بنية القصيدة في شعر الصعاليك
عروة بن الورد أنموذجًا

د. محمد خليل الخلايلة
قسم اللغة العربية وآدابها- الجامعة الهاشمية
الزرقاء - الأردن

بنية القصيدة في شعر الصعاليك
عروة بن الورد أنموذجًا

د. محمد خليل الخلايلة
قسم اللغة العربية وآدابها– الجامعة الهاشمية
الزرقاء – الأردن

ملخص البحث:

يحاول هذا البحث أن يستجلي بنية القصيدة في شعر الصعاليك، بدراسة شعر عروة بن الورد أنموذجًا على ذلك، ويطرح البحث الإشكالية التي وقف عندها الدارسون، والماثلة في أن شعر الصعاليك بعامة قد تميز بأن أغلبه قام على شكل مقطوعات لا قصائد، ويعالج البحث ذلك من خلال إعادة النظر في مفهوم القصيدة اعتمادًا على نظرة النقاد العرب القدماء ونظرة النقد الحديث، لينتهي إلى أن مصطلح "المقطوعة" يشي غالبًا بالبساطة وعدم الاكتمال، في حين من الممكن أن ينظر إليها باعتبارها قصائد قصيرة، وذلك بعد تحديد هذا المفهوم ومقارنته بمفهوم القصيدة الطويلة.

وتم – على أساس ذلك – تحليل قصائد عروة بن الورد، بهدف الوصول إلى الأنظمة النصية التي قامت عليها القصائد القصيرة والطويلة، وقد أظهر التحليل أهم هذه الأنظمة، حيث قامت القصائد القصيرة على البنى التالية: بنية التحفز والتفريغ، بنية خطية متنامية، بنية التوازي، البنية الدورية، بنية قائمة على أساس المقابلة، بنية متعددة المنظورات لفكرة مركزية، وقامت بنية القصائد الطويلة على البنى التالية: البنية المترابطة، بنية التجاور المتشظية (منعدمة المركز)، ثم كشف عن الرؤى الكامنة خلف هذه البنى.

يلفت شعر الصعاليك الانتباه بما يحمله من رؤية خاصة ألقت بسمتها على بناء القصيدة، فتجسد ذلك في بنيتها التي اتسمت بخصوصيتها، وقد انتبه النقاد والدارسون إلى هذا الموضوع، واجتهدوا في تفسير هذه الخصوصية، لكن أيًّا من تلك الدراسات لم تعر هذا الموضوع الاهتمام الكافي بتقديم دراسة نصية لبنية القصيدة تتجاوز التعامل معها كقضية شعرية إلى كونها ظاهرة نصية.

وتسعى هذه الدراسة إلى الكشف عن البنية النصية لقصيدة الصعاليك من خلال شعر عروة بن الورد، وتهدف إلى الكشف عن هذه الخصوصية، ومدى قدرتها على حمل الرؤية الخاصة بالصعلوك، بدراسة نصوص ديوان عروة وتحليلها مستفيدة من أي توجه أو منهج يخدم هذا المسعى ومن أهمها المنهج البنيوي.

بنية القصيدة في شعر الصعاليك

لقد كانت دراسة يوسف خليف من أبرز الدراسات التي تناولت قضايا شعر الصعاليك وموضوعاته، وقد انتبه إلى البناء الخاص لهذه القصيدة، فأشار إلى أنّ شعر الصعاليك – في أغلبه – شعر مقطوعات، وأنّ ذلك لا يعني "انعدام القصيدة فيه، وإنّما... ذيوع المقطوعة أكثر من ذيوع القصيدة"[1]، وقد قسّم شعر الصعاليك – من هذه الجهة – أربعة أقسام: القصائد التي زاد عدد أبياتها على عشرين بيتًا، وهي قليلة معدودة في شعر الصعاليك، والقصائد القصيرة التي يرى أنها "توشك أن تكون مقطوعات"، والمقطوعات الشعرية، وهي أكبر الأقسام، والأبيات المفردة. وقدم يوسف خليف تفسيره لهذه الظاهرة في افتراضين، فقال:

(١) خليف، بدون تاريخ، (٢٥٩).

"نحن بين أمرين: إمّا أنْ نفترض أنّ مجموعة شعر الصعاليك التي بين أيدينا ناقصة لا من حيث عدد قصائدها ومقطوعاتها فحسب، ولكن من حيث عدد أبياتها أيضًا. وهو افتراض له إغراؤه لأنّه مريح من ناحية، ولأنّه يتفق مع ما يذكره مؤرخو الأدب العربي من ضياع أكثر الشعر من ناحية ثانية، ولأنّه – من ناحية ثالثة – مقبول في مثل حالة الشعراء الصعاليك الذين رأينا أنّ قبائلهم لم تكن تحرص على شعرهم...

وإما أنْ نقبل الحقيقة الماثلة أمامنا وهي أنّ مجموعة شعر الصعاليك – في مجموعها– مقطوعات قصيرة، ثم نلتمس العلة في ذلك، والعلة عندي هي طبيعة حياتهم نفسها، تلك الحياة القلقة المشغولة بالكفاح في سبيل العيش التي لا تكاد تفرغ للفن من حيث هو فن يفرغ صاحبه إلى تطويله وتجويده"[1]، ويبدي ميله إلى الافتراض الثاني.

لقد كان لنظرته وتفسيره هذه الظاهرة أثر بالغ عند من تبعه من الدارسين، إذ إنّ نظرتهم إلى بنية القصيدة في شعر الصعاليك لم تجاوز ما جاء به سوى في إشارات إلى تفاصيل هذه الفكرة، فقد أشار عبد الحليم حفني إلى أنّ من ملامح شعر الصعاليك الوحدة، لقيام القصيدة أو المقطوعة فيه على غرض واحد، "وبهذا يكون شعر الصعاليك محققًا لوحدة القصيدة على أكمل وجه فني"[2]، وهو يرجح الرأي الذي ينظر إلى أن المقطوعات في شعر الصعاليك لم تبتر من قصائد، وذلك لشيوع المقطوعات في الشعر العربي في الجاهلية والإسلام[3].

---

(١) المرجع السابق، (٢٦١).

(٢) حفني، ١٩٧٩، (٤٠٠).

(٣) انظر المرجع السابق، (٤٠٥).

كما أشار عبد الله خلف إلى ذلك، فتحدث عن خلو قصائد الصعاليك من المقدمات الطللية، وتذكر الحبيبة، كما أنّ "شعرهم أغلبه عبارة عن مقطوعات شعرية قصصية رائعة"[1]، وعدّ جابر عصفور عدم تعدد موضوعات القصيدة في شعر الصعاليك، واستبدالهم "بالحولية الطويلة المقطعات المتفجرة" تمردًا على العرف الفني[2].

إن حصيلة هذه الآراء لا تبتعد عما جاء به يوسف خليف، وعلى الرغم من أهمية هذه التفسيرات، إلا أنّها نظرت إلى بنية القصيدة ضمن اهتمام الدارسين بالقضايا الفنية والموضوعية لشعر الصعاليك بعامة، وكانت هذه الحصيلة توهم بأن بنية القصيدة في شعر الصعاليك بنية بسيطة، فاختزلت في فكرة المقطوعة الشعرية، أو عدم تعدد موضوعات القصيدة، غير أنّ تحليل بنية القصيدة تحليلاً نصيًا يظهر نضج البنية الفنية التي قامت عليها هذه القصيدة، ولتحقيق ذلك لا بدّ من التخلص من وهم مصطلح "المقطوعة"، الذي يوحي بالنقص وعدم الاكتمال والنضج، وهو ما يقتضي تحديد مفهوم القصيدة أولاً.

مفهوم القصيدة:

قبل الولوج بتحليل بنية القصيدة لا بدّ من إيضاح مفهومها المتبنى هنا، لما لذلك من قيمة في تصحيح وجهة النظر إزاء ما أطلق عليه: "المقطوعة الشعرية"، إذ إن هذا المفهوم يلحق الحيف بالشكل النصي للشعر عامة وشعر الصعاليك خاصة، فأغلب شعر عروة بن الورد قد جاء على هذا النمط، لذلك لا بدّ من تخليص مفهوم القصيدة من هذا المصطلح (المقطوعة) الذي يشي بالنقص وعدم الاكتمال.

---

(١) خلف، ١٩٨٧، (١٢٨).

(٢) انظر عصفور، ٢٠٠٥، (١٠٣).

لم يلق مفهوم القصيدة في النقد العربي الاهتمام الكافي لدراسته وتأطيره، ولعل ذلك يتضح في أنّ المعاجم اللغوية، كانت أكثر دقة ووضحًا في تحديد هذا المفهوم، فقد جاء في لسان العرب قول ابن منظور: "والقصيد من الشعر ما تمّ شطر أبياته،... سميّ الشعر التام قصيدًا لأنّ قائله جعله من باله فقصد له قصدًا ولم يحتسِه حسيًا على ما خطر بباله وجرى على لسانه، بل روّى فيه خاطره واجتهد في تجويده ولم يقتضبه اقتضابًا"[1]، فهذا التحديد يشير إلى عملية التأليف الشعري، في مدى تجويدها وإقامة القصد بنظم قصيدة، ويوضح "لسان العرب" مفهوم القصيدة بالاستناد إلى آراء الأخفش وابن جني، فجاء فيه: "وقال أبو الحسن الأخفش:... وليست القصيدة إلا ثلاثة أبيات فجعل القصيدة ما كان على ثلاثة أبيات، قال ابن جني: وفي هذا القول من الأخفش جواز، وذلك لتسمية ما كان على ثلاثة أبيات قصيدة، قال: والذي في العادة أن يسمى ما كان على ثلاثة أبيات أو عشرة أو خمسة عشر قطعة، فأمّا ما زاد على ذلك فإنّما تسميه العرب قصيدة"[2]، وإذا كان من الواضح الارتكاز إلى عدد الأبيات في تحديد مفهوم القصيدة، فإنه يظهر - أيضًا- الارتباك في تحديد مفهوم المقطوعة، فالرأي السابق يقرّ أن القصيدة ينبغي أن يزيد عدد أبياتها على خمسة عشر بيتًا في رأي ابن جني، في حين تراوح القول بتحديد مفهوم المقطوعة ما بين: ثلاثة أبيات، أو عشرة أبيات، أو خمسة عشر بيتًا، وهو ما يشي بارتباك هذا المفهوم وعدم استقراره.

ولعل الإشارات التي قدمها بعض النقاد العرب القدماء لا تحلّ الإشكال في مفهوم القصيدة أو المقطوعة والفرق بينهما على نحو واضح، فقد خصص ابن رشيق القيرواني

---

(١) ابن منظور، ١٩٩٤، مادة "قصد".

(٢) المصدر السابق، مادة "قصد".

حديثًا عن مفهوم القصيدة، واستند إلى المعيار الكمي – أيضًا – بالرجوع إلى عدد الأبيات، فأورد: "وقيل: إذا بلغت الأبيات سبعة فهي قصيدة.... ومن الناس من لا يعد القصيدة إلا ما بلغ العشرة وجاوزها ولو ببيت واحد.... ويستحسنون أن تكون القصيدة وترًا"[1]، فسمة الارتباك واضحة في ربط مفهوم القصيدة بعدد الأبيات، أما مفهوم المقطوعة فلا يعيره ابن الرشيق اهتمامًا، ولكنّه يظهر أهميته بقوله: "وقال بعض العلماء: يحتاج الشاعر إلى القطع حاجته إلى الطوال، بل هو عند المحاضرات والمنازعات والتمثل والملح أحوج إليها من الطوال"[2]. وإذا كان حازم القرطاجني لا يحلّ الإشكال في المفهوم أيضًا، إلا أنّ حديثه عن الفصول التي تقوم عليها القصيدة الشعرية ما يظهر تطور الرؤية النقدية، فقد ذهب إلى أنّ القصائد والمقطوعات تقوم على فصول، وكل فصل منها فيه معنى أساسي دعاه عمدة المعاني[3]، وهو بذلك يدمج بين الشكل والمحتوى، ويرى أنّ "تقصير الفصول سائغ في المقطّعات والمقاصد التي يذهب بها مذهب الرشاقة، وتطويلها مستثقل، فأما القصائد الطوال والمقاصد التي يذهب فيها مذهب التهويل والتفخيم فإن تطويل الفصول سائغ فيها ومحتمل لموافقته مقصد الكلام"[4]، ومع إشارته إلى ثلاثة أنماط من القصائد: ما قصد به التطويل، وما قصد به التقصير، وما قصد به التوسط بين الطول والقصر[5]، مما كان يمكن أن يحلّ مفهوم المقطّعات ويلغيها، فتعد قصائد قصيرة، إلاّ أنّه يعود فيميز

(١) القيرواني، ١٤٠١هـ–١٩٨١م، (١٨٨).
(٢) المرجع السابق، (١٨٦).
(٣) القرطاجني، ١٩٨٦، (٢٨٩).
(٤) المرجع السابق، (٢٨٨).
(٥) المرجع السابق، (٣٠٣).

بين الشاعر المقصّد والشاعر المقطّع الذي هو أقل قوة من سابقه[1]، وهو ما يؤكد أمرين: الأول: أن مفهوم القصيدة لم يستقر تمامًا، وكذلك الأمر بالنسبة لمفهوم المقطّعة، والثاني: أنّ المقطعة أقل شأنًا من القصيدة.

وقد قدم النقد الحديث تصورات بشأن مفهوم القصيدة، حيث ترى القصيدة عملاً فنيًا منتجًا ومصنوعًا، يرتبط بحضور المقاطع الصوتية والقافية، وأنّ "ما يجعل القصيدة تختلف عن أيّ نوع آخر من التكوين هو نوع من الخيال، والسر يكمن في الطريقة التي تتكئ فيها الكلمات على بعضها، وترتبط ارتباطًا تكون فيه متشابكة في المعنى والإيقاع، مولدة نوعًا من الانسجام، لتختلف في مقاطعها ولحنها عن النثر"[2]، ولا يبدو أن هذا التحديد كافٍ لتعلقه بخصائص الشعر أكثر من تحديد مواصفات القصيدة وسماتها المائزة، وقيل إنها "إنشاء لغوي شعري يتميز بشكل فني عالي التطور، ويستخدم الإيقاع كما يستخدم لغة رفيعة حساسة للتعبير عن تفسير متخيل للأوضاع والمعاني"[3]، وقد حدد رتشاردز مفهوم القصيدة بربطها بالتجربة الشعرية، وانتهى إلى القول بأنّ "القصيدة هي ذلك الفصل من التجارب التي لا تختلف في أيّ من صفاتها إلا بمقدار معين يتفاوت في كل صفة من هذه الصفات عن التجربة المثلى أو السوية"[4]، وهو توصيف لا يقدم شيئًا على صعيد الفهم الإجرائي، مع أنه يشير إلى وجود تجربة مكتملة إلى حدّ ما، وقد نظر يوري لوتمان إلى المقطوعة على أنها جزء من نص القصيدة، و توزيع

(١) المرجع السابق، (٣٢٤).
(٢) Cuddon, ١٩٩٨, (٦٧٨).
(٣) فتحي، ٢٠٠٠، (١٨٩).
(٤) رتشاردز، ٢٠٠٥، (٢٩٣).

النص الشعري إلى مقطوعات هو أمر اختياري[1]، وبنى تصوره عن القصيدة من خلال خاصية أساسية تكمن في إشارة النص إلى فكرة واحدة متكاملة[2].

وقد لفت عز الدين إسماعيل – منذ فترة مبكرة – الاهتمام بالتمييز بين القصيدة القصيرة، التي يراها غنائية بطبيعتها، والقصيدة الطويلة، وقد عدهما طارئتين على الشعر العربي مع ظهور الشعر العربي الحديث، وإذا كانت القصيدة الغنائية (القصيرة) تتفق مع القصيدة العربية التقليدية في أن العاطفة أو الموقف العاطفي هو الإطار الموضوعي لكليهما، فهي تختلف عنها في أنّ القصيدة القصيرة المعاصرة معمارية البناء حسب رأيه[3]، الذي يبدو أنّه يفتقر للدقة والتحليل الكافي فيما يخص القصيدة التقليدية. وأشار جمال الدين ابن الشيخ إلى القصيدة بقوله: "يتكون الشكل– القصيدة في المنطلق من ضروب أغراض متراصة، تقدم نفسها في حالة من التكوّن المتين"[4]، وهو – هنا – لا يكتفي بربط مفهوم القصيدة بتعدد الأغراض وإنما يبقي في دراسته على مفهوم المقطوعة، متبعًا النقاد العرب القدماء في ذلك.

لا شك في أنّ مفهوم القصيدة لا يمكنه أن يبتعد – بشكل أو بآخر – عن البعد الشكلي لها، ولعل ذلك يعطي وجاهة خاصة للأساس الذي بنى عليه النقاد العرب القدماء مفهومهم، لكن مما لا شك فيه – أيضًا – أن ذلك وحده غير كافٍ، وربما في العودة إلى فكرة ابن قتيبة عن بناء قصيدة المديح ما يضيف إلى العنصر الشكلي شيئًا ذا قيمة، فقد وصف هذا البناء مبتدئًا بذكر القصيد، فقال: "وسمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصد

---

(١) لوتمان، ١٤٢٠هـ– ١٩٩٩، (١٨٧).

(٢) انظر المرجع السابق، (٢١٩).

(٣) انظر إسماعيل، ١٩٦٦م، (٢٥٠–٢٥١).

(٤) ابن الشيخ، ١٩٩٦، (١٣٩).

القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار...إلخ"[1]، معددًا ومفسرًا بعد ذلك موضوعات القصيدة وأغراضها، والفكرة المستفادة من ذلك ضرورة الاستفادة من شكل القصيدة لا في حدود البعد الإنشائي اللفظي لها، والمقاس بعدد الأبيات، بل لا بدّ من الاهتمام بالأفكار التي تحملها القصيدة، "فالشكل والمحتوى مندمجان في عملية الخلق الأدبي"[2]، وبذلك يمكن الربط بين طول المدى الإنشائي للقصيدة أو قصره، والمحتوى الفكري الذي يجد تجسده في هذا المدى الإنشائي، وهو ما يدفع إلى التمييز بين قيام القصيدة على دفقة فكرية واحدة ضمن مدى إنشائي قصير نسبيًا باعتبارها قصيدة قصيرة، لأنها هكذا وضعت، وهو ما قصده الشاعر عن تكوينه لقصيدته، وبين قيام القصيدة على أكثر من دفقة فكرية واحدة ضمن مدى إنشائي طويل نسبيًا، بحيث يصعب استيعابها دفعة واحدة دون اللجوء إلى تقسيمها[3]، وقد عدّ علي الشرع "أن القصيدة العربية التقليدية، في كثير من نماذجها، تتفق مع ماهية القصيدة القصيرة"[4].

إنّ هذا الفهم للقصيدة بنمطيها القصيرة والطويلة هو - في ظن الباحث - ما يكفل الكشف عن بنية القصيدة في شعر الصعاليك، ممثلاً بشعر عروة بن الورد، فإذا كانت القصائد القصيرة سمة من سمات شعرهم، فلا شك أنّ ثمة بنية خاصة جسدت من خلالها الرؤية الفكرية للشاعر، وإذا كانت التفسيرات لهذه الظاهرة تقع في إطار المفترض العام، حيث لم يكن قصر القصيدة أو طولها خاصًا بفئة من الشعراء دون

---

(١) ابن قتيبة، ١٩٥٨، (٧٤).

(٢) الشرع، ١٩٨٧، (٥١).

(٣) هذا المفهوم للقصيدة القصيرة والطويلة قدمه علي الشرع، مستفيدًا من حديث هربرت ريد عن علاقة الشكل بالمحتوى في القصيدة، انظر: المرجع السابق، (٥١).

(٤) المرجع السابق، (٥٤).

غيرهم، فلا بدّ إذًا من الحديث عن البنية النصية للقصيدة، وربطها بأبعادها الفكرية بسيطة أو مركبة، أما إذا ما خالف الشاعر نموذجًا بدا كأنه يحتذيه، فكانت مخالفته تفردًا فذلك ما يمكن ربطه بفئة من الشعراء، فيكشف عما يكمن خلفه من رؤية خاصة.

بنية القصيدة القصيرة في شعر عروة بن الورد

يتعلق مفهوم القصيدة القصيرة –كما سبق– بالمحتوى الفكري الذي يمكن حصره في دفقة فكرية واحدة ضمن مدى إنشائي ملفوظ (أو مكتوب) قصير نسبياً، ويشتمل ديوان عروة بن الورد –بناءً على هذا المفهوم– على اثنتين وثلاثين قصيدة قصيرة، تتجلى في بنى عدة تقوم على الأنظمة التالية:

أولاً: بنية قائمة على أساس التحفز والتفريغ

يشار عادةً في بعض الدراسات إلى أن هذه البنية هي بنية البيت الشعري المفرد، حيث يقوم الشطر الأول من البيت الشعري أو جزء منه بإحداث التحفز، بحيث يجعل النفس الشعري شديد التصاعد، ثم يأتي الشطر الثاني أو جزء منه فيقوم بإحداث التفريغ والتدرج بالانحدار إلى نهاية البيت الشعري[1]، وهذه البنية هي بنية إيقاعية داخلية، يشكل المحتوى الدافع الأساسي فيها إلى إحداث التأزم والتحفز في النفس الشعري ثم الانفراج والتفريغ، وهي بذلك بنية مجردة يمكن مدها لتشمل قصيدة قصيرة لا يتجاوز طولها ثلاثة أبيات، إذ لا يمكن لعملية التحفز ثم التفريغ في النفس الشعري أن تطول أكثر من ذلك، ونجد هذه البنية ماثلة في أربع قصائد في شعر عروة بن الورد، انحصر طولها في بيتين أو ثلاثة أبيات، ومن نماذج هذه البنية قوله:

---

(١) المرجع سابق، (٥٨). وانظر: المسدي، ١٩٧٨.

وخـــلٍّ كنـــتُ عـــينَ الرّشـــدِ منـــه ... إذا نظـــرت، ومـــستمعاً ســـميعا
أطـــاف بغيّـــه، فعـــدلتُ عنـــه ... وقلـــتُ لـــه: أرى أمـــراً فظيعـــا[1]

فالبيت الأول، إضافة إلى الجملة الأولى من البيت الثاني، يشكلان الحافز لتوليد بقية النص، بحيث تتشكل حركة تستقطب بنية البيت الثاني وتستوجبه، وبحيث يبدو البيتان كالجملة الواحدة لا يقوم أحدهما دون الآخر. فالبيت الأول يقدم صورة الخل (الصديق) ضمن ظرفية معينة، لكن المعنى لا يكتمل فيه، وبالتالي فهو يحفز السامع والقارئ إلى الوصول إلى تمام المعنى، الذي يظهر في بداية البيت الثاني: "أطاف بغيه"، التي يبلغ الحس الشعري عندها قمة التحفز والتأزم، فيأتي الرد بعد ذلك والتفريغ من خلال موقف الشاعر من ذلك، وهو العدول عنه، فيمثل ذلك انقلاباً في الموقف بين موقف الشاعر من الخل في الحالة الأولى (البيت الأول)، حيث كان عين الرشد منه، وكيف تحولت الرؤية من عين الرشد إلى رؤية أمر فظيع في نهاية القصيدة، ومن الواضح الانقلاب من "عين الرشد" إلى "رؤية الأمر المريب"، إذ ينهي التفريغ ما انبنت عليه حركة التحفز.

نموذج آخر لهذا النمط من البنية في قول عروة:

إذا آذاك مالُـــــكَ فامتهنـــــــه ... لجاديـــــــه وإن قـــــــرع المـــــــراحُ
وإن أخنـــى عليـــك فلـــم تجـــده ... فنبـــــتُ الأرضِ والمـــــاءُ القـــــراحُ
فـــرغمُ العـــيشِ إلـــفُ فنـــاءِ قـــومٍ ... وان آســـــوك، والمـــــوتُ الـــــرَّواحُ[2]

(١) ديوان عروة بن الورد، شرح ابن السكيت، ١٤١٤هـ-١٩٩٤م، (٦٢). وهي النسخة المعتمدة في هذه الدراسة، فضلاً عن رجوع الباحث إلى نسختين أخريين هما: ديوان عروة بن الورد، شرحه وقدم له سعدي ضناوي، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٤١٦-١٩٩٦، وديوانا عروة بن الورد والسموأل، دار صادر، بيروت، بدون تاريخ.
(٢) المصدر السابق، (٢٧).

فهذا النص يقدم بنية مكتملة، تعتمد على بنية التحفز والتفريغ على صعيد البيت الشعري ثم على صعيد القصيدة، وقد تمّ ذلك من خلال الاستناد إلى أدوات الشرط (إذا وإنْ) في إحداث عملية التحفز، والجواب عنها بالاستناد إلى (الفاء)، حيث يشكل البيت الأول من جملتين مكونتين من (إذا+جملة الشرط+الفاء+جواب الشرط) ثم (إنْ+جملة الشرط+جملة جواب الشرط المحذوفة)، ويجسد من خلال ذلك مكابدة الحياة في ظل الغنى وتوفر المال.

ويقوم البيت الثاني على جملة شرط مكونة من (إنْ+جملة الشرط+الفاء+جملة جواب الشرط)، ويجسد هذا البيت المكابدة والمعاناة في الحياة في ظل الفقر وفقدان المال، وفي كلا البيتين تشكل جملة الشرط التحفز وجملة جواب الشرط التفريغ، لكن بنية النص على هذه الشاكلة لم تحل التأزم، بل دفعت إلى مزيد من التأزم، إذ جسد البيتان المعاناة في الحياة والمكابدة فيها في حالتين نقيضتين، الغنى والفقر فماذا سيكون الحل، ويأتي البيت الثالث ليزيد التأزم من خلال صورة العيش المرغم وهو يعتمد على أسلوب الشرط أيضاً، وهذا كله يشكل حافزاً وتصعيداً في النفس الشعري إلى أن ينتهي ذلك بجملة في نهاية البيت الشعري وهي: "والموت الرواح" التي تمثل نقطة إسناد للبنية بمجملها وتمثل انقلاباً على صعيد الرؤيا إلى عالم الموت المريح، وبذلك فهي تحل التأزم في النفس الشعري.

يلحظ على هذا النمط من البنى قيامه على صيغة الطلب والجواب، أو حالة وانقلابها، من خلال ترابط قوي بين أطراف البنية ترابطاً معنوياً من خلال المحتوى، وشكلياً من خلال حرف الفاء بشكل خاص في النموذجين السابقين، ويظهر في نصين آخرين يجسدان النمط نفسه هذه البنية ارتكازهما على الطلب (السؤال)، والكشف عنه من

خلال جملة "هلا سألت"[1]، و "سلي"[2]، ثم يأتي إيضاح للسؤال أو جواب عليه، وبذلك فإن هذه البنية تشهد انضباطاً ذاتياً مرده إلى اللغة ذاتها بما تفرضه من أدوات وعلاقات.

ثانياً: بنية خطية متنامية

تبدو البنية الخطية المتنامية بنية منضبطة، لكن انضباطها ليس ذاتياً، وإنما يفرضه العالم المحيط أو الحدث في الواقع، حيث تبدأ البنية من نقطة مركزية يتم مدها إلى أقصى غاية بحيث تمثل النقطة مركز جذب، أو منبعاً تفيض منه الجمل الشعرية التالية، وتمتاز هذه البنية بالتدرج والتتابع، وقيام اللاحق منها على السابق، ولذلك يغلب على نماذج هذه البنية قيامها على السرد، أو ارتباطها بحادثة معينة، وتتمثل هذه البنية في عشر قصائد، ومنها قول عروة:

أعيّرْتُمُـــوني أنّ أُمّـــي تريعـــةٌ ... وهـل يُنْجِبَنْ فـي القـومِ غيـرُ التّرائـع؟

ومـا طالـبُ الأوتـارِ إلا ابـنُ حـرّةٍ ... طويـلُ نجـاد السـيفِ، عـاري الأشـاجع[3]

فالقصيدة تتكون من بيتين شعريين يتشكلان من أكثر من جملة تترابط فيما بينها ترابطاً دلالياً وشكلياً على الأغلب من حرف الواو، بحيث يتم خلال ذلك تنامي الفكرة حتى تصل إلى مستقرها، وقد تمّ ذلك في القصيدة على النحو التالي:

عيرّ بأمه بأنها تريعة – تغيب الأم في الجملة التالية، وتحضر التريعة /والتريعة هي التي تنجب، وهي الحرة،– تغيب التريعة في الجملة التالية (الأولى من البيت الثاني، وتحضر الحرة من خلال قوله (ابن حرة)– ينهي النص بذكر صفات ابن الحرة.

---

(١) المصدر السابق، (٢٩).

(٢) المصدر السابق، (٦٢).

(٣) المصدر السابق، (١٩١).

فبنية النص تقوم على الانطلاق من فكرة تشكل منبعاً تفيض منه الجمل التالية بحيث تتخذ نقطة معينة أو كلمة معينة مركزاً للجملة التالية، حتى تصل أقصى غاية لها مجسدة في النهاية انقلاباً في الموقف، في النص السابق تم ذلك على النحو التالي: الأمر تريعة، التريعة هي التي تنجب، والتريعة معناها الحرة، ابن التريعة هو طالب الأوتار، فلا داعي للتعبير.

وتتجسد هذه البنية في القصائد التي يغلب عليها الصبغة السردية، إذ تشكل الحادثة التي صورها السرد مركز جذب لنمو النص، ومن نماذج هذه البنية قول عروة:

أبلِغْ لديكَ عامراً إنْ لقِيتَها ... فقد بلَغتْ دارُ الحفاظِ قرارَها
رَحلْنا من الأجبالِ، أجبالِ طيئ ... نسوقُ النِّساءَ عُوذَها وعشارَها
ترى كلَّ بيضاء العوارضِ طفلةٍ ... تُفرّي إذا شال السماكُ صِدارَها
وقد علِمتْ أنْ لا انقلابَ لرحلِها ... إذا تركتْ، من آخر الليلِ دارَها[1]

فالقصيدة تصور حادثة سبي نساء طيئ واقتيادهن، وهذه الحادثة قد جعلت بنية النص تقوم على التنامي بحيث إن كل جملة تتمخض عن سابقتها دون إعادة أو تكرار لأيّ من مكوناتها، وهي في الوقت نفسه تضيف جديداً للمحتوى الدلالي للقصيدة.

ثالثاً: بنية التوازي

تتكون هذه البنية -عادة- من طرح قضيتين بموازاة بعضهما لا يجمعهما ظاهرياً سوى أنهما جاءتا متجاورتين، لكن الفكرة المجسدة في كلتيهما في النهاية هي ذاتها، وتتمثل هذه البنية في أربع قصائد في ديوان عروة، منها قوله:

وقالوا احبُ وانهقْ لا تَضِيرُكَ خيبرٌ ... وذلك من دينِ اليهودِ ولوعُ
لعمري لئن عشّرْتُ من خَشيةِ الرّدى ... نُهاقَ الحميرِ إنّني لَجزُوعُ

(١) المصدر السابق، (١٧٠).

فـلا وَألـتْ تلـكَ النّفـوسُ ولا أتـتْ ... علـى روضـةِ الأجـدادِ، وهـي جميـعُ
فكيـفَ وقـد ذكّيْـتُ واشـتدّ جـانبي ... سُـليمى، وعنـدي سـامعٌ ومطيـعُ
لـسانٌ، وسـيفٌ صـارمٌ، وحفيظـةٌ ... ورأيٌ لآراءِ الرجـال صَـرُوعُ
تُخَـوّفني ريـبَ المنـون وقـد مـضى ... لنـا سـلفٌ: قـيسٌ معـاً وربيـعُ[1]

فالبيتان الأولان يتحدثان عن عادة معروفة عند اليهود بأن من دخل خيبر ونهق عشر مرات لم تضره الحمى، والأبيات الأربعة الباقية تقوم على فكرة أساسية هي عدم الخوف من الموت، . ومع أن البعدين لا يبدو بينهما أي علاقة من حيث الظاهر، فكل بعد يتحدث عن شيء مختلف، لكن الفكرة المجسدة في النهاية هي عدم الخوف من الموت، وهذا التوازي يبين بعدين لفكرة واحدة لا بد أن يحفل بوظيفة خاصة، فالبعد الأول يتحدث عن تقليد ديني لليهود يؤدي إلى النجاة من الموت، ومجيء البعد الثاني موازياً له يشكل نقضاً لهذا التقليد اليهودي ورداً عليه مما يجعله مهيمناً على البعد الأول، فالبيت الأخير في النص يستثير تجربة قيس وربيع، وكأن الشاعر يضع تجارب عبس التي تشكل جزءاً من تقليدها في مقابل تقليد اليهود، وبذلك فإن القصيدة تقوم على توازي بعدين لفكرة واحدة هي "الموت" يراد من أحدهما فرض هيمنته على الآخر ونقض ما جاء فيه.

فبنية التوازي تقوم على عرض حالتين بينهما تشابه، لكن ليس أيّ منها متمخض عن الآخر، أو أن انتفاءه أو غيابه يلغي الآخر، ومن نماذج هذه البنية أيضاً، قول عروة:

(١) المصدر السابق، (١٧٧).

لكـــلّ أُنـــاس ســـيدٌ يعرفونـــه وســـيّدُنا حتـــى الممـــاتِ ربيـــعُ
إذا أمرَتْنـــي بـــالعقوقِ حليلتـــي فلـــم أعـــصِها، إنّـــي إذاً لَمـــضيعُ[1]

فالنص هنا يقدم حالتين، الحالة الأولى تحدد علاقة الشاعر بسيده ربيع، والحالة الثانية تحدد علاقة الشاعر بحليلته، ويبدو كل منهما مستقلاً بنفسه، ولا يجمعها سوى وجودهما بموازاة بعضهما، لكن لهذا التوازي -حتماً- وظيفة في النص، ووظيفته تتولد من طبيعة كلتا العلاقتين، فعلاقته مع ربيع تنبني على الاستجابة والخضوع، وعلاقته مع زوجته تقوم على العصيان والرفض، والتوازي بين العلاقتين يعمل على تشكيل علاقة خفية ضمن البنية العميقة بين الحالتين، فمجيء عصيان المرأة في موازاة إطاعة السيد تكشف عن سبب هذا العصيان، فالحالة الأولى تفرض هيمنتها ضمن البنية التحتية على الحالة الثانية ليصبح العصيان في سبيل السيد.

نلحظ من ذلك أن هذه البنية تقوم ظاهرياً على تجاور بعدين لا علاقة بينهما، لكن التوازي نفسه يفرض دلالة لهذه البنية ضمن البنية العميقة بحيث تبدو متشابكة متلاقية بحيث يظهر قيمة كل بعد منهما بالقياس إلى الآخر.

رابعاً: البنية الدورية

في هذه البنية تظهر فعالية الأطراف كأقصى ما يكون في تأثيرها المتبادل، و"تتكون هذه البنية من عناصر متكافئة لا يهيمن أحدها على الآخر من حيث المبدأ، ولكنها متفاعلة فبمجرد ما يتأثر أحدها يسري التأثير في باقيها"[2]، وتفترق هذه البنية عن بنية التوازي في أنّ عناصرها متكافئة، أو أنّ كل بعد منها يجسد نفس علاقة البعد الآخر،

(١) المصدر السابق، (١٩٠).
(٢) مفتاح، ١٩٩٦، (١٣).

ومن ثمّ لا يمكن انتزاع أحدهما دون أن تتحطم علاقة البعد الآخر، وقد تمثل ذلك في قصيدتين من شعر عروة، منهما قوله:

أخـذتْ معاقلَهـا اللقـاحُ لمجلـسٍ ... حـول ابـن أكـثم مـن بنـي أنمـارِ
ولقـد أتيـتُكُم بليـلٍ دامـسٍ ... ولقـد أتيـتُ سُـراتَكم بنهـارِ
فوجـدتُكم لِقحـاً حُبـسنَ بخُلّـةٍ ... وحُبـسنَ إذ صُـرّينَ[2] غيـر غـزار
منعـوا البِكـارةَ والأفـالَ[1] كليهِمـا ... ولهـم أضـنٌّ بـأمّ كـلّ حـوار[3]

فالحديث في هذا النص عن بخل ابن أكثم من بني أنمار، والشاعر يتحدث عن مجيئه إلى ابن الأكثم طالباً معروفه دون جدوى على الرغم من امتلاكه للنوق الغزيرة اللبن، إلا أن الشاعر يعبر عن ذلك من خلال حديثه عن هذه النوق الغزيرة اللبن، التي حبست لبنها (البيت الثالث)، فحديثه عن النوق يجسد حالة ابن أكثم كما أن حديثه عن ابن أكثم هو الذي يفسر حديثه عن النوق، ولا تتضح دلالة كل منهما بعيداً عن الآخر، فلا أهمية لحديثه عن النوق بعيداً عن حديثه عن ابن أكثم، وفي الوقت نفسه لا يمكن انتزاعه مع بقاء الفكرة الخاصة بابن أكثم قائمة، وهذا يجسد العلاقة المتبادلة والمتكافئة بين ابن أكثم والنوق.

خامساً: بنية قائمة على أساس المقابلة

تتشكل هذه البنية من طرفين متقابلين لعلاقة تضاد أو تناقض أو مقابلة أو ما أشبه ذلك، وتنبني هذه العلاقات لخصائص في الأطراف ذاتها، بمعنى أن هذه البنية تقوم على تضاد بين موقفين أو طرفين لذاتهما خارج نص القصيدة، وتكاد تكون هذه البنية بنية

---

(١) الآفال: صغار الإبل.

(٢) صُرين: إذا لم تُحلب الناقة أياماً، فيجتمع اللبن في ضرعها.

(٣) الديوان، (١٦٧).

مهيمنة في قصائد عروة بن الورد القصار، فهي تتمثل في إحدى عشرة قصيدة، إضافة إلى أن هذه البنية تظهر بين مقاطع القصيدة الطويلة، ومن نماذج هذه البنية قول عروة بن الورد:

إنّي امرؤ عافي إنائيَ شركةٌ ... وأنت امرؤ عافي إنائك واحدُ
أتهزأ منّي أنْ سَمِنْتَ وأن ترى ... بوجهي شحوبَ الحقّ، والحقُّ جاهد
أُقسّمُ جسمي في جسومٍ كثيرةٍ ... وأحسُو قراحَ الماءِ والماءُ باردُ[1]

يقوم هذا النص على المقابلة بين فعلين أو وصفين، فعل الصعلوك – أنا الشاعر، وفعل غير الصعلوك – الآخر، وبهذا يندفع النص بصورة معمارية تقابلية، عمل مقابل عمل، أو صفة مقابل أخرى ضدها، فالشركة تقابل الوحدانية، والسمنة تقابل الشحوب، والجسم المقسم يقابل الجسم الواحد، وتأسيساً على ذلك فإن هذه البنية تقوم على التقابل المعماري، وهي لذلك الأكثر انتظاماً وانضباطًا في البنى النصية لقصائد عروة بن الورد.

وتتجلى هذه البنية في النصوص الأخرى من خلال المقابلة بين الكرم والبخل[2]، أو الفقر والغنى[3]، أو الشباب والشيخوخة[4]، أو العمل (الفعالية) والتخاذل (السلبية)[5]، أو السلم والحرب[6]، ففي القصيدة التي مطلعها:

---

(١) الديوان، (١٢٣).

(٢) الديوان: القصيدتان الداليتان، (١١٥–١١٦)، و (١١٧–١٢١).

(٣) الديوان: القصيدتان الرائيتان، (١٧٢–١٧٣)، و (١٧٤–١٧٥).

(٤) الديوان: القصيدة العينية، (١٨٥–١٨٨).

(٥) الديوان: القصيدة اللامية، (٢٠٠–٢٠٥).

(٦) الديوان: القصيدة اللامية، (٢١٦–٢١٩).

ألـيسَ ورائـي أنْ أدبّ علـى العـصا فيَـشمتَ أعـدائي ويـسأمني أهلـي
رهنيـةُ قعـرِ البيـت كـلّ عـشيّةٍ يُطيـف بـي الولـدانُ أهـدجُ كـالرأل[1]

تجسد في الأبيات الستة الأولى السلبية والضعف وعدم الفعل من خلال سن الشيخوخة، وتجسد الأبيات الخمسة الباقية من القصيدة الفعالية والعمل، والتي تبدأ بقوله:

لعـل انطلاقـي فـي الـبلاد وبُغيتـي وشـدّي حيـازيمَ المطيّـةِ بالرحـل

وتقوم هذه البنية بعكس الرؤيا لعروة بن الورد خاصة، وللصعاليك عامة، لكونها بنية مهيمنة في ديوان عروة بن الورد، وسيظهر ذلك فيما يتلو.

سادسا: بنية متعددة المنظورات لفكرة مركزية

تقوم هذه البنية على إعطاء منظورات عدة لحالة معينة أو فكرة مركزية (أساسية)، وعلى الرغم من كون هذه المنظورات تجليات لنفس الفكرة، إلا أن كلا منها تحفل باستقلاليتها الذاتية وكفايتها، وبذلك تكون الفكرة الأساسية تشبه ما يدعوه حازم المعنى العمدة[2]، وتشبه ما يدعوه ريفاتير بالمولد أو القالب البنيوي "الذي يمكن رده إلى جملة واحدة أو حتى كلمة واحدة"[3]، وتشبه المنظورات النصوص المفترضة التي يتم تشغيلها في النص ككل، وتتمثل هذه البنية في ثلاث قصائد من ديوان عروة بن الورد، من أهمها قوله:

---

(١) الديوان: (٢٠٠–٢٠٥).

(٢) القرطاجني، ١٩٨٦، (٢٨٩).

(٣) الديوان: (٢٠٠–٢٠٥).

إذا المرءُ لم يَبعثْ سَواماً ولم يُرَح ... عليه ولم تعطفْ عليه أقاربُه
فلَلَمَوتُ خيرٌ للفتى منْ حياتِهِ ... فقيراً، ومَنْ مولىً تدبُّ عقاربُه
وسائلةٍ أينَ الرحيلُ؟ وسائلٍ ... ومن يسألُ الصعلوكَ أينَ مذاهبُه؟
مذاهبُه أنّ الفِجاجَ عريضةٌ ... إذا ضَنّ عنه بالفعالِ أقاربُه
فلا أترُكُ الإخوان ما عشتُ للرّدى ... كما أنّه لا يتركُ الماءَ شاربُه
ولا يُستضامُ الدهرَ جاري ولا أُرى ... كمن باتَ تسري للصديق عقاربُه
وإنْ جارتي ألوَتْ رياحٌ ببيتها ... تغافلتُ حتى يسترَ البيتَ جانبُه[1]

فالفكرة المركزية (أو المولد لهذا النص) تكمن في العلاقة مع الأقارب، وتظهر منظورات هذه الفكرة على النحو التالي:

١- منظور إنساني عام مجرد في البيتين الأول والثاني، ويظهر ذلك من خلال توجيه الخطاب إلى المرء والفتى، كما أن الفكرة تكتمل في البيتين، وهي تفضيل الموت في حال عدم عطف الأقارب.

٢- منظور إنساني خاص مجسد في الصعلوك، وذلك في البيتين الثالث والرابع، اللذين يقدمان فكرة مكتملة عن الصعلوك وموقفه في حال ضن عليه أقاربه.

٣- منظور ذاتي خاص بالشاعر، وذلك في الأبيات الثلاث الأخيرة، وهو يجسد علاقة الشاعر بالإخوان والجيران.

إن هذه المنظورات الثلاثة تعمل على تكامل الرؤيا من مختلف أبعادها، ليفرض الشاعر فكرته، ويجعلها أكثر إقناعاً.

لقد حاول الباحث خلال ما مضى أن يتبين الفاعلية الذاتية للقصائد القصيرة في تشكيل نظامها الخاص من خلال بنية مجردة، فعلى الرغم من أن هذه القصائد تمتاز

---

(١) الديوان، (٨٩).

بوحدة الموضوع وقيامها -في كثير من الأحيان- على حادثة معينة، أو فكرة مجردة، فإن ذلك لا ينفي اختلاف نظام كل قصيدة أو عدد من القصائد عن غيرها في أنظمتها وبناها النصية.

بنية القصيدة الطويلة

يُقصد بالقصيدة الطويلة النص الشعري الذي يتشكل محتواه من أكثر من دفقة فكرية ضمن مدى إنشائي ملفوظ (أو مكتوب) طويل نسبياً، بحيث لا يمكن استيعابه جملة واحدة دون اللجوء إلى تقسيمه، ويشتمل ديوان عروة بن الورد على نظامين لبنية القصيدة الطويلة، الأول نظام البنية المتشابكة، والثاني نظام بنية التجاور المتشظية (المنعدمة المركز).

أولاً: بنية القصيدة المترابطة

تعتمد هذه البنية على التشكل من أكثر من شريحة أو مقطع، بحيث يتضمن كل مقطع في القصيدة دفقة فكرية مستقلة، وهي تتماثل مع بنية القصيدة ذات التيار وحيد البعد متعدد الشرائح الذي تحدث عنه كمال أبو ديب[1]، ومقاطع هذه البنية ترتبط فيما بينها بعلائق متشابكة من خلال تعالق الأفكار الرئيسة المتمخضة عن كل مقطع، أو من خلال تماثل علاقات العناصر في كل مقطع بحيث تبدو الرؤية الكلية خلف كل منها متماثلة ومتعالقة مما يفرض علاقة التشابك فيما بينها بحيث يفقد كل مقطع هذه الرؤية بعيداً عن الآخر، وقد تضمن ديوان عروة بن الورد خمس قصائد جسدت هذه البنية، واحدة منها اشتملت على مقطعين، والأربع الأخر اشتملت على ثلاثة مقاطع.

(١) أبو ديب، ١٩٨٦، (٤٩).

أ- بنية مترابطة ذات مقطعين:

من المعروف أن قصائد عروة بن الورد بشكل خاص، والصعاليك بعامة تحفل بترابطات دلالية بين شرائحها، بحيث تبدو كأنها تدور حول موضوع واحد بشكل واضح، وهذا ما قيل مثلاً عن لامية الشنفرى[1]، ولذلك فقد عدت الوحدة الموضوعية صفة مميزة لشعر الصعاليك[2]، غير أن هذا الرأي لا يعني أن هذه القصائد لا تشتمل على أكثر من مقطع أو شريحة تتضمن كل منها محتوى فكرياً مستقلاً عن غيره، على الرغم من تشابه الموضوعات والأفكار، أو وجود ترابطات واضحة بينها، وهذا ما سيظهر من القصيدة التالية التي تتكون من شريحتين:

١	أرقتُ وصُحبتي بمضيق عمق	لبرقٍ في تِهامةَ مستطيرِ
٢	إذا قلتُ استَهَلّ على قديدٍ	يحورُ ربابُهُ حَورَ الكسيرِ
٣	تَكَشُّفَ عائذٍ بلقاء تَنفي	ذكورَ الخيلِ عن ولدٍ شفورِ
٤	سقى سلمى، وأين ديارُ سلمى	إذا حلّت مُجاورةَ السريرِ
٥	إذا حلّت بأرضِ بني عليّ	وأهلي بينَ زامرةٍ وكِيرِ
٦	ذكرْتُ منازلاً من أمّ وهبٍ	محلَّ الحيّ أسفلَ ذي النّقيرِ
٧	وأحدثُ معهداً من أمّ وهبٍ	معرَّسُنا بدارِ بني النّضيرِ
٨	وقالوا: ما تشاءُ؟ فقلت: ألهو	إلى الإصباحِ، آثرَ ذي أثيرِ
٩	بآنسةِ الحديثِ، رُضابُ فيها،	بُعيدَ النومِ، كالعنبِ العصيرِ
١٠	أطعتُ الآمرين بصرمِ سلمى	فطاروا في عِضاهِ اليَستعور[3]
١١	سقوني النَّسءَ ثم تكنّفوني	عُداةُ اللهِ من كذبٍ وزورِ
١٢	وقالوا لست بعد فداءِ سلمى	بمُغنٍ ما لديك ولا فقيرِ
١٣	ألا وأبيكَ لو كاليومِ أمري	ومن لكَ بالتدبّر في الأمورِ

(١) أدونيس، ١٩٨٩، (١١١).

(٢) حفني، ١٩٧٩، (٣٩٢).

(٣) اليستعور: اسم موضع.

١٤ إذًا لملكتُ عصمةَ أمّ وهبٍ على ما كان من حَسَكِ الصدور
١٥ فيا للناس كيف غلبتُ نفسي على شيءٍ ويكرهُهُ ضميري
١٦ ألا يا ليتني عاصيتُ طَلْقاً وجبّاراً ومن لي من أمير[1]

تتشكل هذه القصيدة من شريحتين، تتمحور الأولى حول موضوع الطلل "ديار المحبوبة الراحلة" (ديار سلمى) التي تشكل المولد للشريحة الأولى، أو المعنى العمدة الذي تدور حوله معاني هذه الشريحة، وتتمحور الثانية حول قصة قائمة على حادثة واقعية، أو متخيلة.

تغطي الشريحة الأولى الأبيات (٦-١)، وتتشكل هذه الشريحة من أكثر من عنصر، الأول المطر، ويتمثل في الأبيات الثلاثة الأولى، والثاني الديار، والثالث رحيل المحبوبة الذي يأتي ممتزجاً بذكر الديار في الأبيات الثلاثة الباقية، وميزة هذه الشريحة ظهور صورة المطر قبل ذكر الديار.

تبدأ القصيدة بذكر أرق الشاعر وصحبته لبرق يملأ الأفق مصوراً بطء السحاب، وسرعة انبلاج البرق في هذا السحاب الأسود، فشبه ذلك بتكشف بطن الفرس العائذ (الحديثة الولادة) التي ترفع برجليها محاولة إبعاد ذكور الخيل عن ولدها، وهي صورة لها دلالاتها الخاصة، فهذه الفرس تحاول حماية ولدها من ذكور الخيل التي تحيط بها أي أنها ترفض اللذة في سبيل دفاعها وحفاظها على ولدها، وسيكون لهذه الدلالة ارتباط وعلائق مع بعض دلالات الشريحة الثانية مما يضفي علاقة التشابك بين الشريحتين.

يأتي هذا المطر للسقيا، سقيا سلمى وديارها، كما يشير إلى ذلك قول الشاعر في البيت الرابع: سقى سلمى، وأين ديار سلمى؟ لتبدأ الديار تأخذ أبعادها المكانية،

(١) الديوان، (١٢٧).

وارتباطاتها الزمانية من خلال ذكر مكانين لسلمى، يمثلان تحولات علاقته مع سلمى، ما يذكره أولاً هو المكان الذي رحلت إليه سلمى وهو "السرير"، والثاني أسفل ذي النقير، وهو المكان الذي رحلت منه سلمى، والذي يرغب الشاعر باستعادته، فالمكان الأول يرتبط بزمن "تال" لزمن المكان الثاني، والزمن الأول الخاص بوجود سلمى في أسفل ذي النقير، وهو الزمن الذي كانت فيه علاقة الشاعر مع سلمى قائمة على التواصل، أما الثاني فقائمة على الصرم والقطيعة، ودعاء السقيا يعكس رغبة الشاعر في استعادة سلمى التي تتحقق باستعادة الزمن الأول.

أما الشريحة الثانية فهي تسرد حادثة معينة أدت إلى القطيعة بين الشاعر وسلمى، تبدأ بذكر إقامته في بني النضير، وتتضمن هذه الشريحة السردية الأفعال التالية: اللهو، وإطاعة الآمرين، ورحيل سلمى وأهلها، وشرب الخمر، ثم ينتقل الشاعر إلى سرد رؤية متخيلة للحادثة قائمة على تمني فعل من قبل الشاعر مخالف لفعله في الواقع يؤدي إلى عدم فقدانه لسلمى، وتجسد الحادثة عدم المحافظة على سلمى، والتفريط بها ببساطة بسبب اللذة واللهو مع الآنسة، وهذا يرتبط بصورة الفرس التي رفضت ذكور الخيل للمحافظة على ولدها، وهذا الترابط يجعل بنية القصيدة تتسم بالتشابك.

يحاول الشاعر في الأبيات الأربعة الأخيرة أن يحقق فعل السقيا في علاقته مع سلمى من خلال رؤية متخيلة للحادثة من زمن اللحظة الراهنة، كما يبدو من قوله "لو كاليوم أمري"، وتتمثل هذه الرؤية في المحافظة على عصمة سلمى (أم وهب)، وعدم إطاعة الآمرين بصرمها، حيث تشير هذه الأبيات إلى أن هذه الأمنية لا تتحقق إلا باستعادة زمن الحادثة، وهذا يرتبط بفعل السقيا في الشريحة الأولى، إذ حاول الشاعر من خلاله أن يستعيد الزمن الأول، وهذا يؤكد التشابك بين الشريحتين.

ب- بنية مترابطة ذات ثلاثة مقاطع

تضمن ديوان عروة بن الورد أربع قصائد جسدت هذه البنية، ويقوم نظام هذه البنية على توافر ثلاث شرائح، كل واحدة منها مستقلة على صعيد الفكرة والدلالة وبنية المقطع، مشتملة على جذر دلالي كما لو أنها قصيدة قصيرة، ولكنها تترابط فيما بينها بعلائق دلالية وبنائية حيث ترتبط عناصر كل شريحة منها بعلاقات مجردة متماثلة تفضي إلى رؤية واحدة، وخير ما يجسد هذه البنية قول عروة:

١ أقلّي عليّ اللومَ يا بنة منذر ونامي، وإنْ لم تشتهي النوم فاسهري[1]

تتكون هذه القصيدة من ثلاث شرائح، الأولى شريحة العاذلة، والثانية شريحة الصعلوك، والثالثة شريحة الفخر، وعلى الرغم من وجود ترابط بين هذه الشرائح، من حيث موضوع الصعلكة الذي يمكن تلمسه فيها، إلا أنه ثمة علائق أخرى على صعيد البنية تتكشف في علاقات العناصر ضمن كل شريحة، وعلاقات بنائية بين الشرائح الثلاث تجعل من القصيدة ذات نظام أقدر على تقديم رؤية مكتملة.

الشريحة الأولى:

١ أقلّي عليّ اللومَ يا بنتَ منذر ونامي، وإنْ لم تشتهي النوم فاسهري
٢ ذريني ونفسي أمّ حسّان إنّني بها قبل أن لا أملك البيع مشتري
٣ أحاديث تبقى والفتى غير خالدٍ إذا هو أمسى هامةً فوق صُيّر
٤ تُجاوبُ أحجارَ الكِناسِ وتشتكي إلى كلّ معروفٍ رأته ومُنكر
٥ ذريني أطوّفْ في البلاد لعلّني أخلّيك أو أُغنيك عن سوء محضري
٦ فإنْ فاز سهمٌ للمنية لم أكن جزوعاً وهل عن ذاك من متأخر
٧ وإن فاز سهمي كفَّكم عن مقاعدٍ لكم خلفَ أدبارِ البيوت ومنظر

(١) الديوان، (١٤٣).

٨ تقول لك الويلاتُ هل أنت تاركٌ ضُبوًّا برَجْلٍ، تارةً وبمنسَر
٩ ومستثبتٌ في مالِكَ العام أنّني أراكَ على أقتاد صرماء مُذكِر
١٠ فجوعٌ لأهلِ الصالحين مزلّةٌ مَخوفٌ رداها أن تُصيبكَ فاحذر
١١ أبَى الخفضَ من يغشاكِ من ذي قرابة ومن كل سوداء المعاصم تعتري
١٢ ومستهنئٍ زيدٌ أبوه فلا أرى له مدفعاً فاقْنَيْ حياءَكِ واصبري

تغطي الشريحة الأولى الأبيات (١–١٢)، وتتشكل من موقفين، موقف الشاعر من الصعلكة (موقف الأنا)، وموقف المرأة –العاذلة من الصعلكة (موقف الآخر)، إذ انبنت الشريحة الأولى من رؤية جدلية بين الموقفين، فالعاذلة تخوفه من الموت، في حين يخالف الشاعر هذا الموقف، ويرى أن "الفتى غير خالد"، وأنه يفضل بقاء ذكره من بعده، ويستند في إقرار رؤيته على حوارية جدلية بين الغنى والفقر، ونتيجة كل منهما على العاذلة، فهذه الشريحة تجسد في النهاية العلاقة الجدلية بين الغنى والفقر، وبين التمسك بالحياة وعدم الخوف من الموت.

الشريحة الثانية

١٣ لحى اللهُ صعلوكًا، إذا جَنّ ليلُهُ مُصافي المشاشِ آلفًا كلّ مجزر
١٤ يَعُدّ الفتى من نفسه كلّ ليلة أصاب قِراها من صديق ميسّر
١٥ ينامُ عِشاءً ثم يصبح ناعساً يَحُثّ الحَصى عن جنبه المتعفّر
١٦ قليلُ التماسِ الزاد إلا لنفسه إذا هو أمسى كالعريشِ المجوّر
١٧ يُعينُ نساء الحيّ ما يستعِنّه ويمسي طليحاً كالبعير المحسّر
١٨ ولكنّ صعلوكاً صفيحةُ وجهِهِ كضَوءِ شِهابِ القابس المتنوّر
١٩ مُطِلاً على أعدائه يزجرونَه بساحتِهم زجرَ المنيح المشهّر
٢٠ إذا بَعُدوا لا يأمنون اقترابَه تشوُّفَ أهل الغائب المتنظّر
٢١ فذلك إنْ يلقَ المنيةَ يلْقَها حميداً وإنْ يَستَغْنِ يوماً فأجدرِ

تغطي الشريحة الثانية الأبيات (١٣–٢١)، ويقدم الشاعر من خلالها صورتين: الأولى: صورة صعلوك مؤثر للأكل، يمضي وقته في موضع الأكل، يرى الغنى في ملء بطنه، لا يبرح مكانه، ولا يقوم بأي فعل مجد، بحيث يبدو كالبعير المحسر (الضامر)، فصورة هذا الصعلوك تجسد السلبية وعدم الفعالية والتخاذل.

والصورة الثانية هي صورة صعلوك تكاد صفيحة وجهه تضيء كشهاب القابس يهابه الأعداء، دائم الغزو، إذا مات فإنما يموت حميداً (محمود الذكر بعد موته)، وهذه الصورة تجسد الفعالية والعمل.

بهذا يكون هذا المقطع قد قدم علاقة جدلية معتمداً على المقابلة بين الصورتين صورة السلبية وصورة الفعالية.

إنّ الشريحة الأولى قد قدمت المقابلة، والعلاقة الجدلية من منطلق تجربة ذاتية خاصة جداً بالشاعر وزوجته، وفي الشريحة الثانية قدمها من خلال بعد مجرد تمثل في صورة الصعلوكين، لكن الشاعر في كلا الشريحتين كان يفكر بالموت، وبما سيكون عليه ذكره بعد الموت، وهذا يؤكد أن نظرة الشاعر أساساً قائمة على مقابلة جدلية بين الحياة والموت، أو بالأحرى الحياة قبل الموت والحياة بعد الموت من خلال الذكر المحمود، وهذا يجعل العلاقة بين الشريحتين قائمة على الترابط والتشابك غير أن الفقر والغنى في الشريحة الأولى متمخضان عن السلبية أو الفعالية كما جسدت في الشريحة الثانية.

الشريحة الثالثة

٢٢	أيهلِكُ مُعتم وزيدٌ ولم أقُمْ	على نُدَب يوماً ولي نفسٌ مخطِر
٢٣	ستُفزِع بعدَ اليأس من لا يخافُنا	كواسع في أُخرى السّوام المنفَّر
٢٤	يُطاعن عنها أوّلَ القومِ بالقنا	وبِيضٍ خفافٍ ذاتِ لونٍ مشهَّر
٢٥	فيوماً على نَجدٍ وغاراتِ أهلها	ويوماً بأرضٍ ذات شَتٍّ وعرعر
٢٦	يناقلن بالشُّمطِ الكرام أُولى القُوى	نقابَ الحجاز في الريح المسيّر

٢٧ يُـريح علـيّ الليـلُ أضـيافَ ماجـدٍ كـريمٍ ومـالي سـارحاً مـالُ مُقتـر

أما الشريحة الثالثة فتشمل الأبيات الستة الأخيرة، وهي تشكل انحرافًا في علاقاتها الداخلية، إذ قامت على طرف واحد هو الشاعر ذاته، فهو يفخر بنفسه وبفعله، وتقدم هذه الشريحة صورة الشاعر المتسمة بالفعالية في مقاتلة الأعداء، وهذه الفعالية من المفروض أن يتمخض عنها الغنى، لكن الأمور مختلفة بالنسبة للشاعر - الصعلوك، الذي يبذل كل ما حصل عليه من غنى في الغزو في سبيل إطعام الأضياف كما يشير البيت الأخير في القصيدة، مما يجعله فقيراً في النهاية، بمعنى أن فعالية الصعلوك لا تتمخض في النهاية عن غنى بل عن فقر، وهذا التمخض ضروري للصعلوك حتى يبقيه في دائرة الفعل والفعالية والغزو المستمر، ولا يوصله إلى حالة الغنى والسلبية.

لقد قامت علاقات الجدل في هذه القصيدة على النحو التالي:

شريحة ١: الغنى ⟵⟶ الفقر

شريحة ٢: الفعالية ⟵⟶ السلبية

شريحة ٣: الفعالية ⟵⟶ الفقر

وهذا قد أفضى إلى العلاقات التالية:

الغنى يفضي إلى ⟵ السلبية

الفقر يفضي إلى ⟵ الفعالية

على هذه الشاكلة يصوغ عروة بن الورد رؤيته الخاصة من خلال تشابك العلائق بين الأطراف على نحو أدى إلى قلب التصورات المستقرة، فالانحراف في الشريحة الثالثة لم ينبن من خلال الشاعر كطرف وحيد في هذه الشريحة فحسب، وإنما هو انحراف في

الرؤيا، وهذا الانحراف يفسح المجال لإعادة النظر في الأطراف السابقة، العاذلة والصعلوك الأول، اللذين كانا على طرفي نقيض من موقف الشاعر والصعلوك الثاني، فهما أي العاذلة والصعلوك الأول ليسا إلا رمزاً لانشقاق ذات الشاعر وتعارضات الأنا، ودخولها في حوار مع ذاتها، ولذلك امتازت الشريحتان الأولى والثانية بحضور لذكر الموت، الموت الذي يريده الشاعر/الصعلوك الثاني، وليس العاذلة والصعلوك الأول.

إن هذا التعالق بين الأطراف، وتجسيدها لأكثر من علاقة بين أطرافها، يجعل البنية قائمة على التشابك لا محض التجاور، فكل شريحة توجد إلى جوار الأخرى ظاهرياً، لكنها تقيم معها حواراً جدلياً واضحاً بحيث تشكل في مجملها كلاً واحداً معقداً ومتشابك الأطراف.

ثانياً: بنية التجاور المتشظية (منعدمة المركز)

تتصف هذه البنية بكونها مفتوحة، تعتمد على الإشارية الحرة من خلال جمل شعرية تشكلت من أبيات شعرية متعددة، كل منها يثير ما يشبه بداية قصيدة، لكنها غير مكتملة، وتكون سمة القصيدة التفتت والتشظي، وانعدام الجذر الدلالي المركزي، فالقصيدة تقوم على جمل شعرية، أو فصول كما اصطلح حازم القرطاجني على تسميتها[1]، تمتد من بيت شعري إلى بيتين أو ثلاثة أبيات، ويتم ربطها بصورة إلصاقية، لا يجمعها غير ذلك، دون أي تأثير على دلالاتها الكلية، مما يفسح المجال لإعادة ترتيبها، وتتجسد هذه البنية في ديوان عروة بن الورد في قصيدة واحدة، هي قوله:

١ أرى أمّ حسّانَ الغداةَ تلومُني ... تُخوّفني الأعداءَ والنّفسُ أخوفُ

٢ لعلّ الذي خوّفتنا من أمامِنا ... يصادفُه في أهلِهِ المتخلّف

٣ تقول سُليمى لو أقمتَ لسرّنا ... ولم تدرِ أنّي للمقام أُطوّف

(١) القرطاجني، ١٩٨٦، (٢٨٩).

٤ إذا قلتُ قد جاء الغنى حال دونه أبو صبيةٍ يشكو المفاقرَ أعجف
٥ له خلةٌ لا يدخلُ الحقُّ دونَها كريمٌ أصابته خطوبٌ تُجرِّف
٦ فإنّي لمستافُ البلاد بسُرْبةٍ فمبلغُ نفسي عُذرَها أو مطوّف
٧ رأيت بني لُبنى عليهم غضاضةٌ بيوتُهمُ وسطَ الحُلول التكنّف
٨ أرى أمّ سِرياحٍ غدتْ في ظعائنٍ تأمَّلُ من شامِ العراقِ تُطوِّف[1]

تبدو هذه القصيدة كما لو أنها أبيات أو مقاطع متفرقة لا يجمعها سوى الوزن والقافية، وتشير رواية القصيدة في دواوين ثلاث إلى أنها قصيدة واحدة[2]، والتزاماً بفرض هذه الدراسة فإنها لن تبرر مبنى هذه القصيدة بعوامل خارجية لا يمكن التدليل عليها بشكل مؤكد، ولذلك كان لا بد من دراستها كنموذج لبنية متفردة في الديوان.

تتكون هذه القصيدة من ست جمل شعرية، تتشكل الأولى من البيتين الأول والثاني، والثانية من البيت الثالث، والثالثة من البيتين الرابع والخامس، والرابعة من البيت السادس، والخامسة من البيت السابع، والسادسة من البيت الأخير.

وتدور الجملة الشعرية الأولى حول العاذلة (أم حسان)، وكان قد ذكرها في أكثر من قصيدة، وهي "بنت منذر" كما مرّ في القصيدة السابقة، وهي تخوفه من الموت، وتدور الجملة الشعرية الثانية حول عاذلة أخرى هي "سليمى" تصغير سلمى، التي ذكرها في قصائد أخرى، وكنى عنها بـ "أم وهب" مما يدل على أنها غير أم حسان وهي تحثه على عدم الطواف وعلى الاستقرار.

---

(١) الديوان، (١٩٤).

(٢) ديوان عروة بن الورد، شرح ابن السكيت، وهي النسخة المعتمدة في هذه الدراسة، وديوان عروة بن الورد، شرحه وقدم له سعدي ضناوي، (١٤١٦-١٩٩٦)، وديوانا عروة بن الورد والسموأل، بدون تاريخ، (٥١).

وتدور الجملة الشعرية الثالثة حول رجل فقير له صبية، كلما غني"الشاعر" جاءه يطلب كرمه، فيفني ما لديه من المال.

وتدور الجملة الشعرية الرابعة حول مغامراته في القتال، وتدور الخامسة حول بني لبنى الذين ينزلون إلى جوار البيوت مصوراً فقرهم فيها، وتدور السادسة حول أم سرياح ورحيلها مع الظعائن، ومع هذه الجملة التي تبدو وكأنها مطلع قصيدة تنتهي هذه القصيدة.

إنّ هذا التكوين يشي بالطابع الإلصاقي للقصيدة، ويظهر أن البنية قائمة على التجاور وعدم الترابط بجذر دلالي، ونمو منطقي للقصيدة، وأن سمتها العامة التشظي وانعدام المركز، بحيث تبدو الجمل الشعرية لا رابط بينها.

فهذه القصيدة تجسد منظورات متعددة، ولكن ليس لفكرة مركزية، وإنما لرؤية مشتتة، وانقسامات ذاتية، بحيث تتأرجح هذه الرؤية بين وجهات نظر مختلفة بين الصعلكة وعدمها، بين الغنى وإطعام الفقراء، واقتران ذلك بصورة بني لبنى لعلها تأتي للاتعاظ وعدم إنفاق المال، أو العكس من ذلك لإثارة الشفقة، ثم ما علاقة ذلك بأم سرياح وتطوافها من الشام إلى العراق، فالقصيدة بمجملها تصدر عن رؤية غير مستقرة وغير متزنة، غير أن هذه البنية المتفردة في الديوان لا يمكن أن يبنى عليها أي نتيجة فيما يتعلق بالرؤى الكامنة خلف البنى.

الرؤى الكامنة خلف البنى

ليست الصعلكة مذهباً أدبياً، وإنما هي حركة وفاعلية عملية توشك أن تجسد فلسفة حياة لمجموعة من الأفراد عرفوا في العصر الجاهلي والعصور التالية له مباشرة بالصعاليك، تجمعهم رؤية ووجهة نظر متماثلة للعالم، "وليست وجهة النظر هذه هي وجهة نظر الفرد المتغير دائماً، ولكنها وجهة نظر النسق الفكري لمجموعة من البشر

موجودين معاً ضمن الشروط الاقتصادية والاجتماعية نفسها"[1]، وهذا ما أدى إلى بقاء حركة الصعلكة واستمراريتها مع استمرار الشروط الاقتصادية والاجتماعية لنشأتها، حتى بعد تغير الظروف السياسية بعد مجيء الإسلام، وهذا يعني أن التغير في النظام السياسي بعد مجيء الإسلام لم يخص هذه الفئة التي عرفت بالصعاليك، ولذلك لم يكن نظام القبيلة في العصر الجاهلي هو وحده المسؤول عن ظهور هذه الحركة اجتماعياً وأدبياً، فمن المعروف أن النص الأدبي "يحمل بالتأكيد أثر صيغة إنتاجه التاريخية مثله مثل أي إنتاج تخبئ في شكله ومواده الطريقة التي صنع بها"[2]، وهذا يشير في المحصلة النهائية إلى أن البنى التي تمّ استقراؤها في ديوان عروة بن الورد ترجع - أساساً- إلى بنى تحتية لم تكن القصائد الشعرية في أنظمتها النصية وفعالية هذه الأنظمة إلا تجسيداً لهذه البنى، وقد امتازت بنى القصائد كما تبين سابقاً بميزتين تستحقان الاهتمام:

الميزة الأولى: مفارقة بنية القصيدة في ديوان عروة للبنية النموذجية للقصيدة الجاهلية وتمثل ذلك في غياب المقدمة الطللية، والمقدمات على الأغلب من قصائد الديوان، حتى أنها في حالات حضورها كانت بهذا الحضور تدفع إلى الشك، وإثارة التساؤل أكثر مما تدعو إلى الانتظام ضمن البنية النموذجية للقصيدة الجاهلية.

بالطبع إن قيام بنية القصيدة الجاهلية بعامة على بنية مهيمنة هي البنية الثلاثية، مع حضور واضح للطلل في بدايتها، يشي بارتباط هذه البنية بالرؤية الخاصة للمجتمع الجاهلي بعامة، وقد نُظر إلى هذه الرؤية على أنها تمثل الرؤية المركزية للثقافة، وهذا ما عبر عنه

---

(١) تاديه، ١٩٩٤، (١٢٧).

(٢) إيغلتون، ١٩٩٤، (٦٤).

كمال أبو ديب في دراسة لبنية القصيدة الجاهلية، وفي المقابل يرى أنه "في موقع مضاد لها يقف شعر الثقافة المضادة مجسداً رؤية "الخارجي" كما تتجسد في شعر الصعاليك مثلاً"[1]، غير أنه يجدر قبل إقرار هذه النتيجة تأمل مفهوم الثقافة أولاً، فهل كل معارض لثقافة ما يعني أنه يمتلك ثقافة خاصة به، أو ثقافة مضادة؟ وما الذي تشمله الثقافة حتى تتميز عن غيرها وتستقل وحدها؟ وهل -حقاً- يمتلك الشعراء الصعاليك ثقافة مضادة لثقافة العصر الجاهلي، أم أنهم جزء من هذه الثقافة، وأن الثقافة أي ثقافة تحفل بالشمولية لكل المتناقضات في داخلها تصهرها وتصوغها بصورة تكاملية؟

يُشار -في بعض الدراسات- أنه يكفي القول إن هناك اتجاهين في تعريفات الثقافة يتنافسان على التفوق: "أحدهما ينظر للثقافة على أنها تتكون من القيم والمعتقدات والمعايير والتفسيرات العقلية والرموز والأيديولوجيات وما شاكلها من المنتجات العقلية، أما الاتجاه الآخر فيرى الثقافة على أنها تشير إلى النمط الكلي لحياة شعب ما، والعلاقات الشخصية بين أفراده، وكذلك توجهاتهم"[2]، فبحسب الاتجاه الأول لا تظهر حركة الصعلكة في العصر الجاهلي والعصور التالية أي تمخض لقيم ومعتقدات ومعايير وأيديولوجيات مختلفة عما امتاز به العصر الجاهلي بعامة، وأما بحسب الاتجاه الثاني فإن النمط الكلي لحياة الصعاليك ولعلاقات الأفراد فيما بينهم وعلاقتهم بغيرهم لا تبرز ثقافة نقيضة لنمط حياة المجتمع الجاهلي بعامة، فالإغارة والسرقة، وقطع الطرق، والغزوات والنهب، والكرم، وكل القيم الحياتية التي يمكن تمثلها في حركة الصعلكة

(١) أبو ديب، ١٩٨٦، (٢٠٠).

(٢) مجموعة من الكتاب، ١٩٩٧، (٣١).

موجودة في العصر الجاهلي وفي المجتمع الجاهلي عند غير الصعاليك، وبناء على هذا لا يمكن عدّ حركة الصعلكة أنها تشكل ثقافة مستقلة مضادة للثقافة الجاهلية.

من هذا المنطلق فالصعاليك لا يُعدون منفصلين عن المجتمع الجاهلي وثقافته، بالقدر الذي يفهم من كلام أبي ديب السابق، أو رأيه بأن غياب الطلل من شعر الصعاليك يجسد انفصام الصعلوك -بالدرجة الأولى- "انفصاماً مكانياً عن الآخر، وهو يمنح للمكان، بهذه الصورة طبيعة مضادة تماماً لمكان الآخر الطللي، فهو مكان معزول عن الزمن"[1]. فالمجتمع الجاهلي لا يمثل بالنسبة للصعلوك الآخر، بل إن الصعلوك نفسه هو جزءٌ من الأنا الجاهلية، وهو يمثل حالة شبيهة بانقسام الأنا، وتعارضاتها التي لا بدّ من وجودها في أي مجتمع، أو أية ثقافة، وهذا ما أشار إليه إدوارد سعيد بقوله: "تنبع في حالات كثيرة جداً معارضة واعية للذات وجدلية معاً، وليس هذا على القدر من التعقيد الذي يبدو عليه، فمقاومة بنية سائدة تنبع من وعي متصور، بل ربما كان أيضاً ناشطاً من قبل أفراد أو جماعات من خارج تلك البنية وداخلها بأن بعض سياساتها مثلاً خاطئة"[2].

إنّ لمكانة الطلل خاصة في بنية القصيدة الجاهلية، وقصيدة الصعاليك أهمية مميزة، فقد امتازت قصائد الصعاليك بالتخلص من المقدمات الطللية كما يشير أحد الدارسين[3]، وقد لاحظنا أن الطلل قد حضر في قصيدتين لعروة بن الورد، فما طبيعة هذا الحضور، وعلى ماذا يدل؟

لقد تمثل هذا الحضور في بنية نموذجية في قصيدته التي يقول فيها:

---

(١) أبو ديب، ١٩٨٦، (٥٧٩).

(٢) سعيد، ١٩٩٨، (٢٩٧).

(٣) خليف، بدون تاريخ، (٢٩٢).

عفَـتْ بعـدَنا مـن أمّ حـسانَ غَـضْوَرُ وفـــي الرّحـــل منهـــا آيـــةٌ لا تَغيّـــرُ
وبـــالغُرّ والغـــرّاء منهـــا منـــازلٌ حـــولَ الـــصّفا مـــن أهلهـــا مُتـــدوّر[1]

حيث تشتمل هذه القصيدة على مقاطع ثلاثة: طلل ورحلة وفخر، وهي بذلك تتطابق تماماً– مع البنية الثلاثية النموذجية للقصائد الجاهلية، وهي القصيدة الوحيدة في ديوان عروة بن الورد التي تقوم على هذه البنية النموذجية، وهذا يثير التساؤل حول مبررات هذا الانتظام مع البنية النموذجية؟

من المعروف أن الطلل موضوع متكرر في الشعر الجاهلي، وأنه قائم –أساساً– على عملية تناصية عالية، وقيام هذه القصيدة بالتناص مع هذه القيمة، وهذا الانتظام الذي تشهده بنية القصيدة لا يعني تراجعاً في الموقف وتخليا عن الرؤية التي آمن بها عروة بن الورد، ولكن تبرير ذلك يبدو في أن عروة يضع ضمانات لجعل صوته مسموعاً من قبل الجماعة لكي تلقى أفكاره القبول، وخاصة أنه صاحب رسالة، ومن مستلزمات ذلك أن يلتزم بما تلتزم به الجماعة، فقد قيل: "يستطيع الصوت الواحد الفرد أن يجعل نفسه مسموعاً فقط حين يمتزج بالجوقة المعقدة للأصوات الأخرى التي وجدت في المكان من قبل"[2]، وهذا ما جسدته قصيدة عروة هذه.

الحضور الآخر للطلل (الديار) في قصيدة عروة التي يقول فيها:

أرقـــتُ وصُـــحبتي بمـــضيق عمـــق لبـــــرقٍ فـــــي تِهامـــــةَ مُـــــستطيرِ[3]

(١) الديوان، (١٥٩).
(٢) تودوروف، ١٩٩٦م، (١٦).
(٣) الديوان، (١٢٧).

وقد جاء ذكر الديار في البيتين الرابع والسادس، وسبق ذكرها حديث الشاعر عن البرق والسحاب الذي وظف للدعاء بالسقيا، مع أنه من المعروف أن غالبية القصائد الجاهلية التي اشتملت على المطر إلى جانب الطلل قد جاء المطر فيها تالياً لذكر الطلل، وهذا يعني أن التناصية هنا موظفة لشأن آخر.

من المعروف أن التناص لا يتحدد بمجرد تداخل النصوص، أو حضور نص في آخر، لكن المسألة الخطيرة التي كانت وراء الالتفات إلى التناص تكمن في مسألة الحوارية، وهذه الحوارية لا تعني قبول النص الآخر، أو الانتظام في رؤيته، بل قد تجسد نقضاً له أو رداً على ما جاء فيه، ففكرة الحوارية "تفترض أن الكلمات مواضع للصراع، لأنها لا تستخدم العلامات في المواضع والسياقات المختلفة فقط، ولكنها تستخدمها أيضاً في المواضع والسياقات المتعارضة والمتناقضة، ومن ثمّ، تفقد هذه العلامات التعريف والتحديد، وتصبح بالأحرى موضعاً، إذا جاز التعبير، لديالوج بين الخطابات الثقافية والقوى الاجتماعية، لطبيعة المادة الأصلية التي تصنع منها، إنها تصبح أماكن للتدمير الأيديولوجي"[1]، قد لا يكون عروة بن الورد والصعاليك بعامة يسعون إلى تدمير الأيديولوجية، لكن مما لا شك فيه أنهم معارضون للأيديولوجية السائدة في العصر الجاهلي.

الميزة الثانية: تكمن الميزة الثانية الملحوظة لدى استقراء بنى القصائد في ديوان عروة بن الورد في هيمنة بنية المقابلة على بقية البنى، وقد تجسدت في المقابلة بين الغنى والفقر، أو الفعالية والسلبية، أو الشباب والشيخوخة، أو القول والضعف، أو الكرم

(١) بُشبندر، ١٩٩٦، (١٣١).

والبخل، وجميعها بدت مترابطة فيما بينها، في مقابل هيمنة المقابلة بين الموت والحياة على الأغلب في قصائد الشعر الجاهلي بعامة.

إنّ المتأمل لشعر عروة بن الورد يجد ميلاً واضحاً في هذا الشعر إلى تصوير الجانب الاجتماعي وعلاقاته من حيث البعد الاقتصادي والطبقي بشكل خاص، ولا يعني ذلك الذهاب بعيداً لوصف عروة بن الورد بالاشتراكية أو ما شابه ذلك، لكن ذلك يوحي بأن ما قدمه عروة في شعره قد عكس الواقع على نحو لافت، بحيث بدا أكثر حساسية وإبرازاً للبنى التحتية الفاعلة في المجتمع الجاهلي من الواقع نفسه، فقد كان شعر عروة انعكاساً للواقع لا بمعنى أنه يقتصر على وصف المظهر السطحي للواقع، بل بمعنى أنه يقدم انعكاساً أكثر صدقاً وتجسيداً لما هو حاصل في الواقع من خلال تشكيل بنية ذهنية تصوغ الواقع في كلمات، وقد ظهرت هذه البنية الذهنية من خلال أحد نماذج بنية القصيدة القصيرة على أساس المقابلة بين الزوجين: (الغنى والفقر) أو (القوة والضعف) أو (الكرم والبخل) أو (الفعالية والسلبية) أو (الشباب والشيخوخة)، كما تجلى ذلك من خلال العلاقات الجدلية التي شهدتها بنية القصيدة الطويلة المتشابكة ذات الشرائح الثلاث التي سبق تحليلها، فهذه المقابلات متمخضة عن البنية الذهنية المتشكلة عن انعكاس الواقع في المجتمع الجاهلي.

وقد تمثلت هذه المقابلة المتناقضة في حياة عروة منذ صغره كما يقول يوسف خليف: "ففي الأخبار أنه كان له أخ أكبر منه وكان أبوه يؤثره عليه فيما يعطيه ويقربه، فقيل له: أتؤثر الأكبر مع غناه عنك على الأصغر مع ضعفه؟ قال: أترون هذا الأصغر؟ لئن بقي مع ما أرى من شدة نفسه ليصيرن الأكبر عيالاً عليه.

ومعنى هذا أن عروة تفتحت عيناه في الحياة على صورة مختلة التوازن من صورها: صورة الأخ الأكبر الذي يؤثره أبوه مع غناه عنه، وإلى جانبها صورة الأخ الأصغر الذي يهمله

أبوه مع ضعفه وحاجته إليه. أليست هذه الصورة هي التي شاهدها عروة بعد ذلك في المجتمع الذي يعيش فيه في مجال أوسع"[1].

وأياً كان مقدار صدق هذا الخبر، فإن المجتمع الجاهلي قد حفل -حقاً- بعدم التوازن، وتخلخل العلاقات الاجتماعية والاقتصادية، وهذه البنية الذهنية التي انعكست في قصيدة عروة تمثل رؤية متجذرة في عرف الصعاليك بعامة، ولعل هذا ما جعل منها بنية مهيمنة في قصائد عروة بن الورد.

* * *

(١) خليف، بدون تاريخ، (٣٢٣).

قائمة المصادر والمراجع:

١. ابـن قتيبـة، الـشعر والـشعراء، تحقيـق وشـرح: أحمـد محمـد شـاكر، ج١، ط٢، دار المعـارف، القاهرة، ١٩٥٨.

٢. ابن منظور، لسان العرب، ط٣، دار صادر، بيروت، ١٤١٤هـ- ١٩٩٤.

٣. ابـن الـورد، عـروة، ديـوان عـروة بـن الـورد، شـرح ابـن الـسكيت، قـدم لـه ووضع هوامشه: راجي الأسمر، ط١، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ١٤١٤هـ-١٩٩٤م.

٤. ابن الورد، عروة، ديوان عروة بن الورد، شرحه وقدم له: سعدي ضناوي، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٤١٦-١٩٩٦.

٥. ابن الورد، عروة والسموأل، ديوانا عروة بن الورد والسموأل، دار صادر، بيروت، دون تاريخ..

٦. أبو ديب، كمال، الرؤى المقنعة نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، ط١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦.

٧. أدونيس، كلام البدايات، ط١، دار الآداب، بيروت، ١٩٨٩.

٨. إسـماعيل، عـز الـدين، الـشعر العربـي المعاصر قـضاياه وظـواهره الفنيـة والمعنويـة، دار الثقافـة، بيروت، دون تاريخ.

٩. إيغلتون، تيري، النقد والأيديولوجية، ترجمة: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٤.

١٠. بُشبندر، ديفيد، نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر، ترجمة: عبد المقصود عبد الكريم، الهيئة المصرية العامة، ١٩٩٦.

١١. تاديه، جان إيف، النقد الأدبي الحديث في القرن العشرين، ج٢، ترجمة منذر عياشي، ط١، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ١٩٩٤.

١٢. تودوروف، تزفيتان، ميخائيل باختين: المبدأ الحواري، ترجمة فخري صالح، ط٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٦م.

١٣. خلف، عبد الله، الشعر ديوان العرب الشعراء الصعاليك دراسة تحليلية نقدية، ط١، المكتب العربي للطباعة، الاسكندرية، ١٩٨٧.

١٤. رتشاردز، أ. أ.، مبادئ النقد الأدبي، ترجمة وتقديم وتعليق: محمد مصطفى بدوي، مراجعة: لويس عوض وسهير القلماوي، ط١، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠٠٥.

١٥. سعيد، إدوارد، الثقافة والإمبريالية، ترجمة: كمال أبو ديب، ط٢، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٨.

١٦. سلدن، رامان، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: سعيد الغانمي، المؤسسة ط١، العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٦.

١٧. الشرع، علي، بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٧م.

١٨. عصفور، جابر، غواية التراث، ط١، كتاب العربي، وزارة الإعلام – مجلة العربي، الكويت، ٢٠٠٥.

١٩. القرطاجني، حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، ط٣، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٨٦.

٢٠. القيرواني، ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، حققه وفصله وعلق عليه: محمد محيي الدين عبد الحميد، ط٥، دار الجيل، بيروت، ١٤٠١هـ–١٩٨١م.

٢١. لوتمان، يوري، تحليل النص الشعري، ترجمة: محمد فتوح أحمد، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط١، ١٤٢٠هـ–١٩٩٩م.

٢٢. مجموعة من الكتاب: نظرية الثقافة، ترجمة: علي الصاوي ومراجعة الفاروق يونس، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ع ٢٢٣، صفر ١٤١٨هـ–يوليو/تموز ١٩٩٧م.

٢٣. المسدي، عبد السلام، "مفاعلات الأبنية اللغوية والمقومات الشخصانية في شعر المتنبي"، مجلة الأقلام، ع ٤، سنة ١٣، كانون أول ١٩٧٨.

٢٤. مفتاح، محمد، التشابه والاختلاف نحو منهاجية شمولية، ط١، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ١٩٩٦، (١٣).

٢٥. Cuddon, J. A., The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory, Penguin Books, Blackwell Publishers Ltd, fourth edition, ١٩٩٨.

* * *

- Qutaibah, A. (1958). Al-Shi‘r wa al-shu‘araa’ (2nd ed.). A. Shaakir (Ed.). Cairo: Daar Al-Ma‘arif.
- Ritshaardz, I. (2005). Mabaadi’ al-naqd al-adabi (Principles of literary criticism). M. Badawi (Trans.). L. AwaDH & S. Al-Qalamaawi (Eds.). Cairo: Al-Majlis Al-A‘la li Al-Thaqaafah, Al-Mashrou‘ Al-Qawmi li Al-Tarjamah.
- Seldin, R. (1996). Al-Nazhariyyah al-adabiyyah al-mu‘aaSirah (Contemporary Literary Theory). S. Al-Ghaanimi (Trans.). Beirut: Al-Mu’ssassah Al-‘arabiyyah li Al-Dirasaat wa Al-Nashir.
- Tudourouv, T. (1996). Mikhaa’eel Baakhteen: Al-Mabda’ al-Hiwaari (Mikhail Bakhtin: The Dialogical Principle) (2nd ed.). F. Saalih (Trans.). Beirut: Al-Mu’ssassah Al-‘arabeyyah li Al-Dirasaat wa Al-Nashir.

* * *

Literary Criticism in the 20th Century). M. Ayyashi (Trans.). Aleppo: Markaz Al-Inma'a Al-HaDHaari.

- Cuddon, J. (1998). The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory (4th ed.). Blackwell Publishing Ltd.
- Cuddon, J. A., The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory, Penguin Books, Blackwell Publishers Ltd, fourth edition, 1998.
- Eagliton, T. (1994). Al-Naqd wa al-aydiylujiyyah (Criticism and ideology). F. Saleh (Trans.). Beirut: The Arab Company for Studies and Publications.
- Edward, S. (1998). Al-Thaqaafah wa al-imbiriyaaliyyah (Culture and Imperialism) (2nd ed.). K. abu Deeb (Trans.). Beirut: Daar Al-Aadaab.
- Group of writers. (1997). Nazhariyat al-thaqaafah. Al-Saawi, A. (trans) F. Younis (Ed.). Kuwait: Silsilat 'aalam Al-Ma'rifah.
- Ibn Manzhour, M. (1994). Lisaan al-'arab (3rd ed.). Beirut: Daar Saadir.
- Ismaa'il, E. (n.d). Al-Shi'r al-'araby al-mu'aaSir: QaDHaayaah wa zhawahiruh al-fanniyyah wa al-ma'nawiyyah (The contemporary Arabic poetry: Its artistic and moral issues and phenomena). Beirut: Daar Al-Thaqaafah.
- Khalaf, A. (1987). Al-Shi'r deewaan al-'arab: Al-Shu'ara' al-Sa'aaleek: Diraasah taHleeliyyah naqdiyyah (Poetry collection of Al-Sa'alik (Outcasts) Arab poets: A critical and analytical study). Alexandria: Al-Maktab Al-'araby li Al-Tibaa'ah.
- Lutman, Y. (1999). TaHleel al-naS al-shi'ri (Analysis of the poetic text). M. Ahmad (Trans.). Jeddah: Al-Naadi Al-Adabi Al-Thaqaafi.
- Muftah, M. (1996). Al-Tashabuh wa al-ikhtilaaf naHwa minhaajiyyah shumuliyyah (Similarity and difference: Toward a comprehensive approach). casablanca/Beirut: Al-Markaz Al-Thaqaafi Al-'arabi.

List of References:

- (1989). Kalaam al-bidaayaat. Beirut: Daar Al-Adaab.
- Abu Deeb, K. (1986). Al-Ru'a al-muqni'ah naHwa manhaj binyawi fi diraasat al-shi'r al-jahili. Cairo: The General Egyptian Book Organization.
- Al QurTajini, H. (1986). Minhaaj al-bulagha' wa siraaj al-udabaa' (3rd ed.). M. Al-Khuja (Ed.). Beirut: Daar Al-Gharb Al-Islaami.
- Al-Masdi, A. (1987). Mufaa'ilaat al-abniyah al-laghawiyyah wa al-muqawimaat al-shakhSaaniyyah fi shi'r Al-Mutanabbi. Al-Aqlaam Magazine, issue 4.
- Al-Qayrawaani, I. (1981). Al-Umdah fi maHaasin al-shi'r wa aadaabuh wa naqduh (5th ed.). M. Abdul-Hameed (Ed.). Beirut: Daar Al-Jeel.
- Al-Shar', A. (1987). Bunyat al-qaSeedah al-qaSeerah fi shi'r Adunis (The Structure of Short Poem in the Poetry of Adunis). Damascus: Union of Arab Writers.
- Al-Ward , O. (1994). Deewaan Orwah Ibn Al-Ward. Y. Al-Sakeet & R. Al-Asmar. Beirut: Daar Al-Kitaab Al-'arabi.
- Al-Ward, O. (1996). Deewaan Orwah Ibn Al-Ward. S. DHanaawi (Ed.). Beirut: Daar Al-Jeel.
- Al-Ward, O., & Al-Haareth, A. (n.d). Deewaana Orwah Ibn Al-Ward wa Al-Samaw'al. Beirut: Daar Saadir.
- ASfour, J. (2005). Ghiwaayat al-turaath. Kuwait: Ministry of Information, Majallat Al-Araby.
- Bushbindir, D. (1996). Nazhariyyat al-adab al-mu'aaSir wa qiraa'at al-shi'r (Contemporary literary theory and the reading of poetry). A. Abdul-Kareem (Trans.). The General Egyptian Book Organization. Tadieeh, J. (1994). Al-Naqd al-adabi al-Hadeeth fi al-qarn al-ishreen (Modern

The Structure of the Poem in Outcasts'[alSa`aleek] Poetry Orwah Bin Al-Ward as a Model

Dr. Mohammad Khaleel Al-Khalaylah
Departmentof Arabic Language and Literature
The Hashemite University - Zarqa, Jordan

Abstract:

This research tries to clarify the structure of the poem in the poetry of Gangers. It studies the poetry of Orwah Bin Al-Ward as a model. The research presents the problem on which scholars have stopped. The problem was that the poetry of Gangers in general has been marked as pieces of poems, not poems. This research deals with this problem through reconsidering the concept of the poem depending on old Arab critics view and the modern criticism view. It ends to say that the concept of "piece of a poem" reflects the simplicity and in-completion, whereas these "pieces of poems" can be considered as short poems. This can be done when this concept has been identified and compared with the concept of the long poem.

On this basis, the poems of Orwah Bin Al-Ward have been analyzed in order to reach the constructive systems on which short and long poems have been based. The analysis has revealed that the most important ones. Short poems have been based on the following structures: motivation and unloading structure; on-going linear structure; parallelism structure; periodic structure; a structure based on an interview basis, a multiple-perspective structure for a central idea. However, long poems have been based on two structures: the interconnected structure and the fragmented juxtaposition structure (with non-existent center). Finally, the visions behind these structures have been revealed.