البطل التراجيدي في شعر الصعاليك
لامية الشنفرى أنموذجًا

د/ هالة يوسف السعيد أبوهاشم

مدرس الأدب العربي بقسم اللغة العربية وآدابها

كلية الآداب- جامعة بنها

ملخص البحث:

يسعى هذا البحث إلى مقاربة شخصية الشنفرى في قصيدته الشهيرة لامية العرب بوصفها تجسيدًا مبكرًا لمفهوم البطل التراجيدي في الأدب العربي القديم، وينطلق البحث من فرضيّة مفادها أنّ الشعر الجاهلي- على الرغم من طابعه البدوي وبساطته الظاهرية- ينطوي على بنيات درامية وتراجيدية عميقة تعبّر عن صراع الإنسان مع وجوده ومصيره، وتبرز هذه البنيات من خلال التوتر بين الحرية الفردية والنبذ الاجتماعي، وبين الوعي الذاتي والمنظومة القبلية الصارمة.

وقد وقع الاختيار على لامية الشنفرى لكونها نصًّا متماسكًا يصوّر بطلًا يُدرك مأساته بوعي نادر، ويسير نحو نهايته بإرادة صلبة وكرامة عنيدة، بما يمنح القصيدة قيمة أدبية وفلسفية تتجاوز حدود سياقها التاريخي.

جاء **المبحث الأول** لرسم الإطار النظري لمفهوم التراجيديا والبطل التراجيدي كما تبلور في الفكر الغربي، مع محاولة ربطه بظاهرة الصعلكة في البيئة الجاهلية، ثم تناول **المبحث الثاني** تحليل لامية الشنفرى، باستنباط عناصر المأساة الكامنة فيها: الهامارتيا(الخطأ المأساوي)، والتحوّل، والسموّ، والتطهير، مع إبراز السمات البطولية التي تجعل من الشنفرى شخصية مأساوية وفق المعايير الكلاسيكية للتراجيديا.

الكلمات المفتاحية:(البطل التراجيدي – الصعاليك – لامية الشنفرى – الشعر الجاهلي).

The Tragic Hero in ulūk Poetry
Al-Shanfarā's Lāmiyyat al-Arab as a Paradigm

Abstract:

This study undertakes a critical exploration of al-Shanfarā's celebrated poem Lāmiyyat al-ʿArab, interpreting it as one of the earliest manifestations of the tragic hero within the corpus of classical Arabic literature. The research proceeds from the hypothesis that pre-Islamic poetry—despite its ostensibly rudimentary and Bedouin character—harbors profound dramatic and tragic structures that articulate the existential struggle of the individual against both fate and social constraints. Such structures emerge in the dialectical tension between personal freedom and communal exclusion, as well as between heightened self-awareness and the rigid codes of tribal collectivism.

The selection of Lāmiyyat al-ʿArab rests upon its integrity as a text that presents a hero who not only perceives the inevitability of his own tragedy with rare lucidity, but also embraces his fate with defiant will and indomitable dignity. This renders the poem a work of enduring literary and philosophical significance, one that transcends the contingencies of its historical milieu.

The first chapter delineates the theoretical framework of tragedy and the tragic hero as formulated in the Western intellectual tradition, while situating these concepts within the context of ṣuʿlūk poetry in pre-Islamic Arabia. The second chapter turns to a close textual analysis of al-Shanfarā's Lāmiyyat al-ʿArab, tracing its tragic dimensions through elements such as hamartia (fatal error), peripeteia (reversal), grandeur, and catharsis. The analysis highlights the heroic qualities that elevate al-Shanfarā to the status of a genuinely tragic figure, thereby aligning his poetic persona with the canonical paradigms of classical tragedy.

Keywords: Tragic Hero – Ṣuʿlūk Poetry – Al-Shanfarā's Lāmiyyat al-ʿArab – Pre-Islamic Literature.

المقدمة:

تُعَدُّ صورةُ البطل حجرَ الزاوية في أي محاولة أدبيةٍ لفهم الوجود الإنساني وتفسير صراعاته الكبرى؛ فهي ليست مجرد شخصية محورية داخل النصوص السردية أو الشعرية؛ بل مرآةٌ عاكسة لقيم المجتمع وتمثيل حيّ لتطلعاته ومخاوفه، ومنذ أن خطّ الإنسان الأول رسوم بطولته على جدران الكهوف، ظلّ حضور البطل أداةً لفهم مصائر الأفراد والجماعات، ونافذة لإدراك معنى الحياة والموت عبر العصور.

وقد تطورت هذه الصورة عبر العصور وانتقلت من نموذجها الملحمي البدائي– حيث كان البطل كائنًا أسطوريًّا فائقَ القدرة يمثل الخيرَ المطلق في مواجهة قوى الشر الظاهرة– إلى نموذج أكثر تركيبًا وعمقًا وإنسانية، وهو ما نسميه (البطل التراجيدي)، وقد نال هذا النموذج أرقى تنظير له في كتاب فنّ الشعر للفيلسوف الإغريقي أرسطو؛ الذي قدَّم تصوُّرًا لشخصيةٍ فذّة تتمتع بسموٍّ أخلاقي أو مكانة رفيعة، لكنها تحمل في داخلها بذورَ فنائها، فالبطلُ التراجيدي لا يسقط نتيجة شرٍّ متأصّل أو رذيلةٍ بحتة؛ بل بسبب ما سمّاه أرسطو بـــ الهامارتيا(Hamartia) ؛ ذلك العيبُ النبيل أو الخطأُ المأساوي الذي قد يتمثل في كبرياء مفرط، أو عناد صلب، أو خطأ في التقدير، وهو ما يقوده حتمًا إلى سقوط مدوٍّ، فيستثير في نفس المتلقي مزيجًا من الشفقة والخوف، وصولًا إلى لحظة التطهير(Catharsis) .

شهدت الجزيرةُ العربية قبل قرون من التنظير النقدي نشوءَ ظاهرةٍ فريدةٍ هي الصعلكة، وقد تبدو هذه الظاهرة على سطحها مجرد تمرد على الفقر والجوع وحركة احتجاجية قام بها المهمشون والمنبوذون من قبائلهم، غير أن القراءة المتأنية لأدب هؤلاء الصعاليك، ولا سيما الشنفرى الأزدي، تكشف عن أبعاد تتجاوز هذا التفسير المباشر، ففي رائعته الخالدة (لامية العرب) لا يقتصر الخطاب على الشكوى من الظلم أو الفخر بالصبر والبسالة؛ بل يتجاوز ذلك إلى تقديم مشروع وجودي متكامل، وبيان فلسفي عن الحرية والكرامة والفردية في مواجهة سلطة الجماعة وقسوة المصير.

انطلاقًا من هذا التقاطع بين النصِّ الجاهلي والنظرية النقدية العالمية، تتمحور إشكاليةُ هذا البحث حول إمكانيةِ قراءة شخصية الصعلوك الجاهلي، وتحديدًا الشنفرى في لاميته، بوصفه بطلًا تراجيديًّا متكامل الأركان، وتنبثق من هذه الإشكالية أسئلة محورية، من قبيل: إلى أيِّ مدى تتطابقُ سماتُ الشنفرى مع الشروطِ التي حدّدها أرسطو للبطل التراجيدي، ابتداءً من السموِّ الأخلاقي، ومرورًا بالخطأ المأساوي، وانتهاءً بالوعي

بالمصير والسقوط الحتمي؟ وكيف يكشفُ التحليل النصيُّ للامية عن بنية درامية ومأساوية كامنة تحوّل القصيدة من مجرد أغنية فردية إلى مسرح تراجيديٍّ متكامل؟

تكمُن أهميةُ هذا البحث في محاولته تجاوزَ القراءات التقليدية لشعر الصعاليك، التي حدّتها في الغالب داخلَ أُطرٍ تاريخيةٍ واجتماعية أو دراساتٍ أسلوبية وفنية، ويسعى البحث إلى إثبات القيمة الإنسانية والعالمية للنصِّ الجاهلي وقدرته على تجسيد نماذجَ إنسانية معقدة، وإقامة حوار نقديٍّ بين التراث العربي والنظريات النقدية العالمية لإبراز انفتاح الأدب العربي على التجربة الإنسانية المشتركة، كما يسعى البحث إلى تقديم قراءةٍ جديدةٍ لشخصية الشنفرى تنتقل به من مجرد رمز للتمرد الاجتماعي إلى نموذج أصيل للبطل التراجيدي.

منهج البحث

يعتمد هذا البحثُ المنهجَ الوصفيَّ التحليليَّ؛ إذْ يقوم على وصف الظواهر الفنية والفكرية في قصيدة لامية الشنفرى، ثم تحليلها للكشف عن ملامح البطل التراجيدي كما تتجلى في النص، ويستند التحليل إلى المفاهيم الأساسية التي وضعها أرسطو للبطل التراجيدي في فن الشعر، ويربطها بالبنية الشعرية والدرامية للقصيدة، كما يُستعان بالمنهج التاريخي بما يقتضيه فهمُ السياق الاجتماعي والثقافي لظاهرة الصعلكة، دون اختزال النصِّ في أبعاده الاجتماعية فحسب؛ بل قراءته في ضوء أبعاده الوجودية والجمالية.

الدراسات السابقة:

توزّعت الدراسات التي تناولت موضوع البطل التراجيدي على اتجاهين رئيسين:

الأول اتّجه نحو الطرح النظري والفلسفي، مستندًا إلى المفاهيم الإغريقية الكلاسيكية، والثاني ركّز على التطبيقات الأدبية المعاصرة، خاصة في المسرح العربي والرواية الحديثة، غير أنّ حضور البطل التراجيدي في الأدب العربي القديم، وبخاصة الشعر الجاهلي، ظلَّ محدودًا.

• دراسة لطيفة عليوي (البطل التراجيدي العبثي، ٢٠٠٥م): انشغلت بتصوير ملامح البطل في المسرح العبثي الحديث، مركّزةً على أبعاده الوجودية في النصوص المسرحية، أمّا هذا البحث، فينصرف إلى نصٍّ شعري جاهلي قديم (لامية الشنفرى) ليكشف البنية التراجيدية فيه، بما يربط بين التراث العربي ومفاهيم التراجيديا الكلاسيكية.

• دراسة رانية حمدي أحمد علوان (٢٠٠٧م)، بعنوان(البطل التراجيدي في أعمال يسري الجندي بين الأصالة والمعاصرة) تناولت شخصية البطل في المسرح،

وسعت إلى الموازنة بين الأصالة والمعاصرة في استلهام التراث داخل المسرح العربي، بينما يختلف هذا البحث في عودته مباشرةً إلى النصوص الشعرية الجاهلية ذاتها، دون المرور عبر قوالب مسرحية أو إسقاطات معاصرة.

• دراسة حسين علي كاظم التكمه جي (٢٠١١م)، بعنوان(سمات البطل التراجيدي في مسرحيات صلاح عبدالصبور)، ركّزت على سمات البطل التراجيدي في مسرحيات صلاح عبد الصبور، مستنطقةً الخطاب الشعري الحديث داخل بنية مسرحية، على خلاف ذلك، يشتغل هذا البحث على نصّ جاهلي خالص؛ ليبرهن أنّ عناصر التراجيديا ليست حكرًا على المسرح؛ بل لها حضورها في الشعر العربي المبكر.

•دراسة عبدالرحمن سليمان (١٩٩٩م)، بعنوان(الدراسات الجمالية: البطل التراجيدي في الرواية العربية)، انشغلت بصورة البطل التراجيدي في الرواية العربية، مركّزة على البناء الجمالي والسردي، بينما يسعى هذا البحث إلى إبراز الإمكانات الدرامية في نصّ شعري غنائي، يَظهر فيه البطل التراجيدي في هيئة الشاعر الصعلوك.

• دراسة أحمد العشري (١٩٨١م)، بعنوان(مفهوم البطل التراجيدي في المسرح المصري المعاصر)، بحثت مفهوم البطل التراجيدي في المسرح المصري المعاصر، معنيةً بتحولات هذا المفهوم في البيئة الثقافية الحديثة، أما هذا البحث فيسعى إلى إعادة قراءة لامية العرب في ضوء المفهوم الأرسطي للتراجيديا، محاولًا سدّ الفراغ في الدراسات التي أغفلت النصوص الشعرية القديمة.

ومن خلال هذه المقارنة، يتبيّن أنّ هذا البحث يتميّز بمحاولته الجمع بين النظرية الكلاسيكية والتطبيق على نصّ جاهلي أصيل، بما يكشف عن انفتاح الشعر العربي القديم على التجربة الإنسانية المشتركة، ويقدّم قراءة جديدة للشنفرى بوصفه بطلًا تراجيديًّا مكتمل الأبعاد.

وبناءً على ذلك، ستنتظم مادة البحث في مبحثين يسبقهما مقدمة وتليهما خاتمة جامعة: يتناول المبحث الأول الإطار النظري والمفاهيمي، عارضًا مفهوم البطل التراجيدي في أصوله الأرسطية وتطوراته الحديثة، إلى جانب مفهوم الصعلكة بوصفها ظاهرة ثقافية أنتجت بطلها الخاص، أمّا المبحث الثاني، وهو جوهر الدراسة، فسيُخصّص لتحليل لامية الشنفرى تحليلًا نصيًّا معمّقًا للكشف عن تجليات المأساة في شخصية البطل.

المبحث الأول

(البطل التراجيدي والصعلكة)

البطل التراجيدي:

تكشف المعاجم اللغوية والأدبية أنّ مفهوم البطل يتأسس على الشجاعة والفـرادة الإنسانية، فقد جاء في لسان العرب مادة (ب ط ل) أنّها تدل على الشجاع[١]، بينما يـذكر معجم مصطلحات الأدب أنّ البطل هو: " محارب شهير أو إنسان يُعجب به الناس لما لـه من مآثر ومكرمات"[٢]، ويُبرز هذا التعريف جوهر البطولة بوصفها تفوّقًا فـي الشـجاعة على المألوف، واقترانًا بقوة نفسية نادرة المثال، تجعل البطل أقرب إلى صـورة الكمـال، ومن أبرز سماته اعتداده بنفسه واعتزازه ببطولته[٣].

ونجد في السياق الغربي أن قاموس المورد قد عزّز هذا المعنى حين ترجم كلمـة Hero إلى: البطل، الفارس، أو الشخصية الرئيسية في قصة أو مسرحية[٤]، وهذا ما يبيّن التلاقي بين الرؤية العربية والغربية للبطل، كما عرّف Cambridge English–Arabic Dictionary الكلمة نفسها بمعنى: بطل (في السياق الأدبي)[٥]، بينما توسّـع Merriam–Webster Dictionary فذكر أنّ البطل قد يكون شخصًا أسـطوريًّا ذا نسـب إلهـي أو محاربًا بارزًا، أو من يُعجب به الناس لإنجازاته وصفاته النبيلة، أو من يُظهـر شـجاعة عظيمة، أو حتى الشخصية الرئيسية في عمل أدبي أو درامي، أو الشخصية المحورية في حدث أو حركة تاريخية[٦].

---

[١]- لسان العرب، ابن منظور، دار المعارف، القاهرة، د.ت، مادة (ب ط ل).

[٢]- معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة وكامل المهندس، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٧٩.

[٣]- ينظر: البطولة والأبطال، أحمد محمد الحوفي، دار التحرير للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٧م، ص١٠ -٤٥.

[٤]- المورد: قاموس إنجليزي–عربي حديث، منير البعلبكي، دار العلم للملايين، بيروت، ص٥٤٧.

[٥]- Cambridge University Press. (n.d.). *Hero*. In *Cambridge English–Arabic Dictionary*.

[٦]- Merriam-Webster. (n.d.). *Hero*. In *Merriam-Webster.com Dictionary*

وهكذا تتفق المعاجم العربية والإنجليزية على أن البطل هو شخصية استثنائية تجتمع فيها الشجاعة الفائقة، والسمو الأخلاقي، والفرادة الإنسانية، فيغدو محورًا للعمل الأدبي، ومحلّ إعجاب الجماعة واقتدائها.

أما التراجيديا، فهي كلمة يونانية الأصل، مشتقة من (tragos)، أي: العنز(الماعز)، و(ode) أي: الغناء، فكان معناها الحرفي:(غناء العنز)، ويرتبط هذا الاسم بالطقوس الدينية للإله (ديونيسيوس) في اليونان القديمة؛ حيث كان أتباعه يرتدون جلود الماعز وينشدون أناشيد طقسية تطورت لاحقًا إلى المسرحيات المأساوية[٧] .

ولا يمكن لأي باحث في نظرية المأساة أن يتجاوز الإسهام التأسيسي الذي قدمه الفيلسوف الإغريقي أرسطو (٣٨٤-٣٢٢ ق.م)[٨] في كتابه الخالد(فن الشعر)، فهذا الكتاب لم يكن مجرد تأملات في طبيعة المسرح الإغريقي؛ بل شكّل أول محاولة منهجية في تاريخ الفكر الإنساني لبناء نظرية متكاملة في الأدب، وتحديدًا في النوع التراجيدي.

وقد عرّف أرسطو التراجيديا بأنها محاكاة لفعل جاد تام في ذاته، له طول معين، في لغة ممتعة...، وتتم هذه المحاكاة في شكل درامي لا سردي، وبأحداث تثير الشفقة والخوف، وبذلك يحدث التطهير من هذين الانفعالين[٩]، ومن خلال هذا التعريف وضع أرسطو الأسس الكبرى للمأساة[١٠]، والتي يأتي في مقدمتها العنصر المحوري: (الشخصية) Character أو البطل الذي يدور حوله هذا الفعل الدرامي الجاد.

ويقول أرسطو إن البطل التراجيدي:" ليس إنسانًا مكتمل الصفات الخلقية كالملائكة، وليس بالسيء كالأشرار؛ وإنما هو إنسان فاضل- جاد يُدفع إلى الشقاء دفعًا

---

[٧]- ينظر: المأساة الحديثة، ريموند وليامز، ترجمة: سميرة بريك ، منشورات وزارة الثقافة السورية ١٩٨٥م، ص٧٨-٧٩.

[٨]- أرسطو هو فيلسوف يوناني ولد سنة ٣٨٤ق.م في مدينة صغيرة في تراقيا، ينظر: فن الشعر، أرسطو، ترجمة: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، د.ت، ص١١.

[٩]- ينظر: فن الشعر، ص٣٣، وص٩٥.

[١٠]- أجزاء التراجيديا الكيفية عند أرسطوهي:(الحبكة- الشخصية- اللغة- الفكر- المرئيات المسرحية- الغناء)، ينظر: فن الشعر، ص٩٦.

بسبب عدم إدراكه الكامل لأبعاد مشكلة تواجهه، مما يجعله يخطيء الحكم، أو يسيء التقدير"[١١].

لقد رسم أرسطو ملامح البطل التراجيدي بوضوح، محدِّدًا شروطه الجوهرية التي يمكن تلخيصها في ثلاث ركائز أساسية: السمو (Nobility)؛ أي أن يكون البطل ذا مكانة رفيعة أو فضائل إنسانية سامية، والخطأ المأساوي (Hamartia)؛ وهو الزلّة أو سوء التقدير الذي يقوده للهلاك، والتحول والتعرّف (Peripeteia & Anagnorisis)؛ أي الانقلاب المفاجئ في مصيره، وهذه العناصر– متى اجتمعت– شكّلت البنية التراجيدية وأكسبتها فرادتها الفنية وعمقها الإنساني.

السمو أو النبل:(Nobility)

يشترط أرسطو أن يكون البطل التراجيدي شخصية ذات رفعة ومكانة، فهو الشخص الذي ليس في الدرجة القصوى من الفضيلة والعدل، ولكنه في الوقت نفسه يتمتع بشهرة واسعة وسعادة كبيرة[١٢]، وهذا الشرط لا يعني بالضرورة نبل المولد أو المكانة الاجتماعية فحسب؛ بل يمتد ليشمل النبل الأخلاقي وعظمة الروح، فالمأساة – في جوهرها – لا تُبنى على سقوط شخص وضيع؛ إذ إن سقوطه لا يثير في المتلقي الأثر المطلوب من رهبة وشفقة؛ بل قد يثير قدرًا من الازدراء أو اللامبالاة، وإنما تتحقق المأساة حين يكون السقوط مدويًّا قادمًا من ذروة المجد نحو قاع الشقاء، فيستشعر المتلقي عظمة الخسارة وجلال المأساة.

وبهذا المعنى يغدو السمو شرطًا جماليًّا ودلاليًّا معًا؛ إذ تستمد التراجيديا قوتها من المفارقة الحادّة بين رفعة البطل وسقوطه، ومن التوتر الدرامي بين مجده الظاهر وهشاشته الباطنة.

الهامارتيا أو الخطأ المأساوي(Hamartia)

يُعدّ هذا الشرط جوهر النظرية الأرسطية وأحد أعظم إسهاماتها؛ فالبطل التراجيدي لا يسقط بسبب رذيلة متأصلة أو شرّ خالص؛ إذ عندئذٍ يُنظر إليه كشرير

---

[١١]- فن الشعر، ص١٣٥.

[١٢]- ينظر: السابق، ص١٣٢.

يستحق مصيره فلا يثير تعاطفًا، كما أنه لا يسقط وهو كامل الفضيلة؛ لأن ذلك يجعل مصيره ضربًا من الظلم يبعث على الغضب أكثر مما يثير الشفقة.

لذا، يرى أرسطو أن سقوط البطل يجب أن يكون نتيجة لون من الخطأ أو الضعف، وهو ما أطلق عليه الهامارتيا (**Hamartia**) ، ويقول في فن الشعر:" إن الذي يتردّى في الشقاوة والتعاسة لا بسبب رذيلة أو شر؛ ولكن بسبب خطأ ما، أو سوء تقدير(هامارتيا)" [١٣]، والهامارتيا ليست خطيئة بالمعنى الأخلاقي أو الديني؛ بل هي خطأ إنساني في الحكم أو التقدير، قد يتجلى في ثقة زائدة بالنفس، أو كبرياء، أو عناد، أو اندفاع، ولعل خطورتها أنها لا تأتي من خارج الشخصية؛ بل تتولد من داخلها، أي من طبيعتها العميقة، ومن هنا تنشأ قوة المأساة وصدقها، فالبطل يسقط ضحية للصفات نفسها التي صنعت مجده، وهذا هو سرّ الجاذبية التراجيدية: إن ما يرفع البطل هو ذاته ما يدمّره.

التحول (Peripeteia) والتعرف:(Anagnorisis)

يرى أرسطو أن الحبكة التراجيدية المثالية تشتمل على عنصرين متلازمين: (التحول)، وهو تغير مجرى الفعل إلى عكس اتجاهه؛ كأن يتحول فعل يهدف إلى السعادة إلى فعل يؤدي إلى الشقاء[١٤]، والتعرف أو الوعي، وهو: " التغيير، أو الانتقال من الجهل إلى المعرفة"[١٥]، وأفضل أنواع الكشف، حسب أرسطو، هو الذي يحدث مصحوبًا بالتحول، كما في مسرحية (أوديب ملكًا) لسوفوكليس[١٦]؛ حين يكتشف أوديب الحقيقة المروعة (أنه قاتل أبيه وزوج أمه)، وفي نفس تلك اللحظة يتحول مصيره من ملك عظيم

---

[١٣]- فن الشعر: ص١٣٢، والهامارتيا: تعني الكلمة لدى مفسريها:(خطأ- أو زلة- أو عيبًا- أو ذنبًا- أو نقصًا خلقيًّا- أو سوء تقدير- أو خطوة خاطئة- أو نقطة ضعف)، ينظر السابق، ص١٣٥.

[١٤]- ينظر: فن الشعر، ص٩٨، وص٣٣.

[١٥]- السابق، ص١٢٢.

[١٦]- سوفوكليس (Sophocles): شاعر ومسرحي إغريقي قديم (٤٩٦–٤٠٦ ق.م)، يُعد أحد أعمدة المسرح التراجيدي الكلاسيكي إلى جانب أسخيلوس ويوربيدس، وكتب أكثر من مائة مسرحية، لم يصلنا منها إلا سبع تراجيديات كاملة، أبرزها: أوديب ملكًا وأنتيغون. ينظر: التراجيديا: دراسة في جذور الفن التمثيلي، أحمد كمال زكي، دار المعارف، القاهرة ،١٩٧٨م، ص ١١٢، ومسرحية أوديب ملكًا: أشهر مسرحيات سوفوكليس، كتبت نحو ٤٣٠ ق.م، وتُعد النموذج الأكمل للتراجيديا الأرسطية؛ إذ تجسّد مفهوم التحول (Peripeteia) والتعرف (Anagnorisis) بجلاء في شخصية أوديب. ينظر: مسرحيات سوفوكليس (ترجمة)، عبد الرحمن بدوي، دار النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٦٥م، ص ٥٧.

إلى منفي أعمى، هذه اللحظة من الوعي هي ذروة المأساة؛ حيث يدرك البطل حقيقة نفسه وحقيقة قدره معًا[١٧].

وفي العصور الوسطى زال عن مصطلح التراجيديا كل ارتباط بفكرة العرض المسرحي،... وأصبحت التراجيديا آنذاك مجرد قصة تنتهي نهاية غير سعيدة[١٨]، وكان أبطالها في تلك المرحلة– خاصة في عصر الملكية– من الملوك أو ذوي السلالة النبيلة تأكيدًا للفكرة القديمة التي تحصر المأساة في مصائر العظماء، لكن مع نهاية القرن الثامن عشر، بدأ المفهوم يتغيّر؛ إذ لم يعد البطل التراجيدي حكرًا على الملوك والأمراء، بل أصبح بإمكان الإنسان العادي أن يحتل هذا الموقع، كما نرى في مسرحيات إبسن[١٩]، وأونيل[٢٠]، وآرثر ميلر[٢١]، وغيرهم[٢٢].

ولم يقف مفهوم البطل التراجيدي عند حدود التصور الأرسطي الأول؛ بل خضع لتطورات متتابعة عبر العصور، ففي مسرح شكسبير[٢٣] مثلًا، أصبح الصراع داخليًّا

---

[١٧]- ينظر: فن الشعر، ص١٢٢.

[١٨]- الكوميديا والتراجيديا، تأليف: مولوين ميرشنت، كليفورد ليتش، ترجمة: علي أحمد محمود، مراجعة: شوقي السكري، و علي الراعي، عالم المعرفة، ١٦٦٠م، ص١٢١، وينظر: Merchant, Moelwyn. *Comedy*. London: Routledge, 1972.

[١٩]-هنريك إبسن (Henrik Ibsen) (١٨٢٨–١٩٠٦): كاتب مسرحي نرويجي، يُلقب بـ (أب الدراما الحديثة)، عُرف بمسرحياته الواقعية التي فضحت التقاليد الاجتماعية، وكشفت أزمة الفرد، ومن أبرز أعماله: بيت الدمية، وهيدا جابلر. ينظر: المسرحية: أصولها وتطورها، شكري عياد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٠م، ص٢٢١.

[٢٠]- يُوجين أونيل (Eugene O'Neill) (١٨٨٨–١٩٥٣): كاتب مسرحي أمريكي، أول من منح المسرح الأمريكي بعدًا تراجيديًّا عميقًا على غرار التقاليد الإغريقية، وحاز جائزة نوبل للأدب (١٩٣٦)، ومن أشهر مسرحياته: رحلة يوم طويل نحو الليل. ينظر: تاريخ الأدب المسرحي الغربي، محمود الحدّاد، دار الطليعة، بيروت، ١٩٨٤م، ص ٣٠٥

[٢١]-آرثر ميلر (Arthur Miller) (١٩١٥–٢٠٠٥): كاتب مسرحي أمريكي بارز، ارتبط اسمه بمسرحيات نقدت الواقع الأمريكي، مثل: موت بائع متجول، والمحنة، وأكد أنّ البطولة التراجيدية لا تقتصر على الملوك والنبلاء؛ بل قد يجسدها الإنسان العادي في صراعه مع قوى المجتمع. ينظر: المأساة في الأدب الحديث، نبيل راغب، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٩٢م، ص ١٨٨.

[٢٢]- ينظر: البطل في مسرح الستينات بين النظرية والتطبيق، أحمد العشري، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٦م، ص ٢١.

[٢٣]- وليم شكسبير (William Shakespeare) (١٥٦٤–١٦١٦): شاعر ومسرحي إنجليزي، يُعدّ من أعظم كتّاب المسرح في العالم، كتب نحو تسع وثلاثين مسرحية تنوعت بين المآسي والكوميديات والتواريخ، ومن أبرز أعماله التراجيدية: هاملت، وعطيل، والملك لير، وماكبث، ينظر: شكسبير: تراجيدياته الكبرى، لويس عوض، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦م، ص ٢٥.

ونفسيًّا بشكل أعمق، كما في شخصية (هاملت)[٢٤] التي تمزقها الشكوك والوساوس، أو شخصية (عطيل)[٢٥] التي تسقط بسبب الغيرة والكبرياء، وفي الفلسفة الألمانية، أعاد هيجل[٢٦] تعريف التراجيديا بوصفها صراعًا بين قوتين كلتاهما تمثل حقًّا مشروعًاكما هو الحال في مسرحية (أنتيغون)[٢٧]؛ حيث يتصارع الواجب العائلي مع الواجب الوطني.

كما قدم الفيلسوف الألماني فريدريك نيتشه[٢٨] في كتابه (مولد التراجيديا)، تصورًا مغايرًا يرى فيه أن جوهر البطولة التراجيدية؛ يتمثل في الصراع بين قوتين رمزيتين: القوة الأبولونية (النظام والعقل) والقوة الديونيسية (الفوضى والغرائز)، وفي لحظة المواجة مع المصير والقبول به، يبلغ البطل أرقى صور تأكيد الحياة[٢٩].

---

[٢٤]- شخصية هاملت (Hamlet): بطل مسرحية شكسبير الشهيرة هاملت (١٦٠١م تقريبًا)، أمير دانمارك الذي تمزقه الحيرة والشكوك في سعيه للانتقام من قاتل أبيه، فصار رمزًا للتردد الوجودي، والصراع النفسي في الأدب العالمي، ينظر: شكسبير: تراجيدياته الكبرى، لويس عوض، ص ١٣١.

[٢٥]- شخصية عطيل (Othello) بطل مسرحية شكسبير عطيل (١٦٠٤م)، قائد مغربي في جيش البندقية، تنهار حياته مأساويًّا بسبب غيرته العمياء ومكائد (ياغو)، فصار مثالًا للبطل التراجيدي الذي يُهلكه ضعفه الداخلي، ينظر: تراجيديات شكسبير، محمد عناني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٩م، ص ٢١١.

[٢٦]- هيجل (Georg Wilhelm Friedrich Hegel) (١٧٧٠–١٨٣١): فيلسوف ألماني مثالي، من أبرز فلاسفة العصر الحديث، أعاد تعريف التراجيديا بوصفها صراعًا بين قيمتين كلتاهما مشروعة، كما في صراع الواجب العائلي مع الواجب السياسي في أنتيغون، ينظر: هيجل والمسرح التراجيدي، إمام عبد الفتاح إمام، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٨٨م، ص ٤٥.

[٢٧]-مسرحية أنتيغون (Antigone) تراجيديا يونانية كتبها سوفوكليس نحو عام ٤٤٢ ق.م، تدور حول صراع البطلة (أنتيغون) مع الملك كريون دفاعًا عن الواجب العائلي ودفن أخيها، مما جعلها مثالًا للصراع التراجيدي بين قيم متعارضة، ينظر: مسرحيات سوفوكليس (ترجمة)، عبد الرحمن بدوي، ص ٢٠١.

[٢٨]- فريدريك نيتشه (Friedrich Nietzsche) (١٨٤٤–١٩٠٠): فيلسوف ألماني، أحدث ثورة فكرية في الفلسفة الغربية، رأى في كتابه مولد التراجيديا (١٨٧٢) أن جوهر التراجيديا يكمن في الصراع بين الروح الأبولونية (النظام والعقل) والروح الديونيسية (الفوضى والغريزة) ينظر: نيتشه والفن التراجيدي، إمام عبد الفتاح إمام مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٩٤م، ص ٦٦.

[٢٩]- ينظر: مولد التراجيديا، فريدريك نيتشه، ترجمة: شاهر حسن عبيد، دار الحوار، سوريا، ط١، ٢٠٠٨م، ص٥٢. وينظر:

The Birth of Tragedy, by Friedrich Nietzsche. First published in 1872. Translated by Shaun Whiteside, Penguin Classics, 1993.

واتسع المفهوم العصر الحديث ليشمل شخصيات من الطبقة الوسطى، كما في مسرحية موت بائع متجول[٣٠] لآرثر ميلر، الذي أكّد أن المأساة لا تخص النبلاء وحدهم؛ بل يمكن أن يعيشها أي إنسان بسيط يمتلك "الرغبة في تقييم نفسه تقييمًا عادلًا"، ويناضل من أجل استعادة كرامته أمام قوى المجتمع الساحقة، وقد جادل ميلر بوضوح ضد حصر البطولة التراجيدية في الملوك والأمراء، مشددًا على أن الإنسان العادي قد يكون بطلًا مأساويًّا بحق.

ومن خلال هذا التطور التاريخي، نرى أن جوهر البطل التراجيدي- رغم اختلاف صوره وتنوع أشكاله- ظلّ يتمحور حول شخصية متميزة، سواء بمكانتها أو بسمو أخلاقها أو بإرادتها الصلبة، ترتكب خطأً نابعًا من طبيعتها العميقة، وتواجه مصيرها بوعي وشجاعة، فتثير في المتلقي مشاعر معقدة من الرهبة والشفقة.

وإذا كان المسرح الإغريقي والنهضة الأوروبية قد قدّما هذا البطل في صورته الفلسفية والفنية، فإن التراث العربي بدوره لم يخلُ من ملامح تراجيدية عميقة، وإن جاءت في قوالب شعرية وسردية مختلفة، فقد أنتجت بيئة الصحراء بقسوتها وحرمانها، ونظام القبيلة الصارم، شخصيات تحمل بذور البطولة المأساوية: أبطال يختارون المواجهة والعزلة على الخضوع، ويجعلون من شرفهم وكرامتهم أثمن من الحياة نفسها، ومن بين هؤلاء يبرز الشنفرى، الذي تجسّد في شعره- ولا سيما في لاميته- مزيجٌ فريد من الكبرياء والعناد والمصير المأساوي، مما يضعه في مصاف الأبطال التراجيديين الكبار، ولو اختلفت البيئة واللغة والإطار الحضاري.

الصعلكة:

تدور كلمة صعلوك حول معنى الفقر والافتقار إلى المال؛ إذ عرفته اللغة بأنه "الفقير الذي لا مال له، والتصعلك: الفقر"[٣١]، ومن ثم فإن الصعلكة في مفهومها اللغوي:

---

[٣٠]- مسرحية موت بائع متجول (Death of a Salesman) مسرحية كتبها آرثر ميلر عام ١٩٤٩، تُعدّ من أهم المسرحيات التراجيدية الحديثة، بطلها (ويلي لومان) رجل من الطبقة الوسطى يسعى وراء وهم النجاح الأمريكي حتى ينتهي إلى الانتحار، لتجسّد فكرة أن المأساة يمكن أن يعيشها الإنسان العادي، ينظر: المأساة في الأدب الحديث، نبيل راغب، ص ١٩٠.

[٣١]- لسان العرب، ابن منظور، مادة(ص ع ل ك)، ٤٥٥/١٠.

الفقر الذي يُجرِّد الإنسان من ماله، ويغلق أمامه أبواب الحياة، ويتركه مقهـورًا ضـامرًا هزيلًا بين أصحاب الثراء الذين أثقلهم المال[٣٢].

غير أنّ هذا المعنى الضيق لا يفي بثراء الظاهرة في أبعادها التاريخية والأدبيـة؛ فالصعلكة اصطلاحًا ليست مجرد حالة من الفقر؛ بل هي موقف وجودي واجتماعي اتخذه أفراد انفصلوا عن قبائلهم طوعًا أو كرهًا، فاتخذوا الصحراء مأوى، والغزو وسيلة للعيش، معتمدين على شجاعتهم وقدرتهم الفائقة على الكرّ والفرّ والتحمّل[٣٣]، ولهذا يقول يوسـف خليف:" إن مادة صعلكة تدور في دائرتين: إحداهما (الدائرة اللغوية) التي تدل على معنى الفقر، وما يتصل به من حرمان في الحياة، وضيق في أسباب العيش، والأخرى نسـتطيع أن نطلق عليها (الدائرة الاجتماعية) وفيها نرى المادة تتطور لتدل على صـفات خاصـة تتصل بالوضع الاجتماعي للفرد في مجتمعه، وبالأسلوب الذي يسلكه في الحياة لتغيير هذا الوضع"[٣٤].

يوجد فئات مختلفة من الصعاليك، فهناك فئة (الخلعاء)؛ وهم الذين تبرأت مـنهم قبائلهم لتمردهم وجرائرهم المتكررة، فلم يعد للقبيلة سلطان عليهم أو مسؤولية عـنهم[٣٥]، ومنهم حاجز الأزدي[٣٦]، وقيس بن الحدادية[٣٧]، وأبو الطّمحان القَيْني[٣٨]، وهنـاك فئـة أخرى وُسمت بالأغربة؛ أي أبناء الحبشيات، وقد عانوا التمييز بسـبب لـون بشـرتهم،

---

[٣٢]- ينظر: الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، يوسف خليف، دار المعارف، ط٣، د.ت، ص٢٢ وما بعدها.

[٣٣]- ينظر: السابق، ص٢٥.

[٣٤]- الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، يوسف خليف،، ص٢٧.

[٣٥]- ينظر: تاريخ الأدب العربي، العصر الجاهلي، شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط١١، ص٣٧٥ وينظر: الشعراء الصعاليك، يوسف خليف، ص٩٢-٩٨.

[٣٦]- حاجز الأزدي: حاجز بن عوف بن حارث بن الأخثم بن عبدالله بن ذهل بن مالك بن سلامان بن مفرح بن زهران بن عوف ، وهو شاعر جاهلي مقل ليس من مشهوري الشعراء، وهو من الصعاليك المغيرين على القبائل، وممن يعدو على رجليه عدوًا يسبق به الخيل، ينظر: الأغاني، لأبي الفرج الأصفهاني، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط١، ١٤٣/١٣.

[٣٧]- قيس بن الحدادية هو قيس بن مُنقذ بن عمرو بن عبيد بن ضاطر...بن ثعلبة بن مازن الأزدي، أمّه الحدادية ، وهي امرأة من مُحارب بن خصفة بن قيس عيلان بن مُضر، يعد قيس شاعرًا من شعراء الجاهلية، وكان فاتكًا جريئًا صُعلوكًا خليعًا، وقد خلعته قبيلته خزاعة في سوق عكاظ، وأشهدت على نفسها ببراءتها منه، فلا تتحمل عنه جريرة، ولا تُسأل عن جناية يجرّها أحدٌ عليه، الأغاني، ٣٤٨/١٤.

[٣٨]- أبو الطّمحان القيني: اسمه حنظلة بن الشرقي، أحد بني القَيْن بن جَسْر بن شَيْع الله، من قُضاعة، وكان شاعرًا فارسًا خاربًا صعلوكًا، وهو من المخضرمين-أدرك الجاهلية والإسلام- فكان خبيثًا فيهما كما يذكر، ينظر: الأغاني، ٥/١٣، وينظر: خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، عبدالقادر بن عمر البغدادي، تحقيق وشرح: عبدالسلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٤، ١٩٩٧م، ٩٤/٣.

وحرمانهم من الاعتراف الكامل بنسبهم، فكان تمـردهم صـرخة وجوديـة ضـد هـذا الإقصاء[٣٩]، ومن هؤلاء السليك بن السلكة[٤٠]، وتأبط شرًّا[٤١]، والشنفرى[٤٢].

وهناك فئة ثالثة اختارت الصعلكة اختيارًا واعيًا؛ إمـا احتجاجًـا علـى الظلـم الاجتماعي، أو ترفعًا عن قيم لم يعودوا يؤمنون بها[٤٣]، مثل: عروة بن الورد العبسي[٤٤]؛ بل قد تتخذها قبيلة بأسرها كقبيلتي هُذيل وفَهْم اللتين كانتا تنزلان بالقرب من مكة والطائف على التوالي[٤٥].

وهذا التمايز بين الفئات ينقل الصعلكة من كونها مجرّد رد فعل حتمي على الفقر أو النبذ إلى فعل إرادي واعٍ، وهو ما يتقاطع مع فكرة الاختيار التي تُعـدّ أسـاس الفعـل التراجيدي.

وإذا تجاوزنا التعريفات الفردية، تبين لنا أنّ الصعلكة لـم تكـن مجـرد تمـردًا فوضويًّا عابرًا؛ بل مشروعًا وجوديًّا يسعى إلى تأسيس ما يمكن تسميته بـالثقافة المضادّة

---

[٣٩]- ينظر: تاريخ الأدب العربي، العصر الجاهلي، شوقي ضيف، ص٣٧٥.

[٤٠]- الشعراء الصعاليك، ص١١١.

[٤١]- تأبط شرًّا: هو ثابت بن جابر بن سفيان بن غَمَثْل بن عدي بن كعب بن حزن، وقيل: حرب بن تميم بن سعد بن فَهْم بن عمرو بن قيس عيلان بن مضر بن نزار، وأمّه امرأة يقال لها أميمة، وكان أحد لصوص العرب يغزو على رجليه وحده، وكان إذا جاع نظر إلى الظباء فيتنقى على نظره أسمنها، ثم يجري خلفه فلا يفوته حتى يأخذه، ينظر: الأغاني، ٨٦/٢١، وخزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، ١٣٨/١.

[٤٢]- الشنفرى: واحد من أبرز شعراء العصر الجاهلي من قبيلة الأزد القحطانية، وهو بفتح الشين وآخره ألف مقصوره وهو اسمه، وزعم بعضهم أن الشنفرى لقبه- ومعناه عظيم الشفه- وأن اسمه ثابت بن جابر، وكان أعدى العدائين في العرب، لم تلحقهم الخيل؛ لكن جرى المثل بالشنفرى فقيل:(أعدى من الشنفرى) ، ينظر: خزانة الأدب ولب لباب العرب، ٣/ ٣٤٣-٣٤٤.

[٤٣]- الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، ص٣٢١.

[٤٤]-عُرْوَة بن الوَرد العبسي (ت. نحو ٣٠ ق.هـ/٥٩٤م) شاعر جاهلي بارز، عُرف بلقب عروة الصعاليك لكرمه وشهامته، إذ كان يغزو مع رفاقه ثم يقتسم الغنائم بالسوية. صوّر في شعره روح الصعلوك النبيل المدافع عن الضعفاء والساعي إلى الحرية، حتى عُدّ من أكرم العرب في الجاهلية، وقد مات شابًا في إحدى الغارات، فرثته زوجته سُليمى بقصيدة مشهورة، ينظر: الشعر والشعراء، ابن قتيبة، تحقيق: أحمد محمد شاكر ، دار الحديث،، القاهرة، ٢٠٠٢م، ج١، ص ٢٢٧-٢٢٩.

[٤٥]- ينظر: تاريخ الأدب العربي، العصر الجاهلي، شوقي ضيف، ص٣٧٥.

أو المجتمع البديل؛ إذ صاغ الصعاليك منظومة قيمية مغايرة للنظام القبلي السائد، فأقاموا فضاءً للحرية الفردية والعدالة الخاصة، وأعادوا تعريف معنى الانتماء والبطولة.

ومن ثم، فإن الصعلكة لم تولد في فراغ، " فالمناخ القبلي الذي أفرط في الحرص على نقاء النسب أدى إلى نتائج معكوسة؛ تتمثل في تعبئة جماعة تعبئة نفسية واجتماعية سُموا بـ الخلعاء والأغربة السود والشدَّاذ، هؤلاء لقوا عنتًا شديدًا باضطهاد القبيلة وتنكرها لهم، فضلًا عن تجاهلهم وتصغير شأنهم وتبخيس حقوقهم"(٤٦).

ومن هنا يعلق عبدالحليم حفني بقوله:" والصعلكة لم تكن حدثًا من الأحداث الطارئة أو العارضة في حياة المجتمع العربي قبل الإسلام، وإنما كانت حدثًا نبعت من ظروفه ولازمته كجزء منه"(٤٧).

إن الصعلكة، بهذا المعنى، مثّلت موقفًا على النقيض من الثقافة القبلية السائدة، ففي حين كانت القبيلة تمثّل وحدة الوجود الأساسية(٤٨)، والفرد لا يُعرف إلا من خلالها، كما يذكر لسان العرب: "بنو أبٍ واحد"(٤٩)، فإن الصعلوك حطّم قدسية الجماعة، وأقام فرديته المطلقة أساسًا لوجوده، معلنًا أن القيمة الحقيقية للإنسان تكمن في كفاءته الفردية، وشجاعته، وصبره، وعدله الخاص، لا في نسبه أو مكانته القبلية، وفي هذا السياق يقول كمال أبو ديب:" إن شعر الصعلكة يلغي الوحدة الاجتماعية الاقتصادية السياسية التي تتشكل ضمنها الرؤيا المركزية،أي القبيلة، ويطور نظامًا من القيم، والفاعليات، ولهجة شعرية جديدة تتشكل في إطار فئة أو طبقة اجتماعية محددة"(٥٠).

(٤٦)- البطولة في الشعر الجاهلي، منذر محمد إبراهيم، رسالة دكتوراه، جامعة اليرموك،إربد، ١٩٩٧،ص١٤٣.
(٤٧)- شعر الصعاليك، منهجه وخصائصه، عبدالحليم حفني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧م، ص٤٠.
(٤٨)- ينظر: الشعراء الصعاليك، يوسف خليف، ص٩٠.
(٤٩)- لسان العرب، مادة (ق ب ل).
(٥٠)- الرؤى المقنعة- نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، كمال أبو ديب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦م، ص٥٧٥.

وعلى هذا الأساس، غدت الكفاءة معيار التفاضل في عالم الصعاليك، لا النسب كما هو الحال في النظام القبلي[٥١]، فالشنفرى لم يكن سيدًا بنسبه؛ بل بـ شجاعته التي فاقت بسالة الوحوش، وبقدرته على التحمل في ظروف لا يقوى عليها البشر، وهنا يشير أدونيس إلى أن: بنية القبيلة هرمية، والتعامل بين أفرادها قائم على أساس المنزلة والدرجة والتكافؤ، وهذه الهرمية خلفت حالة من عدم المساواة دفعت بعض الأفراد إلى التمرد[٥٢]، ولهذا نجد أن " التطلع إلى عالم أفضل يغيب فيه الظلم الاجتماعي هو الذي دفع الشعراء الصعاليك أمثال عروة بن الورد وتأبط شرًا والشنفرى إلى التنصل من حتمية القبيلة وقوانينها الجائرة"[٥٣].

وإذا كانت القبيلة قد قامت على أعراف ضمنت لها بقاءها، فإن الصعلوك شرّع لنفسه قانونًا بديلًا يقوم على العدالة الخاصة، فهو لا يغزو لمراكمة الثروة، وإنما ليعيد توزيعها وفق منطقه الذاتي، ولعل عروة بن الورد، أمير الصعاليك، خير من عبّر عن هذه الفلسفة في قوله[٥٤]:

أُقَسِّمُ جِسْمِي فِي جُسُومٍ كَثِيرَةٍ وَأَحْسُو قَرَاحَ الْمَاءِ وَالْمَاءُ بَارِدُ

لقد كان هذا السلوك نتيجة مباشرة لانعدام التوازن بين الفقر والغنى، وظهور زعامات قبلية غير متزنة"[٥٥]، فضلًا عن توزيع الثروة في المجتمع القبلي توزيعًا جائرًا مضطربًا،" إنه مجتمع لا يؤمن بالمال، ولكنه– مع ذلك– لا يحسن توزيع المال بين أفراده"[٥٦].

كما تمرد الصعلوك كذلك على قيمة المكان الثابت في النظام القبلي، فبينما ارتبطت القبيلة بديارها وأطلالها، كان هو بطل الحركة الدائمة، وطنه الصحراء المفتوحة،

---

(٥١)- ينظر: الشعر الجاهلي بين القبلية والذاتية، إخلاص فخري عمارة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط١، ١٩٩١م، ص١٧.
(٥٢)- ينظر: كلام البدايات، أدونيس، دار الآداب، بيروت، ١٩٨٩م، ط١، ص٦٣.
(٥٣)- ينظر: الشعر الجاهلي بين القبلية والذاتية، ص١٧.
(٥٤)- ديوان عروة بن الورد، تحقيق: أسماء أبو بكر محمد، دار المعارف، القاهرة،١٩٧٨م، ص٣٤.
(٥٥)- شعر الصعاليك منهجه وخصائصه، عبدالحليم حفني، ص٥٣،
(٥٦)- الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، يوسف خليف، ص٤٦.

وسقفه السماء، ورفاقه الوحوش الضارية، لقد كان هذا الانتماء إلى (اللا–مكان) جزءًا من فلسفة تمرده على الحدود الضيقة للانتماء القبلي، وإعلانًا عن استقلاله الوجودي الذي يؤسس لمفهوم البطولة التراجيدية كما تجلّى لاحقًا في شعره.

الشنفرى كنموذج للبطل الصعلوك:

يبرز الشنفرى بوصفه التجسيد الأشد نقاءً وتطرّفًا لفلسفة الصعلكة، فإذا كان عروة بن الورد يمثل الجانب (الاجتماعي) الإصلاحي للصعلكة– ساعيًا إلى بناء جماعة متكافلة من الصعاليك– فإن الشنفرى يُجسِّد الجانب الوجودي الفردي الخالص؛ إذ لا يطمح إلى إصلاح المجتمع؛ بل إلى الانفصال التام عنه، وتحقيق اكتفاء ذاتي كامل، وهو لا يرفض قومه فحسب؛ بل يعلن قطيعته مع الجنس البشري بأسره، مستبدِلًا به عالم الوحوش، ثم متفوقًا حتى على هذا العالم البديل.

هذا النموذج البطولي—الفردي، المتمرّد، المُشرِّع لنفسه، المفضِّل الموت على التنازل عن كرامته—هو المادة الخام المثالية للبطل التراجيدي، ففي تمرّده يتجلّى سموّه الأخلاقي، وفي تطرف فرديته تكمن (الهامارتيا)، لقد هيّأت ظاهرة الصعلكة المسرح التاريخي والفكري، ودفعته إلى مقدمته، ليشرع في تمثيل مأساته الخالدة.

لم يتفق النقاد قديمًا وحديثًا على اسم الشاعر صاحب لامية العرب، والمعروف بالشنفرى، لكنهم أجمعوا على نسبته إلى قبيلة الأزد اليمنية التي هاجرت من الجنوب، وتفرقت في شبه الجزيرة العربية، يقول البغدادي في خزانة الأدب:" والشنفرى شاعر جاهلي قحطاني من الأزد، وهو من بني الحارث بن ربيعة بن الأواس"[٥٧]، وكذلك نسبه المفضل الضبي في المفضليات[٥٨]، وفي أسماء المغتالين لمحمد بن حبيب ورد:" ومنهم الشنفرى الأزدي من الأوس بن الحجر بن الهنو بن الأزد"[٥٩]، أما الزركلي فقد قال في

---

[٥٧]- خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، تحقيق: عبدالسلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٤، ١٤١٨ه-١٩٩٧م، ٣/٣٤٣-٣٤٤.

[٥٨]- ينظر: المفضليات، تحقيق: عبدالسلام هارون، دار المعارف، القاهرة ط٦، د.ت، ص١٠٨.

[٥٩]- أسماء المغتالين من الأشراف ومن قتل من الشعراء، تحقيق: عبدالسلام هارون، ط٢، ١٣٩٣ه-١٩٧٢م، ص٢٣١.

الأعلام:"هو عمرو بن مالك الأزدي من قحطان شاعر جاهلي يماني"[٦٠]، وأخذ عنه هـذا القول معجم المؤلفين[٦١].

وقد عاش الشنفرى ما بين بني شبانة وبني سلمان، فقد " أسرته بنو شبانة وهـم حي من فهم بن عمرو بن قيس عيلان، وهو غلام صغير، فلم يزل فيهم حتى أسرت بنـو سلمان ابن مفرج، وهو رجل من فهم، ثم فدته بنو شبانة بالشنفرى، فكان الشنفرى في بني سلمان يظن أنه أحدهم حتى نازعته ابنة الرجل الذي كان في حجره، وكان قد اتخذه ابنًـا، فقال لها: اغسلي رأسي يا أُخيّة، فأنكرت أن يقول لها: أختي، فلطمته، فمضى مغاضبًا إلى الذي في حجره، فقال له: أخبرني من أنا؟ فأجابه: أنت من الأواس بن الحجر، فقال: أمـا إني سأقتل منكم مائة رجل بما أستعبدتموني"[٦٢].

ويقال: إن السبب في غزو الشنفرى الأزد وقتلهم: أن رجلًا منهم وثب على أبيـه فقتله، وكان الشنفرى صغيرًا، وكان أبوه في قله من قومه، فلما رأت أم الشنفرى أن أحدًا لا يطلب بدمه، ارتحلت به وبأخيه الأصغر ، حتى جاورت بني فهم، فلم تزل فيهم حتـى كبر الشنفرى"[٦٣].

تتكاثف هذه الأحداث في سيرة الشنفرى لتدفعه دفعًا إلى الخروج على قومه، وقد وافقت نفسًا حرّةً أبيّةً تأبى الذل والظلم، فاختار حياة الصعلكة، واجتمـع بمجموعـة مـن الصعاليك كان على رأسهم تأبط شرًّا الفهمي، وظل الشنفرى يغير على ما يظهر له مـن ديار بني سلامان، فيما كانوا ينصبون له الكمائن مرارًا لقتله، لكنها كانت تبـوء بالفشـل، إلى أن جاءت المحاولة الأخيرة التي وضعت حدًّا لحياته[٦٤].

وهكذا تتكوّن خلفية درامية كثيفة تُفسر صعود صورته الشعرية بوصـفه بطلًـا تراجيديًّا يواجه مصيره بوعي واعتداد.

---

[٦٠]- الأعلام، الزركلي، دار العلم للملايين، الطبعة الخامسة عشرة، ٢٠٠٢م، ٨٥/٥.
[٦١]- ينظر: معجم المؤلفين، عمر رضا كحالة، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ٨٥/٨.
[٦٢]- خزانة الأدب،٤٤٦/٣-٤٤٧.
[٦٣]- الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، يوسف خليف، ص٣٣٥.
[٦٤]- ينظر: الشنفرى الصعلوك، حياته وشعره، عبدالحليم حنفي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٢م، ص٨١.

المبحث الثاني:

سمات البطل التراجيدي في لامية الشنفرى

تمثل لامية الشنفرى نموذجًا فريدًا للبطل التراجيدي في التراث العربي؛ لا بفضل حياة الشاعر الشخصية وحدها؛ وإنما من خلال الصورة الشعرية المركبّة التي صاغها في هذه القصيدة؛ حيث تحوّل تمرده وغربته ومواجهته للموت إلى خطاب مأساوي متكامل، يوازي في أبعاده الإنسانية والفلسفية أبطال المأساة في الأدب العالمي، إنّها قصيدة لا تُقرأ لمجرد تذوق البيان أو جمال الصور؛ بل بوصفها تجربة مأساوية عميقة تحمل ملامح التراجيديا بكل عناصرها.

لقد حازت لامية العرب اهتمام الأدباء والنقاد عبر العصور[٦٥]؛ إذ تجاوزت شهرتها حدود الشعر الجاهلي التقليدي لتصبح وثيقة أدبية، ونفسية، وفلسفية تعكس صورة بطل يختار مصيره بنفسه، ويعبّر عن تجربته الذاتية شعريًّا.

وليس غريبًا أن يرى فيها بعض النقاد أثرًا استثنائيًّا، فقالوا عنها:" فاقت لامية العرب بشهرتها الأدبية واللغوية كثيرًا مما نظمه الشعراء الجاهليون،...وتجاوز الاعتناء بها من علماء العرب إلى المستشرقين، فدرسوها وترجموها إلى لغاتهم"[٦٦]، وهنا تتضح فرادة هذا النص؛ فهو لا يقتصر على كونه قصيدة من عصور البداوة؛ بل يمثل خطابًا إنسانيًّا يتخطى الحدود الثقافية والجغرافية.

يمكن، في ضوء ذلك، قراءة اللامية بوصفها مونولوجًا دراميًّا متماسك البناء، تتصاعد فيه الانفعالات وتتشابك فيه الأصوات الداخلية للذات؛ لتكشف عناصر المأساة في صراع الفرد مع المجتمع والمصير، وهذا المنظور يربطها مباشرة بثقافة الصعلكة التي

---

[٦٥]- ذكرها البغدادي في خزانة الأدب، وشرحها الزمخشري تحت عنوان: أعجب العجب من شرح لامية العرب، وشرحها ابن ذاكور تحت عنوان: المنتخب في شرح لامية العرب، وشرحها العكبري شرح لامية العرب، والمنتخب في شرح لامية العرب ليحيى بن حميد، ومن المعاصرين: الدكتور: عبدالحليم حفني، والأستاذ: عطا الله الأزهري.

[٦٦]- ينظر: شرح لامية العرب، السيد إبراهيم الرضوي، تحقيق: أسماء هيتو، دار المعارف، سوريا، ط١، ١٤٣٠ه-٢٠٠٩م، ص٢٠.

جسّدها الشنفرى؛ إذ شكّلت البيئة الصحراوية- بما تحمله من قسوة ونفي وتحديات- رحمًا أنجب بطلًا يحقق سموه الذاتي ويواجه قدره بوعي مأساوي

السمو الأخلاقي والبطولي:

يُعَدُّ السمو من أبرز السمات المميِّزة للبطل التراجيدي في التراث الأدبي العالمي والعربي على حدٍّ سواء؛ فهو العلوّ الأخلاقي والروحي الذي يمكّن الإنسان من تجاوز حدود الجسد والمصلحة اليومية، والارتفاع إلى مقام البطولة والكرامة، حتى لو كان الثمن حياةً قاسية أو موتًا محتومًا، وقد أرسى أرسطو في فن الشعر هذا المبدأ حين رأى أن التراجيديا تقوم على شخصيات رفيعة المقام، تجعل من سقوطها المأساوي حدثًا جللًا يثير في النفس الإعجاب والشفقة معًا، ومن هنا، فالسمو هو الشرط الأول لتكوّن البطولة المأساوية.

وعلى هذا الأساس يتشكّل وعي الشنفرى بذاته كبطل تراجيدي؛ فهو لا يقدّم نفسه كإنسان عادي يخضع لضرورات الجسد؛ بل ككائن اختار أن يكون مختلفًا، وأن يتحدّى الشهوات والغرائز لينحت صورته البطولية من صلابة الحرمان، ويتجلّى هذا منذ أول مواجهة مع الجوع، حيث يقول(٦٧):

وَإنْ مُدَّتِ الأيْدِي إلى الزَّادِ لَمْ أكُنْ بَأَعْجَلِهِمْ إذْ أَجْشَعُ القَوْمِ أَعْجَلُ
وَأغْدو خَمِيصَ البَطْنِ لا يَسْتَفِزُّني إلى الزَّادِ حِرْصٌ أو فُؤادٌ مُوَكَّلُ

في هذه اللحظة البسيطة- لحظة مدّ اليد إلى الطعام- تتجسد صورة البطولة بكل أبعادها؛ فالآخرون يسرعون بدافع الجشع، بينما يظلّ هو ثابت العزم يسمو على الرغبة، ويحوّل الجوع من ضعف جسدي إلى امتحان للكرامة، وهنا تتحول الحاجة الجسدية إلى ساحة اختبار أخلاقي، ويتحوّل الحرمان من نقيصة إلى فضيلة، ويصبح الجوع رمزًا للتحرر من قيد الشهوة والانتصار على الضرورة، غير أنّ هذه العظمة لا تخلو من

(٦٧)- الجَشع: النَّهم وشدّة الحرص، ينظر: ديوان الشنفرى، ص٥٩، خميص البطن: خالي البطن ضامره. يستفزّني: يثيرني. الحِرْص: الشّره إلى الشيء، والتمسك به، ينظر: ديوان الشنفرى ٦١.

مفارقتها التراجيدية؛ فهو إذ يسمو فوق جسده، يجد نفسه يدفع الثمن غاليًا؛ عزلة موحشة، وحياة تقشّف قاسية، ثم موت بطيء يليق ببطل اختار أن يكون مختلفًا.

ويمتد هذا السمو ليشمل نمط الحياة كله؛ ففي سلسلة من النفي المتتابع، تتردّد جملة (ولست) لتشيّد جدارًا أخلاقيًّا يحجز الشنفرى عن صور البشر المبتذلة، فيقول(٦٨):

وَلَسْتُ بِمِهْيَافٍ يُعَشِّي سَوَامَهُ مُجَدَّعَةً سُقْبَانُها وَهْيَ بُهَّلُ

هنا يرفض أن يكون مسرفًا مبدّدًا لموارده في لهو الأنعام، ثم يمضي فيكشف عن صور أخرى يرفضها، فيقول(٦٩):

ولا جُبَّأٍ أكْهَى مُرِبٍّ بِعِرْسِهِ يُطَالِعُها في شَأْنِهِ كَيْفَ يَفْعَلُ

إنّه لا يريد أن يكون غارقًا في لذّة عرسه، لاهثًا وراء المتاع العابر، ويتابع في رفضه للطائش المتهوّر الذي يشبه المكاء في تقلبه، فيقول(٧٠):

وَلاَ خَرِقٍ هَيْقٍ كَأَنَّ فُؤادَهُ يَظَلُّ بِهِ المُكَّاءُ يَعْلُو وَيَسْفُلُ

ولا يقبل كذلك أن يكون مترفًا متغزّلًا مهووسًا بالزينة (٧١):

وَلَا خَالِفٍ دارِيَّةٍ مُتَغَزِّلٍ يَرُوحُ وَيَغْدُو داهنًا يَتَكَحَّلُ

يبني الشنفرى –بهذا التكرار المتواتر للنفي– صورة مضادة لكل ما هو مبتذل؛ فهو ليس مهدورًا في الأنعام، ولا غارقًا في العرس، ولا طائشًا، ولا مترفًا، ولا ضعيفًا

(٦٨)- المهياف: الذي يبعد بإبله طالبًا المرعى على غير علم، فيعطش. السوام: الماشية التي ترعى. مجدعة: سيئة الغذاء. السُّقبان: جمع سقب وهو ولد الناقة الذكر. بُهَّل: جمع باهل وباهلة وهي التي لا صرار عليها (الصرار: ما يُصَرّ به ضرع الناقة لئلا تُرضَع)، ينظر: ديوان الشنفرى، ص٦١.

(٦٩)- الجُبأ: الجبان. والأكهى: الكدِر الأخلاق الذي لا خير فيه، والبليد. مربّ: مقيم، ملازم. عِرسه: امرأته.

(٧٠)- الخرق: ذو الوحشة من الخوف أو الحياء، والمراد،هنا، الخوف. والهيق: الظّليم (ذكر النعام)، ويُعرف بشدّة نفوره وخوفه. والمُكّاء: ضرب من الطيور. ينظر: ديوان الشنفرى، ص٦٢.

(٧١)- الخالف: الذي لا خير فيه. والداريّ والداريّة: المقيم في داره لا يبرحها. المتغزّل: المتفرّغ لمغازلة النساء. يروح: يسير في الرواح، وهو اسم للوقت من زوال الشمس إلى الليل. يغدو: يسير في الغداة، وهو الوقت من الصباح إلى الظهر. والداهن: الذي يتزيّن بدهن نفسه. يتكحل: يضع الكحل على عينيه، ينظر: ديوان الشنفرى، ص٦١وما بعدها.

شريرًا، ولا عاجزًا متردّدًا أمام ظلام الفلاة، وكل صورة ينفيها إنما يرسّخ من خلالها صورة بديلة؛ صورة البطل الحرّ الذي يسمو فوق الترف واللهو والضعف، ويؤسس بطولته على الوعي والصلابة.

ويبلغ هذا السمو ذروته في تصوير القوة الجسدية التي تتحوّل إلى أسطورة حين يقول(٧٢):

إذا الأمْعَزُ الصَّوّانُ لاقَى مَنَاسِمِي تَطَـايَرَ منـه قَـادِحٌ وَمُفَلَّـلُ

إنّ مشيته نفسها فعل بطولي؛ فخطواته تترك شررًا على الصخور، كأنّه يشق الأرض بقوة النار، ولم يعد مجرد إنسان يعبر الصحراء؛ بل قوّة من قوى الطبيعة؛ كتلة صلبة تقارع الصوّان وتخلّف وراءها أثرًا أسطوريًّا، غير أنّ هذا الالتحام بالطبيعة لا يخلو من المفارقة التراجيدية؛ فمَن يقارع الطبيعة لا بد أن يُسحق في النهاية تحت وطأتها، ومن يتماهَ مع النار والصخر يجد نفسه عرضة للفناء على يدهما.

يتجلّى من خلال تحليل النص أنّ السمو في لامية الشنفرى ليس مجرّد نزعة عابرة أو موقفًا لحظيًّا يزول بانتهاء الموقف؛ بل هو خيار وجودي شامل يطبع حياة الشاعر في كل تفاصيلها، إنّه سموّ يتجلّى أوّلًا في مواجهة الجوع ورفض الانقياد إلى إلحاح الجسد، ثم يمتدّ إلى رفض الترف واللهو ومظاهر البذخ التي تستغرق الناس في لذاتهم، ليصل في النهاية إلى السموّ على الخوف ذاته، ذلك الشعور الغريزي الذي يستبدّ بالإنسان عند مواجهة المجهول، والشنفرى، في كل ذلك، لا يكتفي بالتحرر من نوازع الداخل؛ بل يذهب إلى أبعد من ذلك حين يتحدّى قسوة الطبيعة نفسها، فيتماهى معها حينًا ويصارعها حينًا آخر، حتى تبدو خطواته على الصخر شررًا أسطوريًّا يخلّد أثره في الذاكرة.

وهذا السمو، وإن منح الشنفرى صورة البطل الفذّ الذي يسمو فوق العادي والمألوف، إلا أنّه في الوقت نفسه حرمه من أسباب الطمأنينة، وسلبه ما يحتاجه الإنسان

(٧٢)- الأمعز: المكان الصلب الكثير الحصى. الصَّوان: الحجارة الملس. المناسم: جمع المنسم، وهو خفّ البعير. القادح: الذي تخرج النار من قدمه. مفلل: متكسّر.ينظر: ديوان الشنفرى، ص:٦٢.

من دفء الجماعة وسكينة العيش، فقد اختار طريقًا وعرًا يقوده إلى عزلة موحشة وإلى مواجهة مستمرة مع المصير، إنّه يعلو على الناس حقًّا، لكن هذا العلوّ نفسه هو الذي يجعله يسقط ضحية لمجده، ويرتفع بالمروءة والكرامة، لكن سقوطه التراجيدي يظلّ مكتوبًا منذ اللحظة الأولى التي قرّر فيها أن يكون مختلفًا عن الآخرين، وهكذا تتكامل في شخصيته أولى سمات البطل التراجيدي: العظمة التي تولّد المأساة، والسمو الذي يفضي في النهاية إلى الفناء.

الهامارتيا (العيب المأساوي):

إذا كان السمو قد منح الشنفرى صورة البطل المتعالي على الجسد والشهوات؛ فإن هذا السمو نفسه يكشف عن بذرته المأساوية؛ فكل بطولة حقيقية تحمل في داخلها بذور سقوطها، وكل علوٍّ روحي يقترن بنقطة ضعف تنقلب في النهاية إلى عيب مأسوي (هامارتيا)، وهنا يتجلّى البطل التراجيدي في أبهى صوره؛ شخصية رفيعة، وشجاعة، وصلبة، ولكنها تندفع بقوة نحو مصير لا فكاك منه بسبب نزعتها المفرطة إلى الكبرياء والاستقلال.

لقد اختار الشنفرى أن يقطع الصلة بقومه في موقف يشي بصلابة نادرة، فيقول(من الطويل)[٧٣]:

أَقِيمُوا بَنِي أُمِّي صُدُورَ مَطِيِّكُمْ فَإِنِّي إِلَى قَوْمٍ سِوَاكُمْ لَأَمْيَلُ
فَقَدْ حُمَّتِ الحَاجَاتُ وَاللَّيْلُ مُقْمِرٌ وَشُدَّتْ لِطِيّاتٍ مَطَايَا وَأَرْحُلُ

إنه لا يغادر قومه مدفوعًا بالهزيمة أو الإقصاء؛ بل بقرار حرّ مفعم بالكبرياء، يرحل وهو رافع الرأس، وكأنما يعلن أن مصيره بيده، وأنه وحده صاحب الاختيار، غير أنّ هذا الاختيار– على جلاله– يتضمن العيب المأساوي؛ فالعزلة التي بدت كرامةً وحرية

[٧٣]- بنو الأم: الأشقاء، واختار هذه الصلة لأنها أقرب الصلات إلى العاطفة والمودة. المطي: ما يُمتطى من الحيوان، والمقصود بها هنا الإبل. والمقصود بإقامة صدورها: التهيؤ للرحيل. حمّت: قُدِّرت ودُبِّرت. والطيات: جمع الطيّة، وهي الحاجة. الأرحل: جمع الرحل، وهو ما يوضع على ظهر البعير. ينظر ديوان الشنفرى، ص٥٨.

سرعان ما تنقلب إلى قطيعة وجودية تجرده من الحماية الجماعية وتلقي به في مواجهة قدر وحيد.

ويُبرّر الشنفرى قراره بلغة حكيم بدوي يرى في اتساع الأرض ضماناً لكرامته، فيقول(٧٤):

وفي الأَرْضِ مَنْأًى لِلْكَرِيمِ عَنِ الأَذَى وَفِيهَا لِمَنْ خَافَ القِلَى مُتَعَزَّلُ
لَعَمْرُكَ مَا بِالأَرْضِ ضِيقٌ على امْرِىءٍ سَرَى رَاغِبًا أَوْ رَاهِبًا وَهْوَ يَعْقِلُ

يقدّم الشنفرى- بهذه الصياغة المكثفة- فلسفة بديلة للحياة الاجتماعية؛ قوامها الحرية في الترحال، والعزة في الانعزال، وقد اختار ألفاظًا تحمل دلالات صلبة: (منأى، متعزل، القِلى)؛ وهي ألفاظ لا تعبّر عن هروب أو ضعف؛ بل عن كبرياء يفضّل الوحدة على المهانة، غير أن هذه الكلمات نفسها تحمل نغمة تراجيدية: فالمتعزّل حرٌّ؛ لكنه في عزلة، والمتنأى كريم، لكنه بعيد عن دفء الجماعة.

ويصل هذا الموقف ذروته حين يستبدل الشنفرى قومه بالحيوانات المفترسة(٧٥):

وَلِي دُونَكُمْ أَهْلُون : سِيدٌ عَمَلَّسٌ وَأَرْقَطُ زُهْلُولٌ وَعَرْفَاءُ جَيئَلُ
هُمُ الأَهْلُ لا مُسْتَودَعُ السِّرِّ ذَائِعٌ لَدَيْهِمْ وَلاَ الجَانِي بِمَا جَرَّ يُخْذَلُ
وَكُلُّ أَبِيٍّ بَاسِلٌ غَيْرَ أَنَّنِي إذا عَرَضَتْ أُولَى الطَرَائِدِ أبْسَلُ

لقد وجد الشنفرى في السباع والذئاب رفقة أصدق وأوفى من البشر؛ فهم لا يخونون، ولا يخذلون، ولا يبيعون الأسرار، غير أن هذه الصورة-على سموّها- تنطوي على مفارقة مأساوية صارخة: البطل الذي يسمو بالكرامة يخرج من دائرة الإنسانية

(٧٤)- المنأى: المكان البعيد. القِلى: البغض والكراهية. والمتعزل: المكان لمن يعتزل الناس. لعمرك: قسم بالعمر. سرى: مشى في الليل. راغبًا: صاحب رغبة. راهبًا: صاحب رهبة، ينظر ديوان الشنفرى، ص٥٨ وما بعدها.

(٧٥)- دونكم: غيركم. الأهلون: جمع أهل. السِّيد: الذئب. العملس: القوي السريع. الأرقط: الذي فيه سواد وبياض. زُهلول: خفيف. العرفاء: الضّبع الطويلة العُرف. جيئل: من أسماء الضبع. الجاني: المقترف الجناية أي الذنب. جرّ: جنى. يُخذل: يُتَخلّى عن نصرته. أبيّ: يأبى الذّل والظلم. باسل: شجاع بطل. الطرائد: جمع الطريدة، وهي كل ما يُطرد فيصاد من الوحوش والطيور. أبْسَل: أشد بسالة. ينظر ديوان الشنفرى، ص٥٩.

نفسها، فيختار الوحوش على الناس، وهنا تتجلّى الهامارتيا بوضوح: الكبرياء الذي كان مصدرًا للسمو يتحول إلى سبب للاغتراب.

ويمضي الشنفرى في تأكيد استغنائه عن البشر، رافضًا أي علاقة مع قوم لا يعرفون للمعروف وفاءً، مكتفيًّا بزاد روحي وسلاح جسدي(٧٦):

وَإنّي كفَانِي فَقْدَ مَنْ لَيْسَ جَازِيًا بِحُسْنَى ولا فِي قُرْبِهِ مُتَعَلَّلُ

ثَلاَثَةُ أصْحَابٍ: فُؤَادٌ مُشَيَّعٌ وأبْيَضُ إصْلِيتٌ وَصَفْرَاءُ عَيْطَلُ

لقد استغنى عن المجتمع كله، مكتفيًا بقلبه وسيفه وقوسه، فهذه الثلاثة تكفيه عن الناس، وهي عدّته في مواجهة العالم، ولكن هذا الاستغناء نفسه هو ما يضعه في مأزق تراجيدي؛ إذ يجرّده من أي سند جماعي، ويتركه وحيدًا في معركة مفتوحة مع مصيره.

ويبلغ الكبرياء مداه الأقصى حين يصرّ الشنفرى على ألَّا يذلّ نفسه لطلب العون، فيعلن(٧٧):

وَأَسْتَفُّ تُرْبَ الأرْضِ كَيْلا يُرَى لَهُ عَلَيَّ مِنَ الطَّوْلِ امْرُؤٌ مُتَطَوِّلُ

هذا البيت يلخّص جوهر الهامارتيا، إنّه الكبرياء المفرط الذي يمنعه من قبول أدنى صورة من صور الفضل أو المنة؛ حتى لو كانت ثمنًا للبقاء، فهو يفضّل أن يأكل التراب على أن يُذلّ نفسه لأحد، وهنا تكمن المأساة؛ لأن البطولة حين تبلغ هذا الحدّ تتحوّل إلى عبء يجرّ البطل نحو نهايته.

ويقول مؤكّدًا صعوبة نفسه واستعصاءها على المذلة(٧٨):

ولولا اجْتِنَابُ الذَّأْمِ لم يُلْفَ مَشْرَبٌ يُعَاشُ بِهِ إلاّ لَدَيَّ وَمَأْكَلُ

وَلكِنّ نَفْسًا مُرَّةً لا تُقِيمُ بِي علَى الذامِ إلاَّ رَيْثَمَا أَتَحَوَّلُ

---

(٧٦)- التعلل: التلهّي. المشيَّع: الشجاع. الإصليت: السيف المجرَّد غمده. الصفراء: القوس من شجر النّبع. العيطل: الطويلة. ينظر ديوان الشنفرى، ص٦٠.

(٧٧)- الطَّول: المَنّ. امرؤ متطوِّل: منّان. ينظر ديوان الشنفرى، ص٦٢ وما بعدها.

(٧٨)- الذأم والذام: العيب الذي يُذمّ به. يُلفى: يوجد. مرَّة: صعبة أبيّة. الذام : العيب . ينظر ديوان الشنفرى، ص٦٣.

فهو يرى أن الأرض كلّها متاحة له، وأن كل مشرب ومأكل يمكن أن يكون لـــه، لكنه يمتنع عنها إذا شابها ذمّ أو مذلة؛ لأن نفسه (مرّة) لا تقبل الهوان، إنّها صورة صـــلبة للكبرياء، ولكنها أيضًا صورة مأساوية؛ فهذه النفس المرّة لا تجد مكانًا في المجتمع، فتظل في حركة مستمرة لا تعرف الاستقرار، وكأنها قدرًا لا يهدأ.

تتضح سمات البطل التراجيدي في شخصية الشنفرى بأعظم صورها في مفهـــوم الهامارتيا؛ وهو الكبرياء المفرط، والاستغناء عن الجماعة، واختيار العزلة على الوفـــاق، واستبدال الوحوش بالإنسان.

لقد بنى الشنفرى صورته البطولية بألفـــاظ صـــلبة مكثفـــة تنـــبض بالكبريـــاء والاعتداد، غير أن هذه الصورة تحمل في داخلها مفارقتها: فالقوة تتحـــول إلـــى عزلـــة، والكبرياء إلى اغتراب، والسمو إلى سقوط مأساوي، وهكذا يكتمل النمـــوذج التراجيـــدي؛ بطل يعلو على الناس جميعًا، ولكن علّوه ذاته ينقلب إلى علّته القاتلة.

التحوّل التراجيدي:

من أبرز سمات البطل التراجيدي عند أرسطو أن يمـــرّ بتحـــول جـــذري ينقـــل صورته من القوة والعظمة إلى الضعف والانكسار، وهذا ما يتجسد بوضوح فـــي لاميـــة الشنفرى؛ فقد بدأ شاعرها بطلًا جسورًا، تتغنّى به الحرب وتُعجب به القبائل، ورمزًا للغلبة والانتصار، غير أنّ هذه الصورة البطولية التي توحي بالخلود لم تدم طويلًا؛ إذ ما لبث أن أصابتها لعنة التراجيديا؛ فانقلب البطل الممجّد إلى مطارد مشرّد، تنهشه الجنايات وتطارده الهموم كما لو كانت أقدارًا محتومة لا مهرب منها.

يصف الشنفرى حاله في لحظة من أصدق لحظات السقوط؛ حـــين غـــدا وجـــه الأرض فراشه، فلا وسادة له غير ذراعيه النحيلتين، فيقول[٧٩]:

وَآلَفُ وَجْهَ الأَرْضِ عِنْـــدَ افْتَراشِـــها بأَهْـــدَأَ تُنْبِيـــهِ سَنَاسِـــنُ قُحَّـــلُ

[٧٩]- آلف: اعتاد، صار مألوفًا له. وجه الأرض عند افتراشها: الأرض التي يفترشها للنوم أو الراحة. الأهدأ: الشديد الثبات. تنبيه: تجفيه وترفعه. السناسن: فقار العمود الفقري قُحَّل: جافة يابسة. ينظر: ديوان الشنفرى، ص٦٧.

لقد آلف الأرض حتى صار جزءًا منها، كأنها حضن قاسٍ لا يرحم، يجاوره في وحدته وصمته، ويختزن في صلابته كل قسوة القدر.

ثم يرسم صورة لجسده المنهك، فيقول(٨٠):

وَأَعْدِلُ مَنْحُوضًا كأنَّ فُصُوصَه كعَابٌ دَحَاهَا لاعِبٌ فَهْيَ مُثَّلُ

التشبيه هنا بليغ يصوّر مفاصله البارزة كالخرز المصقول في يد لاعب؛ فيوحي بضعف الجسد ونحول العظام وفقدان الفتوة، غير أنّ هذا الوصف لا يقف عند حدّ الشكل الظاهر؛ بل يمتد ليكشف عمق التحول الوجودي؛ فالبطل الذي كان رمزًا للقوة المهابة والحضور البطولي صار جسدًا منهكًا يتلاشى تدريجيًّا في الفلاة، وكأن ضعفه الجسدي صار مرآة لانكساره الداخلي وسقوطه المأساوي.

ويستحضر الشنفرى مفارقة الماضي والحاضر، فيصبح الفارق صارخًا بين صورة البطل الذي تبتهج به الحرب، وصورة الطريد الذي تبتهج الحرب بغيابه، فيقول(٨١):

فإنْ تَبْتَئِسْ بالشَّنْفَرَى أمُّ قَسْطَلٍ لَمَا اغْتَبَطَتْ بالشَّنْفَرَى قَبْلُ أطْوَلُ

لقد كانت الحرب (أم قسطل) عروسًا تتزين بحضوره، لكنها صارت اليوم تحتفل بغيابه، وهذه المفارقة تمثل جوهر التحول التراجيدي؛ فالحرب التي صنعت مجده بالأمس هي نفسها التي تعلن سقوطه اليوم.

وتتعمّق المأساة حين يرسم الشنفرى صورة الطريدة المثقلة بالجرائم؛ وكأن الجنايات نفسها تحوّلت إلى كائنات بشرية يقظة تتعقّبه بلا كلل، فيقول(٨٢):

---

(٨٠)- أعدل أتوسّد ذراعًا، أي: أسوِّي تحت رأسي ذراعًا. المنحوض: الذي قد ذهب لحمه. الفصوص: مفاصل العظام. الكعاب: ما بين الأنبوبين من القصب، والمقصود به هنا: شيء يُلعب به. دهاها: بسطها. مُثَّل: جمع ماثل، وهو المنتصب. ينظر: ديوان الشنفرى، ص٦٧

(٨١)- تبتئس: تلقى بؤسًا من فراقه. القسطل: الغبار. وأمّ قسطل: الحرب. اغتبطت: سرَّت. ينظر: ديوان الشنفرى، ص٦٧.

(٨٢)- طريد: مطرود. الجنايات: المقصود بها غاراته في الصعلكة. تياسرن لحمه: اقتسمنه. عقيرته: نفسه. حُمّ: نزل. حثاثًا: سراعًا. تتغلغل: تتوغل. ينظر: ديوان الشنفرى، ص ٦٨.

طَرِيدُ جِنَايَـاتٍ تَيَاسَـرْنَ لَحْمَـهُ عَقِيرَتُـــــهُ لأيِّهـــــا حُـــــمَّ أَوَّلُ
تَنَامُ إذا مَا نَـامَ يَقْظَـى عُيُونُهـا حِثَاثًـــا إلـــى مَكْرُوهِـــهِ تَتَغَلْغَـــلُ

الجنايات في هذه الأبيات لا تظهر كأفعال ماضية أو ذنوب عابرة؛ بـل تتجسـد أمامنا كأنها بشر أو مقاتلون يترصدون الشنفرى من كل جانب، ولهم عيـون سـاهرة لا يغشاها النوم، فإذا أغمض جفنه لحظةً بقيت عيونهم يقظة متأهبة للانقضاض عليه.

إنّها صورة حية تنبض بالحركة والتوتر تجعل مـن الجنايـات قـوى إنسـانية متربصة لا تهدأ، وكأنها جيش من المطاردين لا يعرف الكلل، وهنا يبرز جوهر التحـوّل التراجيدي، فالشنفرى الذي كان في الماضي الصياد المقدام المطارد للغنائم، أصبح اليـوم الفريسة المحاصرة، تطارده ذنوبه كما يطارده خصومه، فيتحول من سـيدٍ مهـابٍ إلـى طريدةٍ ضعيفة لا تجد مهربًا من أعين القدر المفتوحة دائمًا.

ويزيد الشنفرى المشهد قتامة حين يصف كيف صارت الهمـوم جليسـه الـدائم، كمرض مزمن لا يزول، فيقول(٨٣):

وإلـــفُ همـــومٍ مـــا تـــزالُ تعـــودُهُ كحمّـــى الرِّبـــعِ أو هـــي أثقـــلُ

لقد صارت الهموم حُمّى لا تزول، تتنقل في جسده وتثقل عليه، فتجعل حياته كلها سلسلة من القلق والترقب؛ فالشنفرى لم يعد سيد المعركة؛ بل صار عبدًا للقلـق والخـوف والترقب، وهنا يتحول البطل من سيد الميدان إلى عبد الهموم.

ويكتمل المشهد في صورة مأساوية بالغة حين يصوّر نفسه عـابرًا للصـحراء، حافي القدمين، ضاحيًا للشمس، فيقول(٨٤):

فإمّا تَرَيْنِي كابْنَةِ الرَّمْلِ ضَـاحِيًا علـــى رِقَّـــةٍ أحْفَـــى ولا أَتَنَعَّـــلُ

(٨٣)- الإلف: الاعتياد، وهنا بمعنى: المعتاد. والربع في الحمى أن تأخذ يومًا، وتدع يومين ثم تجيء في اليوم الرابع. وهي: ضمير يعود على الهموم. ينظر: ديوان الشنفرى، ص٦٨.
(٨٤)- ابنة الرمل: الحيّة، وقيل: هي البقرة الوحشيّة. ضاحيًا: بارزًا للحر والقر. رقة: يراد رقة الحال، وهي الفقر. وأحفى: من الحفاء وهو عدم لبس النعل. ينظر: ديوان الشنفرى، ص٦٨.

إنها صورة تجمع بين الانكسار الجسدي والانكسار النفسي في آن واحد؛ حيث يظهر الشنفرى وقد فقد هيبته القديمة التي كانت تبث الرعب في قلوب أعدائه، فإذا به الآن يسير منهكًا في صحراء لا ترحم، حافي القدمين، مكشوف الجسد للشمس الحارقة، بلا زاد يحميه ولا نعل يخفف عنه قسوة الطريق.

وتبدو الكلمات التي استخدمها مثل (أحفى)، و(أتنعل)، و(ضاحيًا) في ظاهرها أوصافًا بسيطة تصف حالته اليومية، لكنها تحمل في أعماقها ثِقَل المأساة؛ إذ تختصر رحلة السقوط في صور حسية صغيرة؛ قدم حافية تتألم، وحرارة شمس تحرق، وصحراء قاسية تحيطه بالعزلة، وهكذا تتحول هذه التفاصيل المألوفة إلى رموز كبرى لانكسار البطل، وتجعل من مشهد السير العادي مشهدًا تراجيديًّا مكتمل الملامح؛ يظهر الإنسان الذي كان يومًا سيد الميدان وقد انتهى إلى غربة مؤلمة في قلب الطبيعة.

إنّ التحوّل في شخصية الشنفرى ليس ومضة عابرة ولا منعطفًا عارضًا يمكن تجاوزه بسهولة؛ بل هو رحلة طويلة متشابكة الحلقات، تتنقّل بين قمّة البطولة وقاع المأساة؛ حيث تتشابك الأحداث والاختبارات لتصنع شخصية بطل تراجيدي متكامل؛ ففي بدايات مساره، كان فارسًا جسورًا تصغي له الحرب بوقار، و كان مجده متألقًا، وجسده رمزًا للقوة والفحولة، وحضوره يزرع الرهبة في القلوب، وكل لحظة له بين الناس تحمل وعدًا بالنصر وبطولات لا تُنسى، ولكن هذه البدايات الزاهية لم تدم طويلًا؛ إذ سرعان ما جاءته التراجيديا بقسوتها المحتومة، فانقلب الفارس المهاب إلى طريدة جريحة تتناوب عليها الجنايات، وتطارده الأقدار في صحارى القسوة والعزلة، حيث يكتشف البطل أن القوة والاعتداد بالذات لا يحميانه من فناء محتوم.

وكان جسده في أوج قوته مرآة للفحولة والفتوة، فإذا به مع الزمن ينحل تدريجيًّا، وتبدو مفاصله كخرز مصقول، وصورته التي كانت تبعث الرهبة في القلوب تحولت إلى صورة غريبٍ وحيدٍ يجوب الرمال حافي القدمين، مكشوف الجسد للشمس الحارقة، مستسلمًا لصحراء لا تمنحه إلا مزيدًا من الوحشة، وكل تفاصيل هذا السقوط، من الجسد النحيل إلى خطواته البطيئة في الفلاة، تنقل القارئ مباشرة إلى قلب معاناة البطل، وتجعله شريكًا في مأساة تتجسد في كل حركة وكل نفس.

وتتجلّى المأساة هنا بأبلغ صورها؛ حيث يظهر الشنفرى بطلاً تراجيديًا في لحظات مجده كما يظهر في لحظات سقوطه وانكساره؛ عاش البطولة بعزة لا تنحني، ثم واجه الانكسار بنفس الثبات والكبرياء، وكأن حياة الشنفرى بأكملها، من صعوده المضيء إلى هبوطه المؤلم، شكّلت بناءً دراميًّا متماسكًا، يتجلى فيه معنى البطل التراجيدي كما رسمه أرسطو؛ إذ يتحوّل السمو والعلو ذاتهما إلى بذرة تحمل في طياتها بداية مأساة لا مهرب منها، فالعلو ذاته يصبح سببًا للسقوط المحتوم.

وتتضاعف مأساة الشنفرى حين نكتشف أن وحدته وعزلته ليست مجرد خيار فردي؛ بل نتيجة صدمة قاسية تكشف له حدود القدر وقسوة الحياة؛ فقد نشأ بين بني سلامان، معتقدًا أنهم أهله وموطنه الآمن، حتى صدمته الحقيقة؛ أن أباه قد قُتل على أيدي بعض أفراد هذه القبيلة نفسها، وهذا الاكتشاف الصادم يجعل من العزلة قدرًا لا محيد عنه، ويضع البطل أمام مأساة أخلاقية ووجودية مزدوجة، وهنا يتحوّل الكبرياء والاعتداد بالنفس إلى بذرة للهامارتيا؛ فالشنفرى لم يعد يقاتل من أجل المجد وحده؛ بل يواجه قدرًا مكتوبًا، ويقرر الانتقام، حتى أنه نذر نفسه لقتل ألف رجل من قبيلته، وهكذا أصبح الانتقام جزءًا لا ينفصل عن المسار التراجيدي الذي يقوده إلى نهايته المحتومة.

الخوف والشفقة :

يكتمل البناء التراجيدي في شخصية الشنفرى عندما تتحول معاناته المادية والنفسية إلى تجربة حيّة تستثير في القارئ شعوري الخوف والشفقة، وهما قطبا التراجيديا الأرسطية؛ فالشنفرى لا يكتفي بسرد مطارداته أو الإشارة إلى وحدته؛ بل يقدّم صورًا حسيّة دقيقة تجسد عذاب الجسد وقسوة الطبيعة، وتجعل المتلقي شريكًا مباشرًا في مأساته، وهكذا يتجاوز البطل حدود القصيدة ليصبح شخصية معاشة في وجدان القارئ، لا مجرد شخصية شعرية بعيدة.

يقول الشنفرى مصورًا معاناته في مواجهة يوم من أشد أيام القيظ[٨٥]:

---

[٨٥]- الشِّعرى: كوكب يطلع في فترة الحرّ الشديد، ويوم من الشعرى: يوم من الحر الشديد. اللواب(كما في بعض الروايات): اللعاب، والمقصود به ما ينتشر في الحر كخيوط العنكبوت في الفضاء، الأفاعي: الحيات. الرمضاء: شدة الحر. تتململ: تتحرك وتضطرب. ينظر ديوان الشنفرى، ص ٧١.

وَيومٍ مِنَ الشِّعْرَى يَذُوبُ لُعَابُــهُ أفاعِيــهِ فــي رَمْضــائِهِ تَتَمَلْمَــلُ

يتجلى الخوف من الطبيعة في أشد صوره؛ فحرارة الشمس اللاهبة تذيب حتــى الزواحف، والشنفرى في مواجهة هذا الجحيم وحيدًا بلا ظِلّ ولا ستر، هذه العزلة القاسية، المقترنة بالضنك البدني، تثير شعور الشفقة؛ لأن القارئ يدرك أن البطل بلا سند، معرض لقسوة العالم والطبيعة في آنٍ واحد.

ويوضح الشنفرى هذا الانكسار الجسدي بمزيد من التفصيل، فيقول (٨٦):

نَصَبْتُ له وَجْهي ولا كِنَّ دُونَــهُ ولا سِــتْرَ إلاَّ الأَتْحَمِــيُّ المُرَعْبَــلُ

فالشنفرى لا يمتلك سوى ثوبٍ ممزقٍ لا يحميه من حرّ الشمس، فهــي صــورة بسيطة في ظاهرها، لكنها عميقة الدلالة وقوية الأثر، تستثير تعاطف القــارئ معــه، ولا يكتفي الشنفرى بإظهار ضعف البطل الجسدي فحسب؛ بل يضيف وصفًا لانكسار مظاهره الإنسانية، فيصف ملبسه ومظهره المهمل، فيقول (٨٧):

وَضَافٍ إذا طَارَتْ له الرِّيحُ طَيَّــرَتْ لبائِــدَ عــن أعْطَافِــهِ مــا تُرَجَّــلُ

بَعِيدٌ بِمَسِّ الــدُّهْنِ والفَلْــيِ عَهْــدُهُ له عَبَسٌ عافٍ مِنَ الغِسْــلِ مُحْــوِلُ

يبرز الشنفرى في صورة غريبة على المألوف الإنساني؛ جسده متسخ، وشعره لم يُمشط منذ زمن بعيد، بعيدٌ عن نعومة الزيوت وطيب العطور، وكل هذه التفاصيل تزيــد من وقع الشفقة والخوف في نفس المتلقي، وهكذا يغدو البطل في قلــب مأســاة مكتملــة الأبعاد؛ إذ يتحول الإنسان الذي كان يومًا رمزًا للقوة والحرية إلى كائن عاجز أمام طبيعة قاسية وقدر لا يرحم.

---

(٨٦)- نصبت له وجهي: أقمته بمواجهته. الكِنّ؛ الستّر. الأتحمي: نوع من الثياب كالعباءة. المرعبل: الممزق. ينظر ديوان الشنفرى، ص٧١.

(٨٧)- الضافي: السابغ المسترسل، ويعني شعره. اللبائد: جمع اللبيدة، وهي الشعر المتراكب بين كتفيه. المتلبد: لا يُغْسَل ولا يُمشَّط. الأعطاف: جمع العَطف، وهو الجانب. ترجّل: تسرّح وتمشط. الفلى: إخراج الحشرات من الشَّعر. العَبَس: ما يتعلق بأذناب الإبل والضّأن من الرَّوث والبول فيجف عليها، ويصبح وسخًا. عافٍ: كثير. مُحْوِل: أتى عليه حول(سنة). والأصل: محول من الغسْل. ينظر ديوان الشنفرى، ص٧٢.

وتتجسد المأساة التراجيدية بوضوح في التناقض بين عظمته السابقة وانكساره الراهن؛ فالشنفرى الذي كان رمزًا النصر والمجد صار طريدةً مطاردة بالهموم والجنايات، وهذه الأخيرة لا تفارقه، كما لو كانت كائنات يقظة تلاحقه في كل لحظة.

إنّ التفاصيل الدقيقة_ من نومه على الأرض، ونحوله الجسدي، وحرّ الصحراء، وبؤس ملبسه_تجعل القارئ يشاركه الخوف من المصير ذاته الذي قد يواجهه أي إنسان إذا ساقه الكبرياء والعناد إلى العزلة.

ويكتمل البناء التراجيدي في شخصية الشنفرى؛ ليغدو نموذجًا للبطل الذي ارتفع يومًا فوق الناس جميعًا، وعاش المجد والبطولة بعزة وكبرياء، قبل أن يهوي إلى قاع المعاناة، فيصبح رمزًا للخوف والشفقة معًا.

هذا التفاعل بين السمو والهامارتيا والتحول والتجربة الإنسانية يجعل من الشنفرى بطلًا تراجيديًّا متكاملًا؛ إذ حمل سموّه بذور سقوطه، وجعل القارئ يعيش معه كل مرحلة من مسيرته: من المجد إلى الانكسار، ومن القوة إلى العزلة، ومن الفرح بالحياة إلى مواجهة الوحدة والمصير القاسي.

وفي ختام الفصل، يتضح جليًّا أنّ الشنفرى يجسد نموذج البطل التراجيدي في الشعر العربي، جامعًا في شخصيته سمات التراجيديا كما صوّرها أرسطو في الأدب الغربي؛ فهو يعلو بسمو أخلاقي وشجاعة لا تلين، ويعيش المجد والبطولة بعزة وكبرياء، لكنه في الوقت ذاته يواجه مصيرًا محتومًا، يتحول فيه سموه وبطولته إلى بذور سقوطه، ويظهر في شخصيته التحوّل المأساوي والهامارتيا، ويخوض تجربة وجودية متكاملة بين الانتصار والانكسار، بين القوة والعزلة، بين المجد والوحدة، ما يجعل القارئ يشعر بالإعجاب والرهبة والشفقة معًا.

وبذلك، يصبح الشنفرى مثالًا فريدًا للبطل التراجيدي العربي؛ محققًا التوازن بين البطولة والإنسانية، وبين الكبرياء والمعاناة، ومجسدًا حقيقة أن التراجيديا ليست حكرًا على ثقافة بعينها؛ بل تجربة إنسانية عامة تتكرر في كل زمان ومكان، ليظل اسمه علامة بارزة في تاريخ الشعر العربي التراجيدي.

الخاتمة:

في ختام هذه الرحلة البحثية، التي انطلقت من سؤال إشكالي حول إمكانية قراءة شخصية الصعلوك الجاهلي كبطل تراجيدي، يتضح أن الإجابة لا تُختزل في تقرير قطعي بنعم أو لا؛ بل تنفتح على أفق أوسع من ذلك؛ فقد بيّن البحث – من خلال اتخاذ لامية الشنفرى نصًّا محوريًّا – أن التجربة الإنسانية في التراث الأدبي العربي تحمل قيمة كونية تتجاوز حدود الزمان والمكان، وأن المفاهيم النقدية العالمية، وفي مقدمتها مفهوم البطل التراجيدي، ليست قوالب صلبة تُسقط على النصوص؛ وإنما عدسات كاشفة قادرة على إضاءة جوانب خفية، وإبراز ما ينطوي عليه النص من ثراء فكري وجمالي.

لقد سعى البحث إلى مدّ جسر حواري بين ضفتين: أولاهما ضفة التراث العربي بما يحمله من خصوصية ثقافية وجمالية، وثانيتهما ضفة النظرية النقدية العالمية بإطارها الإنساني الشامل، ومن خلال هذا الحوار، لم يعد الشنفرى مجرّد صعلوك ثائر أو شاعر فحل؛ بل ظهر في صورة بطل تراجيدي متكامل الأركان، يقف بشموخ إلى جانب شخصيات أسطورية خالدة مثل: أخيل، وبروميثيوس، ويجسّد تجربة إنسانية أصيلة في صراعها مع القدر والمجتمع.

لقد بيّن التحليل أن الشنفرى قد أسس لنفسه سموًّا أخلاقيًّا فريدًا، قائمًا على شرف الاختيار ووعي القطيعة، بعيدًا عن الاعتبارات النسبية والاجتماعية، وفي الوقت ذاته، فإن فضائله – كبرياؤه المطلق وفرديته المتطرفة – قد انطوت على خطأ مأساوي (هامارتيا) قاده حتمًا نحو مصيره المحتوم، لتكتمل دورة التراجيديا الكلاسيكية من العلو إلى السقوط، والأهم من ذلك أن إدراكه المبكر للمصير، وقبوله للمعاناة بوصفها طريقًا للصقل الداخلي، شكّلا بُعدًا وجوديًّا عميقًا يميّز تجربة الشنفرى عن غيرها.

في ضوء هذه القراءة، لم تعد لامية العرب مجرّد قصيدة غنائية تصف حياة صعلوك معزول؛ بل غدت مسرحًا تراجيديًّا متكاملًا يجسّد مأساة الفرد في مواجهة قسوة الحياة والقدر، ولم يكن سقوط البطل في النهاية هزيمة؛ بل تتويجًا لأسطورته؛ إذ ترك في نفس المتلقي أثرًا وجدانيًّا عميقًا يجمع بين الشفقة والخوف ويقود إلى لحظة التطهير (Catharsis)، وهكذا تؤكد تجربة الشنفرى– على الرغم من جذورها الضاربة في صحراء العرب– أنها تجربة إنسانية خالدة، تخاطب القارئ المعاصر بالقوة ذاتها التي خاطبت بها العربي قبل خمسة عشر قرنًا، لتظل قصته شاهدًا حيًّا على التراجيديا الإنسانية في أنقى صورها.

نتائج البحث:

أظهرت الدراسة جملةً من النتائج المترابطة يمكن إجمالها على النحو الآتي:

- خلص التحليل إلى أن شخصية الشنفرى، كما تتجلى في لاميته، تستوفي الأركان الجوهرية لنموذج البطل التراجيدي الأرسطي؛ إذ يمتلك سموًّا أخلاقيًّا بديلًا قائمًا على الاختيار الحر، ويقع في خطأ مأساوي(هامارتيا) يتمثل في كبريائه وفرديته المتطرفة، كما يمتلك وعيًّا مبكرًا بمصيره المحتوم، وينتهي إلى سقوط مأساوي يثير في النفس الشفقة والخوف.
- أوضحت القراءة أن الصعلكة لم تقتصر على كونها ظاهرة اجتماعية، بل شكلت ثقافة مضادة أنتجت نموذجًا بطوليًّا مغايرًا لقيم القبيلة، وأن هذا الصراع بين الفرد والجماعة هو الذي أوجد المناخ الدرامي الملائم لنشوء المأساة.
- بيّن البحث أن ظاهرة الصعلكة هيّأت المسرح التاريخي والفكري لظهور الشنفرى، ودفعته إلى مقدمة المشهد، ليشرع في تمثيل مأساته الخالدة.
- كشفت الدراسة أن لامية العرب تمتلك بنية درامية متصاعدة، تبدأ بإعلان القطيعة، ثم تنتقل إلى وصف نمط الحياة الجديد، وتبلغ ذروتها في لحظات الوعي الفلسفي، وتنتهي بنهاية مفتوحة على السقوط الحتمي، بما يجعلها أقرب إلى مونولوج تراجيدي متكامل منها إلى قصيدة غنائية تقليدية.
- أظهرت النتائج أن الشنفرى أسس لنفسه سموًّا أخلاقيًّا بديلًا عن السمو الاجتماعي؛ يقوم على الكرامة والإرادة الحرة وشرف القطيعة، وهو ما ينسجم مع الشرط الأول للبطل التراجيدي.
- تبيّن أن الخطأ المأساوي لدى الشنفرى يتجلى في فضائل تحولت إلى نقيضها؛ فكبرياؤه المطلق واستقلاليته القصوى- وقد كانا مصدر عظمته- صارا قوة تدمير ذاتي حين بلغا أقصى مداهما، وهو ما يجسد جوهر مفهوم (الهامرتيا) عند أرسطو.
- أظهرت القراءة أن الشنفرى كان واعيًا بمصيره منذ بداية القصيدة، متقبلًا له تقبلًا فلسفيًّا عميقًا، وهو ما يمثل صورة متقدمة للحظة الوعي (Anagnorisis) مقارنة بكثير من الأبطال التراجيديين الآخرين.

- أظهرت الدراسة أن تدخل القدر في سيرة الشنفرى- إذ نشأ في كنف القوم الـذين قتلوا أباه، ثم اكتشف الأمر وحلف أن يقتل منهم الكثير- مـنح مسـاره طابعًـا مأساويًّا كثيفًا، وجعل صراعه محمّلًا ببعد قدري.

- بيّن التحليل أن موت الشنفرى لم يكن سقوطًا مهينًا؛ بـل تحققًـا فعليًّـا للمبادئ التي عاش من أجلها، وأن الأساطير المرتبطة بمقتله ضاعفت مـن رمزيتـه وأكدت خلوده التراجيدي.

- أوضحت الدراسة أن تجربة الشنفرى تحقق أثر التطهير (Catharsis) ببعديه؛ فهي تثير الشفقة على عظمة مهدورة، والخوف من أن تتحول الفضائل إلى أسباب للهلاك، وهو ما يحقق الغاية النهائية للفن التراجيدي.

- خلصت الدراسة إلى أن اللامية تجاوزت حدود الشعر الغنـائي لتصـبح بيانًا فلسفيًّا عن الفردية والوجودية، يؤسس فيه الشنفرى قانونًا أخلاقيًّا خاصًا بـه، ويقـدم إجاباته الخاصة على أسئلة الحرية والكرامة ومعنى الحياة.

- تبين أن الصعلكة مثلت ثقافة بديلة بقيمها الخاصة، وأن الشـنفرى كـان نموذجها الأكثر وجودية وتطرفًا، بخلاف عروة بن الورد الذي جسّد تيارهـا الاجتمـاعي الإصلاحي، وهو ما يفسر مأساوية تجربة الشنفرى وفرادتها.

- أظهرت النتائج أن الصحراء في النص لم تكن مجرد مكان جغرافي؛ بل فضاء رمزي مزدوج يجمع بين الحرية المطلقة والموت المحتوم، ما منح التجربـة بُعـدًا أسطوريًّا في آن واحد.

- أكدت الدراسة أن شعر الشنفرى يمثل مصدرًا غنيًّا للتأمل الفلسفي، بمـا يحمله من رؤى في الحرية والجبر والاختيار ومعنى الحياة.

- وفي المحصلة النهائية، أبرز البحث أن ثمة نموذجًا تراجيـديًّا عربيًّـا أصيلًا ومتكامل الأركان تبلور في العصر الجاهلي، يمتلك خصوصيته الثقافيـة وسـماته المميزة، مما يفتح أفاقًا جديدة أمام النقد المقارن، ويثري فهم الأدب العالمي وتاريخ الأفكار الإنسانية.

المصادر والمراجع:

أولًا العربية:

١. أسماء المغتالين من الأشراف ومن قتل من الشعراء، تحقيق: عبدالسلام هارون، الطبعة الثانية، ١٣٩٣ه-١٩٧٢م.

٢. أعجب العجب من شرح لامية العرب، جار الله محمود بن عمر الزمخشري، تحقيق: عبدالرحمن بن سليمان العثيمين، مكتبة العبيكان، الرياض، الطبعة الأولى، ١٤١٧ه-١٩٩٦م.

٣. الأعلام، خير الدين الزركلي، دار العلم للملايين، الطبعة الخامسة عشرة، بيروت ٢٠٠٢م.

٤. الأغاني، أبو الفرج الأصفهاني، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، د.ت.

٥. البطل في مسرح الستينات بين النظرية والتطبيق، أحمد العشري، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٦م.

٦. البطولة في الشعر الجاهلي، منذر محمد إبراهيم، رسالة دكتوراه، جامعة اليرموك، إربد، ١٩٩٧.

٧. البطولة والأبطال، أحمد محمد الحوفي، دار التحرير للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٧م.

٨. تاريخ الأدب العربي، العصر الجاهلي، شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الحادية عشرة.

٩. تاريخ الأدب المسرحي الغربي، محمود الحدّاد، دار الطليعة، بيروت، ١٩٨٤م.

١٠.التراجيديا: دراسة في جذور الفن التمثيلي، أحمد كمال زكي، دار المعارف، القاهرة ،١٩٧٨م.

١١.تراجيديات شكسبير، محمد عناني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٩م.

١٢.خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، عبدالقادر بن عمر البغدادي، تحقيق وشرح: عبدالسلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، الطبعة الرابعة، ١٩٩٧م.
١٣.ديوان عروة بن الورد، تحقيق: أسماء أبو بكر محمد، دار المعارف، القاهرة،١٩٧٨م.
١٤.الرؤى المقنعة- نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، كمال أبو ديب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦م.
١٥.شرح لامية العرب، السيد إبراهيم الرضوي، تحقيق: أسماء هيتو، دار المعارف، سوريا، الطبعة الأولى، ١٤٣٠ه-٢٠٠٩م.
١٦.الشعر الجاهلي بين القبلية والذاتية، إخلاص فخري عمارة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط١، ١٩٩١م.
١٧.شعر الصعاليك، منهجه وخصائصه، عبدالحليم حفني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧م.
١٨.الشعر والشعراء، ابن قتيبة، تحقيق: أحمد محمد شاكر ، دار الحديث،، القاهرة، ٢٠٠٢م.
١٩.الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، يوسف خليف، دار المعارف، ط٣، د.ت.
٢٠.شكسبير: تراجيدياته الكبرى، لويس عوض، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦م.
٢١.الشنفرى الصعلوك، حياته وشعره، عبدالحليم حنفي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٢م.
٢٢.فن الشعر، أرسطو، ترجمة: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، د.ت.
٢٣.كلام البدايات، أدونيس، دار الآداب، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٨٩م.
٢٤.الكوميديا والتراجيديا، تأليف: مولوين ميرشنت، كليفورد ليتش، ترجمة: علي أحمد محمود، مراجعة: شوقي السكري، و علي الراعي، عالم المعرفة، ١٦٦٠م.
٢٥.لسان العرب، ابن منظور، دار المعارف، القاهرة، د.ت، مادة(ب ط ل).

٢٦.المأساة الحديثة، ريموند وليامز، ترجمة: سميرة بريك ، منشورات وزارة الثقافة السورية ١٩٨٥م.
٢٧.المأساة في الأدب الحديث، نبيل راغب، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٩٢م.
٢٨.مسرحيات سوفوكليس، ترجمة:عبد الرحمن بدوي، دار النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٦٥م.
٢٩.المسرحية: أصولها وتطورها، شكري عياد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٠م.
٣٠.معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة وكامل المهندس، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٧٩.
٣١.معجم المؤلفين، عمر رضا كحالة، دار إحياء التراث العربي، بيروت.
٣٢.المفضليات، تحقيق: عبدالسلام هارون، دار المعارف، القاهرة ط٦، د.ت.
٣٣.المورد: قاموس إنجليزي–عربي حديث، منير البعلبكي، دار العلم للملايين، بيروت.
٣٤.مولد التراجيديا، فريدريك نيتشه، ترجمة: شاهر حسن عبيد، دار الحوار، سوريا، ط١، ٢٠٠٨م.
٣٥.نيتشه والفن التراجيدي، إمام عبد الفتاح إمام مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٩٤م.
٣٦.هيجل والمسرح التراجيدي، إمام عبد الفتاح إمام، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٨٨م.

ثانيًا: المصادر الأجنبية:

• Cambridge University Press. (n.d.). Hero. In Cambridge English–Arabic Dictionary.
• Merchant, Moelwyn. Comedy. London: Routledge, 1972.
• Merriam-Webster. (n.d.). Hero. In Merriam-Webster.com Dictionary.
• Nietzsche, Friedrich. The Birth of Tragedy. First published in 1872. Translated by Shaun Whiteside. London: Penguin Classics.