



## جماليات تلقي الرواية الشعرية عند الشعراء

الصعاليك

قافية تأبط شراً نموذجاً

”يا عيد ما لك من شوق وإIraq“

د. جيهان محمد صالح أحمد

أستاذ مساعد بكلية الآداب والعلوم الإنسانية

جامعة الباحة

**DOI:** 10.21608/qarts.2024.264601.1874

مجلة كلية الآداب بقنا - جامعة جنوب الوادي - المجلد (٣٣) العدد (٦٢) يناير ٢٠٢٤

الترقيم الدولي الموحد للنسخة المطبوعة ISSN: 1110-614X

الترقيم الدولي الموحد للنسخة الإلكترونية ISSN: 1110-709X

<https://qarts.journals.ekb.eg>

موقع المجلة الإلكتروني:

## جماليات تلقي الرواية الشعرية عند الشعراء الصعاليك

## قافية تأبَّط شراً نموذجاً

## "يا عيد ما لك من شوق وإبراق"

## الملخص:

يتناول هذا البحث جماليات تلقي الرواية الشعرية التي تعد سمة من سمات عصر يخضع لعقلية شفوية لم تعرف "الثبات" النصي المعروف في المجتمع الكتابي، مما يمكن أن ينطوي على نوع من التأويل "الذاتي" للنصوص؛ إذ تعاد روايتها في المجتمع الشفاهي، سواء من قبل الشاعر أو من قبل الراوي. وقد قبل المجتمع العربي الكتابي الإسلامي هذه العقلية الشفوية وما أنتجته من شعر بوصفها مرحلة تأسيسية يمكن البناء عليها ثقافياً، وخصوصاً أن القرآن الكريم جاء بمعجزة بيانية تتحدى العرب وتدعوهم إلى التحول إلى مرحلة كتابية جديدة. من هنا كان تقبل العرب للشعر الجاهلي برواياته التي لا تخضع للثبات على أساس أن هذه الروايات تمثل ثراءً في فهم هذا الشعر؛ لأنها نابعة من طبيعته. وهكذا حافظوا على تلك الروايات، ووجدوا فيها مجالاً خصباً للتأويل، وتوجيه المعنى الذي يتناسب مع عقليتهم "النصية" التي تفضل اعتماد "نص" واحد قابل لتأويلات متعددة.

وتتجلى حركية الرواية الشعرية في قصيدة (تأبَّط شراً) في استخدام الشاعر للغة شعرية متقنة، تكشف عن فئة مهمة من المجتمع الجاهلي يوصفون بالصعلكة، وهم: (الشعراء الصعاليك) الذين يُعدون أنفسهم جزءاً مهماً من التاريخ الأدبي والثقافي، رافضين القيود الاجتماعية، متصفين بالتححرر حتى في اللغة، مما كشف لنا إمكانات لا محدودة من الإبداع الفني.

وقد جاء الكشف عن خصوصية الرواية في قصيدة (تأبَّط شراً) من خلال تحليل البنى الأصلية لدى الشراح بوصفهم شراحاً كتابيين، وواعين بالمدخلات اللغوية، وإظهار القيم الجمالية والمزايا التعبيرية التي تخلقها حركية الرواية، باعتبارهم متلقين للنص الشعري. الكلمات المفتاحية: الرواية الشعرية، الثبات النصي، حركية الرواية الشعرية، الشفاهية والكتابية، الصعلكة.

## المقدمة:

نسعى في هذا البحث إلى دراسة شاعر جاهلي قديم يُعدُّ من الشعراء الصعاليك، هو تَأَبَّطُ شَرًّا<sup>(١)</sup> وقد حفلت كتب الأدب بأخباره، وأسهمت في كشف محطات ذات قيمة في حياته، ومذهبه في الحياة الذي يعكس تقاليد العرب وثقافتهم، ويعبر عن قيمهم ومعتقداتهم، معتمداً على الغارة والسلب والنهب، حتى ليقال: إنه كان متمرداً على سنن الحياة ونظمها التقليدية، مما عمق شعوره بالتمرد والرفض.

وتتمتع القصيدة القافية<sup>(٢)</sup> لتأبط شراً بمكانة عالية في مختارات الشعر الجاهلي عند القدامى وفي تحليلات المحدثين لها على حد سواء؛ ومما زاد من قيمتها افتتاح

(١) هو ثابت بن جابر بن سفيان الفهمي المضري، وأمه أميمة من بني القين من فهم، ولدت خمسة نفر. وتكثر الأخبار التي تدور حول الأسباب التي من أجلها حمل ثابت بن جابر لقب 'تأبط شراً' فقد ذكر الرواة أنه رأى كبشاً في الصحراء، فاحتمله تحت إبطه، فلم يقله؛ فقال له قومه: ما تأبطت يا ثابت؟ قال: الغول قالوا لقد تأبطت شراً؛ فسمي بذلك. وقيل: بل قالت له أمه: كل إختك يأتيني بشيء؛ فقال: سأتيك الليلة بشيء؛ فصاد أفاعي كثيرة فأتى بهن في جراب متأبطاً له؛ فألقاها بين يديها ففتحته ووثبت، وقال لها نساء الحي: ماذا أتاك به جابر؛ فقالت: بأفاعٍ في جراب، قلن وكيف حملها؟ قالت: تأبطها، قلن: لقد تأبط شراً فلزمه تأبط شراً. انظر أبا الفرج الأصفهاني. كتاب الأغاني، صححه أحمد الشنقيطي (القاهرة: مطبعة التقدم، د.ت)، ج ٤، ص ٢٣٧٣. وقد ورد نسبه في الشعر والشعراء، أنه ثابت بن عمّس. وقال الأصمعي: كان ابن طرفة الهذلي، وهو أعلمهم بتأبط شراً وأمره، يقول: هو ثابت بن جابر، وهو من فهم، وفهم وعدوان أخوان. وكان شاعراً بئيساً، يغزو على رجله، وقد قتل بحي، وعرفت أمه أنه قد قتل. انظر ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر (القاهرة: دار المعارف، ١٩٥٨). ص ٣١٢-٣١٣.

(٢) وردت مناسبة القصيدة في الأغاني عندما أغار تأبط شراً، ومعه ابن براق الفهمي على بجيلة، فأطردا لهما نعماء ونذرت بهما بجيلة؛ فخرجت في آثارهما، ومضيا هاربين في جبال السراة، فلما وقفا عليها، قال تأبط شراً لابن براق: أقل من الشرب، فإنها ليلة طرد، قال: وما يدريك؟ قال والذي أعدو بطيره إنني لأسمع وجيب قلوب الرجال تحت قدمي. والقصيدة يصف فيها شدة عدوه، ونجاته من بجيلة، وإفلاتهم جميعاً منهم. انظر أبا الفرج الأصفهاني. كتاب الأغاني، ج ٤، ص ٢٣٧٣.

المفضل الضبي وهو أبرز رواة الشعر الجاهلي، اختياراته المشهورة بها، والتي نحن بصددھا، ليجعلھا أول ما يختار وينتخب؛ مما ترتب عليه أن لقيت القصيدة من شراح المفضليات ومفسريھا عناية وإسهاباً في الشرح والتأويل لم تلقھا قصيدة أخرى من المفضليات.<sup>(1)</sup> وقد لقيت القصيدة اهتماماً كبيراً في الدرس الأدبي الحديث سواء لدى الدارسين العرب أو غير العرب. فمن الواضح أنها قصيدة تنطوي على قيمة فنية عالية، وخصوصاً أنها تنتمي إلى شاعر صلوك معروف أنه وجماعته من الشعراء ينحون منحىً مختلفاً عن المنحى التقليدي لبناء القصيدة،<sup>(2)</sup> في الشعر الجاهلي، لدى شعراء مثل شعراء المعلقات على سبيل المثال.

من هذا المنطلق، حاولت أن أتناول هذه القصيدة، في رواية (أو روايات المفضليات وشروحها بصورة أساسية) من خلال حركية الرواية الشعرية في القصيدة التي تتجلى في استخدام الشاعر لبنية الخطاب الشعري المتمثل في لغة تركيبية متقنة وتجانس صوتي وصرفي ودلالي، من أجل الكشف عن مدى خصوصية ثقافة العصر الجاهلي في النقل الشفاهي.

أما عن حركية الرواية في هذا البحث فهي تعني الاختلاف والتعدد في المعنى، نتيجة لأنها سمة من سمات عصر يخضع لعقلية شفوية لم تعرف "الثبات" النصي

(1) انظر تأبط شراً، ثابت بن جابر. ديوانه وأخباره. جمعه وحققه وشرحه علي ذو الفقار شاعر (بيروت: دار الغرب الإسلامي، ١٩٩٩). ص ٩.

(2) ألفت ثناء أنس الوجود الضوء على تلك الفكرة؛ في أن شعر الصعاليك يمثل تنوعاً ثقافياً في بنية القصيدة؛ في مطلعها وفي ترتيب أغراضها نتيجة للتقاليد والأعراف الخاصة بالشعراء الصعاليك، والتي أهمها، رفض فكرة الوقوف على الأطلال؛ لأن الطلل بطبيعة الحال مرتبط بالوطن والاستقرار والأمن، وتلك معانٍ مفقودة بالنسبة لرؤية الشعراء الصعاليك. انظر ثناء أنس الوجود، رؤية العالم عند الجاهليين: قراءة في ثقافة العرب قبل الإسلام (القاهرة: عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ٢٠٠١)، ص ٨٤.

المعروف في المجتمع الكتابي، مما يمكن أن ينطوي على نوع من التأويل "الذاتي" للنصوص؛ إذ تعاد روايتها في المجتمع الشفاهي، سواء من قبل الشاعر نفسه أو من قبل الراوي. وقد قبل المجتمع العربي الكتابي الإسلامي هذه العقلية الشفوية وما أنتجته من شعر بوصفها مرحلة تأسيسية يمكن البناء عليها ثقافياً، وخصوصاً أن القرآن الكريم جاء بمعجزة بيانية تتحدى العرب وتدعوهم إلى التحول إلى مرحلة كتابية جديدة. من هنا كان تقبل العرب للشعر الجاهلي برواياته التي لا تخضع للثبات على أساس أن هذه الروايات تمثل ثراءً في فهم هذا الشعر؛ لأنها نابغة من طبيعته. وهكذا حافظوا على تلك الروايات، وليس هذا فحسب، وإنما وجدوا فيها مجالاً خصباً للتأويل وتوجيه المعنى الذي يتناسب مع عقليتهم "النصية" التي تفضل اعتماد "نص" واحد قابل لتأويلات متعددة.

وقد جاء الكشف عن خصوصية الرواية من خلال تحليل البنى الأصلية لدى الشراح (شراح المفضليات وشراح الديوان) بوصفهم شراحاً كتابيين وواعين بالمدخلات اللغوية، وإظهار القيم الجمالية والمزايا التعبيرية التي تخلقها تعددية الرواية، والكشف عن مدلولها على مستوى البيت الشعري والقسم ذاته، ومن ثم تحديد العلاقات التي تربطها بالأقسام الأخرى، كي تتضح لنا في النهاية قيمة القصيدة وخصوصيتها. وقد حاولت -أيضاً- رصد أسباب اختلاف الرواية وتعددتها عند الشراح أنفسهم، إن نكروا ذلك، وأحاول أن أجتهد في الكشف عن الأسباب، إن لم يقفوا عليها، ومن ثم تتبع العلاقات التي تربط بين الرواية والدلالة عند الشراح من منظور لغوي محض.

### الدراسات السابقة:

هناك دراسات تحليلية نقدية مرتبطة ارتباطاً رئيساً بموضوع البحث، وتخص دراسات تحليلية في رواية الشعر، وتعدديتها من منظور لغوي.

وتُعدُّ تلك الدراسات أرضية خصبة لموضوع البحث، ذات ثراء، تعيننا على فهم الرواية وحركيتها، وهي:

١. شروح المعلقات: دراسة العلاقة بين التراكيب والدلالة، ليحيى فرغل (٢٠٠٤).
٢. تعدد الرواية في الشعر الجاهلي: ديوان الهذليين نموذجاً، لأيمن بكر (٢٠٠٤).
٣. إشكالية الشاهد الشعري: الجهل بالنسبة وتعدد الرواية، لجودة مبروك محمد (٢٠٠٧).
- ٤- شرح الشعر عند العرب: من الأصول إلى القرن ١٤هـ / ٢٠م، لأحمد الودرني (٢٠٠٩).
٥. الشواهد الشعرية في شروح المعلقات: دراسة في جماليات تلقي لغة الشعر، لنهى فؤاد عبد اللطيف (٢٠١٠).

والدراسة الأولى لفرغل هدفها الكشف عن الوسائل اللغوية التي تطرق بها شراح المعلقات إلى بيان معنى الشعر، قائماً على المستويات اللغوية: الصوتية والصرفية والنحوية من جانب، وعلى مؤثرات أخرى تتصل بالرواية والمكونات البلاغية من الجانب الآخر. وللدراسة أهمية في موضوع البحث؛ حيث إنها كشفت عن المنهج الدلالي التكاملي الذي انتهجه شراح المعلقات. وقد أفرد فرغل للرواية وعلاقتها بالتركيب اللغوي الفصل الأول، وأبرز مدى تأثير هذه الروايات في المعنى مستخدماً علاقة الرواية بالجوانب اللغوية من أصوات، وصيغ صرفية، ووجه إعرابي، واختيار المفردات، مستخدماً مكونات الشرح في الرواية من منظور القدامى، ومنهج شراح المعلقات في تعددية الرواية بمنهج وصفي تحليلي.

وهذا الفصل من دراسة فرغل متصل اتصالاً كبيراً بالبحث الراهن؛ لأنه أفرد فصلاً لتعددية الرواية، ومدى علاقتها بالتركيب وبناء الجملة من أجل الوصول للغاية المثلى، وهي معنى الشعر الدلالي، موضعاً وجهة نظره في تعددية الرواية، ولكنه لم يلجأ

إلى كتب التراث اللغوية والبلاغية، وإن كان بشكل نادر، لبيان مدى ما ذهب إليه الشراح في بعض آرائهم اللغوية أو البلاغية، وفي أقل الأحيان يخالف على استحياء<sup>(١)</sup> ومهما يكن من أمر، فقد أفرد فرغل فصولاً من دراسته تلك بجوانب لغوية مختلفة تختص بتعددية الرواية، دون النظر إلى الآليات الأخرى التي تتضافر معها؛ لبيان المعنى الشعري.

أما الدراسة الثانية لأيمن بكر، فهي من أهم تلك الدراسات؛ لارتباطها بموضوع البحث. وتنقسم تلك الدراسة إلى ثلاثة فصول: الأول، ويقدم فيه الباحث بلورة لآليات تطبيق المقولات النظرية التي يتخذها البحث أفقاً له على مادة الشعر الجاهلي، والثاني، يتحدث فيه عن مستويات تعدد الرواية في شرح ديوان أشعار الهذليين كنموذج للدراسة، ويُخصّص بمنهج تحليلي؛ لاختبار ما يمكن أن تنتجها الروايات المتعددة من قراءات للنص الشعري، وأن جميع الروايات هي روايات مكتملة للنص الجاهلي، وليست تزيّداً، والثالث، وضع فيه بكر مقارنة بين موقف القدماء من النقاد والمتلقين بموقف المحدثين، على مستوى مرونة التعامل مع الشعر القديم، ومدى الوعي بطبيعة الشفاهية الشعري<sup>(٢)</sup>. إن تلك الدراسة يستلزم الوقوف عليها؛ لأهميتها، وبخاصة الفصل الثاني، وتفتقر تلك الدراسة في، أولاً: طبيعة المنهج المستخدم؛ باتكائه منهجياً على مقولات فلسفية مستقاة من أفكار المفكر الفرنسي جاك دريدا، كما وردت في كتابيه؛ **الكتابة والاختلاف** و **في علم النحويات**، خاصة مفاهيم البنية ذات المركز، ومرتكزاً أيضاً على بعض مفاهيم فلسفة دريدا، مثل 'لعب الدلالة' ويرى بكر أنها مفيدة في تحليل موضوعه، وهي مرتبطة

(١) انظر فرغل، يحيى. **شروح المعلقةات: دراسة العلاقة بين التراكيب والدلالة** (العين: مركز زايد

للتراث والتاريخ، ٢٠٠٣)، ص ١٠٥

(٢) انظر بكر، أيمن. **تعدد الرواية في الشعر الجاهلي: ديوان الهذليين نموذجاً**، ٢٠٠٤، ص ١٣٨-

بطبيعة حركة المفردات داخل بنية الخطاب. ثانياً، جمع بكر بين الدراسة التحليلية والتاريخية للرواية وتعددتها، وأبرز كيفية التعامل مع الشعر القديم من منظور القدامى والمحدثين.

ويوضح بكر طبيعة الرواية الشعرية بوصفها تقليداً شفاهياً، وهذا التقليد قد لعب دوراً كبيراً في حركية النصوص الجمالية والدلالية والثقافية عبر أفكار التوثيق التي تصنع من الظاهرة الشعرية بنية ذات مركز، هذا المركز هو المؤلف.

ونظراً لشفاهية الشعر القديم، وبخاصة الجاهلي، يضع بكر افتراضاً مهماً يفيدنا في موضوع البحث، وهو أن الرواية الشعرية هي من فعل الراوي، وأنه كان يمارس شيئاً طريفاً تتقبله الثقافة دون الوقوف عند أفكار الموثوقية والصدق والكذب. وهذا ما أراده الباحث في البحث الراهن أن يفترضه وينميه باعتبار كل الروايات الجزئية 'أصلية' وعدم التحقق من صحة الرواية إلا من قبل الشراح أنفسهم من منظور المفاضلة.

من هنا فإن دراسة بكر تخلص إلى أن الوعي النقدي القديم كان يتعامل مع الظاهرة الشعرية الجاهلية باعتبارها بنية متفاعلة الأجزاء دونما مركز يحدد أطر اللعب الذي مارسه الثقافة على النصوص، ولأن الظاهرة الشعرية لم تقف عند حدود النص الشعري، بل إنها تتعداه إلى سياقات التفسير والتلقي، وتعلو على فكرة المؤلف التاريخي، بل إن فكرة التدوين نفسها تُعدُّ آلية جديدة لممارسة التلاعب الإيجابي للمفردات.

إن دراسة بكر تُعدُّ تأكيداً لفكرة البحث الراهن، وامتداداً لأفكاره من منظور التلقي عند القدامى، وأن هناك فروقاً دقيقة بين الروايات توسّع من آفاق النص على المستوى الجمالي، وتتآزر الروايات لتتكامل مع الأفق الفني لموضوع القصيدة.

والدراسة الثالثة لجودة مبروك، رصد فيها صاحبها مواضع تعدد روايات الشاهد الشعري، وعلاقتها بالجانب النحوي في معاجم الشواهد النحوية، منتقياً منها المعجم المفصل في شواهد النحو الشعرية، ولم يفرد مبروك في تلك الدراسة المنهج التحليلي فقط،



بل مزجها بالمنهج التاريخي؛ لتوضيح أسباب تعددية روايات الشاهد الشعري. وتتطلب أهمية تلك الدراسة من منظور تاريخي؛ لإثبات صحة رواية الشاهد الشعري مستعيناً بالأساليب الحديثة المختلفة، ومعرفة نسبة التعدد في الرواية من ناحية أخرى؛ للوقوف أمام حجم الظاهرة<sup>(١)</sup>.

والدراسة الرابعة، لأحمد الودرني، وفيها أفرد الباحث عنواناً، وهو "الشرح ضمن فضاء الرواية"، متخذاً 'النقائض' كمثال على تحليل رواياته من جوانبها المختلفة الصوتية والنحوية والتركييبية، والتي تمت إلى موضوع البحث بصلة مباشرة<sup>(٢)</sup> والدراسة الخامسة لنهى فؤاد، وهي دراسة تتصل اتصالاً كبيراً بموضوع البحث، وإن كانت الباحثة أفردت فيه فصلاً عن اختلاف الرواية وتعدد الشواهد<sup>(٣)</sup>، فإن أوجه الإفادة التي يمكن أن تقدمها تلك الدراسة هي:

١. الكشف عن مدى جمالية تلقي الشراح القدامى للشعر الجاهلي من خلال شروح المعلقات في ضوء نظريات القراءة والتلقي واستجابة القارئ، ومفاهيمها.
٢. الوقوف على المنهج الذي انتهجه الشراح في شروحهم، وتحليل النصوص في مستويات مختلفة، لغوية ونحوية وصرفية ودلالية.
٣. مدى تأثير اختلاف الروايات في رصد بعض ملامح الوعي النصي لدى الشراح؛ من أجل توضيح العلاقة بين تعددية الرواية، ودورها في استدعاء الشواهد الشعرية.

(١) انظر مبروك، جوده محمد. إشكالية الشاهد الشعري: الجهل بالنسبة وتعدد الرواية (القاهرة: مكتبة الآداب، ٢٠٠٧)، ص ٨٧.

(٢) انظر الودرني، أحمد. شرح الشعر عند العرب: من الأصول إلى القرن ١٤هـ / ٢٠م (بيروت: دار الكتاب الجديد المتحدة، ٢٠٠٩)، ص ٣٤.

(٣) انظر عبد اللطيف، نهى فؤاد. جماليات تلقي لغة الشعر: الشواهد الشعرية في شروح المعلقات، تقديم حسن البنا عز الدين (القاهرة: مكتبة الآداب، ٢٠١٠)، ص ١٤٤-١٦٢.

وتأتي أهمية نظرية التلقي باعتبارها نموذجاً يكشف عن توجه قرائي معين، وتشير إلى مجموعة من النقاد الذين لا يدرسون قصيدة بعينها فقط، بل يدرسون القراء أنفسهم الذين يقرأون قصيدة ما، وهي تطبيق تاريخي لشكل من أشكال نظرية استجابة القارئ، وتركز نظرية التلقي، على تلقي القارئ لنص ما، ولكن اهتمامها الجوهرى ليس في استجابة فرد في زمن بعينه، بل الاستجابات المتغيرة التفسيرية والتقييمية لجمهور القراء على مدى الزمن. وقد ذهب ياوس إلى أن استجابة قارئ بعينه هي التي تشكل لهذا القارئ معنى النص وصفاته الجمالية، فهي النتاج الرابط بين أفق توقعاته، والتأكدات التي تحملها تلك التوقعات<sup>(١)</sup>.

فإن نقاد نظرية التلقي يتفقون على أن معاني نص ما هي نتاج القارئ المفرد أو إبداعه، ومن ثم ليس ثمة معنى صحيح بالنسبة إلى كل القراء سواء فيما يتصل بالأجزاء اللغوية، أو الكل الفني للنص، مع التأكيد من قبل هؤلاء النقاد على عدم القدرة على بيان أي من القراءات هي القراءة الصحيحة. أما عن القارئ، فله دور بوصفه منتجاً للنص الحقيقي، وكاشفاً عن وجوده من خلال تطبيق شفرات النص.

والسؤال المفترض الذي يمكن أن يطرحه هذا المنهج هو:

هل النص نفسه هو سبب تفسير القارئ، أم أن القارئ يفرض تفسيراً على النص؟ والإجابة عن هذا السؤال، كما يقول عز الدين، 'تتمثل في أن القارئ يتكئ على مجموعة من المعايير الاجتماعية والتاريخية والثقافية، لكن النص يستدعيها وبمعنى ما يحتوي عليها.'<sup>(٢)</sup>

(١) انظر حسن البنا عز الدين، قراءة الآخر/ قراءة الأنا: نظرية التلقي وتطبيقاتها في النقد العربي

المعاصر (القاهرة الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٨)، ص ٢٥-٢٧.

(٢) عز الدين، قرعة الآخر/ قراءة الأنا، ص ٣٤.

من هنا يمكننا في البحث الراهن تطبيق منهج التلقي بوصفه كاشفاً عن دلالة القصيدة الجاهلية، وعن المعاني المختلفة والمجموعة لحركية الرواية من منظور تلقي نفس القراء للشعر الجاهلي، مع الكشف عن أساليب شروحمهم وطرائقها، آخذين في الحسبان الأساليب اللغوية، أو أدواتهم من صوت، ونحو، وتصريف، وتعددية اللهجات؛ لفك شفرات النصوص الجاهلية من خلال آلية حركية الرواية، وإنتاج المعنى، والكشف عن التوجه القرائي لكل شارح على حدة. آخذين في الحسبان، وعي النقاد المحدثين في تأويل النص الشعري، وكان لزاماً علينا في تحليل اللغة الشعرية استخدام المنهج الأسلوبى الذي يدرس الأساليب السردية والتوجهات الشعرية المستخدمة من خلال أدوات تحليلية لفهم القصيدة ورسالة الشاعر ومعاناته، فهو وسيلة قيمة للكشف عن عمق الشعر وعمق دلالاته. وكانت لهذه المناهج دورها في الإجابة عن تلك الأسئلة وهي:

- ما الدور الذي تلعبه الروايات داخل قصيدة تأبط شراً؟ وكيف كشف الشارح عن أبعادها الجمالية من خلال منهج التلقي؟

من هنا، اقتضت الناحية المنهجية تقسيم البحث إلى أربعة مباحث فضلاً عن مقدمة وخاتمة، فجاء المبحث الأول بعنوان: "حركية الرواية والبنية الصوتية" ليدهض مقولة: إن إيقاع الشعر الجاهلي ذو صلة وثيقة بالموسيقى المتمثلة في الوزن، وباتصاله بالرواية الشعرية، يعبر عن أنواع مختلفة من التغيير في الشعر، والتغير في الرواية الشعرية قد يترافق مع تغيرات في الكلمات الصوتية الإيقاعية، ويعتمد ذلك على رؤية الشاعر وأهدافه الفنية والتعبيرية من خلال تتبع العلاقات التي تربط بين الرواية الصوتية والدلالية من منظور الشارح والمتلقي للقصيدة المعنية بالبحث، ورصد آلية الاختلاف في تفاعلها مع الأقسام الأخرى من القصيدة. والمعروف أن الوزن وحده لا يوصل الصورة الجمالية المطلوبة، بل يحتاج إلى مقومات إيقاعية أخرى تبعث الحياة في الخطاب الشعري تتمثل في التوازنات الصوتية التي شملت التجنيس والترصيع والتكرار.

أما المبحث الثاني فقد عنونته بـ "حركية الرواية والبنية الصرفية" وتعني مدى تأثير الاختلاف الصرفي في بنية الكلمة على الرواية الشعرية؛ حتى يحقق الشاعر التأثير المرجو، فقد يستخدم الكلمات التي تختلف في الصرف لتحقيق تأثير معين في الرواية الشعرية. ومن خلال حركية الرواية، يؤثر الاختلاف في البيت والقسم الخاص في القصيدة، لتعزيز جمالية القصيدة وتأثيرها على القارئ.

والمبحث الثالث بعنوان: "حركية الرواية والبنية التركيبية" ويركز هذا المبحث على تعددية تركيب الجملة في القصيدة، من خلال الرواية الشفاهية، وتؤثر حركية الرواية على تعدد التركيب داخل القصيدة، ومن ثم تتعدد الدلالات؛ لإثراء اللغة الشعرية وإيصال الرسالة بشكل فعال ومبتكر.

والمبحث الرابع بعنوان: "حركية الرواية والبنية النحوية" حيث إن اختلاف الروايات الشعرية بسبب اختلاف التوجه النحوي يثري الشعر بالتنوع والإبداع والتعبير المختلفة، في حين يمكن للروايات الأخرى أن تتجاوز القواعد اللغوية المعروفة وتبتكر أساليب خاصة تسهم في استكشاف تراكيب وترتيبات جديدة للكلمات، من خلال ظواهر معينة مثل: التقديم والتأخير، والإضمار، واختلاف الإعراب، وتحديد العلاقات النحوية للكلمات ووظائفها التي تؤدي دور فعال في تعدد المعنى

وقد اعتمدت في هذا البحث، إلى حد كبير، على إثبات بعض الروايات "الجزئية" للأبيات، باعتبارها أبياتاً "أصلية" في المنظور النصي الكتابي، وكأجزاء نصية تساعد على تأويل النص الأدبي، وتفسيره من جميع الجوانب: لغوية وصرفية ونحوية ودلالية وجمالية، وأيضاً ثقافية من منظور الشراح القدامى عند كل من: أبي بكر بن الأنباري (ت ٣٢٨ هـ)، وأبي زكريا يحيى بن علي التبريزي (ت ٥٠٢ هـ).

في الخاتمة، عرضت لأهم النتائج التي توصلت إليها في الدراسة وأخيراً، ينتهي البحث بقائمة بكل المصادر والمراجع التي رجعت إليها في البحث الراهن.

## المبحث الأول

## حركية الرواية والبنية الصوتية

يقول الشاعر في مستهل قصيدته:

يَا عَيْدُ مَالِكٍ مِنْ شَوْقٍ وَإِبْرَاقٍ      وَمَرَّ طَيْفٍ عَلَى الْأَهْوَالِ طَرَّاقٍ<sup>(١)</sup>

يقول الأنباري: قوله: "يا عيدُ" يريد بأبيها المعتادي "مالك من شوقٍ وإبراقٍ" كقولك:

مالك من فارسٍ قاتلك الله، وأنت تريد بذلك مدحه لا الدعاء عليه. (2)

قال أبو عكرمة ورواها أبو عمرو الشيباني: "يا هَيْدُ مَالِكٍ مِنْ شَوْقٍ وَإِبْرَاقٍ"، وَطَرَّاقٍ من الطُّرُوقِ وَلَا يَكُونُ إِلَّا بِاللَّيْلِ.

قال أحمد بن عبيدٍ رواية أبي عمرو الشيباني "يا هَيْدَ مَا لَكَ"، فَإِنَّ الْعَرَبَ تَقُولُ لِلرَّجُلِ وَمَنْ أَتَاهُمْ هَيْدَ مَالِكٍ وَيَا هَيْدَ مَالِكٍ إِذَا سَأَلُوهُ عَنْ حَالِهِ وَتَحَفُّوا بِهِ. وَيَقُولُونَ أَتَاهُمْ فَمَا قَالُوا لَهُ هَيْدَ مَالِكٍ: وَالْمَعْنَى فِي هَذَا مَا لَكَ أَيَّ مَا يَنْزِلُ بِكَ مِنَ الشَّوْقِ وَالْإِبْرَاقِ وَيَحِلُّ بِكَ مِنْ مَمَرِ هَذَا الطَّيْفِ إِذَا طَافَ بِكَ وَنَزَّلَهُ عَلَيْكَ.

وقوله: "على الأهوال طراقٍ" أي يطرقنا في موضع البعد والخافة وذلك إذا أغفوا لطول ما قد مرَّ بهم من التعب والسرى فإذا ناموا طرقهم خيال من يُحبون ويهون فيشوقهم ويؤرقهم حُبُّهم له وغلبته عليهم.

(١) الأنباري، المفضليات. شرح وتحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، ط ٩ (القاهرة: دار المعارف، د.ت)، ص ٢. عيد: العيد من العود الذي هو الرجوع. طرَّاقٍ: الطروق بالليل.

(٢) ورد في هامش ديوان تأبط شرأ رواية أخرى "يا عيدُ قلبك من شوقٍ وإبراقٍ" نقلاً عن رواية الأغاني. انظر تأبط شرأ وأخباره، ديوانه، ص ١٢٦. ويمكن أن تتضافر تلك الرواية مع الروايات الثلاث الأخر في تصوير الجو النفسي الداخلي الذي يكتنف الشاعر من الألم والحزن والشوق.

ومن روى: "يا هُنْدُ مالِكٍ" فالمعنى: ما لنا مِنْكَ من شوقٍ وإِبراقٍ إذا طَرَقْنَا خيالِكِ فلما كان ذلك بسببها جعله لها. ومن روى: "يا عِيدُ" فإنه أراد ما يعودُه من ذكرها عند طروق خيالها. والعِيدُ الوقت الذي يعود إليه فيه الذكرُ والوجعُ والشوقُ وما أشبه ذلك. وأصله من عاد يعود فانقلبت الواو لسكونها وكسرة ما قبلها ياءً، ومنه تَسَمَّى العيد عيداً لأنه يعود لوقته. (1)

يرصد الأنباري ثلاث روايات تتعلق باستبدال كلمة في صدر البيت كما يلي:

الرواية الأولى:	يَا عِيدُ مَالِكٍ مِنْ شَوْقٍ وَإِبراقٍ
الرواية الثانية	يَا هُنْدُ مَالِكٍ مِنْ شَوْقٍ وَإِبراقٍ
الرواية الثالثة	يَا هَيْدُ مَالِكٍ مِنْ شَوْقٍ وَإِبراقٍ

بدأ الأنباري في الرواية الأولى "يا عيد مالك" بتفسير كلمة "العيد" الذي يعني المعتادي، أي الذي يعتادني، ثم نراه يفسر الكلمة لغويًا ودلاليًا عن طريق الرجوع للأصل وهو هنا "الوقت" الذي "يعود" إليه فيه. (2) وقد جعل الأنباري من كلمة "العيد" في الرواية الأولى محوراً مركزياً لفهم البيت؛ وذلك أن كلمة "عيد" في عبارة "يا عيد" هنا مفرد مُعَرَّفَةٌ، وهي تدل على الشيء المخصوص المعين، لطول الإلف. ولو تتبعنا

(1) الأنباري، المفضليات، ص ٢-٣.

(2) ورد معنى 'العيد' في معجم العين بمعنى تشية المرء عوداً بعد بدء، والعودة تعني القدم مرة واحدة. والعادة الثرية في الشيء، وهو أن يتمادى في الأمر حتى يصير له سجية، ويقال للرجل المواظب في الأمر معاود. والعيد: كل يوم مجّمع من عاد يعود إليه. ويقال: بل سمي لأنهم اعتادوه. انظر الخليل بن أحمد الفراهيدي. كتاب العين. حققه عبد الحميد هنداوي (لبنان: دار الكتب العلمية، ٢٠٠٣)، ج ٣، ص ٢٤٨-٢٥٠.

تفسير التبريزي لكلمة "عيد" لوجدناها تحمل معاني الإلف، وما اعتاد عليه الإنسان من الحزن أو المرض أو الشوق،<sup>(١)</sup> وقد جعل العيد كلمة مجملة. ونظراً لأن الكلمة تحمل معاني عديدة؛ فقد فصلها في تفسير الأرق والحزن والشوق، وذلك على وجود نسق تعبيرى يستعمله العرب عند المدح في: "مالك من فارسٍ قاتلك الله!"<sup>(٢)</sup> لكن التبريزي أراد أن يفصل لنا عدم استعمال "يا عيد مالك من عيد" وذلك لأن العيد يحمل معاني عديدة؛ فقد أراد الشاعر من معاني العيد الشوق والإيثار؛ لذا فصل الشاعر في ذلك ولم يجمل.

وبهذا فتح لنا التبريزي آفاقاً تعبيرية رحبة زادت الرواية ثراءً، منطلقاً من معناها العام إلى المعنى الخاص الذي يتلاءم مع ما يكتنف نفس الشاعر من قلق وأرق وتعب.<sup>(٣)</sup> ولو أجملنا كل المعاني التي استخلصها الشراح من كلمة "العيد" لوجدناها تحمل معاني وقت العودة مع المداومة والمواظبة على تكرار الأحزان والهموم.

(١) ألفت سوزان ستيتكفيتش الضوء على معنى 'العيد' في القصيدة، فهو يشير إلى الدائرة المحكمة للأسى والحزن المعتادين، وهذا المعنى المنبثق من اللفظ يعد مفتاحاً للقصيدة كلها. وهذا الرأي ينسجم مع فرضية عز الدين في أن هيمنة موتيف نسبي في مقدمة القصيدة الجاهلية يشكل بنية خاصة للقصيدة. انظر سوزان بينكني ستيتكفيتش، أدب السياسة وسياسة الأدب، ترجمة (بالاشتراك مع المؤلفة) وتقديم حسن البنا عز الدين (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨)، ص ١٥٦. وانظر أيضاً الشريف المرتضى، طيف الخيال، حققه حسن كامل الصيرفي، قدمه حسن البنا عز الدين، ط ٢ (القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٨)، ص ٤٨-٥٠ ضمن مقدمة الكتاب.

(٢) نوه ابن حجة الحموي إلى أن كلام العرب يحتوي على ذكر المدح في معرض الذم، وهو أن ينفي صفة ذم ثم يستثنى صفة مدح، كقولك: لا عيب في زيد سوى أنه يكرم الضيف، ومثل قوله تعالى: "لا يسمعون فيها لغواً ولا تأثيماً إلا قليلاً سلاماً سلاماً." وقراع الكتابب: مجموعات من الجيوش. انظر ابن حجة الحموي، خزنة الأدب وغاية الأرب، شرحه عصام شعيتو، ج ٢ (بيروت: دار ومكتبة الهلال، ١٩٨٧)، ص ٣٩٩.

(٣) انظر الخطيب التبريزي، المفضليات، شرح اختيارات المفضل. تحقيق فخر الدين قباوة (بيروت: دار الكتب العلمية، د.ت.) ص ٩٥-٩٧.

وقد تفاعل أسلوب النداء مع أسلوب الاستقهام الذي يحمل معنى التعجب لتحديد الحالة النفسية التي كان عليها الشاعر؛ لذا فهو يتعجب من كل ما يعود عليه من ذكر محبوبته عند طروق طيفها،<sup>(1)</sup> من الشوق والإيثار. وللوصول لهذا المعنى جعل الشراح من كلمات الرواية مرتكزاً، وكلمات موحية لتبلور أهم ملامح البيت، ومن ثم تكتمل الصورة.

وقد جعل الأنباري من كلمات البيت حركية تكثف معاني الروايات؛ فعندما وقف على أصل "الطيف" جاء بحس نقدي يستتبع وجهة نظر في قول الأصمعي في أن أصل الطيف بالياء حين قال: "أنشده بالياء وخالف الرواة كُلهم."<sup>(2)</sup> وقد أسهب الأنباري في الوقوف على أصل اللفظ ومعناه، مما يشي بأهمية تفاعل معنى الكلمة مع روايات البيت؛ لذا نراه يوثق وجهة نظره بوقوفه على أقوال أهل اللغة مثل قول أحمد والفراء وسيبويه.

إن استقصاء الأقوال المختلفة لكلمة "الطيف" ومخالفة الأصمعي لها، وعرض الأنباري لكل الآراء، يدل على مدى التبصر النقدي للشارح، والوعي اللغوي وكيفية التعامل مع كلمات البيت لخلق سياق شعري مكتمل أمام المتلقي في نسيب القصيدة.<sup>(3)</sup>

(1) ورد معنى الطيف عند حسن البنا عز الدين ضمن مقدمة طيف الخيال؛ حيث وقف على معاني الطيف في المعاجم العربية المشهورة، وتوصل إلى أن الطيف في كلام العرب يعني الجنون، ويأخذ شكل الإطافة والطوف، ويحدث ليلاً. والطيف: المس من الشيطان. وقولهم: طيف من الشيطان كقولهم لم من الشيطان، وأصل الطيف الجنون ثم استعمل في الغضب ومس الشيطان. يقال: طاف يطيف ويطوف طيفاً وطوفاً، فهو طائف، ثم سمي بالمصدر؛ ومنه طيف الخيال الذي يراه النائم. وقد توصل عز الدين إلى فكرة ارتباط الطيف بالليل والجنون والشيطان والغضب، ومن ثم فإن تلك المعاني معينة للشعراء في المعاني المختلفة للطيف في صورهم وأخيلتهم. انظر ضمن مقدمة الشريف المرتضى، **طيف الخيال**، ص ٥٤-٥٥.

(2) الأنباري، **المفضليات**، ص ٣.

(3) لاحظ حسن البنا عز الدين أن خصوصية شعر الصعاليك في أنهم قلما قلدوا الشعر القبلي في التقاليد الفنية للقصيدة، وهكذا فإن مجيء الطيف في 'نسيب' قصيدة تأبط شراً يلفت النظر من حيث



لقد أشعرنا الأنباري أن "الطيب" هو المحرك الذي يحرك الموضوع، ويتكامل مع حرف النداء وأسلوبه؛ فتأتي وظيفة الخطاب؛ ليعبر الشاعر فيها عن حاله وفكرة تمثله للطيف الذي يأخذ الطابع الإنساني،<sup>(١)</sup> ويمر على الأهوال، والذي بينها المرزوقي بقوله: "ومعنى البيت على الرواية المشهورة: يا أيها المعتاد أي شيء لك، أي يتبعك ويجمع لي بك من شوق يُزعج وسهر يقلق، وخيال يأتي، على ما يعرض له من النوائب والآفات ويطرق".<sup>(٢)</sup>

**وفي الرواية الثانية** "يا هُنْدُ مالك"<sup>(٣)</sup> أطلعنا الأنباري على تجويز معنى آخر، ولكنه ليس بعيداً عن المعنى الأول للرواية الأولى؛ وذلك عن طريق التصريح باسم المحبوبة؛ فتلك المشاعر التي راودت الشاعر من تعب وشوق وإيراق مبعثها من هند وهي محبوبته عندما يطرق خيالها الشاعر؛ فجعل كل ما يشعر به من هم وأرق بسببها.<sup>(٤)</sup>

كان موتيف 'الطيب' والخيال' ينطبق على الصور الشعرية المألوفة في نسب القصيدة العربية الكلاسيكية عند الشعراء الجاهليين دون الصعاليك منهم. انظر مقدمة الشريف المرتضى، طيف الخيال، ص ٤٦-٤٧، وهامش المقدمة ص ٦٩. وانظر أيضاً حسن البنا عز الدين، الطيف والخيال في الشعر العربي القديم، ط ٣ (بيروت: دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٤). ص ١٥٤-١٥٥.

(١) إن تحول الطيف، ومدى انتقاله عن طريق صيغ العيوب 'طراق' يكتسب طابعاً إنسانياً يدعو للتأمل. وفكرة الطيف تأتي عند غياب المحبوبة؛ فيؤرق الشاعر ويجعله يتأمل في معنى المصير الإنساني. انظر حسن البنا، الطيف والخيال في الشعر العربي القديم، ص ١٥٥-١٥٦.

(٢) تأبط شراً وأخباره، ديوانه، ص ٣٧٤. ضمن ملحق شرح القصيدة القافية للمرزوقي.

(٣) تأتي رواية 'يا هُنْدُ مَالِك' موافقة للبيت الثالث الذي لم يذكره كل من الأنباري والتبريزي في رواية المفضليات، ولكنه موجود في رواية كل من الديوان والأغاني. انظر تأبط شراً، الديوان، ص ١٢٧. وانظر أيضاً أبا الفرج الأصفهاني، الأغاني، ج ٤، ص ٢٣٧٣.

(٤) لاحظ عز الدين أن وجود الطيف في نسب القصيدة القديمة يعالج حالة التوتر تجاه الطبيعة وتجاه المجتمع، وقد يبدو رمزاً للوحشة والانفصال، ومن ثم يحمل ظلاً من الأسى يلقيه الشاعر على قارئه أو سامعه. انظر عز الدين، الطيف والخيال، ص ١٦-١٧. فقد كان خيال المحبوبة هنا سبباً في الأرق وقلة النوم. انظر الموسوعة الشعرية (أبو ظبي: المجمع الثقافي، ٢٠٠٣).

ومن الواضح أن الرواية الثانية/الإضافية زادت المعنى عمقاً وكثافة بسبب الاختلاف الصوتي في قلب حرف (العين) إلى (هاء) والحرفان من نفس المخرج الحلقوي، لذلك سهل استبدالهما، وكشفت الروايتان، بشكل توضيحي، عما يخلج نفس الشاعر من أرق وتعب.

**والرواية الثالثة** "يا هيد مالك" وقد وضحت تلك الرواية مدى ثقافة الأنباري، ومدى علمه بعادات العرب؛ فتلك العبارة يقولها العرب عند السؤال عن الحال، ويكون المعنى في هذا الأمر أن الشاعر من كثرة ما به من أرق وتعب، إذا خلد للنوم فإنه يطوف عليه هذا الخيال فيؤرقه من كثرة الشوق والحب له، وقد قدم لنا التبريزي أصل الهيد في اللغة الذي يعني الإزعاج والتحريك،<sup>(1)</sup> لذا يمكن أن يتحرك هذا المعنى مع كلمتي "الأهوال، وطراق" ليتداخل المعنى ويكون الشارح انسجماً بين الكلمات، ومن ثم جمالية الكلمات داخل البيت الشعري. ويتحول (عيد) في الرواية الأصل إلى (هيد)، ولعل هذه الحركية في تحول حرف العين إلى الهاء راجع إلى الاختلاف الصوتي الذي حرك دلالة الكلمة. ومما نلاحظه على الروايات الثلاث، وقد انطوت على كثافة دلالية؛ ففي وقفات الأنباري على الكلمات، يبرز حس لغوي عالٍ في فهم سياق البيت بأوجه متعددة من خلال كلمات بعينها هي: "عيد، مالك، إيراق، الأهوال، طراق". وقد أوضحت الروايات الثلاث المعنى العام للبيت، وكثفت الوصف والصورة.

ومن الأسباب الصوتية في حركية الرواية، يقول الشاعر:

حَمَلِ أَلْوِيَةَ شَهَادِ أُنْدِيَةَ قَوْلِ مُحْكَمَةِ جَوَابِ آفَاقِ<sup>(2)</sup>

(1) انظر التبريزي، المفضليات، ص ٩٨.

(2) الأنباري، المفضليات، ص ١٤.

فَدَاكَ هَمِّي وَعَزَوِي أَسْتَعِيْتُ بِهِ إِذَا اسْتَعَنْتُ بِصَافِي الرَّأْسِ نَعَّاقٍ<sup>(١)</sup>

يقول الأنباري: قوله "حمّال ألوية" يعني أنه رئيس. والأندية جمع نادٍ والنادي المجلس وإنما يشهد النادي ذو الرأي ومن يقري الضيف. و"المُحكمة" الكلمة الفاصلة القاطعة للأمور. والآفاق جمع أفق وهي نواحي الأرض.. غيره: "حمّال ألوية" لشجاعته وإنما يحمل اللواء شجاع القوم ومن يوثق بعنائه وصبره لأن المقاتلة إنما تقاتل من رأت غناءها فإذا أخذ أو انهزم صاحبه انهزموا فلا يدفعون لواءهم إلا إلى من عرفوا صبره ووثقوا بشجاعته. وإنما يشهد الأندية ذوو الرأي الرؤساء وأهل الكرم لأن طلب الحماية والضيف والمستجير إنما يقصدون النديّ. وليس قول أبي عكرمة إنه جمع نادٍ بشيء. و"المُحكمة" الكلمة التي يُقطع بها الأمر ويُصرم مما يعيا به غيره فيجدونها عنده. وجواب قطع أي أنه صاحب أسفار وغزو في نواحي الأرض يقال ليس هو ممن يحب الدعة ويُقيم في الحي ومنه سُمي جيب القميص ومنه قوله تعالى: "وتمود الذين جابوا الصخر بالواد" وروي "شهاد أنجية" يعني المجالس التي ينتاج فيها أي يتسارّ. وروي "شهاد أنجية هباط أودية جوال آفاق".<sup>(٢)</sup>

يرصد الأنباري روايتين مختلفتين، وهما على التوالي:

الرواية الأولى:

حمّالِ أَلْوِيَةِ شَهَادِ أَنْدِيَةِ قَوَالِ مُحْكَمَةِ جَوَابِ آفَاقِ

الرواية الأخرى:

حمّالِ أَلْوِيَةِ شَهَادِ أَنْجِيَةِ هَبَّاطِ أَوْدِيَةِ جَوَالِ آفَاقِ

(١) الأنباري، المفضليات، ص ١٥.

(٢) الأنباري، المفضليات، ص ١٤-١٥.

**فالرواية الأولى** هي نتاج تجميع عدد من الكلمات ليخلق منها الأنباري تركيباً أو نسيجاً مغايراً لآخر؛ لذا يسرد الأنباري كلمات التركيب الأول، ويفسر كل كلمة تفسيراً عقلياً منطقياً؛ فيسهب في بيان تعدد دلالات الكلمة الواحدة باللغة، ومن ثم يعطي لها أكثر من معنى؛ لتتجمع المعاني وتتضافر ليقف على سياق البيت. فـ "شهاد أندية" تحمل معاني الحكمة والحنكة في الفصل بين الأمور؛ فهذا الشخص الذي يعول عليه الشاعر عقاد للمجالس للمشورة. وقد وقف الأنباري على أصل كلمة "أندية" برأيين مختلفين؛ فإما أن تكون جمع نادٍ وهو المجلس، وهذا رأي أبي عكرمة، وإما أن تكون جمع "ندي" الذي يعني ذا الرأي وصاحب الكرم، وإنما يقصدونه لأن الندي يتمتع بالصفات السابقة من سداد الرأي وطلب الحماية. والرأي الآخر ينافي قول أبي عكرمة في أن كلمة "أندية" ليست جمعاً لكلمة "نادٍ" في شيء؛ لذا فإن الأنباري يجمع بين الآراء اللغوية المختلفة التي تولد معاني تتسجم مع شرحه للبيت. وقوله "قوال محكمة" بمعنى أن لديه الكلمة الفاصلة الجامعة التي تستحوذ على العقول، وقوله "جواب آفاق" أي أنه رجل لا يستكين للراحة، بل يشغله ما يضطلع به من أمور عظام؛ فهو صاحب أسفار وغزو، يجوب البلاد ويقطعها بالغزو. من هنا، وقف الأنباري وقفات تذوقية/لغوية على كل كلمة، ليجمع كلمات التركيب في ضوء مصاحبات لفظية بعينها للتعبير عن فكرة الشاعر،<sup>(1)</sup> ويخلق في النهاية معنى واضحاً لسباق البيت في أن الشاعر أراد أن يستعين بشخص ذي مواصفات خاصة؛ منها: أنه يرأس الناس وهم تبع له، ومن ثم يستطيع أن يفصل بين الناس في الأمور، وصاحب حكمة وتجربة، ويجد ما يشغله من الأمور الجسيمة. وقد توصل الأنباري للمعنى من خلال تحرير الكلمات وتفسيرها بالترجمة.

(1) انظر محمد العبد، إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي: مدخل لغوي أسلوبوي (القاهرة: دار المعارف،

**والرواية الأخرى:** فسر التبريزي كلماتها، ف "شهاد أنجية" تعني المجالس التي يتتاجى فيها الرؤساء عند النوازل؛ لذا فهو صاحب رأي<sup>(١)</sup>. وجوال آفاق أي أنه يقطع الأرض. والأنباري أيضاً يفسر الرواية الأخرى بقوله: أنجية: تعني المجالس التي يتتاجى فيها أي يتسار، وفي القرآن الكريم "خلصوا نجياً". فيستخدم الأنباري التناص اللفظي من خلال القرآن الكريم؛ ليوضح مدلول الرواية، ويلصق عليها طابع الثبوت والمصادقية؛ فيفتح بذلك آفاقاً جديدة لمدلولات الألفاظ للروايات التي تعطي معاني متسقة بعضها مع بعض. فأندية وأنجية روايتان متشابهتان في إبداء الرأي والحكمة في التصرف في الأمور العظيمة.<sup>(٢)</sup>

وفي شرح المرزوقي، نرى أنه يضع الروايتين جنباً إلى جنب ليضع العلاقات بينهما، ويقارن بين معنى كل رواية بمقارنتها بالأخرى عندما يقف على معنى "جواب آفاق"<sup>(٣)</sup> بأنه قطاع للمفاوز، يقال: جُبت البلاد إذا قطعتها بالسير فيها، وعلى التوازي يقف على أصل معنى "جوال" في الرواية الثانية "جوال آفاق" من التجوال؛ أي المجيء والذهاب. ويروى بدل "شهاد أندية" "هباط أودية" والهبط الدخول في قرارة الوادي، وقد وصفت العقبة بالهبوط.<sup>(٤)</sup>

(١) انظر التبريزي، المفضليات، ص ١٢٢.

(٢) انظر الأنباري، المفضليات، ص ١٥.

(٣) أشار عبد الرحمن عبد الرحيم إلى أن تأبط شراً قد ارتقى ليكون الغزو في القصيدة دعامة من دعامات المجتمع الجاهلي، وتصبح الصفة 'جواب آفاق' توجي بعدم الركون إلى الدعة والإقامة في الحي؛ إنما يجوب آفاق الصحراء، مقتحماً مجهولها؛ ليتناهى شعور الخوف. انظر عبد الرحمن عبد الرحيم، "الرؤية الحاملة والتصور البديل"، ص ١٠١.

فهو يعترف أنهم قد يرجعون خائبين من غزواتهم، ولكن ذلك لن يثنى عنهم عن الغزو، بل يدفعهم إليه دفعاً. انظر شوقي ضيف، العصر الجاهلي، ط ١٩٦٠ (القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٠)، ص ٣٧٨-٣٨١.

(٤) انظر تأبط شراً، ديوانه، ضمن ملحق شرح القصيدة القافية للمرزوقي، ص ٣٩٨. ويمكننا أن نلاحظ في إطار شرح المرزوقي للرواية الأولى والثالثة أنه أقام رواية 'شهاد أندية' في الشطر الأول للبيت

وفي لسان العرب، نجد معنى النجى: المتجاوزون. وفلان نجى فلان، أي يناجيه دون من سواه. وانتجاه: إذا اختصه بمناجاته.<sup>(1)</sup>

وتلك الروايات لا تؤثر في سياق البيت، بل ترتبط به، وهي متعلقة بوصف لرجل مصروف إلى كسب المحامد، وصاحب رأي ورئيس قوم؛ فأقواله تنم عن الأشياء الفاصلة التي لا تقبل النقاش.

ولو أنعمنا النظر في الروايتين، لوجدناهما قد أبرزتا وكثفتا صفات الشخص الذي أراد الشاعر الاستعانة به في رحلته الطويلة.

ولو فصلنا صيغ البيت لوجدنا أن الاختلاف يكمن من خلال استبدال كلمات مختلفة متجانسة صوتياً، وتعطي شحنة إيقاعية من خلال إبدال حرف الدال بالجيم، بسبب جرساً موسيقياً، ويأتي من باب تداعيات الدلالة، وهي على التوالي: "أندية وأنجية" و"قوال محكمة وهباط أودية" و"جواب آفاق وجوال آفاق". ويمكننا أن نجد علاقة بين "أندية وأنجية" من خلال استبدال حرف الجيم بحرف الدال على سبيل التحريف الذي مبعثه الانسجام الصوتي بين حرفي الدال والجيم حيث إنهما من مخرج واحد من وسط اللسان،<sup>(2)</sup> ولهما صفات مشتركة. و"قوال محكمة وهباط أودية" هما من باب استدعاء الصفات التي يتمتع

مكان رواية 'هباط أودية'، مما ينم عن وعي نصي بموافقة الكلمة بالأخرى، يجمعهما معنىً متشابهاً وتفعيلاً صوتية واحدة. وتلك الرواية لم تذكر، في هذا الشطر، في شرح كل من الأنباري والتبريزي.

(1) انظر ابن منظور، لسان العرب، (القاهرة: دار الحديث، ٢٠٠٣). مج ٨، ص ٤٧٦. مادة (نَجَا).

(2) يذكر محمد حماسة عبد اللطيف أن التغييرات الحاصلة في الكلمات على مستوى البيت الواحد تحدث عندما لا تخل بوزن البيت، أو النسيج الشعري، وتمكن الشاعر من استبدال كلمة بأخرى إذا أراد ذلك. ويتحقق مرونة النسيج الشعري إذا أمدها النظام اللغوي بعدد من الإمكانيات المختلفة في بنية المفردات، وفي بناء الجمل التي تتلاحم مع 'الوزن' و'القافية' في الشعر. والقصيدة تتطلبها قيمة صوتية تسهم في اتحاد إيقاع أواخر الأبيات وتوافقها. انظر محمد حماسة عبد اللطيف، بناء الجملة العربية (بيروت: دار الشروق، ١٩٩٦)، ص ٢٦١-٢٦٦.

بها الشاعر، ولعلنا نجد علاقات بين "هباط أودية وجوال آفاق" في الاتساق في المعنى بين الكلمات المتجاورة في استخدام خصوصية المكان داخل القصيدة؛ فالشاعر أراد التعبير عن فكرة الهروب والنجاة، ولا بد له أن يستخدم الأمكنة للتعبير عن تلك الفكرة؛ لذا جاءت الرواية الأخرى متجهة إلى معنى القصيدة ككل من خلال خلق علاقات دلالية جديدة في تفاعل الروائيتين وحركيتهما في البيت الشعري، ومن ثم التعبير عن المعنى تعبيراً فنياً جمالياً.

ويمكننا أن ننوه إلى أن تلك الصيغ المستبدلة داخل التركيب؛ بسبب التجنيس ما هي إلا إحدى الخصائص الناتجة عن الطبيعة الشفاهية المميزة للشعر الجاهلي.<sup>(١)</sup>

يقول الأنباري في شرح البيت:

فَدَاكَ هَمِّي وَعَزْوِي أَسْتَعِيثُ بِهِ إِذَا اسْتَعْنْتُ بِضَافِي الرَّأْسِ نَعَّاقٍ

قوله بضافي الرأس أي برجل كثير شعر الرأس والضافي الكثير السابغ؛ وإنما جعله كثير الشعر لكثرة اشتغاله بالغزو فهو لا يتعاهد شعره. والنَّعَّاقُ ذو الصوت يصيح في إثر الطرائد يعني إذا سرق الإبل. قال أحمد بن عبيد: يقول فهذا الذي ذكرت على مثله أَعُولٌ ومثله أَطْلَبُ وأغزو لأصحابه ويصحبني. وروي نَعَّاقٍ. وروى إذا اسْتَعْنْتُ فيقول أنا أَسْتَعِيثُ بمثل هذا في شذائد الأمور أي أنا إذا استعنت بمثل هذا إذا استغاث غيري براع

(١) بيّن والتر أونج أن عناصر الفكر والتعبير الشفاهيين لا تميل فيها الصيغ إلى أن تكون وحدات منفردة بسيطة، بل تأتي على هيئة جمل بسيطة أو مركبة؛ ذلك أن الجماعة الشفاهية تردد النعوت بدلاً من الكلمة المفردة مثل 'الجندي الشجاع' بدلاً من 'الجندي'؛ لذا يحمل التعبير الشفاهي زاداً من النعوت القائم على الصيغة. انظر والتر أونج، الشفاهية والكتابية. ترجمة حسن البنا عز الدين ومراجعة محمد عصفور (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عالم المعرفة ١٩٩٤). ص ٩٩-١٠٠.

ضافي الرأس نعاق ينعق لغنمه. وقال غير أحمد قوله بضافي الرأس نعاق يعني غراباً أي هو في حذره كالغراب لأنه يقال لا أحمَدَر من غراب فتكون الصفة حينئذ كلها للأول. وقال ثعلب قوله بضافي الرأس نعاق يعني صقراً والمعنى للرجل الذي وصفه.<sup>(1)</sup>

وفي شرح التبريزي، يقول: والرواية الجيدة: فَذَاكَ هَمِّي وَغَزْوِي أُسْتَغِيثُ بِهِ إِذَا اسْتَغَيْتُ أَي: أُسْتَغِيثُ بِمِثْلِ هَذَا الَّذِي تَقْدِمُ ذِكْرَهُ إِذَا اسْتَغَيْتُ أَنْتَ بِرَاعٍ لَا سِلَاحَ مَعَهُ. والرواية الجيدة: "نَعَّاقٌ" بَعِينٌ غَيْرٌ مَعْجَمَةٌ مِنْ قَوْلِهِمْ: نَعَّقَ بِالْغَنَمِ.<sup>(2)</sup>

يرصد الشراح أربع روايات مختلفة في عجز البيت فيما يلي:

الرواية الأولى: إِذَا اسْتَغَيْتُ بِضَافِي الرَّأْسِ نَعَّاقٍ

الرواية الثانية: إِذَا اسْتَغَيْتُ بِضَافِي الرَّأْسِ نَعَّاقٍ

الرواية الثالثة: إِذَا اسْتُغِيْتُ بِضَافِي الرَّأْسِ نَعَّاقٍ

الرواية الرابعة: إِذَا اسْتَغَيْتُ بِضَافِي الرَّأْسِ نَعَّاقٍ

وقد فسر الأنباري الرواية الأولى في أنها تحمل معنى صياح الصوت إثر الطرائد. وقد جاءت تلك الرواية مكملة لمعنى البيت، وتستكمل أيضاً جميع الصفات التي ارتضاها في الرجل الذي يعول عليه؛ فهذا الرجل ذو الصوت العالي المسموع، لا يعرف الترفه والتنعيم والدليل على ذلك أنه "ضافي الرأس" وقد فسر الأنباري هذا المعنى كمتلقٍ إيجابي،

(1) ابن الأنباري، المفضليات، ص ١٥.

(2) التبريزي، المفضليات، ص ١٢٤.



وذلك لكثرة اشتغاله بالغزو فهو لا يتعاهد شعره؛ أي لا تشغله أمور الرفاهية؛ لأنه رجل ذو همة عالية لا يهتم بالمظهر، بل بالجواهر. (1)

وتتضح ثقافة الشارح عند كشفه عن جمالية الصورة في الرواية الأولى؛ فنَعَّاق يعني غراباً فهو في حذره كالغراب، وقد فسر الرواية معجمياً فجعل ثمة حركية من خلال نظرتة النقدية/اللغوية.

وفي تفسير الأنباري للرواية الثانية "نَعَّاق" كشف عن ترادفها من خلال سياق الشرح فالنعاق هو الذي ينعق لغنمه، وإن لم يذكر صيغة الترادف صراحة، والنعيق يكون للصقر، وهو معنى الرجل الذي تكتمل فيه الصفات التي ارتآها. ولم يُجزِ المرزوقي تلك الرواية لأنها أبعد في الاستعارة؛ فلا تُقال إلا في وصف الغراب. (2)

وثقافة الشارح النقدية واللغوية خليقة بوجود جدلية في الروائيتين، ومن ثم تكاملها، مما يخلق وعياً نصياً، وجمالية لغوية. ولو اطلعنا على شرح التبريزي في إطار تفسيره للرواية نفسها "نعاق" لوجدنا تلك الرواية قد فضلها واختارها بقوله؛ أنها الرواية الجيدة، وهذا له مغزاه في مدى قدرة الشارح على اختيار الرواية الأفضل لمناسبتها، بصورة أفضل، للسياق الذي يتماشى معه البيت؛ لأن الشاعر يتحدث لنا عن مدى مطاردة هذا الصاحب

(1) وجه عبد الرحمن عبد الرحيم دلالة الرواية 'نعاق' في أن الشاعر يركز على المقومات البدنية والجسدية، والفتنة والقيادة للوفاء بمتطلبات الحياة الجديدة، وتخلي الشاعر عن الحياة القديمة في خروجه على نظام القبيلة، ومحاولة النجاة من المجتمع، وتلك الحياة الجديدة قائمة على السلب والغزو والإغارة، والتي هي أساس حياة الصعاليك. انظر عبد الرحيم، عبد الرحمن. "الرؤية الحاملة والتصور البديل: تأبط شراً مثلاً"، مجلة التراث العربي، ٩٥ع، ص ١٠٢.

(2) انظر تأبط شراً، ديوانه، ضمن ملحق المرزوقي في شرح القصيدة القافية، ص ٤٠٠.

العالي الصوت الذي يشبه صوت الغراب للطرائد التي يسوقها،<sup>(1)</sup> وهذا يدل على مدى وعيه النصي لروايات البيت، ووضع الكلمات في حركتها مع الروايات.

ويمكننا أن نلاحظ من خلال تفسير التبريزي لكلمة "همي" في البيت، أنه ربط بين معناها المعجمي بتجويز معنى الهممة أو الحزن بروايتي البيت: "لَكِنَّمَا عَوَّلِي إِنْ كُنْتُ ذَا عَوَّلٍ" في معنى كلمة "عولي" التي تحمل نفس المعنيين: الهم والحزن أو الاتكال والاعتماد على صاحب، مما يجعله قادراً على تكوين العلاقات بين روايات الأبيات والتعليق عليها، وصنع حركية بين أبيات القصيدة؛ فشرح الكلمات التي تتصافر وتتفاعل مع روايات القصيدة، ليس على مستوى البيت الواحد، ولكن على مستوى القصيدة ككل، لهُو بصيرة وإدراك فعليان بإيجابية الروايات داخل القصيدة وتفاعلها مع الشرح اللغوي لكلمات الأبيات، وحينما يتعرض للمعنى اللفظي ينتقل بين الروايات التي تناسب معنى اللفظ، ويثبت جواز تعدد الروايات واختلافها بتعدد معنى الكلمة في البيت مما يخلق جمالية ضمنية للرواية داخل القصيدة، تاركاً في النص فراغات كافية تسمح بتنشيط دور الروايات

(1) يرى عز الدين أن هذا القسم قد أنهاه الشاعر بشيء من الإشفاق على الراعي أو المجتمع، والسخرية منهما في نفس الوقت، في حين أنهى القسم الأول بالإشفاق على الطيف، والثاني بتقيد هذا الإشفاق. انظر البناء، الطيف والخيال، ص ١٥٨. ويرى جميل عبد المجيد أن الرجل المعول عليه في هذا القسم هو الشاعر نفسه، ويكون الشاعر في هذا الإطار قد سلك مسلك التجريد، وقد سلكه في القسم الأول وفي ختام القسم الثاني؛ لذا نجد أن وحدة الحبك بين الأقسام الثلاثة قوية جداً ووحدتها هو الشاعر نفسه، ولاحظ أن التكرار الصوتي بين الأقسام الثلاثة هو الذي ربط بينهم في وحدة واحدة؛ مثل الجنس الناقص بين كلمتي 'إبراق وإشفاق' في القسمين الأول والثاني، والسجع المتوازي بين 'طراق وسباق'، و'غساق ونغاق' في القسمين الثاني والثالث و'أحذاق وأرواقي' و'أرفاق وأفاق وأرباق' في القسمين الثاني والثالث. انظر جميل عبد المجيد، بلاغة النص: مدخل نظري ودراسة تطبيقية (القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٩)، ص ٥١.

داخل الأبيات.<sup>(١)</sup> وقد وردت الرواية الثالثة "إذا استغِيث" عند الأنباري، ولم يقف عليها أو يفسرها، ولم يذكرها التبريزي.<sup>(٢)</sup>

وجاءت الرواية الرابعة عند التبريزي "إذا استغَّثت" ولم ترد عند الأنباري وقد ذكر أن تلك الرواية هي الأفضل والجيدة.<sup>(٣)</sup>

ولو بحثنا وراء الأسباب التي تقف وراء حركية الروايات الأربع، لوجدنا أن الاختلاف حاصل بين "نغاق" و"تعاق" بسبب صوتي؛ وهو الانسجام الصوتي بين الغين والعين، وهما من مخرج واحد وهو حلق اللسان، وهو ناتج عن تصحيف الحرف. والاختلاف في تصريف الأفعال "استغَّثت، واستغَّثت، واستغِيث" وتحولها من البناء للمعلوم إلى البناء للمجهول.

ومما ينتبه إليه أن الروايات هنا جاءت بشكل رئيس؛ لتبين صفات الرقي إلى المجد والهمة العالية باستعانة الشاعر بمن له مواصفات محددة يجتمع الناس عليها. وقد أبرزت الروايات هذا الجانب؛ لتربط هذا المقطع بالمقاطع التالية في القصيدة.

(١) انظر صلاح فضل، *مناهج النقد المعاصر* (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦)، ص ١٠٨-١٠٩. حيث ذكر فضل أن الشارح يرصد استراتيجيات المرسل الذي يتخذها كي يلفت انتباه المرسل إليه مما يجعله يترك في النص فراغات كافية تسمح بتنشيط عملية القراءة في التعامل البناء للخلق الفني للعمل.

(٢) جاءت تلك الرواية في معرض بناء الفعل للمجهول، في مقام المدح والتعظيم؛ أي تعظيم هذا الشخص الذي يُعتمد عليه، وقد جاءت تلك الرواية مناسبة لسياق البيت لتحمل معاني الشرف والتعظيم لكل من تمتع بالهمة العالية والإيثار، وغيرها من الصفات التي حبذاها الشاعر أن تكون متأصلة عنده هو نفسه، أو عند صاحبه.

(٣) تدل الرواية الرابعة 'استغَّثت' بفتح التاء على وجود المقارنة في البيت بين الشاعر نفسه وبين الآخرين؛ ويدفع الآخرين إلى أن يكونوا على قدم المساواة بينه وبينهم؛ ففي الوقت الذي يعول فيه على شخص ذي شمائل عالية، فإنه يدعو الآخرين إلى أن يعتمدوا على هذا الذي لا تشغله الأمور الحياتية التافهة، وإنما شخص يكون متحملاً للمسؤولية، لا يشغله سوى مهامه وأسفاره.

ومما نلاحظه في هذا المبحث، أن الروايات جاءت بصورة مكثفة لتصوير حالة الشاعر، ؛ فالمسلك الذي سلكه الشاعر في الحديث عن نفسه لا بد له من روايات تسرد الأوصاف وتجمعها من خلال شراح واعين بخصوصية الرواية في هذا القسم من خلال التغيرات الحاصلة في بنى الكلمات، وأصواتها، ومما يسترعي الانتباه أيضاً، وجود عدد من الروايات المختلفة لأسباب صوتية أو صرفية في البيت الواحد في هذا القسم، مما يشي بالدور الفعال للرواية عند إثبات أو تدعيم صورة وصفية، أراد الشاعر تقديمها والتركيز عليها لتكون محور القصيدة، وأراد الشارح في نفس الوقت أن يقدم تلك الرؤية بموضوعية شديدة وشكل إيجابي.

## المبحث الثاني

## حركية الرواية والبنية الصرفية

يقول الشاعر في الأبيات التالية:

إِنِّي إِذَا خُلَّةٌ<sup>(١)</sup> صَنَنْتُ بِنَائِلِهَا وَأَمْسَكْتُ بِضَعِيفِ الْوَصْلِ أَحْدَاقٌ<sup>(٢)</sup>

نَجَوْتُ مِنْهَا نَجَائِي مِنْ بَجِيلَةٍ إِذْ أَقَيْتُ لَيْلَةَ خَبْتِ الرَّهْطِ أَرْوَاقِي<sup>(٣)</sup>

لَيْلَةَ صَاحُوا وَأَغْرُوا بِي سِرَاعَهُمْ بِالْعَيْكَتَيْنِ لَدَى مَعْدِي ابْنِ بَرَّاقِ

يقول الأنباري: "الأحذاق المنقطع يقال حبلٌ أحذاق وأرام وأرامات وأخلاقٌ كله واحد. والخلة الصداقة يقال خالته مُخَالَةً وخِلَالاً. وقوله بضعيف الوصل أحذاق أي بحبل ضعيف أحذاق والواحد لا يوصف به إلا في أحرف يسيرة يُقال حبلٌ أحذاق وثوبٌ أخلاق وبُرْمَةٌ أعشارٌ: وقوله أحذاق يقال حذق الغلام القرآن والعملَ يَحِذِقُ حِدْقًا وحِدْقًا وحِدَاقَةً وحِدَاقَةً وقد حَذَقْتُ الحبلَ أَحذِقُهُ إِذَا قَطَعْتَهُ. ويروى: بِضَعِيفِ الْوَصْلِ حِدَاقٍ: أي قَطَّاعِ

(١) نلاحظ أن مفردة 'خلة' ترد في الشعر الجاهلي دائماً في سياق توتر، مبعثها أن هذه 'الخلة' تسير في اتجاه عكس ما يوحي بها معناها الأساسي، أي الود وحسن المعاشرة، انظر الموسوعة الشعرية، المجمع الثقافي، ٢٠٠٣. وقد نلاحظ هنا أن صورة 'سعاد' في قصيدة كعب تستدعي صورة 'الخلة'، وتتشكل في صورة أقرب إلى الطيف/الغول، فالطيف في قصيدتي تأبط شراً وكعب موضوع توتر وغاية يسعى إليها الشاعر، ولكن كل شاعر يصل إليها بطريقته الشعرية الخاصة.

(٢) ابن الأنباري، المفضليات، ص ٥.

(٣) الأنباري، المفضليات، ص ٦.

لا يثبت على مودة ويكون حذاق أي قطاع لحبل خليلي إذا ضنَّ عليَّ بنائلهِ وحاول  
صُرْمِي. (1)

يرصد الشارح روايتين مختلفتين تتعلقان بالاختلاف من صيغة إلى صيغة أخرى  
في عجز البيت وهي:

الرواية الأولى: وَأَمْسَكْتَ بِضَعِيفِ الْوَصْلِ أَحْدَاقِ

الرواية الأخرى: وَأَمْسَكْتَ بِضَعِيفِ الْوَصْلِ حَدَّاقِ

وقد فسر ابن الأنباري الرواية الأولى "أحذاق" في إطار تعليمي/ تثقيفي من خلال  
استخدام المنهج اللغوي في تحليل كلمة "أحذاق" لتجلية معناها، في عملية إدراك موجهة.  
ويعد هذا من قبيل الوعي النصي الذي يقوم على استعراض اللغة استناداً إلى ثقافة الشارح  
ومعاجم اللغة.

وقد وجه الأنباري معنى الرواية الأولى من خلال احتكامه للبدائل اللغوية والقرائن  
المماثلة لكلمة "أحذاق" مثل "أرمام" و"أخلاق" التي تتناسق مع كلمة "أحذاق". وقد اجتهد  
التبريزي في فتح المعنى المنبثق من كلمة "أحذاق" في الرواية الأولى عن طريق مشاركة  
فعالة حوارية للقارئ؛ فقد استجيز وصف الواحد بالجمع في "أحذاق" والواحدة حذقة؛ لأن  
الحبل لما كان منقطعاً قد وُصل بعضه ببعض؛ لذا أجرى الصفة على المعنى؛ إذ الحبل  
كان منقطعاً قطعة قطعة، فجاز أن يأتي بها مجموعة اللفظ. (2)

(1) الأنباري، المفضليات، ص 5-6.

(2) انظر التبريزي، المفضليات، ص 103.

ولعلنا نلاحظ اجتهاد التبريزي في الربط بين رواية البيت والبيت الذي يليه في:  
نَجَوْتُ مِنْهَا نَجَائِي مِنْ بَجِيلَةٍ إِذْ أَلْقَيْتُ لَيْلَةً حَبَّتِ الرَّهْطِ أَرْوَاقِي

وقوله "إذا خُلَّةٌ" ظرف له، جاعلاً من كلمة "خُلَّةٌ" معرفة على الرغم من تكثيرها ليكون المعنى متفاعلاً مع الرواية الأولى في كلمة "أحذاق" في مدى الانفصال والتقطع الذي يتخلل نفس الشاعر في زمن معلوم ومع خلة معلومة بصفاتها في البخل وإمساك الوصل. (1)

وهذا التقطع هو نقيض الاتصال؛ لذا نراه ينقض عهده معها لأنها قطعت حبل الوصال، وقد جعل التبريزي هذا الانفصال من قبل الشاعر نفسه بمثابة الخروج من الشدة المتمثلة في نجاته الشاعر من بجيلة. من هنا، نجد التبريزي على وعي بإيجاد علاقات

(1) نلاحظ أن معنى الرواية "وأمسكت بِضَعِيفِ الْوَصْلِ أَحْذَاقٌ" في القسم الثاني يأتي متوافقاً مع رواية البيت الثامن في "ولا أقول إذا خُلَّةٌ صَرَمَتْ". وقد جاء هذا الترابط من خلال رواية أخرى في شرح الأنباري للرواية في البيت الثامن وهي رواية غير أبي عكرمة: "ولا أقول إذا ما خُلَّةٌ بَخُلَّتْ" مما يؤكد المعنى في "إني إذا خُلَّةٌ ضننت بنائها" في القسم الثالث، وهذا ادعى إلى القول أن مدلول الرواية داخل القسم ذاته يتحرك ويتراسل ليرتبط بنفس المدلول في قسم مغاير ليربط مقاطع القصيدة في أقسام متتابعة، مما يعطي امتداداً وتكثيفاً للمعنى. وقد لاحظ عز الدين أن وعي الشاعر بالنفس في رواية "ولا أقول إذا خلة صرمت" أن النفس في تلك الحالة تعد موضوعاً للوعي؛ إذ يراها ويشير إليها بوصفها ذاتاً ممثلة في الشوق والإشفاق، وبوصفها آخر ممثلاً في 'خلة'. فالنفس جزء من الذات المتكلمة، وموضوعاً للكلام أمام الذات الأخرى، مما يمكن أن تنصهر الذاتان في ذات واحدة وفي آن واحد. انظر الأنباري، المفضليات، ص ١١، وانظر أيضاً حسن البناء عز الدين، الشعرية والثقافة: الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي القديم (الدار البيضاء وبيروت: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٣)، ص ١٩. ضمن مقدمة الكتاب.

بين معاني الأبيات من خلال حركية لغوية لرواية البيت؛ فتثمر عن ترابط تلقائي للأبيات وتتابعها وترابطها. (1)

ومن الملاحظ أن الشارح ربط بين كلمات البيت والرواية الأولى. والمعنى الذي ارتأه الشارح ودعمه باللغة، هو تمسك الشاعر بعهد ضعيف الوصل لا يجديه التمسك به، ولا يجدي أن يكون خليلاً ملازماً لصاحبه وقت الشدة؛ لأنه عندما تمسك الشاعر بعهد ضعيف منقطع لا يستمر، زهد في تلك الخلة وصرف نفسه عن هواها. (2)

وقد تراسلت كلمة "أحذاق" مع كلمات بعينها من خلال شرح الشارح لها، مثل: "خلة، ضنت، أمسكت، ضعيف الوصل." وقد نعت المرزوقي حالة الشاعر وصفاته في زهده وصرف نفسه عن هوى المحبوبة، أنه من عادة المتمسكين بالحزم، وهم أولو العزم. وأن الخلة إذا ضعف عهدها فهي بمثابة العدو الذي يجب مقاومته وهلكه. (3)

(1) قارن جميل عبد المجيد بين قسمي القصيدة: الأول والثاني في أن حادث العدو والفرار الشديد في موقف شدة ومحنة متطابقان في القسم الأول والثاني، ولكن هذا الحادث جاء في القسم الأول مجملاً ومجهول الفاعل، بينما جاء في القسم الثاني مفصلاً ومحدد الفاعل 'الشاعر نفسه' وقد سلك في القسم الأول مسلك التجريد ثم جاء بشكل تفسيري/ تفصيلي في القسم الثاني في إطار حديث الشاعر عن نفسه. انظر جميل عبد المجيد، بلاغة النص: مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص ٤٥-٤٧.

(2) ذكر عبد الرحمن عبد الرحيم أن طبيعة حياة الشاعر، وحياة أقرانه الصعاليك تتبثق من موقف الشاعر التائر الذي لا يعترف بالضعف والمنفعة الخاصة؛ لذا نراه يحض على التوحد مع الجماعة لما تكتنفه طبيعة حيواتهم من أخطار الموت في كل وقت. انظر عبد الرحمن عبد الرحيم، 'الرؤية الحاملة والتصور البديل: تأبط شراً مثلاً' مجلة التراث العربي، ع ٩٥، ص ٩٨.

(3) انظر المرزوقي، شرح الملحق، ص ٣٨٠. وفي إطار هذا المعنى الذي توصل إليه المرزوقي، نجد إسهاباً فيه عند سوزان ستيتكفيتش، عندما أشارت إلى أن عبور الشاعر الصحراء على ناقه أو فرس هو بمثابة الماضي من النسيب، وأن طلب الشاعر للمعالي هو الذي يدفعه إلى هذا الماضي، وهذه خصيصة لازمة للشاعر الصعلوك، وهو الذي يمنعه من العبث الموجود في عواطف النسيب، ويمنعه من مضاجعة الجواني الناعمات، ويلزمه مضاجعة السيف بدلاً منهن. انظر سوزان ستيتكفيتش، أدب السياسة وسياسة الأدب، ص ١٥٦.



والرواية الأخرى "حذّاق" كشف عنها الأنباري من خلال المعنى الذي يعني القطاع الذي لا يثبت على مودة؛ فالشارح عن كثرة القطيعة من خلال صيغة المبالغة التي تحمل معاني الضن والهجر. وعندما جمع ابن الأنباري بين الروائيتين صنع امتداداً للمعنى بمقدرة فنية على إبراز جمالية الكلمة بامتدادها وحركيتها مع الأخرى لتتولد المعاني وتتكاثر.<sup>(1)</sup>

ومن الواضح أن الروائيتين مكملتان لبعضهما البعض في توضيح سياق البيت. والانتقال من صيغة صرفية لأخرى للعب بإمكانات اللغة الثرية. ولو لاحظنا التحول من المصدر إلى صيغة المبالغة في كلمة "أحذاق" لعدّ سبباً من أسباب تعدد الروايات، ومن قبيل استبدال كان للرواة دور فعال فيه؛ باعتبار شفاهية الشعر بوصفه شعراً سماعياً.

وفي البيت التالي، استكمالاً للاختلاف الصرفي للرواية، يقول الشاعر:

لَكِنَّمَا عَوَّلِي إِنْ كُنْتُ ذَا عَوَّلٍ عَلَى بَصِيرٍ بِكَسْبِ الْحَمْدِ سَبَّاقِ

يقول الأنباري: أبو عكرمة: عَوَّلِي بكسر العين في اللفظتين جميعاً. وغير أبي عكرمة بفتح العين والواو جميعاً كلتا اللفظتين رواهما كذا وهذه رواية أحمد بن عبيد وجعلهما مصدرين: ومن كسرهما جعلهما جمع عَوَّلَة وفتح العين من الثاني والواو جميعاً على المصدر يقول لو أني بكيت على هذا الذي هذه صفته يقول لو أني بكيت على أحد بكيت على هذا الذي هذه صفته له بَصَرٍ بكسب ما يُحمد عليه ويُمدح به سباق إليه. وَعَوَّلِي إِعْوَالِي وهو العويل والحزن.<sup>(2)</sup>

(1) انظر الأنباري، المفضليات، ص ٥.

(2) الأنباري، المفضليات، ص ١٣.

والتبريزي يقول: عُولِي إِعْوَالِي وهو من العويل والحزن، وقيل عَوْل جمع عَوْلَة. ومن روى عَوْلِي بفتح العين جعله مصدراً، والمعنى أنه لا يحزن لما يفوته من خلته، وإنما يحزن إذا فجع بأخ يجمع فضائل... وحكى ثعلب: "لَكِنَّمَا عَوْلِي" هو ما يُعَوَّل عليه، والمعنى: لَكِنَّمَا مُعَوَّلِي وَمُعْتَمِدِي على رجل سباق إلى مكارم الأخلاق. والفعل من هذا عَوْل تعويلاً، ومن الأول: أَعْوَلَ الرَّجُلُ إِعْوَالاً. والعَوْل بفتح العين، يكون الحزن والنداء للحرب. (1)

يرصد الشراح روايتين مختلفتين في صدر البيت كما يلي:

الرواية الأولى: لَكِنَّمَا عَوْلِي إِنْ كُنْتُ ذَا عَوْل

الرواية الأخرى: لَكِنَّمَا عَوْلِي إِنْ كُنْتُ ذَا عَوْل

يوضح ابن الأنباري في أثناء شرحه للبيت بتعددية الرواية، ومدى علاقتها بالجانب الصرفي، وإثراء هذا الجانب؛ فيعرض الآراء المتعددة لرواية الكلمة لعلماء اللغة؛ فأبو عكرمة يرويها (عولي) بكسر العين، وغير أبي عكرمة يروي الكلمة بفتح العين والواو جميعاً. ومن كسرهما جعلهما جمع عَوْلَة على نفس نسق الكلمة (بذرة)، وجمعها بَدْر. فالشراح هنا يؤكد ويثبت الرواية بالأنساق اللفظية الشبيهة بنسق كلمة (عولي) في الرواية. ويعرض الأنباري رأي العلماء جميعاً في بنية الرواية، آخذاً أيضاً برأي الروايات المشهورة بموضوعية وحيدة شديدين، فتكتمل الصورة لدى القارئ، باعتبار الرواية المشهورة في قول ثعلب: والرواية التي عليها الناس كسر العين من الأول، وفتح الواو وهو جمع (عَوْلَة)، وفتح العين من الثاني والواو جميعاً على المصدر، ثم نراه يستتبع

(1) التبريزي، المفضليات، ص 118-119.

شرح الروايات لغويًا إلى المعنى العام/الإجمالي للبيت. فالبكاء والوعويل لا يكون إلا على صديق يتمتع بمكارم الأخلاق، وسباق إلى فعل ما يحمد عليه.<sup>(١)</sup>

ولعلنا نلاحظ أن الأنباري من خلال وقوفه على سياق البيت، يدعم الرواية الأولى "عُولِي" دون التصريح بذلك بشكل مباشر؛ فيسوق التفسير داخل السياق؛ ليفتح معنى البيت، ويشير إلى أن معنى الرواية نستشعر به استشعاراً دقيقاً من خلال السياق اللغوي للبيت، ودور الكلمة فيه.<sup>(٢)</sup>

(١) لاحظ يوسف خليف أن الشاعر قد تدرج من الضعف إلى القوة من خلال النفي في البيت الثاني: "ولا أقول إذا ما خُلَّة صرمت" والإثبات في البيت الحالي: "لَكِنَّمَا عُولِي إن كنت ذا عول" فقد استدرج جوانب الضعف من خلال موقفه من رفيقه أو رفيقه إلى إثبات الحرص عليهما، ونفي الضعف في مطلع العبارة. انظر يوسف خليف، الشعراء الصعاليك، 289.

(٢) يمكننا أن نلاحظ من خلال وقوف الأنباري على سياق البيت، من خلال تفسيره للرواية الأولى، أنه قد ربط بين معنى الرواية بالبيت الذي يليه، فهو يتحدث عن رجل يعتمد عليه في صفاته وشمائله، ويكسب ما يُحمد عليه، انظر ابن الأنباري، المفضليات، ص ١٧. مما يوضح مدى قدرة الشارح على تكوين العلاقات بين الأبيات داخل القسم الواحد، ونظرته النقدية في إيجاد المعاني التي تربط بين الأبيات. وقد ربط عز الدين بين هذا القسم والقسمين السابقين من خلال صيغ العبور التي استخدمها الشاعر؛ ففي القسم النسبي نرى كلمة 'طَرَّاق'، والقسم الثاني 'خَفَّاق'، والقسم الثالث جاءت تلك الصيغ بشكل مكثف من خلال صيغ المبالغة 'سَبَّاق'، 'مِدلاج'، 'حَمَّال'، 'شَهَّاد'. 'والتبصر في البيت (١٠) يرتبط بالمكانة التي يحتلها القائد بين أرفاقه. ومن خلال تلك الملحوظة التي ساقها البنا، يمكننا أن نلاحظ أن هذا التدرج في الانتقال من قسم إلى قسم ينطبق مع نظرية العبور التي أشارت إليها سوزان ستيتكيفيتش، والتي تتكون من ثلاث مراحل: الأولى، الفرق: أي انقطاع العابر من مكانته في المجتمع، وهذا يتضح في القسم الأول/النسبي عند تأبط شراً، والثانية، الهامشية: أي انتقال العابر على هامش المجتمع، ولا يملك العابر فيها أية مكانة اجتماعية، بل يعيش خارج المجتمع. ويمكن أن نلاحظها في البيت الأخير من القسم الثاني: "ولا أقول إذا ما خلة صرمت"، والثالثة، إعادة الاندماج في المجتمع كما نلاحظه في القسم الثالث في: "لكنما عولي إن كنت ذا عول". انظر عز الدين، الطيف والخيال، ص ١٥٧. وانظر أيضاً إبراهيم أحمد ملحم، "نظريتنا الخيال لـ كولردج Coleridge وطقوس العبور لجنب

يورد التبريزي معنى كلمة "عَوَلِي" في الرواية الأولى بالكسر في معنى المعوّل والمعتمد، وقد جاء بأصل الكلمة اتساقاً مع المعنى من عَوّل تعويلاً، وهذا المعنى هو الذي أسهب فيه المرزوقي بشرحه، ووقفه على السياق الذي استدعى هذا المعنى؛ وفحواه: أن اتكال الشاعر واعتماده في أمور الحياة لن يكون إلا على شخص سبّاق إلى مكارم الأخلاق، كسّاب لمأثرات المجد، جمّاع لمناقب الخير، طلاب للحمد والشكر.<sup>(1)</sup>

وقد عرض المرزوقي وجهة نظره حيال تلك الصفات، ظاناً أن الشاعر يتحدث عن نفسه، مما يخلق جواً تفاعلياً بين وجهة النظر هذه في البيت، وبين معنى الرواية.

ويسير التبريزي على نهج سابقه؛ فيفسر معنى المفردة (عَوَلِي)، أو الرواية الأخرى بالفتح، وهي تعني العويل والحزن، ومن ثم يأتي معنى البيت بتلك الرواية إذا كان بالفتح؛ في أن الشاعر لا يحزن لما يفوته من خلته، وإنما يحزن إذا فُجع بأخ يجمع فضائل. وهذا المعنى منقح تماماً مع (لسان العرب)، قال شمر: العويل: الصياح والبكاء، وعاله الأمر: أهمّه.<sup>(2)</sup>

وقد ساق التبريزي معنى آخر لكلمة "عَوَلِي" بفتح العين بمعنى النداء للحرب، ويكون المعنى؛ أن نداء الشاعر يكون على السباق بالحمد، ومكارم الأخلاق. وفي (لسان العرب) العول والعويل بمعنى الاستغاثة، ومنه قولهم: مُعَوَلِي على فلان: أي اتكالي عليه واستغاثتي به.<sup>(3)</sup>

إذن، فالخلاف قائم في ضبط الرواية في البيت، ويكون التأويل على وجهين:

Genep وأثرهما في دراسة بنية القصيدة الجاهلية، "المجلة العربية للعلوم الإنسانية، جامعة الكويت، مجلس النشر العلمي، ص ١.

(1) انظر تأبط شراً، ديوانه، ضمن ملحق شرح القصيدة القافية للمرزوقي، ص ٣٩٢-٣٩٣.

(2) انظر ابن منظور، لسان العرب، مج ٦، ص ٥٢٧.

(3) انظر ابن منظور، لسان العرب، مج ٦، ص ٥٢٨.

الأول، من يضبطه بفتح العين في اللفظين "عَوَلِي، عَوَل" على أنهما مصدرين من العويل وهو البكاء بصوت عالٍ، والثاني، من يضبطه بكسر العين في اللفظين "عَوَلِي، عَوَل". والعَوَل هو ما يُعَوَّل عليه.

ومن الملاحظ أن التبريزي في تفسيره للروائيتين المتعلقتين بالجانب الصرفي يوضح تعلقهما بالمعنى بشكل تفصيلي، وكل رواية على حدة، على خلاف الأنباري في عرضه للروائيتين عرضاً لغوياً دون تفصيل في شرح كل رواية منفردة، ويلاحظ أيضاً أن الرواية الأخرى قد أثرت في المعنى الشعري، ألا وهو مدى اعتماد الشاعر على من يتمتع بمكارم الأخلاق.

ونرى أن ثقافة الشارح تدعمه في تجويزه للروائيتين من خلال أفق توقع يسمح بوجود تعددية للمعنى، من خلال تجويز كل رواية؛ فيفتح بذلك مغاليق القصيدة، وتتحرك معاني الروايات من الحزن والعويل على شخص يتمتع بمكارم الأخلاق ولا ينصره إذا احتاج له إلى معنى الاعتماد على الآخر الذي تكون تلك صفاته. وبالجمع بين معاني الروائيتين، نجد أن الشاعر يجمع معنى القصيدة ككل، من خلال تعدد الروايات، في مدى المعاناة التي يعاني منها على طول القصيدة، وأيضاً هو يحتاج إلى صداقة قوية لا تلين، ورجل يتمتع بكل المؤهلات التي تؤهله ليعتمد عليه في رحلته الطويلة للنجاة.<sup>(1)</sup>

(1) يرى عبد العزيز محمد الشحادة أن الصفات التي سردها الشاعر لنفسه ليست صفات موضوعية، وإنما مردها إلى الإحساس بالخوف والخطر؛ فجعل من نفسه رجلاً ذا صفات خارقة بنفس مستوى الخطر والخوف المتمثلين في القصيدة؛ ليقدر على مواجهته على صعيد النص الشعري، ومن ثم شعوره بالأمان؛ فتلك الصفات ليست فخرًا وشجاعة بقدر ما هي مواجهة للخوف والشعور الطبيعي بالهدوء النفسي على مستوى القصيدة ككل. انظر الشحادة، عبد العزيز محمد. "ظاهرة الخوف في شعر تأبط شرًا"، مجلة جامعة الملك سعود، م٨، ٢٤، ١٩٦٦، ص٣٦٣.

ولعلنا نرى أن التحويل الصرفي في بنية الكلمة من خلال الحركات من الكسر إلى الفتح هو سبب اختلاف الرواية وتعددتها في هذا البيت.

وفي الأبيات التالية، يقول الشاعر

بَلْ مَنْ لِعِدَالَةٍ خَذَلَتْهُ أَشْبُ حَرَّقَ بِاللُّومِ جِلْدِي أَي تَحْرَاقُ<sup>(1)</sup>

يَقُولُ أَهْلَكْتُ مَا لَوْ قَنَعْتَ بِهِ مِنْ ثَوْبٍ صِدْقٍ وَمِنْ بَزٍّ وَأَعْلَاقٍ<sup>(2)</sup>

عَادَلْتِي إِنْ بَعْضَ اللُّومِ مَعْنَفَةٌ وَهَلْ مَتَاعٌ وَإِنْ أَبَقَيْتُهُ بَاقٍ

يقول الأنباري: ويروى يا مَنْ لِعِدَالَةٍ يَرِيدُ يَا هَوْلَاءَ مِنْ لِعِدَالَةٍ. وإنما قال عدالة وهو يعني رجلاً. والخذالة التي تخذله في إرادته، وتخالفه فيه. وروي جدالة أي كثيرة الجدل والمنازعة. وروي جدالة أخذ من الجاذل وهو المنتصب أي هو ينتصب لعدله ولائمه. والأشْبُ الْمُخَطُّطُ عليه المعترض. وروي نَشِبٌ أَي نَشِبٌ فِي لَائِمَتِهِ لَا يُفَارِقُهَا. وروي يُحْرِقُ بِاللُّومِ جِلْدِي أَي تَحْرَاقُ. وغيره يقول من لهذا العدالة يمنع من عدلي ويكفينيه فإنه يعدلني في ارتكاب هواي ويخذلني فيما أريد ويعترض دون محبتي يمنعني منها يُحْرِقُنِي بِمَلَامَتِهِ كَمَا تُحْرِقُ النَّارُ. وروي، بل من لعاذلة. وروي حَرَّقَ بِاللُّومِ جِلْدِي بِالْخَاءِ الْمَعْجَمَةِ كَذَا أَخْبَرَ الْعَبَّاسُ أَحْمَدَ بْنَ يَحْيَى. (3)

يرصد الشراح عشر روايات في صدر البيت وعجزه كما يلي:

(1) الأنباري، المفضليات، ص ١٨. الأَشْبُ: المخطط عليه المعترض.

(2) الأنباري، المفضليات، ص ١٨. الأعْلَاقُ: جمع علق وهو ما كُرِّمَ مِنْ سَيْفٍ أَوْ ثَوْبٍ أَوْ نَحْوِهِ.

(3) الأنباري، المفضليات، ص ١٨.

الرواية الأولى: بَلْ مَنْ لِعِدَالَةٍ خَذَلَتْ أَشْبِ

الرواية الثانية: بَلْ مَنْ لِعَادِلَةٍ خَذَلَتْ أَشْبِ

الرواية الثالثة: يُحْرِقُ بِاللَّوْمِ جِلْدِي أَيَّ تَحْرَاقِ

الرواية الرابعة: حَرَّقَتْ بِاللَّوْمِ جِلْدِي أَيَّ تَحْرَاقِ

وقف الأنباري على كل الكلمات المستبدلة في الروايات المختلفة بالشرح والتفسير للوقوف على السياق. فالرواية الأولى "خذالة" التي تعني الخذلان والمخالفة عندما يتعجب الشاعر ممن يقفون أمامه ويعارضونه في أمر هو،<sup>(1)</sup> ويستتكر عليهم هذا الصنيع، وجاءت الكلمة معبرة عما يجيش بنفسه تجاههم، والكلمة موافقة تماماً لمعنى كلمة "أشب" والتي تعني المعترض. وقد وضح الأنباري معنى "خذالة" في أنها تدل على المبالغة، ومعناها رجل، وجاء بالأنساق اللغوية المماثلة للكلمة، مثل: علامة ونسابة لتوضيحها وكشف غموضها. وقد ذكر التبريزي أن أسلوب الاستفهام هذا يراد به بيان عجزه تجاه العادل في دفعه عن نفسه، أو يكفيه شره.<sup>(2)</sup>

(1) لاحظ جميل عبد المجيد أن كلمة 'خذالة' أو الرواية الأولى تردنا إلى مفتتح القسم الثاني إلى قول الشاعر:

إِنِّي إِذَا خُلَّةٌ صَنَنْتُ بِنَائِلِهَا وَأَمْسَكْتُ بِضَعِيفِ الْوَصْلِ أَحْدَاقِ

الذي يفيد خذلان الخلّة للشاعر، وردة عليها هو الهروب منها كفراره من بجيلة، واعتماده على نفسه "لكنما عولي إن كنت ذا عول"؛ لذا يعود الشاعر في هذا القسم إلى تلك الخلّة ليعرض ما لامته به وردة عليها. انظر جميل عبد المجيد، بلاغة النص، ص ٥٥-٥٦.

(2) انظر التبريزي، المفضليات، ص ١٣١.

والرواية الثانية "بل من لعاذلة" ذكرها الأنباري فقط دون الوقوف عليها؛ ويمكننا أن نشير إلى أن الرواية هي من قبيل التحول الصرفي من صيغة المبالغة إلى اسم الفاعل؛ ليشير إلى التأكيد على تأثير العاذلة على سلوكيات الشاعر؛ فلا يجد مناصاً من اللوم والعتاب الصادر منها. ويمكننا أن نوافق بين صيغة المبالغة واسم الفاعل في كلمة "عذالة" أو "عاذلة" حيث أشار الأنباري في إطار شرحه للبيت في أن العذالة يساوي رجلاً، مما يساوي في المعنى اسم الفاعل "عاذل"، ومن ثم تكون للروايتين مشروعية. ونجد الأنباري قد كشف عنها من خلال السياق الدلالي؛ فصفات الخذلان والسخط التي يتصف بها العذالة تضير الشاعر، وهو مثل النار في شدة تأثيرها على جسد الشاعر؛ فثمة ما يمنع الشاعر من هواه، وهذا العاذل بمثابة نار تحرقه.

أما التبريزي فقد فسر الرواية الرابعة عن طريق جمالية الرواية من خلال الصورة؛ فحرق باللوم جلدي؛ أي جعل للوم حرارة تحرق الجلد بعد تأثيره في القلب. وتلك الصورة بيان لما يمكن أن يسببه العذل واللوم في نفس الشاعر، وكأنه نيران يحترق بها الجلد بعد تأثيره في القلب.

وقد رصد التبريزي الرواية الرابعة ولم يذكرها الأنباري في ثنايا شرحه، ووقف التبريزي عليها ليوجه المعنى الذي يقف وراءها من خلال توضيح علاقات لغوية أدت إلى تفسير المعنى؛ فتلك الرواية مبنية على أن يكون العذالة امرأة لا رجلاً، ومن ثم يتحول الكلام إلى الخطاب، وليس بصفة الإخبار.

من هنا، يكون التبريزي على وعي بمقتضيات الرواية وتحولاتها؛ فينقل لنا معنىً مختلفاً موجهاً نحو الأسلوب الحوارى الخطابى، ومن ثم نجده من خلال هذا المعنى للرواية، يكون علاقات ويربط بينها وبين البيت الذي يليه في قول الشاعر:

نَقُولُ أَهْلَكْتُ مَا لَأَ لَوْ قَنِعْتُ بِهِ مِنْ نَوْبِ صِدْقٍ وَمِنْ بَرِّ وَأَعْلَاقٍ



لذا، جاءت الروايتان لبيان مدى تأثير شدة اللوم، وعاقبته سواء بالحرق أو بالخرق في جسد الشاعر. (1)

إن تبرز الروايتان؛ الأولى والثانية، من منظور الشراح، حالة للشاعر، ومدى المعاناة التي يعانها من جراء تدخل الآخرين.

**والرواية الثالثة،** جاءت في صيغة المضارع لتدل على أن اللوم والعذل لم ينته؛ وكأنه باقٍ مستمر في الوقت الحاضر وفي المستقبل.

**والرواية الرابعة،** جاءت الرواية بصيغة الماضي، ليدل على أن هذا اللوم قد تحقق بالفعل وانتهى؛ للبدأ من جديد.

وعند جمع الروايات التي يشتمل عليها البيت بعضها ببعض، نجد أن الروايات: ويمكننا أن نرجع الروايتان: في "حرق ويحرق" إلى الاختلاف الصرفي بسبب تغيير صيغة الفعل من الماضي إلى المضارع، وفي "عذالة وعاذلة" إلى تحول صرفي أيضاً من صيغة المبالغة إلى اسم الفاعل.

من هنا، نجد كل تلك الروايات، في حركيتها مع كلمات البيت الأخرى تبين حالة الشاعر الداخلية التي مردها إلى الآخرين في اللوم والعذل والاعتراض والمنع؛ فيظهر التألم والتوجع من عدم الخلاص من هذا الأمر. ومن الملاحظ أن اختلاف الروايات عمق من الصورة الوصفية، وكثفت من معاني البيت التوليدية

(1) رأى أحمد سلمان مهني أن مهمة العذل في القصيدة بسبب الحرص على المال؛ حيث كانت تحرص تلك العاذلة على قصد الشاعر في إنفاقه، من هنا تكون المخاطرة أمراً محتوماً أمام ضرورات الحياة وقسوة المعيشة. ورأى أن الصعاليك كانوا يحيون الجود والكرم، ويقنعون زوجاتهم بذلك، لذا لا يعطيك الصعلوك هذا التعنيف، فيهدد بالرحيل. انظر أحمد سلمان مهنا، المرأة في شعر الصعاليك في الجاهلية والإسلام (رسالة ماجستير، غزة: كلية الآداب، الجامعة الإسلامية، ٢٠٠٧)، ص ١٣٧-١٣٨.

### المبحث الثالث

#### حركية الرواية والبنية التركيبية

لَيْلَةٌ صَاخُوا وَأَغْرُوا بِي سِرَاعَهُمْ بِالْعَيْكَتَيْنِ لَدَى مَعْدِي ابْنِ بَرَّاقِ

يرصد الأنباري أربع روايات مختلفة في عجز البيت فيما يلي:

الرواية الأولى: أَلْقَيْتُ لَيْلَةَ خَبْتِ الرَّهْطِ أُرَاقِي

الرواية الثانية: أَلْقَيْتُ لَيْلَةَ جَنْبِ الرَّهْطِ أُرَاقِي

الرواية الثالثة: طَرَحْتُ لَيْلَةَ خَبْتِ الرَّهْطِ أُرَاقِي

الرواية الرابعة: أَرْسَلْتُ لَيْلَةَ خَبْتِ الرَّهْطِ أُرَاقِي

وقف الأنباري على سياق البيت من خلال الشرح، وذلك عن طريق تفسير كلمات بعينها ككلمتي "الخبث والرهط" ثم استتبع ذلك بالدلالة العامة للجملته، أو ما توحىه عبارة "ألقيت ليلة خبت الرهط أرواقي" وهي تدل على أن الشاعر قد استفرغ جهده وبذل أقصى ما لديه في سبيل نجاته من قوم بجيلة.

وقد وضع الأنباري مدلول الرواية من خلال مقارنتها بشبيه لغوي آخر؛ ليكون عنصراً مساعداً في الفهم الدلالي، ومن ثم تشكيل أساس للمعنى المحوري/ البنائي<sup>(١)</sup> في "ألقت السحابة أرواقها" عندما تستقرغ كل ما لديها من ماء.

ولو وقفنا على شرح التبريزي لوجدنا أنه ربط رواية البيت بالبيت السابق من خلال وعي نصي<sup>(٢)</sup> في قوله "والضمير من قوله منها يعود إلى خلة" أي في قول الشاعر: "إني، إذا خلة ضنت بنائلها." وقد جعل التبريزي من أصول الكلمات في البيت عناصر أساسية في فهم السياق، والوقوف على ما أراد الشاعر إبلاغه كما في كلمة "نجوت" التي تعني الأرض التي لا يعلوها الماء؛ فكأنها نجت من السيل.

وقد استتبع الشراح تفسير الرواية كآلية من آليات الشرح، والتي تتضافر مع آلية الخبر عندما فسروا "ليلة خبت الرهط." وقد تفاعل خبر ليلة نجاته تأبط شراً من قوم بجيلة، وما جرى في تلك الليلة، مع مدلول الرواية ليصنع حركة جدلية وجمالية شعرية. وقد وقف التبريزي على أصول كلمتي "الرهط والخبت" في الرواية؛ فالرهط موضع، وقد أضيف إليه الخبت على سبيل التحديد والتبيين، وجاء التبريزي بأصل الخبت في إطلاق معنى المنخفض الذي لا يطلب علواً ورفعة، وقد تفاعل هذا المعنى مع زمان الرواية في "إذ" الذي يدل على مضي الخبر.<sup>(٣)</sup>

(١) الدلالة البنائية هي وحدة التأليف بين المعنى واللفظ، واللفظ تبع للمعنى، والكلم تترتب في النطق تبعاً لترتب معانيها في النفس. انظر طراد الكبيسي، "قراءة جديدة للجرجاني"، "الأقلام"، ع٣، ١٩٩٠، ص٥.

(٢) انظر هنا حسن البنا عز الدين، "مفهوم الوعي النصي في النقد الأدبي: قراءة أولى في شرح اختيارات المفضل للتبريزي وأسرار البلاغة للجرجاني"، "علامات في النقد، عدد خاص 'قراءة النص'، ٢٠٣-٦٥٦.

(٣) انظر التبريزي، المفضليات، ص ١٠٤-١٠٨.

ووصل التبريزي إلى معنى البيت عن طريق تراسلية العلاقة بينه وبين سابقه في تخلص الشاعر من صديقة له، من صفاتها؛ نقض العهد، وقطع حبل الوصال؛ فتخلص منها مثلما تخلص من أعدائه بني بجيلة ليلة صارت بالمرصاد تطلب على الماء، ومن ثم تجتهد في أسرهِ وأسرِ صحبه. (1)

ومن الملاحظ أن الروائيتين الثانية والثالثة قد ذكرهما الأنباري فقط دون شرحهما أو التعليق عليهما، وقد ذكر الأنباري الرواية الرابعة "أرسلت ليلة خبت الزهط أرواقي" مع شرح معناها، ولو تتبعنا مدلولها الذي يوحي بمدى الاستعداد واستفراغ الجهد لوجدنا أنه يتفق تماماً مع مدلول الرواية الأولى في كلمة "ألقيت" مما يدل على أن الروائيتين مترادفتان. والروايات الأربع بكلماتها المستبدلة في "ألقيت، جنب، خبت، طرحت، وأرسلت" يمكن أن يوجد بينها علاقات بين الأفعال: ألقيت وطرحت وأرسلت في ترادفها، (2) والتي تعني بذل أقصى الجهد.

(1) ألقى أحمد سلمان مهنا الضوء على مدلول الرواية في أن تأبط شراً يذكر صراحة أنه سيقابل القطيعة بالقطيعة، وأنه سيسير دائماً إلى الأمام، ولن يثنيه حبها عن منهجه الذي ارتسمه لنفسه. وقد لاحظ سلمان أن هذا البين من قبل الشعراء الصعاليك ليس حادثاً عادياً في حياتهم، بل إنهم عانوا منه أشد معاناة، ولكن الصعلوك لديه من الشدة والعزيمة وقوة الإرادة ما يجعله يسيطر على عواطفه، ويقودها هو دون أن تقوده. انظر أحمد سلمان مهنا، المرأة في شعر الصعاليك في الجاهلية والإسلام (رسالة ماجستير، كلية الآداب، الجامعة الإسلامية - غزة، ٢٠٠٧)، ص ٧٨-٧٩. وقد ذكر عبد الرحمن عبد الرحيم أن جملة "ألقيت أرواقي" جاءت لتميط اللثام عن الجهد المركز الذي أتى عليه الشاعر، فلم يدع أي نوع من أنواع العدو إلا وجاء عليه؛ ليحقق البعد الذي يعادل الرفض بمنظور ضدي غير مباشر. انظر عبد الرحمن عبد الرحيم، "الرؤية الحاملة والتصور البديل"، ص ٩٩.

(2) أرسل الشيء: أطلقه وأهمله وخلاه. وألقيته: أي طرحته. وطرحت: ألقيت. انظر ابن منظور، لسان العرب، مج ٤، ص ١٤٣. مادة (رَسَل)، ومج ٨، ص ١١٩. مادة (لَقَا)، ومج ٥، ص ٥٧٩. مادة (طَرَحَ).

وقد جاءت تلك الأفعال متصدرة ضمير المتكلم لحديثه عن النفس متخللاً شيئاً من التعيين والوضوح.<sup>(١)</sup> وثمة علاقة بين جنب وخبث، والتي يمكن إرجاعها إلى خطأ النساخ على سبيل التحريف.

ومهما يكن من أمر، فإن الروايات الأربع كثفت من وصف حالة الشاعر عن طريق الاختلاف التركيبي باستبدال الكلمات، وتفاعلت مع الخبر الذي ساقه الشراح؛ ليفتح فجوات نصية، ويوضح الصورة.

وقد قامت تعدد الروايات جميعها في الجانب التركيبي؛ لترتبط مع بعضها البعض، وتوضح نفس الشاعر وما يعتورها من خوف، لذا جاءت معاني الروايات معضدة لموقف الشاعر على مدار القصيدة، في الخوف ومن ثم الهروب المستمر.

٢٤. أن يسأل القوم عني أهل معرفة فلا يُخبرهم عن ثابتٍ لاقٍ<sup>(٢)</sup>

يقول الأنباري: ويروي أهل مملكة أي يخرج إلى مملكة أخرى. ومن روى مغزبة إرادته يبعد فلا يسأل عنه أحد من قومه ولا يسأل عنه إلا الغرباء فلا يعرفونه لشدة تباعده. وروي: أن يسألوا بقواي أهل مغزبة أي بقوتي. وروي: أن يسألوا بقواي أهل منزلة

(١) أبان جميل عبد المجيد عدول الشاعر عن ضمير الغائب الذي سيطر على البيتين الأولين إلى ضمير المتكلم المصدر به البيت الثالث، والمسيطر على أبيات القسم الثاني في: نجوت، نجائي، ألقيت، أرواقي هو انتقال من موضوع إلى موضوع؛ أي من موضوع الطيف إلى الحديث عن نفسه في حادث هربه من 'بجيلة' حين أرسدوا له كميناً على ماء. انظر جميل عبد المجيد، بلاغة النص، ص ٤٥-٤٦. وقد لاحظ أيضاً عبد المجيد أن الكلمات "نجوت/نجائي" ترتبط بين البيت الخامس والسابع في: "سراعهم/أسرع" ويشتركان في جناس الاشتقاق.

(٢) الأنباري، المفضليات، ص ١٨.

\* فلن يخبركم عن ثابتٍ لاق يعني تغيبه.<sup>(1)</sup> ويقول التبريزي: أهل مغزبةٍ يعني من يبعد عنهم في الغزو أو غيره. ويروى "أهل مملكة" ومعناه أنه يجاوز البدو إلى سكان الحضر ورواد الممالك. ويروى "أهل مغزبة" أي: غرباء دون الخطاء. ومعنى البيتين إذا جمع بينهما: أنا أضمن لك إن دُمتِ على لومي واستعملت العنف في عدلي، أني أهيم على وجهي، وأطوي خبري دونك حتى تحتاجي إلى سؤال أهل الآفاق عني وأهل الممالك، فلا تجدي من يأتيك بخبر عن ثابت.<sup>(2)</sup>

يرصد الشراح ست روايات في صدر البيت وعجزه كما يلي:

الرواية الأولى: أن يسأل القوم عني أهل معرفة

الرواية الثانية: أن يسأل القوم عني أهل مملكة

الرواية الثالثة: أن يسأل القوم عني أهل مغزبة

الرواية الرابعة: أن يسأل القوم عني أهل مغزبة<sup>(3)</sup>

الرواية الخامسة: أن يسألوا بقواي أهل مغزبة

الرواية السادسة:

أن يسألوا بقواي أهل منزلة فلن يخبركم عن ثابتٍ لاق

**والرواية الأولى** "أهل معرفة" لم يقف عليها الأنباري بالشرح، واكتفى بشرح

الروايات الأخرى، وتلك الرواية لم يتخذها التبريزي كرواية أولى، والرواية الثانية "أهل

مملكة" قد وضحها الأنباري بأن من يعدلون الشاعر ويلومونه إذا أكثروا في ذلك؛ فليس

(1) الأنباري، المفضليات، ص ١٩.

(2) التبريزي، المفضليات، ص ١٣٦-١٣٧.

(3) رواية المرزوقي والتبريزي وابن قتيبة في الشعر والشعراء.

ثمة بد من الشاعر إلا للهرب فلا يستطيعون معرفة مكانه إذا انتقل من مملكة إلى أخرى، أو من الريف إلى الحضر كما وضح التبريزي. (1)

**والروايتان الثالثة والرابعة** فسرها كل من الأنباري والتبريزي بمعنى واحد ويعني البعد والهجر. ومن الملاحظ أن الروايات جميعها المستبدلة لم تؤثر في معنى البيت أو سياقه، بل وجدت جدلية بين الكلمات وتراسلت كل كلمة مع الأخرى لتبين حالة الشاعر والصورة التي ارتأها الشاعر والشارح على حد سواء.

ومن الجدير بالذكر أن التبريزي قد ربط بين البيت والبيت الذي يسبقه بقوله: "إذا جمع بينهما" مما يدل على مدى تفهمه لمعنى البيت في ضوء علاقته بالبيت الذي يسبقه، ومن ثم يكون له دور فعال في القصيدة. إن انتباه الشارح لتفاعل معاني الروايات داخل البيت، وقدرته على ربطها بأبيات أخرى يعد إحدى العمليات العقلية التي يستعين بها الشارح لخلق وعي نصي، وبقاء المعنى مفتوحاً أمام القارئ. والمعنى الذي جمعه التبريزي من البيتين: أن كثرة اللوم والعتاب يخلقان البعد والهجر، حتى إن سألت العاذلة عنه أهل الآفاق والممالك فلن يجدي ذلك نفعاً، وسيكون ضياع الشاعر من بين يديها هو الخبر الأكيد. (2)

(1) التبريزي، المفضليات، ص ١٣٦.

(2) ساق عبد الحليم حفني لرواية البيت معنى غير مباشر، وذلك أن تأبط شراً يأبى أن يخضع لتقاليد المجتمع وأعرافه، ومن ثم يصر على أن يفرض نفسه وسلوكه على المجتمع في "إني زعيم" وإذا رفض الناس ذلك عليه أن يجد له متسعاً في الأرض. إذن، فقد نقل حفني معنى رواية البيت من الرؤية الذاتية إلى قضية أعمق في فكرة الصعلكة؛ لأن التحرر من السلطة تنفي فكرة 'الصعلكة' كظاهرة اجتماعية، وعدم وجود السلطة في المجتمع الجاهلي كان من الأسباب الأساسية في وجود الصعلكة كظاهرة. انظر عبد الحليم حفني. شعر الصعاليك: منهجه وخصائصه (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧). ص ٤٦.

والرواية الأولى والخامسة لم يقف الأنباري عليهما بالشرح، وإنما وقف على الرواية الخامسة؛ بتفسيره لكلمة "أهل مغربة" عندما يرتبط المعنى بالبيت السابق؛ فبعد هجران الشاعر لقومه لن يسألوا عنه سوى الغرباء لأنه يقطن بعيداً عن الأهل، ولن يجدوا من هو قريباً لهم حتى يسألوه. وربما وقف الأنباري على هذا المعنى باعتبار الرواية هي الأدق وإن لم يصرح بذلك. أما الرواية الأولى فهي تُضاد الرواية الخامسة في المعنى عندما يسألوا عنه، ويجدون القوم أهل معرفة، وربما الرواية الخامسة هي الأبلغ في وصف هجر الشاعر. والرواية السادسة توحى بمكانة ومنزلة من يسألونهم؛ فلا يسألوا الوضيع أو الغريب. والروايات الست أنتجت معاني مختلفة بدلالات مختلفة، ومن ثم أثرت على معنى البيت والمقطع الشعري.

ولعل السبب وراء اختلاف الرواية وتعددتها، تداعيات الدلالة بين الكلمات معرفة ومملكة ومغربة ومعزبة، والاختلاف في التركيب من باب تداعيات الدلالة في الروايتين الخامسة والسادسة.

وتتكامل الروايات مع البيت الذي يليه؛ فيقول الأنباري:

سُدَّ بمالك ثُلْمٌ ففرك وفُرَجَةٌ حتى تلاقي الموت. وروي: \* حتى تلاقي ما كلُّ امرئٍ لاقٍ \*  
وروي: ما كلُّ امرئٍ لاقٍ. قال أبو بكر من نصب كلاً أوقع لاقياً عليه: ومن رفع كلاً  
رفعه بلاقٍ وأضمر الهاء أي الذي كل امرئٍ لاقيه.<sup>(1)</sup>

وقد بذل الشراح قصارى جهدهم من خلال إبراز جماليات كل رواية من خلال تضافر عناصر لغوية، وأدوات معينة على الكشف عن خصوصية الرواية على مستوى البيت، وترابطها بالآخر لتتكشف الروايات من خلال وعي لغوي وثقافي يجمع بين كل تلك الروايات المتعددة في قصيدة تأبط شراً.

(1) الأنباري، المفضليات، ص ١٩.



## المبحث الرابع

## حركية الرواية والبنية النحوية

يقول الشاعر:

لا شيءَ أَسْرَعُ مِنِّي لَيْسَ ذَا عُدْرٍ وَذَا جَنَاحٍ بِجَنْبِ الرَّيْدِ خَفَّاقٍ<sup>(١)</sup>

يرصد الأنباري ثلاث روايات مختلفة من فيما يلي:

لا شيءَ أَسْرَعُ مِنِّي لَيْسَ ذَا عُدْرٍ وَذَا جَنَاحٍ بِجَنْبِ الرَّيْدِ خَفَّاقٍ

لا شيءَ أَجْوَدُ مِنِّي غَيْرُ ذِي نَحْمٍ أَوْ ذِي كُدُومٍ عَلَى الْعَانَاتِ نَهَّاقٍ

لا شيءَ أَجْوَدُ مِنِّي غَيْرُ ذِي عُدْرٍ أَوْ جَنَاحٍ بِأَعْلَى الْجَوِّ خَفَّاقٍ

يفسر الأنباري الرواية الأولى تفسيراً مفصلاً لكل كلمة من كلمات البيت عن طريق التفسير بالترجمة مثل الفرس الذي يساوي معنى ذي عذر، وقد أرجعه التبريزي إلى أصله حين ذكر الخليل أن العذرة السومة التي تعقد في ناصية الفرس السابق من العهن.<sup>(٢)</sup> وقد أبدى التبريزي وجهة نظره وفاضل في المعنى بقوله: "فعلى هذا يجوز أن يكون فرساً سابقاً تُعقد العذر في ناصيته كثيراً،"<sup>(٣)</sup> مما يوضح مدى تفضيل التبريزي لمعنى

(١) الأنباري، المفضليات، ص ٨.

(٢) انظر الأنباري، المفضليات، ص ٩.

(٣) التبريزي، المفضليات، ص ١١٥.

يتلاءم مع وجهة نظره بقوله: هذا حسن إذا جعل الفرس مفضلاً عليه. والريد الذي يعني الشمراخ، والشارح لديه ثقافة عالية حين فسر لنا سبب مجيء الكلمات بهذا الشكل؛ فخصوصية ذكر الكلمة لها مدلول يتفاعل مع الكلمات الأخرى من البيت، فمثلاً خصوصية جارح الجبل على سبيل السرعة في الطيران أكثر من جارح السهل. فتجريد الكلمات من سياقاتها، ثم تفسيرها بذكر مرادفاتهما، أو الألفاظ القريبة منها، أو شرحها شرحاً يسيراً هو السبيل الذي انتهجه الأنباري في تفسيره للروايات، والرواية الأولى تحمل دلالة السرعة الرهيبة التي يتمتع بها الشاعر، ولا يستطيع أن يجاريه في ذلك فرس أو طائر. (1)

(1) لاحظ حسن البنا عز الدين أن الوحدة الثانية أو القسم الثاني في قصيدة تأبط شراً تقع محل وحدة الرحيل على الناقة، أو الفرس في القصيدة التقليدية، والشاعر يشبه نفسه بالظليم والطبية. ويشبه الشاعر نفسه بالناقة التقليدية، وذكر الفرس في هذا القسم ليس إلا مبالغة من قبل الشاعر في مجاراته للفرس، بل وأسرع منه. بل إن الحمار الوحشي، وهو من الحيوانات التي تشبه بها الناقة في الرحيل، ذكر هنا في الرواية الثانية "أو ذي كدوم على العانات نهاق." وتلك الملاحظة جديرة بالاهتمام لو تتبعنا مدى حنكة الشاعر في استبدال قسم الرحيل وذكر الناقة كعناصر رئيسة في القسم ذاته بالاعتداد بنفسه وسرعة عدوه. وذكر الفرس والحمار والظليم والطبية كعناصر مساعدة تساعد الشاعر على القيام بمهامه الأساسية من السرعة للوصول للنجاة. انظر عز الدين، الطيف والخيال، ص 106-107. [وقد أضاف عز الدين، امتداداً للملاحظة نفسها، قوله: نلاحظ الشيء نفسه، مثلاً، وإن كان من قبل شاعر غير صعوك، عند طرفه في وصفه للناقة في معلقته؛ إذ ابتعد عن الوصف النمطي المطول لها الذي تشبه فيه الناقة بالثور الوحشي أو غيره من الحيوانات غير المستأنسة، ومع ذلك نجده يستعير لأجزاء من الناقة تشبيهات تنتمي إلى الثور الوحشي، مثل قوله في البيت:

كَأَنَّ كِنَاسِي ضَالَّةً يُكِنِّفَانِيهَا وَأَطْرَ قِسِي تَحْتَ صُلْبِ مُؤَيِّدِ

حيث يشبه إبطي الناقة في السعة ببيتين من بيوت الثور الوحشي في أصل شجرة. وكذلك الأمر في الأبيات الثلاثة المتتابعة في معلقة طرفه نفسها:

طَحُورَانِ عَوَارَ الْقَدَى فَنَرَاهُمَا كَمَكْحُولَتِي مَذْعُورَةٍ أَمْ فَرَقِدِ  
وَصَادِقَتَا سَمِعَ التَّوَجُّسَ لِلسُّرَى لِهَجْسِ حَفِيٍّ أَوْ لِصَوْتِ مُنَدِّدِ  
مَوْلَتَانِ نَعْرِفُ الْعَتَقَ فِيهِمَا كَسَامِعَتِي شَاةٍ بِحَوْمَلِ مُفَرِّدِ

**والرواية الثانية:** وهي رواية أبي عكرمة، ذكر الأنباري فيها معنى لفظتين، وهما، ذو نحم الذي يعني الفرس، وذو كدوم الذي يعني الحمار. وفي شرح التبريزي، نجد أنه فسر الرواية الثانية بشكل تفصيلي في بيان الموقف حين كدّمت جماعة الحمير الحمار أي عضضته دفاعاً عن إناث الحمير. وفي تلك الرواية، نلاحظ أن التبريزي ربطها بالبيت الذي يليها في قول الشاعر: "حتى نجوت ولما ينزعوا سلمي" بتقنيده الشرح، مورداً الدليل العقلي الذي يجمع بين الرواية والبيت الذي يليها بقوله: "والدليل" فحالة السرعة التي وصف بها الشاعر متعلقة بنجاته في البيت التالي؛ فزيادة السرعة على سرعة الخيل والطير للخلاص والنجاة. (1)

وقد وضح الأنباري في الرواية الأولى مجموعة من العلاقات بين الكلمات للتوصل إلى جواز أن تكون "أفعل" التفضيل إما مرفوعة وهو الشائع عند العرب أو منصوبة. ففي

ففي البيت الأول من الثلاثة يشبه الشاعر عيني الناقة بعيني بقرة وحشية لها ولد وقد أفزعها الصائد، وهي الصورة نفسها (الربط بين الناقة والبقرة الوحشية) التي ترد بشكل مفصل لدى شعراء جاهليين آخرين مثل لبيد. وفي البيتين الثاني والثالث يشبه الشاعر أذني الناقة بأذني ثور وحشي مفرد من حيث دقة السمع، وهذه مرة أخرى الصورة نفسها (الربط بين الناقة والثور الوحشي) التي ترد أيضاً مفصلة لدى شعراء جاهليين ومخضرمين آخرين مثل سويد بن أبي كاهل اليشكري في عينيته المشهورة في المفضليات].

(1) نوه عبد العزيز محمد الشحادة عن الميزة التي يتميز بها الشعراء الصعاليك في البيت الحالي؛ فالإحساس الداخلي للشاعر والذي يتمثل في الفخر بسرعة العدو، يشكل عنصراً رئيساً في هذا القسم، غير أن وراءه خوفاً بالغاً يعاني منه الشاعر، ولكنه مغلف بصوت البطولة والتغني بها. فهو يشبه نفسه حينما فر بالظلم الذي أسرع في فراره، تاركاً الغبار بين أرجله؛ لشدة عدوه، أو بنعامه بعيد خطوها إذا أسرعت سبقت النوق السريعة.

انظر عبد العزيز محمد الشحادة، "ظاهرة الخوف في شعر تأبط شرأ"، مجلة جامعة الملك سعود، ٨م، ٢٤، ١٩٩٦، ص ٣٦٠. انظر يوسف خليف، الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، ص ٤٢-٤٤. وقد رأى خليف أن سرعة العدو لدى الشعراء الصعاليك هي من قبيل التفرد من بين سائر البشر، حيث تيسر لهم سبل النجاة، ووسيلة تعينهم على الحياة.

حالة الرفع يستشهد الأنباري بقول الفراء في أن العرب تؤثر الرفع إذا جاء بعده نكرة ووصف، أما إذا جاء بعد النكرة معرفة؛ فلا يجوز إلا الرفع مستشهداً على ذلك بما يدعمه من اللغة. وقد عرض الأنباري جواز رفع كلمة "أسرع" لارتباط ما بعدها بحركتها؛ فتأتي "ليس" إما صفة أو تساوي حرف العطف "ما" و"لا" فلا تعمل في الجملة سوى حروف عطف، ويكون المعنى في تلك الحالة، كما فسرها التبريزي، أن الشاعر يفضل نفسه في السرعة على الفرس والطائر، ومن ثم تكون الهمة العالية في العدو والجري للنجاة. والمعنى الآخر من مجيء "ليس" استثناءً واسمها فيها وخبرها "ذا عذر" منصوباً، أن المعنى هو تفضيل الفرس على نفسه في السرعة.

من هنا، فقد فسر الأنباري الرواية الأولى من خلال ترابط الكلمات بعضها ببعض؛ ليصل إلى شرح البيت داخل السياق، أما التبريزي فقد قدم لنا ظلال المعنى الممكنة لجواز إعراب "ليس" كحرف عطف أو كأداة استثناء، وتلك الظلال لها دور فعال في الكشف عن معنيين مختلفين عند الشاعر نفسه في فكرة إما تفضيل نفسه في السرعة، أو تفضيل الفرس على نفسه.

وقد قدم لنا التبريزي وجهة نظر فعالة في إطار الشرح النحوي للكلمات عندما جاء بالأصل اللغوي لكلمة "العذرة" والتي تعني السومة التي تعقد في ناصية الفرس، ثم وافق إحدى المعاني المقترحة بالتجوز بمعنى الكلمة بالوقوف على أصلها بقوله: "وهذا حسن إذا جعل الفرس مفضلاً عليه."

**والرواية الثالثة** "لا شيء أجود مني غيرُ ذي عذر" رفعت غير على الاستثناء باعتبارها نعتاً لـ "أفعل" التفضيل وهي كلمة "أجود" كما فسرها الأنباري ويكون المعنى في تلك الحالة هو تفضيل الفرس.

ومن الملاحظ أن الشراح قدموا لنا روايتين تفاعلتا مع كلمات البيت من خلال نسيج تركيبى محكم، وعلامات الإعراب التي ألفت ظلالها على المعاني للكشف عن سياق البيت.

والرواية الثالثة ذكرها فقط الأنباري، ولم يذكرها التبريزي.

وبالجمع بين الروايات الثلاث، نجد أن لها دوراً فعالاً في توضيح الصورة وحالة الشاعر في سرعته من أجل الخلاص. ولو أمعنا النظر لوجدنا أن وضع الكلمات داخل الجمل المتمثلة في "أسرع وأجود- ذو عذر وذو نعم" كلها كلمات مترادفة لم تخل بالمعنى، ولكن بالنظر إلى الرواية الثانية نجد أنها مختلفة بعض الشيء؛ فبعدما وصف الشاعر الطائر السريع، وصف حماراً كدوماً سائراً مع جماعة الحمير التي كدمته لإبعاده حرصاً على جماعة الأتن.

ولو بحثنا وراء أسباب اختلاف الروايات وتعددتها، لوجدنا جانبين يتعلقان بتركيب الجملة على المستوى الدلالي، وعلى المستوى النحوي. أما عن الجانب الأول: فالاختلاف حاصل بين الروايات من باب تداعيات دلالة الكلمات داخل تركيب الجملة في: "أسرع وأجود" و"الريد والعانات والجو" والترادف بين "عُذْرٍ ونحم". واستبدال "نهاق" في الرواية الأولى بـ"خفاق" في الرواية الثانية من قبيل استبدال كلمة بأخرى أصابها التحريف. والجانب الثاني يشترك فيه إعراب الكلمات، وجواز أن تكون "ليس" كحرف استثناء ووصف أو حرف عطف.

سَدِّدْ خِلَالَكَ مِنْ مَالٍ تُجَمِّعُهُ حَتَّى تُلَاقِي الَّذِي كُلُّ امْرِئٍ لَاقٍ<sup>(١)</sup>

وتتكامل الروايات مع البيت الذي يليه؛ فيقول الأنباري:

(١) الأنباري، المفضليات، ص ١٩. خلالك: مفارقة.

سُدَّ بمالك تُلَمَّ ففرك وفُرَجَهُ حتى تلاقي الموت. وروي: \* حتى تلاقي ما كلُّ امرئٍ لاقٍ \*  
وروي: ما كلُّ امرئٍ لاقٍ. قال أبو بكر من نصب كلاً أوقع لاقياً عليه: ومن رفع كلاً  
رفعه بلاقٍ وأضمر الهاء أي الذي كل امرئٍ لاقيه.<sup>(1)</sup>

يرصد الأنباري ثلاث روايات في عجز البيت كما يلي:

الرواية الأولى: حتى تُلاقي الذي كُـلُّ امرئٍ لاقٍ

الرواية الثانية: حتى تُلاقي ما كُـلُّ امرئٍ لاقٍ

الرواية الثالثة: حتى تُلاقي ما كُـلُّ امرئٍ لاقٍ

وقد جاء الأنباري بظلال للمعنى في الرواية الأولى عند رفع كلمة "كُلُّ" هو عامل  
الرفع "لاقٍ" فيكون المعنى أن كل الناس مشتركون في الفناء، والانتقال إلى الدار الأخرى؛  
لذا وجب عليك أن تسدد مفارك مما تجمععه من المال؛ فالفناء يطيله ويلاقيه كل  
إنسان. (2)

(1) الأنباري، المفضليات، ص ١٩.

(2) لاحظ عبد العزيز محمد الشحادة أن الحوار في هذا القسم بين العاذلة والشاعر هو تخيلي صرف،  
أو أنه حوار الشاعر مع ذاته في "سدد خلاك من مال تجمععه." وتحويل الضمير من المفرد في  
البيت "عاذلتني إن بعض اللوم معنفة" إلى الجمع في البيت الذي يليه في "إني زعيم لئن لم تتركوا  
عذلي" أو ما يسمى بالانتقاة، هو من قبيل التحدث عن الذات في صورة المفرد والجمع. ورأى جميل  
عبد المجيد أن محققِي المفضليات رأوا أن المعنى في هذا البيت أجدر أن يكون من قول العاذل، ويؤيده  
ابن قتيبة في وضع ترتيب البيت بعد البيت ٢١. ولكن عبد المجيد نوه إلى أن البيت يعزو إلى قول  
الشاعر لا الشاعرة، وقد سرد سببين لذلك: الأول: أن من صفات الشاعر، الإنفاق والبذخ. والثاني: أن  
العاذلة بخيلة.

ومن ثم فالأولى أن يكون المعنى في البيت صادراً عن الشاعر لا عن الخلة. انظر عبد العزيز محمد  
الشحادة، "ظاهرة الخوف في شعر تابط شراً"، ص ٣٦٥-٣٦٦. وانظر أيضاً جميل عبد المجيد،  
بلاغة النص، ص ٥٥.

الرواية الثانية مثلها مثل الأولى، ولكن باستبدال اسم الموصول "الذي" بـ "ما". وقد ركز الأنباري في الرواية الثالثة على معنى المنية وتدعيمها، وأنه لن ينجو منها إنسان، وكل امرئ يلقي المنية؛ لذا عليه أن يشدد ليجمع المال، ويسد الفقر. والذي حرك هذا المعنى نصب كلمة "كل". وقد ربط التبريزي بين رواية البيت والبيت (٢٣) في قول الشاعر: "إني زعيم لئن لم تتركوا عدلي" في أن الخطاب مخصوص به العاذل دون العاذلة، عالماً بعادات العرب في صرفهم الكلام عن الجميع إلى الواحد منهم، ويجوز أن يكون الخطاب للنفس، مما يدل على أنه لا يأبه لكلام العوازل، بل ما زال على اعتقاده هو وتفكيره الذي رسمه وانتجه في الحياة. والتبريزي على وعي بجمالية الكلمة داخل السياق، وقد فتح لنا فجوات نصية تستدعي معاني مختلفة، من خلال تجويز معاني لكلمات بعينها في البيت؛ مثل كلمتي "سد والخلال" فيجوز أن يكون معنى سد القصد وإصلاح المعوج، أو سد الثلثة، ويجوز أن يكون معنى الفقر أو الخلل في الأمور. (١)

ومن خلال تجميع تلك المعاني للروايات المختلفة في المقطع السابق، لوجدنا أن ثمة عيوباً في صفات الشاعر لا بد من تجاوزها، ولا مفر من أن يسد الثغرات المؤدية إليها عن طريق جمع المال؛ لأن الحياة مقضية ومنتهية، ولا سبيل إلى الاستمرار فيها إلا بإصلاح المعوج ورؤية العيوب وإصلاحها كما رأى التبريزي في ثنايا شرحه.

ومما نلاحظه، أن الروايات غير مؤثرة في المعنى، ولكنها تكمل كل منها الأخرى، وأن سبب اختلاف الروايات في البيت، حركات الإعراب ما بين الرفع والنصب، ومن ثم اختلاف الوجه الإعرابي.

(١) انظر التبريزي، المفضليات، ص ١٣٧.

## خاتمة:

من النتائج التي كشفت عنها الدراسة:

١-بذل الشراح قصارى جهدهم من خلال إبراز جماليات كل رواية من خلال تضافر عناصر لغوية، وأدوات معينة على الكشف عن خصوصية الرواية على مستوى البيت، وترابطها بالآخر لتتكشف جماليات القصيدة

٢- من خلال الشروح التراثية، معايشة الشراح القدامى لزمانين؛ زمن الشفاهية الجاهلية (التي ظلت فاعلة بشكل أو بآخر ومتفاعلة مع الثقافة الكتابية بعد الإسلام) وزمن الكتابية الإسلامية في معالجتهم لآلية تعدد الرواية في القصيدة الجاهلية. ومن ثم استطاع الشراح تقديم صياغات لغوية حيوية التفاعل وإيمائية الدلالة، وبعيدة العمق من خلال مناهجهم اللغوية المستخدمة في الكشف عن حركية الرواية داخل القصيدة الجاهلية، ومن ثم تفردوا على مستوى رصد آلية التعددية وكشفها. ويلاحظ أنهم ساعدوا على خلق جو تعليمي وثقافي للقارئ من خلال الأدوات اللغوية المتمثلة في الأصوات، والتراكيب، والأدوات الصرفية، والنحوية. وهذا إنما ينم عن وعي ثقافي لإحياء النص الشعري، وعالم من الجمال الشعري الجاهلي.

٣-أن الشراح قد يذكرون روايات بعينها ويرصدونها، دون التعليق عليها أو شرحها؛ حتى يتفاعل معها المتلقي في تأويلها والكشف عن خباياها. وهكذا يمكن القول بأن الشراح القدامى كشفوا عن الدور الوظيفي لتعدد الرواية داخل القصيدة من خلال وعي حقيقي باللغة، وأفق فكري منفتح للقصيدة في توجيه المعنى.

٤-أن للروايات المتعددة دوراً فعالاً في تعميق موضوعات القصيدة، والكشف عما يكتنفها من عادات الشعراء الجاهليين وتقاليدهم، على المستوى الفني أيضاً، ومن ثم الكشف عن حالة الشاعر والصورة الشعرية والوصف داخل القصيدة. ومن الأهمية بمكان أن



نعرف أن وظيفية الرواية داخل القصيدة قد أسهمت في توجيه أفكار مختلفة للقصيدة تتعلق بالدلالة والمعنى، من خلال وعي نصي قديماً وحديثاً؛ أي من قبل الشراح القدامى والمحدثين على حد سواء.

٥- وجدنا تنوع طرائق التعبير، من خلال الروايات، ومن ثم اكتشفنا فروقاً تعبيرية ودلالية تصنعها كل رواية بالتضافر مع روايات أخر. وقد انتهج الشراح، في سبيل توليد المعاني، مناهج تحليلية وتحريية وحوارية ولغوية لاستكمال الصورة الوصفية، وإعطاء القصيدة توجهات وتوجيهات مختلفة عند القدامى. والسمة المميزة هنا في القصيدة؛ أن أثرى الشراح القدامى موضوعات القصيدة بشكل أكبر، بسبب التمايز الصوتي والتركيبي والصرفي والنحوي للروايات المختلفة؛ لتكوّن وحدة متكاملة دلاليًا من خلال الوعي الكتابي باللغة.

٧- وجدنا أن الروايات، في قصيدة تأبّط شراً، تساعدنا على الكشف عن تقاليد الشعراء الصعاليك وعاداتهم، ووجدنا، على مستوى حركية الرواية، فروقاً تميزهم عن غيرهم في استخدام اللغة والتقاليد المختلفة عن غيرهم من الشعراء الجاهليين، ومن ثم الوقوف على المفاتيح والأدوات اللغوية المعينة للشراح؛ وقد حملت الروايات دلالات ومعاني؛ لتشكل وعياً من أشكال الشرح. وقد شكلت الروايات ملمحاً جمالياً، وأدوات رئيسة في الكشف عن الحركة والصورة والوصف على امتداد القصيدة

٦- وفي كل هذه المباحث سعينا، إلى وضع قراءات النقاد المحدثين للقصائد نفسها وجعلناها في وضعية تفاعل مع قراءات القدامى، مما أضفى على البحث بعداً معاصراً لا يستغني عنه بحث في مادة 'قديمة' ومن ثم خرجنا بصورة للبحث لعلها تؤكد مدى اجتهادنا في كتابة بحث غير تقليدي، ونرجو أن نكون قد وفقنا إلى تحقيق هذه النتيجة التي نعتر فيها بالمحاولة التي دفعنا إليه مادة الدراسة وطبيعتها وتاريخها بشكل 'منهجي' قدر استطاعتنا، تاركين الحكم على التجربة لأساتذتنا وقراء بحثنا الكرام.

٧- من الملاحظ أيضاً في شروح القدامى، انفتاح آفاق القراءة (ومن ثم توقع المعنى، وكسر التوقع) لدى الشراح؛ فهم لا يفرضون رأياً معيناً أو منظوراً ذاتياً إلا بالاستعانة بعلماء اللغة والنحو وتقبل جميع الآراء بموضوعية وحياد شديدين؛ بمناهج تحريرية وتفسيرية للمعنى، وكثيراً ما كانوا يفسرون بالترجمة؛ لذا نراهم يستخدمون الجزئيات اللغوية في معاني الكلمات للوصول من خلالها إلى مفهوم القصيدة كبناء كلي. وتتفاعل الروايات مع العناصر اللغوية الأخرى المتمثلة في اختلاف الموقع الإعرابي للكلمات، واختلاف الأصوات، واختلاف البنى الصرفية، واختلاف تراكيب الجمل لتكون أسباباً تكمن وراء تعدد الروايات.

ختاماً لكل ما سبق، فإن الإشكالية التي طرحها البحث الراهن؛ إشكالية اختلاف الرواية وتعدديتها، وقد حاول الشراح تحليلها والوقوف عليها كروايات جزئية داخل البيت، وأيضاً من قبل المحدثين، وقد أخذنا من شروح المعلقات والمفضليات المصادر الرئيسية في الدراسة، ولكن هناك أبياتاً يمكن أن نجد فيها في الشروح القديمة ليست أساسية أو أصلية في أبيات القصيدة، ويمكننا أن نجد أيضاً، أبياتاً قد حُرِّفَت بالكامل، ويمكن أن نبحت عنها في الدواوين، لم تعالجها هذه الدراسة، ومن ثم يمكن التطرق من خلالها إلى قضية 'انتحال الشعر' بصورة أوسع، ويكون هذا امتداداً حقيقياً ومتكاملاً لموضوع البحث، نأمل أن ينهض به باحثون جادون في المسألة.

## قائمة المصادر والمراجع

- الأصفهاني، أبو الفرج. كتاب الأغاني، صححه أحمد الشنقيطي (القاهرة: مطبعة التقدم، د.ت).
- الأنباري، أبو بكر محمد بن القاسم. شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، تحقيق وتعليق -عبد السلام محمد هارون، طه (القاهرة: دار المعارف، د.ت).
- أنس الوجود، ثناء. رؤية العالم عند الجاهليين: قراءة في ثقافة العرب قبل الإسلام (القاهرة: عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ٢٠٠١).
- أونج، والتر. ج. الشفاهية والكتابية. ترجمة حسن البنا عز الدين ومراجعة محمد عصفور (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عالم المعرفة ١٩٩٤).
- بكر، أيمن. تعدد الرواية في الشعر الجاهلي: ديوان الهذليين نموذجاً، ٢٠٠٤.
- تأبط شراً، ثابت بن جابر. ديوانه وأخباره. جمعه وحققه وشرحه علي نو الفقار شاكر (بيروت: دار الغرب الإسلامي، ١٩٩٩).
- حفني، عبد الحليم. شعر الصعاليك: منهجه وخصائصه (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧).
- الحموي، ابن حجة. خزانة الأدب وغاية الأرب. شرحه عصام شعيتو (بيروت: دار ومكتبة الهلال، ١٩٨٧).
- الحموي، ابن حجة. خزانة الأدب وغاية الأرب. شرحه عصام شعيتو (بيروت: دار ومكتبة الهلال، ١٩٨٧).
- خليف، يوسف. الشعراء الصعاليك، ط٤ (القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٨).

- ستيتكيفيتش، سوزان بينكني. أدب السياسة وسياسة الأدب. ترجمة (بالاشتراك مع المؤلفة) وتقديم حسن البنا عز الدين (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨).
- الشحادة، عبد العزيز محمد. "ظاهرة الخوف في شعر تأبط شراً"، مجلة جامعة الملك سعود، م٨، ع٢٤، ١٩٦٦.
- الضبي، أبو العباس المفضل بن محمد. ديوان المفضليات (بورشيد: مكتبة الثقافة الدينية، ٢٠٠٠).
- ضيف، شوقي. العصر الجاهلي. ط١٩ (القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٠).
- عبد الرحيم، عبد الرحمن. "الرؤية الحاملة والتصور البديل: تأبط شراً مثلاً"، مجلة التراث العربي، ع٩٥.
- عبد اللطيف، محمد حماسة. بناء الجملة العربية (بيروت: دار الشروق، ١٩٩٦).
- عبد اللطيف، نهى فؤاد. جماليات تلقي لغة الشعر: الشواهد الشعرية في شروح المعلقات، تقديم حسن البنا عز الدين (القاهرة: مكتبة الآداب، ٢٠١٠).
- عبد المجيد، جميل. بلاغة النص: مدخل نظري ودراسة تطبيقية (القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٩).
- العبد، محمد. إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي (القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٨).
- عز الدين. حسن البنا. "مفهوم الوعي النصي في النقد الأدبي: قراءة أولى في شرح اختيارات المفضل للتبريزي وأسرار البلاغة للجرجاني"، علامات في النقد، عدد خاص "قراءة النص ٢"، ربيع الآخر، ١٤٢٣، يونيو ٢٠٠٢.
- عز الدين، حسن البنا. قراءة الآخر/ قراءة الأنا: نظرية التلقي وتطبيقاتها في النقد الأدبي العربي المعاصر (القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٨).
- الفراهيدي، الخليل بن أحمد. كتاب العين. حققه عبد الحميد هنداوي (لبنان: دار الكتب العلمية، ٢٠٠٣).

- فرغل، يحيى. شروح المعلقات: دراسة العلاقة بين التراكيب والدلالة (العين: مركز زايد للتراث والتاريخ، ٢٠٠٣).
- فضل، صلاح. مناهج النقد المعاصر (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب،
- ابن قتيبة، الشعر والشعراء. تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر (القاهرة: دار المعارف، ١٩٥٨).
- الكبيسي، طراد "قراءة جديدة للجرجاني"، "الأقلام، ٣٤، ١٩٩٠، ص ٥
- مبروك، جوده محمد. إشكالية الشاهد الشعري: الجهل بالنسبة وتعدد الرواية (القاهرة: مكتبة الآداب، ٢٠٠٧).
- ابن المرتضى، الشريف. طيف الخيال. حققه حسن كامل الصيرفي، قَدَّمَ له حسن البنا عز الدين، ط ٢ (القاهرة: الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٨
- المفضليات. شرح وتحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، ط ٩ (القاهرة: دار المعارف، د.ت).
- ملحم، إبراهيم أحمد. "نظريتا الخيال لـ كولردج Coleridge وطقوس العبور لجنب Genep وأثرهما في دراسة بنية القصيدة الجاهلية"، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، جامعة الكويت، مجلس النشر العلمي.
- ابن منظور. لسان العرب (القاهرة: دار الحديث، ٢٠٠٣).
- مهنا، أحمد سلمان. المرأة في شعر الصعاليك في الجاهلية والإسلام (رسالة ماجستير، غزة: كلية الآداب، الجامعة الإسلامية، ٢٠٠٧).
- الموسوعة الشعرية، الإصدار الثالث (أبو ظبي: المجمع الثقافي، ١٩٩٧ - ٢٠٠٣).
- هولب، روبرت. نظرية التلقي. ترجمة عز الدين إسماعيل (القاهرة: المكتبة الأكاديمية، ٢٠٠٠).
- الودرني، أحمد. شرح الشعر عند العرب: من الأصول إلى القرن ١٤هـ / ٢٠م (بيروت: دار الكتاب الجديد المتحدة، ٢٠٠٩).

## **The aesthetics of receiving the poetic narration among tramp poets Written by Taabat Sharan as a model "O Eid, what longing and insomnia you have"**

### **Abstract:**

This research deals with the aesthetics of receiving the poetic narration, which is a feature of an era subject to an oral mentality that did not know the textual "stability" known in the written community, which can involve a kind of "subjective" interpretation of texts, as they are retold in the oral community, whether by the poet or by narrators

The Arab biblical Islamic community has accepted this oral mentality and the poetry it produced as a foundational stage that can be culturally built upon, especially since the Holy Qur'an came with a graphic miracle that challenges the Arabs and invites them to turn into a new biblical stage. Hence, the Arabs accepted pre-Islamic poetry with its narration, which are not subject to stability, on the basis that this narration represents a richness in understanding this poetry, because they stem from its nature. And so, they preserved those narratives,

They found in it a fertile field for interpretation, and to direct the meaning that suits their "textual" mentality, which prefers to adopt a single "text" that is open to multiple interpretations.

The dynamism of the poetic novel is reflected in the poem (Taabat Sharan) in the poet's use of an elaborate poetic language, revealing

an important category of pre-Islamic society described as tramp, namely: (tramp poets) who consider themselves an important part of literary and cultural history, rejecting social restrictions, characterized by liberation even in language, which revealed to us the unlimited potential of artistic creativity.

The disclosure of the specificity of the novel came through the analysis of the original structures of the commentators as biblical commentators, aware of linguistic inputs, and to show the aesthetic values and expressive advantages created by the movement of the novel, as recipients of the poetic text, and trying to reveal the specificity of the poetry of tramps, and the differences that distinguish them from other pre-Islamic poets.

**Keywords:** poetic narration, textual stability, kinetic poetic narration, orality, and writing, being tramp.