

## قصيدة القناع في الشعر الموريتاني المعاصر

(قناع الشنفرى لدى فاضل أمين نموذجاً)

الاسم: محمد بن أحمد المختار

اللقب العلمي: دكتور في الأدب العربي

جهة العمل: أستاذ متعاون بجامعة انواكشوط، موريتانيا

البريد الإلكتروني: [sidim11@yahoo.com](mailto:sidim11@yahoo.com)

### الملخص:

يتناول هذا البحث أسلوب القناع في القصيدة الموريتانية المعاصرة، ويتخذ من قصيدة "رائية الشنفرى" لفاضل أمين نموذجاً لتوظيف هذا الأسلوب في الشعر الموريتاني، حيث بدأ البحث بمدخل ألم فيه بمفهوم القناع، وبتاريخ ظهوره، ثم تحدث عن تجليات القناع في القصيدة؛ مبرزاً المحاور الدلالية التي تطابق فيه القناع ولابسه، ومشيراً إلى نقاط الاختلاف كذلك بين قصيدة فاضل أمين، وبين لامية الشنفرى التي اتكأ عليها الشاعر في رؤيته للشنفرى، واستثمرها في سياق توظيفه لأبعاد هذه الشخصية التراثية، كما خُتم البحث بخاتمة لخصت النتائج الرئيسة التي توصل إليها.

**الكلمات المفتاحية:** القناع، فاضل أمين، الشعر الموريتاني المعاصر، الشنفرى، الشعر الشنقيطي.

### Summary:

This research examines the style of impersonation in the Mauritanian contemporary poem, it takes the poem "Raiyaat al-Shanfara" by Fadel Amin as an example for the use of this method in Mauritanian poetry, where the research began with discerning the concept of the impersonation, tracking the record of its appearance, and then discusses the manifestations of the impersonation in the poem; It highlights the semantics in which the impersonation matches its author, stating the points of divergence between Fadel Amin's poem and Lamiyyat Al-

Shanfara on which the poet relayed in his vision of Al-Shanfara, and also invested in the context of his employment of the dimensions of this historical figure. The research ends up with a conclusion summarizing its main findings.

**Keywords:** Impersonation, Fadil Amin, Mauritanian Contemporary Poetry, Al-Shanfara, Chinguit Poetry.

## مدخل:

يطلق القناع في اللغة على "مَا تَنَقَّعَ بِهِ الْمَرْأَةُ مِنْ ثَوْبٍ تُعْطِي رَأْسَهَا وَمَحَاسِنَهَا"<sup>١</sup>، ويطلق في الاصطلاح على أسلوب ابتدعه الشاعر الحديث ابتغاء تقديم تجربته الذاتية في زي موضوعي، وابتغاء الابتعاد عن المباشرة والتقرير، والانحياز إلى الإيحاء والتكثيف.

فهو "تقنية درامية اخترعها الشاعر لكسر حدة الغنائية والمباشرة والوصول إلى موقف موضوعي تمثل فيه الشخصية المتقنع بها معادلا موضوعيا لتجربة الشاعر الحالية. وبذلك يمتزج صوت الشخصية بصوت الشاعر إلى درجة أن يلتبس الموقف على المتلقي فلا يدرك بأي صوت كتبت القصيدة إلا بجهد شاق، بسبب ذلك التفاعل بين الصوتين اللذين يندغمان فيشكلان صوتا واحدا يكون فيه الخطاب غالبا بضمير المتكلم، وفي لحظة التقنع يمتزج صوت الماضي بصوت الحاضر من أجل تجسيد تجربة شعرية معاصرة على أنه لا ينبغي أن يهيمن صوت الماضي ممثلا بالشخصية المتقنع بها هيمنة تامة حتى لا تتأى القصيدة عن الغاية الفنية إلى غاية تاريخية هدفها تمجيد لحظة معينة في التاريخ"<sup>٢</sup>

وقد اقترن ظهور القناع في الشعر العربي بقصيدة التفعيلة التي ظهرت في منتصف القرن الماضي، فربط جل النقاد بين تقنية القناع وبين قصيدة التفعيلة، جاعلين القناع إحدى سمات شعر التفعيلة وخصائصه<sup>٣</sup>، وإذا

<sup>١</sup> - ابن منظور، محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل، جمال الدين، الأنصاري الرويفي الإفريقي (ت: ٧١١هـ)، لسان العرب، تحقيق: اليازجي وجماعة من اللغويين، دار صادر، بيروت، ٣/١٤١٤هـ، ص: ٣٠٠

<sup>٢</sup> - مسعود وقاد، القناع الصوفي في شعر عبد الوهاب البياتي، مجلة الآداب، كلية الآداب واللغات، جامعة الوادي، العدد/١٢١، ٢٠١٧/١٤٣٨م، ص: ٢٠٠

<sup>٣</sup> - لقد خصص إحسان عباس كتابه "اتجاهات الشعر العربي المعاصر" لشعر التفعيلة، وقد تحدث فيه عن الأفتعة معتبرا إياها خاصة بهذا الشعر، وجاءت أمثلته خالصة لرواده؛ إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة، العدد الثاني

كان القناع ظهر أول مرة مع قصيدة التفعيلة كما بينه النقاد، وأكد تاريخ الشعر العربي المعاصر، فإن القصيدة الموريتانية كانت استثناء من هذه القاعدة، حيث كان توظيف القناع في قصيدة الشطرين الموريتانية، سابقاً لتوظيفه في قصيدة التفعيلة، وهو أمر لم نجد من تنبه له من النقاد، بل ذهب بعض من درسوا الموضوع إلى أن القناع لم يظهر في القصيدة الموريتانية إلا مع رواد قصيدة التفعيلة في الثمانينات، يقول ول متالي لمرابط بن أحمد: "وفي فضاء الشعر الموريتاني بدأت القصيدة تتجه نحو توظيف الرموز والأقنعة منذ الثورة الحداثية التي شهدتها هذا الشعر في ثمانيات القرن المنصرم، وقد بدا هذا جلياً في كتابات رواد التجربة الحداثية مثل إبراهيم ولد عبد الله، ومحمد ولد عبيدي، وبيهاء بديوه، وخديجة بنت عبد الحي، وغيرهم"<sup>٤</sup>

والراجح أن أسلوب القناع في الشعر الموريتاني ظهر أول مرة في السبعينيات على يد فاضل أمين، وهو أحد الشعراء الموريتانيين المعاصرين الذي ظلوا محافظين على قالب الخليلي رغم أنه كان مجدداً على مستوى اللغة والمضمون، حيث وجدناه يستخدم أسلوب القناع في ثلاث قصائد، وتشارك الثلاث في سمتين هما: حضور العلم المتخذ قناعاً في عناوينها، واتخاذها معادلاً لبعد من أبعاد تجربة الشاعر، ويعتبر حضور العلم في العنوان دليلاً بيّناً على البعد الجوهري في التناس، واتخاذ الشخصية التراثية قناعاً؛ لعمق التفاعل بين النص وعنوانه، فالنص عنوان مبسوط، والعنوان نص مضغوط<sup>(٥)</sup>،

وسنخصص هذا البحث لدراسة قناع الشنفرى<sup>٦</sup> في شعر فاضل أمين، وذلك من خلال قصيدته "رائية الشنفرى"، وحين نتأمل العلاقة بين القصيدة والعنوان، وبين الشاعر والشنفرى، نجد الأول يتخذ الثاني قناعاً، ويتحدث من خلاله.

---

– 1998م، ص: ١٢١/١٢٥. ويمكن النظر في كتاب عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، ٢٠٠٧م، وهو كذلك خاص بشعر التفعيلة، وقد اعتبر الرمز من أبرز الظواهر الفنية التي تلفت النظر في تجربة الشعر الجديد (يقصد شعر التفعيلة)، ولم يمثل إلا بأعلامه كالسياب والبياتي وخليل حاوي وأحمد عبد المعطي حجازي...، يمكن النظر في الصفحات: ١٩٥-٢٢١.

<sup>٤</sup> - ولد متالي لمرابط، درامية الشعر العربي، مقارنة لنصوص موريتانية حديثة، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، الطبعة الأولى، ٢٠١٣م، ص: ٨٨.

<sup>(٥)</sup> - العبارة لنا، والفكرة موجودة لدى جل من تناول العنوان من المعاصرين، أو تناول العتبات عموماً، يمكن النظر مثلاً في المقال: باسمه درمش، عتبات النص، علامات، ج ٦١، مج ١٦، جمادى الأولى ١٤٢٨هـ/مايو ٢٠٠٧م، ص: ٤١/٧٣.

<sup>٦</sup> - هو عمر بن مالك الأزدي، من قحطان، شاعر جاهلي يمني، من فحول الطبقة الثانية، كان من فتاك العرب وعدائهم، وهو أحد الخلعاء الذين تبرأت منهم عشائهم، قتله بنو سلامان، وفيست قفزاته ليلة مقتله فكانت الواحدة منها قريباً من عشرين

وقد بلغ تداخل الشاعر مع قناعه درجة تجعل المتلقي غير قادر على فصل أحدهما من الآخر، فكأن الشاعر أراد أن يعبر عن واقعه، فلم تساعد الظروف في ذلك، فلجأ إلى الشنفرى، ليخلع عليه ما أوجس في نفسه من ثورة وتمرد؛ وذلك لما يتميز به الرمز من قدرة على التخفي "ولعل هذه السمة التي يتمتع بها الرمز كان لها أثر كبير في دفع الشاعر المعاصر إلى الإكثار من عملية الترميز. ولما يمثله الترميز أيضا من بديل حي، يستطيع الشاعر المعاصر من خلاله أن يعبر عن كل هواجسه وهمومه، ومواقفه، حتى لو كانت تلك المواقف معارضة للأنظمة السائدة"<sup>(٧)</sup>، ومما يزيد هذا الاحتمال توكيدا أن الشاعر في هذه الفترة كان يعمل تحت ظل النظام، ولعلها بداءة مغاضبته إياه، وفراره بمواقفه إلى السينغال<sup>(٨)</sup>.

والملاحظ أن الشاعر حاول إعادة سيرة الشنفرى من خلال رؤيته الشعرية، وتحميله ما حُمِلَ، فلا توجد مسافة بين الصوتين باستثناء البيت الأول، الذي بدأه الشاعر، وكأنه يحاور صاحبه، فقال:

أشِبِّمُ طَيْفَكَ فِي يُسْرِ وَإِعْسَارٍ كَجَذْوَةِ النَّارِ لَيْلَ الْمُدْلِجِ السَّارِي<sup>(٩)</sup>

أما القصيدة - بعد ذلك - فلا أثر فيها لضمير المخاطب؛ إذ انصهر الطيف بشائمه، فلم نعد قادرين على استبانة صوت الشاعر من صوت الشنفرى إلا عبر القرائن والإشارات التاريخية، فالتكلم في القصيدة يمثلها معاً، وإن كنا نلاحظ أن نبرة صوتهما تختلف - درجة - بين أبيات وأخرى، حيث يعلو صوت الشنفرى مرة، وصوت الشاعر أخرى، حسب تركيز القصيدة، وتأرجحها بين الحاضر والماضي.

والظاهر أن لامية الشنفرى كانت المنبع الذي استقى منه الشاعر رؤيته، ويمكن أن نقول بأسلوب آخر: إن صوت الشنفرى في هذه القصيدة كان مسموعاً عبر لاميته الشهيرة، فأغلب المواقف والرؤى كانت تحيل إليها، سواء بالاتحاد معها أو الاختلاف؛ كما أن بعض أبياتها هاجرت بألفاظها إلى القصيدة.

خطوة. وفي الأمثال: "أعدى من الشنفرى"، ينظر في كتاب: الزركلي، خير الدين بن محمود بن محمد بن علي بن فارس الدمشقي(ت:١٣٩٦هـ)، الأعلام، دار العلم للملايين، ط/١٥، ٢٠٠٢م، ج/٥، ص:٨٥.

<sup>(٧)</sup> أحمد طعمة حلبى، التناسل بين النظرية والتطبيق/ شعر البياتي نموذجاً، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠٠٧، ص:٢٤٠.

<sup>(٨)</sup> يمكن النظر النظر في كتاب: محمد الامين بن محمد فاضل الهاشمي، ديوان الشعر في مواكبة النضال، تحقيق: أحمد فال بن أحمد الخديم، منشورات اتحاد الأدباء والكتاب الموريتانيين، ط/١، ٢٠١١م، الصفحات: ٣١، ١٨، ١٧.

<sup>(٩)</sup> محمد الامين بن محمد فاضل الهاشمي، ديوان الشعر في مواكبة النضال، المرجع السابق، ص: ٣١.

ولعل الشاعر حين جعل عنوان قصيدته "رائية الشنفرى"، كان يفكر في اللامية المشهورة تحديداً، فلو أنه أراد الإحالة إلى مواقف الشنفرى عموماً، لكان العنوان - مثلاً - "مواقف الشنفرى" أو "الشنفرى المعاصر" أو غير ذلك من العناوين التي تشير إلى ذات الشنفرى، وإلى رؤاه مجملة، أما ربط الشنفرى بحرف روي القصيدة، فهو إشارة إلى القصيدة الأخرى التي ارتبطت بالشنفرى عبر حرف رويها أيضاً، وكأن الشاعر أراد أن يقدم الشنفرى في الرائية، كما قدم نفسه في اللامية؛ من أجل ذلك سنسعى لقراءة هذه القصيدة من خلال اللامية، باعتبار الأولى تمثل معالم الشنفرى في رؤية الشاعر، بغض النظر عن طبيعة العلاقة بين الشنفرى وقصيدته، وثبوت نسبتها له تاريخياً<sup>١٠</sup>، فليس ذلك ما نريده، أو نسعى سعيه؛ لأن ملاك الأمر هو رؤية الشاعر للشنفرى كما تصوره، وتعبيره عن هذه الرؤية في القصيدة، ولأن القناع - بعد ذلك - يمثل "خلق أسطورة تاريخية - لا تاريخاً حقيقياً - فهو من هذه الناحية تعبير عن التضايق، من التاريخ الحقيقي بخلق بديل له"<sup>(١١)</sup>؛ لذلك رأينا أن نتناول المحاور التي تناولتها القصيدتان، ومعرفة تجليات التناسل خلال ذلك:

## 1 - علاقة الشاعر بقومه: يودع الشنفرى في مطلع اللامية قومه وداع مفارق، ويرحل

رحيل غير المتأسف حين يقول:

أَقِيمُوا بَنِي أُمِّي صُدُورَ مِطِيكُمُ فَإِنِّي إِلَى قَوْمِ سِوَاكُمْ لِأَمِيلُ  
فَقَدْ حَمَّتِ الْحَاجَاتُ وَاللَّيْلُ مُفْمِرٌ وَشَدَّتْ لِطَيَّاتٍ مَطَايَا وَأَرْحُلُ  
وَفِي الْأَرْضِ مَنَأَى لِلْكَرِيمِ عَنِ الْأَدَى وَفِيهَا لِمَنْ خَافَ الْفَلَى

<sup>١٠</sup> - يشير كثير من المؤلفين القدامى إلى أن لامية الشنفرى من القصائد التي وضعها "خلف الأحمر" على ألسنة الشعراء، وأن صاحبها خلف لا الشنفرى، يمكن الرجوع - مثلاً - إلى كتاب: السيوطي، عبد الرحمن بن أبي بكر، جلال الدين (ت: ٩١١هـ) المزهري في علوم اللغة وأنواعها، تحقيق: فؤاد على منصور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط/١، ١٤١٨/١٩٩٨م، ج/١، ص: ١٣٩.

<sup>(١١)</sup> - اتجاهات الشعر العربي المعاصر - إحسان عباس، ص: ١٢٢

<sup>(١٢)</sup> - الشنفرى، ديوان الشنفرى، تحقيق، أميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، ط/٢، ١٤١٧هـ/١٩٩٦م، ص: ٥٨، أما الأبيات من حيث اللغة: فإن المطي كل يركب مطاه {ظهره} من الدواب، و"الطيات": جمع طية والطيّة: الحاجة، وحَمَّتْ معناها: فُدرتْ، وقوله أميل من باب: أفعل بمعنى فاعل، كما جاء أكبر بمعنى كبير، و أوحد بمعنى واحد، وليس المعنى أن الشاعر أكثر ميلاً كما يتبادر من صيغة التفضيل، يمكن الرجوع إلى كتاب: العكبري، أبو البقاء عبد الله بن الحسين بن عبد الله البغدادي محب الدين (ت: ٦١٦هـ)، إعراب لامية الشنفرى، تحقيق: محمد أديب عبد الواحد جمران، المكتبة الإسلامية، بيروت،

وكذلك يبدو الشنفرى الثاني(فاضل) منفصلا عن قومه، لكن أسباب الانفصال مختلفة، فليس الشاعر مغاضبا لقومه، ولا مكرها على مغادرتهم، بل هو - خلاف ذلك - يجوب الأفاق بحثا عن مابعهم، وخيولهم، فلا يقف لهما على أثر، هكذا تتحول دلالة القوم من القبيلة لدى الشنفرى الأول، إلى الأمة العربية بشكل عام لدى الشنفرى الثاني، وإلى المجد والعزة التي كانت لهذه الأمة على وجه الخصوص، وفي ذلك يقول:

أَسَائِلُ الرَّكْبِ عَنْ قَوْمِي مَرَابِعِهِمْ      وَالسَّابِحَاتِ، فَمَا تُوجِي بِأَخْبَارِ  
وَأَذْرَعُ الْأَفْقَ بِالتَّحْدِيقِ أَعْرَفُهُ      نَجْمًا لَنَجْمٍ، وَأَمْطَارًا

إن الشاعر المعاصر يتساءل عن مراع القوم، وعن السابحات، والظاهر أن المراع هنا إشارة إلى آثار الأمة، وأن السابحات إشارة إلى القوة، وفي غياب الخيول إشارة إلى غياب رباط القوة المفقود، وإذا كان الشنفرى في اللامية يستبدل بقومه قوما آخرين، فإن فاضل أمين - هنا في الرائية - يستمسك بالبحث عن قومه، ويصر على رحلة الاستكشاف، التي تشير إلى المستقبل، وإلى الغيب، فذرع السموات نجما بنجم، فيه دلالة على أن البحث في المستقبل، وأنه ذو صلة بالغيب، فكأنه يعيد تجربة إبراهيم عليه السلام مع الشمس والقمر البازغين، ليصل - كما وصل إبراهيم عليه السلام - إلى من فطرهن، وليصل من ثم إلى أن آخر هذه الأمة لن يصلح إلا بما صلح به أولها.

## ٢ - الغربية والتشرد: يعتبر التشرد من الخصائص المميزة في شعر الصعاليك، فليس هناك

صلعوك - بالمفهوم الاصطلاحي - غير متشرد<sup>١٤</sup>، ولم يكن الشنفرى بدعا من هؤلاء، فقد خلعه قومه، وخلع انتماءه إليهم، فاطمأن قلبه بهذه الحياة حسب شعره، وحسب اللامية على وجه الخصوص، وأوى إلى الوحوش الضارية، من ذئب ونمور وضباع، مبينا فضل انتمائه لهؤلاء، فهم لا يعذلون الجاني - كدأب قومه - ولا يخذلونه، وفي ذلك يقول:

الطبعة الأولى، ١٤٠٤/٥١٩٨٤م، ص: ٥٧، ٥٨، ٥٩.

(١٣) - محمد الامين بن محمد فاضل الهاشمي، ديوان الشعر في مواكبة النضال، مرجع السابق، ص: ٣١

<sup>١٤</sup> - الصلعوك في اللغة هو لا الفقير الذي لا مال له، أما في الاصطلاح فغلبت على مجموعة من الفتاك الذين يتخذون من السلب والنهب مهنة، وقد ذكر الجوهري في معجمه الدلالة اللغوية، وألم بالدلالة الاصطلاحية فقال: {الصلعوك: الفقير.

وصعاليك العرب: ذؤبانها}. كتاب: الجوهري، إسماعيل بن حماد، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، ط/٢، بيروت، ١٣٩٩هـ/١٩٧٩م، ج/٤، ص: ١٥٩٥

لَعَمْرُكَ مَا بِالْأَرْضِ ضَيْقٌ عَلَى امْرِئٍ      سَرَى رَاغِبًا أَوْ رَاهِبًا وَهُوَ يَعْقِلُ  
وَلِي دُونَكُمْ أَهْلُونَ: سِيدٌ عَمَلَسٌ      وَأَرْقَطُ زُهْلُولٌ، وَعَرْفَاءٌ جِيَالٌ  
هُمُ الْأَهْلُ لَا مُسْتَوْدِعَ السِّرِّ ذَائِعٌ      لَدَيْهِمْ وَلَا الْجَانِي بِمَا جَرَّ

أما الشاعر فإنه - على غربته - لا يجد سلوا كالشنفري، وإنما تمتزج غربته بألم الفراق، وحينئذ الاشتياق، فغربته معنوية كما يوحي السياق، ويتضح من النص، فهو غريب في بلده، وكأنه يحن إلى زمان الأمجاد العربية، ويتبرأ من الزمن والمكان الذي وجد نفسه فيه، وكأنه بذلك يعيد تجربة أبيه الذي هبط من الجنة إلى أرض الشقاء، كل ذلك يمكن أن نلمسه في قوله:

مُشَرَّدًا أَهِيْطُ الْفِيْعَانَ مُنْشِحًا      عِبَاءَ الْخَطِيْبَةِ مُجْلُوًا بِأَوْزَارِي  
مَا الْمَاءُ يَزْتَادُ حَلْقِي غَيْرَ عَاصِفَةً      وَلَا الصَّبَاحُ سِوَى هَمِّي وَتَذْكَارِي

وَ لَهْفَةَ الطَّيْرِ قَدْ هِيضَتْ قَوَادِمُهُ      فِي الْجَوِّ مَا بَيْنَ جُدْرَانٍ وَأَسْوَارِ  
وَالْتَائِهِ النَّازِحِ الْأَوْطَانَ تَرْمُقُهُ      كُلُّ الْقُرَى شَرَّرًا، وَ غُرْبَةً

هكذا نجد الشنفري في الرائية ذا وجه مخالف لوجهه في اللامية، فوقع التشريد في الرائية قوي في نفسه، بل إن التشريد في الرائية مواز للهبوط من الجنة إلى الأرض، في حين كان في اللامية صعودا من الأرض إلى الجنة.

(١٥) - الشنفري، ديوان الشنفري، مرجع سابق، ص: ٥٩. أما من حيث اللغة: فالسيد: الذئب، وعملس: السريع بسهولة، وأرقط: فيه سواد وبياض، وزهلول: خفيف، وعرفاء: الضبع الطويلة {العرف} و جيال: من أسماء الضبع، كتاب: العكبري، إعراب لامية الشنفري، مرجع سابق، ص: ٥٨، وتذهب جل المعاجم، وكتب اللغة إلى أن الزهلول: الأملس، خلافا لما شرحها به العكبري، يقول ابن فارس: "الزاء والهاء واللام كلمة تدل على ملاسة في الشيء: يقال فرس زهلول، أي أملس: يمكن الرجوع إلى: ابن فارس، أحمد بن فارس بن زكرياء القزويني الرازي، أبو الحسن (ت: ٣٩٥)، معجم مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، ١٣٩٩ هـ / ١٩٧٩ م، ج/٣، ص: ٣٣، أما الأرقط الزهلول فالأغلب تفسيرها بالنمر، وجعلها ابن الشجري صفة للحية، يمكن النظر في كتاب: ابن الشجري، مختارات شعراء العرب لابن الشجري، ضياء الدين أبو السعادات هبة الله بن علي بن حمزة (ت: ٥٤٢ هـ)، ضبط وشرح: محمود حسن زنتاتي، مطبعة الاعتماد، مصر، ط/١، ١٣٤٤/١٩٢٥ م، ج/١، ص: ١٨.

(١٦) - محمد الامين بن محمد فاضل الهاشمي، ديوان الشعر في مواكبة النضال، مرجع السابق، ص: ٣١

لقد اعتبر الشنفرى خروجه من محيط القبيلة إلى محيط الوحوش صعودا لا هبوطا، كما نلمسه في أبياته السالفة، وفي سابق لاميته، فقوله "هم الأهل" بدلالة الحصر يشير إلى أنه كان خاطئا في الإقامة بين بني جلدته، وإلى أن خطيئته سعدت به إلى الأهل الحقيقيين، ولك أن تقول بأسلوب آخر إنها رفعت من أرض القبيلة إلى سماء الوحوش.

أما الشنفرى في الرائية فجريرته كجريرة آدم، من أجل ذلك عبر عنها بصيغة الخطيئة المرتبطة بآدم لا الجريرة ذات الإحالة لشعر الشنفرى<sup>١٧</sup>، كما نرى الفرق واضحا بين هبوط الشاعر الاضطرابي في الرائية، وصعوده الاختياري في اللامية، وتكفي صيغة اسم المفعول "مشردا" في الرائية للدلالة على الاضطراب، والوصف المبني بناء صيغة التفضيل المسبوق بلام التوكيد "لأميل" في اللامية للدلالة على الاختيار.

وفي الأبيات إشارات كثيرة توحى باختلاف وقع التشرد على الشعارين، فالهبوط، وجعل الخطيئة عبئا، والجلاء، والأوزار كل أنك يوحى بأن الشاعر ينوء بغربته، وأنه حُمِّل ما لا يستطيع حمله، وفي اختيار الألفاظ الدينية إشارة من بعيد إلى أن هبوط الشاعر أو الأمة هبوط ديني، فكأنه أكل من الشجرة حين تخلى عن سنة أجداده الراشدين، فهبط بأوزاره من سماء العزة إلى أرض الذلة، وكُتِب عليه الجلاء.

وفي الأبيات الأخرى - كذلك - تبيان لاختلاف تشرد الشنفرى في اللامية والتشريد به في الرائية، فإذا كان الأول وجد السلوان في أهله الوحوش، فإن الثاني لا يجد طعاما لحياته في ظل الاغتراب، فهو يتجرع كل شيء في غربته الجديدة ولا يكاد يسيغه، ولعل تحول الماء إلى عاصفة في فيه كاف للدلالة على تغير طعم الحياة؛ وكل شيء حي فيها؛ الشيء الذي يعضده جمود الزمان، وسرمدية ليله، لأن تحول الصباح إلى موئل للمهموم دال على أن الزمن كله أرخى بالهموم عليه، فالهم والذكرى من خصائص الليل، وحين تقترن بالصباح، وتصير مرادفة له كما يفهم من صياغة الشاعر، فبالحرى أن تقترن بالليل.

---

<sup>١٧</sup> - المقصود قول الشنفرى السالف: {ولا الجاني بما جر يخذل}، والجريرة في اللغة هي: "الجنانية" يجنيها الرجل. وقد جَرَّ على نفسه وغيره جريرة يجرها بالضم والفتح، يمكن النظر في كتاب: مرتضى الزبيدي، محمد بن محمد بن عبد الرزاق الحسيني، أبو الفيض، (ت: ١٢٠٥هـ)، تاج العروس من جواهر القاموس، مجموعة من المحققين، دار الهداية كتاب، ج/١٠، ص: ٤٠١، والفرق بينهما: أن الجريرة مرتبطة بالجنانية خلافا للخطيئة التي قد تكون مرتبطة بالغواية وعصيانه تعالى، كما هو حال خطيئة آدم عليه السلام.



ولعل أبرز مظاهر الاختلاف بين الغربتين ما نجد لدى فاضل أمين من حنين قوي لقومه، كما يتضح من قوله: "وا لهفة الطير"، ففي اللفظة ما فيها من دلالة على الحب، وعدم الصبر على الاغتراب، كما أن لفظة الطير تنأى بالشنفرى عن صورته الأولى؛ أي عن القوة في اللامية وفي سائر شعره، فلا وجود للطير في قاموس الصعاليك إلا من باب مقارنة سرعتهم بسرعه، ووثوبهم بوثوبه - وهو صقر - على فريسته<sup>١٨</sup>.

أما الطائر الضعيف روحا بلهفته، وجسما بجناحه المهيض، فهو صورة للشنفرى الثاني، وللشاعر وللأمة التي هيض جناحها. ولا ينطلي ما في البيت الأخير من إشارة لاغتراب الشنفرى الثاني، فقد اعتبر نفسه تائها نازحا، مشيرا بالوصف الأول إلى ضلاله، وبعده عن طريق الأجداد، وبالوصف الثاني إلى بعده عن أوطانه التي سبق تأويلها بأجداد الأمة، ولعل إسناد النزوح إلى لأوطان بدل الشاعر، إشارة إلى أن الأوطان متحولة غير ثابتة، ومن ثم فهي أمجاد كانت موجودة في فترة زمنية، ثم غابت في فترة أخرى، فكانت بذلك نازحة، وكان الشاعر تائها بسبب هذا النزوح؛ الشيء الذي جعله يعبر عن اغترابه في وطنه، وتاريخه الذي هو فيه بطريقة جميلة تختزل كلما في الغربية من جحيم يحيط بالمغتربين سُراده؛ حيث خلع على هذه الأوطان شعوره، فجعلها تنظره شزرا، مصورا - بذلك - لفظها إياه، وازدراءها له، وضيقها به.

ولعل من أبرز العناصر الخالصة للشنفرى الثاني، ما نجده في الرائية من شوق لأيام الطفولة، ونزوع لذكرياتها، الشيء الذي لا نسمع له ركزا في اللامية، يقول فاضل أمين:

<sup>١٨</sup> - تعتبر العَدُو من المواضيع التي تغنى بها الشعراء الصعاليك وشهروا بها؛ وكانوا يتخذون الطيور والظباء وحمر الوحش، وكلما عرف بالسرعة مشبها به في هذا السياق، الشيء الذي نجده في اللامية نفسها حين يفتخر الشنفرى بسبق القطا لموارد الماء، فيقول:

وتشرب أساري القطا الكدر بعدما ... سرت قريبا أحنأؤها تتصلصل

وكذلك نجد تأبط شرا في مفضلتيه المشهورة يصف نفسه بالسرعة على هذه الشاكلة، فيقول:

نجوت منها نجائي من بجيلة إذ  
ألقيت ليلة حَبَّت الرهط أوراق  
ليلة صاحوا وأغروا بي سراعهم  
بالعَيْكَيْنِ لدي مَعْدَى ابن بَرَّاق  
أو أم خَشَفْ بذِي شَتِّ وَطَبَّاق

يمكن النظر في كتاب: المفضل بن محمد بن يعلى بن سالم الضبي (ت: ١٦٨-)، المفضليات، تحقيق: أحمد محمد شاكر، وعبد السلام محمد هارون، دار المعارف، القاهرة، ط/٦، ص: ٢٨، وابتغاء الاستزادة من هذا الموضوع يمكن الرجوع إلى كتاب: - يوسف خليف، الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، دار المعارف، ط/٣، ص: ٢١٥-٢٢٧.

يَا نَفْحَةَ مَنْ عَيْبِرِ الْحَيِّ بَاكَرَهَا      طَلٌّ، وَمُدَّ عَلَيَّهَا السَّجْفُ بِالْغَارِ  
وَبَسْمَةً مِنْ عُيُونِ الطِّفْلِ خَرَقَهَا      طُولُ السَّرَى وَاتِّقَاءُ الْعَارِ بِالْغَارِ  
وَعَوْدَةً طَالَمَا عَانَتْ بِأُخْيَلِي      أَنَا الْمُقِيمُ عَلَى بُعْدٍ وَأَسْفَارٍ<sup>(١٩)</sup>

وإذا كان ظاهر الأبيات ينبذ ما قدمنا من أن قوم الشاعر رمز لأمته العربية وعهود ازدهارها، لا إلى قومه في الواقع، فإن باطنها يوحي بصحة ذلك التأويل، لاننكر أن الشاعر - لأسباب نفسية - تداخلت ذكرياته، فأسبغ ذكريات طفولته على تاريخ أمته؛ لأن عبير الحي، وهطول المطر الخفيف فجرا نواتا صلة عميقة بذكريات الشاعر في أحيائه البدوية، لكن قوله "ومُدَّ عليه السَّجْفُ بالغار" يشير إلى السيرة النبوية من طرف خفي، و يومئ لنا أن خزانة الذكرى مليئة بأصداء التاريخ والطفولة معا، وفي البيت الثاني تشتد المداخلة، فكما تشير بسمة العيون إلى براءة الطفولة، فإن طول السرى واتقاء العار بالعار إشارة إلى مسيرة الأمة الطويلة، وإلى ما حاق بها من هزائم ونكسات، ويمكن أن نلمح من قوله "واتقاء العار بالعار" أن هذه الهزائم مما كسبت يداها، بل يمكن القول إنه يشير تحديدا إلى نكسة حزيران، وما تلا حرب ثلاثة وسبعين، فقوله يحيل إلى أسباب الحروب ونتائجها معا.

أما في البيت الثالث فإننا نجد باطن الأمة أظهر من حياة الشاعر، صحيح أن الشطر الأول يحتمل التأويلين كليهما، فقد تكون العودة إلى ربوع الشاعر، وقد تكون إلى أمجاد أمته، لكن ما في العجز من مفارقة يجعل البيت خالصا للدلالة الأخرى، فكيف يكون الشاعر مقيما ومسافرا في الوقت ذاته؟، هنالك تنجلي الدلالة، ونعلم أن الغربة معنوية لا لبس فيها، وأن الشاعر مقيم في المكان بين قومه المهزومين، مسافر في الزمان إلى قومه المنتصرين، ولعل السفر هنا مزدوج فهو سفر إلى الماضي، وإلى المستقبل في الوقت ذاته، فعودة الشاعر مرتبطة بالماضي من حيث استعادة الأمجاد، وبالمستقبل من حيث تحققها فيه.

<sup>(١٩)</sup>-محمد الامين بن محمد فاضل الهاشمي، ديوان الشعر في مواكبة النضال، مرجع السابق، ص: ٣١. أما من حيث اللغة: فالطل: هو المطر الضعيف القطر الدائم، وهو أرسخ المطر ندى، يمكن النظر في كتاب العين، مرجع سابق، الجزء السابع، ص: ٤٠٤، والسَّجْفُ والسَّجْفُ: الستر، وأسجفت الستر، أي أرسلته، يمكن الرجوع إلى كتاب: الجوهري، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، مرجع سابق، ج/٤، ص: ١٣٧١.

٣ - محور الصبر: في هذا المحور نجد اختلافا بينا بين الشعارين، فالشغفرى الأول يأخذ من القصيدة نصيبا وافرا لذاته مشيدا ببطولته، وباقتحام الأهوال، وفروسيته وسرعته وغير ذلك مما عرف به الصعاليك، ويمكن أن نمثل لذلك ببعض أبيات اللامية كقوله:

وَإِي كَفَانِي فَقَدْ مَنْ لَيْسَ جَارِيًا بِحُسْنَى وَلَا فِي قُرْبِهِ مُتَعَلِّ  
ثَلَاثَةُ أَصْحَابٍ: فُوَادٌ مُشَيِّعٌ وَأَبْيَضٌ إِصْلِيَّتٌ، وَصَفْرَاءُ

وقوله بعد ذلك:

وَأَسْتُ بِمُخَيَّرِ الظَّلَامِ، إِذَا انْتَحَتْ هُدَى الْهَوَجْلِ الْعَسِيفِ يَهْمَاءُ هَوَجْلُ  
إِذَا الْأَمْعَزُ الصَّوَانُ لَأَقَى مَنَاسِمِي تَطَايَرَ مِنْهُ قَادِحٌ وَمُفَلِّ  
أُيْمُ مِطَالِ الْجُوعِ حَتَّى أُمَيْتُهُ وَأَضْرَبُ عَنْهُ الذِّكْرُ صَفْحًا

أما الشغفرى الثاني فلا تكاد تجد لذاته صدى إلا عبر ذات قومه، وحين يفتخر الأول بقوته وصبره، يشكو الثاني من زمنه، ومن المآسي التي أحاطت به، فلم يستطع عليها صبورا، ولم يقدر لها دفعا، حيث يقول:

يَفْنَى الزَّمَانُ وَأَحْلَامِي مُمَرِّقَةٌ لَحْمًا عَلَى وَضَمٍ شِلُّوا بِمِنْقَارِ  
كُلُّ الْحَوَادِثِ أَجْرَاسٌ تُعْفِيُنِي قَادَرِيهَا بِإِزْجَافٍ وَإِنْكَارِ<sup>(٢٢)</sup>

(٢٠)- الشغفرى، ديوان الشغفرى، مرجع سابق، ص: ٦٠، أما من حيث اللغة: فمعنى مشيع: مقدم كأنه في شيعته، وإصليت: سيف مجرد من غمده، والصفراء: قوس من نبع، والعيطل الطويلة، يمكن الرجوع إلى كتاب: العكبري، إعراب لامية الشغفرى، مرجع سابق، ص: ٧٢.

(٢١)- الشغفرى، ديوان الشغفرى، مرجع سابق، ص: ٦٢، ومن حيث اللغة: فمخيار: من الحيرة، وانتحت: قصدت واعترضت، والهوجل: البليد، والعسيف: السائر على غير هدى، ويهماء: لا علم بها، والمقصود بالهوجل الثانية: الطريق الشديد المسلك المهول، والأمعز: المكان الذي فيه حصى، والصوان: الحجارة الملس، والمناسم: أخفاف البعير، والقادح: ما يخرج معه النار، والمفلل: المكسر، يمكن النظر في كتاب: العكبري، إعراب لامية الشغفرى، مرجع سابق، ص: ٨٦، ٨٥، ٨٤، ٨٣.

(٢٢)- محمد الامين بن محمد فاضل الهاشمي، ديوان الشعر في مواكبة النضال، مرجع سابق، ص: ٣١، أما اللغة: فالوَضَم في معاجم اللغة هو كل شيء يوقى به اللحم من الأرض، لكن التركيب الذي وظف الشاعر "لحم على وضم" يشير إلى قول عمر بن الخطاب رضي الله عنه: {إنما النساء لحم على وضم إلا ما دُب عنه} يقول الأزهري في تفسير "وضم" رابطا إياها بالقول المأثور عن عمر رضي الله عنه: "الوضم: الخشبية أو الباربية التي يوضع عليها اللحم يقول: فهن في الضعف مثل ذلك اللحم

وحتى حين يتناص لفظيا مع أحد أبيات الشنفرى، فإنه يحولها من سياق البطولة إلى الشكوى، كقوله:

قَدْ حُ الْمَنَاسِمِ فِي الصَّوَّانِ أَرْهَقَنِي وَالذَّهْرُ قَفْرٌ بِلَا زَادٍ وَلَا

فالشنفرى في اللامية يضيف المناسم إلى نفسه، مبينا قوته، وما تترك أقدامه التي تشبه مناسم الجمل على الصوان (الحجارة) من أثر، حيث تنفدح النار لشدة وقعهما، ويتطاير دُقاقُ الحجارة المكسرة، أما فاضل أمين فلا يضيف المناسم إلى نفسه لئلا نتوهم فيه قوة الشنفرى وماتانة أقدامه، وإنما يتركها مطلقة، فتصير المناسم تعبيراً عن الرحلة أو الأحلام بشكل عام، ثم يسند الإرهاق لذاته شاكياً من رحلاته في عالم الأحلام، ومن خيبته، لأنه في زمن الهزائم، فالدهر قفر بلا نار ولا زاد.

#### ٤ - محور المعاناة: في هذا المحور ينحسر القناع قليلاً عن وجه صاحبه، ويتضح العصر الذي

عاش فيه الشنفرى الثاني، والأسباب التي غربته في قومه، وشتت أحلامه وآلامه، فالشنفرى في اللامية لا يشير إلى معاناته بشكل صريح، لكن في تشرده وطباع قومه ما يوحي بأزمته، أما فاضل أمين فيخصص جزءاً كبيراً من قصيدته لهذه المصائب، التي نجد بعضها خاصاً ببلد الشاعر، وبعضها عاماً في الأمة، أما الخاص فقد أثر الإشارة له بالرموز مما يعضد قولنا بمحاولة التخفي؛ فحين يصف حرب الصحراء يتوارى وراء حرب البسوس، باعتبارهما حرباً بين أبناء العمومة فيقول:

الذي وضع على الوضم، وشبه النساء به لأن من عادة العرب في باديتها إذا نُحر بعير لجماعة يقتسمون لحمه أن يقلعوا شجراً كثيراً ويوضم بعضه على بعض، ويعضى اللحم ويوضع عليه، ثم يلقي لحمه عن عُراقه ويُقَطَّع على الوَضَمِ هَبْرًا لِلْقَسْمِ، وتُؤَجَّج نار، فإذا سقط جمرها اشتوى من حضر شواية بعد شواية على ذلك الجمر، لا يُمنع أحد منه، فإذا وقعت فيه المقاسم وأحرز الشركاء مقاسمهم حول كل شريك قَسَمَهُ عن الوضم إلى بيته، ولم يعرض أحد لما حازه. فشبه عمر النساء وقلة امتناعهن على طلابهن من الرجال باللحم ما دام على الوضم" كتاب: الأزهرى، محمد بن أحمد الهروي، أبو منصور، (ت: ٥٣٧٠هـ)، تهذيب اللغة، تحقيق: محمد عوض مرعب، دار إحياء التراث العربي، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠١م، الجزء: ١٢، ص: ٦٦. وقد صار هذا التركيب "لحم على وضم" يوظف للدلالة على الذل، يقول الزمخشري: {ومن المجاز: هو لحم على وضم: للذليل} كتاب: الزمخشري، أبو القاسم محمود بن عمرو بن أحمد جار الله (ت: ٥٣٨هـ)، أساس البلاغة، تحقيق: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط/١، ١٩٩٨/٥١٤١٩م، ج/٢، ص: ٣٤١، وقوله: فأدريها بإرجاف وإنكار" أي: أدفعها يعني الحوادث بالإرجاف والإنكار، والإرجاف في الأصل هو الاضطراب الشديد، وتوظف إذا أسندت إلى القول بمعنى الإخبار الكاذب الذي تضطرب له الناس، ومنه قوله تعالى: {وَالْمُرْجُفُونَ فِي الْمَدِينَةِ}، والمراد أن الشاعر لم يجد ما يدرأ به هذه الحوادث الجسام إلا محاولة تكذيبها وإنكارها، وكأنه تأثر بقول المتنبي في رثاء خولة: طوى الجزيرة حتى جاءني خبر ... فزعت منه بأمالي إلى الكذب

(٢٣)- محمد الأمين بن محمد فاضل الهاشمي، ديوان الشعر في مواكبة النضال، مرجع سابق، ص: 31

أَكَلَّ يَوْمٍ وَأَشْلَائِي مُمَرَّقَةً بَيْنَ الْبَسُوسِ<sup>٢٥</sup> وَإِخْفَاقٍ بِمِضْمَارٍ  
 أَكَلَّ يَوْمٍ وَجَنَكِيزِ<sup>٢٤</sup> يُقَارِعُنِي فَاسْتَفِيقُ عَلَى حَبَلٍ وَمِنْشَارِي  
 يُطَلُّ دَمِّي بِلَا حَقٍّ وَلَا هَدَفٍ وَيُدْبِحُ الرَّفْضُ فِي صُلْبِي وَأَصْهَارِي  
 أَهْمٌ بِالنَّارِ مَطْعُونًا فَيَعْجِزُنِي وَمَا الْقِصَاصُ بِلَا نَبَلٍ وَلَا بَارِي<sup>(٢٦)</sup>

هكذا يتوارى الشاعر خلف الرموز، فيرمز للحرب بالبسوس، وللحكام الطغاة بجنكيز خان، ويصرح بعدم مشروعية الحرب في نظره، فدمه يطل بلا حق، وفي غير هدف، وتلك إشارة واضحة إلى الحرب الداخلية بين الأمة، ولا ينطلي ما في هذه الأبيات من اختلاف الشاعر عن سلفه الشنفرى صاحب العدة والعتاد، فالشاعر لا سلاح له، ولا يجد من يؤازره في أخذ الثأر، وقد أشار للمعين ببارئ النبال.

<sup>٢٤</sup> - كلمة "جنكيز" هي اختصار لـ "جنكيزخان" وهو لقب القائد المغولي "تيموجين" الذي ولد في النصف الثاني من القرن الثاني عشر، ليؤسس هو وأبناؤه أكبر امبراطورية في أقصر مدة عرفها التاريخ، حيث استطاعوا خلال النصف الأول من القرن الثالث عشر أن يبسطوا نفوذهم من الجزر اليابانية، والمحيط الهادي شرقاً، إلى قلب القارة الأوروبية غرباً، ومن سيبريا، وبحر البaltic شمالاً إلى الحدود الشمالية للجزيرة العربية وبلاد الشام وفلسطين جنوباً.

وقد استطاع جنكيزخان في بداءة أمره إخضاع العشائر المغولية، وتوحيدها تحت قيادته، كما استطاع القضاء على قبائل التتار المجاورة، ثم حمل على بلاد الصين عدة حملات، كانت نتيجتها سقوط الصين كاملة - في يده سنة ١٢١٥م، كما أرسل أبناءه لغزو البلاد الإسلامية الخوزمية ليستولوا عليها ويعيثوا فيها فساداً قبل وفاة والدهم "جنكيزخان" في أغسطس سنة ١٢٢٧م، وقد واصل أبناؤه وأحفاده غزواته الدموية من بعده، ففقتوا - بقيادة هولاكو - على الخلافة العباسية في بغداد سنة ١٢٥٨م، وبسطوا دمارهم على بلاد الشام، لكن الله قيض لهم المماليك الذين أعلنوا الجهاد في مصر، وتصدوا لمشروعهم المتوحش، فهزموهم جموع المغول هزيمة ساحقة في عين جالوت سنة: ١٢٦٠م، وطهروا منهم بلاد الشام، وكانوا - بذلك - سبباً في إنقاذ البلاد الإسلامية، بل إنقاذ البشرية جمعاء من انتشار الوباء المغولي. يمكن الرجوع إلى هذه التفاصيل في كتاب:

المغول [التتار] بين الانتشار والانكسار، علي محمد محمد الصلابي، الأتلس الجديدة، مصر، الطبعة الأولى، ٢٠٠٩/٥١٤٣٠م،

<sup>٢٥</sup> - البسوس هي: بسوس بنت منقذ التميمية: شاعرة جاهلية يضرب المثل بشؤمها: وهي خالة جساس بن مرة الشيباني. كانت لها "أو لجارها سعد بن شمس الجرمي" ناقة يقال لها سراب، رآها كليب {وائل} ترعى في حماه، فرمى ضرعها بسهم، فحزنت البسوس. وقالت شعراً أثار جساس بن مرة، فقتل كليباً. فهاجرت حرب بكر وتغلبت ابني وائل بسببها أربعين سنة، فقيل: أشأم من البسوس. وقد عرفت "حرب البسوس" باسمها. يمكن النظر في كتاب: ، الزركلي، خير الدين بن محمود بن محمد بن علي بن فارس دمشقي(١٣٩٦هـ)، الأعلام، دار العلم للملايين، الطبعة الخامسة عشر، ٢٠٠٢م، مرجع سابق، ج/٢، ص: ٥١.

(٢٦) - ، محمد الامين بن محمد فاضل الهاشمي، ديوان الشعر في مواكبة النضال، مرجع سابق، ص: ٣٢،

أما حين تحدث عن مآسي الأمة فقد كان صريحا أكثر، فقال:

تَلُّ الْجَمَاجِمِ فِي بَيْرُوتِ مَشْتَعِلًا      تَلُّ الْمَسَائِلِ فِي قَفْرِي وَآبَارِي  
وَالْمَدْفَعُ الصَّامِتُ الْعُضْبَانُ مُنْتَصِبًا      مُضِيْعًا بَيْنَ رُغْيَانٍ وَتَجَارٍ  
سَدَّتْهُ مِنْ أَعْيُنِ الْأَرْجَاسِ مَذَابِيْهُ      كَالْعَنْكَبُوتِ تَحْدَى فُوْهَةَ الْعَارِ  
يَحْفُهُ جَحْفَلٌ بِالْكَفْرِ مُدْرَعٌ      كَمَا تَحْرَشُ سَيِّدَانُ

هكذا ترتفع درجة التصريح حين يصل الشاعر إلى الأحداث التي أنشئت القصيدة في خضمها، فيأتي بلبنان عارية، ثم تجيء الأبيات دعوة للثورة بالحكام، الذين يسمهم بالتجارة والرعي، معبرا بالتجارة عن المتاجرة بالدماء، وأكل أموال الناس بالباطل، ومشيرا بالرعي إلى التخلف والجهل، وعدم أخذ أسباب الحضارة بقوة، كما يزيد حدة عليهم في بقية الأبيات فيجعلهم ذنابا، حاضا الشعوب بأسلوب غير مباشر على خلعهم والخروج عليهم، فليسوا - رغم طغيانهم - إلا ضعفاء كالعنكبوت، وإنما مثلهم ومثل شعوبهم، كمثل أسد يتحرش به ذئب، وهي مفارقة توحى بقدرة الشعوب على تحطيم عروش الحكام، حين يعرفون مقدار ضعفهم. ولعل كلمة بيروت هي اللفظة الوحيدة التي لم يكن للشنفرى طاقة على حملها، فكُشف عنه الغطاء، وظهر بملابسه العصرية، ففقد الرمز حيويته، وجمال مشيئته على استحياء.

بيد أن الشاعر حاول في الختام أن يخفف على قصيدته من ورق الرمز، وأن يعيد صوت الشنفرى صاحب اللامية، فخلع نيرة التشكي، وتوعد الحكام ومن تظاهر على الأمة بأيام سوداء لا يبقى ولا نذر، وفي عنفوان غضبه وتمرده، يتمرد على الرمز، وينفذ من التلويح إلى التصريح قائلا:

كَفَرْتُ بِالسَّيِّمِ هَلْ أَبْكِي عَلَى طَلَلٍ      وَبِالْعُرُوشِ وَقَدْ رِيشتُ

ثم يبشر الأمة بالمستقبل، وبأن دماءها لن تسيل سدى، مستعيدا في ذلك تجربة الشنفرى، فكما تأر

(٢٧)- الشعر في مواكبة النضال، ص: ٣٢-٣٣. أما السيدان: فهي جمع سيد، والسيد هو الذئب، وقيل: الذئب المُسن خصوصا، والهَصَّار: صيغة مبالغة من الهصر، وهو جذب الشيء، وغلب إطلاق هذه الصفة، ونظيرتها "هَصُور" على الأسد، وذلك لتمرسه بهصر فرائسه.

(٢٨)-، محمد الامين بن محمد فاضل الهاشمي، ديوان الشعر في مواكبة النضال، مرجع سابق، ص: ٣٣، قوله: ريشت بدولار، الأصل فيه: راش الطائر: نبت ريشه، ثم وطف مجازا في سياقات آخر، كقولهم: راش السهم، إذا ركب عليه الريش، وراش فلانا قواه وأعانه، والظاهر أن قوله ريشت بدولار لهذه الدلالة، وأنه يريد أن يقول: إن العروش ليس لها أساس غير المال.

الأول لأبيه مالك، وبطش البطشة الكبرى ببني سلامان، فإن الشاعر يعد الأمة بالثأر، ويرمز لها بمالك، كما رمز لنفسه، ولمن على شاكلته من الثائرين، فيقول:

وَأَنْتَ يَا مَالِكُ لَا الْهَامَ مُنْتَجِبٌ      فَمَا نَكَنْتُ عُهُودِي بَعْدَ إِصْرَارِ  
كَمْ فِي الْمَلَائِينَ مِنْ مَوْتٍ وَمِنْ ضَعَةٍ      وَفِي الْفِدَاءِ مِنْ أَرْوَاحٍ وَأَعْمَارِ  
وَيَا نَجِيعِي أَصِخْ سَمْعًا لِأُورِدْتِي      فَمَا تَبَقَّى بِهَا بَحْرٌ مِنَ النَّارِ  
أَلَيْتُ أَخْلَعُهَا دِرْعِي مُخَضَّبَةً      أَوْ تَشْرَبَ الْكُدْرَ بَعْدَ الْيَوْمِ

هكذا يقسم الشاعر في البيت الأخير على الوفاء بعهده الذي أخذ على عاتقه في البيت الأول فيما أن يشعلها نارا، ويخلع درعه مخضبة من دماء الأعداء، وإما أن يسلك طريق الشنفرى، ويلقي نفسه في القفار، وهناك يتناص - لفظيا - مع بيت الشنفرى الذي يصف فيه سبقه للقطا، ووصوله إلى موارد الماء قبلها، فلا تجد إلا ما ترك خلفه من أسار:

وَتَشْرَبُ أَسَارِي الْقَطَا الْكُدْرُ بَعْدَمَا      سَرَتْ قَرَبًا أَحْنَأُهَا

ويختم القصيدة بالشيم كما بدأها به، رغم اختلاف الموضوعين، فهو في بدء القصيدة يشيم طيف صاحبه الشنفرى، وفي نهايتها يشيم انتصار أمته، فيقول:

(٢٩) محمد الامين بن محمد فاضل الهاشمي، ديوان الشعر في مواكبة النضال، مرجع سابق، ص: ٣٣. أما الأبيات من حيث اللغة: فقولته: "لا الهام منتحب": فهو مأخوذ من ما كانت العرب تزعمه من أن القتل يخرج من رأسه طائر يسمى الهامة، فلا يزال يقول: اسقوني اسقوني حتى يُقتل قاتله، ومنه قول ذي الإصبع: يا عمرو، إلا تدع شتمي ومنقصتي ... أضربك حتى تقول الهامة: اسقوني يمكن النظر في كتاب: ابن منظور، محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل، جمال الدين الأنصاري الرويفعي الإفريقي (ت: ٧١١هـ)، لسان العرب، تحقيق: اليازجي وجماعة من اللغويين، دار صادر، بيروت، ٣/١٤١٤هـ، مرجع سابق، ج/١٢، ص: ٦٢٤.

(٣٠) الشنفرى، ديوان الشنفرى، مرجع سابق، ص: ٦٦. أما من حيث اللغة: فالأسار: واحدها سؤر، والقطا: جمع قطة: وهي طائر معروف، والكدرة: غبرة في الألوان، والقرب بالتحريك: سير الليل لورد الغداة. والأحناء: الأضلاع، والتصلص: التصويت.

فَالْحَقُّ فِي الْقُدْسِ مُصْلُوبًا بِسَائِرِنَا وَثَوْرَةُ الثَّلِّ إِذْأَرُ بِإِعْصَارِ

## خاتمة:

لقد توصلنا من خلال هذا البحث إلى النتائج الآتية:

- أن القناع وسيلة فنية وظفها الشاعر المعاصر لإبراز رؤيته الإبداعية في أسلوب موضوعي، يتيح له فرصة التعبير عن ذاته بطريقة رمزية، يندمج فيها صوته بالآخرين، حتى يصير ما يُسَبَّرُ به مسموعاً، وما يدعو إليه مقبولاً.

- أن اتخاذ القناع وسيلة فنية ليس خاصاً بقصيدة التفعيلة، ولا حكراً عليها كما ذهب إلى ذلك جل الدارسين.

- أن القصيدة الموريتانية وظفت أسلوب القناع في قصيدة الشطرين قبل توظيفها إياه في قصيدة التفعيلة، ولعلها كانت السابقة إلى هذا التوظيف، فلا نعلم شاعراً قبل فاضل أمين استخدم أسلوب القناع في القالب الخليلي؛ وكان الشعر الموريتاني أول من أثبت أن القصيدة الخليلية لا تنوء بحمل القناع، شأنها في ذلك شأن قصيدة التفعيلة.

- أن فاضل أمين استطاع توظيف قناع الشنفرى توظيفا فنياً ناجحاً، فتداخل صوتاهما في القصيدة تداخلاً شديداً؛ وقد لا نكون مبالغين إذا قلنا إن فاضلاً استطاع أن يبعث الشنفرى من مرقدته في قصيدته؛ فعبر عن عصره بروية الشنفرى وأسلوبه أحياناً، وأن الشنفرى استطاع أن يدخل عالم فاضل أمين في أغلب القصيدة؛ فعاش الأحداث التي عاشها، وعبر عنها من موقعه.

(٣١) - محمد الأمين بن محمد فاضل الهاشمي، ديوان الشعر في مواكبة النضال، مرجع سابق، ص: ٣٣.



## المصادر والمراجع:

- العكبري، أبو البقاء عبد الله بن الحسين بن عبد الله البغدادي محب الدين (ت: ٦١٦هـ)، إعراب لامية الشنفرى، تحقيق: محمد أديب عبد الواحد جمران، المكتب الإسلامي، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٤/٥١٤٠٤م
- ابن الشجري، مختارات شعراء العرب لابن الشجري، ضياء الدين أبو السعادات هبة الله بن علي بن حمزة (ت: ٥٤٢هـ)، ضبط وشرح: محمود حسن زناتي، مطبعة الاعتماد، مصر، ط/١، ١٣٤٤/١٩٢٥م
- ابن فارس، أحمد بن فارس بن زكرياء القزويني الرازي، أبو الحسن (ت: ٣٩٥)، معجم مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، ١٩٧٩/٥١٣٩٩م
- ابن منظور، محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل، جمال الدين الأنصاري الرويفعي الإفريقي (ت: ٧١١هـ)، لسان العرب، تحقيق: اليازجي وجماعة من اللغويين، دار صادر، بيروت، ط/٣، ١٤١٤هـ
- إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة، العدد الثاني - ١٩٩٨م
- أحمد طعمة حلي، التناص بين النظرية والتطبيق/ شعر البياتي نموذجاً، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠٠٧م
- الأزهرى، محمد بن أحمد الهروي، أبو منصور، (ت: ٣٧٠هـ)، تهذيب اللغة، تحقيق: محمد عوض مرعب، دار إحياء التراث العربي، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠١م
- الجوهري، إسماعيل بن حماد، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، ط/٢، بيروت، ١٣٩٩هـ/١٩٧٩م
- الزركلي، خير الدين بن محمود بن محمد بن علي بن فارس الدمشقي (ت: ١٣٩٦هـ)، الأعلام، دار العلم للملايين، ط/١٥، ٢٠٠٢م
- الزمخشري، أبو القاسم محمود بن عمرو بن أحمد جار الله (ت: ٥٣٨هـ)، أساس البلاغة، تحقيق: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط/١، ١٤١٩هـ/١٩٩٨م
- السيوطي، عبد الرحمن بن أبي بكر، جلال الدين (ت: ٩١١هـ) المزهري في علوم اللغة وأنواعها، تحقيق:

- فؤاد على منصور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط/١، ١٤١٨/١٩٩٨م
- الشنفرى، ديوان الشنفرى، تحقيق، أميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، ط/٢، ١٤١٧هـ/١٩٩٦م
- المفضل بن محمد بن يعلى بن سالم الضبي (ت:١٦٨-)، المفضليات، تحقيق: أحمد محمد شاكر، و عبد السلام محمد هارون، دار المعارف، القاهرة، ط/٦
- باسمة درمش، عتبات النص، علامات، ج ٦١، مج ١٦، جمادى الأولى ١٤٢٨هـ/مايو ٢٠٠٧م
- عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، ٢٠٠٧م
- علي محمد محمد الصلابي، المغول [التنار] بين الانتشار والانكسار، الأندلس الجديدة، مصر، الطبعة الأولى، ١٤٣٠هـ/٢٠٠٩م، - الزركلي، خير الدين بن محمود بن محمد بن علي بن فارس الدمشقي (١٣٩٦هـ)، الأعلام، دار العلم للملايين، الطبعة الخامسة عشر، ٢٠٠٢م
- محمد الامين بن محمد فاضل الهاشمي، ديوان الشعر في مواكبة النضال، تحقيق: أحمد فال بن أحمد الخديم، منشورات اتحاد الأدباء والكتاب الموريتانيين، ط/١، ٢٠١١م
- مرتضى الزبيدي، محمد بن محمد بن عبد الرزاق الحسيني، أبو الفيض، (ت:١٢٠٥هـ)، تاج العروس من جواهر القاموس، مجموعة من المحققين، دار الهداية
- مسعود وقاد، القناع الصوفي في شعر عبد الوهاب البياتي، مجلة الآداب، كلية الآداب واللغات، جامعة الوادي، العدد/١٢١، ١٤٣٨/١٧/٢٠١٧م،
- ولد متالي لمرابط، درامية الشعر العربي، مقارنة لنصوص موريتانية حديثة، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، الطبعة الأولى، ٢٠١٣م،
- يوسف خليف، الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، دار المعارف، ط/٣