سيمياء الصراع في تائية الشنفرى

الأستـــاذ: مـــحلو عـــادل
معهد الآداب واللغـــات
المركز الجامعي بالوادي

يُمثّل شعر الصعاليك الجاهليين ظاهرة فريدة في مسار الشعر العربي لأنه يحمل ثورة في المستويين الاجتماعي والفني معا[1]، وكأنما أراد أن يقول لنا إن الفن انعكاس للبنية الاجتماعية التي ينتمي إليها مُنتجه.

لقد حقّق شعر الصعاليك عامل تنوّع في الأدب العربي فنقل تجربة ثورية في المستوى الاجتماعي ترفض أن يُقيّم المرء على أساسِ غير ذاته ؛أي ترفض أن يُسند إليه دور وأن تقدّر مكانته في قبيلته على أساس انتمائه لأسرة ذات نسب أو مال بل ترى أن يتمّ ذلك بالنظر إلى ما يمتلك من شخصية ومهارة وذكاء.

ولقد بلغت هذه الحركة الثورية درجة من الصدق انعكست على فنّها الشعري فأخذ في الغالب خصائص مغايرة لتلك التي بُني عليها شعر القبيلة.

وهذا الشعر رغم أنه لأفراد مُتعدّدين إلا إنه يُشكّل متنا واحد ومدوّنة متجانسة جعلت الدارسين يرصدون الملامح الفنية المشتركة بين أشعار هؤلاء الصعاليك من:

- قصر النصوص فأغلبه مقطوعات.
- العزوف عن المقدّمات الشعرية المعتادة خاصة الطللية منها.
- عدم الحرص على التصريع.
- الوحدة موضوعيّة[2].

وهكذا يصير لدينا نصّـــــان:نصٌّ مرْكزٌ هو النص الجاهلي الذي لا يحمل مثل تينك الثورتين مقابل نصٍّ هامش هو النصّ الصعلوكي الذي يحمل ملامح الصراع الاجتماعي ويبرزها في شكل فنيّ مناسب؛ بل ويعمل على تعميقها وتبريرها في أحيان كثيرة.

1.النصُّ علامةً:

إذا كان شعر الصعاليك خاضعا لتلك الخصائص فهناك قصيدة لا تكاد تتوفّر عليها وهي تائية الشنفرى التي مطلعها:

ألا أمُّ عمرو أجمعت فاستقلّتِ

وما ودّعت جيرانها إذ تولّتِ[3]

فهذه القصيدة:

- تبلغ 36 بيتا فهي ليست مقطوعة.
- مقدّمتها بينيّة تشكو بين الحبيبة ورحيلها.
- وهي كما يظهر من مطلعها قصيدة مصرّعة.
- تتعدد مواضيعها: بينٌ فغزل فغزو فوصف للصديق ،ثم حادثة قتل يليها مقطع حكمة عن الموت.

وهنا نلتقط أولى العلامات وهي النصّ كلّه من حيث انزياحه عن خصائص النصّ الصعلوكي واتجاهه من الهامش إلى المركز؛ فما دلالة ذلك؟

هناك تأويلان يُمكن أن يُقدّما:

1. أن يكون هذا النص من قصائد الشنفرى الأولى في عالم الصعلكة فغلبت عليه خصائص النص المركز في الشعر الجاهلي.
2. أن يكون هذا الانزياح دالاّ على أن الشنفرى يحاول أن يضمن لتائيته الوصول إلى أكبر عدد ممكن من المُتلقّين ،وأن يؤثّر فيهم أكثر لأنه ينسج على منوال مألوف لديهم، أو كان يبتغي الوصول بنصّ على النمط المركزي فنيّا إلى أولئك الذي هم في المركز اجتماعيا.

يبدو التأويل الأول بحاجة إلى سند تاريخي يُوثّق زمن النص في مسيرة الشنفرى صعلوكا؛أي هل كان في بدايات صعلكته أو بعد أن اشتد عوده فيها فأثّرت في فنّه الشعري.ومن خلال التائية نفسها يمكن أن نستأنس ببيتين يقول فيهما:

وبـــاضعـــة حُمْرِ القسيّ بعثتهـــا

ومن يغزُ يغنـــم مرّة ويُشمّـــتِ

خرجنا من الوادي الذي بين مشعلٍ

وبين الجبا هيهات أنشأتُ سُربتي[4]

فمن خلال هذين البيتين يبدو لنا الشنفرى في مكانة الزعيم بين رفاقه لأنه يأخذ لنفسه مكانة الفاعل نحويّا (بعثتها ، أنشأتُ)؛ وهو ما يُرجّح ألاّ تكون هذه القصيدة في بدايات عهده بالصعلكة فأن تكون زعيما في عصابة لهو أمر يتطلّب دُربة ومرانا ومرورا على مراحل كثيرة.

هذا بالنسبة للتأويل الأول أما التأويل الثاني فإنه يبدو أكثر تماسكا خاصة إذا استحضرنا مناسبة القصيدة بحسب المصادر فقد جاء في الأغاني:"...ثمّ قدم منى وبها حرام بن جابر ، فقيل له :هذا قاتل أبيك فشدّ عليه فقتله"[5].

إذن فالشنفرى أخذ بثأر والده منتهكا واحدة من التقاليد المُقدّسة عند العرب وهي حُرمة الحج التي افتخر بها العرب على بقيّة الأمم حين قال النعمان بن المنذر مناظرا كسرى أنو شروان " وأما دينها وشريعتها فإنهم متمسّكون به حتى يبلغ أحدهم من نُسكه بدينه أن لهم أشهرا حرما وبلدا محرّما ، وبيتا محجوبا ، ينسكون فيه مناسكهم، ويذبحون فيه ذبائحهم، **فيلقى الرجل قاتل أبيه أوأخيه،وهو قادر على أخذ ثأره وإدراك رغمه منه، فيحجزه كرمه ويمنعه دينه عن تناوله بأذى** "[6].

إذن انتهك الشنفرى القيم الاجتماعية التي وضعها المركز لكن عبّر عن ذلك بالقيم الفنيّة التي وضعها هذا المركز ذاته ولم يستخدم القيم الفنيّة التي تعكس انتهاكه للقيم الاجتماعية السائدة.ودلالة ذلك :

- محاولة توصيل هذا الحدث إلى أكبر قدر ممكن من المتلقين من خلال استخدام النمط الفنيّ الذي ألفوه.
- تبليغ هذا الحدث إلى أولئك الذين في مركز المجتمع عبر استخدام المنوال النصيّ المركزي بدل الهامشي مخاطبا إياهم بـــ:"لغتهم" ليقول لهم: إنكم لستم بمنأى عن أن يُفعل بكم مثل حرام بن جابر، وأن المظلوم يأخذ بثأره ولو بانتهاك التقاليد المتعارف عليها.
- إن إدراج حدث ضدّ التقاليد الاجتماعية داخل نسيج فنيّ موافق لتلك التقاليد يُنتج توتّرا في بنية النص لانتماء الشكل إلى ضفة والمضمون إلى الضفة المقابلة؛ فتحصُل مُجابهة بينهما وتجاذب يُضفيان على النص مزيجا من الألفة والغرابة

في آن معا مما قد يضمن استجابة جمالية أكبر من المتلقين تمُرّ من خلالها الرسالة بسلاسة.

2.الموضوع علامةً:

كان بعض من النقاد العرب القدامى قد انتبهوا إلى رمزية الأغراض الشعرية ؛أي أن الموضوع الشعري كالغزل أو الرثاء أو قصص الحيوان ليس مقصودا لذاته بل هو قناع يُخفي موقفا سياسيا أو اجتماعيا أو غير ذلك، ومن أولئك النقاد الجاحظ[7]. أما في نقدنا الحديث والمعاصر فإن الأمر زاد الاهتمام به وقدّم فيه كثير من النقاد دراسات جادة[8].

سنأخذ الموضوع الأول من موضوعات التائية نموذجا للموضوع العلامة وهو: البين.يقول الشنفرى:

ألا أمُّ عمرو أَجْمَعَتْ فَاسْتَقَلَّــتِ وما ودّعتْ جيرانها إذ تولَّــتِ

وقد سبقتنا أمّ عمرو بأمرهــا وكانت بأعناق المطيِّ أَظَلَّــتِ

بعينيَّ ما أمسَتْ فباتتْ فأصبحتْ فقَضَّتْ أمورا فاستقلَّتْ فوَلَّــتِ

فوا كبدا علـــى أميمــةَ بَعدمــا طمعتُ،فهَبْها نعمةَ العيش زلَّــتِ[9]

تنطلق القصيدة إذن من حدث الرحيل السريع المفاجئ لأم عمرو التي لم تودّع جيرانها وسبقت الشاعر ولم تعلمه بقرارها بل استبدت بأمرها وأخذت قرارها بنفسها لتتركه عاجزا أمام هذا الحدث لا حيلة له سوى التأسف على نعمة العمر التي انفلتت من بين يديه بعد أن طمع في اتصال واستمرار ما بينهما.

إن هذه المرأة تقوم بعمل غير مألوف وهو الرحيل بمفردها دون إعلام أيّ أحد لا الجيران ولا صاحبها نفسه؛ إنها تنتهك القواعد الاجتماعية المتعارف عليها فهي تثور

ــ إذن ــ على سُلّم القيم السائدة؛ فكأنما انتفضت على قيم المركز متجهة نحو الهامش بلا مبالاة.

إن هذا الحضور القويّ الطاغي للمرأة يتضمّن تغييبا للطرف الآخر وهو: الرجل،وهنا نلج باب علامة أخرى وهي أن الرجل يدلّ على المركز لأنه هو من صاغ قيم المجتمع وفرضها بينما المرأة تدلّ ــ في هذه الأبيات ــ على الهامش.

إن هذه المرأة هي قيم الهامش؛ أي الصعلكة،أما الرجل فهو قيم المركز أي القبيلة، وكلاهما حاضر في ذات الشنفرى ضمن صراع داخلي متأجج بسبب قوّة الانتهاك.

فهو حين قتل مُحرما "وسط الحجيج المصوّت"[10]، كما يُعبّر،كان قد بالغ في انتهاك النُظم والقيم الاجتماعية لأنه قتل رجلا أعزلا أخذه غدرا في مكان اتفقت العرب على قدسيّــته وزمان أجمعت على حرمته.

وهكذا دخل الشنفرى في صراع بين شقّين من ذاته؛ شقّ الصعلوك وشقّ القبيلي. الأول ينفر من سلّم قيم القبيلة ولا يأبه بلومها له على ما قام به تماما كتلك المرأة التي ترحل عن مضارب القبيلة دون اهتمام لقول قائل أو اعتراض معترض لأنها أصلا لم تُعلم أحدا.أما الشقّ الثاني فيُمثّله الرجل رمز القبيلة وواضع قيمها ومنظّرها وحاميها.

وفي النهاية يبدو أن الشقّ الصعلوك تغلّب لأن المرأة ترحل وتترك الرجل،الذي يمثّل الشق القبيلي من ذات الشنفرى، عاجزا بلا إرادة ولا ردّة فعل مناسبة.

وهنا نعود للعلامة الأولى: النص لنرى أن المرأة والرجل في موضوع البين استمرار لما لاحظناه فيها من صراع بين المركز والهامش ففي حين كان الشكل الفني خاضعا لقيم المركز كان المضمون خاضعا لقيم الهامش.

إن هذا الدور الذي تؤديه المرأة كعلامة في مقابل علامة الرجل للدلالة على صراع داخلي وتجاذب وغليان بين القيم والنزعات ليس بالغريب عن الشعر فقد لاحظه الدارسون في موضوع الكرم حين تحاول النزعات الذاتية من خوف من الفقر أن تلبس قناع المرأة لتثني الشاعر عن بذل ماله بينما تلبس القيم الاجتماعية قناع الرجل لتدفعه نحو البذل ومزيد من السخاء[11].

وهاهي المرأة في التائية تلبس قناع الدافع الذاتي نحو الانتقام بينما يلبس الرجل قناع القيم الاجتماعية التي تُحرّم قتل المُحرم ولو كان قاتلا.

3. الرويّ عـــــلامـــة:

إذا كان الموضوع علامة تحمل في طيّاتها دلالات جمّة وتنضخ بتأويلات تضيء النصّ فإن للشكل أيضا دوره في ذلك ؛فلا مناص إذن من التعرّض للغة في هذه التائية لأن " كل قراء تتوقف عند حدود المضامين التاريخية أو الاجتماعية أو النفسية أو الثقافية، تظلّ قراءة مخالفة لطبيعة الشعر "[12].

وهنا سنعرض للروي لأنه روح القافية في القصيدة وجوهرها ولذلك كان ثعلب يسمي الرويَّ قافيةً كما ظلّت كثير من الدواوين والمجموعات الشعرية تُرتّب على القوافي والمقصود هو الترتيب على حرف الرويّ[13].ورويّ التاء الذي بنى عليه الشنفرى إيقاع هذه القصيدة لم يأتِ عبثا لأن وجود الصوت ، أي صوت ، في الشعر ليس اعتباطيا[14].

ونحن إذا تفحّصنا فونيم التاء من الوجهة الصوتية البحتة نجده فونيما:انفجاريا مهموسا[15]،وبهذا نجد أنفسنا أمام صفة قوّة هي الانفجار وصفة ضعف هي الهمس تقابلان علامتي الرجل الذي يمثّل القوة والمرأة التي تمثل الضعف على الترتيب لترسيخ ذلك الجو من الصراع بين طرفين داخل الذات.

ومن أجل مزيد من الإحساس بمرارة هذا الصراع واستنفاده طاقة الشنفرى وقوّته جاء الرويّ مهموسا لأن المهموسات " تُنتج بجهد مضاعف وتحتاج إلى وقت أكثر من الأصوات المجهورة التي تُنتج بجُهد ووقت أقلّ"[16].

هذا في الجانب الصوتي أما من الجانب الصرفي فإن التاء علامة تأنيث، وبما أن التذكير أصل والتأنيث فرع عليه كما يقول أسلافنا ؛فإن التاء التي تمثّل الفرع أو الهامش تأخذ مكانة مركزية في النص لأنها حرف الروي .ليتجلى من جديد ذلك التجاذب بين المركز والهامش من أجل السيطرة على النص وعلى الناص ذاته.

وهكذا يكون الرويّ علامة على وجود صراع مرير وطويل بين طرفين يحتدم داخل أسوار ذات الشنفرى يؤرّقها ويضعها أمام مفترق طرق بين نمطين من الحياة فتحتار بينهما فيجئ شطر من النص على منوال اتجاه والشطر الثاني على نمط الاتجاه الآخر.

صحيح أن المرأة رحلت كعلامة على تغلّب الشق الصعلوكي من الشنفرى لكن من المهمّ جدا أن نُسجّل حدوث صراع مرير وخطر داخل الذات بين موقفين لأنه مهما كان تصوّرنا لشدّة وفتك الصعاليك فهم في النهاية بشر لهم من الإنسانية قدر وافر لما

عانوا من ظلم وقهر في بيئاتهم؛ فلولا تلك الفطرة السليمة لما حدث صراع داخل الذات ،ولما انقسم الشنفرى على نفسه في مأساة تهدّد استقرار شخصيته ليُثبت أنه لا يمثّل الجانب الشيطاني في حركة الصعاليك العرب كما رأى د.يوسف خليف [17] بل هو على خلاف ذلك إنسان كبقيّة الناس تأتي عليه أحيان من الغضب لدَمه فيثور مدافعا عنه آخذا بثأره مُطبّقا القصاص في مجتمع لم يكن ليأخذ له حقّه مهما فعل.

الـــهـــــوامـــش:

(1) ـ انظر: أدب الغرابة قراء في نص للصعلوك تأبط شرا، سفيان زدادقة، مجلّة الناص، جامعة جيجل،
ع 2-3، أكتوبر2004- مارس 2005 -،ص:182.

(2) ـ انظر: الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، يوسف خليف ، دار المعارف، القاهرة، ط3 ،1978. ففي الفصل الثالث رصد دقيق مع عديد الأمثلة لهذه الظواهر الفنية.
(3) ـ ديوان الشنفرى، إعداد وتقديم:طلال حرب، دار صادر، بيروت،ط1، 1996،ص:35.طبعا ليست هذه القصيدة وحدها التي خرجت عن تلك الخصائص فلامية الشنفرى أيضا من أبرز أمثلة ذلك.
(4) ـ السابق،ص:37.
(5) ـ الأغاني،أبو الفرج الأصبهاني،دار الثقافة، بيروت، ط5، 1981، جـ:21، ص:207.
(6) ـ جواهر الأدب، السيد أحمد الهاشمي، مؤسسة المعارف، بيروت، جـ1 ، ص:226.
(7) ـ انظر: الحيوان، الجاحظ، تحـ: عبد السلام هارون ،دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1969، جـ 2، ص:20؛ حيث يلحظ الجاحظ أن الكلاب هي التي تقتل بقر الوحش في الرثاء والمواعظ أما في المديح فالكلاب هي التي تموت وأن ليس ذلك على حكاية قصة بعينها.
(8) ـ من هؤلاء د.البهبيتي في كتابه: تاريخ الشعر العربي،دار الفكر،،ص:98-103.،وأحمد وهب رومية في كتابه: شعرنا القديم والنقد الجديد،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،سلسلة عالم المعرفة،ع 207 . فقد خصّص كل الباب الثاني لمحاولات نقدية بديعة اتخذ فيها الموضوعات الشعرية علامات.
(9) ـ ديوان الشنفرى، ص: 35.
(10) ـ السابق، ص:39.
(11) ـ انظر: حجاب العادة:أركيولوجيا الكرم من التجربة إلى الخطاب، سعيد السريحي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء، المغرب، ط1 ، 1996، ص:17 - 31.
(12) ـ النص الشعري بين الرؤية البيانية والرؤية الإشارية، د.أحمد الطريسي،دار عالم الكتب، الرياض،ص:17.
(13) ـ انظر : موسيقى الشعر العربي،شكري محمد عيّاد، طبعة أصدقاء الكاتب،1998،ص:91.

(14) ـ انظر: تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص، د.محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء، المغرب، ط3 ، 1992، ص: 60.

(15) ـ انظر: علم اللغة،د.محمود السعران، دار النهضة العربية، بيروت، ص:155.
(16) ـ منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري ،د.قاسم البريسم، دار الكنوز الأدبية، ط1 ، 2000،ص:49.
(17) ـ انظر: الشعراء الصعاليك، ص: 330.