

كما تتجلى هذه النزعة الخصامية مع "عروة بن الورد" في قصيدة مطولة يتكلم فيها عن غدر زوجه له وجحدها متظاهرة له بالحب والوفاء، والموقف لم يدم حتى أرادت يوما أن يحج بها وتستزير أهلها واضعة خطة يغفل عنها زوجها، فيقول[3]:

1 تَحِنُّ إِلى سَلْمَى بجُرٍّ بِلَادِهَا وَأَنْتَ عَلَيْهَا بِالمِلَا كُنْتَ أَقْـــدَرا

2 تَحُلُّ بِوَاد من كَرَاء مَضلَّـــةٍ تُحَاوِلُ سَلْمَى أَن أَهَابَ وأَحْصَرَا

3 وكَيْفَ تُرَجِّيهاوَقَدحِيل دَونَهَا وَقَد جَاوَرَت حَيا بِتَيْمَنَ مُنْكَـــرَا

4 تَبغانِي الأَعْدَاء إِمَـــا إِلَى دَم وَإِمَّا عُرَاض السَّاعِدَيْن مَصَـــدَّرا.

هي العصبية القبلية التي أثارت الحنين في قلب سلمى إلى بلادها، فالشاعر يصور في هذا المقام الحالة الشعورية والصدمة النفسية التي حلت به لكن يخفيها ملقيا اللوم على نفسه، إلا أن الحقيقة غير ذلك فما وظفه لاسم العلم الصريح "سلمى" يدل على موقف سلبي يوجهه إليها، وربما ما منعه من التصريح هي عزة النفس التي يتمتع بها الصعاليك.

---

[1]- أحمد زرقة، المرجع السابق، ص91.

[2]- المرجع نفسه، ص 93.

[3]- عروة بن الورد، المصدر السابق، ص(53-56)، الملا: الأرض الواسعة، كراء: أرض مليئة بالأُسد، تيمن: موضع قريب من جرش وقيل قرية من اليمن.

الترديد ل"سلمى" مجردا من النعوت، بعدما كانت "أم حسان" في مواضع وفي أخرى" أم وهب" وحينا "سليمى" يؤكد ما سبق، التحامل المكنون على الزوجة التي أصبحت خصما خائنا بعدما كان حليفا

مناصرا، فإدبارها عنه تجعله يحس بالألم الشديد لأنها كانت الركن الذي يأوي إليه المخففة عليه من حياة الصعلكة وعناء الفقر، فقوله (تحاول سلمى أن أهاب وأحصرا) وإقامتها في موضع الكراء باعتبار أنه أرض واسعة يتيه فيها من لا يعرف آفاقها، مليئة بالأُسد، فكل هذا كان أمرا مدبرا من قبلها ومن قبل أهلها ومقصودا كي يحتبس عن زيارتها ويهاب الموضع فلا يتجرأ أن يذهب إليهم، ومما زاد عليه صدمة كانت ربما أشد وقعا على قلبه.

فقد أقامت في مكان يشبه على نحو ما الجزيرة ولكن لا يحيط بها الماء، بل يحيط بها الأماكن الوعرة والوحوش (الملا، الكرا،تيمن) إذ تصويره لها يشيع منه الأنين والضياع من جهة ويحمله من جهة أخرى على روح المخاصمة وهي إرادة الشاعر تجاوز كل هذه الحدود لإعادة زوجه أومصارعة أهلها الذين منعوها من العودة إليه لأنه يأبى تصديق حقيقة أنه شخص مضطهد وغير مرغوب فيه وهو ما يحاول إخفاءه لعزة نفسه

وقوله (الأعداء) لفظ يجمع فيه عدوين أهلها باعتبار أنهم خصم قبلي وخصمه الجديد خليعته، وأراد له قومها بل تمنوا أن يمر بموضع فيقع فريسة في يد من يريدونه ثأرا لهم وإما يلقاه أسد كبير عريض الصدر متوحش يقضي عليه.

فلا يستطيع إخفاء الاضطهاد والصراع الذي جعله في مواجهة الزوجة التي تركته بعد تدبيرها لمكيدة من ورائه، الشاهد يزيد الأمر وضوحا على المتلقي وتوكيد على موقف الصراع والمخاصمة، وما يزيد الأمر تعقيدا وصدمة بالنسبة ل"عروة بن الورد" لما طلب منها أن تذكر خصاله لصاحبتها إلا أنها أنكرت وعدت هذا الطلب في غاية السخرية، وكانت ردة فعله بيت قال فيه[1]:

وَما أَنْسَ م الأَشْيَاءِلا، أَنْس قَولَهَا لِجَارتِهَا:مَا إن يَعيشْ بأَحْـــوَرا.

[1]– عروة بن الورد، المصدر السابق،ص58، أحورا: ناقص العقل يقال للرجل: ما إن يعيش بأحورا أي ذهب عقله.

ربما هذا ما يجعله يتيقن أنه أمام خصم حقود،فلما سأل النسوة التي مرَّ في يوم ما بهن وزجه كانت معهن أن يسألنها ما تعلم فيه ،فقالت :ما لهذا عقل يراني أختار عليه ثم يقول اسألنها عني!

والمؤدي لوظيفة المخاصمة التي يحاول الشاعر أن يتصدى لها لكن دون جدوى ،هو ورود حرف (الميم) في كل الأبيات على الأقل مرتين القائم على انطباق الشفتين انطباقا تاما حابسا الهواء ويجعله يمر جزئيا من التجاويف الأنفية [1]يلائم خطة الزوجة التي كان يحسب أنها فقط في زيارة وهي تخفي الخطة التي ظهرت نتائجها جزئيا بعد أن سقوه النسء وافتدوها في حالة غاب فيها عن الوعي، ففاداه مشترطا تخييرها البقاء أوالذهاب فاختارت أهلها، كما يدل إطباق الميم على حالته النفسية والصدمة التي أراد إخفاءها والصراع المحمود ،يكشف الحقل الدلالي المستعمل كالأمكنة الموغلة في الخطر،كذلك ألفاظ منها(الدم، تبغاني الأعداء، أحورا) وما يوجد في باقي القصيدة و(الراء) الحرف المكرر المصحوب بالصائت الطويل تدل على التخفيف على نفسه من الخدش والكسر الذي سببته المرأة في نفسية الشاعر رادا عليها بعد كيفية الهجران أنها الخاسر الوحيد وهذا ما نجده في البيت[2]:

لَعَلَّك يَوْما تسرِّي نَدَامة عليَّ بِما جَشَّمَتْنِي يَومَ غَضْوَرا.

هي حقيقة المرأة التي تركته بلا رحمة ولا رأفة هو وأولاده الخمسة، فقد نمت فيها العصبية القبلية،مبررة أنه كيف لامرأة معروفة النسب تكون حليلة صعلوك .

ولايبتعد الشاعر"تأبط شرا" عن هؤلاء كثيرا لكن بطريقة عكسية فسيترك هو زوجه، وذلك في خطاب يوجهه إليها مانعا إياها من لومه لأن في اللوم معفنة، ونجده يهددها لو دامت في لومها فسينفصل عنها ويتركها راحلا، فيقول بادئا بصورة يظهر فيها في تذمره[3]:

1 يَا من لِعَذَّالة خَذَّالةٍ،أَشِـــــبٍ حَرَّقَ بِاللَّومِ جِلْدِي أَيّ تِحْـــرَاق

2 يَقُولُ أَهْلَكتَ مَالا لَو قَنِعْتَ بِه مِن ثَوْبِ صِدْقٍ ومن بَزٍّ وَأَعْلاقِ

[1]- أحمد زرقة، المرجع نفسه،ص85.

[2]- عروة بن الورد، المصدر السابق،ص59، جشمني: مسألتها إياه بالمفارقة، غضور:ماء لطيء، تسري: تظهري.

[3]- تأبط شرا ، المصدر السابق،ص140، الأشب: الذي لايقف عند حد فهو مختلط، البز: ثياب المعركة او السلاح،الأعلاق: النفائس والمال الكريم.

3 عَاذِلَتِي إنَّ بَعْض اللَّومِ مَعْفنة وَهَل مَتَاعٌ وَ إن أَبْقَيْتَهُ بَـــــاقٍ ؟!

4 إنِّي زَعِيم لَئِن لَم تَتْرُكِي عَذَلِي أَنْ يَسْأَل الحَيّ عَنِّي أَهْل آفَـــاقِ

5 أَنْ يَسْأل القَوم عَنِّي أَهل مَعْرِفَة فَلَا يُخْبِرُهُم عن ثَابِـــــت لَاقٍ .

يوجه الشاعر خطابا لعاذلته، وما نلحظه هي حالة التذمر والتضجر التي سببتها معارضتها لتصرفاته فهو يبدو ثائرا على لومها إياه لإنفاقه المال ربما لخوفها من المجهول وما تخفيه الأيام خشية الإملاق والفقر، فقوله(عذالة خذالة) جاءت بصيغة (فعّالة) التي تدل على الفرط في الشيء وكثرته، ومنه فلكثرة اللوم ومحاولتها للتقليل من التبذير، جعله هذا يصرخ مناد بأن تكف لأنها تحرق جلده أي تحراق، فإعادة اللفظ تدل على شدة وقع العاذلة عليه.

وإنْ نجدها تزين البخل وإمساك المال وأن لا يبسط يده كل البسط فتقعد فقيرة محرومة، وهو يرجع لإقناعها بأن تكف عنه ويراها عنيفة، فيقول(يا لائمتي إن في اللوم ما يكون مسخوطا لتجاوزه حد الرفق وخروجه إلى طريق الظلم، فارفقي فيما تتكلفينه واقصدي، وهل متاع يسلُم على الدهر ويبقي على حدثانه فإن بخلت به وادخرت؟ فهذا الاستفهام يفتر عن نفي وينكشف عن محاجة وجدال، فالأوْلى صرفه ليجلب شكرا أو ذكرا)[1] .

فبعد إقناعها بالحجج المتتالية يهددها ليس بالتخفيف أو بالتقليل ،وإنما يتركها مصرحا لها بالرحيل دون عودة فارا إلى حياة أخرى يصبح فيها حرا، هذا في حالِ لم تتراجع عن معاتبته، مصرا مباعدتها إلى مكان لا يمكن أن تهتدي إليه، ولا يهتدِ إليه أي رسول تكلفه أمر البحث.

وما يدل على الحوار القائم على الخصام الشديد استعماله لبعض الوحدات وتكراره لبعضها ك:(حرق اللوم،أهلكت،عذالة، خذالة، عاذلتي،اللوم، معنفة،لئن لم تترك...) كلها وحدات توحي بالحرب الكلامية والتهديدات الصارمة، وترديد حرف (القاف) في ثنايا الأبيات،واختيارها كذلك كقافية باعتبارأهم ما ميزه

[1]- نفسه، ص(141-142)، الهامش27.

بصفات :الجهرية والحلقية كونه من حروف القلقة التي هي عبارة عن تقلقل في المخرج فيسمع له نبر قوي وهذه القوة دلالة على الصراع القوي والحاد الذي نشب بينهما(الشاعر/ العاذلة).

ومن ثمَّ صور كل شاعر من هؤلاء صراعه الشاق والمضني مع الفقر وآثاره من جوع وهزال وأرق فلم يكن من أمامهم لتفادي هذا الهوان إلا اعتمادهم على ذواتهم وعنفهم وقوتهم [1] فما وجدوا من سبيل إلى رفع بلائهم كمضطهدين إلا هذا السبيل.

فما نلحظه في الأبيات السالفة للشعراء الثلاثة (الشنفرى، عروة بن الورد، تأبط شرا) –وغيرهم ممن عاصروا الشفاهية وغابوا عن الكتابية– شيوع أصداء اللهجة الخصامية، ولا يكاد شاعر يتناول موضوعا ما إلا واضعا في حسبانه أعداء يناصبونه العداء فيتخذ منهم موقفا قد يكون موقف المتحدي القوي أو من يكون مهانا منهزما يعبر عن مشاعره نحو الخصم متوسلا له أو يهجوه.

إذ تتطلب الشفاهية درجا عالية من التجاذب بين المرسل والمرسل إليه (الجمهور) الذي يشاركه تجربته تجاه موضوعه سواء بالرفض أوالقبول، فلا بد أن يكون له خصم كمنافس أو عاذلة تلومه أو قبيلة ثائرة عليه أو أناس تمنعه من الوصول إلى مبتغاه خصوصا في غضون حكم قبلي تغيب فيه العدالة الاجتماعية فقيام الصعلكة مثلا كان عبارة عن ضريبة يدفعها أصحابها للرفع من شأنهم وإرجاع حقهم المغتصب قوامها دوما الصراع، يقول يوسف خليف:" كانت الصعلكة ... تهدف إلى تحقيق لون من ألوان العدالة الاجتماعية والتوازن بين الأغنياء والفقراء فالغزو والسلب والنهب غايته تحقيق العدالة"[2].

أي إنه لا نكاد أن نتصور نصا شفاهيا لشاعر شفاهي يتناول موضوعا معينا إلا ويوجد له خصوم فإن لم يكن أطرافا مقابلين، يكون هو نفسه خصما يُنازع نفسه ويلومها أو يتحسر أوأي شيء من هذا القبيل فهو لا بد أن يجذب الجمهور ليشاركونه معاناته .

[1]– عبد الحليم حنفي، شعر الصعاليك منهجه وخصائصه، ص185.

[2]– ينظر يوسف خليف، الشعراء الصعاليك، ص47.

2-2 القرب من عالم الإنسانية والمشاركة الوجدانية:

إن الثقافة الشفاهية تصوغ معارفها بشكل له صلة بالحياة الإنسانية فتكون معارفها قريبة منها، إذ تتعامل مع ما هو إنساني عن قرب على عكس ثقافة الكتابة التي تعمل على إرساء المعرفة على مبعدة من التجربة اليومية المعيشة فتعبر عن قضية ما عن بعد يكون فيها المؤلف بعيدا عن جمهوره فيقدم رأيا ينافي رأي الجماعة [1] فتجعل الموضوع فاقدا طبيعته.

والشفاهية تقدم الأحداث في صورة كلامية قصصية، كما أنها لا تعبر عن الأحداث بصفة فردية وإنما بصفة جماعية، فالاكتشاف أو التعلم يكون بمشاركة وجدانية، جاعلة المرسل والمتلقي في حيز واحد [2] فتكون المعرفة أكثر موضوعية تعبر عن ردة فعل جماعية بعيدة كل البعد عن الذاتية مما تجعلها جوهريا إنسانية ذات أولوية للعالم الخارجي عالم القيم الأخلاقية والاجتماعية[3] .

هذا يعني أن التعبير بالشعر الشفاهي إذا وصل إلينا من خلال الانطباع الذاتي ومعاناة شخصية، فإن هذا الانطباع ربما يتم في إطار التجربة التي يعيشها المجتمع المحتضن للشاعر.

إذا نظرنا إلى القصيدة الجاهلية ككل للشفهيتها كالمعلقات على سبيل المثال نجد البكاء على الأطلال إشارة لمعنى إنساني الذي يعني فراق الأحبة ومن هنا فإنهم يتخذون الطلل وسيلة لينفذوا منه إلى أعماق نفوسهم، ومن ثمَّ إلى تجاربهم الخاصى في الحب في ظل قساوة العيش التي يشتركون فيها.

أما إذا نظرنا إلى النصوص الجاهلية التي أنتجها الشعراء الصعاليك نجد نفس الشيء ينطبق عليها وهو اشتراكية الشعراء الصعاليك، والاشتراكية ليست بمفهومها المادي والاقتصادي، وإنما بمفهومها العام باعتبار أن أدبهم صورة معبرة عن الأحوال الاجتماعية التي كانوا يعيشون في كنفها اشتراكية إنسانية [4]، لأن طبيعة المجتمع القبلي الارستقراطية كانت هي الطبقة الحاكمة التي لها شرف السيادة تنبذ من تشاء وتذر من تشاء،

---

[1]- والتر أونج، الشفاهية والكتابية، ص86.

[2]- المصدر نفسه، ص90.

[3] المصدر نفسه، ن ص.

[4]- محمد مصطفى هدارة، اشتراكية الشعراء الصعاليك،ص30.

فالشعراء الصعاليك نبذوا لا لشيء وجيه وإنما لنسبهم الهجين، الشاعر الشنفرى وتأبط شرا كونهم أبناء الحبشيات يسمونهم الأغربة السود وعروة بن الورد لم ينبذ فلا هو من أبناء الإماء وإنما من الذين سيطر عليهم الجوع[1]، باعتبار الأصل الذي انحدروا منه والطريقة التي انحدروا بها إلا أن هذا لم يطمس الجانب الإنساني فيهم ومشاركتهم الوجدانية والعاطفية بينهم لما سنرى ما لهم من مواقف ونزعات إنسانية تجمعهم.

إن الجامع بين الشعراء الثلاثة هو موقفهم من الصعلكة واقتناعهم بها وما يلابسها من أسباب دفعتهم للولوج فيها (الفقر والحاجة إلى إثبات الشخصية ...) كما أنه من خلالها يجسدون مفاخرهم ومغامراتهم ويدعون عبرها إلى مذهبهم، فاشتراكية الصعاليك نتيجة الشعور العميق بما تعانيه فئتهم ووسيلة للدعوة إلى التخفيف منها، فهذا جانب إنساني رسخ في أذهانهم، مقتنعين أنه لا سبيل لتحقيق الكرامة والقوت إلا السلب والنهب فيقسموا ما غنموا بارِّين كذلك الضعفاء والمحتاجين، وهذا التطوع لا يقتصر على واحد دون الآخر، تطوع نابع من التفاهم الجمعي، مما يجعله عملا إنسانيا محضا وبامتياز[2].

وقد نسج الشعراء الصعاليك بعضا من خيوط شعرهم في توضيح هذه المشاركة الوجدانية الجماعية[3]النابعة من قيمهم الإنسانية التي انبجست كردة فعل وقفوا بها متكاتفين في وجه تفاوت الظلم الطبقي عصرئذ، ونستطيع قول أنَّ هذا التوافق الاجتماعي مبني فيما بينهم على الحب والتفاهم والتضحية، وأن هذه المشاركة قد خففت عليهم وطأة الفراق وحدته وسدت ثغرات نفسية خلفها ابتعادهم عن مجتمعهم.

كذلك فإنهم يعتزون بمذهبهم الجديد بعدما لفظهم أهلوهم والمجتمع، ومع هذا نجدهم يسعون إلى مساعدة الفقراء والأيتام(صفة تكاد تنحصر في عرب الجاهلية، ضمير استوحاه الشعراء من بلادهم

[1]- حسين عطوان، الشعراء الصعاليك في العصر العباسي ، ص(55-56).

[2]- المرجع نفسه،ص 56.

[3]- يوسف خليف، المرجع السابق،ص278.

وظروفها والبيئة التي يعيشون فيها، على عكس ما نراه في عصرنا، فالمذاهب الإنسانية الحديثة تحكمها ضروريات الصناعة والتجارة والزراعة)[1] فهي مذاهب حديثة تفتقد الضمير.

إذ يتجلى هذا الأسلوب مع "الشنفرى" في وصفه وافتخاره بأخلاقه وكرمه وتفضله على الآخرين فيقول[2]:

1 وإن مُدَّت الأَيْدِي إِلَى الزَّاد لَم أَكُن بِأَعْجَلِهِم إِذْ أَجْشَعُ القَوْم أَعْجَــلُ

2 وَ مَا ذَاك إِلَّا بَسْطَة عَن تَفَضُّـــلِ عَلَيْهِم و كَانَ الأَفْضلَ المتَفَضِّـــلُ.

إن ذكره لأخلاقه لما يحضر الطعام ليس القصد منه التباهي وإنما هي الإنسانية التي يتحلى بها، فهو ذو نفسية أبية وقدر شامخ، فلا يستعجل أثناء تناوله للطعام، لإحسانه وإرادة إنفاقه على بقية أصحابه (فإذا حضر الزاد فإنه يأكل بكل عفة ووقار فلا يتعجل، فليس انقباض يدي عن تناول الزاد قبلهم لعلة سوى سماحة ناشئة عن الإحسان إليهم)[3]، هي النزعة الإنسانية السمحة فهو يشارك في الزاد الذين معه متفضلا عليهم محسنا، أخلاقه النبيلة التي تدل على القناعة بالإحسان إلى غيره والإنعام عليه.

وفي نفس المشهد ذاته يبين مؤكدا إباءه الذي يملأ نفسه فيصف كيف يكون جائعا لكنه لا يستعجل في الطعام ويبقى محافظا على عفته صبورا فيقول[4]:

وأَطوِي عَلَى الخُمصِ الحَوَاياكماانطوت خُيُوطة مَارِيَّ تُغَـــارُ وَ تُفْتَــلُ.

فلو شاء بعد الجوع الذي سبب له طيا في الأمعاء وجعلها كالخيط المفتول، أن يبسط يده على الطعام كل البسط، إلا أن يؤثر على نفسه أصدقاءه ومن حضر الطعام، وكان الأجدر أن يلي البيت، الأبيات السابقة، لكن الفطرة المجبول عليها الشعراء وطبيعتهم الشفاهية، وبعدهم عن الكتابة التي تعد عاملا مساعدا على النظر وإعادته للتنسيق.

[1]- محمود حسن أبو ناجي، المرجع السابق،ص45.

[2]- الشنفرى، الديوان،ص 56، أجشع: أحرص، البسطة: السعة، التفضل: الإحسان.

[3]- محمد بن قاسم بن زاكور المغربي، المرجع السابق،ص (62-63).

[4]- الشنفرى، المصدر السابق، ص58، الخمص: الجوع، الحوايا: مايحويه البطن.

وفي مقام آخر يمدح "تأبط شرا" ويصفه بأنه الأم التي تخاف على عيالها وتحرص عليها، فالشاعر يندمج مع روح الجماعة التي خرجت مجتمعة للثأر معه لأبيه وكان في مقدمتهم أستاذه "تأبط شرا" فيقول فيه [1]:

1 وَأُم عِيَال قَد شهِدْتُ تَقُوتُهُـــم إِذَا أَطْعَمَتهُم أَوتَحت وَ أَقَلّـــت

2 تَخَافُ عَلَيْنَاالعَيْل إن هِي أَكْثَرت وَنَحْنُ جِيَاع أَيُّ آلٍ تَألّـــــتِ

3 وَمَا إن بِهَا ضِنٌّ بِمَا فِي وِعَائِـــها وَلَكِنَّهَا مِن خِيفَة الجُوع أَبْقَـــت

4لَهَا وَفْضَة مِنهَا ثَلَاثُون سَيْحفـــا إِذَا آنَسَت أَوْلَى العَديِّ اقشَعَـرَّت

إن الأم في هذا المقام هو"ثابت بن جابر" ونون (علينا) تعود إلى الصعاليك أو الجيش الذين خرجوا متآزرين مع "الشنفرى" للثأر لأبيه، والأم هي التي كانت تقتر على عيالها وتنفق عليهم الطعام في هذه الرحلة التي لا يدرون إلى أين منتهاها ومداها، فهي تقتر عليهم خشية أن يطول بهم الأمد في الغزو فينفذ زادهم ويموتون جوعا،كذلك هي طبائع الأم الحنون التي تخاف من مفاجآت الأيام وأسرارها، وإعطاءها القليل وادخار الكثير ليس القصد منه الضن والبخل وإنما خشية الإملاق والعيل.

ثم يصوره بأنه الأم الباسلة التي تواجه العدو إذا شعرت بهم، فتكون أول من يتصدى لهم فتقاتل بكل ما أوتيت من قوة، أي إنه يفتدي أصحابه كما تفتدي الأم قرة عينها، إذا أحس بالعدو قادم صوبهم تهيأ لهم وأصبح في مقدمتهم.

يكشف لنا هذا النص عن أعماق" تأبط شرا" و"الشنفرى" بتقلدهم في الخوف على الرفاق والتفكير في شؤونهم بعيدا عن الأنانية، فيشركونه قضية الثأر معا لتحقيق النصر وشفاء غليل الشاعر، والتدبير للحفاظ على الرفاق وعلى قوتهم لأيام طوال وهكذا.

والشاعر"عروة بن الورد" الذي مثل رائدا حقيقيا وعن جدارة للإنسانية والمشاركة الوجدانية، وقد كان داعيا إلى التكافؤ والرأفة بذوي الاحتياجات من مساكين أو فقراء أو أيتام.

[1]– المصدر نفسه،ص37، الضن: البخل، وفضة: جعبة السهام، السيحف: العريض، آنست: أحست.

وقد ذكرت العديد من كتب الأدب عن إنسانيته ومروءته، وإن كانت هذه الخاصية لا يفتقرها أي من أصحابه إلا أن هذه الظاهرة كانت مع "عروة" أكثر وضوحا، يقول الأخفش نقلا عن ثعلب عن ابن الأعرابي قال:"حدثني أبو فقعس، قال: كان عروة إذا أصابت الناس سنة شديدة تركوا في دارهم الكبير والمريض والضعيف، وكان عروة يجمع أشباه هؤلاء من دون الناس، من عشيرته في الشدة، ثم يحفر لهم الأسراب، ويكنف عليهم الكنف، ويكسبهم، ومن قوي منهم، إما مريض يبرأ من مرضه، أو ضعيف تثوب قوته، خرج به معه فأغار، وجعل لأصحابه الباقين في ذلك نصيبا، حتى إذا أخصب الناس وألبنوا، وذهبت السنة، ألحق كل إنسان بأهله، وقسم له نصيبه من غنيمة كانوا غنموها، وربما أتى الإنسان منهم أهله وقد استغنى، فلذلك سمي:عروة الصعاليك"[1] .

وهذا ما نتلمسه فعلا في شعره يتحدث عن كرمه فيقول[2]:

1 قَعِيدَكِ عَمرَ الله هَل تَعْلَمِينَـني كَرِيما إِذا اسْوَدّ الأَنَامِلُ أَزْهَـــرَا

2 صَبُورا عَلَى رُزْء المَوَالِي وحَافِظا لِعِرْضٍ حَتَّى يُؤكَل النّبْت أخْضَرا

3 أَقَبَّ وَ مِخْمَاص الشّتَاء مُـــرَزَّأ إِذَا اغْبَرَّ أَوْلَاد الأَذِلَّة أَسْفَـــرا.

يتخطى الشاعر في هذه الأبيات ذاته باتجاه الآخرين متضامنا معهم، فقد ارتفع إلى هذا السمو الإنساني بسبب كرمه، يقول إنه إذا حل الشتاء واشتد البرد غشي الناس بالنيران فاسودت أناملهم من شدة الوقود واقشعرت جلودهم، فإذا أعسر الناس وجهدوا جاء بما عنده حتى تزول العسرة، ويقل زمهرير الشتاء ويأتي الخصب وتورق الأشجار، فهو صبور على الجوع فلا يأكل وغيره جائع فلا يزال يقريهم (من القرى) حتى تأخذ الأرض زخرفها وتتزين بالنبت الأخضر، وليس من همه أن يحشو أمعاءه بالطعام فيعظم بطنه ويعلو وهو مرزأ دائما ينال منه ويطعم الناس خيره،أي يفضلهم على نفسه ويبقى ضامر البطن جائعا خير له،

[1] – ينظر، جواد علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام،624/9.

[2] – عروة بن الورد، المصدر السابق، ص(60-61)،قعيدك:قسم وكأنه قال أذكرك، اسود الأنامل: غشيهم بالنيران إذا اشتد البرد في الشتاء، رزأك منال أصاب منه خيرا ما كان، الموالي: المولى هو ابن العم ومنالتهم ما أصابوه منه وما أنالوه .

وهذا العمل يجعله مرتاحا وعلى سعة من قلبه، فأي عمل إنساني يشركهم فيه ، إذ يهرع لكل من تصبه الشدائد.

فقد جُسدت هذه اللغة الفنية الراقية تجسيدا راقيا لإحساس "عروة" بالآخرين، فإنه إذا بخل الأغنياء على الذين يصفهم الشاعر بالأولاد فإنه يسفر ويشرق وجهه لمساعدتهم غير متضايق بهم بالغا مبلغ التضحية بنفسه لإسعادهم.

وفي موضع آخر –وإن كان أغلب ديوانه لا يخرج عن فلسفته الإنسانية من كرم وجود وحكمة ووعظ وتحقيق لأهداف نبيلة– يتكلم عن سخائه ومشاركة الفقراء له في إنائه واكتفائه بالماء البارد ليوفر لهم طعامهم، مقدما ذلك في أحسن قالب لغوي معبر يرقى ويسمو بإنسانيته ويخلد كرمه ويبرز شخصيته[1] :

1 إِنِّي امرؤُ عَافِي إْنَائِي شِرِكَـــة وأَنْتَ امرؤٌ عَافِي إِنَاءِكَ وَاحِـدٌ

2 أَتَهْزَأُمِنِّي إن سَمَنْتَ وَقد تَـرَى شحوب الحَقِّ والحَقُّ جَـــــاهِدُ

3 أَقَسِّم جِسْمِي فِي جُسُوم كَثِيرة أَحْسُوا قرَاحَ الماء و الماءُ بَـــــارِد.

يرد في هذا على الغني المستهزئ الذي بلغ حدّ البدانة بسبب بخله واستئثاره لنفسه على الآخرين وربما يكون ذلك بأكله أموال الناس بالباطل وأنانيته لأنه كان من المترفين .

عروة يشرك في إنائه المجموعة من الفقراء، فيقول إنه يملأه لبنا ريثما يأتي من يشربه ويجد ذلك مهيأ له دون انتظار، فيشركني فيه قل أم كثر، أما المستهزئ فإناؤه لا يشركه فيه أحد يشبع هو والبقية الباقية جائعة، يسمن هو وغيره يهزل، أما عروة يهزل بسبب تفريق قوته على الآخرين.

فهو يُعطي لذوي الحق حقوقهم ويعطي لكل سائل سؤله، ويقسم طعامه قائما بحق الضيافة، مبررا للمستهزئ أن سبب هزاله هو بذل الجهد في عنايته في إقامة الحقوق، وأن الحق يجهد الناس ولن يصبر عليه أحد إلا من يرجو الثواب.

[1]– المصدر نفسه، ص(138–140)، عافي:شارك وطالب معروف، شركة: المجموعة الكبيرة، قراح الماء: الماء الصافي الذي لم يختلط بلبن.

إن وصف "عروة" لكرمه وسخائه يزيد رونقا وابتهاجا ويسمو سموا ويفوح عطرا فنيا من خلال المفارقات الفنية التي يبرر فيها موقفه، يقابل بينه وبين الغني (الكرم/ البخل) و(الهزال/ البدانة) و(الشركة/الواحد)، وقد قال فيه "عبد الملك بن مروان":(ما يسرني أن أحدا من العرب ممن ولدني ولم يلدني إلا عروة بن الورد) [1] لقوله هذه الأبيات، وقال فيه أيضا:(لو كان لعروة بن الورد ولد لأحببت أن أتزوج منه) [2] .

ولنا أن نتخيل أن الإنسانية والقرب عن عالمها لا يتجرد منها الشاعر الصعلوك "تأبط شرا"، وعلى غرار إنسانيته التي مدحه بها "الشنفرى".

ففي قصيدة يرثي فيها تلميذه "الشنفرى" وقلبه يحترق ألما على فراقه متحسرا، متمنيا لو كان معه ومنع الموت ناصرا إياه مشركا إياه في البلوى، فأي إنسانية هذه وأي رأفة، يقول[3]:

1 فَلَو نَبَّأَتْنِي الطَّيرُ، أَو كُنتُ شَاهِـــدا لآسَاك في البَلْوَى أَخٌ لَكَ نَاصِرُ

2 وَإِن تَكُ مَأْسُورا، و ظَلْت مَخَيَّمـــــا و أَبْلَيْت حَتَّى مَا يَكِيدكَ وَاتـــِرُ

3 وَحَتَّى رَمَاكَ الشَّيْبُ في الرَّأْس عَانِسا وخَيَّرْكَ مَبْسُوط وَزادُك حَاضِـــــرُ

بعد تعداد مناقب وخصال ومحاسن وشجاعة المرثي، نجد في البيت الواحد أنه يتجرع مرارة الحسرة والتأسف لعدم مناصرته، (لو) الحرف امتناع لامتناع الدال على عدم حمل الطير نبأ ما كان يعانيه "الشنفرى" الذي ينجم عنه عدم النصرة، فيقول ليت الطير نبأتني فكنت أول من يفتديك، فلما نتأمل كيف عبَّر نجده حقا مردف بالضمير الإنساني الذي لم تطمسه حياة الصعلكة المرة (نبأتني أو كنت شاهدا) كان يرجو حصول أحد الأمرين المهم أن يبادر بحسنة المواساة والمساندة والمشاركة في البلوى ويكون له كالأخ مناصرا، هذا البيت يدل على اللوعة والحزن الشديدين، ويتأسف أشد التأسف لأنه لم يكن معه في ساعة العسرة، في ساعة كان محتاج له فيها.

---

[1]- جواد علي، المرجع السابق ص624.

[2]- المرجع نفسه ، ن ص.

[3] -تأبط شرا، المصدر السابق،ص 83،ظلت مخيما: بقيت على قيد، واتر: طالب ثأر، رماك شيب: تدل على الكبر والهرم،، عانس: كل كبير رجل أو مرأة ولم يتزوج، مبسوط: منثور.

ويظل يتحسر، عاطفا البيت الثاني على الأول، بأنه سيشاركه بكل الوضعيات حتى وإن كان مأسورا ويوصل معه قضية الثأر، وإن كنا نحن نرى أن القضية فيها نوع من النزوح الإنساني، إلا أنها من أهداف حياتهم ،نستطيع القول إنها المشاركة الوجدانية، فلو بقي حيا لواساه وأنجاه من بلية الموت وعاش حتى كبر وهرم وبقي خيره مبسوط له ولغيره.

وبعد حصول قضية القدر الحتمية لا يملك الشاعر إلا الدعاء، فلم تنسيه الأيام ولا مشاكل الحياة وخاصة التي يعيشها صديقه، إذ يقول[1]:

1 فَلَا يَبْعُدَنّ الشَّنْفَرَى وسِلَاحـه الحَدِيد، وشَدُّ خَطْوُه مُتَوَاتِـر

2 إِذَا رَاعَ رَوْعَ المَوْتِ رَاعَ وإِن حَمى حَمَى مَعَهُ حُرٌّ كَرِيم مُصَـــابِر.

(لا يبعدن) هو الدعاء المشهور أيام الجاهلية [2]، يطلق على كل من فارق إما بموت وإما بسفر،الداعي منه الرغبة في البقاء بين الأهل، أو بقاء ذكره فلا يُنسى، لأن المرثي هنا قد خلف ذكريات محفورة في أعماق الشاعر فهو لا ينسى في غمرة الأسى أن يسجل تعاونهما في أيام الخوالي أوقات الشدة.

وفي قول يرثي فيه صاحبيه اللذين اغتيلا في العوص، وقلبه يتوجع ألما على فقدانهما وهما (عمرو بن كلاب، سعد بن الأشرس) [3] :

1 أَبْعَدَ قَتِيلَ العَوْصِ آسى على فَتَى وَصَاحِبِه، أَويَأْمُل الزَّاد طَـــارِقُ؟

2 أَأَطرُدُ نَهْبا آخِر اللَيْلِ أَبْتَغِـــــي عُلَالَة يَوْمٍ أَنْ تَعُوقَ العَوَائـــقُ ؟

يكني في هذه الأبيات وما يليها عن حاله الحزين وكئابته لمقتلهما، وقوله(أوَ يأمل الزاد طارق) تساؤل يفضح عن الحزن الشديد للشاعر، فلا يأمل طارق في القِرى والزاد عنده لزهده في الغزو و اكتساب ما يقري

[1]- المصدر نفسه، ص84.

[2]- المصدر نفسه، ن ص، الهامش26.

[3]- المصدر نفسه، ص121، النهب: الغنيمة، العلالة: ما يتعلل به الإنسان من طعام وشراب

به أضيافه، والطارق الذي يأتي ليلا وهو من أشد الأوقات حرجا هو المتسول الفقير الذي يستنجد به طارقا بابه وهذا دلالة على كرمه وإنسانيته.

و يواصل تحسره عليهم كأنه يُنذِر أنه لن يسع في طلب الغنائم وما يعينه على العيش يوم لا يستطيع لما يعوقه من صروف الزمان، متوعدا في هذا بالثأر، فقد ذهبوا بأعوانه وقرة عينه أصدقاءه، المعتز بصداقتهم والمقدر لقيمتهم، فهذا قد دمر كيانه وهز مشاعره.

ثم يتوعد أهل العوص ريثما تنتهي شهور الحرم، وفعلا يحقق غايته ويثأر لهما، وهذا ما عبر عنه في قوله[1]:

جَزَى الله فِتْيَانا عَلَى العَوْصِ أَمْطَرَت سَمَاؤهم تَحْتَ العجَاجَة بالدَّم.

فمن خلال هذا الدعاء الذي يود من الله أن يجازي الفتية المساعدين له على تنفيذ الوعد والنذر، إذ يتضح أن المشاركة قامت بينهم، فقد مضى برفقتهم إلى الإغارة على قبيلة العوص، لسحق الحزن والأسى وليوفي لهم ذكراهم دون أن تنسيه مشاغل الدنيا، واصفا المشهد المريع من غبار ودم فتحمّل كل هذا ليس إلا من أجل المساندة لأخيهم "تأبط شرا" الذي بدوره يشق طريقه للثأر لأنه فقد أحد أبناء مجموعته وعد هذا الفقد خسارة لا تعوض.

إذهو يؤكد فضلهم وقيمتهم في مغامراته نحو قوله(أمطرت سماءهم تحت العجاجة بالدم) كناية على شدة الحرب ووطأتها ، وتحملهم لمشاق الحرب التي تعرف عقباها و التي تعبر عن جوهر الموقف الإنساني المتمثل في التضامن والمشاركة فيها.

وضف على ذلك إنسانية الشاعر المتجسدة في كرمه وجوده التي رأيناها في صراعه مع العاذلة اللوامة على المال الذي أنفقه على الفقراء، مقنعا إياها بأن إنفاقه وعدم تكديسه هو من مكارم المروءة.

وما يمكن استخلاصه من هذه النماذج أن الشعراء الصعاليك الذين يمثلون مرآة عاكسة لعصرهم وذويهم أنهم أقاموا صرحا بأنفسهم بعدما تمردوا على مجتمعهم وقبائلهم، مقيمين مجتمعا (شعاره القوة ووسيلته الغزو

[1]- نفسه، ص206، العجاجة: المجموعة من الجمال كثيرة العدد.

وهدفه إقامة مجتمع أساسه العدالة الاجتماعية تتكافؤ فيها فرص العيش) [1] وقد تجسد هذا التمرد كسلوك اجتماعي في شعرهم ويمكن إدراجه في أهم القضايا الإنسانية، فالنهب والغزو مثلا كان غايته المال والغاية من جمعه إشباع النفس وإنفاقه على الفقراء فهذا موقف إنساني نبيل، والثأر كان يقوم به أحدهم لكن برفقة جماعية غرضها المساندة، كذلك هو موقف إنساني لا تثريب عليه ولا حرج في مجتمع كان يسوده الظلم.

إذ أن التعبيرات التي قامت على النزعة الإنسانية والمشاركة الوجدانية كانت بعيدة عن الذاتية بل منسوجة بردة فعل جمعي مبنية على أسس موضوعية تجمع بين المرسل والمتلقي ما يخلق توحدا بينهما وهذا التوحد يؤثر أيما تأثير في السرد الشفاهي فيجعله أكثر تأثير وفاعلية، على عكس الكتابة التي تدع فراغا فاصلا بينهما فتكون بهذا أقرب إلى الذاتية وينجم عنها عدم مشاركة وجدانية على رأي "أونج"[2].

3-2 الأسلوب التجميعي:

أسلوب يعد من أهم سمات التعبير الشفاهي، يعتقد والتر أونج" أن عناصر السرد الشفاهي لاتميل إلى أن تكون وحدات منفردة، فغالبا ما تأتي وحدات عنقدوية في هيئة عبارات متوازية أو متعارضة ولفظ مرتبط بنعته، سواء في جمل بسيطة أو مركبة مما يلعب هذا دور المنشط من منشطات الذاكرة حيث أن هذه الوحدة قد تكون عبارة عن نعوت مكملة لما قبلها، ولا تشترط أن تكون ثابتة فلها قابلية التغير فتأتي عكسية في مواضع أخرى وتأتي موازية... [3]وقد يكون في البيت الواحد يجمع فكرة عامة وهو ما يعرف بالأسلوب الجامع.

إن أكثر ما تكلم عليه الصعاليك في شعرهم وجعلوه ربما المادة الأساسية لشعرهم هو الحديث عن المغامرات، والصاحب الذي لا يمكنهم التخلف في أية حال من الأحوال عنه هو السلاح بأنواعه من سيف ورمح وقوس، ولم ينسوا مراقبهم التي يصفها كل على شاكلته، ووصفهم لشجاعتهم...

---

[1]- يوسف خليف،المرجع السابق، ص55.

[2]- والتر أنج، المصدر السابق، ص90.

[3]- المصدر نفسه، ص(81-82).

فالمراقب التي هي الأماكن والمواضع العالية التي تتخذ للتربص، إذ يعتليها الفاتك ليرقب أحوال من قصده وينبه أصدقائه على كل الأحوال من غفلة منهم أو دراية بهم[1].

ف"الشنفرى" يصف مرقبته بأنها منيعة يعجز الماهر بأن يصل إليها، وفي هذا لم يكتف بذكر مصطلح المرقبة بل أردفها بنعت يدل على مناعتها وعلوها، فجمع بين(المرقبة) وصفة (عنقاء) التي تستعمل للتعبير عن العنق الطويلة فقال[2]:

وَ مَرْقَبَةٍ عَنْقَاءَ لَا يَقْصُــر دُونَهَا أَخُو الضِّروة الرِّجْلُ الحَفيُّ المخَفَّفُ.

يصفها أن أمهر الصيادين الذين عودوا كلابهم على تسلق الجبال المنيعة العالية لن يبلغ بهم أن يتسلقوها، كما نجده مركبا بين الصياد تحت اسم (الرِجل) متتبعة بصفة (الحفي) و(المخفف) أي الصياد العالم بالأشياء المِلِحُّ والخفيف.

ولا يبتعد عن هذا الوصف "تأبط شرا" في المطولة التي رثى فيها صديقه "الشنفرى" جامعا بين المصطلح(المرقبة) بصفة من صفاتها فيقول[3]:

وَمَرْقَبَة شَمَّاء أَقْعَيْتَ فَوْقَهَا لِيَغْنَم غَاز أَو يُدْرِك ثَائِر.

وفي موضع آخر يقدمها بنعت موازي فيقول واصفا مرقبته بأنها تكاد تثب إلى السماء من شدة طولها وحادة كأنها معلقة في الهواء[4]:

وَمَرقبَة يَا أُم عَمرو طِمرَّة مُذَبْذَبة فَوْقَ المرَاقب عَيْطَلِ.

[1]- تأبط شرا، المصدر السابق، ص82.

[2]- الشنفرى، المصدر السابق، ص50.

[3]- تأبط شرا، المصدر السابق،ص 82، أقعيت: من الإقعاء وهو استناد الرجل على ظهره، ثائر: طالب الثأر.

[4]- المصدر نفسه،ص181، طمرة: الفرس الجواد الشديد العدو،

كما يعبرون مستعينين بهذا الأسلوب في وصف السلاح الذي لا يفترق أحد عنهم فهو عماد حياتهم، فهو كل ما يمتلكون وبفضله يحققون المغانم الكثيرة، تعد من وسائل الدفاع والهجوم بسبب حياة العداوة التي يعيشونها،ففي وصف السيف يَذكره الشاعر بلونه ومرة بمعدنه ومرة بقوته...

إذ يجمع "الشنفرى" بين مجموعة من الصفات مشكلا بها سلسلة من الوحدات التي تعبر عن السيف فيقول[1]:

وَإِذَا فَزعُوا طَارَت بِأَبْيَضِ صَارِمٍ وَرَامَت بِما في جَفْرِهَا ثم سَلَّت.

وفي نفس المنوال يقول[2]:

وأَبْيَض من مَاءِ الحَدِيد مَهَنَّد مُجِذّ لأَطْرَاف السَّوَاعِد مِقَطَفُ.

أسلوب أشرك فيه الشاعر مجموعة من صفات السيف وأجمعها في بيت واحد: الأبيض نعت السيف،مع ذكر المعدن الحديدي، ووظيفة السيف القاطع البتار، إذ بسلاحه ذو الأوصاف المتعددة يستطيع أن يقطع به سواعد العدو ليعجزهم.

وبنفس الأسلوب الجامع والطريقة نفسها يقول "عروة بن الورد"عن السيف الذي يكسبه وكل ميراثه[3]:

وَمَالِي مَالُ غيْر دَرْع ومغْفَر وأَبْيَضٌ من مَاءِ الحَدِيدِ صَقِيلُ.

فهو يساير "الشنفرى" في تحديد مقومات السيف من خلال تقديم جملة مركبة من الوحدات المعبرة عن السيف يبرق من الحديد المذاب ومُزال عنه الصدأ مما يجعله حادا.

في تصوير آخر للسلاح الذي ظل رفيقا دائما يقول فيه[4]:

لِسَان، وسَيْف صَارِم، وَحَفِيظَة وَرَأْي لآرَاءِ الرِّجَال صَرُوع.

[1]- الشنفرى، المصدر السابق،ص38.
[2]- المصدر نفسه، ص51.
[3]- عروة بن الورد، المصدر السابق، ص207.
[4] - نفسه،ص148.

وبنعوت متوازية للسيف نجد أن "تأبط شرا" لم يتعدَّ الشاعرين السابقين ولم يخرج عن حيز الصيغة النعتية له، ففي معرض رثائه للشنفرى ذكر سيفه فقال[1]:

يُفَرّج عَنْه غَمَّة الرَّوعِ عَزْمه وَصَفْرَاء مِرنَان وَ أَبْيَض بَاتِرُ.

وفي قول ثانٍ يقول لما وجد غلاما يتصيد فأراد أن يأخذه فضربه الغلام ليصيب يده اليسرى، فرد عليه "تأبط شرا" الضربة فقتله،فقال واصفا السيف الذي قام به بالجريمة[2] :

فَإِن تَكُ نَالَتْهُ خَطَاطِيفُ كَفِّه بأَبْيَض قَصَّال نَمَى وهُو فَادِح.

وفي ثالث لما حل بمورد ماء يشرب به وكان رفقة سيفه يقول[3]:

شَرِبْتُ بجمِّه وَصَدرْتُ عَنْه وَأَبْيَض صَارِمٍ ذَكرِ إِبَاطي.

ربما ما وجدناه من ثبات لمقومات السيف (باتر،صقيل، مهند،مجد،إباطي،قصال..) التي تحمل في دلالتها معنى القطع لتأكد هذه السمة له.

والأسلوب التجميعي قد أورده "الشنفرى" في ذكره لأصحابه الثلاثة وأن عزاءه يكون لما يفقدهم، غير مكتف بتحديد الصيغة فقد جمع في الآن ذاته بين كل صاحب بنعته المميز له فيقول[4]:

ثَلَاثة أَصْحَاب: فُؤَاد مَشَيَّع وَأَبْيض إِصْلِيت وَ صَفْرَاء عَيْطَلُ.

فتقديمه للصيغة النعتية المكثفة تأكيد لضرورة اصطحاب هؤلاء الثلاثة من قبل "الشنفرى" لكونه دائما مطاردا ومن المطلوبين من طرف القبائل، وأصحابه القلب المقدام والشجاع والسيف الصقيل الحاد والصفراء التي هي القوس العيطل الطويلة والقوية، هي مجتمعة مصحوبة بنعوتها تغنيه عن غيرها وتقيه شرَّ العدو.

[1]- تأبط شرا، المصدر السابق،ص81.

[2]- المصدر نفسه، ص239، الخطاطيف: الأظفار، الأبيض: السيف وهو المصنوع من الفولاذ والمصقول صقلا حسنا.

[3]- المصدر نفسه،ص244.

[4] الشنفرى، المصدر السابق،ص56.

هذا القول عام عند عامة الشعراء الصعاليك في وصف السلاح والافتخار به، فدائما تصطحب بأوصاف ونعوت تشحن المعنى وتوكده كما أنها تساعد على عملية التذكر والحفظ على المتلقي.

إن هذا الأسلوب لم يقتصر على السلاح فقد ارتمى إلى صيغ عدة، لجأ بوساطته الشعراء إلى تكثيف الصيغ للوحدة الواحدة، "فالشنفرى" في إحدى مقطعاته يخبر فيها عن التدبير للفتك ببني سلامان وتنفيذ وعده لزوجه، مطمْئِنا إياها ببطولته وقوته وشجاعته، فكأنه الأسد، والملاحظ أنه عند التشبيه بهذا لم يعزُ إلى توظيف صيغة(الأسد) مجردة بل مرفق بالصفة الرسمية المعروفة عند هذا الحيوان وهي الشجاعة نحوقوله[1]:

هُم عَرَفُونِي ذَا نَاشِئا ذَا مَخِيلَة أُمَشِّي خِلَال الدَّار كالأَسد الوَرْد.

بالمثل ما تطرق إليه "عروة بن الورد" في تعجبه من حال أن لن يفعل أمرا ما ثم فعله، واصفا نفسه بالجاهل كونه تعرض ربما لأحدهم بالكلام البذيء أوبالشر، فكلمة(الجاهل) التي تحمل في معناها السفه والغضب والشر قد وظفت بإحدى مرادفاتها (العريض) وهي بمعنى الشر،فيقول[2]:

وِلِلْجَاهِلِ العِرِّيضِ يُهْدَى لِي الخَنَا وَذَلِك مِما يَبْتَرِينِي وَ يَعْرَقُ.

وفي حديث له عن الصعلوك الخامل الذي يمد يده، وأنه يتنظر قِرى ليلة من ذوي المنِّ والعطاء و ذوي الإحسان، راضيا من عيشة ليلة من خليل أوصديق، والصديق يظل دائما صاحب تيسير وخير فبجانب لفظة (الصديق) يضع أحد مكملاتها (ميسر) فيقول[3]:

يَعُدُّ الغِنَى من نفسه كُلَّ لَيْلَة أَصَاب قِرَاهَا مِن صَدِيق مَيَسَّر.

وفي إبداع التصوير الفني للوحة ذلك الصعلوك الخامل الأناني الذي لا همَّ له إلا نفسه، فيشبع غير مبال بالآخرين ثم ينبطح كالخيمة التي أدى بها عامل من العوامل إلى التقويض فشبهه بها ك(العريش المجور) الذي أجهده العمل وأهلكه، فقال[1]:

---

[1] نفسه، ص43.

[2]- عروة بن الورد، المصدر السابق،ص51، الخنا: الكلام الفاحش، يبتريني: أصل البري القطع وبراه بمعنى هزله.

[3]- نفسه، ص74.

قَلِيل الْتِمَاس الزَّد إِلَّا لِنَفْسِه إِذَا هُوَ أَمْسَى كَالعَرِيشِ المجَوَّرِ.

في نفس السياق يظل يقدح في هذا الصعلوك الملعون الذي يقضي صباحه في إعانة النساء وخدمتهن وهو العمل المجهد في البيت السابق، فما إن يأتي المساء يكون قد أعيا وحسر كالبعير، فيقول أنه كالبعير المحسر،وهذا ما نجده في البيت الموالي[2]:

يُعِينُ نِسَاء الحَيِّ مَا يسْتَعِنَّه فَيُمْسِي طَلِيحا كَالبَعِيرِ المحَسَّرِ.

ومقابل الصعلوك الخامل الصعلوك النشيط الذي يأبى حياة الذل والمهانة الذي لا لحاه الله فيصفه بنعوت متوازية في مفارقة متعارضة مع الأول الخامل الذي لحاه الله، وكلها صيغ وردت في نفس المطولة يقول[3]:

1 وَلَكِن صُعْلُوكا صَحِيفَة وَجْهِه كَضَوْءِ شِهَاب القَابِس المتَنَوِّر

2 مُطِلّا عَلَى أَعْدَائِه يَزْجُرُونَه بِسَاحَتِهِم زَجْر المنِيح المشَـهَّر

3 فَإِن بَعُدُوا لَا يَأْمَنُون اقْتِرَابه تَشَوّف أَهْل الغَائِب المتَنــظِّرِ.

يمدح الشاعر في هذا المقام الصعلوك الكريم فهو وضيء الوجه لا يستسلم للفقر (القابس المتنور) ولا يتذلل للأعداء مترفع عنهم يزجرهم بطلته ويخوفهم فيحاولون طرده محيطين به يصيحون ولا يرغبون في ظهوره كما لا يرغب لاعب الميسر في ظهور القدح المنيح وهو القدح الثامن في اللعبة (المنيح المشهر) وهم بهذا لا يأمنون بعده وإن ابتعد منتظرين إطلالته في أي لحظة كما ينتظر أهل الغائب غائبهم (الغائب المتنظر).

إن استعانة الشاعر بالكثافة التجميعية التي صور من خلالها حياة الصعلوك مقدما مفارقة نموذجية فنية –جسد من خلالها صورة الصعلوك المنبوذ الخامل وصورة الصعلوك النموذجي الرافض للواقع المتمرد عليه– تزيد الأمر وضوحا وتبعده عن التعقيد وتقرب المعنى وترسخه في ذهن الجمهور المتلقي.

---

[1]– نفسه، ص76.

[2]– نفسه، ص77.

[3]– نفسه، ص(78–80).

والزوجة كذلك التي شغلت اهتمام الصعاليك وشغلت حيزا كبيرا من حياتهم، وصفها "عروة بن الورد" في بيت واحد في جملة مركبة معتزا بكرمه وهذا الدور الذي لا يمنعه عنه أي مانع ولو كانت إمرأة حسناء مثلا، يقول[1]:

فِرَاشِي فِرَاشُ الضَّيْف والبَيْتُ بَيْتُه وَ لَم يُلْهِنِي عَنْه غَزَالُ مقَنَّعٌ.

فوصف زوجته وصفا جامعا مانعا مركبا لجمالها (غزال مقنع) والغزال الذي يعني الرشاقة والخفة والوداعة والجمال في العينين والهيف الجميل والجيد الطويل والبراءة والدعة والأمان .

كذلك "تأبط شرا" لم ينفرد بأسلوب مغاير أوخاص، فهو يجاري سابقيه وفئته التي اختلط بها وتزامن معها في زمن الشفاهية، كما رأينا في وصف المراقب والأسلحة، وفي مجالات أخرى يعبر عنها بوساطة الصيغ، ففي مرثيته التي عبر فيها عن السيف بالباتر وعن المرقبة بالشماء، تطرق كذلك للفرس المسرع في جريه، فقدم وصفا مُتحاشيا اللفظ الصريح للفرس مقتصرا على ما يرمز له لونه ووظيفته من خلال طريقة الجمع، فيقول[2]:

وَأَشْقَرُ غَيْدَاقُ الجِرَاءِ كَأَنَّه عُقَاب تَدَلَّى بَيْنَ نِيقَيْنِ كَاسِر.

وفي حديث له أنه لما خرج رفقة أصدقائه قاصدا غزو هذيل، وفي طريقه إليهم نزل عند "الأحل بن قنصل"رجل من بجيلة وكان بينهما حلف، فأنزلهم ورحب بهم، وكان قد أراد بهم سوءا فوضع لهم السم القاتل في اللبن لكن "تأبط شرا" قد فطن له دون أن يجعله يحس بذلك، فاتفق مع أصدقائه بأن لا يأكلوا من طعامه ولا من شرابه، وكان لابن قنصل ابن يدعى "لكيز" الذي كانت تريده فهم، فخرجوا معه إلى واد معروف بخطره لكثرة النمور فيه، لا يسلم منه إلا القليل، وقد نزل فيه وحده طالبا من الرفقة التي كانت معه أن يذهب للصيد، فلما عادوا وجدوه قد قتل واحدا من النمور، فتفاجأ "لكيز "و"ابن قنصل"، فغزا هذيلا وغنم[3].

[1]- المصدر نفسه، ص155.

[2]- تأبط شرا، المصدر السابق، ص82.

[3]- نفسه،ص(169-170)، عقاب: الطائر الشديد، نيقين: مفرده نيق وهو الموضع الأعلى بالجبل.

ورأى أنها ذكرى لا تنسى، فقال في ذلك لما تفاجأ ممن أرادوا به السوء، أنه قد منع من الواد وذكر واصفا حالته[1]:

وَبَكَى إذ رَآنا نَازِلِينِ بِبَابه وَكَيْفَ بُكَاء ذِي القَلِيل المسَبَّل.

أي لما رآهم ببابه عندما نزلوا عنده وقد ساء صباحهم، استاء لزيارتهم، وقد لا يكون لشيء إلا لفقره فكيف يكون حال من هو فقير معيل والفقر كان واضحا عليه.

ثم يعرج إلى من وفيَهم الحظ وهم أصحاب المال الذين لم ينزل عندهم بقوله (فلا وأبيه) دلالة على الزجر والندم لأنهم أصحاب كرم و فضل، فيقول[2]:

أُولَئِك أَعْطَى لِلْوَلَائِد خِلْفَة وَأَدْعَى إِلَى شَحْمِ السَّدِيف المرَعْبَلِ.

فأولئك أكثر عطاء ودعوة إلى لحم الإبل المقطع،وهذا توكيد كرمهم.

ونفس المطولة يروي فيها حِلم أحدهم وهو"الأسد بن كرز" [3] لما غزا قوم جاره وأخذوا إبله، فأوقع بهم"أسد"أشد وقعة، فهو دائما في خدمة الناس والتفريج عنهم، قائلا عنه:

وَجَدت ابن كُرز تَسْتَهِلُّ يَمِينُـــه ويُطْلِق أَغْلَال الأَسِير المكَبَّـــــلِ.

المتأمل في أغلب نهاية أبيات القصيدة يجدها موسومة بالأسلوب التجميعي، فمثلا عند إجراء محادثة بينه وبين الذئب مصورا جوعهما، باعتباره الآفة التي أبدع الشعراء الصعاليك في تصويرها بصور مختلفة يقول إن الذئب يعوي من شدة الجوع كالرجل المقامر ذو العيال، فقد حدد الشاعر الإطار المكاني الطبيعي لهذا الذئب فهو في واد قفر مجوف كجوف العير ليقرب الصورة للمتلقي ثم تابع رسم المشهد فأبرز صورة الذئب

[1]- نفسه، ن ص.

[2]- نفسه، ص 182.

[3]- الأسد بن كُرزْ هو رجل مخضرم، كان يدعى في الجاهلية برب البجبلة وكان ممن حرم الخمر في جاهليته تنزها عنها، أدرك الإسلام وأسلم مع ابنه يزيد .

دون رؤيته فأسمعنا صوته، إذ لم يكتف بالصورة البصرية وإنما أتبعها بصور سمعية تعبر عن الجوع الذي يعاني منه الحيوانات والصعلوك معا، نحو قوله[1] :

وَوَاد كَجَوْف العيْرِ قَفْر قَطَعْتُه بهِ الذِّئبُ يَعْوِي كالخَلِيع المعَيَّـــــلِ.

وما لاحظناه من خلال هذه اللمحة العابرة على شعر الصعاليك ألفينا أنه لا يخلو من هذا الأسلوب فقد قام الشعراء في تعبيراتهم على إلقاء وحدات مركبة دون أن تكون منفردة إذ جاءت مزودة بقائمة من النعوت والصيغ المكملة للوحدات، لأنها تزيد الأمر وضوحا وتأكيدا وترسيخا للمعنى.

إن هذا التزويد الفني عملية تلفت الانتباه ومرده قد يكون السرعة الفنية، فالتعبير في أشعارهم كان يعبر عن مواقف عابرة يعبرون عنها بالصدق فلا تكلف ولا تجويد، فلا ينبغي أن نتصور أن إدراجهم لهذا النوع من الطريق وهو الأسلوب الجامع أو التجميعي أنه تكلف إنما سجية فطرية كونه شعرا وليد الارتجال المرتبط بالشفاهية.

ونستطيع القول إن الخاصية التجميعية القائمة على الإرداف النعتي الذي يعمل على تراكم العناصر أو تجاورها يشد مفصلي الخطاب (المرسل والمرسل إليه) باعتبار أنها متتالية تحافظ على بؤرة الانتباه في حين هو أسلوب ترفضه الثقافة الكتابية وترى أنه مضطجر وثقيل ومتكلف، وإذا ورد في أي فكر أوتعبير قد تزامن وهذه الثقافة تنقده وتثور عليه بشدة وتتحامل عليه أنه يحمل في ثناياه التقليد الشفاهي البدائي[2].

II – نقد النظرية الشفاهية:

النظرية الشفاهية التي صاغها الباحثان "باري ولورد" على الأدب الإغريقي قد أسهمت إلى حد كبير في إحداث حركة فكرية أثرت في تقديم الملامح الأساسية والعامة التي نسجت بها خيوط الإلياذة والأوديسة وكذلك الأغاني اليوغسلافية، باعتبار أن الإبداع كان شفاهيا في أوليته.

[1]- تأبط شرا، المصدر السابق، ص182.

[2]- والتر أنج، المصدر السابق، ص83.

هذه نظرية أدت إلى رفع اللبس وكشف النقاب عن التقاليد الشفاهية وتقديمها لهذه الآليات التي ترى أنها مؤسسة وفقا لرؤية واصفة للمعالم ذات الأصل الشفاهي.

آليات ومقومات أجهد الوضع واستغرق زمنا في استنتاجها لأن ما وقعت عليه من ذلك الإبداع كان يحتاج إلى محفز الاحتفاظ في حافظة الذاكرة (الذهن)، وتعتبر تلك المحفزات هي عوامل مساعدة على آلية الحفظ والتذكر التي قد كنا أحصيناها في الفصل الأول مع "والتر أنج"، التي رأى أنها تصح على الثقافات الشفاهية ابتداء من اليونانية المتأصلة في القصائد الهومرية إلى الثقافات في كل البقاع[1].

إن المقومات التي تتمتع بها الثقافة الشفاهية هي آليات تكاد لا تنفصل عن البنيات الاجتماعية على عكس الكتابية التي تنفصل عنها فهي ذات وعي ذاتي منفصلة عن الآخر يمكن أن لا تتحقق المشاركة الإنسانية، فالعقل الشفاهي لعدم معرفته للكتابة يجعل من حاجياته الاندماج في تلك البنيات والتكامل مع الآخر في كل الجوانب .

ورغم هذه الإيجابيات التي حققتها النظرية الشفاهية إلا أنه قد وجهت إليها انتقادات لاذعة لاحظها بعض الباحثين أمثال "محمد الدرباسة" و"ابراهيم أحمد ملحم"، والتي في مقدمتها قضية التكرار أو القوالب الجاهزة التي رأيناها وتمت غربلتها في شعر الصعاليك مع"الشنفرى" و"عروة بن الورد"و"تأبط شرا" كنموذج وعللنا أن هذا مرده البيئة الشفاهية القائمة على الارتجال، أما الباحث "أحمد الدرباسة" فيرى أن هذا لا يمثل إلا ظاهرة أسلوبية ذات وظائف بنيوية بدلا من اعتبارها مؤشرات للشفاهية[2].

فالشعر الجاهلي يفسر عبر ثلاث مستويات أسلوبية، الأول منها مستوى نحوي باعتبارها بنى نحوية والثاني مستوى بلاغي باعتبارها بنى عميقة من حيث الدلالة، والمستوى الأخير هو الإيقاعي كونها بنى صوتية[3].

ومن الانتقادات التي وجهت إليها أنها تتعامل مع الشعر تعاملا ينم عن استقرار مختلف العناصر البنيوية وعدم تطور الأجناس الشعبية إلى غاية أدب العصور الوسطى[1].

---

[1]- نفسه،ص78.

[2]- عاطف أحمد الدرابسة، قراءة النص الشعري في ضوء نظرية التأويل، ص(225-232).

[3] المرجع نفسه، ص232.

كما يتابع"ابراهيم أحمد ملحم" أن النظرية الشفاهية بفكرة التكرار الصياغي لم تحل مشكلة السرقات الشعرية التي رأى "جيمس منرو" أنها هي التكرار أو الأخذ [2]، إذ أن هذه المشكلة ليس حلها هو جعل النصوص ترد إلى مخزون مشترك، وأساس النظرية ترى البنية معزولة عن السياق العام الذي ورد فيه.

ويثبت أنه لا يصدق القول إن التكرار ينشأ في مجتمع يجهل الكتابة فحسب، بل هو ناشئ عند عامة الشعراء بما فيهم شعراء العصر الحديث، فلا يكاد أن يخلو نص من التداخل مع النصوص الأخرى أو من عناصر نصية أخرى [3] والتراث يشكل مادة خصبة للشاعر ينفتح النص من خلالها على الماضي، ووجود ثقافة مشتركة عند الشعراء عامة تتيح العملية التكرارية[4] .

كما يمكن نفي أن الثقافة الكتابية تفتقرها، فهي توجد بها وتعد لونا من ألوان التجديد كما أنها تشيع في الشعر المعاصر[5].

أما فيما يخص القرب من عالم الإنسانية والمشاركة الوجدانية والصراع واللهجة الخصامية باعتبار أنها القضايا المرتبطة بالأسلوب الشفاهي، التي تقدم ذكرها وتحريها في شعر الصعاليك أصحاب الطبقة الفقيرة، إلا أن هذه الوجهة تحوي الكثير من التعسف والشطط، كون أن الانفعالات الإنسانية بما فيها الخصامية أو المشاركة القائمة على التفاهم لا تشعر بها طبقة دون الأخرى ولا عصر دون الآخر فالخلجات النفسية تشترك فيها الجماعة فهي ليست حكرا على عصر أو فرد دون آخر.

فهي نزعة مشتركة، لا يعني أن الكتابية أو الطباعة لا تحتوي عليها فهي مجرد وسائل يتحكم فيها صاحب التجربة، فليس دائما تحكمها الأنانية في أي مجال سواء الاجتماعي أو السياسي...، فالشاعر المرهف لا ينفصل عن مجتمعه ولا يبتعد عنه بفنه، ذلك أنها من أكبر الدوافع المحركة للعواطف الإنسانية وهذا الأسلوب لا يمثل إلا صورة للحياة الاجتماعية والشاعر يعكس وجدان مجتمعه إذ يقوم المرآة العاكسة

---

[1] ابراهيم أحمد ملحم، قراءة الآخر، ص52.

[2] جيمس منرو، النظم الشفوي، ص12.

[3]- ابراهيم أحمد ملحم، المرجع السابق، ص65.

[4]- المرجع نفسه، ن ص.

[5]- نازك الملائكة، قضايا الشعر العربي المعاصر، ص231.

له، إذ يبذل الفنان من نفسه ليلقى عمله انتباه الآخرين وأن يشاركوه موضوعه، ومن ثمَّ العمل هو صورة من المجتمع الذي لا يستطيع ذلك المرهف أن يتجرد منه[1].

ولكن ربما تكون أكثر مع الشعراء الصعاليك الجاهليين بسبب الحالة التي آل إليها وضعهم من التهميش وهذا لايعني في الوقت نفسه اضمحلال المشاعر الإنسانية في تاريخ الأدب لما نتصفح صفحاته ونقلبها إلى غايةَ يومنا هذا فالمشاعر والميول غير وقْفٍ على أحدهم.

[1]- محمد مفيد قميحة، الاتجاه الإنساني في الشعر العربي المعاصر، ص35.

خـــــــاتمة

خـــاتمة

قد استهدف البحث قراءة شعر الصعاليك في العصر الجاهلي في ضوء النظرية الشفاهية، انطلاقا من إشكالية حاولنا من خلالها التعرف على أصول النظرية وخلفيتها التاريخية وأسسها وآلياتها، ومدى مصداقية هذه الأسس ومدى إمكانية تطبيقها على الخطابات الشعرية أو أي خطاب شفهي.

وافتتحنا الدراسة بمدخل يحتوي على مجموعة من المفاهيم والمحددات التي لا غنى للبحث عنها فهي مفاتيح لفصول الثلاثة .

إذ خلصت الدراسة من خلال فصولها إلى جملة من النتائج التي يمكن رصدها في النقاط الآتية:

الخوض في دهاليز نظرية الباحثين (باري ولورد) إذ ألفينا أنها انبنت نتيجة ما عرف بالمشكلة الهومرية، وما هي الطريقة المعتمدة في إنتاجه للملحمتين، وكان بإجماع من الباحثين في النهاية أنها قد نظمت شفاهيا، كما تمكنا من معرفة الأسس التي يقوم عليها الأداء الشفاهي –على رأيهما– أي السمات التي تعكس الإنشاء الشفاهي على صعيد الإنتاج الفني.

واعتمدنا على رصد للدراسات وجهود الباحثين العرب والمستشرقين التي أكدت في النهاية إلى انتماء الأدب العربي الفصيح والشعبي إلى الأدب الشفاهي.

كما تطرقنا إلى الشعر الجاهلي وحاولنا إثبات شفاهيته، متفقين مع الباحث "عزالدين إسماعيل" في تفسير ظاهرة التكرار التي اعتبرت أنها مقوم أساسي لهذا النوع من الثقافة (الشفاهية)، والولوج في أصالة هذا الشعر ألفينا أنه ذو طبيعة شفاهية وقد ولد نشيدا مسموعا منشودا مرتجلا، ولكن إثبات هذه الطبيعة في مجتمع أمي لم نكن لننفي أبدا أنه لا يعرف الكتابة، فهي على الأقل موجودة في مناطق ضيقة أو لدى بعض الشعراء ولكن الشفاهية حاضرة بصفة رسمية، فالشاعر الجاهلي على وعي بالكتابة حاضرة في أعماقه

ومنفتح عليها في ذهنيته، فهي كنسق ثقافي موجود معرفي ذهني، ووكدنا ذلك في بعض الشواهد، فعلى رأي "عبد الله الغذامي" أننا أحفاد أمة تختزن وجودها النفسي في أبيات القصيدة.

والجامع بين الشعر الجاهلي العربي وبين الملاحم الهومرية باعتبار أنها أساس الشعر الإغريقي فكل منهما حاكى أشعار سابقة العهد له.

أما الفصل الثالث الذي مهدنا له بالفصلين السابقين فقد انتظمت من خلاله ملامح النظرية الشفاهية على شعر الصعاليك الثلاثة (تأبط شرا، الشنفرى، وعروة بن الورد) وقد أسهمنا الحديث فيه ناحيتين (التركيب اللغوي، المضمون):

وخصصنا جانب التركيب اللغوي للبحث عن ظاهرة التكرار لدى هؤلاء الشعراء أبناء البيئة الشفاهية ووضحناه في جداول،الأول منها حول القوالب الصياغية الجاهزة فهي قوالب تتكرر من بعضها من ناحية المبنى فتكون حرفية أو شبه حرفية.

وثانيها أوسع من الأول وهو ما يعرف بالنظام الصياغي القائم على قوالب اشتقاقية وهو اشتراك بين مجموعة القوالب من خلال المبنى وترتيب البنى مع وجود اختلاف واحد بينها في لفظة واحدة شريطة أن تكون لها نفس الوزن والموقع.

أما ثالثها فكان مع القوالب الصياغية البنيوية المتجانسة إيقاعيا، أي تحل كلمة محل أخرى في عبارة أخرى، إذ تربط بين العبارات قاعدة نحوية واحدة وإيقاع واحد، في وقت يكون فيه القالب معزولا عن السياق.

وألفينا أنها قوالب متداخلة نوعا ما، إذ يمكن اعتبارها من الطرق الذكية التي يلجأ إليها الشاعر الشفاهي الذي يرتجل شعره، والتي تحصنه من الوقوع في الحرج أمام محفل جماهيري، كما تمكنه من تزكية مخزونه اللغوي.

والظاهرة الثانية المدروسة: هي الأسلوب العطفي، القائم على ربط الجمل بمجموعة من الحروف العطفية ووجدنا أنه لا يكاد يخلو منه بيت أو مقطع شعري، ويبدو أن الشاعر الشفاهي قد عدها أداة مساعدة للتواصل مع المتلقي كما أنها تسهل عملية الحفظ والاستيعاب لأنها ترتب الأحداث والأفكار على الذاكرة.

أما الظاهرة الأخيرة في هذا الصدد فكانت مع الأسلوب التوازن التقليدي المحافظ، فالشاعر الجاهلي كما قلنا إنه لا يستند إلى معاجم كونه قد جبل على السليقة والفطرة، وإن كنا على تباعد الزمن بيننا وبينهم نرى أن الألفاظ المستعملة غريبة في أشعارهم إلا أنها مألوفة لديهم متداولة في زمنهم غير غريبة على متلقيها عصرئذ، فالباث والمتلقي على توافق وتوازن يكاد يتطابق، وهما متفقان على أسلو ب تقليدي لا يستطيع الشاعر تغييره لأنه رابط يجعلهما بدوره على توازن، أما في عصرنا فالمتلقي لهذا الشعر يجد صعوبة في فك لغته لتقادم العهد بيننا وبينهم كما أسلفنا في الاستعمال اللغوي، مما يجبرنا على اتخاذ وسيط لفهم وحداتهم اللغوية مثل المعاجم لفك غريبها، كما أنه نحن اليوم في شعرنا المعاصر فعلا نجد الدال بمدلولات عدة تجبرنا على قراءة النص لمرات لنفهم المقصود، على عكس الأولين فهم لا يخرجون عن اللغة الموصى بها.

ومن ناحية المضمون درسنا مقوم اللهجة الخصامية ونزعة الصراع والتي كنا قد توصلنا إلى هذا المقوم من خلال خصائص الحروف لأن ما بين أيدينا ليس إلا كلمات موقعة، ورأينا أن كل نموذج تطرقنا إليه يتناول موضوعا ما إلا ويوجد فيه خصم من الخصوم سواء القبيلة أو حتى مع الذات أوالزوجة اللائمة... والمقوم الثاني هو القرب من عالم الإنسانية والمشاركة الوجدانية والتي تجلت خصوصا في شعر "عروة بن الورد" الملقب بعروة الصعاليك وإن كثرت لديه هذه الظاهرة فإنها لاتقل عند أقرانه، فأشعارهم منسوجة بردات أفعال جماعية تجمع بين طرفي الخطاب وتتولد عن هذا المشاركة الوجدانية.

وفي الأخير الأسلوب التجميعي من أهم العوامل المساعدة للذاكرة الشفاهية، فالشاعر في بعض الأحايين لا يميل أن يثبت في بعض الوحدات منفردة فهو يصلها دائما بنعت أو مجموعة من النعوت، كما رأينا مع الرفيق الدائم للصعاليك (السيف) على سبيل المثال لا الحصر، ومن رأيناه مع وحدات أخرى، وهو أسلوب يعد متتالية تحافظ على بؤرة الانتباه في أرض كانت تغيب فيها الكتابة التي تحفظ المادة الفنية.

وفي ختام الدراسة التي انطلقنا في بدايتها من فرضية سلمنا بصحتها وجدنا كل مقومات النظرية وحاولنا قدر الإمكان استقراءها واستنباطها من شعر الصعاليك الثلاثة، ونشير أن هناك نوع من التحامل على أصحاب النظرية وهو التداخل بين هذه الأسس، كما أنها نظرية كادت أن تطمس مشكلة السرقات الشعرية وتغطيها دون أن تقدم لها حلا.

وما حققه هذا البحث في الأخير هو موكول إلى المتلقي الفاضل ليحكم له أو عليه، وكل ما أرجوه أن تكون هذه الدراسة انطلاقة لدراسات مستقبلية تحقق ما كنا قد سهونا عنه، أو قصرنا فيه، وثقتي أن الأيام القادمة ستكشف لآلئ تراثنا التليد.

إذ لا يمكن عد هذه الدراسة غلقا للباب أو إسدال لستار، فإنها تفتح بابا على مصراعيه لدراسات لاحقة إما بنقد أو بارتياد آفاق لم يسعفنا الحظ بمناقشتها.

قائمة المصادر والمراجع

المصادر والمراجع

أولا: المصادر:

*** القرآن الكريم برواية ورش**

-إسماعيل بن حماد الجوهري،تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار،ط4، دار الملايين، بيروت،1990.

- الأصمعي، الأصمعيات، تحقيق: أحمد شاكر و عبد السلام هارون،ط3، دار المعارف، مصر، 1967.

- امرؤ القيس، الديوان، تحقيق:محمد أبو الفضل ابراهيم، ط5، دار المعارف، القاهرة، دت.

- ابن جني، الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار،ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1952،ج3.

- الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق: فوزي عطوي وعبد السلام هارون،دط، دار الجيل بيروت، 1968 ج3.

- الجاحظ، الحيوان، شرح وتحقيق: عبد السلام هارون، ط1، دار الكتاب العربي، بيروت 1969،ج1.

- الجاحظ، رسائل الجاحظ، تحقيق: عبد السلام هارون،دط، دار الجيل، بيروت، 1993،ج3.

- الحارث بن حلزة، الديوان، تحقيق: إيميل بديع يعقوب، ط1، دار الكتاب العربي، بيروت، 1991.

- الحسن البصري، الحماسة البصرية،تصحح:مختار الدين أحمد،ط1، دائرة المعارف العثمانية،الهند1964

- لبيد بن ربيعة، الديوان، تحقيق: حمدو طمَّاس، ط1، دار المعرفة، بيروت، 2004.

- السكري، شرح أشعار الهذليين، تح: عبد الستار فراج،دط، القاهرة، 1965.

- ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، تحقيق: محمود شاكر وَعبد السلام هارون،دط،دار المدني، جدة، السفر الأول، 1980.

- ابن قتيبة، المعارف، تح: د ثروت عكاشة، ط4، دار المعارف، القاهرة، دت.

- الشنفرى، الديوان، شرح: طلال حرب،ط1، دار صادر، بيروت، 1996.

- ابن طباطبا، عيار الشعر، شرح وتحقيق: عباس الساتر،مراجعة:نعيم زرزور،ط2، منشورات دار الكتب العلمية، لبنان، 2005.

- عروة بن الورد، الديوان، شرح: ابن السكيت،دط، مطبعة جول كربونل، الجزائر، 1962.

- علي بن عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق: محمد أبو الفضل ابراهيم وَ علي محمد البجاوي،ط2، 1993.

- علي ذو الفقار شاكر، تأبط شرا وأخباره، دار الغرب الإسلامي،ط2، بيروت، 1999.

- فيليب حتي،تاريخ العرب، ترجمة:إدوارد جورجي، ط2، دار غندور، بيروت، 1971.

- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق: محمد رضوان الداية وَ فايز الداية، ط1، دار الفكر، دمشق، 2007.

-كارل نالينو، تاريخ الآداب العربية من الجاهلية حتى عصر بني أمية، تقديم: طه حسين، ط2، دار المعارف، مصر، دت.

- محمد بن قاسم بن زاكور المغربي، تفريج الكرب عن قلوب أهل الأرب في معرفة لامية العرب،تحقيق: أحمد ناجي الجمالي وَمحمد الأمين الخانجي،ط1، مطبعة محمد محمد الوراقي بالحمزاوي، مصر، 1927.

- المفضل الضبي، المفضليات، تحقيق: محمد أحمد شاكر وَعبد السلام هارون، دار المعارف، القاهرة،ط6، دت.

- ابن منظور، لسان العرب،ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1996،مادتي(شفه،كرر).

- والتر أونج، الشفاهية والكتابية، ترجمة: حسن البنا عز الدين، مراجعة: جابر عصفور، دط،عالم المعرفة، الكويت،1994.

ثانيا، المراجع:

-إبراهيم أحمد ملحم، قراءة الآخر- القصيدة العربية والنظريات الأجنبية،ط1، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2008.

- إبراهيم عوض، هوامش على تاريخ العرب لفيليب حتي، دط، دار الفردوس، 2012.

- أحمد أحمد بدوي، أسس النقد الأدبي، دط، دار النهضة، مصر، 1996.

- أحمد زرقة، أصول اللغة العربية، ط1، دار الحصاد، دمشق، 1993.

- إخلاص فخري عمارة، الشعر الجاهلي بين القبلية والذاتية، ط2، مكتبة الآداب، القاهرة، 1988.

- أدونيس ، الشعرية العربية، ط2، دار الآداب، بيروت، 1989.

- أدونيس، كلام البدايات، ط1، دار الآداب، الإسكندرية، 1989.

- إياد عبد المجيد ابراهيم، الأصمعي والنقد الأدبي، ط1، دار أروتو، عمان، 2004 .

- فخر الدين الرازي، الإيقاع والزمن –كتابات في نقد الشعر، دار العرف العربي، بيروت،ط1، 1995.

- جواد علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ط2، نشر جامعة بغداد، 1993 ،ج9.

- جيمس منرو، النظم الشفوي، ترجمة: فضل بن عمار العماري، ط1، دار الأصالة، الرياض، 1987.

- حسن البنا عز الدين، الشعرية والثقافة، دط، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2003.

- حسين عطوان، الشعراء الصعاليك في العصر العباسي، ط1، دار الجيل، بيروت، 1998.

- حلمي بدير، أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث، ط1، دار الوفاء، مصر، 2003.

- حنا الفاخوري، تاريخ الأدب العربي، ط1، دار اليوسف، لبنان، دت.

- حنا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي، ط1، دار الجيل، بيروت، 1982.

- راشد محمد عطية أبو صواوين، تنمية مهارات التواصل الشفوي، ط1، إيتراك، مصر، 2005.

- ريجيس بلاشير، تاريخ الأدب العربي، ترجمة: إبراهيم الكيلاني، ط1، (تونس، الجزائر)، 1986.

- سعد عبد الله الصويان، جمع المأثورات الشفوية، ط1، دار الكتب، قطر، 1985.

- سفيان زدادقة، أدب الغرابة في نص الصعلوك تأبط شرا، مجلة الناص، جامعة جيجل، العدد3/2، 2004.

- شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي- العصر الجاهلي، ط22، دار المعارف، القاهرة، دت.

- صاحب خليل إبراهيم، الصورة السمعية في شعر ما قبل الإسلام، منشورات اتحاد الكتاب،2000.

- طه حسين،الشعر الجاهلي، ط3، دار النهر، القاهرة، 1996.

- طه حسين، في الأدب الجاهلي، ط3، مطبعة الفاروق، القاهرة، 1933.

- عاطف أحمد الدرباسة، قراءة النص الشعري في ضوء نظرية التأويل، ط1، عالم الكتب الحديث، عمان، 2006.

- عبد الجليل مرتاض، اللغة والتواصل، دط، دار هومة، الجزائر، دت.

- عبد الحليم حنفي، شعر الصعاليك،منهجه وخصائصه، دط، مطابع الهيئة المصرية للكتاب، 1987.

- عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، ط6، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء 2006.

- عبد الله الغذامي، القصيدة والنص المضاد، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1994.

- عبد المنعم الزبيدي، مقدمة لدراسة الشعر الجاهلي، ط1، مطبعة الثورة، بني غازي، 1970.

- عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي تفسير ومقارنة، دط، دار الفكر العربي ، القاهرة 2000.

- فؤاد أفرام البستاني، الشعر الجاهلي، نشأته وفنونه، ط5، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، 1997.

- فضل بن عمار العماري، الإبداع في الشعر الجاهلي بين الإلهام والارتجال، مجلة جامعة الملك سعود، الآداب، م9، 1997.

- فضل بن عمار العماري، الشعر والغناء في ضوء النظرية الشفوية، دط، مكتبة التوبة، الرياض، دت.

- كارل نالينو، تاريخ الآداب العربية من الجاهلية حتى عصر بني أمية، تقديم: طه حسين، ط2، دار المعارف مصر، دت.

- كمال أبو ديب، الرؤى المقنعة نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، دط، مطابع الهيئة المصرية 1986.

- محمد بلوحي، الشعر الجاهلي في ضوء نظرية التأليف الشفهي في ضوء النقد الحديث، مجلة الموقف الأدبي، العدد384، 2003.

- محمد البريري، الخصومة بين الوعي الشفاهي والوعي الكتابي، مجلة التنويرالثقافي، قطر، العدد1، 1988.

- محمد مفتاح، في سيمياء الشعر القديم، دط، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1980.

- محمد صقر خفاجة، الأدب اليوناني، دط، دار النهضة، مصر، 1965.

- محمد مصطفى هدارة، اشتراكية الشعراء الصعاليك، مجلة الأقلام، 1965.

- محمد عبد المنعم خفاجي، الحياة الأدبية في العصر الجاهلي، ط1، دار الجيل، بيروت، 1992.

- محمد مبارك، استقبال النص عند العرب، ط1، دار فارس، عمان ، 1999.

-محمد مهدي البصير، بعث الشعر الجاهلي، دط، مطبعة النقيض الأهلية، بغداد، 1973.

- محمود حسن أبو ناجي، الشنفرى شاعر الصحراء الأبي، صدر عن وزارة الثقافة العربية بالجزائر،2007 .

- محمود محمد شاكر، قضية الشعر الجاهلي في كتاب بن سلام، ط1، مطبعة المدني، جدة، 1997.

- مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب، ط1،دار الكتب العربية، بيروت، 2000، ج1.

- مفيد محمد قميحة، الاتجاه الإنساني في الشعر العربي المعاصر، ط1، دار الآفاق الجديدة، 1981.

- مي يوسف خليف، بطولة الشاعر الجاهلي وأثرها في الأداء القصصي، دط، دار قباء، القاهرة، 1998.

- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ط1، مكتبة النهضة، 1962.

- ناصر الدين الأسد، مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، ط1، دار المعارف، مصر، 1982.

- ناصر الدين الأسد، نشأة الشعر الجاهلي وتطوره،ط1، 1999.

- هلال الجهاد، جماليات الشعر العربي(دراسة في فلسفة الجمال)، ط1،مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2007.

- هلال الجهاد، فلسفة الشعر (دراسة تحليلية في حركة الوعي الشعري العربي)، دط، دار المدى، دمشق، 2001.

- يوسف خليف، الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، ط3، دار المعارف، القاهرة، 1988.

المنشورات الإلكترونية:

- أيمن بكر، تعدد الرواية في الشعر الجاهلي،ديوان الهذليين أنموذجا، www.kotobarabia.com

المراجع الأجنبية:

mecheal zwettler, the oral traditional of classical arabicpoerty is character implication,1987.

milman parry, l'epitheie traditional dans homer,http://www.persse.fr

فهرس الموضوعات

مقدمة .....أ-هـ

مدخل: محددات ومفاهيم

1- الشفاهية والرواية الشفاهية.....07

2- تحديد مفهوم الشفاهية (لغة واصطلاحا).....10

3- محددات الكلام الشفاهي والمكتوب..... 10

4- أهمية التواص الشفاهي في الخطاب القرآني.....13

5- تعريف الجاهلية والصعلكة وظروف نشأتها.....15

الفصل الأول: النظرية الشفاهية

1- ارهاصات النظرية الشفاهية.....23

2- مقومات النظرية الشفاهية.....29

3- الدراسات النقدية المعاصرة للنظرية الشفاهية المنصبة على الأدب العربي..... 42

الفصل الثاني : جذور (جينالوجيا) الشعر الجاهلي:

1-لإطار المكاني والزماني للشعر الجاهلي..... 46

2- أصالة الشعر الجاهلي وطبيعته.....53

3- الوعي الكتابي في الشعر الجاهلي..... 61

4- العلاقة بين الشعر الجاهلي والمشكلة الهومرية..... 67

الفصل الثالث:شعر الصعاليك " عروة بن الورد، الشنفرى وتأبط شرا " في ضوء النظرية الشفاهية:

I-ملامح الشعرية الشفاهية في شعر الجاهليين: " عروة بن الورد، الشنفرى وتأبط شرا "

1/التركيب اللغوي: 75

1-1 الأسلوب التكراري.....75

1-2 الأسلوب العطفي.....116

1-3 أسلوب التوازن والأسلوب التقليدي المحافظ..... 130

2/ المضمون:.....137

2-1 لهجة المخاصمة والموقفية ونزعة الصراع..... 137

2-2 القرب من عالم الإنسانية والمشاركة الوجدانية..... 158

2-3 الأسلوب التجميعي.....168

II - نقد النظرية الشفاهية.....176

خاتمة.....180

المصادر والمراجع.....185

فهرس الموضوعات.....193

Résumé

Cette étude tende à faire une projection des fondements de la théorie oraliste sur la poésie des brigands (saalik) dans l'ere pré-islamique, c'est-à-dire la lecture de leur poésie en se référant aux fondements de le théorie sur une production grecque authentique (l'lliada et l'odyssée).

Dans cette perspective, nous avons exposé les principe et les fondements de la théorie qui refléte la structure orale de texte, et nous avons abordé les études critique contemporaines les plus imortantes, concernant arabe.

Lier ga poésie pré-islamique à la théirie nous oblige a tenir compte de sa spatiotemporalité, de son originalité et de sa relation avec la probléme homérique.

La côté pratique de cette recherche s'intéresse à l'étude de caractéristique de la poétique oral dans la poésie de(taabata charran- echanfara- aroua ben el ward).

La souci principal de cette étude est la lecture de la poésie de ces poétes à la lumiére de la théorie(parry/ lord) en classant les composants à traves la structure linguistique contenant la rendance la méthode paralléle et le style traditionnel conservateur et aussi à traver

Le contenu englobant un syle à tendans de cinflits et le ton accusatoire et le style de la l'empathie et de la proximité de monde humaniste, ainsi que le style synthétique.