جامعة مؤتة
كلية الدراسات العليا

ظواهر أسلوبية في شعر الصعاليك في العصر الجاهلي

إعداد الطالبة
مرام محمد عبدالسلام الصرايرة

إشراف
الدكتور أحمد الزعبي

رسالة مقدمة لكلية الدراسات العليا
استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراة
في الآداب/ قسم اللغة العَرَبِيّة وآدابها

جامعة مؤتة، 2016

الآراء الواردة في الرسالة الجامعية لا تُعبر
بالضرورة عن وجهة نظر جامعة مؤتة

الإهداء

إلى من علمني حب العلم والحياة، إلى من كان لي القدوة في الصبر والعطاء، إلى والدي الحبيب.

إلى والدتي الغالية التي ما فتئت تغمرني بدعواتها وبركاتها.

إلى سندي وساعدي أخواني الذين سلحوني بالهمة والعزيمة: معتز ومنتصر.

إلى جدي الغالي"أبو لؤي" الذي غمرني بعطفه وحنانه وإلى جدتي الغالية أم لؤي أطال الله في عمرها.

وإلى رفيق دربي زوجي العزيز الذي شجعني وآزرني لإكمال دراستي

إلى جميع من ساعد وساهم في إنجاز هذا العمل.

إليهم جميعا أهدي هذا الجهد المتواضع

الشكر والتقدير

يطيب لي في هذا المقام أن أقدم شكري وعرفاني وتقديري لأستاذي الفاضل الدكتور أحمد الزعبي الذي منحني جُلَّ وقته وجهده طوال فترة إشرافه على هذه الرسالة، فنصحني وأرشدني ووجهني، فله مني الاحترام والتقدير ما حييت.

كما أتقدم بالشكر والتقدير لأعضاء لجنة المناقشة الموقرين؛على تفضلهم بقبول مناقشة هذه الرسالة وتحملهم عناء قراءتها ومراجعتها وتصحيح أخطائها، وإبداء آرائهم وملاحظاتهم التي سيكون لها الدور الأكبر في إثراء هذا العمل وإخراجه على أحسن وجه.

وكل الشكر لكل من ساعد وساهم في إنجاز هذا العمل.

قائمة المحتويات

المحتوى	الصفحة
الإهداء	أ
الشكر والتقدير	ب
قائمة المحتويات	ج
الملخص باللغة العربية	ح
الملخص باللغة الإنجليزية	ط
المقدمة	1
التمهيد	4
الفصل الأول: البنية الإيقَاعِيّة في شعر الصعاليك	3
1.1 مفهوم الإيقاع	7
2.1 التكوين الموسيقي	19
3.1 القوافي	22
4.1 ظاهرة التصريع في المطالع	24
5.1 التكرار الصوتي	29
الفصل الثاني: المستوى التركيبي	
1.2 الخبر والإنشاء	36
2.2 الأساليب الإنشائية	37
3.2 التقديم والتأخير	50
4.2 الحذف	55
الفصل الثالث: الصورة الفنية في شعر الصعاليك	
1.3 الصورة المعتمدة على التشبيه	63

2.3 الصورة المعتمدة على الاستعارة 67
3.3 الصورة المعتمدة على الكناية 70
4.3 الصورة الحسية 75
الفصل الرابع: نماذج تطبيقية من شعر الصعاليك
1.4 قصيدة عروة بن الورد "أقلي علي اللوم" 81
2.4 قصيدة تأبط شرا "يا عبد مالك من شوق وإبراق 90
الخاتمة 99
قائمة والمراجع 101

الملخص

الظواهر الأسلوبيَّة في شعر الصعاليك في العصر الجاهلي

مرام محمد الصرايرة

جامعة مؤتة، 2016

هدفت الدراسة إلى تحليل الظواهر الأسلوبيَّة في شعر الصعاليك في العصر الجاهلي، ومن أجل تحقيق أهداف الدراسة اعتمدت الدراسة المنهج الأسلوبي أداة للتحليل باعتماد اللغة التي تعد أساس النص الشعري، مع الإفادة من المنهج التاريخي والمنهج الاجتماعي والمنهج النفسي في تعليل بعض الظواهر وتفسيرها،وقد قسمت الدراسة إلى مقدمة وتمهيد وثلاثة فصول وخاتمة.

وأظهرت نتائج الدراسة أن شعراء الصعاليك عبروا بشعرهم عن حالتهم النفسية والشخصية، فنجد شعرهم صورة ناطقة لشخصياتهم، كما أظهرت أن صوت اللام هو أكثر الأصوات استخداما عندهم، وأن بحر الطويل هو من أكثر البحور التي استخدموها في شعرهم. أما بالنسبة للصورة الفنية فقد تنوعت الصورة الفَنّيّة عندهم وتعددت، فأجادوا في توظيف الاستعارات والكنايات والمجاز وغيرها، ليشكلوا صوراً فَنّيّة تعبر عن قدرتهم الفائقة بتطويع اللغة لصورهم، وقد قدَّم الصعاليك في شعرهم وأخَّروا، ولجأوا إلى الحذف أحيانا، وتفننوا في استخدام الخبر والإنشاء، بكافة أنواعه.

Abstract

Stylistic phenomena in the poetry of tramps in the pre-Islamic era

Maram Mohammed Saraireh

Mutah University, 2016

The study aimed to analyze the stylistic phenomena in the poetry of tramps in the pre-Islamic era, and in order to achieve the objectives of the study The study curriculum stylistic adopted tool for the analysis of the adoption of the language that is the basis of the poetic text, with the benefit of historical method and social curriculum and psychological approach to explain some of the phenomena and interpretation, has divided the study to the front and to pave and three chapters and a conclusion.

The study results showed that the poets Tramps Bchaaram crossed the psychological and personal status, we find their hair image speaking to their personalities, also showed that the voice of the harvest is more commonly used have the votes, and that the term Sea is one of the most seas they used in their hair. As for the technical picture of the technical picture it has varied have colorful, Vojedua to employ metaphors and idioms and metaphors, etc., to form the artistic images of their high-adapting language to their pictures, presented tramps in their hair and delayed, and taken refuge in the deletion sometimes, and invented the use of news and construction, all types

المقدمة

الحمدُ لله رب العالمين والصلاة والسلام على رسولنا الكريم وعلى آله وصحبه أجمعين، وعلى من سار على نهجه وهديه إلى يوم الدين، أما بعد؛

فقد كان للشعر عند العرب مكانة مرموقة، فاتخذوه في مواقف كثيرة وسيلة للتعبير عن مكنونات أنفسهم، وممثلا صادقا لطبيعة حياتهم، فكان مرآة ناقلة لكثير من تفاصيل حياتهم، فأجادوا فنونه وامتلكوا نواصيه، وقد كان ذوقهم الفطري حاضرا في البناء الفني لذلك الشعر، وبرزت مظاهر اهتمام العرب في الشعر في مواطن كثيرة تناقلتها مصادر الأدب العربي، فكان شاعر القبيلة في الصفوف الأولى مدافعا عن قبيلته، محاربا بشعره، لا يقل أهمية عن فرسان السيف، فتقام الاحتفالات لولادة شاعر يحمل هموم القبيلة، وما تلك الأسواق الأدبية التي كانت تقام لقول الشعر، إلا دلالة أخرى على اهتمام العرب بالشعر، ومعرفة بدقائقه وبفنونه.

لذا، فقد ترسخت التجربة الشعرية عند العرب، يرافقها تطور في تناول موضوعات الشعر الحياتية، وبروز قضاياه الفنية، فكان الشعر الجاهلي قبلة الدارسين والباحثين، لدراسة حياة العرب آنذاك من خلال الشعر العربي، الذي يعد بحق مرآة ذلك العصر، وكان للجانب الفني حضور في تلك الدراسات، فقد تنوعت أساليب الشعراء الجاهليين، وتعددت اتجاهاتهم، وبرزت قضايا نقدية كانت تستحق الوقوف عليها بالدرس والتحليل، فكانت الظواهر الأسلوبية واحدة من أهم القضايا التي عرفتها الدراسات الحديثة؛ لذا ارتأت هذه الدراسة أن تسلط الضوء على هذه الظواهر، وكان شعر الصعاليك في العصر الجاهلي محور هذه الدراسة.

وركزت الدراسات العَرَبِيّة على التنظير في البنية الأسلوبية، أكثر من الجانب التطبيقي في دراسة الظواهر الأَدبيَّة، وكان النصيب الأكبر للتنظير في البنية الأسلوبيَّة في الدراسات النقدية؛ فجاءت هذه الدراسة للبحث في بعض الظواهر الأسلوبيَّة تطبيقاً

على شعر الصعاليك في العصر الجاهلي، وتتبلور مشكلة الدراسة في الإجابة عن السؤالين التاليين:

1. ما الظواهر الأسلوبية في شعر الصعاليك في العصر الجاهلي؟
2. ما العوامل التي أثرت في الظواهر الأسلوبية في شعر الصعاليك في العصر الجاهلي؟

أهداف الدراسة

ترمي الدراسة إلى تحقيق الأهداف الآتية:

1. توضيح العوامل التي أثرت في السمات الأسلوبيَّة لشِعْر الصعاليك في العصر الجاهلي.
2. تحليل الظواهر الأسلوبيَّة في شعر الصعاليك في العصر الجاهلي.
3. الوقوف عند أدوات التشكيل الفَنّيّ في شعر الصعاليك في العصر الجاهلي.

أهمية الدراسة

تتمثل أهمية الدراسة في تحليل شعر الصعاليك في العصر الجاهلي، وفق المنهج الأسلوبي على مستوى الألفاظ المفردة، والجمل والتراكيب، والإيقاع الموسيقى، والمبنى العام للقصيدة، كما تبدَّت في الصورة الفَنّيّة، والربط بينها وبين العصر، وتفسيرها وتحليلها وتعليلها.

الدراسات السابقة

وتناولت بعض الدراسات شعر الصعاليك من جوانب مختلفة، وذلك مثل دراسة يوسف خليف: الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي في سنة 1977[1]، ودراسة عبد الحليم حفني: شعر الصعاليك منهجه وخصائصه سنة 1987[2]، ودراسة الشنفري

---

1) خليف، يوسف، الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، القاهرة، دار المعارف، 1977.

2) حفني، عبدالحليم، شعر الصعاليك منهجه وخصائصه، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب، 1987.

الصعلوك حياته ولاميته في سنة 1989[1]، دراسة منذر الزعبي: الإنسان في شعر الصعاليك في العصر الجاهلي[2].تناولت هذه الدراسات الشعراء الصعاليك من الناحية التاريخية والاجتماعية وبعض الظواهر الفنية. وقد اختلفت هذه الدراسة عن الدراسات السابقة بأن الدراسات السابقة لم تتناول الظاهرة الأسلوبية في شعر الصعاليك فهي الدراسة الأولى – على حد علم الباحثة – التي طبقت الدراسة الأسلوبية على شعر الصعاليك في العصر الجاهلي.

منهجية الدراسة

إن طبيعة هذه الدراسة تستدعي تطبيق المنهج الأسلوبي أداة للتحليل باعتماد اللغة التي تعد أساس النص الشعري، مع الإفادة من المنهج التاريخي والمنهج الاجتماعي والمنهج النفسي في تعليل بعض الظواهر وتفسيرها.

1) حفني، عبدالحليم، الشنفرى الصعلوك حياته ولاميته، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1989.

2) الزعبي، منذر، الإنسان في شعر الصعاليك في العصر الجاهلي، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة اليرموك، إربد، الأردن، 1989.

التمهيد

إن الشعراء الصعاليك عبَّروا بشعرهم عمّا أحسَّه الإنسان العربي في العصر الجاهلي من ظلمٍ وقهرٍ نتيجة غياب الدولة والقانون وقسوة الطبيعة، فجاء شعرهم معبراً عن ذلك بما فيه من لغة وصور ومضامين.

مفهوم الصعلكة:

الصعلكة لغةً: ورد في لسان العرب أن: "الصعلوك الفقير الذي لا مال له، وتصعلك الرجل إذا كان كذلك"[1]. أما الصِّحاح: الصعلوك الفقير.... وكان عروة بن الورد يسمى عروة الصعاليك، لأنه كان يجمع الفقراء في حظيرة فيرزقهم مما يغنمه، والتصعلك الفقر[2]. وهذا المعنى أورده أيضا مختار الصِّحاح أن الصعلوك الفقير، والتَّصعلُكُ: الفقر [3]. وهناك معنى سلوكي عرفي تنبه له أبو زيد القرشي حين قال: " والصعلوك الفقير، وهو أيضا المتجرد للغارات"[4]. وفي الوسيط: "تصعلكت الإبل: طرحت أوبارها، وتصعلك الرجل: افتقر، والصعلوك: الفقير، جمعه: صعاليك، وصعاليك العرب: فُتاكُها"[5].

---

1) ابن منظور، أبو الفضل محمد بن مكرم، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1997، مادة (صعلك).

2) الجوهري، إسماعيل بن حماد، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق: أحمد عبدالغفور عطار، بيروت، لبنان، دار العلم للملاين، 1990. مادة (صعلك)

3) الرازي، محمد بن أبي بكر، مختار الصحاح، دار الفكر، عمان، الأردن، 2007. مادة (صعلك).

4) القرشي، أبو زيد، جمهرة أشعار العرب، تحقيق: أحمد شاكر، دار النهضة للطباعة النشر، القاهرة، (د.ت)، ص565

5) إبراهيم، أنيس؛ وآخرون، المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، القاهرة، (د.ت)، باب الصاد، مادة (صعلك).

ويقول يوسف خليف في تعريفه الاصطلاحي للصعلوك:" هو الفقير الذي لا مال له يستعين به على أعباء الحياة، ولا اعتماد له على شيء أو أحد يتكئ عليه أو يتكل عليه ليشق طريقه فيها، ويعينه عليها، حتى يسلك سبيله كما يسلكه سائر البشر الذين يتعاونون على الحياة، ويواجهون مشكلاتها يداً واحدة، أو بعبارة أخرى الفقير الذي يواجه الحياة وحيداً، وقد جردته من وسائل العيش فيها، وسلبته كل ما يستطيع أن يعتمد عليه في مواجهة مشكلاتها"[1].

أما الصعلكة اصطلاحاً فإنَّها تعود على الصعاليك وهم شبَّان فقراء، ويسمون أيضاً ذؤبان العرب، جمع ذئب؛ لأنهم يختطفون المال كما تخطفه الذئاب، ويسمون أيضاً العدائين؛ لأنهم مشهورون بسرعة العدو في السلب والنهب، وكانوا مع فقرهم نبلاء[2].

ومن هنا نرى أنَّ كلمة الصعلوك أخذت تدل على من يتجردون للغارات وقطع الطريق، وأخذت تتردد في أشعارهم صيحات الفقر والجوع، كما تموج بأنفسهم ثورة عارمة على الأغنياء والأشحاء، ويمتازون بالشجاعة والصبر عند البأس وشدة المراس والمضاء وسرعة العدو[3].

والظريف الذي يبدو كأنَّه تناقضٌ أو تباعدٌ، أنَّنَا حين نسأل اللغة عن المتصف بالصعلكة لا تقول إنَّه الفقير، ولكنَّنا نجده صاحب شيء يشبه المهنة أو الحرفة وهي

---

1) خليف، يوسف، الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، ط3، (د.ت)، ص52.

2) أمين، أحمد، الصعلكة والفتوة في الإسلام، دار المعارف، القاهرة، (د.ت)، ص19.

3) ضيف، شوقي، تاريخ الأدب العربي: العصر الجاهلي، القاهرة، دار المعارف، (د.ت)، ص375.

الصعلكة نفسها، وحينئذٍ لا تكون الصعلكة دالة على الفقر، وإنما على اللصوصية وقطع الطريق وسائر أساليب السلوك العدواني الذي يهدف إلى المغنم[1].

وقد سلك الصعاليك السبيلين: طائفة قبلت ذلك الوضع الاجتماعي الذليل، الذي رضي لهم ضعفاً في النفس، أو ضعف في الجسد، أو ضعف في النفس والجسد معاً، وطائفة رفضت ذلك الوضع، وأبت أن تعيش تلك الحياة الساقطة التافهة المهينة، ووجدت في القوة(قوة النفس وقوة الجسد)، وسيلة تشق بها طريقها في الحياة[2]. إنَّ السلوك الذي انتهجه الصعاليك سلوك عدواني، بغض النظر عن صوره والأساليب التي كان يعتمدها الصعاليك، فهم بالمعنى العرفي ذؤبان ولصوص وفقراء، احترفوا فنوناً من القتال في التلصص والسلب والفتك، وهم أباة لا يقبلون الضيم، أو تطاول من أحدٍ عليهم بفضله[3].

وقد شاع عند العامة ما يقلل من شأن هؤلاء الصعاليك، الذين لم يكونوا إلا طائفة من الفرسان اعتمدت أسلوب المجتمع القبلي نفسه في الإغارة على غيرها، وسلب الأموال، لكنهم تميزوا – في غالب الأحوال – بأن جعلوا المال الذي يحصلون عليه قسمة بينهم، يستهمون فيه على قدم المساواة، لا يستطيع زعيمهم أن يخص نفسه بشيء زائد على غيره[4].

---

1) مهنا، أحمد سلمان، المرأة في شعر الصعاليك في الجاهلية والإسلام، رسالة ماجستير غير منشورة، الجامعة الإسلامية، غزة، فلسطين، 2007، ص1.

2) مهنا، المرأة في شعر الصعاليك في الجاهلية والإسلام، ص34.

3) ربابعة، حسن محمد، (1998)، الغارة عند الشعراء الصعاليك في الجاهلية، مجلة جامعة الملك سعود، مجلد10، العدد6، ص58.

4) الفيل، توفيق، القيم الإنسانية في شعر الصعاليك، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، جامعة الكويت، السنة العاشرة، مجلد10، العدد38، 1990، ص226.

الفصل الأول

البنية الإيقَاعِيّة في شعر الصعاليك

1.1 مفهوم الإيقاع

تمنح الموسيقى النص الشعري مزيدا من الأحاسيس التي تثير إعجاب المتلقي، نظرا لما تشكله من إيقاعات تعبر عن مكنونات الشاعر الداخلية وما يشعر به، فكثير من الإيقاعات الشعرية تكون منفذا إلى ذات الشاعر، فيمكن دراستها وتحليلها من خلال إيقاعات الشعر التي وظفها في نصه الشعري.

تتشكل للنص الشعري جمالياته من خلال موسيقاه، سواء أكانت الموسيقى الخارجية المتمثلة بالوزن الشعري، أو تشكيل القوافي، أم كانت من خلال الموسيقى الداخلية المتمثلة، بأصوات الحروف وتناغمها، وتشابك الجمل بعضها بعضا، كل ذلك يشكل المعادلات الصوتية والإيقاعية، ومن خلال توزيع النغم الصوتي على وحدات زمانية بتناسق مخصوص، ينتج ذلك الإيقاع الشعري، الذي يثير النفس البشرية، ويبعث فيها مشاعر منشطة أو مهدئة حسب طبيعة التجاوب النغمي شدة ولين، والإيقاع الموسيقي بهذا المعنى، يضفي إلى عناصر التشكيل قوة جمالية، يكاد يفتقدها الشعر إن لم توجد فيه عناصر الموسيقى بكافة أشكالها، التي تُنَظِّمُ الوحدات الصوتية، وتهندس التشكيلات الإيقاعية، وتوزعها على حيز من الزمن يستفرغ الشحنات العاطفية، والدفقات الشعورية بما يصاحبها من إثارة الفكر والخيال في خضم التجربة الشعرية([1]).

فالعالم حركة دؤوب، ولا يمكن لأيّ كائنٍ حيٍّ أن يحافظ على حياته إلاّ بالحركة، وخلال تغير أو وضعية تتخذها هذه الحركة، فهناك إيقاع مستمر، وكل ظاهرة كونية لها

---

1) شعراوي، حسن، الشعر الحديث والإيقاع الموسيقي، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2010، ص2.

إيقاعها المؤثر فيما عداه، ويحتاج الكلام يحتاج دائماً إلى حضور المُتَكلِّم، والكلمة المنطوقة الصادرة عن جسد حيّ تبدو أقرب إلى الفكر الخالق من الكلمة المكتوبة[1]، وتؤكد الدراسات المعنية نوعاً ما انتماء الأدب العَرَبِيّ بشكليه الفصيح والشعبيّ إلى دائرة الأدب الشفاهِيّ، فالأصوات التي تصدر عن المُتَكلِّم تتبدد في الهواء ولا تترك له أثراً[2]، والزمن لا يستطيع أن يحتفظ بالصوت، لذلك أصبحت اللُّغة لدى الشعوب الشفاهيَّة أسلوباً للفعل، وارتباط الصوت بالفعل يضمن للصوت البقاء فضلاً عن التأثير، ولعلَّ هذا هو الذي جعل الشعوب الشفاهيَّة تنظر إلى الكلمات بوصفها حاملةً لقوةٍ عظيمةٍ؛ فلا يمكن أن يصدر الصوت دونما استخدام للقوة، فالصوت على اختلاف مصادره يرتبط في ذهن الإنسان بدلالات معينة من جهة، كما أنَّه يُؤثِّر فيه تأثيراً كبيراً من ناحية أخرى[3]، لذلك أدرك العَرَبِيُّ هذه الخاصيّة الصَوْتيَّة فاستخدمها في شعره لإحداث التأثير المراد في المتلقي من ناحية، وكوسيلة لحفظ الأثر الصوتيّ من ناحية أخرى.

والإيقاع الشِّعري بوصفه مظهراً صوتياً منظماً، يستمد فاعليته من علاقات اللغة التي لا ينفصل فيها معنى عن آخر، فليس هناك خصائص سابقة للوزن، بل يكتسب كلُّ وزن خصائصه داخل التجربة، بحيث يمكن أن نجد قصائد أو مقطوعات متعددة من نفس الوزن، ولكن تفرض كلُّ قصيدة أو مقطوعة على الوزن خصائص ليست في غيرها من القصائد؛ وذلك بسبب العلاقات المتميزة التي تشكل القصيدة أو المقطوعة ذاتها[4].

---

1) سلدن، رامان، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: جابر عصفور، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، (د.ت)، ص165.

2) سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ص166 .

3) حسام الدين، كريم، الدلالة الصوتية: دراسة لغوية لدلالة الصوت ودوره في التواصل، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط1، (د.ت)، ص11.

4) عصفور، جابر، مفهوم الشعر، دار الثقافة، القاهرة، 1986، ص413.

ويعرف الإيقاع بأنه: "ظاهرة صوتية في الكلام المنطوق بعامة، ولكنه في الكلام المنظوم يكتسب معنى آخر، إذ يجري على أوزان منتظمة متكررة، وقوالب إيقاعية محكمة القياس، تشكل في مجموعها ما يسمى بعروض الشعر، أي القوالب الوزنية التي يجري عليها الكلام المنظوم([1]).

وإن الموسيقى الإيقاعية في الشعر، هي روحه وتمثل التشكيل الزماني والمكاني، في الخطاب الشعري، لأن الوحدات الإيقاعية الزمنية التي تقابل التفعيلات العروضية، مضافا إليها القافية، بما تضفيه من جرس موسيقي، تعطي نغما خارجيا هاما، عدا الموسيقى الداخلية التي تعنى بتناسق الحروف وتناسب مخارج الكلمات([2]).

وهو ظاهرةٌ صَوْتيَّة في الكلام المنطوق بعامة، ولكنَّه في الكلام المنظوم يكتسب معنى آخر؛ إذ يجري على أوزان منتظمة متكررة، وقوالب إيقاعيَّة محكمة القياس، تشكل في مجموعها ما يسمى بعروض الشِّعر؛ أي القوالب الوزنيَّة التي يجري عليها الكلام المنظوم[3]. والإيقاعُ منه ما هو متناسق يسير على نمطٍ واحدٍ يسمى وزناً، وما دون ذلك يظلُّ إيقاعاً، فالإيقاع يشمل الوزن، والوزن نمط من أنماط الإيقاع، أما الموسيقى فهي الأشمل والأعم منهما، فهي سبب وجودهما، وهما جزء من الكل المُوْسيقيّ[4]. ويبدو أنَّ الشِّعر العَرَبِيّ نشأ مقترناً بالموسيقى والإنشاد، ولذا يتكررُ القولُ في تراثنا القديم: أنشد فلان، يقصدون قال شعراً، والإنشاد هنا غير الغناء، ولكن ذلك يبرز قيمته الإيقَاعِيّة

---

1) بكار، يوسف؛ وسيف، وليد، العروض والإيقاع، عمان، الأردن، منشورات جامعة القدس المفتوحة، 1997. ص10

2) الحنفي، معاذ محمد، البنية الإيقاعية في الشعر الفلسطيني المعاصر: شعر الأسرى أنموذجا، رسالة ماجستير غير منشورة، ص10

3) بكار وسيف، العروض والإيقاع، ص10

4) الحنفي، معاذ محمد، البنية الإيقاعية في الشعر الفلسطيني المعاصر، رسالة ماجستير غير منشورة، الجامعة الإسلامية، غزة، 2006، ص9

الوزنيَّة، فالتراث الشِّعريُّ العَرَبِيُّ القديم نشأ في ظل الإلقاء المسموع، والرواية الشفويَّة المنطوقة، والأداء الصوتي بدلاً من الكتابة، التي لم تكن شائعة[1].

والإيقاع نظامٌ حيويٌّ شاملٌ، وبناء وظيفي مركَّب، ينتقل من ظاهرة صَوْتيَّة بحتة، وسلسلة زمنيَّة متعاقبة إلى أقانيم زاهية الفكر والصور والرؤى والموضوعات والانكسارات الضوئيَّة واللونيَّة المتعاكسة، حيث يدخل كل عناصر القصيدة في كون إيقاعيّ، ونغميّ، وشعريّ، بعد أن ذاب الإيقاعُ فيها ليتجسد خلقاً جديداً متمازجاً بالفكر واللغة والرموز والصور والعواطف تمازج الروح بالجسد، وتتسرب هي فيه، وتتشكل تشكلاً بكراً كأن لم تكن من قبل مطروحة على قارعة الطريق، حسب تعبير الجاحظ، يطرقها القاصي والداني، وإنما هي نتاج صوغها وحسن تصويرها، وحلاوة جرسها، وحذق تركيبها، وجمال سبكها، ابنة إيقاعها الجديد المنبثق من خصوصية التجربة الإبداعية[2]. فلكلّ زمانٍ إيقاعه ولكلِّ مبدعٍ إيقاعه النابع من ثقافته وبيئته ومدى غنى تجربته، ولأنَّ الأنظمة الإيقَاعِيّة المبتدعة التي يتكون منها الإيقاع المميز للشاعر أنظمة اختياريَّة، لزم من ذلك أن لا يخضع لضوابط دقيقة معينة، فهي اكتشافات لعلاقات خفية في اللغة يتوصل إليها الشَّاعِر ثم يسعى إلى تطويعها وإبرازها في أعمالها[3].

وقد أضفت بعض الحروف إيقاعا متميزا للشعر العربي، فقد وظَّف الشعراء العرب الحروف لتعبر عن بعض الدلالات التي أرادها الشاعر، والشعراء الصعاليك كغيرهم من الشعراء كرروا بعض الحروف، وجاء ببعضها مناسبا للسياق الدلالي، وإذا ما درسنا هذه الخاصية عند عروة بن الورد والشنفرى وتأبط شرا، ممثلين لشعر الصعاليك،

---

1) بكار وسيف، العروض والإيقاع، ص10-11

2) الهاشمي، علوي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2006، ص25

3) الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، ص18-19

فإننا نجد استخداماتهم لبعض الحروف للدلالة على ما يدور في صدورهم. وبعد دراسة شعر الشعراء الثلاثة في دواوينهم، فقد تم رصد استخدامات هؤلاء الشعراء للحروف الصوائت، وكان أكثر تلك الحروف ما هو مبين في الجدول الآتي:

نسبة شيوع أشباه الصوائت في شعر الصعاليك(عروة بن الورد، الشنفرى، تأبط شرا) :

الشاعر		الشنفرى (1)	تأبط شراً (2)	عروة (3)
الصوت	اللام	1010	726	905
	الميم	617	508	677
	النون	617	450	571
	الراء	507	339	436
المجموع		2785	2023	2589

من الملاحظ على الرصد السابق لاستخدام الشعراء الصعاليك(عروة بن الورد، الشنفرى، تأبط شرا) أنَّ صوت اللام هو أكثر الأصوات استخداما عند هؤلاء الشعراء، وقد يعود السبب في ذلك إلى طبيعة صوت اللام فهو " صوت متوسط بين الشدة والرخاوة، ومجهور أيضاً، ويتكون هذا الصوت بأن يمر الهواء بالحنجرة فيحرك الوترين الصوتيين، ثم يتخذ مجراه في الحلق وعلى جانبي الفم في مجرى ضيق يحدث فيه الهواء

---

1) الشنفرى، ثابت بن أوس، الديوان، تحقيق وتقديم: طلال حرب، بيروت، لبنان، دار صادر، 1996.

2) تأبط شرا، ثابت بن جابر، الديوان، جمع وتحقيق: علي ذو الفقار شاكر، دار الغرب الإسلامي، 1984.

3) ابن الورد، عروة، الديوان، دراسة وشرح وتحقيق: أسماء أبو بكر، بيروت، لبنان، دار الكتب العلمية، 1998.

نوعاً ضعيفاً من الحفيف وفي أثناء مرور الهواء من أحد جانبي الفم أو من كليهما، يتصل طرف اللسان بأصول الثنايا العليا وبذلك يحال بين الهواء ومروره من وسط الفم فيتسرب من جانبيه[1]، وبصفة عامة فاللام من الحروف التي تتعادل فيها صفات القوة وصفات الضعف فتوصف بأنها متوسطة[2]، ولعل توسطها ما جعل لها هذه النسبة في شعرهم، فالصعاليك حياتهم تتوسط ما بين المراقبة وهي السكون والانتظار؛ والسكر أو الإغارة على أهدافهم وما يتبعها من شدة وقوة.

ويأتي بعد حرف اللام ترتيباً حرف " الميم " وهو " فهو صوت مجهور، متوسط الشدة أو الرخاوة، يحصل هذا الصوت بانطباق الشفتين بعضهما على بعض في ضمة متأنية وانفتاحهما عند خروج النفس، ولذلك فإن صوته يوحي بذات الأحاسيس اللمسية التي تعانيها الشفتان لدى انطباق بعضهما على بعض، من الليونة والمرونة والتماسك مع شيء من الحرارة، فانطباق الشفة على الشفة مع حرف الميم يمثل الأحداث الطبيعية التي يتم فيها السد والانغلاق، كما أن ضم الشفة على الشفة بشيء من الشدة والتأني قبيل خروج صوت الميم يمثل بداية الأحداث التي يتم فيها المص بالشفتين والجمع والضم، أما انفراج الشفتين أثناء خروج صوت الميم فهو يمثل الأحداث التي يتم فيها التوسع والامتداد"[3] . ويظهر ذلك عند الشنفرى في قوله:

وَوَادٍ بَعيدِ العُمْقِ ضَنْكٍ جُماعُهُ مَراصِدُ أَيْمٍ قانِتِ الرأسِ أَخْوفُ[4]

---

1) أنيس، إبراهيم، الأصوات اللغوية، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، 1990، ص64

2) رجب، مصطفى، لغة الشعر الحديث، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2000، ص104.

3) عباس، حسن، خصائص الحروف العربية ومعانيها، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب، 1988، ص29

4) الشنفرى، الديوان، ص34. جماع الشيء: مجتمع أصلة

يتحدث الشاعر عن واد موحش موغل في أعماق الصحراء قد بات مأوى للجن والوحوش، هجره الناس جميعا حتى المغامرين والأبطال، ولكنه اقتحمه صاعدا روابيه التي لا يجرؤ على صعودها إنسان في جرأة وشجاعة غير مبال بما يصيبه في وقت مبكر قبل أن يذيب دفء الشمس قطرات الندى، وقد استخدم الشاعر ثلاث كلمات (مراصد – العمق – أيم) في بنيتها صوت الميم ولكل منها دلالته، فالميم في وسط (العمق) وما توحي به من امتداد لهذا العمق، ما يوحي للمتلقي بمدى عمق هذا الوادي واتساع المرمى البصري به، ثم تأتي لفظة (جماعة) لتعطي الميم فيها دلالة الانحصار والحدودية، فالقعر مكان محدد تستطيع العين إدراكه والإلمام به ثم تأتي الميم بدلالة جديدة في لفظة " أيم"، وهي ذكر الحية وما تحتويه اللفظة من الشدة المراوغة التي تتطلب حركة الشفتين المضموتين حذراً وخوفاً.

ونلاحظ في قول تأبط شراً:

فَجَلَّلْتُها مُرْهَفاً صارماً أَيانَ المرافِق والمِفْصِلا [1]

فهو يصف قتاله وشجاعته، فيصدر صوت الميم مضموماً (مرهفاً)؛ ليوحي ببداية الحدث، وهو ضربه بسيفه الصارم، ثم يأتي بصوت الميم مفتوحا؛ لإيحاء المتلقي بمدى تأثير هذه الضربة الصارمة، فهي ضربة مؤثرة ليس لها حد، ويخرج بذلك عن الصورة الطبيعية لضربة السيف التي تنهال على جزء واحد من الجسد إلى ضربة ذات أبعاد واتساع، فهي تؤثر في المرافق والمفاصل.

ثم يأتي حرف النون في المرتبة الثالثة في عدد استخدامات الشعراء للحروف أشباه الصوائت، وتشترك النون مع اللام في جميع الصفات، فحرف "النون" مجهور متوسط الشدة، وفي نطقه يعتمد طرف اللسان على أصول الأسنان العليا مع اللثة، ويخفض الحنك اللين، فيتمكن الهواء الخارج من الرئتين من المرور عن طريق الأنف، ويتذبذب الوتران الصوتيان حال

1) تأبط شرا، الديوان، ص158 .

النطق[1]؛ لذلك كان الصوت الرنان ذو الطابع النوني، الذي تتجاوب اهتزازاته الصوتية في التجويف الأنفي، وهو أصلح الأصوات قاطبة؛ للتعبير عن مشاعر الألم والاستكانة، وإذا لفظ مشدودا بعض الشيء أوحى بالانبثاق والخروج من الأشياء، تعبيراً عن البطون والصميمة. أما إذا لفظ بشيء من الشدة والتوتر فلابد لموحياته الصوتية أن تتجاوز ظاهرة الانبثاق العفوية إلى النفاذ القسري والدخول في الأشياء، وإذا لفظ بشيء من الخنخنة (إخراج الصوت من الأنف) أوحى بالنتانة والخسة[2].

ومن استخدامات حرف الميم قول عروة بن الورد :

إِذَا مَا أَرَدتُ المَجدَ قَصَّرَ مَجدُهُم فَأَعيا عَلَيَّ أَنْ يُقارِبَنِي المَجْدُ [3]

نلاحظ استخدام الشاعر لصوت الميم المفتوحة فهو يتحدث عن " المجد " وهو صفة للتفاخر والتباهي مما جعله يؤثر حرف الميم المفتوحة التي تعطي الاتساع، حتى أن المتلقي يشعر بخاصية الأذن مدى الرضا به والاتساع في اللفظ ويكررها في ثلاثة مواضع (مجد – مجدهم – مجد) ليعطي الصوت صفة من صفات انفراج الشفتين أثناء خروج الصوت الذي يمثل الحدث المشار إليه وهو الفخر والعلو الذي لا ينتهي.

ومن استخدامات حرف الميم قول الشنفرى:

هَتُوفٌ ، مِنَ المُلْسِ المُتُونِ يَزينُها رَصَائِعُ قَد نِيطَتْ إليْهَا ، ومِحْمَلُ[4]

نرى الشنفرى في هذا البيت، وهو يصف قوسه المغرم به، يلقي في نفس المتلقي إيحاءات صوتية، تتعدى التعبير بالكلمة إلى اندماج المتلقي في صورة

---

1) بشر، محمد كمال، علم اللغة العام: الأصوات، القاهرة، مؤسسة المعارف للطباعة والنشر، 1980، ص130 .

2) عباس، دراسة خصائص الحروف ومعانيها، ص80 .

3) ابن الورد، الديوان، ص56 .

4) الشنفرى، الديوان، ص56. الهتوف: التي تصوت وقوس هتفي: قوس ذات صوت. المتون: الظهور، والمتون: الصلبة. الرصائع: خرز يعلق على الشيء لئلا تصيبه العين، وقد يراد بها ما يرصع من جوهر وغيره. نيطت: علقت. المحمل: علاقة السيف وهو السير الذي يتقلد به.

صوتية واضحة، يستخدم فيها حرف النون في ثلاثة مواضع، فهو يسمعنا صوت قوسه الذي عبر عنه بكلمة (هتوف)، فاهتزاز القوس يصاحبه ويلائمه حرف النون الذي تتجاوب اهتزازاته الصوتية في التجويف الأنفي؛ ليعطى لنا ذلك الرنين المنبعث من القوس، وهو يشق الهواء. كما أن لفظة (يزينها) تخرج فيها النون بشيء من الشدة والتوتر؛ لتعطى لنا موحيات صوتية بالانبثاق والخروج من الأشياء، فصوت القوس وهو مزين بالرصائع التي علقت به يتناسب مع صوت النون المكسورة في لفظة (نيطت) نلاحظ ارتباط صوت النون بالياء في أحداث صوت واحد مضخم يعطي امتدادا للحرف يتناسب مع انطلاق القوس إلى مسافات بعيدة.

ويقول تأبط شراً أيضا[1] :

لَتَقْرَعَنَّ عَلَيَّ السِنَّ مِنْ نَدَمٍ إذا تَذَكَّرْتَ يَوْماً بَعْضَ أخلاقِي

والمعنى هنا لتندمنَّ على سوء عشرتك لي وإفراطك في لومي وعتبي إذا فقدت بغيتي عنك شخصي واضطررت إلى تذكرك أخلاقي وتصورك شمائلي وطباعي، وقد استخدم الشاعر ليعبر عن مكنونات نفسه حرف النون، وقد تكرر في البيت ست مرات إضافة إلى تنوين الفتح الذي يعد نونا، وقد جاء استخدام حرف النون في صدر البيت وهو يتحدث عن الندم، لأن صوته المشدد يعطي صوت الرنين والتعبير عن الدواخل، وكأن الشاعر يريد أن يمتد بدلالة اللفظ حتى تظل عالقة في الأذهان، مؤكداً على ما يريد أن يوحي به من حالة الندم التي تستظل بهم بعد أن يفارقهم، وهذا ما أوضحه في لفظتي (لتقرعن والسن) وهما كناية عن الندم والحزن على شيء قد فات، ولا يمكن استدراكه.

وكذلك يستخدم عروة بن الورد حرف النون في قوله:

وقَفْتُ بها فَفَاضَ كمُنْحَدِرٍ منَ النَظْمِ الجُمَان[2]

---

1) تأبط شرا، الديوان، ص144. تقرعن: يقال قرعت في كذا وعلى كذا سني إذا ندمت عليه.

2) ابن الورد، الديوان، ص230 .

الدَمعُ مِنِّي

أول ما نلحظه في هذا البيت استخدام الشاعر حرف النون المشددة في الشطر الأول في موضع واحد، قابله في الشطر الثاني بتكرار صوت النون في أربعة مواضع، ونلحظ صوت النون في هذا البيت فقد استخدم بحركة الكسرة، ثم حركة السكون ثم حركة الفتحة ثم تأتي القافية بنون مكسورة، وطبقاً لهذا التفاوت اختلفت درجات تفخيم حروف الكلمة وترقيقها، فالشاعر في هذا البيت في حالة وقوف مع الذكريات، وهياج الأشجان ملأ عيني عروة بالدموع فأتى بلفظة (مني) بالنون المشددة المكسورة في هذا البيت هي (المعادل الصوتي) للحزن الذي تزدحم به بكائياته على فراق الأحبة، كما أن لفظة (كمخدر) توضح الحركة والصوت للفظة (منى) فالدموع تتساقط متسارعة، لذا نجد الشاعر يستخدم صوت النون الساكنة في حشو البيت، التي يعلو معها الرنين ويبرز، ويطول زمنه عما هو، وكأنها تمثل قمة الرنين الذي يتردد فيه وغايته؛ فهو يشبه الدموع في انحدارها بالسيل المنهمر، بأصواته العالية في حالة هذه الانهيار. ثم تعطي النون دلالة الانبثاق النفاذ في لفظتي (النظم الجمان)، فهو يشبه سقوط الدموع متسارعة، كأنها حبات اللؤلؤ الصغار المنظومة تتدحرج متدافعة وقد انفلت عقدُها.

ونجد الشنفرى أيضا يوظِّف حرف النون في قوله:

وَقَدْ خَرَّ مِنهُم رَاجِلانِ وَفَارِسٌ كَمِيٌّ صَرَعْناهُ وخُوْمٌ مُسَلَّبُ[1]

وهنا يصور الشنفرى صورة لإحدى معاركه على قبيلة بجيلة، وكيفية قتاله وانقضاضه على عدوه، وهي صورة متحركة تتميز بالحركة السريعة؛ لذا نجده قد استخدم صوت الراء في أربعة مواضع، وتكرير صوت الراء بتضعيفها في لفظة (خرَّ) دلالة مرئية تجعل المتلقي وكأنه ينظر إلى سقوط أعدائه، فهو ليس سقوطاً عادياً بل متدرجاً مع صوت الراء المفصلة فهو يجعل من قتيله كالبيت أو الخيمة التي تسقط متتالية حتى تنهار تماما، ثم جاء بكلمة

---

1) الشنفرى، الديوان، ص34 . الربع: المرتفع من الأرض. القوم رجل: مشاة على أرجلهم. المقنب: الجماعة من الفرسان الراكبين الخيول.

مسكنة الراء في لفظة (خوْم)، وكأنه يريد للمتلقي أن يتأمل جيداً، بل إنه يريد أن يوقف هذا المشهد القتالي بحركاته السريعة على صورة الفارس المدجج بالسلاح، وهو ملقى قتيلاً ليعطي دلالة فروسيته وقدرته الفائقة على القتال؛ أي حتى الفارس الذي يركب الخيل لم يستطع مهاجمته بل تركه صريعا ملقى على الأرض.

كذلك أدرك الشاعر تأبط شراً ما لصوت الراء من خواص فيقول :

إِذَا رَاعَ رَوْعُ المَوْتِ رَاعَ، وَإِنْ حَمَىَ: حَمَى مَعَهُ حُرٌّ كَرِيمٌ مُصَابِرُ [1]

فهو يظهر حركة صوت (الراء) في الشطر الأول متمثلة في ألفاظ (راع - روع - راع) حيث يكررها الشاعر في ثلاثة مواضع ، ولما كان لصوت الراء تماثل للصور المرئية التي فيها تأرجح، فقد استخدمها الشاعر هنا لتناسب الشعور النفسي للإنسان الخائف، فالخوف يصاحب اضطراباً بل رعشة يمكن تجسيدها وإظهارها واضحة إذا ما ذهبنا بخيالنا إلى تأرجح الجسم وعدم استقراره، وهو ما يوحي به صوت الراء في هذا الشطر، ثم يتحول الشاعر في الشطر الثاني بدلالة أخرى لصوت الراء هي التفصيل فيذكر (حرَ ، كريم ، مصابر) ، فالحر كريم مصابر، وكذلك الكريم حر مصابر، وهذا يؤيد دراسة الدكتور حسن عباس الذي يشير فيها إلى أن من دلالات صوت الراء التفصيل . فالراء في اللغة تمثل المفصل في الجسد، فإذا ما نظرنا إلى الكلمات الثلاث بصورة مرئية تماثله لنا بأعضاء الحركة في الجسد، وجدنا أن حرف الراء بتفصل صوته (ر . ر . ر) يساعد هذه الأعضاء على التحرك بمرونة في كل الاتجاهات، فإن كانت الصفات الثلاث لا تنفصل بعضها عن بعض، فصوت الراء هو الرابط بينها ، فهي جسد واحد أو قطعة واحدة والراء يظهر حركة كلٍّ منها .

ثم نجد عروة بن الورد يسخر صوت الراء في رسم صورة جمالية وصفية واقعية فيقول:

سَلِي الطَارِقِ المُعَتَرَّ ، يا أمَّ إِذَا مَا أَتَانِي بَيَنَ قِدْرِي وَمَجزِرِي[1]

1) تأبط شرا، الديوان، ص85 .

مَالِكٍ

وهنا يستخدم الشاعر دالة (صوت الراء) في الشطر الأول حيث يصف (الطارق المعتر) وهو الضيف القادم ليلاً، يطلب القرى، مضطرباً خائفاً، متردداً، وهذه الصورة المرئية لهذا الضيف القادم عليه وما يحتاج إليه ، تزداد جمالاً بوصفها (بالمعتر)، حيث إن الضيف يقبل على قوم يجهلهم ليطلب الزاد والحماية، ولا يدرك إن كان سيجده أم لا، فيمن قدم عليهم، فإذا ما تخيلنا هذا الضيف وقد أتى ليلاً، فنرى أن نسبة اضطرابه وتردده وخوفه تكون أكثر ما يمكن، ولعل الشاعر حينما استخدم صوت (الراء) بتكرارها وتضعيفها، قد مثّل لهذه الصورة المضطربة للضيف بإيحاء هذا الصوت الدال على التأرجح ذات اليمين وذات الشمال ، فهو يُقدم عليه متردداً ، يتقدم خطوات ويتأخر أخرى، يراوغ نفسه وفكره المتأرجح بين القدوم أو النفور، وتتغير هذه الصورة الجمالية الوصفية في الشطر الثاني من البيت، حيث يضع الشاعر نفسه في موضع بين القدر والمجزر، وهي كناية عن صفة الكرم، فيحول الصورة الصوتية باستخدامه لصوت (الراء) إلى صورة مرئية، بل يجعل مسموع الصوت يحذوا على محسوس الحدث فاستخدامه لصوت الراء في لفظة (قدري)، حيث موضع القدر على النار في حالة استمرارية من الغليان يناسب هذا الصوت الذي يوحي بالتكرار، كذلك دالة الراء في (مجزري) حيث مكان النحر، تعطي صورة تكرارية واستمرارية لعملية الذبح، لتؤكد صفة الكرم في الشاعر، فهو يأخذ موضع العطاء بين القدر والمجزر، جاعلاً من نفسه موضع الملاذ والملجأ لكل ضيف يطلب القرى ليلاً.

2.1 التكوين الموسيقي:

إن النظام الموسيقي عنصر أساسي في الأعمال الفنية على اختلاف أنواعها، ولكل فن من الفنون وسيلته الخاصة، وقواعده الأساسية التي توفر للعمل الفني هذا

---

1) ابن الورد، الديوان، ص65 . الطارق: الذي يطرق على الباب ليلا، وكل من يأتي ليلا فهو طارق. المعتر: الذي يأتي للمعروف من غير أن يسأل. مجزري: مكان الجزر أو المسلخ الذي تسلخ فيه الإبل أو الماشية بعد سخرها.

العنصر، وقد تحدد النظام في القصيدة التقليدية في التزام بعض القواعد الشكلية الضابطة للأوزان والقوافي" [1]، فالتزام الشاعر بالوزن والقافية دليل على تمسكه بنظام موسيقي يبغي من خلاله أن يكون " عاملاً من عوامل التأثير الجمالي" [2] في قصيدته، وعند البحث عن القيم الجمالية والفنية في القصيدة الموزونة المقفاة يوضع في الاعتبار هذا النظام الموسيقي الذي التزمه الشاعر، ونسج على منواله قصيدته. وأيّاً كان الشأن فإن تعليل اختيار الشعراء لإيقاعات معينة لا ينبغي أن ينظر إليها نظرة علمية صارمة، ولكن يجب أن يتحدث عنها ضمن عطاءات تأويلية، ويجب أن يظل الاجتهاد في ذلك مفتوحاً.

إن الشكل وحده عبارة عن مقاطع فارغة لا تحمل أي مضمون[3]، ولكن الذي يجب أن يُلتفت إليه أن " المشكلة ليست في الشكل، إنها في الشاعر وموهبته، والشكل القديم لم يمنع أمثال بعض الشعراء من أن يبدعوا في مجال هذا الشكل روائع مازلنا نجد فيها أنفسنا أكثر مما نجدها في بعض شعر اليوم[4]. فليس الشعر في الحقيقة إلا كلاماً موسيقياً تنفعل لموسيقاه النفوس وتتأثر بها القلوب [5].

البحور الشعرية :

استخدام البحور الشعرية للشعراء الصعاليك:

---

1) إسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية. دار العودة، بيروت، لبنان، 2007، ص80.

2) إسماعيل، الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية، ص81 .

3) نشأت، كمال، في نقد الشعراء، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 1991، ص38.

4) نشأت، في نقد الشعراء، ص38 .

5) أنيس، موسيقى الشعر، ص17

الشاعر / اسم البحر		الشنفرى	تأبط شراً	عروة بن الورد
الطويل	عدد الأبيات	165	142	196
الوافر	عدد الأبيات	7	43	56
الكامل	عدد الأبيات	2	8	12
البسيط	عدد الأبيات	--	30	3
المديد	عدد الأبيات	7	--	1
المتقارب	عدد الأبيات	2	16	--
الرمل	عدد الأبيات	--	--	1
عدد الأبيات التي جرى عليها الحذف		183	239	269

نلاحظ من خلال رصد البحور الشعرية التي استخدمها الشعراء الصعاليك (عروة بن الورد، وتأبط شرا، والشنفرى) أن الشنفرى استخدم البحر الطويل وهو بحر مزدوج التفعيلة، ولم يرد في شعر العرب إلا تاماً، والشنفرى استعمله في مظهرية كثيراً، فقد استخدمه في 165 بيتاً، والملاحظ أن قصائده من الطويل مطولات غالباً يصل بعضها إلى (29 بيتاً)، وواحدة طويلة وهي لاميته وأبياتها (68 بيتاً)، وأكثر القصائد التي على الطويل غرضها الوصف، إذا وضعنا لامية العرب التي تشتمل على جوانب متعددة من حيث الأغراض الشعرية مما يصعب على الباحث تصنيفها تحت غرض معين(68) بيتا.

أما تأبط شرا فقد استخدم هذا البحر (142) بيتاً، ونلاحظ أيضاً أن تأبط شراً استخدمه في قصائد طويلة تصل إلى (26 بيتاً)، وأكثر الأبيات التي نظمها على بحر

الطويل كان غرضها الوصف (92 بيتاً)، والفخر (22 بيتاً)، والرثاء (11 بيتاً)، والمدح (9 أبيات)، والهجاء (8 أبيات). ويعد البحر الطويل من أكثر البحور استخداماً لدى عروة بن الورد فقد استخدمه في 196 بيتاً وكان استخدامه في القصائد الطوال التي تصل إلى(29) بيتاً، وأكثر الأبيات التي نظمها على بحر الطويل كان الغرض منها الوصف (86 بيتاً)، والفخر (46 بيتاً)، والهجاء (13 بيتاً)، والحكمة (12 بيتاً)، والمدح (10) بيوت.

هذا يبين أن بحر الطويل هو من أكثر البحور التي استخدمها الشعراء الصعاليك في شعرهم، ونلاحظ أن أكثر الأغراض الشعرية التي استطاع هذا البحر أن يؤديها هي الوصف، وقد يعود السبب في ذلك إلى أن الوصف يحتاج لطول نفس، من ذكر للموصوف ومحاسنه وأوصافه.

ونلاحظ في مظاهر استخدام بحور العروض إطاراً صوتياً عاماً في شعر الشعراء الصعاليك، حيث إن الشعراء الثلاثة لم يخرجوا في بناء أشعارهم عن البحور التي أقرها الخليل فيما بعد، إلا أنهم لم يستخدموا البحور الستة عشر كلها، فلم يحظ بحر البسيط أو الهزج أو الرمل من المجتلب، ولا الخفيف أو السريع، أو المقتضب أو المجتث من المشتبه، ولا المتدارك من المتفق بنظم في شعر الشنفرى، أما في شعر تأبط شراً فلم يحظ الرجز أو الهزج أو الرمل من المجتلب، ولا الخفيف أو السريع أو المقتضب أو المجتث من المشتبه ولا المتدارك من المتفق بنظم أي من أشعاره عليها، وكذلك عروة بن الورد لم ينظم بيتاً واحداً على الهزج من المجتلب، ولا الخفيف أو السريع أو المقتضب أو المجتث من المشتبه، ولا المتقارب أو المتدارك من المتفق، ونلاحظ من خلال عدد الأبيات التي نظمت في البحور الشعرية أن بحر الطويل أكثر بحور الشعر تواتراً في أشعار الشعراء الثلاثة.

ونخلص من ذلك أن الإيقاع الشعري يستمد فاعليته من علاقات اللغة التي لا ينفصل فيها معنى عن معنى ، وبالتالي فليس هناك خصائص سابقة للوزن، بل يكتسب

كل وزن خصائصه داخل التجربة ، بحيث يمكن أن نجد قصائد أو مقطوعات متعددة من نفس الوزن، ولكن تفرض كل قصيدة أو مقطوعة على الوزن خصائص ليست في غيرها من القصائد أو المقطوعات ، وذلك بسبب العلاقات المتميزة التي تشكل القصيدة أو المقطوعة ذاتها [1].

3.1 القوافي:

إن من أهم ما يميز شعر الصعاليك أنها لا تمثل قصائد طويلة باستثناء بعض القصائد مثل: لامية الشنفرى، والتائية، أما أغلب أشعارهم فكانت مقطوعات قصيرة والقافية هي: " بأنها حرف الروي أي الحرف الذي يتكرر في آخر كل بيت من أبيات القصيدة، وهذا التعريف قاله ثعلب، ولم يأخذ به علماء العروض بعده، ولكنه لا يزال هو المعهود الشائع للقافية، ومعظم الدواوين القديمة مرتبة أبواباً حسب حرف الروي، وهو يسمى القافية "[2].

1) عصفور، مفهوم الشعر، ص413 .

2) عياد، موسيقى الشعر العربي، ص99 .

استخدام الشعراء الصعاليك لحروف الروي في أشعارهم:

الشاعر / حرف الروي	الشنفرى		تأبط شراً		عروة بن الورد	
	العدد		العدد		العدد	
الباء	13		22		21	
الميم	7		17		--	
الراء	12		41		97	
النون	2		26		3	
اللام	68		51		50	
الدال	9		4		22	
العين	3		19		31	
التاء	29		--		12	
الجيم	5		--		--	
الحاء	--		8		15	
القاف	--		37		1	
الفاء	22		--		8	
الهاء	4		--		--	
الياء	5		--		--	
الواو	--		4		--	

نلاحظ من خلال الجدول أعلاه أن استخدام الشنفرى لحروف الروي كان أكثره لحرف اللام، أما تأبط شرا فقد استخدام الراء واللام بنفس النسبة تقريبا، أما عروة بن الورد فقد كان حرف الراء هو أكثر الحروف رويا عنده، ثم تلاه حرف اللام.

وإن أصوات الراء والميم والياء والنون واللام والدال تحظى بأكبر نسبة في الاستخدام روياً عند الشعراء الثلاثة، وأن كثرة شيوع الحروف أو قلتها تعزي إلى نسبة ورودها في أواخر الكلمات، وربما يرجع شيوع بعض الحروف مثل اللام والميم والنون والراء إلى أن هذه الأصوات الساكنة أكثر وضوحاً وأقربها إلى طبيعة الحركات " ولذا يميل بعضهم إلى تسميتها أشباه أصوات اللين ومن الممكن أن تعد حلقة وسطى بين الأصوات الساكنة وأصوات اللين، ففيها من صفات الأولى أن مجرى النفس معها تعترضه بعض الحوائل، وفيها أيضاً من صفات أصوات اللين أنها لا يكاد يسمع لها أي نوع من الحفيف، وأنها أكثر وضوحاً في السمع [1].

وبذلك يصبح أكثر الأصوات التي قد تصحب الروي وتكون القافية إنما هي من قبيل الحركات، تكشف لنا حقيقة القافية المتمثلة في صبغتها الحركية، فالقافية تمثل قمة الارتفاع الصوتي في البيت الشعري، وبهذا هي لا تمثل خاتمة البيت، وإنما تمثل همزة الوصل بين البيتين .

4.1 ظاهرة التصريع في المطالع

من السمات المستحبة إن لم تقل من المشروطة في نظم الشعر عند العرب أن يصرع المطالع حتى يدل آخر الصدر على آخر العجز ثنيها على القافية التي ستجري

1) أنيس، الأصوات اللغوية، ص27 .

وتلتزم [1]، ولذا نجد القصائد العربية يغلب عليها الطابع المعروف بالتصريع، ولكن من السمات الواضحة في شعر الصعاليك عدم التزامه بهذا الطابع، فنجده لا يلتزم التصريع، بل يغلب عليه خلوة من هذا التصريع، حيث نجد نسبة قليلة منه مصرعة، أما الكثرة الغالبة فلا تصريع فيها ويمكن أن نفرق في هذا بين القصائد والمقطوعات[2].

والمقياس لدينا في هذا البحث سيكون في القصائد التي تعد طويلة بالنسبة للمقطوعات القصيرة الكثيرة التي وردت إلينا من شعرهم، بمعنى أن المقطوعات القصيرة يمكن أن يقال إنها كانت في الأصل قصائد مصرعة، ولكنها بترت ولم يصل إلينا منها إلا هذا الجزء، أما القصائد فلا تحتمل ذلك[3]. ومن القليل الذي ورد فيه التصريع.

قصيدة الشنفرى التي أولها :

أَلا أَمَّ عَمروٍ أَجْمَعَتْ فَاِستَقَلَّتِ وَما وَدَّعَتْ جيرانَها إِذْ تَوَلَّتِ [4]

قصيدة تأبط شراً التي أولها :

يا عيدُ ما لَكَ مِن شَوقٍ وَئيراقِ وَمَرِّ طَيْفٍ عَلى الأَهْوالِ طَرّاقِ [5]

---

1) ابن جعفر، قدامه، نقد الشعر، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، القاهرة، مكتبة الكلية الأزهرية، 1979، ص51. .

2) اختلف العلماء العرب في عدد أبيات القصيدة والمقطوعة، ويرجح أن ما زاد على سبعة أبيات فهو قصيدة ، وما قل فهو مقطوعة.

3) حنفي، شعر الصعاليك منهجه وخصائصه، ص401.

4) الشنفرى، الديوان، ص15 .

5) تأبط شرا، الديوان، ص43.

قصيدة عروة بن الورد التي أولها :

أَقِلّي عَلَيَّ اللَومَ يا ابنة مُنْذِرٍ وَنَامي، وَإِن لَم تَشتَهي النَومَ،فَاِسهَري[1]

ويمكننا القول إن " احتمال كون المقطوعات بترت من قصائد ليس إلا مجرد افتراض عقلي، وليس هناك ما يوجب قيام هذا الاحتمال بالنسبة لشعر الصعاليك، فالمقطوعات شائعة فيما ورد إلينا من الشعر كله، سواء في الجاهلية والإسلام، وإن كان ما ورد منها من شعر الجاهلية أكثر مما ورد منها في شعر الإسلام، ويؤيد هذا ما تنقله الروايات من أن الشعراء لم يلتزموا أو لم تغلب على شعرهم القصائد الكاملة إلا قبيل الإسلام أما قبل ذلك، فكان الشائع لديهم إنشاء الأبيات والمقطوعات"[2]، ونستطيع أن نقول إن شعر الصعاليك يتميز بأن أغلبه غير مصرع، وهذه الأغلبية هي التي نعنيها بعدم التزام التصريع.

المجانسة والمقاربة :

ونجد في شعر الشعراء الصعاليك ضرباً من استغلال الطاقة الموسيقية في الأصوات المعزولة يتمثل في إبرازها متجانسة أو متقاربة مرتبطة بمعان أهمها:

يقول الشنفرى في مقابلة بين الشمال واليمين:

وَمَقْرونَةٍ شِمالُها أُجَنَّبُ بَزّي ماؤُها قَدْ تَقَصَّرا [3]

---

1) ابن الورد، الديوان، ص143.

2) حفني، شعر الصعاليك منهجه وخصائصه، ص405 .

3) الشنفرى، الديوان، ص27 .

بِيَمينِها

وذلك بتكرار حرف الميم مع الشين في شمالها ومع الياء في يمينها .

ويقول أيضا في المقابلة بين الرغبة والرهبة.

لَعَمْرُكَ ما في الأَرض ضِيْقٌ عَلى اِمرئٍ سَرَى راغِباً أو راهِباً، وَهوَ يَعْقِلُ [1]

تكرار حرف الراء والألف والباء، فالراء للتحرك والترجيع والباء للحركة وعدم الاستقرار والألف للامتداد ، واستخدام الغين صوت صلب يستخدم للفخامة، والهاء يتناسب مع الرهبة فالهاء للاهتزاز والاضطراب. أما في المقابلة بين الشر والخير فيقول تأبط شرا:

سَلَبْتَ سِلاحي بائِساً وشَتَمْتَنِي فَيا خَيْرَ مَسْلوبٍ ويَا شَرَّ سالِبِ [2]

المقابلة بين (خير) و(شر) وهذا يبدو بالخير لانتسابه إلى دالة (مسلوب) المنسوبة إلى الشاعر، ودالة (شر) مؤخرة لانتسابها إلى (سالب)، وهو المراد من هجاء الشاعر.

ويقابل الشنفرى أيضا بين الخير والشر فيقول:

وَلَستُ بِعَلٍّ شَرُّهُ دونَ خَيْرِهِ أَلَفَّ ، إِذا ما رُعْتَهُ اِهتاجَ ، أَعْزَلُ [3]

فالشين في بنية الكلمة وهو صوت لثوي رخو مهموس للتفشي يتبعه الراء المشددة التي تدل على القوة والشدة التي تتناسب مع امتداد الشر ، وصوت الخاء في (خيره) تعطي صوت الحفيف ويتبعه صوت (الياء) الذي يعطي امتداداً يتناسب مع انطلاق مسافة الخير التي تغطي على الشر .

أما الفقر والغني فقد أورد فيهما الشعراء الصعاليك بعض المقابلات، يقول الشنفرى:

---

1) الشنفرى، الديوان، ص38 .

2) تأبط شرا، الديوان، ص19 .

3) الشنفرى، الديوان، ص41.

وَأُعْدَمُ أَحْياناً ، وَأَغْني ، وَإِنَّما يَنالُ الغِنى ذو البُعَدةِ المُتَبَذَّلُ

فلفظ (أعدم) الذي يبدأ به البيت يوحي بأن الفقر هو الأصل في حياة الصعاليك ، أما (الغنى) الذي يؤخره ولا يربطه بزمان ليوحي بأنه عارضٌ .

ويقول عروة بن الورد:

المالُ فِيهِ مَهابَةٌ و تَجلَّةٌ والفَقْرُ فِيهِ مذلَّةٌ وفُضُوح [1]

تظهر المقابلة بين شطري البيت ويمكن توضيحا بالتقسيم الآتي :

المال / فيه / مهابة / تجلة

الفقر/ فيه / مذلة / فضوح

فالمال وهو أساس الغنى يقابله الفقر .

والمال سبب في النهاية يقابله المذلة في الفقر .

والمال يعطي تحله يقابله الفضوح في الفقر .

ويقابل الشنفرى بين الحركة والنشاط في قوله:

وَلا خالِفٍ دارِيَّةٍ ، مُتَغَزِّلٍ ، يَروحُ ويَغْدو ، داهِناً ، يَتَكَحَّلُ [2]

وقد عبر عن الحركة بالأفعال (يروح) ومقابلها (يغدو) لتعطي صورة حركية للذهاب والعودة مستخدماً صوت (الراء) الذي يعطي التكرار والتأرجح وصوت (الغين) الذي يوحي بالغور والغموض .

وأورد تأبط شرا بين القليل والكثير في قوله:

قَلِيلُ التَشَكّي لِلْمُهِمّ يُصِيْبُهُ كَثيرُ الهَوى،شَتَّى النَوى وَالمَسالِكِ [3]

---

1) ابن الورد، الديوان، ص111 .

2) الشنفرى، الديوان، ص40 .

3) تأبط شرا، الديوان، ص53.

استخدمه (قليل) الذي يبدأ بصوت القاف التي توحي بشدة الحدث ذاته وارتباطها باللام التي تتعادل فيها صفات القوة والضعف لتقلل من أحياء صوت القاف لتوحي بدالة الكلمة (قليل) أما (كثير) فالكاف أيضاً صوت يدل بشدة الحدث وارتباطه بالتاء الصوت المهموس الذي يعطي امتداداً للكلمة مع (الراء) باعتباره صوتاً مكرراً يوحي بالاستمرارية والكثرة .

ويقابل تأبط شرا بين الحركة والنشاط في قول:

تأبَّطَ شراً ثمَّ راحَ أَو اغْتَدى يوائِمُ غُنْماً أو يُشيفُ على دُخلِ[1]

دالة (راح) ، ودالة (اغتدى) توحيان بالحركة المستمرة فالرواح الذهاب والغدو العودة ، تتناسبان مع بداية البيت الذي يتصدر اسم الشاعر الذي عرف عنه شدة السرعة، فالحركة المستمرة بين الذهاب والعودة تعطي الدلالة المستوحية لشخصية الشاعر كذلك قوله :

تَقولُ تَرَكْتَ صاحِباً لَكَ ضائِعاً وَجِئتَ إِلَينا فارِقاً مُتَباطِنا[2]

وقد قابل تأبط شرا بين الصبح والليل في قوله:

إِلى أَنْ حَدا الصُبْحُ أَثْناءَه وَمَزَّقَ جِلبابَه الأَيلَلا [3]

استخدام المقابلة بين (الصبح) و(الليل) وعكس الصورة الواقعية؛ فالصبح يأتي لينهي حالة الليل، إلا أن الحالة النفسية للشاعر جعلته يعكس هذه الصورة ، مبتدأ بدالة (الصبح) وما بها من ضياء ليغطيها بدالة (الليل) برسم صورة بيانية وكان الصبح رجلاً والليل جلباباً يغطيه فلا يظهره .

ويقابل عروة بن الورد بين الحياة والموت يقول:

---

1) تأبط شرا، الديوان، ص55.

2) تأبط شرا، الديوان، ص73.

3) تأبط شرا، الديوان، ص57.

فَقُلتُ لَهُ: أَلا اِحْيَ، وَأَنتَ حُرٌّ سَتَشبَعُ في حَياتِكَ، أو تَموتُ [1]

جاء في نهاية البيت مقابلة ما بين (الحياة) و(الموت) لتمثل طبيعة حياة الشاعر الممتدة بين الحياة أو الموت. ويقابل أيضا بين عطشت ورويت .

وَأَنّي لا يُريني البُخلَ رَأيٌ ، سَواءٌ إِن عَطِشتُ ، وإِن رُويتُ [2]

جاءت نهاية البيت كسابقه في المقابلة بين طبيعة الحياة للشاعر ، فالسابق كان بين الموت والحياة، وجاء هذا البيت ليصور الحياة الشاقة التي يرسمها الشاعر في مطارداته، لتمثل أيضاً الموت والحياة، فالعطش طريق الموت، في مقابل الارتواء طريق الحياة .

5.1 التكرار الصوتي

يظهر التكرار الصوتي في أبيات الشنفرى التي يظهر بها معاناة الجوع والعطش والنوم في لاميته، وكأنه قد قصد إلى هذا التكرار قصداً ليحقق هدفاً فنياً أو نفسياً من وراء ذلك، والأبيات التالية تظهر مدى عناية الشاعر بالتكرار الصوتي: يقول[3]:

مُهَلْهَةٌ ، شِيبُ الوُجوهِ ، كَأَنَّها قِداحٌ بِكَفَّي ياسِرٍ ، يَتَقَلْقَلُ

وَتَشربُ أَسْآرِيَ القَطا الكُدْرُ بَعدَما سَرَتْ قَرَباً ، أَحْناؤُها تَتَصَلْصَلُ

فَعَبَّت غِشاشاً ، ثُمَّ مَرَّت كَأَنَّها مَعَ الصُبحِ، رَكبٌ مِن أُحاضَة مُجْفِلُ

وَ آلَفَ وَجهَ الأَرضِ عِندَ افتِراشِها بِأَهدأَ تُنبيهِ سَناسِنُ قُحَّلُ

---

1) ابن الورد، الديوان، ص100 .

2) ابن الورد، الديوان، ص101 .

3) ابن الورد، الديوان، ص42.

يلاحظ في الأبيات السابقة أن الشاعر عمد إلى اختيار ألفاظ (مهلهلة، تقلقل، تصلصل، حثحث، غشاشا، سناسن) ليعبر من خلال التكوين الصوتي لهذه الألفاظ عما يدور في نفسه، وعن معاناته الكامنة في صدره.

فالتكرار الصوتي في كلمة (مهلهلة) و(تقلقل) يظهر صورة الذئاب قليلة اللحم، ضامرة الأجسام، حتى أصبحت صلبة كأنها السهام التي يلعبون بها الميسر في خمورها واضطراب حركتها، ولعل لفظة (مهلهلة) بتكرار صوت (الهاء) و(اللام) يعطي هذه الدلالة فصوت (الهاء) يعطي صورة الاضطراب والتشويه و(اللام) من الأصوات المتعادلة في القوة والضعف، وكذلك دالة (قلقلة) التي في بنيتها صوت القاف المكررة يعطي صورة ذلك الاضطراب والحركة بهذه الذئاب اليائسة من الجوع والشاعر يشبه هذا بقوله :

أَو الخَشْرَمُ المَبعوثُ حَثْحَثَ دَبْرَهُ مَحابيضُ أرداهُنّ سامٍ ، مُعَسِّلُ[1]

يصور الشاعر حال الذئب وحوله الذئاب وكلها جائعة حائرة مضطربة بعد اليأس من الطعام، بحال رئيس النحل جاء يقود سرب النحل إلى خلاياه، فإذا الخلايا محطمة بعد أن أخذ جامع العسل ما فيها من عسل، فوقف النحل حائراً مضطرباً دون مأوى أو طعام، فحال الذئاب وحال النحل حينئذ شبيهان، وكلاهما شبيه بحال الشاعر، ولعل التكرار الصوتي في (حثحث) التي تعطي بدلالتها القيادة والحصى، وبتكرار صوتي (الحاء) و(الثاء) فالحاء ذلك الصوت الرخو المهموس والذي تكرر في هذه اللفظة وفي صوت (الثاء) المهموس أيضاً يعطيان دلالة على هذه الحالة الحزينة .

وفي البيت الثالث التكرار الصوتي للفظة (تصلصل) التي تحوي في بنيتها صوت (الصاد) المكررة، وهي من أصوات الصفير توحي بصدور صوت معين نتيجة للعطش الشديد الذي نسبه إلى القطا .

---

1) ابن الورد، الديوان، ص43.

وفي البيت الرابع تتجلى صورة العطش ويصور الشاعر هذا المشهد بإبداع شديد، حيث يحول سمع المتلقي إلى صورة مرئية يرسمها بكلماته، فيبدأ البيت بدالة (عبت) وما قبلها من إيحاء بشدة العطش، حيث يصور طريق شرب الماء من غير مص، أي بدفقه في الحلق دفقاً دون تدرج، ثم يتبعها بدالة (غشاشا)، وهي للعجلة وما تحتويه هذه اللفظة من تكرار لحرف الشين هو صوت يوحي للتفشي مما يؤكد دلالة الكلمة في سياق البيت.

وفي البيت الأخير ينتقل الشاعر من معاناة الجوع والعطش إلى معاناة النوم، حيث يوحي بأن معاناته ليست في النوم دون فراش ، فهذا لا يمثل الأشكال رغم خشونة الأرض وصلابتها ورغم ما يعتريها من حرارة أو برودة، ولكن الأشكال في عظامه البارزة التي يدلل عليها بلفظة (سناسن) بمعنى السلاسل ويعنى ظهره وهي المعروفة بالعمود الفقري، الذي لا يصل إلى الأرض عند نومه على ظهره فهو بارز يحول دون ذلك النوم، كذلك صوتي (السين) و(النون) المكررين في بنية الكلمة يتناسبان مع حالة الشاعر فصوت (السين) من أصوات الصفير التي توحي بالاستغراق الزمني وصوت (النون) هو أصلح الأصوات للتعبير عن مشاعر الألم والاستكانة.

والتكرار الصوتي عند تأبط شراً يظهر في أبيات متفرقة نرصد منها قوله:

فَرَشْتُ لها صَدري ، فَزَلَّ عَنِ الصَفا بِهِ جُؤْجُؤٌ عَبْلٌ، وَمَتْنٌ مُخَصَّرُ [1]

يتحدث الشاعر في هذا البيت عن خطته التي يريد أن يفادي نفسه بها بعد أن أحيط به بأنها مثل الطائر الممتلئ الصدر وجسمه مقسم ، وقد استخدم الشاعر لفظة (جؤجؤ) وهي صدر الطائر ونسب إليها دالة (عبل) وهو الممتلئ السمين، للتناسب مع لفظة (جؤجؤ) التي يدخل في بنيتها صوت (الجيم) المكررة وهي صوت انفجاري يدل على القوة والشدة التي تتناسب مع السمنة والقوة للطائر وصوت (الهمزة) وهو صوت شديد لا هو بالمجهور ولا بالمهموس ، يجعل المتلقي يتوقف للتأمل في سياق هذا الوصف.

---

1) تأبط شرا، الديوان، ص30 .

كذلك يقول تأبط شرا[1]:

أُكَفِكفُ رِجلي عَنهُم وَإِخالُهُم مِنَ الذُلِّ يَعراً بِالتَلاعَةِ أَعْفَرا

فَلَوْ نالَتِ الكَفّانِ أَصْحابَ نَوْفَلٍ بِمَهْمَهَةٍ من بَيْنِ ظَرَّ فَعَرْعَرا

يبدأ الشاعر البيت الأول بدالة (أكفكف) التي تحوي في بنيتها تكرار صوتي (الكاف) و(الفاء) لتوحي للمتلقي صورة الشاعر في صده لأصحابه من الإغارة عن بني نفاثة، وكأنه يضع كفيه أمامهم لأحداث هذا المنع ، فصوت الكاف يوحي بشدة الحدث ذاته، فالتصوير المرئي لهذه الصورة يعطي شدة فعل الشاعر في منع أصحابه من الأقدام حرصاً عليهم، ثم يأتي تبريره لهذا المنع في البيت الثاني بذكر ثلاثة مواضع تحتويهم الصحراء، ونجده يذكر لفظة (مهمهة) التي تدل على الصحراء، التي تحوي في بنيتها صوتي (الميم) و(الهاء) ، فصوت الميم المكرر المفتوح يعطي رحابة هذه الصحراء كما يتناسب صوت الميم المفتوحة الموحي بالغنة مع هذا الاتساع لهذه الصحراء ، وتكرار صوت (الراء) في دالة (عرعرا) يعطي إيحاء بالكثرة وصوت الراء المكرر المتوسط بين الشدة والرخاوة فيه ترجيع وتكرار، وكأنه يبرر ويؤكد على الفعل الذي قام به في البيت السابق فهذه الصحراء الواسعة وهذا الموقع المتسع قد يكون سبباً في هلاكهم. كذلك قوله :

بِهِ مِن نَجاءِ الدَّلوِ بيضٌ أَقَرَّها جُبَارٌ لِصُمِّ الصَّخرِ فيهِ قَراقِرُ[2]

يصف الشاعر طول تجربته بالطرق ومعرفته للطريق الذي يسلكه في وصوله إلى الماء، فيبدأ في الشطر الأول برسم صورة لهذا الطريق الذي يظهر فيه أماكن السيول التي تجمع فيها المياه، ثم ينقلنا من الصورة المرئية إلى صورة صوتية مجسمة لهذا السيل الذي يصفه بدالة (جبار) ليوحي للمتلقي بقوة هذا السيل المهلك، وكأنه يمهد

---

1) تأبط شرا، الديوان، ص32

2) تأبط شرا، الديوان، ص32

لهذا الصوت المنبعث من سقوط المياه بانحدارها على الصخور الصماء لتحدث صوتاً قوياً عالياً، ويأتي بدالة (قراقر) التي تتناسب مع الفعل الواقع وتعطي تلك الضجة والصوت المرتفع، حيث يدخل في بنيتها صوت القاف المكررة، وهي من أصوات القلقلة التي تمثل الاضطراب ، كذلك صوت (الراء) المكررة التي توحي بنفس الصورة المتأرجحة لسقوط تلك الصخور باندفاع الماء لتجسم للمتلقي هذه الصورة باللون والصوت.

ويظهر التكرار الصوتي عند عروة بن الورد في أبيات متفرقة من ديوانه مثل :

فَيَوماً عَلى نَجدٍ وَغَاراتِ أَهْلها وَيَوماً بِأَرضٍ ذاتِ شَتٍّ وعَرْعَرِ [1]

يصور الشاعر أيام الصعاليك، فهو يوم يغيرون فيه على بلاد نجد وأهل نجد، فيسوقون المواشي، ويقودونها إلى الجبال حيث أشجار الشَثّ، وأشجار العرعر، وهو شجر عظيم جبلي لا يزال أخضر تسمية الفرس (السرد)، وهناك يمضون يومهم الآخر في استهلاك ما غنموه ونجد الشاعر يأتي بدالة (عرعر) التي تحوي بنيتها صوت العين، وهو صوت يتصف بالجهر والشدة يتناسب مع وصف هذه الأشجار الضخمة، كما أن اتساع هذه الأشجار، يوحي به تكرار حرف (الراء) الذي يعطي بتكراره حركة هذه الأشجار .

ومن التكرار الصوتي عند عروة بن الورد قوله :

سَواءً وَمَن لا يُقدِمُ المُهرَ في الوَغى وَمَنْ دَبرُهُ، عِندَ الهَزاهِزِ، ضائِعُ [2]

في هذا البيت يصف الشاعر الإنسان المتخاذل الذي يخشى الإقدام في المعركة ويظل قريباً من الهرب، حتى إذا ما اشتدت الفتنة ولي الأدبار ، واستخدم الشعر لفظة (هزاهز) التي تحوي في بنيتها صوت الهاء المكررة وهو صوت يخرج سهلاً، لا ينحبس مع النفس، فهو صوت مهموس، فهو

---

1) ابن الورد، الديوان، ص55 .

2) ابن الورد، الديوان، ص181 .

يوحي بالاهتزاز والاضطراب والتشويه الذي يتناسب مع دالة اللفظة التي توحي بالفتن التي يهتز فيها الناس، كذلك صوت (الزاي) المكرر، وهو صوت لثوي رخو مجهور من أصوات الصفير يعطي دلالة الاضطراب الذي يناسب دالة (هزاهز) التي وضعها الشاعر في سياق البيت لتعطي للمتلقي تلك الصورة المهتزة المضطربة لهذا الإنسان المتخاذل عند وقوع الفتن .

ومن التكرار الصوتي عند عروة بن الورد أيضاً قوله[1] :

فباتَتْ لِحَدِّ المِرْفَقَيْنِ كِلَيهِما تُوَحوِحُ مِمّا نَابَها ، وَتُوَلوِلُ

يصف عروة في هذا البيت صورة الأم التي كبر ابنها بعد رعايتها له، فإذا به يخضع لإغراء امرأة أخرى جعلته يبتعد عن أمه ، فيرسم الشاعر ما أصاب الأم من الحزن والغم، ما جعلها تنكس رأسها على يديها وتبكي على مرفقيها ، تبكي على ما أصابها، وتكتمل الصورة الوصفية الحقيقية التي يرسمها الشاعر بتلك الأفعال التي ساقها في البيت (توحوح – تولول)، فالأفعال المضارعة للاستمرارية في الفعل كما أن بنية الفعل (توحوح) الذي يحوي في بنيته صوت (الحاء)، وهو من حروف الحلق يعطي الدلالة على هذا الفعل الذي يصدر من خلاله صوتاً قوياً في بحَّةٍ، نسمعها مع تكرار صوت (الحاء)، كذلك دالة (تولول) تحاكي صوت النائحة فهو صوت استغاثة ودعاء بالويل يتناسب مع (اللام) المكررة الذي قال عنه العلماء " إن الأصل فيه الترقيق" [2]، ترمز إلى ما يؤدي إليه الفعل من طلب العطف والرقة كذلك أسهمت الكسرة مع صوت (الواو) في تكوين صوتي لهذا الفعل الذي يعبر عن النفس المنكسرة الحزينة .

كذلك التكرار الصوتي في قوله[3]:

سَمِنّ على الربيعِ فهُنّ ضُبطٌ لهنّ لَبالِبٌ تحتَ السَّخال

---

1) ابن الورد، الديوان، ص211 .

2) أنيس، الأصوات اللغوية، ص60 .

3) ابن الورد، الديوان، ص216

يصور عروة (المعزي) في أحسن حالاتها، ففي الشطر الأول يرسم صورة بصرية لهذه المعزي، وقد وجدت الكلأ فرعته ، سمنت وقويت ، رُزقت صغاراً تعطف عليها وترق لها، وفي الشطر الثاني يكمل الصورة البصرية ، بصورة سمعية لصغارها فيسوق دالة (لبالب) التي توحي بصوتها وجلبتها والتي يدخل في بنيتها صوت (اللام) التي توصف بأنها متوسطة وترمز إلى الرقة التي تتناسب مع صفات الصغار، فإن كان الصوت والجلبة مصدرهما الصغار . فهو صوت متوسط بالقياس بأصوات الكبار ولكنه يحوي الرقة في داخله.

وهكذا يتضح أن الترديد بشقيه الصوتي واللفظي من مظاهر تفجير الجديد من الطاقات الدلالية، على عكس ما يوحي به في الظاهر.

الفصل الثاني

المستوى التركيبي

حظيت الجملة في اللغة العربية بنصيب وافر من اهتمام النحاة العرب، فدرسوا أنواعها وأنماطها وصورها، فنتج عن ذلك الدرس تراثٌ ثر[1]. وقد عرّف القدماء الجملة ووضعوا لها حدوداً، كان منها ما انتهى إليه مصطلح الجملة عند المتأخرين، فقد عرفها علي بن محمد الجرجاني بأنها: " مركب من كلمتين أسندت إحداهما إلى الأخرى. سواءً أفاد كقولك (زيد قائم)، أو لم يفد كقولك (إن يكرمني)، فإنه جملة لا تفيد إلاّ بعد مجيء جوابه"[2].

2.1 الخبر والإنشاء

إنَّ الخبر عند البلاغيين ما يصح أن يقال لقائله أنه صادق فيه أو كاذب، فإن كان الكلام مطابقًا للواقع كان قائله صادقًا، وإن كان غير مطابق له كان قائله كاذباً[3]، والإنشاء هو "كل كلام لا يحتمل الصدق والكذب لذاته؛ أي ليس لمدلول لفظه قبل النطق به واقع خارجي يطابقه أو لا يطابقه[4].

---

1) السامرائي، فاضل، الجملة العربية، تأليفها وأقسامها، ط1، عمان، الأردن، دار الفكر للنشر والتوزيع، 2002. ص3

2) الجرجاني، علي بن محمد، التعريفات، تحقيق: مجموعة من العلماء، ط1، بيروت، دار الكتب العلمية، 1983، ص69

3) عتيق، عبد العزيز، علم المعاني والبيان البديع، دار النهضة العربية، بيروت، (د.ت)، ص43

4) مطلوب، أحمد، والبصير، كامل حسن، البلاغة والتطبيق، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، بغداد، 1982، ص121

2.2 الأساليب الإنشائية:

الأساليب الإنشائية من طرق التعبير عن كلام لا يحتمل الصدق أو الكذب لذاته[1]، وبذلك لا يصح أن يُقال للمتحدث من خلاله بأنه صادق أو كاذب، فقولنا لمن لا يهتم بنفسه: (لا تُهملْ حق نفسك عليك) على سبيل النهي عن إهمال النفس، لا يمكن أن يُقال عنه صادق أو كاذب.

والأُسلوبُ الإنشائيُّ ينقسم إلى قسمين: إنشاء طلبي وإنشاء غير طلبي، والإنشاء الطلبي هو "ما يستلزم مطلوبا ليس حاصلا وقت الطلب، ومنه أفعال المقاربة، وأفعال التعجب، والمدح والذم، وصيغ العقود، والقسم، ورب، وكم الخبرية، ونحو ذلك. ويقسم إلى تسعة أقسام: أمر، ونهي، واستفهام، ودعاء، وعرض، وتحضيض، وتمن، وترج، ونداء"[2].

أمَّا الإنشاء غير الطلبي فلا يلقى له البلاغيون اهتماماً؛ لقلة المباحث المتعلقة به؛ ولأنَّه في الأصل أخبار نقلت إلى معنى الإنشاء، وكان للنحويين نصيب من العناية في مختلف أبواب النحو؛ لأنَّ الجملة في الأصل كانت جملة خبرية، ومبحثاً من مباحث النحو، فعندما تحوّلت إلى الإنشاء درسها النحاة وحاولوا تعليل هذا التحوّل بما ينسجم مع القواعد النحوية.

والإنشاءُ غير الطلبيّ هو "ما لا يستلزم مطلوبًا ليس حاصلاً وقت الطلب"[3]، ويكون بصيغ المدح والذم، وصيغ العقود والقسم، والتعجب والرجاء، وكذا يكون برُبَّ ولعلَّ، وكم الخبريَّة[1].

---

1) عوني، حامد، المنهاج الواضح للبلاغة، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة، (د.ت)، ص10

2) هارون، عبدالسلام، الأساليب الإنشائية في النحو العربي، ط2، القاهرة، مكتبة الخانجي، 1985، ص13

3) هارون، الأساليب الإنشائية في النحو العربي، ص13

وتعد الأساليب الإنشائية من أهم أبواب علم المعاني، فالاستفهام ينطوي تحته دلالات خفية ومعان لا تدرك إلا بالجد والصبر، كذلك الشأن مع أسلوب الأمر والنهي والترجي والنداء والقسم([2]).

ومن أمثلة الإنشاء غير الطلبي التي جاءت في شعر الصعاليك قول تأبط شرا مستخدما أسلوب المدح "نِعْمَ" قوله:

نيافُ القُرطِ غَرّاءُ الثَّنايَا ورَيْداءُ الشَّبابِ ونِعْمَ خِيْمُ [3]

يتغزل تأبط شرا بإحدى النساء، فهي فارعة الطول، وبراقة الفم والأسنان، لينة ناعمة الطبيعة والسجية، ويبدأ الشاعر باستخدام الكناية (نياف القرط) أي طويلته كناية عن طول العنق وجماله، كقولهم "بعيدة مهوى القرط"، وهي كذلك وهي (غراء الثنايا) أي براقة الفم والأسنان. وينهي الشاعر وصفه باستخدام أسلوب المدح بذكره لـ"نعم"، وفي هذا الاستخدام يكون الشاعر قد لجأ إلى الإنشاء غير الطلبي.

ومن الإنشاء غير الطلبي في شعر الصعاليك أيضا استخدامهم للقسم، فقد ورد القسم في شعرهم في أشكال متعددة، ومن ذلك استخدامهم لكلمة "لعمرك"، ومن ذلك قول الشنفرى في لاميته([4]):

أَقِيموا بني أمّي صُدورَ مَطيّكُم فإني إلى قَوْمٍ سِواكُمْ لأَمْيَلُ
فَقَد حُمَّت الحاجاتُ ، والليلُ مُقمِرٌ و شُدّتْ ، لِطيَّاتٍ ، مَطايا و أَرْحُلُ

---

1) الهاشمي، أحمد، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، المكتبة العصرية، بيروت، (د.ت)، ص69

2) المطرفي، لمياء محمد، من الأساليب الإنشائية في جزء الذاريات مواقعها وأسرارها، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة أم القرى، مكة المكرمة، 2007، ص5

3) تأبط شرا، الديوان، ص202 . نياف القرط: طويلة العنق. غراء الثنايا: براقة الفم والأسنان.

4) الشنفرى، الديوان، ص59. مطيكم: جمع مطية وهي الناقة. أميل: أشد ميلا. حمت: تهيأت وحضرت. شدت: قويت. الطية: الحاجة. الأرحل: جمع الرحل. المنأى: الموضع البعيد. القلى البغض. متعزل: الموضع الذي يعتزل فيه. لعمرك: أي وحياتك. راهبا: خائفا.

وَفِي الأَرْضِ مَنْأَى للكريمِ عن الأذى وفيها ، لمن خاف القِلَى ، مُتَعزّلُ
لَعَمْرُكَ مـا بالأَرض ضِيْقٌ على امرئٍ سَرَى راغباً أو راهباً ، وهو يَعْقِلُ

هذه الأبيات التي تحمل معاناة الشاعر مع قومه، وهي ترسم صورة الصعلوك الذي انتبذه قومه، فابتعد عنهم ولجأ إلى غيرهم، ولما أراد الشاعر أن يثبت ويؤكد لقومه أن الإنسان يستطيع أن يعيش بعيدا عن أهله وقومه إذا كان يملك التدبير والتفكر، فقد جاء بالقسم مؤكدا ما ذهب إليه، واستخدم "لعمرك" وهنا التقدير أقسم بحياتك أن الأرض لا تضيق على إنسان ذهب فيها رغبة أو خوفا، فالأرض مسكن للجميع. فاستخدم الشَّاعِر أسلوب الإنشاء غير الطلبي من خلال استخدامه لأسلوب القسم، فالجملة في أصلها (لعمرك قسمي).

الإنشاء الطلبي

وهو الكلام الذي ينشئه المتكلم من ذاته على أن يقترن بوجود معناه وجود لفظه نحو قولك: (بعت لك)؛ ففي هذه الجملة يكون حصول البيع مقترنا مع قول المتكلم (بعت لك)، وهذا يعني إن الأسلوب هو أسلوب إنشاء إلا إنه غير طلبي، وإذا قلنا: ضع كتابك: فهو أمر صادر من المتكلم الذي أنشأ هذه الجملة التي يتضح فيها أسلوب الطلب، وهذا ما يسمى بالإنشاء الطلبي([1])

الأمر

الأمر في اللغة: الأَمْرُ نَقِيضُ النهْيِ، أَمَرَه بِهِ[2]، وفي اصطلاح البلاغيين: هو طلب حصول الفعل على جهة الاستعلاء[3].

---

1) هارون، الأساليب الإنشائية في النحو العربي، ص24

2) ابن منظور، لسان العرب، مادة (أمر).

3) الكالوب، عيسى علي؛ والشتيوي، علي سعد، الكافي في علوم البلاغة، الطبعة الأولى، بنغازي، دار الكتب الوطنية، 1993، ص251

والأصل في صيغة الأمر أن تفيد الإيجاب؛ أي يطلب الفعل على وجه اللزوم، وهو المفهوم منها عند الإطلاق، وما عداه يحتاج إلى قرائن أخرى تُستفادُ من سياق الحديث[1]. ومن أساليب الأمر عند عروة بن الورد ما قاله لامرأته وهي تعاود إلحاحها في منعه من الغزو، يقول([2]):

أَقِلّي عَلَيَّ اللّوْمَ يا ابْنَةَ مُنْذِرِ ونامِي ، فإنْ لم تَشْتَهي النَّومَ فاسْهَرِي
ذَرِيني ونَفسي أُمَّ حَسَّانَ، إنني بها قبل أن لا أملك البيع مشتري
أحاديثُ تَبْقَى والفَتى غيرُ خالدٍ إذا هو أَمْسَى هامة فوق صُيَّر
تُجَاوِبُ أَحْجَارَ الكِنَاسِ وتَشْتَكِي إلى كلِّ معروفٍ تراهُ و مُنْكَرِ
ذَرِيني أُطَوِّفْ فِي البلادِ لعلَّنِي أُخَلِّيكِ أو أُغْنِيكِ عن سُوءِ مَحْضَرِي

تظهر الأبيات السابقة استياء عروة بن الورد من تدخل زوجته في شؤون حياته وإكثارها من لومه، فلما كانت هي تلومه كثيرا احتاج الشاعر إلى أن يوقف هذا اللوم والتدخل، فجاء بفعل الأمر "أقلي" بداية صدر البيت، وهنا لأهمية الفعل المذكور، ومن خلال هذا الفعل يتضح إكثار الزوجة من اللوم لزوجها، وطلب الإقلال يعني أن هناك كثرة، وما يتضح من خلال عجز البيت الأول يظهر أن عروة قد قصد المنع من الفعل "أقلي"، وذلك من خلال استخدامه للفعل "نامي"، والنوم يعني إنهاء الحديث، ويُلمح من خلال استقراء البيت الأول أن الأمر كان بصيغة التحبب، لأنه خيرها بين النوم أو السهر.

---

1) المراغي، علوم البلاغة، ص75

2) ابن الورد عروة، الديوان، ص67. هامة: يريد أن الفتى يموت فتخرج منه هامة تعلو كل نشز. صير: حجارة تجعل كالحظيرة، زربا للغنم. تجاوب: أي قبل أن أصير هامة تجاوب هذه الهامة أحجار الكنائس. الكناس: موضع. يريد أنها إذا صوتت أجابتها أحجار الكناس بالصدى وتشتكي إلى كل معروف تراه. منكر: أي تصوت في كل حال إذا رأت من تعرف ومن تنكر. أخليك: أي أقتل عنك فأفارقك، فتخلي للأزواج.

وانتقل إلى فعل أمر آخر "ذريني" بمعنى اتركيني مع نفسي، وهو تأكيد على ضجر عروة من ذلك اللوم، ثم يعيد استخدام هذا الفعل في البيت الأخير "ذريني أطوف"، وهنا يظهر الشاعر التأزم النفسي عنده فقد ضاقت نفسه من ذلك اللوم فأراد إقناعها أن في خروجه وتصعلكه قد يكون ارتياحها، فقد يموت فيتركها وترتاح من وجوده.

ومن استخدامات الأمر في شعر الصعاليك ما قاله تأبط شراً([1]):

سَلَكُوا الطَّرِيقَ وَرِيقُهُمْ بِحُلُوقِهِمْ حَنَقاً، و كَادَتْ تَسْتَمِرُّ بِجُنْدَبِ

فَاذْهَبْ صُرَيْمُ فَلا تَحُلَّنْ بَعْدَهَا صِغْواً، وَحُلَّنْ بالجَمِيعِ الحَوْشَبِ

يأتي الأمر من خلال استخدام الشاعر فعل الأمر "فاذهب" في أول البيت الثاني، فقد مر تأبط شرا على رجل من بني قريم بين الجبلين يقال له جندب بن الحارث، ومعه جار له من عدوان يقال له صريم، وكان القُرمي رجلا كثير المال، وسَلَما للناس كلهم، وكان صريم حليفا له، فلما مرَّ بهما تأبط شراً دعا أصحابه لأن يغدروا بهما، فأبى عليه أصحابه، فغرز سهما بساحتهما؛ ليعلمه أنه مرَّ وكان ذلك من عادة فعل أهل الجاهلية، وتعدوا عنهما([2]).

والشاعر يصف تلك الجماعة التي سلكت الطريق الموحش، فريقهم بحلوقهم كناية عن الخوف، فالإنسان عندما يشعر بالخوف فإنه يشعر بأن ريقه أصبحت في حلقه، وفي استخدام الشاعر للفعل "فاذهب" تهديد ووعيد وتحقير.

ومن الأمر أيضا قول السليك([3]):

---

1) تأبط شرا، الديوان، ص72. حنقاً: غيظا. صَغْو: اسم موضع. الحوشب: الكثير المُجتمِع

2) شرح أشعار الهذليين، ص844

3) السليك، الديوان، ص11. يصوب: ينصب زينحدر. جبرية: شجاعة من الجبر وهو الشجاع. الشروب: الرمح العطش إلى الدماء

وَضَارِبْتُ عَنْهُ القَوْمَ حَتَّى كَأَنَّما يُصَعّدُ في آثارِهِمْ ويَصُوبُ

وَقُلْتُ لَهُ خُذْ هَجْمَةً جَبْرِيَّـةً وأَهْلا ولا يَبْعُد عَليكَ شَرُوبُ

خرج السليك مع جماعة للغزو، فتركه بعضهم وظل معه فتيان من بني مقاعس ولما دنوا من بلاد خثعم ضلَّت ناقة لرجل يقال له صُرْد، ما إن خرج يطلبها حتى أسروه، وهاجمهم السليك، وقهرهم، وأنقذ صاحبه من الأسر، ونكل بالقوم، وساق إبلهم، فصور السليك ذلك، وقد جاء الشاعر بفعل الأمر "خذ هجمة" وهنا تصوير لطعنة السليك للعدو، فقبل أن يرميه برمحه صاح عليه "خذ هذه الضربة" وهذا أسلوب عرفته العرب فكانوا إذا أراد أحدهم أن يطعن عدوه في معركة قال: "خذها من يد فلان"، وهنا نجد الشاعر قد وظف هذه المقولة في شعره، وهي دلالة على عدم الغدر حتى مع العدو.

ومن أسلوب الأمر أيضا يقول الشنفرى([1]):

دَعِينِي وَقُولِي بَعْدُ مَا شِئتِ إِنَّنِي سَيُغْدَى بِنَعْشِي مَرَّةً فَأُغَيَّبُ

استخدم الشاعر فعل الأمر"دعيني وقولي" وهو خطاب لأنثى، ويأتي استخدام هذا الفعل في صدر البيت ممهدا لعجزه الذي يحمل الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر، فيذكر الموت الذي هو سائر إليه.

أسلوبا التمني والترجي

التمني: طلب أمر محبوب، ولكنه غير متوقع الحصول، إما لاستحالته أو لكونه لا يطمع في نيله.

واللفظ الموضوع له هو (ليت) كقول عروة بن الورد[2]:

ألا يا ليْتَنِي عَاصيتُ طلقاً وسياراً ومَنْ لِي من أَمْير

---

1) الشنفرى، الديوان، ص37. غدا: بكَّر، وغدا ذهب غدوة والغدوة ما بين الفجر وطلوع الشمس.

2) ابن الورد، الديوان، ص60 . الأمير: المستشار. طلق وجبار: أخوه وابن عمه

يأتي الشاعر بأداة التمني " ليتني"، فهو يتمنى أمراً يصعب تحقيقه، لأنه يتمنى أن يكون قد عاصى طلقاً وسياراً في زمن مضى، وهو قد أطاعهم حين ذاك، وهذا غير ممكن؛ لأنه حديث عن زمن ماض قد فات وانقضى، فعودة الزمن إلى الماضي استحالة، فالزمن الذي يذهب لا يعود، لكنها يبقى هو التمني الذي عادة يصعب تحقيقه.

وقد تستعمل أدوات أخرى للتمني عند إرادة أداء معان بلاغية معينة، كإبراز التمنى الذي لا يمكن حصوله في صورة الممكن الحصول، لكمال العناية به، وهذه الأدوات: (هل، ولولا، ولعل) ولكن أكثرها دوراناً في شعره هي الأداة (لعل) وهي للترجي، كما في قول أبي خراش الهذلي[1]:

لَعَلَّكَ نَافِعِي يَا عُرو يَوْمَاً إِذَا جَاوَرْتَ مِنْ تَحْت القُبُورِ

يطلب الشاعر الرجاء في هذا البيت أن ينفعه أخوه عروة بعد موته، وهنا تظهر عاطفة الحزن التي ألمت بالشاعر على فراق أخيه، ويظهر التمني هنا أنه ممكن التحقيق مع صعوبته. أما الترجي فهو طلب أمر محبوب ممكن الحصول ومرغوب فيه، واللفظ الموضوع له هو (لعل)، كقول الشاعر عروة بن الورد[2]:

لعَلَّ انطِلاقي فِي البِلادِ وبُغْيَتي وَشَدّي حَيازِيمَ المَطِيةِ بالرَّحلِ

سَيَدفَعُنِي يَوْماً إلى ربّ هَجْمَةٍ يُدَافِعُ عَنْهَا بالعُقوقِ وبالبُخْلِ

ومنه قوله أيضاً[3]:

ذَرِينِي أَطُوفُ فِي البِلادِ لَعلَّنِي أُخلّيك أو أُغنِيكِ عن سُوءِ مَحْضَرِي

فقد تمنى عروة في (لعل انطلاق... سيدفعني، ولعلني أخليك) أمراً محبوباً ومرغوباً فيه. ومما يلحظ قلة أسلوب التمني والترجي في شعر تأبط شراً والشنفرى، إذ

---

1) ديوان الهذليين، ص136 .

2) ابن الورد، الديوان، ص115 .

3) ابن الورد، الديوان، ص67 .

يكاد يختفي في شعرهما. وأغلب الظن أن السبب هو طبيعة الحياة التي عاشها هذان الشاعران فهما يعتمدان مبدأ القوة في الحياة، فليست بهما حاجة إلى التمني والترجي، فهما صعلوكان يحتكمان إلى منطق الفعل والقوة. ويقول الشنفرى:

أَلا لَيْتَ شِعْرِيَ والتَّلَهُفُ ضَلَّةٌ بِمَا ضَرَبَتْ كَفُّ الفَتاةِ هَجينَها[1]

نلحظُ استخدام الشَّاعِر لـ (ليت) وهي حرف تمنٍ، واستخدام أسلوب التمني، بمثل هذا الحرف أو غيره، يعد أسلوبا من أساليب الإنشاء الطلبي. والشَّاعِر يتمنى شيئا من أخواله يستحيل حصوله من وجهة نظره؛ لذا جاء متمنيا أن يحصل ذلك.ويقول أيضا:

إِذَا ما أَتَتْنِي مِيتَتِي لَمْ أُبَالِهَا وَ لَمْ تُذْرِ خَالاتِي الدُّمُوعَ وعَمَّتِي

وَلَوْ لَمْ أَرِمِ في أَهْلِ بَيْتِي قَاعِداً إِذَنْ جَاءنِي بَيْنَ العَمُودَينِ حُمَّتِي

نلحظُ أنَّ الشَّاعِر قد جاء بـ(لو) ليظهر ندمه، فقد خذله قومه فلم يطيعوه، فلم يكن النصر حليفه، ولو حرف امتناع لامتناع، فهم لم يطيعوه، وهو لم ينتصر.

النداء

هو طلبُ المتكَلم إقبال المخاطب عليه بحرف نائب مناب (أنادي) المنقول من الخبر إلى الإنشاء، وأدواته ثمان: الهمزة، و آ، و أي، و آي، و يا، و أيَا وَ هيا، ووا[2]، وهو: "التصويت بالمنادى لإقباله عليك، هذا هو الأصل في النداء، وقد تخرج صيغة النداء إلى أن يكون المراد منها غير الإقبال"[3]. وفي السياقات المختلفة لأسلوب النداء

---

1) الشنفرى، الديوان، ص72.

2) ابن هشام، عبدالله بن يوسف، أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، تحقيق: يوسف الشيخ محمد البقاعي، بيروت، دار الفكر، (د.ت)، ج4، ص4

3) العلوي، يحيى بن حمزة، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، تحقيق: عبدالحميد هنداوي، ط1، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، 2002، ج3، ص161

فإنه: "قد تستعمل صيغته في غير معناه[1]"، وذلك كالإغراء والاستغاثة والتعجب، يقول عروة مستخدما أداة النداء (يا)[2]:

سَلِي الطارقَ المُعترَّ يا أُمّ مالكٍ إذا ما أَتَانِي بينَ قِدْرِي و مَجْزِرِي

أيُسفِرُ وجْهِي ، إنَّه أوَّلُ القِرى وأبذُلُ مَعْروفِي لـهُ دُونَ مُنكَرِي

يُريح عليّ الليلُ أضْيافَ ماجِدٍ كَرِيمٍ، ومَالِي، سَارحاً ، مالُ مُقتِرْ

يذكر الشاعر حرف النداء (يا) قبل ذكر اسم زوجته، وهذا يدل على أن هذه الأداة استخدمت لمناداة القريب، فقد أظهر محبته وقربه من زوجته في ذكر اسمها الذي جاء بعد حرف النداء. ومن ذلك أيضا قول عروة بن الورد[3]:

أَلَمْ تَعْلَمِي، يا أمَّ حَسَّان إنَّنا خليطا زيال، ليس عن ذاك مقصر

ورد النداء هنا بـ (يا) في (يا أم حسان)، وهي زوجته، وتستخدم (يا) لنداء البعيد، لكنها في هذا البيت استخدمت لنداء القريب للتحبب.

ومن أمثلة النداء بـ (يا) في شعر الصعاليك قول تأبط شراً [4] :

يَا عِيدُ مَا لَك من شَوْقٍ وايرَاقِ وَمَرّ طَيفٍ عَلَى الأَهْوالِ طرَّاقِ

ومعنى البيت يا أيها المعتاد أي شيء لك، أي يتبعك ويجتمع لي بك من شوق يزعج، وسهر يقلق، وخيال يأتي على ما يعرض له من النوائب والآفات يطرق. جاء النداء هنا بـ (يا) في (يا عيد). وهو مطلع قصيدة، جاء النداء فيه ليوفر للشاعر بعداً إيحائيا من جهة وتأثيراً في السامع عن طريق تنبيهه، لأن النداء طلب، أما النداء بالأداة (الهمزة) ، فمنه ومن أمثلة ورود أسلوب النداء عند عروة بن الورد، يقول[5]:

---

1) القزويني، الإيضاح، ج3، ص91

2) عروة بن الورد، الديوان، ص157-158 .

3) عروة بن الورد، الديوان، ص77 .

4) تأبط شراً، الديوان، ص125 .

5) عروة بن الورد، الديوان، ص45. يتنشب: أي ينتسب إلى بني ناشب. الهُدم: الواحد هدم بكسر الهاء ومعناها الشيخ الكبير. المذنب: الذي عليه ذنب

أَيَا رَاكِباً إما عَرضتَ، فَبلغنْ بَنِي نَاشِبَ عَني، ومن يَتنشَّبُ

أَكُلُكم مُختارُ دار يَحِلهَا وتَارِك هُدْمٍ ليس عَنهَا مُذنبُ

جاء النداء باستخدام الشاعر حرف النداء (أيا)، وهنا يدل هذا الحرف على الاستغاثة، فهو يريد من الراكب أن يبلغ عنه بني ناشب وهي من قبائل عبس، وقد جاء النداء هنا مظهرا ضعف الشاعر الذي يستغيث ببني ناشب.

ومن النداء المحذوف الأداة قول الشنفرى([1]):

أَقِيموا بني أمّي صُدورَ مَطيّكُم فإني إلى قَوْمٍ سِواكُمْ لأَمْيَلُ

فحذفت أداة النداء (يا) في البيت السابق، وجاء بالمنادى (بني أمي) مجرداً منها، والتقدير (يا بني أمي) .

الاستفهام

الاستفهام في اللغة: من الفعل (فهم) فهما: والفَهْم: مَعْرِفَة الشيء بِالقَلب. فهِمَه فَهْماً وفَهَماً وفَهامة: عَلِمَه، وفَهِمت الشيءَ: عَقَلتُه وعرَفته. وفَهمت فُلانًا وأَفهَمته، وتَفَهم الكَلَامَ: فَهِمه شَيئًا بَعدَ شَيءٍ. ورجلٌ فَهِمٌ: سَريعُ الفَهْم، واسْتَفْهَمه: سأَله أَن يُفَهمَه[2].

وفي الاصطلاح: استعلام ما في ضمير المخاطب، وقيل: هو طلب حصول صورة الشيء في الذهن، فإن كانت تلك الصورة وقوع نسبة بين الشيئين، أو لا وقوعها، فحصولها هو التصديق، وإلا فهو التصور[3].

يعني ذلك أنَّ الصورة تكون خارج الذهن في الاستفهام، بحيث يطلب المتكلم معرفة ما هو في الخارج لترتسم الصورة الخَارِجيَّة في ذهنه، وبذلك يكون المخاطب ناقلاً للصورة

---

1) الشنفرى، الديوان، ص59

2) ابن منظور، لسان العرب، مادة (فهم)

3) الجرجاني، التعريفات، ص18

الخَارِجيَّة إلى ذهن المتكلم، وللاستفهام أدوات متعددة، وهي: "الهمزة، وأم، وهل، وما، ومن، وأي، وكم، وكيف، وأين، وأنى، ومتى، وأيان بفتح الهمزة وبكسرها"[1].

ويخرجُ الاستفهامُ إلى أغراض بلاغيَّة، فيقول الجرجاني: " واعلم أنه ليس شيء يخرج عن بابه إلى غيره إلا لأمر قد كان، وهو على بابه ملاحظًا له، وعلى صدد من الهجوم عليه، وذلك أن المستفهِم عن الشيء قد يكون عارفًا به مع استفهامه في الظاهر عنه، لكن غرضه في الاستفهام عنه أشياء[2]، فالاستفهام يخرج إلى معان أخرى غير المعنى الحقيقيّ له وهو طلب الفهم، الذي يستخدم لغرض بلاغيّ يكون ملاحظاً لهذا الغرض وقاصداً للمعنى والغرض الآخر رغم تعبيره عن المعنى بأسلوب الاستفهام.

يظهر هذا الأسلوب في شعر الصعاليك بأدوات استفهامية مختلفة، يكاد يكون أكثرها حضوراً هو همزة الاستفهام، وتليها الأداة (هل)، ومن أمثلة ذلك قول تأبط شراً[3]:

أَغَرَّكَ مِنِّي يَا بنَ فَعْلَةَ عِلَّتِي عَشِيَّةَ أَنْ رَابَتْ عَلَيَّ رَوَائِبِي

استخدم الشاعر في هذا البيت حرف الاستفهام (الهمزة)، وهنا الاستفهام إنكاري، فالشاعر ينكر على عدوه أن يظن أن أصبح ضعيفا بسبب ما أصابه من كسر رجله، فما زال هو قويا رغم ما أصابه.

ومن استخدام (هل) في شعر الصعاليك قول عروة بن الورد[4]:

---

1) السكاكي، ابن أبي بكر بن محمد، مفتاح العلوم، تحقيق: نعيم زرزور، ط2، بيروت، دار الكتب العلمية، 1987، ص308

2) ابن جني، الخصائص، ج2، ص466

3) تأبط شراً، الديوان، ص61. رابت عليه روائبه؛ أي نزل به ما يكره.

4) ابن الورد، الديوان، ص68. ضبوا: الضبوء اللصوق بالأرض. الرجل: الرجالة، وبمنسر: أي على الخيل، استعاره من الطير.

تَقُولُ: لَكَ الوَيْلاتُ، هَلْ أَنْتَ تَارِكٌ ضَبواً بِرِجْلٍ ، تَارَةً ، وبِمنسرِ

تسأله الولايلات مستخدمة (هل) إن كان يريد أن يضبأ بالنهار ليخفى، ويسري بالليل، وتارك أن يغزو مرة على أرجلهم ومرة على الخيل، وهنا يظهر الاستفهام القوة والفروسية، التي وصل إليها. وهنا يأتي الاستفهام ليبرز واقع الصراع بين الرجل وزوجته في تضادية الرؤية بين الغزو أو الركون متطلب الزوجة من عروة ترك عادة الغزو حفظا عليه من الهلاك.

ومن أسماء الاستفهام التي جاءت في شعر الصعاليم (أين) وهي للسؤال عن المكان، الذي افتقده الشعراء الصعاليك فهم كثيرو الحركة والتنقل، فلا يستقرون في مكان واحد.

ينتمون إلى مكان واحد، ولا يستقرون يأتي اسم الاستفهام (أين) التي تظهر في شعرهم واضحةً، وذلك إنما يعبر عن قلق الصعلوك من كثرة التنقل بين الأماكن، وعدم الاستقرار، لذا يأتي السؤال (أين) عن المكان تعبيراً عن إحساس الشاعر بجهله بالمكان من جهة، وعن حيرته وانفراده، هذا الانفراد والاغتراب عن الجماعة والقبيلة يولدان عدم الاطمئنان إلى المكان وجهاته. يقول عروة بن الورد[1]:

وَسَائلةٍ: أَيْنَ الرَّحيلُ ؟ وسائلٍ ومَنْ يَسألُ الصُّعلوكَ أَيْنَ مَذَاهبُه

مَذاهبُهُ أَن الفِجَاجَ عَرِيضةٌ إِذَا ضَنَّ عَنْهُ بالفِعَالِ أَقَارِبُهُ

فقد جاء السؤال هنا على لسان سائلة وسائل، وهما في الحقيقة هواجس الصعلوك عن الرحيل والمراد به المكان الذي يراد الرحيل إليه، وعن مذاهبه، إن هذين البيتين يمثلان رؤية الصعاليك للمكان، وتمثل أيضاً عدم الركون إلى مكان محدد؛ لأن الطريق واسعة، فلا مكان يختلف عن غيره عند الصعلوك.

النهي

1) عروة بن الورد، الديوان، ص48 . الفجاج: الواحد فج: أي الطريق الواسع الواضح بين الجبلين

والنهي قول ينبئ عن المنع من الفعل على جهة الاستعلاء، كقولك: لا تفعل، ولا تخرج"[1]، وهو: " هو طلب الكف عن الشيء على وجه الاستعلاء مع الإلزام"[2].

وبذلك يكون النهي متفقاً مع الأمر في أن كليهما طلب على وجه الاستعلاء، ويختلفان في أن الأمر طلب الفعل، أما النهي فهو طلب الكف عن الفعل، ويعتمد أسلوب النهي على صيغة واحدة، وهي اقتران الحرف (لا) مع الفعل المضارع بحيث يصبح المضارع مجزوماً، يقول السكاكي: "للنهي حرف واحد وهو (لا) الجازم في قولك لا تفعل، والنهي محذو به حذو الأمر في أن أصل استعمال لا تفعل أن يكون على سبيل الاستعلاء"[3].

فهو طلب الكفّ عن الفعل على جهة الاستعلاء، وله صيغة واحدة، هي المضارع المقرون بِ(لا) الناهية. وقد تخرج صيغة النهي عن معناها الأصلي – وهو طلب الكف – إلى معانٍ تعرف بالقرائن وتستفاد من السياق، وردت هذه الصيغة في شعر الصعاليك، نحو قول تأبط شراً [4]:

تَجَلَّدْ ، وَلا تَجْزَعْ ، وَكُنْ ذَا حَفِيظَةٍ فَإِنِّي عَلَى مَا سَاءَهُمْ لَمَقِيتُ

ينهى تأبط شرا في هذا البيت عن الجزع، وهو ما يُحسّ به المرءُ من القلق والاضطراب وضيق الصدر أو عدم الصبر، وهو ينهى عن ذلك ويأمر بضده وهو الحمية والغضب، وهذا من شيم أهل الفروسية التي عرف بها الصعاليك، فهم يدافعون عن الضعفاء، ويأخذون حقوقهم من الأغنياء بسيوفهم.

---

1) العلوي، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، ج3، ص156

2) الهاشمي، جواهر البلاغة، ص76

3) السكاكي، مفتاح العلوم، ص320

4) تأبط شراً، الديوان، ص74 .

وقول عروة بن الورد [1] :

لا تَلُمْ شَيْخِي فَمَا أَدْرِي بِهِ غَيْر أَنْ شَارَك نَهْداً فِي النَّسَبِ

كَانَ فِي قَيْسٍ حَسِيباً مَاجِداً فَأَتتْ نَهْدٌ عَلى ذَاكَ الحَسب

ينهى الشاعر عن اللوم الموجه إلى الشيخ الذي لا يعرف عنه سوى أنه شاركه النسب، وقد كان في بني قيس له المجد واليد الطولى، وهو أعلى هذا الحسب. فجاء النهي هنا في (ولا تلم) ليدل على طلب كف الفعل وقطعه.

ويقول الشنفرى في استخدامه للنهي[2]:

ولا تَقْبرُونِي ، إِنَّ قَبْرِي مُحَرَّمُ عَليكُم وَلَكن ابْشِرِي أمَّ عَامِرِ

ويقول[3]:

أَلا لا تَلُمنِي إِنْ تَشَكْيت خِلَّتِي شَفَانِي بِأَعْلَى ذِي الحمَيْرَة عذرتي

ويقول[4]:

لا تَحْسَبِيْنِي مِثْلَ مَنْ هُو قَاعِد عَلَى عثْةٍ أَوْ وَاثِق بِكَسَادِ

أورد الشاعر في الأبيات السابقة النهي في (لا تقبرونـي، ولا تلمني، ولا تحسبيني) ، ولكن أثره في النهاية يقع على الشاعر، أي أن أثر النهي خارجي التأثير، فالشاعر هو الناهي أو الفاعل.

3.2 التقديم والتأخير

---

1) عروة بن الورد، الديوان، ص46 .

2) الشنفرى، الديوان، ص58 .

3) الشنفرى، الديوان، ص99 . ذو الحميرة : موضع .

4) الشنفرى، الديوان، ص113 .

لم يرد في المصادر القديمة مَنْ ذكر التقديم والتأخير اصطلاحاً، بل كانت هناك إشارات إلى التقديم، وذلك ضمن تعريفهم لهذا الأسلوب، ذكر بعض العلماء كلاماً عن هذا الأسلوب، كقول العسكريّ: "وتجد اللفظة لم تقع في موقعها ولم تصل إلى مركزها ولم تتصل بسلكها وكانت قلقة في موضعها متأخرة عن مكانها فلا تكرهها على اغتصاب الأماكن والنزول في غير أوطانها"[1]، أما الجرجانيّ فقال: "أن تجد سببا إنْ راقك ولَطُفَ عندك إن قُدّم فيه شيء وحدّل اللقط عن مكانٍ إلى مكان"[2]، فهو يرى أن التقديم، هو تحويل اللفظ من مكانهِ إلى مكانٍ آخر، لقد تحدث علماء البلاغة الذين جاءوا بعد الجرجانيّ عن التقديم وأغراضهُ دون الانتباه إلى التعريف بالموضوع قبل ذلك[3].

اهتمَّ النحاة بالتقديم الذي يمثل بؤرة الأسلوب الذي يدور حوله التركيب فيما يتعلق بترتيب الأجزاء داخل الجملة، وإنَّ أي تغييرٍ يطرأ على الجملة من حيث تنظيم الكلمات أو ترتيبها ينبني على معنى، وهو ما يعنى به علماء النحو والبلاغة؛ إذ يحدث التقديم فيه طلباً لإظهار ترتيب المعاني في النفس، يرد التقديم لأغراض عدة منها السبق في الزمان، الاهتمام، الاختصاص، تقوية حكم وتأكيده ... الخ، وهذا التقديم يؤثر في توجيه

---

1) العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل، كتاب الصناعتين، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، صيدا، لبنان، 1986، ص140 – 141 .

2) الجرجاني، عبد القاهر بن عبد الرحمن محمد، دلائل الإعجاز، تعليق: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1992، ص82 .

3) ابن الحاجب، أبو عمرو عثمان بن عمر، الإيضاح في شرح المفصل، تحقيق وتقديم: موسى بناي العليلي، مطبعة العاني، بغداد، 1982، 1/157–179.

الدلالة لتغيير السياق لأن فضيلة البيان لا تعود إلى اللفظ من حيث اللفظ، وإنما تعود إلى النظم وترتيب الكلام وفق ترتيب معانيه في النفس[1].

والتقديم والتأخير تغيير في التراكيب الأساسية، أو عدول عن الأصل يكسب اللغة دقَّة في التعبير، ولكن هذه الحرية غير مطلقة، حددها ابن السرَّاج في ثلاثة عشر موضعاً لا يجوز تقديمها أو تأخيرها.

والتقديم والتأخير صيغة جماليَّة تحقق أغراضا دلالية للمنشئ لا تتحقق بالترتيب النمطي لأجزاء التركيب، وهو ميزة انمازت بها اللغة العليا، لغة القرآن الكريم، كقوله تعالى: "إياك نعبد" قدِّمت إياك على "نعبد" حيث قصرت العبادة لله سبحانه وتعالى. ويقول ابن فارس: " ومن سنن العرب تقديم الكلام، وهو في المعنى مؤخر، وتأخيره وهو في المعنى مقدم"[2].

والعَرَبِيّة من اللغات التي لا تتخذ في ترتيب أجزاء تراكيبها ترتيباً واحداً لا يُحاد عنه، فمنها ما له رتب محفوظة، ومنها ما لم تحفظ اللغة رتبته، " ومن الرتب المحفوظة في التركيب العَرَبِيّ أن يتقدم الموصول على الصلة، والموصوف على الصفة، ويتأخر البيان عن المبين والمعطوف بالنسق على المعطوف عليه، ومن الرتب المحفوظة أيضا تقدم حرف الجر على المجرور، والمضاف على المضاف إليه، والفعل على الفاعل أو نائب الفاعل، ومن الرتب غير المحفوظة في النحو: رتبة المبتدأ والخبر ورتبة الفاعل على المفعول به، ورتبة الحال والفعل المتصرف ورتبة المفعول به والفعل"[3].

---

1) داود، هديل عبدالحليم، مسوغات التقديم والتأخير في سورة البقرة، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، المجلد9، العدد4، 2004. ص205

2) ابن فارس، في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها، ص412

3) حسان، تمام، اللغة العربية معناها ومبناها، عالم الكتب، القاهرة، ط4، 2004، ص207

أمَّا دواعي التقديم والتأخير، فإنَّ الاهتمام بالمقدم وإبرازه يتسيدها، يقول سيبويه: "كأنهم إنما يقدمون الذي ببيانه أهم لهم وهم ببيانه أعنى، وإن كانا جميعا يهمانهم ويعينانهم"[1].

وإنَّ علاقة الشَّاعِر بدوال اللغة غير علاقة المتكلم العادي بها، فبموهبته ينقل أفكاراً بتراكيب تتحرك أفقياً تقديماً وتأخيراً[2]. ويُعدُّ انزياحاً عن الخطِّ العاديّ أو الترتيب.

ومما تمس الحاجة إلى مراجعته أنَّ" المفعول إذا تقدم لزم الاختصاص"[3]، وأنَّ فائدة تقديم الجار والمجرور تقتصر على الاختصاص والمشاكلة .....[4]، وأنَّ فائدة التقديم والتأخير، على اختلاف ضروبه، تنحصر في الاهتمام والاختصاص ومراعاة نظم الكلام[5].

وورد تقديم الخبر عند النحاة وذكروه في غير ما موضع، فقالوا: إنَّ تقديم الأعرف هو الأصل ويقصدون هنا المبتدأ، ويتأخر الأقل تعريفاً ليكون خبراً إلا أنَّ هذه القاعدة ليست ثابتة[6].

يقول الشنفرى من التقديم والتأخير:

بِرَيْحانةٍ منْ بَطْنِ حَلْيَةَ نَوَّرَتْ لَهَا أَرَجٌ ، مَا حَوْلَهَا غَيْرُ مُسْنِتِ [1]

---

1) سيبويه، أبو بشر، الكتاب، تحقيق: عبدالسلام هارون، بيروت، لبنان، دار الجيل للنشر والتوزيع، (د.ت)، ج1، ص34

2) عبدالمطلب، البلاغة والأسلوبية، ص157

3) العلوي، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، ج2، ص66

4) العلوي، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، ج2، ص40

5) ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج2، ص211

6) ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، ج1، ص88.

لَهَا وَفْضَةٌ مِنْهَا ثَلاثُونَ سَيحَفاً إِذَا ما أَنَسَتْ أُولَى العَدِيّ أَقْشَعَرَتِ[2]

نلحظ تقديم الخبر في البيت الأول على المبتدأ في "لها أرجٌ" فقد تقدم الجار والمجرور "لها" وهما الخبر على "أرج" وهو المبتدأ، والتقديم هنا يأتي للأهمية. ولنفس السبب يقدم الخبر على المبتدأ في البيت الثاني، "لها وفضة"، فتقدم الجار والمجرور"لها" وهي الخبر على "وفضة" وهي المبتدأ.

ويقول عروة بن الورد في تقديم الخبر على المبتدأ:

قَليلٌ ذَنْبُهُ ، والذَنْبُ جَمٌّ وَلَكنْ لِلْغَنِى رَبٌّ غَفُورُ[3]

هذا التركيب فيه تقديم للخبر بناء على أن المبتدأ أعرف من الخبر، وبتطبيق هذه المقولة على الجملة السابقة، نجد أن كلمة قليل نكره منونة، وكلمة ذنب مضافة إلى الهاء مما جعلها تعلو درجة في المعرفة على الكلمة السابقة لها، ويبدو أن الشاعر قد قدم الخبر (قليل) على المبتدأ (ذنب) للاهتمام بذلك المقدم، وليكون أول ما يواجهه المتلقي ومن ثم تحدث أثرها المرتبط بمدلولها، وهو القلة في الذنب بغض النظر عن الذنب ونوعه، فالغرض عند الشاعر ينحصر في تقديم الخبر والاهتمام به.

ويقول تأبط شرا:

وفي عنقي سيفٌ حسامٌ مهَّندٌ وَمُرْهَفَة زَورُ شِدادٌ عُيُورُها [4]

نلاحظ في هذا البيت أن الشاعر يريد أن يتجاوز مفهوم تركيب الجملة الاسمية بعد اختياره للدوال المشكلة لهذا التركيب، فبدأ بكلمة (في عنقي) وهي في تكوينها الشعري لديه واقعة في محل الخبر، فقدمها لما تحمله الكلمة من معان مرتبطة بالحياة والرفعة والشأن وأخر عنها المبتدأ. وإن كان التركيب في

---

1) الشنفرى، الديوان، ص36. حلية: واد بتهامة أعلاه لهذيل وأسفله لكنانة. وبطن حلية في حزن أي أرض غليظة، ونبت الحزن أطيب من غيره ريحا. الأرج: توهج الريح وتفرقها في كل جانب. المسنت: المجدب.

2) الشنفرى، الديوان، ص38. الوفضة: جعبة السهام. السيحف: السهم العريض النصل.

3) عروة بن الورد، الديوان، ص175.

4) تأبط شرا، الديوان، ص27.

مجمله يحمل التعظيم والرفعة ، فالإشارة من بداية البيت واضحة الدلالة إلى هذا المدلول.

ويقول الشنفرى في تقديم المفعول به على الفاعل:

فَلمّا لَوَاهُ القوْتُ مِنْ حَيْثُ أمَّهُ دَعَا فأَجابَتهُ نَظَائِرُ نُحَّلُ (1)

جعل الشاعر في هذا البيت الجملة الفعلية في الشطر الثاني معادة التركيب في صورة تقديم المفعول على الفاعل، والمفعول المقدم واقع ضميراً يشير إلى الداعي في البيت للربط بين الشطر الأول والشطر الثاني وبذلك يكون التقديم مبرراً له من حيث بؤرته الدلالية، مما جعله في موضعية الأفضلية في التركيب وذلك لتقوية الحكم وإفادة تقريره المرتبط بمحور الحديث في البيت.

ويتردد هذا الغرض في قول الشنفرى يقول:

إذا ما أتَتْني مِيْتَتي لم أُبالِها ولم تُذْرِ خالاتي الدموعَ وعمّتي (2)

قدم الشاعر المفعول الضمير المسند إلى الفعل (أتتني) ليؤكد المراد من أن هذه الحالة تنحصر في شخصه وهي حالة الموت ، فالموت واقع لا محالة إلا أن الآثار المترتبة عليه متعلقة بالشاعر فقط ، فهو يشير إلى أنه إذا مات لا يبالي مع علمه بموقف أهله منه، الذى يقرر أن أهله لن يبكون عليه. ويقول عروة:

إذا قِيلَ: يا ابنَ الوَرْدِ، أقبِل إلى أَجَبْتُ ، فَلاَقَاني كَمِيٌّ مُقَارِعُ الوغَى (3)

وهنا نلاحظ أن الشاعر يريد أن يتجاوز الإخبار بكونه تتجاوز شجاعته حاجة قومه ليصبح مطلباً قبلياً، ويتجاوز إجابته للنداء للنزول إلى ساحة القتال إلى أنه يدعي حينما يظهر فارس مقدام متسربل بملابس الحرب وعدتها ، فهو

---

1) الشنفرى، الديوان، ص59. لواه: دفعه وصرفه عن أمره. أمه: قصده. النظائر: الأشباه والأمثال. نحل: ضوامر.

2) الشنفرى، الديوان، ص18.

3) عروة بن الورد، الديوان، ص182 .

يقدم المفعول الضمير العائد عليه على الفاعل (كمي) ليكشف عن تعظيمه ومكانته وإظهار فروسيته ، وهكذا تعاونت أجزاء التركيب على الكشف عن عظمة قوة الشاعر من خلال إبراز صفة المنازلة للفرسان في هذا البيت .

ويقول تأبط شرا في ذلك أيضا:

فَسَــرَّكَ نــدْمَانَاكَ لمــا وإنّك لم ترجعْ بغوص قتيلِ [1] تتابعا

قدم الشاعر في تركيب بداية البيت المفعول الضمير (الكاف) على الفاعل (ندماناك) ليكون أول ما يتلقاه المستمع، ومن ثم يحدث أثرها المرتبط بمدلولها ، وحتى يعود مفهوم السرور على شخص بعينه من خلال فاعل متأخّر في ترتيبه حتى ينحصر في تقديم المفعول به والاهتمام به .

4.2 الحذف

إنَّ الحذف من أبرز عوارض التركيب في الكلام، والحذف يكثر استخدامه وتتنوع مظاهره من جملة إلى أخرى في النص الواحد بقدر تقدم النص واتضاح جوانب الموضوع، وبسبب دلالة بعض المذكور على بعض المحذوف إلى حدٍّ يصبح معه الحذف عملية آلية، لذلك كان الحذف من القضايا المهمة التي عالجتها البحوث الأسلوبيَّة والبلاغيَّة والنحويَّة بوصفها انحرافاً عن مستوى التعبير العادي "والأصل في المحذوفات جميعها على اختلاف ضروبها أن يكون في الكلام ما يدلّ على المحذوف، فإن لم يكن هناك دليل على المحذوف، فإنَّه لغو من الحديث، لا يجوز بوجه ولا سبب"[2].

ولعلَّ أهمية الحذف ترجع إلى أنَّه لا يورد المنتظر من الألفاظ، ومن ثم يفجّر في ذهن المتلقي شحنة فكريَّة توقظ ذهنه وتجعله يتخيل ما هو مقصود، فالحذف "نوع من الاقتصاد في الجهد بحذف العناصر المكررة أو التي سبق

---

1) تأبط شرا، الديوان، ص63

2) ابن الأثير، المثل السائر، ص279 .

ذكرها، وتميل اللغات جميعاً إلى الأخذ به، ومن ثم اعتبره المحدثون من الظواهر المشتركة في كل اللغات"[1].

ولا نستطيع أن نضبط مواطن الحذف بأكثر من القول يحسن الحذف؛ حيث دلَّ على المحذوف بعض المذكور، وإن كان علماء البلاغة لم يتوسعوا إلا في نوعٍ واحدٍ من أنواع الحذف هو الذي إذا عوّضه الذكر فسد الكلام، فيقول ابن الأثير: "ومن شرط المحذوف في حكم البلاغة أن متى أظهر صار الكلام إلى شيء غث، لا يناسب ما كان عليه أولا من الطلاوة والحسن"[2].

وقد أكَّد اللغويون شيوع الحذف وجوازه بمقولات تؤكد ذلك؛ إذ ذهبوا إلى أنَّ حذف ما يعلن بالقرينة جائز. " فقد يكون ترك الذكر والصمت عن الإفادة أزيد بالإفادة وأبلغ في الدلالة على المعنى من الذكر"[3]؛ حيث يتضاعف إحساس المتلقي بالفكرة، وكثيراً ما نجد الحذف وقد وضع في مكانه عدة نقاط متجاورة في الكلام من إيحاء هذه الدلالة التي تخصب المعنى وتثريه لاسيما عندما تسمح لتيار الوعي بالتدفق"[4].

وقد حاول بعض البلاغيين إيجاد تبريرٍ بلاغيٍّ لحالة (الحذف) وتقدمها على (الذكر) من منطلق أن (الذكر) هو الأصل، وأصليته تضعف من ردود فعل المتلقي إزاءه بخلاف الحذف، لمخالفة الأصل فيكون مخالفاً لعملية التوقع، وهذه المخالفة تصحبها نفسية لا تتوفر في الحالة الأولى[5].

وإن الحذف يؤدي بالضرورة إلى دخول (المحذوف) دائرة الإبهام، وهو ما يؤدي إلى حصول ألم للنفس لجهلها به، فإذا التقت إلى قرينه وتفطنت له،

---

1) الراجحي، عبده، النحو العربي والدرس الحديث، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1984م . ص149.

2) ابن الأثير، المثل السائر، ص279 .

3) الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 112 .

4) أبو الرضا، سعد، في البنية والدلالة، منشأة المعارف، الإسكندرية، (د.ت)، ص43.

5) عبدالمطلب، محمد، البلاغة والأسلوبية، سلسلة الدراسات الأدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984، ص 216 .

حصل له اللذة بالعلم واللذة الحاصلة بعد الألم أقوى من اللذة الحاصلة ابتداء[1] .

وقد اختلف المنظور النحويّ عن مثيله البلاغيّ في النظر إلى هذه القضية، فالنحاة يبحثون الحذف من منطلق يجوز أو لا يجوز، أما البلاغيون فيرون أن إيجاز الحذف ينبغي ألا يؤدي إلى غموض المعنى؛ إذ به تكون صورة الجملة مؤدية للمقصد البلاغيّ، وفي ذلك دلالة على تناولهم لظاهرة الحذف الذي حددوا ماهيته وكيفيته وعلة اللجوء إليه، ويعني ذلك أنهم كانوا على وعي بتأثير الحذف وقيمته في التركيب، ولا يختلفون على أنه أكثر بلاغة[2].

وقد درس البلاغيون حذف جزء الجملة في باب المسند والمسند إليه ومتعلقات الفعل، كما درسوا حذف الجملة وأكثر منها في باب الإيجاز بالحذف[3].

يقول الشنفرى:

لَعَمْرُكَ ما بالأَرض ضِيْقٌ على امرئٍ سَرَى راغباً أو راهباً ، وهو يَعْقِلُ[4]

بدأ الشاعر البيت بجملة قسمية (لعمرك) وهي من الألفاظ التي تستخدم للقسم، والحذف هنا واقع في الجملة القسمية على شريطة أن السياق يحل مضمون الدالة المحذوفة وهي (قسمى) لذلك لم يكن الشاعر في حاجة إلى أن يذكرها صريحة لما تحمله دالة القسم الأساسي على اعتبار أن الجملة هي (لعمرك قسمي).

يقول الشنفرى أيضا[5]:

ولولا اجتنابُ الذأمِ لم يُلفَ يعاشُ به ، إلاّ لدىً ، ومأكَلُ

---

1) الجرجاني، محمد بن علي، الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة، تحقيق: عبدالقادر حسين، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، (د.ت)، ص33 .

2) سليمان، فتح الله، الأسلوبية، الدار الفنية للنشر والتوزيع، القاهرة، 1990، ص140 – 149.

3) عبدالمطلب، البلاغة والأسلوبية، ص 126 .

4) الشنفرى، الديوان، ص38

5) الشنفرى، الديوان، ص41 .

مشربٌ

قدرة الشاعر على فهم اللغة جعلته يبدأ البيت بدالة (لولا) معتمداً فيها على معناها الصريح الذي يدل على الامتناع لوجود، ومن الطبيعي أن يشير إلى الشيء المراد التركيز عليه وهو (اجتناب الذأم) باعتبار أن الدلالة مرتبطة بمعنى الوجود، وعليه يكون السياق المقرر (لولا اجتناب اللوم موجود لكان...) مما جعل الشاعر يسقط من حسابه ذكر كلمة موجود لأنها موجودة بدلالتها. وبناء على هذا الفهم جاء مفهوم الامتناع في سياق لولا ينصب على دالة النفي وهي (لم يلف مشرب).

ويقول أيضا[1]:

فلا تَقْبروني إنّ قَبرِي محرَّمٌ عليكُمْ ولكنْ أبْشِري أمَّ عامِرِ

حذف الشاعر في هذا البيت أداة النداء، مكتفياً بذكر المنادي ومن الطبيعي أن تقدر فيها أداة النداء (يا)، وهي أكثر حروف النداء استعمالاً واكتفى بذكر المنادي (أم عامر) لقرب المنادي من طبيعة حياته في تلك الصحراء القاحلة، فهو يتمثل ليس في حياته فقط بالذئب ولكنه في مماته أيضاً يريد أن يشابهه، فهو يرى في نفسه صفات تختلف عن البشر.

ومن حذف الحرف في شعر الصعاليك قول تأبط شراً[2]:

تالله أمن أنثى بعدما حلفت أسماء بالله من عهدٍ وميثاقِ

إن السياق هنا يقتضي وجود أداة النفي (لا) بعد القسم، إذ الأصل: تالله لا أمن أنثى.

ويقول أيضا[3]:

وإن تكُ مأسوراَ وظلْتُ مُخَيَّماَ وأبْلَيتَ حتّى ما يكيدُك واترُ

وقع الحذف هنا في جملة كان، فقد ذكر دالة الخبر ممثلة في بنية (مأسوراً) ولعل الاحتراز هنا بترك مالا ضرورة لذكره ، جاء من صياغة الفعل تكون

---

1) الشنفرى، الديوان، ص29 .

2) تأبط شراً، الديوان، ص128 .

3) تأبط شراً، الديوان، ص135.

المبدوءة بحرف التاء الدالة على الخطاب ، وكأنها إشارة سريعة إلى ما يعادلها من خطاب (أنت) ،لذلك نستطيع أن نقول إن الجملة في أساسها (وإن تك أنت مأسورا).

ويقول أيضا[1]:

وَحَرّمْتُ النّساءَ وإنْ أحِلّتْ بِشَوْرٍ أو بِمَزّجٍ أو لِصابِ

حذف الشاعر في هذا البيت نائب الفاعل للفعل المبني للمجهول (أحلت) واكتفى بذكر المتعلق بالفعل الجار والمجرور (بشور)، ويتضح من السياق أن امتداد دلالة (الحل) المطروحة من خلال دلالة الفعل المبني للمجهول تتجه إلى العلم بسبب حل النساء في هذا العصر .

1) تأبط شراً، الديوان، ص120 .

ويقول عروة في ديوانه[1]:

تُجاوِبُ أحجارَ الكِناسِ ، و تشتكي إلى كلّ معروفٍ رأته ، و مُنكَر

يأتي تركيب الجملة الفعلية (تجاوب) خالية من دالة الفاعل وتقديره (الهامة) ويرجع السبب في ترك ذكر الشاعر للفاعل اعتماداً على السبق المعرفي لملازمة الهامة للقبر حينما يقتل إنسان مستغيثة بكل من يمر بها، وهذا الموروث المعرفي يقف خلفية أساسية في تركيب الجملة، وبجانب هذا العلم بالمحذوف الذي يكون ذكره عبثاً يطيل الكلام دون فائدة، نجد أن للتركيب دلالة توجه المتلقي لمفهوم العوذ من الهامة وكل ما يشير إلى ما بعد الموت.

ويقول أيضا عروة بن الورد:

قليلُ التماسِ الزادِ إلاّ لنفسِهِ إذا هو أمسَى كالعريشِ المجوَّر [2]

حذف الشاعر المبتدأ وتقديره هو (أي هو قليل التماس الزاد) على الرغم من تحول أسلوب الشاعر من استخدامه للأفعال في الأبيات السابقة ، فإنه لم يتردد في حذف المبتدأ في سياق هذا البيت من خلال دلالة تركيب الجملة الاسمية التي تعطي توكيداً للفكرة المراد إثبات الحكم لها ، وهنا السياق يحمل دلالة الاحتقار من خلال حذف بنية الكلمة ، مشيراً في تركيبه إلى أنانية الإنسان الذي تحدث منه تلك الصفة التي تعني الحقارة في عالم الكرم والإيثار .ويتضاعف هذا الشعور مع ما حشده الشاعر من معان مؤكدة لأهمية حذف صيغة المبتدأ الذي يدل في وظيفته النحوية على أنه المحكوم عليه ،وإسقاطه من التركيب على الرغم من أنه دالة أساسية في البناء الجملي ، فإن ذلك يعني شدة الاحتقار.

ويقول عروة أيضا:

لياليَنا ، إذ جيبُها لك ناصحٌ و إذ رِيحُها مِسكٌ زكيٌّ ، و عنبر [3]

---

1) ابن الورد، الديوان، ص144.

2) ابن الورد، الديوان، ص151 .

3) ابن الورد، الديوان، ص160 .

يبدأ الشاعر بدالة (ليالينا) منصوبة على حذف أداة النداء التي أسقطها الشاعر في سياق التركيب ، لينتقل إلى استدعاء ذكرى محببة إلى نفسه حين كانت أم حسان تقبل عليه بقلبها المحب وتشمله بعاطفة جعلته يسارع بذكر دالة (ليالينا) دون أن يذكر حرف الاستدعاء الذي توازيه هذه الذكرى القائمة في ذاكرته مستعيضاً بها عن دالة استدعاء في تركيب النداء .

ومن صور الاتساع والتجوز التي توفرها العربية للشعراء ، حذف الأداة (رب) والاكتفاء بـ (الواو)، وهو كثير ، يأتي عند معظم شعراء العربية ، فلا يختص به أديب من دون غيره. ومنه في شعر الصعاليك قول تأبط شراً [1]:

وقلة كسنان الرمح بارزة ضحيانة من شهور الصيف محراق

ومن أمثلة حذف الأداة (يا) في شعرهم ، قول عروة بن الورد [2] :

ذريني ونفسي ، أم حسان ، إنني بها قبل ان لا املك البيع مشتري

فقد جاء النداء ، من غير أداة، أو أنها مقدرة كما يرى النحاة، ولكنه جاء به في النداء، قال[3]:

ألم تعلمي، يا أم حسان ، أننا خليطا زيال ، ليس عن ذاك مقصر

جاء نداء (أم حسان) مسبوقاً بأداة النداء (يا) ويبدو أن سبب حذف أداة النداء في البيت السابق هو أن النداء جاء في معرض العتاب الشديد، وهو يقترب من الزجر الهادئ. ومن أمثلة حذف المبتدأ في شعر الصعاليك ، قول تأبط شراً[4]:

ألا عجب الفتيان من أم مالك تقول : لقد أصبحت أشعث أخبرا

فقلت لها : يومان ، يوم إقامة أهزّ به غضاً من البان أخضرا

---

1) تأبط شرا، الديوان، ص138 . الضحيانة : البارزة للشمس .

2) ابن الورد، الديوان، ص66 .

3) ابن الورد، الديوان، ص77 .

4) تأبط شرا، الديوان، ص100 .

ورد في البيت الثاني حذف، وهذا الحذف، هنا ، أصاب المبتدأ . ذلك أن أصل الكلام هو : فقلت لها : الدهر (أو العمر) يومان ، فحذف المبتدأ ؛ إذ لا يستقيم معنى الكلام من دون تقدير هذا المحذوف. والسياق الذي جاء فيه الكلام، يؤيد وجود محذوف ، فمن الناحية الصناعية ، والمقالية جاءت كلمة (يومان) مرفوعة ولكن معنى الكلام لا يستقر إلا بتقدير مبتدأ محذوف.

الفصل الثالث

الصورة الفنية في شعر الصعاليك

يُعدُّ الشِّعر تعبيراً عن لحظة شعورية متميزة؛ لذا فلابدَّ أنْ يشتمل على نسيج لُغويٍّ خاص، قادر على تفسير الحياة وبعث المعاني الإنسانيَّة فيها، فاكتمال البنية اللغوية الشكليَّة إنَّما يتعلَّق بإحساسات الأديب وانفعالاته النفسيَّة، وتبعاً لهذا فليس بوسعنا أن نتصور شعراً حقيقياً خالياً من بنية تركيبيَّة، ما تنفك تتحد مع البنية الإيقاعيَّة، هذه البنية التركيبيَّة هي التي نعبر عنها بالصورة الشِّعريَّة. والهدف النقدي هو متابعة الصور وربطها بالتجربة الشعوريَّة، فهذا التركيب إذن لم يكن إلا بناءً لُغوياً، على نحوٍ مخصوص، يجسد الرؤية الشِّعريَّة، ولا يمكن أن يخلو الشعر من الصورة[1]، وتركَّب مفردات اللغة تبعاً لسياق محددٍ لا يمكن له أن يكِّون صورة شعريَّة ما لم تقده ملكة الخيال، وهذه الملكة يتلاشى الحاجز المنطقي، ليحلَّ محلَّه عالم تتحرك فيه الرؤية الشِّعريَّة الذاتيَّة بكلِّ حريةٍ؛ لذا فلا تتم الصورة الشِّعريَّة إلاَّ إذا تآزرت في القصيدة عناصر شتّى أهمها الخيال والتجربة الشعوريَّة، فضلاً عن تآلف عناصر أخرى، ولا تعمل هذه العناصر إلا من خلال ألفاظ اللغة وتراكيبها على نحو مخصوص[2].

3.1 الصورة المعتمدة على التشبيه

---

1 العشماوي، محمد) والنشر، للطباعة النهضة دار المعاصر، الفكر في الجمال فلسفة زكي، ، ص169 بيروت، ١٩٨٠.

2 الأمين، وهاب) ماجستير غير رسالة الفنية، وخصائصه الخطيب بن الدين لسان شعر سعيد، ، ص174 منشورة، جامعة القاهرة، القاهرة، ١٩٨٠.

لقد تعددت فنون البلاغة فكان التشبيه واحدا منها، يدل على سعة الخيال، وجمال التصوير، ويزيد المعنى قوة ووضوحًا، يقول قدامه بن جعفر في تعريفه: "إنَّما يقع بين شيئين بينهما اشتراك في معان تعمهما، ويوصفان بها وافتراق في أشياء ينفرد كل واحد منهما بصفتها، وإذا كان الأمر كذلك فأحسن التشبيه هو ما أوقع بين شيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما فيها، حتى يدني بها إلى حال الاتحاد"[1]، وهو عند ابن رشيق " صفة الشيء بما قاربه وشاكله، من جهة واحدة أو جهات كثيرة، لا من جميع جهاته؛ لأنه لو ناسبه مناسبة كلية كان إياه"[2]، ويعرفه الجرجاني بقوله: "اعلم أن الشيئين إذا شبه احدهما بالآخر كان ذلك على ضربين: أحدهما أن يكون من جهة أمر بيّن لا يحتاج إلى تأويل، والآخر أن يكون الشبه محصلاً بضرب من التأويل"[3].

وقد انتشر التشبيه في اللغة، وكثر في أشعار العرب، فجعلوه أحد مقاييس التميز الأدبي، كما أن بلاغته تنشأ من أنه ينتقل بك من الشيء نفسه إلى شيء ظريف يشبهه، وصورة بارعة تمثله، وكلما كان هذا الانتقال بعيدًا قليل الحضور بالبال، أو ممتزجًا بقليل أو كثير من الخيال كان التشبيه أروع للنفس وادعى إلى إعجابها[4].

وقد برز التشبيه في شعر الصعاليك، وفي أغلب معانيه وأغراضه الشِّعرية، واتكأ في بيان تلك الصور على أنواع التشبيه المختلفة، ولعلّ أكثر أنواع التشبيه عنده جاء

---

1) ابن جعفر، قدامة، نقد الشعر، ص124

2) ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر ونقده، ج1، ص286

3) الجرجاني، أسرار البلاغة، ص80-81

4) الجويني، مصطفى الصاوي، البيان فن الصورة، دار المعرفة الجامعية، القاهرة، (د.ت)، ص33

باستخدام أدوات التشبيه، الكاف، وكأنّ، ومثل، وغيرها من الأدوات، يقول الشنفرى من استخدامات حرف الكاف للتشبيه[1]:

فَإِمَّا تَرَيْنِي كَابْنَةِ الرَّمْلِ ضَاحِياً عَلَى رقَّةٍ أَحْفَى وَلا أَتَنَعَّلُ[2]

وظف الشاعر أداة التشبيه الكاف في "كابنة الرمل"، وهي على الأرجح الحية، ويقال إنها النعامة، وقد شبه نفسه بالحية أو النعامة التي تظهر في كل الأوقات وتكون بارزة، في الحر وفي البرد، وهو كذلك يشابهها في ذلك الظهور، ونلاحظ من خلال استخدام الشاعر لكاف التشبيه في هذا البيت أنه استطاع أن يصف يرسم الصورة بدقة متناهية، حيث تظهر للمتلقي كما لو كان يراها، ويتخيلها. ويقول تأبط شرا أيضا موظفا حرف التشبيه "الكاف":

وَوَادٍ كَجَوْفِ العَيْرِ، قَفْرٍ، قَطَعْتُهُ بِهِ الذِّئبُ يَعْوِي كالخَلِيعِ المُعَيَّلِ[3]

في وصف الشاعر لذلك الوادي الذي قطعه جاء بحرف التشبيه "الكاف" (كجوف العير)، فشبه ذلك الوادي القفر بجوف العير الذي لا يستفاد منه، وكأن الشاعر هنا يلمح إلى وحشة الطريق التي كان يسلكها، فالوادي موحش لا نبت فيه ولا ماء ولا حياة، حتى أن ذلك الوادي كان مكاناً للذئاب تعوي به، ووجود الذئاب دلالة على خلو ذلك الوادي من الأنيس، حتى الذئب الذي يعوي استحضر له الشاعر تبيها باستخدامه حرف التشبيه"الكاف"، فالذئب في عوائه يشبه الذي لا يبالي من شيء، فهو يسير دون وجهة

---

1) الشنفرى، الديوان، ص62

2) ابنة الرمل: الحية. ضاحيا: بارزا للقر والحر. على رقة: هزال. اتنعل: ألبس النعال.

3) تأبط شرا، الديوان، ص183. جوف العير: أي لا ينتفع منه بشيء، يعني العير الوحشي. الخليع: المقامر، ويقال هو الذي خلع عِذاره فليس يبالي ما ارتكب والمعيل كثير العيال

ولا هدف. ولم تقتصر أدوات التشبيه عند الصعاليك على أداة الكاف بل، وظفوا في شعرهم أغلب أدوات التشبيه وكان أكثرها "كأن"، وقد قال تأبط شراً [1] :

وَمَرْقَبَةٍ، يا أمَّ عمرو، طِمِرَّةٍ مُذَبْذَبَةٍ فَوْقَ المَراقِبِ عَيطَلِ([2])

نَهَضْتُ إليهَا مِنْ جُثُومٍ كَأنَّهَا عَجُوزٌ عَلَيْهَا هِدْمِلٌ ذَاتُ خَيْعَلِ([3])

لمَّا أراد الشاعر أن يصف تلك المرقبة، وهي وسيلة من الوسائل التي كان يستخدمها الصعاليك في غزوهم وغاراتهم، فهي مكان مرتفع كانوا يناظرون من خلاله تحركات العدو، فمن خلالها يستطيع من يجلس فيها أن يرى أكبر مساحة من المكان المحيط، دون أن يراه أحد، وهي مأخوذة من الفعل رقب، وقد كان الصعاليك يتغنون فيها ويتفننون في إيجاد مكانها وصناعتها، والمرقبة التي يصفها تأبط شرا هي ذات مكان شاهق، كأنها تعانق السماء، وهنا كناية عن ارتفاعها، فالشاعر عندما صعد إليها في منتصف الليل وصفها بأنها تشبه العجوز التي ترتدي قميص خلق بلا أكمام، وهنا نلاحظ أن الشاعر جاء بحرف التشبيه "كأنَّ" ليؤدي التشبيه الذي أراده كي يوصل الصورة إلى المتلقي، وأدوات الوصف التي تمثلت في البيتين السابقين كانت من أدوات البيئة التي يعيش فيها الشاعر، ويعرفها معرفة حقيقية.

ويقول عروة بن الورد موظِّفاً حرف التشبيه "كأنَّ"([4]):

قَالَتْ تُمَاضرُ، إِذْ رَأَتْ مَالِي خَوى وَجَفَا الأَقَارِبُ، فَالفُؤَادُ قَرِيحُ([5])

---

1) تأبط شرا، الديوان، ص181 .

2) طمرة: أي مرتفعة شاهقة كأنها تثب إلى السماء، من الطمور وهو الوثب. مذبذبة؛ أي حادة شاهقة كأنها معلقة في الهواء فوق المراقب الأخرى. العيطل: الطويلة السامقة.

3) الجثوم: نصف الليل. الهدمل: الثوب الخلق، والخيعل قميصٌ بلا أكمام..

4) ابن الورد، الديوان، ص54

5) خوى: فرغ.

مَالِي رَأَيتُك في النَّدى مُنَكَّساً وصباً، كَأَنَّكَ في النَّدى نَطِيحُ[1]

قد تكون المخاطرة بالنفس أمرا محتوما أمام قسوة الواقع المعاش، وربما كانت ضرورات الحياة واقتناص العيش سدا للحاجة، ودرءا لخطر الموت جوعا وراء خروج كثير من الشعراء الصعاليك للسلب والنهب، وتمثل المرأة في شعر الصعاليك صورة للأنا، أو صوتا من أصوات الشاعر الداخلية، فتراهم يتحاورون مع أنفسهم من خلال حوارهم مع الزوجة وهي تماضر زوجة عروة بن الورد أمير الصعاليك، وهنا يبدو الفقر وحشا ينشب أنيابه في نفس عروة، ويتضح من خلال البيتين السابقين أثر المرأة المباشر في تمرد الجاهلي على واقعه، فالمرأة تواجه هذا الزوج بتلك الحقيقة المرة، فالمال قد خوى وجفا الأقارب، والرجل أمسى منكسا، والقعود مع العيال قبيح. ولما أرادت تماضر أن تصف زوجها وقعوده مع العيال جاءت بالنطيح كي تشبهه به، وأدخلت حرف التشبيه "كأنّ" ليؤدي الغرض المطلوب، وبذلك تكون الصورة قد اتضحت من خلال هذا التشبيه الذي استخدمه عروة.

3.2 الصورة المعتمدة على الاستعارة

أورد الجرجاني في كتبه الوساطة إنما الاستعارة ما اكتفي فيها بالاسم المستعار عن الأصل، ونقلت العبارة، وجعلت في مكان غيرها وملاكها تقريب الشبه، ومناسبة المستعار له للمستعار منه، وامتزاج اللفظ بالمعنى حتى لا يوجد بينهما منافرة، ولا يتبين لإحداهما إعراض عن الآخر"[2]. وتُعرف بأنها: "أن تريد تشبيه الشيء بالشيء، فتدع أن

---

1) الوصب: المريض. النطيح: من نطحه الثور بقرنه: أصابه به، ونطحه فلان: دفعه عنه وأزاله

2) الجرجاني، القاضي علي بن عبد العزيز، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق :محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، دار القلم، بيروت، (د.ت)، ص41

تفصح بالتشبيه وتظهره، وتجيء إلى اسم المشبه به فتعيره المشبه وتجريه عليه"[1]. والاستعارة هي: "تسمية الشيءِ باسم غيره إذا قام مقامه". و" العرب تَستعير الكلمة فتضعها مكان الكلمة إذا كان المسمى بها بسببٍ من الأُخرى، أو مجازاً لها، أو مشاكلاً "[2].

وتعد الصورة الاستعارية في إطار الشِّعر، تشكيلا لُغويًا خاصاً، فيه خرق لقانون اللُّغة، وهنا تكمن المهمة الإبلاغية للصورة الاستعارية، حيث تكتسب اللفظة شحنات إبلاغية إضافية تتجاوز المعنى المعجمي الذي تعبر عنه خارج الإطار الفَنّيّ الذي تستخدم فيه، فالاستعارة وفق هذا التصور "تشكيلٌ لغوي خاص من شأنه أن ينقل اللفظة المفردة من بيئة لغوية معروفة إلى بيئة لغوية أُخرى غير مألوفة، بحيث تتدخل موهبة الشَّاعِر في أن تجعلنا أمام مفاجأة جديدة مدهشة تكونت من خلال السياق الجديد"[3].

وبدأ الشاعر العربي يعبر عن حواسه، لكنه لا ينسخ ما هو حوله كما هو، بل يعبر بطريقته الخاصة وفق أسلوبه ، وكما يراها في قالب فّني من إبداعه، وتقنية تصل من خلالها مشاعره([4]).

يظهر إبداع الشاعر في الجمع أو الر بط بين أشياء مختلفة على أساس الشعور لإظهار معنى جديد، بوحي شعوره وانفعاله ليعبر عن ذاته، فالتقريب بين الأشياء المتباعدة والمختلفة ليس لهواً ، بل للتعبير عن مكنونات نفسه ودواخل روحه، فتتشكّل المعاني

---

1) الجرجاني، عبد القاهر بن عبد الرحمن محمد، دلائل الإعجاز، تعليق: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1992، ص67

2) ابن قتيبة، عبد الله بن مسلم، تأويل مشكل القرآن، شرح أحمد صقر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1981، ص102

3) الصايغ، الصور الاستعارية في الشعر الحديث، ص30

4) الهييل، عبدالرحيم، فلسفة الجمال في البلاغة العربية، القاهرة، الدار العربية، ط1، 2004، ص193

والصور حسب شعور الأديب وإحساسه، ويكون الجمال في جمع هذه ا لمتباعدات أو المختلفات، وإيجاد روابط فيما بينها وتأليفها في صور متناغمة منسجمة حتى وإن خرج عن حدود المنطق والعقل وكانت من صنع الخيال([1]).

يقول تأبط شراً([2]):

نَحِزٌّ رِقَابَهُم حَتَّى نُزِعنَا وأَنفُ المَوتِ مَنخِرُهُ رَمِيمُ

وَإِن تَقَع النُّسُورُ عَليَّ يَوماً فَلَحمُ المُعتَفي لَحمٌ كَرِيمُ

جعل الشاعر للموت أنفا ينزف ما يستقذره، وهنا حول الشاعر الموت إلى إنسان، متخذاً من الأنف الذي يعد جزءاً من أجزاء الإنسان دلالة على المحذوف، وتأتي هذه الاستعارة التي حولت الموت إلى إنسان كي تظهر الموت بأضعف صوره، وأنه يمكن التغلب عليه، وهذا ما أراد أن يوصله الشاعر من خلال هذا التعبير، فهو يريد أن يقارع الموت ويصرعه، لأنه حوله إلى إنسان يمكن صرعه وهزيمته، وفي ذلك إظهار لقوة الشاعر وشجاعته.

وقد جعل عروة بن الورد للموت ثيابا تلبس كما هو حال الإنسان، يقول([3]):

لَبوسٌ ثِيَابَ المَوْتِ، حَتَّى إِلى الَّذِي يُوائمُ إِمَّا سَائمٌ ، أو مُصَارِعُ

فقد جاء الشاعر بالبنية التجسيدية، ليرسم قوته وفروسيته، لذا جعل للموت ثيابا تلبس كناية عن شجاعته، وفضلا عن توظيفه صيغة المبالغة "لبوس" للدلالة على الكثرة والمبالغة في عرض معنى الشجاعة والقوة وجعلهما صفة تلازم حياة الصعلوك وهو يجوب الصحراء باحثا عن ضالته التي يحقق بها توافقه النفسي مع عالمه الخاص.

---

1) حصة سحمي السبيعي، أسلوب التشخيص في شعر نازك الملائكة، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة أم القرى، مكة المكرمة، 2012، ص19

2) تأبط شرا، الديوان، ص204

3) ابن الورد، الديوان، ص82

ويقول تأبط شرا تميثلا على الصورة المعتمدة على الاستعارة([1]):

يَظَلُّ بِمَومَاةٍ ويُمسِي بِغَيرِهَـا جَحِيشاً ويَعرَورِي ظُهُورَ المَهالِكِ

ويَسْبِقُ وَفْدَ الرّيحِ مِنْ حَيْثُ يَنْتَحي بِمُنْخَرقٍ مِن شَدّةِ المُتَـدَارِكِ

إذَا خَاطَ عَيْنَيْهِ كَرى النَّوْمِ لَمْ يَزَلْ لَهُ كَالِئٌ مِنْ قَلْبِ شَيْحَانَ فَاتِكِ

إذَا هَزَّهُ فِي عَظْمِ قَرْنٍ تَهَلَّلتْ نَوَاجِذُ أَفْوَاهِ المَنَايا الضَّواحِـكِ

يَرَى الوَحْشَةَ الأُنْسَ الأَنِيسَ ويَهتَدِي بِحَيْثُ اهْتَدَت أُمُّ النُّجُومِ الشَّوَابِكِ

لقد تعددت الاستعارات في الأبيات السابقة، وجعلها الشاعر أداة رئيسة من أدوات رسم صورته الفنية، فكانت الاستعارة متمثلة في قوله" ظهور المهالك" و" وفد الريح" و"خاط عينيه كرى النوم، و" تهللت نواجذ أفواه المنايا الضواحك، و"يرى الوحشة"، ونلاحظ في استعارة " ظهور المهالك وتهللت نواجذ أفواه المنايا" أن الشاعر شكل منها مشهدا استعاريا فقد جعل للدهر ظهرا، وللموت نواجذ يضحك بها، وقد استعار لها هذه الصفات من الإنسان ليحولها إلى صورة مرئية متحركة.

3.3 الصورة المعتمدة على الكناية

يشير عبدالقاهر الجرجاني إلى الكناية بقوله: " والمراد بالكناية ههنا أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود، فيومئ به إليه، ويجعله دليلا عليه"[(2)].

و" الكناية لا تنافي إرادة الحقيقة بلفظها فلا يمتنع في قولك: (فلان طويل النجاد) أن تريد (طول نجاده) من غير ارتكاب تأول مع إرادة (طول قامته)"[(3)]، فعندما ننظر

---

1) تأبط شرا، الديوان، ص152-153

2) الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص105

3) السكاكي، مفتاح العلوم، ص190

إلـى التركيـب علـى أسـاس وضـعه الإسـنادي نجـده تركيبـا إبلاغيـا يتكـون مـن (المبتـدأ والخبر)، وهو (المعنى الحقيقي).

والكنايـة " دال علـى مـدلولين مختلفـين: مـدلول حقيقـي، ومـدلول مجـازي وكـلا المدلولين مرادان"[1]، لأننا نتوصل من معنى ظاهر اللفظ (الحقيقي) إلى معنى المعنى (المجازي) فيكون المعنى الأول دليلاً على المعنى الثاني ووسيطا بين المتلقي والمعنى الثاني ويشير إليه أبين إشارة.

والكناية تساعد في تصوير المعنى أحسن تصوير، وتعمل على رسم الصورة الموحية بأسلوب بليغ موجز تتآلف ألفاظه مع معانيه، وهي من دلائل بلاغة الشَّاعِر إذا أحسن توظيفها في الموقع الذي لا يحسن فيه التصريح، رغبة منه في التجميل والتحسين والبعد عن المبتذل من ٱللفظ معتمدا على ذكاء المخاطب، وقدرته على اقتناص المعنى المطلوب[2].

يقول السليك بن السلكة ([3])

لَعَمْر أبيكَ والأنباءُ تَنْمِي لَنِعْمَ الجَارُ أُخْتُ بَني عُوارا

مِنَ الخَفَراتِ لَمْ تَفضَحْ أبَاهَا وَلَمْ تَرْفَعْ لأخوَتِها شَنَارا

كَأنَّ مَجَامِعَ الأرْدَافِ مِنْها نَقى دَرَجَتْ عَليهِ الرّيحُ هَارا

يَعَافُ وِصالَ ذَاتِ البَذْلِ قَلبِي و يَتَّبعُ المُمَنَّعَةَ النَّوارا

وَمَا عَجَزَتْ فَكِيهَة يَومَ قَامَتْ بِنَصلِ السَّيفِ واستلبوا الخِمارا

---

1) الحديثي، هدى محمد، النظم في المنظور النحوي والبلاغي، رسالة دكتوراة غير منشورة، جامعة بغداد، العراق، 1993، ص166

2) زايد، عبد الرزاق أبو زيد، في علم البيان، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، (د.ت)، ص141 – 142

3) ابن السلكة، أخباره وشعره، ص55.

لقد شكَّل الشاعر من الكناية صورا فنية أسهمت في تيسير الفهم عن طريق الإيحاء في بعض الدلالات في طرق التعبير عن المعنى، فقد كنى عن عفة حبيبته وحفظها لسمعتها وشرفها بقوله (لم تفضح أباها)، ثم تتداعى المعاني، فهي لم ترتكب شيئاً يخدش الشرف، وبالتالي فإنَّها عفيفة، وشريفة، من عائلة كريمة، ذات حسب ونسب شريف، هذا يعني أنها تستحق أن يفتخر بها، وكنى عن العيب والعار في الشطر الثاني بقوله (لم ترفع لأخوتها شنارا) أي أنها متكاملة الخلق والأخلاق، ولم يعرف عنها عيب معين، وكنى في البيت الذي يليه عن جمالها وتناسق أعضائها وأنوثتها التي يمكن أن تكون قد غابت في البيتين السابقين؛ إذ الكرم والمحافظة على الشرف يمكن أن تكون صفة رجولية أكثر منها أنثوية، فهي تتسم بصفات الرجولة الكريمة مع أنوثتها الفائقة التي جعلت قلبه يتتبع ويتعلق بهذه المرأة الممنعة المحافظة، التي تأبى أن تكون مبتذلة تعرض نفسها للشك والريبة التي يعافها ويتركها قلبه، فهو يقوي المعنى ليؤكد دعواه، من خلال توظيف التي تأتي بالدعوى ودليلها في قوله "يعاف ذات البذل قلبي ويتبع الممنعة النوار" أراد الشاعر إيصاله إلى المتلقي من خلال حزمة من الكنايات تضفي على المعنى جمالاً وروعة؛ إذ إنه يجمع ما بين الكناية عن صفة، كما في قوله في البيتين الثاني والثالث، وكناية عن موصوف كما في البيت الرابع والخامس، وتواشج هذه الكنايات يثير المتلقي، فتتداعى المعاني في ذهنه، فهي فتاة عفيفة شريفة من عائلة لم تعرف العيب والعار، وهي جميلة المنظر حسنة الخلق، وهذه الصفات تجعلها مطلوبة من قبل الرجال، وممنعة، هذا يعني أنها مدللة ومخدومة، وأهل لكل من يريد أن يرتبط بها ، فضلا عن أنها من قبيلة صفتهم حماية الجار ونصرة المستغيث وكلُّ هذه الصفات تجلُّها العرب وتعدُّها من صفات الحسب والنسب الشريف ومن يتصف بكلِّ ذلك فهو كريم أيضاً؛ لأنه يجود بنفسه لأجل نصرة غيره، وكلُّ هذه الصفات حسّية وظفها الشاعر من بيئته التي ألفها.

ويقول تأبط شرا([1]):

أُجاري ظِلالَ الطَّيرِ لو فَاتَ وَاحِدٌ ولَو صَدَقُوا قَالوا لَه هوَ أَسْرَعُ

الشاعر يتحدث عن صفة له أُشتُهر بها ، وهي سرعته في العدو ، وهو في هذا البيت يتباهى بهذه الصفة ، بل يتعدى بهذه الصفة التي تخص الإنسان، لينسبها إلى أسرع الكائنات وهي الطيور، وحتى تترسخ هذه الصفة في ذهن المتلقي نجده يجنح إلى البنية المتجاورة بقوله (أُجاري ظلال الطير) كناية عن صفة ليشكل صورة لهذه السرعة بأنها توازي بل تفوق سرعة ظلال الطير ،وهذا يعني أنه خفيف الوزن، أي أنه قليلاً ما يأكل الطعام لكي يحافظ على خفته ورشاقته ،ويعني عنده قوة تحمل تجعله يصمد أمام هذه الحيوانات السريعة ويجاريها ، وقد اختار الشاعر الطائر لما يتمتع به من خفة ورشاقة وسرعة في الطيران تجعله نداً كفوءاً للصعلوك، ودلالة الطائر توحي بان الصعلوك أسرع كائن على الأرض وبات يجاري طيور الجو ، فضلاً عن رغبة الصعلوك بالسمو والرفعة جعلته يختار نداً يتسم بذلك، هذا وقد وظف الصعلوك بعض الصيغ الأسلوبية لتأكيد المعنى و رسم الصورة المرئية ببراعته وإثباتها في ذهن المتلقي من خلال توظيف خواص الحروف فيأتي بدالة(ظلال) وما يوحي به صوت الظاء بصدى صوته المفخم ويتبعه بدالة صوت(الطاء) في دالة (الطير) التي من مهمتها تفخيم الجرس الذي يصاحب الحدث بالإطباق أو التفخيم ، فالطير أسرع الكائنات إلا أن سرعته هذه باتت لاتجاري سرعة الصعلوك.

ويقول تأبط شرا أيضا واصفا سرعته([2]):

لا شَيءَ أَسْرَعُ مِنّي ليسَ ذَا عُذَرٍ وَذا جَنَاحٍ بِجنْبِ الرَّيدِ خَفَّاقِ

---

1) تأبط شرا، الديوان، ص107

2) تأبط شرا، الديوان، ص133. العذر: الخصلة من الشعر ويقصد هنا الفرس. الربد: أعلى الجبل.

وظَّف الشاعر البنية المتجاورة بقوله (ذا عُذر) كناية عن موصوف، هو (الجواد)، واختار من صفاته؛ هذا الشعر الذي ينبت على ناصيته ؛ للتدليل على جودته؛ بالتالي سرعته، وهو ما أعطى الكناية جمالاً. و(ذا جناح) كناية عن موصوف، هو: النسر، واختاره؛ لأنه ذكر طيرانه محاذياً لقمة الجبل، وهو موضع النسور، ووصف الجناح بأنه خفّاق، ففي صيغة المبالغة دليل على سرعة الطيران.

وقارن الشاعر نفسه بهذين الأنموذجين؛ لأنه يتحدث عن أمر واقعي؛ مرّ به فقد طُورد بالخيل، في منطقة جبلية تطير فيها النسور، ولم يلجأ إلى أشياء أخرى لكي يصور تلك السرعة ، فالدلالة للكناية تجعل المتلقي يدرك سرعة هذا الصعلوك التي يوظفها للتخلص من أعدائه.

ويقول عروة بن الورد([1]):

سَلِي الطَّارِقَ المُعَتَرَّ ، يا أمَّ مَالِكٍ إذا ما أتانِي بَيَنَ قِدْرِي ومَجزِرِي

أيُسفِرُ وَجهِي ، إنَهُ أوَّل القِرَى وأبذُلُ مَعرُوفِي لَهُ دُونَ مُنكرِي

لقد وجد الشاعر في الكناية ملاذه للتعبير عن انفعالاته ومشاعره المكبوته، فهو يفتخر بكرمه المتناهي ويحدد أول هذا الكرم بشاشة الوجه في (أيُسفرُ وجهي) تعبر عن تلك الحفاوة التي يتلقاها الطارق، وهنا يستخدم الشاعر دالة (صوت الراء) في الشطر الأول حيث يصف (الطارق المعتر) وهو الضيف القادم ليلاً، يطلب القرى، مضطرباً خائفاً، متردداً ، وهذه الصورة المرئية لهذا الضيف القادم عليه وما يحتاج إليه، تزداد جمالاً بوصفها(بالمعتر) حيث إن الضيف يقبل على قوم يجهلهم ليطلب الزاد والحماية، ولا يدرك إن كان سيجده أم لا، فيمن قدم عليهم ، فإذا ما تخيلنا هذا الضيف وقد أتى ليلاً، فنرى أن نسبة اضطرابه وتردده وخوفه تكون أكثر ما يمكن لو كان قدومه في وضح النهار، ولعل

---

1) ابن الورد، الديوان، ص78. الطارق: الآت ليلا. المعتر: صفة الطارق. مجزري: مطبوخا. يسفر وجهي: إظهار البشاشة للضيف

الشاعر حينما استخدم صوت(الراء) بتكرارها وتضعيفها، قد مثّل لهذه الصورة المضطربة للضيف بإيحاء هذا الصوت الدال على التأرجح ذات اليمين وذات الشمال، فهو يُقدم عليه متردداً ، يتقدم خطوات ويتأخر أخرى، يراوغ نفسه وفكره المتأرجح بين القدوم أو النفور، وتتغير هذه الصورة الجمالية الوصفية في الشطر الثاني من البيت حيث يضع الشاعر نفسه في موضع بين القدر والمجزر في صورة تحمل دلالات عدة، وهي كناية عن صفة الكرم، وأن الشاعر مستعد دائما لذلك، وهو يسهر لاستقبال الضيوف، هذا يعني أنه رجل غير خامل وشجاع ويؤثر الناس على نفسه، وغير ذلك من الصفات المتداعية التي توحي بها البنية المتجاورة، فضلاً عن توظيفه الصورة الصوتية باستخدامه صوت (الراء) وتحويله إلى صورة مرئية، بل يجعل مسموع الصوت يحذو على محسوس الحدث، فاستخدامه لصوت الراء في لفظة(قدري) حيث موضع القدر على النار في حالة استمرارية من الغليان يناسب هذا الصوت الذي يوحي بالتكرار، كذلك دالة الراء في (مجزري) حيث مكان النحر، تعطي صورة تكرارية واستمرارية لعملية الذبح، لتؤكد صفة الكرم في الشاعر، فهو يأخذ موضع العطاء بين القدر والمجزر، جاعلاً من نفسه موضع الملاذ والملجأ لكل ضيف يطلب القرى ليلاً.

4.3 الصورة الحسية

إن الأنماط الحسية هي التي ترتبط بحواس الإنسان الخمس، وقد عرفَها علماء النفس باسم الصورة الذهنية، وقسمت بحسب الحواس إلى (الصورة البصرية) صور المشهد التي يمكن أن تقسم أقساما فرعية تبعا للإشراق والوضوح واللون والحركة(والصورة السمعية، والصورة الشمية، والصورة الذوقية، والصورة اللّمسية) ويمكن أن تقسم بدورها تبعا للحرارة والبرودة والنسيج([1]).

---

1) الشناوي، علي الغريب، الصورة الشعرية عند الأعمى التطيلي، القاهرة، مكتبة الآداب، 2003، ص131

ودراسة الأنماط الحسية يرتبط أساسا بالأثر النفسي الذي تحدثه في القارئ؛ لأنّها نتاج عواطف المبدع تتلون بتلون إحساساته ومشاعره. فنقل جوانب الصورة الحسية من طرف المبدع هدفه نقل الشعور والأفكار ليكون الهدف هو تحقيق التكامل بين النفس والطبيعة، وتشكيلها وفقا لتصوراته الخاصة([1]).

والصورة من هذا المنطلق نهج ينهجه الشاعر للكشف عن حقائق الظواهر الحياتية بما له صلة بحواسه وملكاته ومشاعره، فيقدمها بصورة تختلف عن واقعها الحقيقي، كلّ ذلك لإثارة العواطف والمعاني الفكرية في نفوس المتلقّين؛ أي أن شكل الصورة الحسية ينبغي أن لا يكون " تسجيلا فوتوغرافيا للطبيعة أو محاكاة لها، بل يخضعها لتشكيله فتأتي صورة لفكرته هو، وليست صورة لذاتها([2]).

يقول الشنفرى([3]):

وَتَشرِبُ أَسْارِي القَطَا الكُدْرُ بَعدَمَا سَرَتْ قَرَباً أَحنَاؤها تتصَلصلُ

هَمَمْتُ و ابْتَدَرْنَـا و أَسدَلَتْ وشَمَّرَ مِنِـي فَارِطٌ مُتَمهِّـلُ

كأنَّ وَغَاهَا حَجْرَتيْـهِ و حَوْلَـهُ أَضَامِيمُ مِنْ سِفر القَبائـلِ نُزَّلُ

فغَبَّت غِشاشاً ثمَّ مَرَّت كَأنَّهـا مَعَ الصُّبْح رَكْبٌ مِنْ أحَاضَة مُجْفِلُ

هاتان صورتان من مجموعة من الصور تشكل لوحة فنية تتآزر بعضها لبعض لتخدم الصورة العامة للقطا وهي تسابق الشاعر إلى ورد الماء، وقد استهّلها بتصوير شدة عطشها، فيقول إني أرد الماء قبل القطا على الرغم من أنها أسرع الطيور، فتشرب

---

1) عفيفي، محمد الصادق، النقد التطبيقي والموازنات، المغرب، الدار البيضاء، مكتبة الوحدة العربية، 1972، ص154

2) البطل، علي، الصورة في الشعر العربي: حتى آخر القرن الثاني الهجري، بيروت، لبنان، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، 1981، ص28

3) الشنفرى، الديوان، 40

فضلاتي، وقد بلغ منها العطش مبلغه تصوت منه أحشاؤها، وهنا تكمن المبالغة؛ إذ مهما كانت دقة الشاعر في إحساسه بعطش القطا، فمن غير المعقول أن يسمع صوت أحشائها ، لكنها مع ذلك صورة فنية جميلة، ويمضي بعدما صور لنا شدة عطشها إلى وصف حركتها أو سيرها، فيقول إنه سار والقطا قاصدا الماء، فكان سيره سريعا، أما سير القطا فثقيل كسير من أرخى ثوبه، وهي صورة جزئية من حيث كونه شبه ثقل السير للقطا بسير المرخي ثوبه ولم يعالج المشابهة على مستوى أشمل وأعم وهو سرعة السير للطرفين(الشاعر والقطا) والذي يرخي ثوبه سيكون بالتأكيد حريصا على نظافته، وهذا ما يفسر ثقل المشية، لكنه أورد هذا التشبيه ليحط من قدرة القطا في السرعة، وحتما سيكون هو الأسرع، إنه الاعتداد بالذات، والإحساس بالتفرد والتميز.

ثم ينتقل ليبين لنا صورتها عندما تركها ومضى إلى حاله، كيف تساقطت حول الحوض من شدة العطش كأنها تريد أن تتدارك شيئا فاتها، فجاءت دقة نقل الشاعر لجزئيات الصور، وتوظيفه لحواسه لاكتشاف خبايا تلك القطا، وظف سمعه ليسمع صوت أحشائها، ووظف بصره ليبين طريقة سيرها وصورتها وهي تتساقط حول الحوض. والبيتان يشكلان جزءا هاما من هذه الصورة، ولذلك لم نستطع بترهما عن الأجزاء السابقة؛ فقد أورد في البيت الأول صوت القطا، شكلها وهي تزدحم على الماء، ثم الطريقة التي تشرب بها الماء؛ فأصواتها تشبه أصوات جمهور من المسافرين نزلوا بهذا الماء، وصورتها الحسية شبيهة بقطيع من الإبل تزدحم على الماء قيد الورد.

أما البيت الثاني فهو تصوير لطريقة الشرب، ثم عودتها مسرعة من(أحاظة)، والملاحظ أن الشاعر أعاد للقطا صفة السرعة التي نفاها عنها في بيت سابق، وغرض التشبيه في البيتين هو بيان صورة المشبه وتقريبه إلى ذهن المتلّقي.

أما الصورة السمعية أو التي تعتمد على الصوت، فإن الكلام يحتاج دائماً إلى حضور المتكلم والكلمة المنطوقة الصادرة عن جسد حي تبدو أقرب إلى الفكر الخالق

من الكلمة المكتوبة[1]. فالصوت على اختلاف مصادره يرتبط في ذهن الإنسان بدلالات معينة من جهة، كما أنه يؤثر عليه تأثيراً كبيراً من ناحية أخرى[2]، لذلك أدرك العَرَبِيّ هذه الخاصية الصَوْتيَّة فاستخدمها في شعره لإحداث التأثير المراد في المتلقي من ناحية، وكوسيلة لحفظ الأثر الصوتي من ناحية أخرى.

الكلام يحتاج دائماً إلى حضور المتكلم والكلمة المنطوقة الصادرة عن جسد حي تبدو أقرب إلى الفكر الخالق من الكلمة المكتوبة[3]. فالصوت على اختلاف مصادره يرتبط في ذهن الإنسان بدلالات معينة من جهة، كما أنه يؤثر عليه تأثيراً كبيراً من ناحية أخرى[4]، لذلك أدرك العَرَبِيّ هذه الخاصية الصَوْتيَّة فاستخدمها في شعره لإحداث التأثير المراد في المتلقي من ناحية، وكوسيلة لحفظ الأثر الصوتي من ناحية أخرى.

وإن أمهر الشعراء يطلقون العنان للصّوت أو بمعنى آخر يعلو مرتكز وقته للصوت فيطلق الموسيقى ويدعها تؤثر كما يريد، وإن الإيقاع قيمة لغوية قوامها مهارة فائقة تنشط حدس التلقي وهو أمر يؤول فجزء عظيم منه إلى درجة الصنعة إلى نوع الصنعة([5]).

وإن الصورة السمعية تقوم على توظيف ما يتعلق بحاسة السمع، ورسم الصورة عن طريق أصوات الألفاظ ووقعها في الأداء الشعري، واستيعابها من خلال هذه الحاسة

---

1) سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ص165 .

2) حسام الدين، كريم، الدلالة الصوتية: دراسة لغوية لدلالة الصوت ودوره في التواصل، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، (د.ت)، ص11.

3) سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ص165 .

4) حسام الدين، الدلالة الصوتية، ص11.

5) ابن إدريس، عمر خليفة. البنية الإيقاعية في شعر البحتري. بنغازي، ليبيا: منشورات جامعة قاريونس. 2003. ص95

مفردة، أو بمشاركة الحواس الأخر، مع توظيف الإيقاع الشعري الخارجي والداخلي، لإبلاغ المتلقي، ونقل الإحساس بالصورة لدى الشاعر إليه([1]).

يقول الشنفرى:

كأنَّ حَفِيفَ النَّبْلِ منْ فَوْق عَجْسِهَا عَوَازِبُ نَحْلٍ أَخْطَأَ الغَارَ مُطْنِفُ([2])

هذه صورة تشبيهية سمعية، وصف فيها الشاعر تلك الأصوات التي تصدر عن النبال بأصوات جماعة من النحل لم تجد مأواها، فتراها تحوم حول الحمى، لكن لا تدري أين موقعها فتلجه ، وقد صدر التشبيه بالأداة، متبوعا بالمشبه(حفيف النبل) والمشبه به استغرق عجز البيت، والغرض من التشبيه هو بيان مقدار قوة الصفة من حيث القوة.

أما الصورة الحركية، فتعد من أكثر أنماط الصور التي استخدمها شعراء الصعاليك، فلا تكاد تخلو قصيدة أو مقطوعة من صورة تحمل الحركة، وقد تعود هذه الكثرة إلى طبيعة الحياة التي يعيشها الصعاليك، التي بنيت على الحركة والتنقل والترحال، فحياتهم كلها حركة وتنقل، لذلك وجدناها تناثرت بين ثنايا أشعارهم([3]).

يقول الشنفرى راسما صورة حركية([4]):

إذا الأَمعزُ الصَّوَّانُ لاقَى مَنَاسِمِي تَطَايَرَ مِنهُ قَادِحٌ ومُفَلَّلُ([5])

---

1) إبراهيم، صاحب خليل، الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص21

2) الشنفرى، الديوان، ص17

3) الشواورة، أحمد اسبيتان، صورة الشعراء الصعاليك في شعرهم في العصر الجاهلي، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة مؤتة، الكرك، الأردن، 2011. ص101-102

4) الشنفرى، الديوان، ص58

5) الأمعز: المكان الصلب الكثير الحصى. الصوان: الحجارة الملسة. المنسم: خف البعير. المفلل: المكسر.

يصور الشاعر في هذا البيت سرعة وقوة قدميه في أثناء المسير، فتظهر الصورة الحركية عند تطاير حجر الصوان من تحت قدميه، فحركة القدمين تولد حركة حجر الصوان، والمراد من هذه الصورة الحركية التي جاء بها الشاعر إنما هي من أجل إبراز القوة العظيمة التي تكمن في قدميه، لذلك جعل الحركة تعبيرا لصورته، وزاد من قوة الحركة اختياره لتطاير حجر الصوان بسبب حركة القدمين.

أما الصورة اللونية فقد برزت أيضا بشكل ملحوظ في أشعار الصعاليك، وذلك كقول الشنفرى([1]):

سَرَاحينُ فِتيانٌ كَأنَّ وجُوهَهم مَصَابِيحُ أو لَونٌ من المَاء مُذْهَبُ

يصف الشاعر في هذا البيت انتصاره ورفاقه على مجموعة ممن قد لقيهم، وهم في طريق عودتهم من إحدى غزواتهم، ولما أراد الشاعر أن يصور رفاقه الصعاليك، ويظهرهم بالصورة الجميلة، فقد وظف الشاعر لفظتين تدلان على الإشراق والنور(المصابيح، والماء المذهب)، فكلاهما يظهر اللون الأصفر اللامع والمشرق، فكأن وجوههم تضيء إشراقا ولمعانا، فلما أراد أن يبرز هذه الميزة اختار لذلك الصورة اللونية لتعبر عما أراده.

ومن ذلك أيضا قول السليك([2]):

فَضَاربتُ أُولَى الخَيلِ حَتَّى كأنَّما أُميلَ عليها أيْدعٌ وَصَبِيبُ

أبرز الشاعر في هذا البيت صورة لونية تدل على قوة الشاعر، وشراسته في المعركة، فاختار اللون الأحمر في لفظة (صبيب) ليدل على لون الدم، واختار لفظة (أيدع) ولونها كذلك أحمر، فجاء اللون في هذه الصورة معبرا تعبيرا دقيقا عن صورة

---

1) الشنفرى، الديوان، ص12

2) ابن السلكة، الديوان، ص61. أميل عليها: سكب عليها. أيدع: صبغ أحمر. أو هو الزعفران. صبيب: دم، أو صبغ أحمر أو هو السناء الذي يختضب به اللحاء، كالحناء.

مواجهة الشاعر للخيل الذي راح يضرب فرسانها بالسيف حتى اصطبغت صدورها بالدم، فبدت وكأنها قد سكب عليها الزعفران أو الحناء.

أما الصورة الشمية، وهي التي تعتمد على حاسة الشم في المقام الأول، وقد قلت هذه الصورة في أشعار الصعاليك، ومن أمثلتها قول الشنفرى([1]):

فَبِتنا كَأَنَّ البَيْتَ حُجِّرَ حَولنا بِرَيْحَانَةٍ رِيحَتْ عِشاءً وطُلَّتِ([2])

بِرَيْحَانَةٍ من بَطْنِ حَلْيَةَ أَمْرَعَتْ لَهَا أَرَجٌ ما حَولها غَيرُ مُسنِتِ([3])

تحمل هذه الصورة المتلقي إلى بيئة عطرية، تعبق برائحة العطر، فجمال المكان الذي أراد الشاعر أن يظهره، حضر من خلال توظيف الشاعر للصورة الشمية، فجعل حاسَّة الشمّ هي التي تنقل جماله، وجعل بيتهم كأنه محاط بريحانة تعبق رائحتها مع نسائم المساء، والريحانة التي اختارها الشاعر لتعبر عن هذه الصورة كانت مصدرا عطريا عرفه الصعاليك من خلال بيئتهم الصحراوية، ولمعرفة الشنفرى بهذه الشجرة ذات الرائحة الزكية جاء بها معبرا عن الصورة الشمية.

---

1) الشنفرى، الديوان، ص17

2) حجر: أحيط. ريحت: عبقت بها الروائح تحملها الريح. عشاء: مساء، فالنسيم عند العشاء يكون باردا منعشا. طلت: رشت بالطل أي بالندى.

3) حلية: واد بتهامة. أمرعت: أخشبت. أرج: رائحة زكية. مسنت: مجدب.

الفصل الرابع

نماذج تطبيقية من شعر الصعاليك

1.4 قصيدة عروة بن الورد "أقلي علي اللوم"

قال عروة بن الورد هذه القصيدة لامرأته وهي تعاود إلحاحها في منعه من الغزو، فقد كانت تكثر عليه اللوم وتزيد منه، لكثرة غزوه وغيابه عنها، فأرادت أن تثنيه عن ذلك، ويظهر أن اللوم قد كثر وازداد منها، لقول عروة "أقلي".

أَقِلّي عليَّ اللَّوْمَ يا ابنةَ مُنْذِرِ وَنامِي، فإنْ لَمْ تَشْتَهِي النَّومَ فاسْهَرِي([1])

ذَرِينِي و نَفْسِي أُمَّ حَسَّانَ، إنَّني بِهَا قَبل أنْ لا أَملِك البيعَ مُشْتَرِي ([2])

أَحَادِيثُ تَبْقَى وَالْفَتَى غَيْرُ خَالِدٍ إذَا هُوَ أَمْسَى هَامَةً تَحْتَ صُبَّرِ ([3])

تُجَاوِبُ أَحْجَارَ الكِنَاسِ وَ تَشْتَكِي إلَى كُلِّ مَعْرُوفٍ تَرَاهُ وَمُنْكَرِ ([4])

ذَرِينِي أُطَوِّفْ فِي الْبِلادِ لَعَلَّنِي أُخَلِّيكِ أَوْ أُغْنِيكِ عَنْ سُوءِ مَحْضَرِ ([5])

تظهر الأبيات السابقة استياء عروة بن الورد من تدخل زوجته في شؤون حياته وإكثارها من لومه، فلما كانت هي تلومه كثيرا احتاج الشاعر إلى أن يوقف هذا اللوم والتدخل، فجاء بفعل الأمر "أقلي" بداية صدر البيت، وجاء ذلك لأهمية الفعل المذكور،

---

1) ابنة منذر: امرأته، وهي سلمى، التي سباها من كنانة وأعتقها وأولدها أولاده.

2) أم حسان: كنية امرأته سلمى.

3) هامة: يريد أن الفتى يموت فتخرج منه هامة تعلو كل نشز. صير: حجارة تجعل كالحظيرة زربا للغنم.

4) تجاوب: أي قبل أن أصير هامة تجاوب هذه الهامة أحجار الكنائس. الكناس: موضع، يريد إذا صوتت أجابتها أحجار الكناس بالصدى وتشتكي إلى كل معروف تراه. منكر: أي تصوت في كل حال إذا رأت من تعرف ومن تنكر.

5) أخليك: أي أقتل عنك فأفارقك، فتخلي للأزواج.

ومن خلال هذا الفعل يتضح إكثار الزوجة اللوم لزوجها، فطلب الإقلال يعني وجود الكثرة، وما يتضح من خلال عجز البيت الأول أن عروة قد قصد المنع من الفعل (أقلي) وذلك من خلال توظيفه للفعل (نامي)"، والنوم يعني إنهاء الحديث، ويُلمح من خلال استقراء البيت الأول أن الأمر كان بصيغة التحبب، لأنه خيرها بين النوم أو السهر، وورود حرف النداء(يا) في (يا أم حسان)، وهي زوجته، فقد ناداها بالكنية، وهي صيغة محببة للزوجة، ومع أن حرف النداء (يا) يستخدم عادة في نداء البعيد، إلا أنه جاء للقريب في نداء عروة لزوجته، لأنه كان قريب منها.

وانتقل إلى فعل أمر آخر (ذريني) بمعنى اتركيني مع نفسي، وهو تأكيد على ضجر عروة من لوم زوجته؛ ويقصد هنا اتركيني أُكثر من السفر في البلاد لعلني أستفيد مما يوفر الحياة الكريمة لك ولغيرك من الفقراء والمستضعفين، أو أقتل دفاعا عنك، ثم يعيد استخدام هذا الفعل في البيت الأخير (ذريني أطوف)، وهنا يظهر الشاعر التأزم النفسي عنده فقد ضاقت نفسه من ذلك اللوم فأراد إقناعها أن في خروجه وتصعلكه قد يكون ارتياحها، فقد يموت فيتركها وترتاح من وجوده.

ويأتي تركيب الجملة الفعلية (تجاوب) خالية من دالة الفاعل وتقديره (الهامة) ويرجع السبب في ترك ذكر الشاعر للفاعل اعتمادا على السبق المعرفي لملازمة الهامة للقبر حينما يقتل إنسان مستغيثة بكل من يمر بها، وهذا الموروث المعرفي يقف خلفية أساسة في تركيب الجملة، وبجانب هذا العلم بالمحذوف الذي يكون ذكره عبثا يطيل الكلام دون فائدة، ونجد أن للتركيب دلالة توجه المتلقي لمفهوم العوذ من الهامة، وكل ما يشير إلى ما بعد الموت.

فَإِنْ فَازَ سَهْمٌ لِلْمَنِيَّةِ لَمْ أَكُنْ جَزُوعًا وَهَلْ عَنْ ذَاكَ مِنْ مُتَأَخَّرِ

هنا يتحدث الشاعر عن حتمية الموت، فهو يعلم أن الموت لا يتأخر إن حان موعده، فسهم المنية كناية عن الموت، فهو لا يجزع خوفا من الموت؛ لأنه يؤمن بانتهاء الأجل، والاستفهام في عجز البيت يفيد الاستنكار بدلالة النفي.

وَإِنْ فَازَ سَهْمِي كَفَّكُمْ عَنْ مَقَاعِدٍ لَكُمْ خَلْفَ أَدْبارِ البُيوتِ ومَنْظَرِ[1]

في هذا البيت يكمل الشاعر الاحتمالية التي بدأها في البيت السابق، فالاحتمالية الأولى إن قاتل ومات أثناء قيامه بالواجب لا يخشى من الموت؛ لأنه حق لا يستطيع أحد أن يقف بوجهه أو يؤخره فالموت أمر حتمي لا مرد له، والاحتمالية الثانية التي ذكرها هنا هي انتصاره، وهو ما يعود عليهم بالرزق، فإن فاز سهمه كفاهم عن مقاعد لهم خلف أدبار البيوت، وإن عاش وعاد محملا بالغنائم سيكفيهم ذلك ألم الفقر وسوء الحال ويوفر لهم حياة كريمة ويبعدهم عن سوء الحال ومرارة التشرد. والكناية: في قوله (مقاعد لكم خلف أدبار البيوت) كناية عن هوان المنزلة التي يعيشها الصعلوك في كنف العشيرة.

تقُولُ لكَ الوَيْلاتُ هلْ أنتَ تارِكٌ ضُبُوءًا بِرَجْلٍ تارةً وبِمِنْسَرِ[2]

تسأله الويلات مستخدمة (هل) إن كان يريد أن يضبأ بالنهار ليخفى، ويسري بالليل، وتارك أن يغزو مرة على أرجلهم ومرة على الخيل، وهنا يظهر الاستفهام القوة والفروسية التي وصل إليها.

وَمُسْتَثْبِتٌ فِي مَالِكَ الْعَامَ إِنَّنِي أَرَاكَ عَلَى أَقْتَادِ صَرْمَاءَ مُذْكِرِ[1]

---

1) أدبار البيوت: مكان قعود البيوت

2) ضبوا: الضبوء اللصوق بالأرض. الرجل: الرجالة، وبمنسمر: أي على الخيل، استعارة من الطير.

المستثبت هنا تعني القاعد عن الغارات، والشاعر في هذا البيت يذم القاعدين عن الغزو، وشبههم بالناقة التي تربي اللحم ويشتد جسمها، وهنا يظهر من خلال البيت أن الغزو عند الصعاليك كان منهج حياة، حتى أنه كان يعاب على من يجلس في البيوت ولا يخرج إلى الغزو، وكأن الغزو عندهم أصبح دلالة على الفروسية والشجاعة، ويظهر أيضا إشارة أخرى إلى أن أجسام الصعاليك كانت هزيلة من كثرة السير والترحال، والبحث عن مكامن الرزق، وذلك واضح من خلال إشارة الشاعر إلى صورة القاعدين في بيوتهم التي شبهها بالناقة التي كثر عليها اللحم لقلة الحركة.

فَجُوعٍ بِهَا لِلصَّالِحِينَ مَزَلَّــةٍ مَخُوفٍ ردَاهَا أَنْ تُصِيبَكَ فَاحْذَرِ([2])

أَبَى الْخَفْضَ مَنْ يَغْشَاكِ مِنْ ذِي قَرَابَةٍ وَمِنْ كُلِّ سَوْدَاءِ الْمَعَاصِمِ تَعتَرِي

أي أبي الذي تريدين من خفض العيش والدعة من يغشاك، من يطرقك من ذي قرابة، وسوداء المعاصم من شدة الجوع والبرد والاصطلاء على النار، وهنا إشارة من الشاعر إلى القطيعة التي يلاقيها من قبيلته، حتى أهل بيته يلاقون نفس القطيعة، فهم في زمرة المنبوذين هو وأهل بيتهم، لذا فهم لا يعترفون بصلة القربى.

لَحَى اللهُ صُعْلُوكًا إِذَا جَنَّ لَيْلُهُ مَضَى فِي المُشَاشِ آلِفًا كُلَّ مَجْزَرِ([3])

يرسم الشاعر من خلال هذا البيت صورة واضحة عن ذلك الصعلوك الذي لا هم له إلا نفسه، ولا يقوم بحقوق من يلزمه، فهو عالة على قبيلته ومجتمعه، وجديرا بأن

---

1) الإقتاد: الواحد: قتد: خشب الرحل. الصرماء: الناقة التي صرمت أطباؤها أي قطعت لينقطع لبنها فتشد قوتها ويشتد لحمها. المذكر: التي تلد الذكور، وهو أفظع ما يكون من نتاج العرب وأبغضه إليهم.

2) فجوع؛ أي صرماء، داهية تفجع بالصالحين أي ذوي المعروف. مزلة: أي تزل بأهلها مخوف رداها: أي يخاف الهلاك من قبلها.

3) مصافي المشاش: مختار، مؤثر للأكل. والمشاش: رأس العظم اللين. المجزر: الموضع الذي يجزر فيه الإبل، فهو الدهر في موضع مأكل.

ينبذ، فقبح الله صعلوكا دنيء النفس إذا أظلم الليل لازم مواضع نحر الإبل يلتقط العظام ويمضغها.

يَعُدُّ الْغِنَى مِنْ دَهْرِهِ كُلَّ لَيْلَةٍ أَصَابَ قِرَاهَا مِنْ صَدِيقٍ مُيَسِّرِ

يعدُّ الغنى من دهره كل ليلة أصاب قِراها من صديق ميسّر من صفات هذا الصعلوك أنه ضعيف الهمة، فالغنى عنده بأن يكتفي كل ليلة بلقمة تشبعه مما يتساقط من فضلات الأغنياء.

قَلِيلَ الْتِماسِ المالِ إلاَّ لِنفسِهِ إذَا هو أَضْحَى كالعَرِيشِ المُجَوَّرِ[1]

يطرح الشاعر قيمة اجتماعية سلبية في هذا البيت، ألا وهي الأنانية أو الأثرة، فإن من صفات هذا الصعلوك الأنانية فهو يطلب المال لنفسه دون النظر إلى الفقراء والمستضعفين إذا ضاق به الحال، فأصبح لا سند له كالخيمة المنهارة التي لا دعامة لها. وقد حذف الشاعر المبتدأ وتقديره (أي هو قليل التماس الزاد) على الرغم من تحول أسلوب الشاعر من استخدامه للأفعال في الأبيات السابقة، فإنه لم يتردد في حذف المبتدأ في سياق هذا البيت من خلال دلالة تركيب الجملة الاسمية التي تعطي توكيدا للفكرة المراد إثبات الحكم لها، وهنا السياق يحمل دلالة الاحتقار من خلال حذف بنية الكلمة مشيرا في تركيبه إلى أنانية الإنسان الذي تحدث منه تلك الصفة التي تعني الحقارة في عالم الكرم والإيثار، ويتضاعف هذا الشعور مع ما حشده الشاعر من معان مؤكدة لأهمية حذف صيغة المبتدأ الذي يدل في وظيفته النحوية على أنه المحكوم عليه، وإسقاطه من التركيب على الرغم من أنه دالة أساسية في البناء الجملي فإن ذلك يعني شدة الاحتقار.

يَنَامُ عِشَاءً ثُمَّ يُصبِحُ قاعِدًا يَحُتُّ الحَصَى عَنْ جَنْبِهِ المُتَعَفِّرِ[2]

---

1) العريش: شبه الخيمة.

2) يحث الحصى: أي لا يبرح الحي. وحث الشيء: قشره وأسقطه

يُعِينُ نِسَاءَ الحَيِّ مَا يَسْتَعِنَّهُ فَيُضْحِي طَلِيحًا كَالبَعِيرِ المُحَسَّرِ [1]

ينام ملء جفونه خاملا فليس هناك ما يشغله ويصبح كسولا لا عمل لديه سوى إزالة ما علق بثيابه من الحصى والغبار دلالة على خموله وقذارته. وليس هناك ما يفعله هذا الصعلوك سوى خدمة النساء، فهو ذليل يعيش عالة على مجتمعه؛ لأنه يحيا حياة وضيعة وفي المساء يكون متعبا كالبعير من شدة التعب، ومثل هذا الصعلوك جدير بكل ملامة. ويبدو أن الصعاليك لم يكونوا جميعا من المتمردين، فبعضهم قد ارتضى لنفسه حياة الخمول والذلة في الوقت الذي رفض بعضهم واقعه وتمرد عليه، وقد قدم عروة نموذجا فنيا جسد من خلاله صورة مظلمة للصعلوك المنبوذ الخامل، وصورة مشرقة للصعلوك الرافض المتمرد، فينتقل الشاعر إلى وصف الصعلوك الشجاع النبيل فوجهه يضيء كشهاب وإن يمت تظل ذكراه عطرة.

وَلِلَّهِ صُعْلُوكٌ صَفِيحَةُ وَجْهِهِ كَضَوْءِ شِهَابِ الْقَابِسِ المُتَنَوِّرِ

هذه هي الصورة المشرقة التي قدمها الشاعر للصعلوك الرافض، وهي الصورة المقابلة لتلك الصورة التي رسمها للصعلوك الخامل والمتقاعس، فهذه الصورة المشرقة التي بدا بها وجه الصعلوك مشرقا بأعماله المجيدة، فالنور المنبعث من وجهه كالشهاب المضيء.

مُطِلاً عَلَى أَعْدَائِهِ يَزْجُرُونَهُ بِسَاحَتِهِمْ زَجْرَ المَنِيحِ المُشَهَّرِ[2]

---

1) الحسير: الضعيف

2) مطلا على أعدائه: مشرفًا عليهم، يغزوهم أبدًا، فهو بذلك عال عليهم. يزجرونه : يصيحون بما كما يزجر القدح إذا ضرب. المنيح ههنا: قدح مستعار سريع الخروج والفوز، يستعار بيضرب ثم يرد إلى صاحبه. المنيح: قدح مستعار.

يتابع الشاعر في رسم الصورة المشرقة للصعلوك المتمرد، فلا يزال يطل على أعدائه ويشرف عليهم، فيظفر منهم بكل ما يريد على الرغم من صياحهم به وزجرهم له في ساحة المعركة كما يزجر القدح إذا ضرب.

وَإِنْ بَعِدُوا لاَ يَأْمَنُونَ اقْتِرَابَهُ تَشَوُّفَ أَهْلِ الغَائِبِ المُتَنَظَّرِ

وهم مهما بعدوا خوفا منه لا يأمنون غزوه بل إنهم لينتظرونه انتظار أهل الغائب علما منهم بأنه لابد راجع إليهم ومصيب منهم.

فذلكَ إِنْ يَلْقَ المَنِيَّةَ يَلْقَها حَميدًا وَإِنْ يَسْتَغْنِ يَوْمًا فَأَجْدِرِ

إن مثل هذا الصعلوك المغامر الجريء، إن يمت تظل ذكراه خالدة لمحامده ومناقبه، وإن استغنى فهو جدير بالغنى ويستحقه. ويلاحظ أن أسلوب الشرط الذي اعتمده الشاعر هنا يضفي إلى تصور الحالة النفسية التي يعيشها الأعداء من جانب وصورة النتيجة التي سيؤول إليها الصعلوك من خلال الأسلوب نفسه.

أَتَهْلِكُ مُعْتَمٌّ وَزَيْدٌ وَلَمْ أَقُمْ عَلَى نَدَبٍ يَوْمًا وَلِي نَفْسُ مُخْطِرِ[1]

إن أسلوب الاستفهام الوارد في البيت يفيد الاستنكار لحالة الركون التي تمثل صفة الصعلوك الخامل ويأباها لنفسه.

سَيُفْزِعُ بَعْدَ الْيَأْسِ مَنْ لاَ يَخافُنَا كَوَاسِعُ فِي أُخْرَى السَّوَامِ المُنفَّرِ[2]

يقول عروة سيفزع من أمننا فظن أن لا نغزو، وذلك مثل الخيل ترد إبلا تسكعها في أثرها، وهنا إشارة إلى ديمومة الغزو عند الصعاليك، فلا يستكينون ولا يملون، حتى وإن طال غيابهم عن قبيلة أو عن مجموعة، لكنهم سيغزونهم حتما، وكأن الصعاليك قدر كتب على تلك الجماعات.

نطَاعِنُ عَنْها أَوَّلَ الْقَوْمِ بِالقَنَا وَبِيضٍ خِفَافٍ وَقْعُهُنَّ مُشَهَّرُ

---

1) الندب: الواحدة ندبة، البكاء على الميت. المخطر: الداخل في الخطر، الذي يخاطر بنفسه.

2) كواسع: خيل تطرد إبلا تسكعها في أثرها.

هنا إشارة للأدوات الحربية التي يستخدمها الصعاليك في غزوهم، فكانت الرماح والسيوف أسلحتهم، وهي من أسلحة العرب المعروفة، لا بل هي أشهرها، ويظهر في هذا البيت توظيف الشاعر للون الأبيض دلالة على لمعان السيوف وحدتها وقوتها.

وَيْومًا عَلَى غَارَاتِ نَجْدٍ وأَهْلِهِ ويَومًا بِأَرْضٍ ذَاتِ شَثٍّ وَعَرْعَرِ([1])

يظهر في هذا البيت التنوع في مناطق الغزو عند الصعاليك، فم لا يركزون على منطقة دون أخرى، فأينما وجدوا رزقهم كانت غزوتهم إليه، سواء أكانت منطقة مرتفعة أم كانت منخفضة، فلا شيء يمنعهم من الغزو، وقد استخدم الشاعر (شت وعرعر) كناية عن الأماكن المرتفعة؛ لأن هذين النوعين من النبات لا يعيشان إلا في المناطق المرتفعة.

يُنَاقِلنَ بالشُّمْطِ الكِرَامِ أُولِي النُّهَى نِقَابَ الحِجَازِ فِي السَّرِيحِ المُسَيَّرِ([2])

يُرِيحُ عَلَيَّ اللَّيْلُ أَضْيَافَ مَاجِدٍ كَرِيمٍ ومَالِي سَارِحًا مَالُ مُقْتِرِ([3])

يقول الشاعر إذا راحت إبلي جاء بها الأضياف والأيتام والكلول، فتعشوا ثم تغدو إلى الرعي فلا تتبع فترى قلتها. يطلق عروة صرخته في وجه العصر متمثلة في تلك الصرخة التي واجه بها زوجته في رأيته المطولة، والأبيات تعكس بأسا شديدا يتجسد في عبارات تقترب من لغة الحديث اليومي لكنها تدخل في إطار تشكيل جيد، ولا شك أن طلبه منها أن تدعه إنما يمثل ضيقا بحياته، أما قوله (أخيلك وأغنيك) فإنه يجسد

---

1) شت وعرعر: نوعان من الشجر.

2) يناقلن: المناقلة اتقاء النقل. والنقل حجارة صغيرة تكون في هذا النقاب. والمناقلة: حسن نقل القوائم في سرعة السير. الشمط: جمع أشمط، وهو الذي خالط سواد شعره بياض. أراد بهم الفرسان ذوي السن والتجربة. والنقاب: الطرق في الجبل. والإشراف: السريح، واحدتها سريحة: وهي كل قدة قدت سيرا يشد بها النعال. المسير: الذي جعل سيرا.

3) يريح: يرد. ماجد: يريد نفسه. مالي: إبلي. الفقير: المقتر المقل.

إحساسه بوطأة حياته على الغير وتبرمه منها، وعدم خوفه من الموت نتيجة طبيعية ليأسه من الحياة فالتعساء لا يهابون الموت.

القصيدة

"أَقِلّي عليَّ اللَّوْمَ يا ابنـةَ مُنْذِرِ"

عروة بن الورد

أَقِلّي عليَّ اللَّوْمَ يا ابنـةَ مُنْذِرِ ... وَنامِي، فإنْ لَمْ تَشْتَهِي النَّومَ فاسْهَرِي

ذَرِيني و نَفْسِي أُمَّ حَسَّانَ ، إنَّنـي ... بِهَا قَبل أنْ لا أَملِك البيـعَ مُشْتَرِي

أَحَادِيثُ تَبْقَى وَالْفَتَـى غَيْرُ خَالِـدٍ ... إِذَا هُوَ أَمْسَى هَامَـةً تَحْتَ صُبَّرِ

تُجَاوِبُ أَحْجَارَ الكِنَـاسِ وَ تَشْتَكِـي ... إِلَـى كُلِّ مَعْرُوفٍ تَرَاهُ وَمُنْكَـرِ

ذَرِينِـي أُطَوِّفْ فِي الْبِـلادِ لَعَلَّنِـي ... أُخَلِّيكِ أَوْ أُغْنِيكِ عَنْ سُوءِ مَحْضَرِ

فَإِنْ فَـازَ سَهْمٌ لِلْمَنِيَّـةِ لَـمْ أَكُنْ ... جَزُوعًا وَهَلْ عَنْ ذَاكَ مِنْ مُتَأَخَّـرِ

وَ إِنْ فَـازَ سَهْمِي كَفَّكُمْ عَنْ مَقَاعِدٍ ... لَكُمْ خَلْفَ أَدْبـارِ البُيوتِ و مَنْظَرِ

تقُولُ لكَ الوَيْـلاتُ هلْ أنتَ تـارِكٌ ... ضُبُوءًا بِرَجْلٍ تـارةً و بِمِنْسَرِ

وَمُسْتَثْبِتٌ فِـي مَالِكَ الْعَامَ إِنَّنِـي ... أَرَاكَ عَلَـى أَقْتَـادِ صَرْمَـاءَ مُذْكِرِ

فَجُوعٍ بِهَـا لِلصَّالِحِينَ مَزَلَّـةٍ ... مَخُوفٍ ردَاهَا أَنْ تُصِيبَكَ فَـاحْذَرِ

أَبَى الْخَفْضَ مَنْ يَغْشَاكِ مِنْ ذِي قَرَابَةٍ ... وَمِنْ كُلِّ سَوْدَاءِ الْمَعَاصِمِ تَعتَرِي

لَحَى اللهُ صُعْلُوكًا إِذَا جَنَّ لَيْلُـهُ ... مَضَى فِي المُشَاشِ آلِفًا كُلَّ مَجْزَرِ

يَعُدُّ الْغِنَـى مِنْ دَهْرِهِ كُلَّ لَيْلَـةٍ ... أَصَابَ قِرَاهَا مِنْ صَدِيقٍ مُيَسِّرِ

قَلِيلَ الْتِمَاسِ المَالِ إلاَّ لِنفسِـهِ ... إِذَا هو أَضْحَـى كالعَرِيشِ المُجَوَّرِ

يَنَامُ عِشَاءً ثُمَّ يُصبِحُ قَاعِـدًا ... يَحُتُّ الحَصَى عَنْ جَنْبِـهِ المُتَعَفِّرِ

يُعِينُ نِسَاءَ الحَيِّ مَا يَسْتَعِنَّـهُ ... فَيُضْحِي طَلِيحًا كَالبَعِيرِ المُحَسَّرِ

وَلِلَّهِ صُعْلُوكٌ صَفِيحَةُ وَجْهِـهِ كَضَوْءِ شِهَابِ الْقَابِسِ الْمُتَنَوِّرِ

مُطِلاًّ عَلَـى أَعْدَائِـهِ يَزْجُرُونَـهُ بِسَاحَتِهِمْ زَجْرَ المَنِيـحِ المُشَهَّرِ

وَ إِنْ بَعِدُوا لاَ يَأْمَنُـونَ اقْتِرَابَـهُ تَشَوُّفَ أَهْلِ الغَائِبِ الْمُتَنَظَّرِ

فذلكَ إِنْ يَلْقَ المَنِيَّـةَ يَلْقَهـا حَميدًا وَإِنْ يَسْتَغْنِ يَوْمًـا فَأَجْدِرِ

أَتَهْلِكُ مُعْتَمٌّ وَزَيْدٌ وَلَمْ أَقُـمْ عَلَى نَدَبٍ يَوْمًا وَلِـي نَفْسُ مُخْطِرِ

سَيُفْزِعُ بَعْدَ الْيَأْسِ مَنْ لاَ يَخافُنَـا كَوَاسِعُ فِي أُخْرَى السَّوَامِ المُنفَّرِ

نطَاعِنُ عَنْها أَوَّلَ الْقَوْمِ بِالقَنَـا وَبِيضٍ خِفَافٍ وَقْعُهُنَّ مُشَهَّرُ

وَيْومًا عَلَى غَـارَاتِ نَجْدٍ و أَهْلِـهِ و يَومًا بِأَرْضٍ ذَاتِ شَثٍّ وَعَرْعَرِ

يُنَاقِلنَ بالشُّمْطِ الكِرَامِ أُولِي النُّهَى نِقَابَ الحِجَـازِ فِـي السَّرِيـحِ المُسَيَّرِ

يُرِيحُ عَلَيَّ اللَّيْلُ أَضْيَـافَ مَاجِـدٍ كَرِيمٍ ومَالِـي سَارِحًا مَـالُ مُقْتِرِ

قصيدة تأبط شرا "يا عبد مالك من شوق وإبراق" 2.4

يا عِيدُ ، مالكَ مِنْ شَوْقٍ، وإيراقٍ وَمَرِّ طَيْفٍ، عَلَى الأَهْوالِ، طَرَّاقِ

بدأ الشاعر هذا البيت بأسلوب النداء في قوله (يا عبد) نداء مفرد معرفة، وذلك أنه بطول الإلف له واتصال المقاصاة له، صار عنده كالشي المخصوص المعين، فكأنه قال: يا أيها العيد. واشتقاقه من العود الذي هو الرجوع، إلا أنه جعل الياء فيه عوضاً لازماً، يا أيها المعتاد، أي شيء لك، أي يجتمع لي بك، من شوق مزعج وسهر مقلق وخيال يأتي، على ما يعرض له من الشدائد والمصائب في الطريق. وقوله (مالك) لفظه استفهام ومعناه التعجب. وهو يقولون: يالك من رجل ورجلاً، وما أنت من رجلٍ، ومعنى البيت يا أيها المعتاد أي شيء لك، أي يتبعك ويجتمع لي بك من شوق يزعج، وسهر يقلق، وخيال يأتي على ما يعرض له من النوائب والآفات يطرق. وقد وظف الشاعر النداء (يا) ليوفر له بعد إيحائيا من جهة، وتأثيرا في السامع عن طريق تنبيهه؛ لأن النداء طلب.

يَسْرِي عَلَى الأَيْنِ والحَيَّاتِ مُحْتَفياً نَفْسِي فِداؤُكَ، مِنْ سَارٍ على سَاقِ[1]

يسري ذلك الخيال على ما يعرض له من تعب، وإعياء، ووطئ حيات، حافيا، ثم التفت إليه، فقال: تفديك نفسي من سار على شدة وصابر على أذى ومشقة في زيارة الصديق. يسري هذا الخيال على ما يعرض له من إعياء ووطء حيات، وهو حافٍ. ويجوز أن يكون المراد بالساق: واحد الأشواق؛ لأنه كما قال: (يسري) وصفه بما يوصف به ذو الساق، ويكون المراد به الجنس، والمعنى: تفديك نفسي من سار على

1) يقال سرى وأسرى، بمعنى واحد، إذا سار ليلاً. وقيل: سرى إذا سار الليل كله، وأسرى إذا سار في آخر الليل، كـ: أدلجت إذا سرت من أول الليل، وأدلجت إذا سرت من آخره. والأكثر من السرى أن يستعمل في أوقات الليل كله.

قدم، والمعنى: من الناس كلهم. ويجوز أن يقصد بالكلام إلى الحفاء الرجالة خاصة دون الركبان، لقوله (محتفيا) وهو الذي لا حذا عليه.

إِنّي، إِذَا خُلَّةٌ ضنَّتْ بِنائلِها وأَمْسَكَتْ بِضَعيفِ الوَصْلِ أَحْذَاقِ([1])

يقول الشاعر: إني إذا صديقة بخلت بوصلها وأمسكت بعهد ضعيف ذي وصل وأقطاع لا يستمر على حال واحدة، بل يتغير فيتصل حينا وينقطع حينا، زهدت في مخالتها وصرفت نفسي عن هواها.

نَجَوتُ مِنْهَا نَجَائي من تجبيلة، إذا ألقَيت، لَيْلَة خبتِ الرهطِ، أرْواقِي([2])

هنا يظهر الشاعر سرعة عدوه، وينفي وجود شيء أسرع منه، فيقول: عدوت عدواً زاد سرعتي فيه على سرعة عتاق الخيل وسوابق الطير حتى تخلصت. وهنا يظهر أن الشاعر أراد أن يصور الخطر الذي المَّ به؛ لذلك فقد زادت سرعته فكانت أسرع من الخيل والطير. وقد وظف الشاعر البنية المتجاورة (ذا عُذر) كناية عن موصوف، هو (الجواد) واختار من صفاته، هذا الشعر الذي ينبت على ناصيته؛ للتدليل على جودته، وبالتالي سرعته، وهو ما منح الكناية جمالاً. و(ذا جناح) كناية عن موصوف، وهو

---

1) الخلة: الصديق والصداقة. يقال هو خلتي وهي خلتي، وبيني وبينه خلة وخل وخلالة، وهما خلتي وهن وهم خلتي وخاللته مخالة وخلة وخلالاً، وهو خليلي وخلتي وخُلتي. ويجمع الخليل على الخلان، والخل على الأخلال. وقد صُمي السيف والفرس خليلاً على التشبيه. وقد يسمى اللسان والقلب والأنلف في كلامهم بالخليل. وضنت: بخلت. ومصدره الضن والضنانة. والنائل: العطية، يقال: نلقته أنوله نولاً ونوالاً، ونولته كذا فتناوله. ويقال: مانولك أن تفعل كذا، أي: ماينبغي لك. وقوله أحذاق: جمع وصف به الواحد. يقال: حبلٌ أحذاقٌ وأرمامٌ وأرماثٌ، أي: أقطاع. والواحدة حذقة ورمة ورمثة.

2) نجائي: مصدر نجا ينجو. والنجوة من الأرض. التي لا يلعوها الماء، فكأنها نجت من السيل. ويقال: هو بنجوة من الشر، أي بنجاة. والمراد: نجوتُ منها نجاءً كنجائي من تجبيلة، وهي قبيلة.

النسر، واختاره؛ لأنه ذكر طيرانه محاذيا لقمة الجبل، وهو موضع النسور، ووصف الجناح بأنه خفاق، ففي صيغة المبالغة دليل على سرعة الطيران، وقارن الشاعر نفسه بهذين الأنموذجين؛ لأنه يتحدث عن أمر واقعي، مرّ به فقد طورد بالخيل، في منطقة جبلية تطير فيها النسور، ولم يلجأ إلى أشياء أخرى كي يصور تلك السرعة، فالدلالة للكناية تجعل المتلقي يدرك سرعة هذا الصعلوك التي يوظفها للتخلص من أعدائه. وهنا يظهر أن السرعة عند الصعاليك هي إحدى الأسلحة التي يمتلكونها، فتنقذهم في كثير من الأحيان من الموت أو الأسر، وهي سمة التصقت بكثير من الصعاليك.

حتى نَجَوتُ ولمَّا ينْزِعُوا سَلَبي بِوَالِهِ مِن قَبِيض الشَّدِّ غَيْدَاقِ([1])

لقد اجتهد في العدو إلى أن تخلص منهم بعدو واسع، صاحبه مخوف القلب قد رمى بنفسه كل مرمى، فهو ذاهل العقل. وأتى بـ (لمّا) لأن فيه تقريباً لحصول الفعل وإن لم يقع. وسمى سلاحه (سلباً) ولم يسلب، إطلاقاً بما كان يزول إليه لو ظفروا به

ولا أَقولُ إِذا ما خُلَّةٌ صَرَمَتْ يا وَيحَ نفسيَ مِن شوقٍ وإِشْفاقِ

يصف الشاعر صبره وجلده على ما يعن له، وأنه مجرب ومدرب في المخالة والوداد، ولا يعضه فيحطمه صرم من يصرمه، ولا يزدهيه فيستخفه وصال من يصله، بل يقابل كل ما يرد عليه بما يلائمه، لا اشتطاط فيه ولا سرف، ولا انحطاط معه ولا جنف، فلا يرى شكواه وإظهار البث لمن ناجاه، وفي البيت المنادى محذوف في قوله (يا ويح) كأنه قال: يا قومُ ويح نفسي. وانتصب (ويح) بفعل مضمر، كأنه قال: يا قوم ألزمني الله ويحاً، لما يعروني من الشوق والإشفاق.

لكنَّما عَوَلِي إِنْ كنْتُ ذا عَوَلٍ علَى بَصيرٍ بِكَسبِ الحمدِ سَبَّاقِ([2])

---

1) الوله: ذهاب العقل. يقال ولهتِ المرأة على ولدها توله ولهاً و ولهاناً ، إذا أصابها في ولدها ما لا تملك معه نفسها. والقبيض: السريع. يقال: انقبض في حاجتك، أي: أسرعُ.

2) عولي: إعوالي. وهو من العويل والحزن. وقيل: عول جمع عوله

لكنما معولي ومعتمدي في المصادقة على رجل سباق إلى مكارم الأخلاق، كساب لمأثرات المجد، جماع لمناقب الخير، وطلاب لوجوه الحمد ومنائح الشكر، والمعنى أنه لا يحزن لما يفوته من خلته، وإنما يحزن إذا فجع بأخٍ يجمع فضائل.

سَبَّاقِ غاياتِ مَجدٍ في عَشِيرَته مُرَجِّعِ الصَّوتِ هَدَّا بينَ أَرْفَاقِ[1]

إذا اعتمدت، أو تحزنت، فإنما أعتمد أو أتحزن على رجل يبادر إلى نهايات المجد فيحرز قصبات السبق فيما بين أهله وهو أمار فيما بين أصحابه وشيعته.

عارِى الظَّنَابِيبِ، مُمْتَدٍّ نَوَاشِرُهُ مِدْلاجِ أَدْهَمَ وَاهِي الماءِ غَسَّاقِ[2]

واعتماده على رجل لا يهمه بطنه، وإنما همه وكده مقصور على عمارة المحامد لا على مصالح الأبدان، ركّاب الليل في طلبها أشد ما يكون هولا وأشق ما يكون جهدا.

حَمَّالِ أَلويةٍ، شَهَّادِ أَندِيةٍ قَوَّالِ مُحْكَمَةٍ، جَوَّابِ آفاقِ[3]

وقوله حمال ألوية فإنه يصفه بالرياسة وأن الناس تبع له، وقوله شهادة أندية، يريد أنه فصّال في الأمور، فتتعلق القضايا بين الناس باجتهاده، ونظره وحكمه ثم عقاد

---

1) الغابات: جمع غاية الشيء وهو منتهاه. وكذلك المدى والندى. يريد أنه يسبق إلى المجد من سابقه. والمجد: الشرف. وأصله من الكثرة. أمجدت الدابة إذا أكثرت علقها: وقيل المجد: ما يكتسبه المرء بنفسه، والشرف مايرثه، والعثيرة: كالرهك، في أنه اسم صيغ للجمع وهو من التعاشر والتعاون. وقوله مرجع الصوت يريد أنه يصيح بأصحابه آمراً وناهياً. وأرفاق هي: الرفاق . والهدّ: الصوت الغليظ .

2) الظنابيب: جمع ظنبوب. وهي حرف عظم الساق. والعرب تمدح الهزال وتهجو السمن. والنواشر: عروق ظاهر الذراع، الواحدة ناشرة. والأدهم: الليل. والغساق: الشديد الظلمة. يقال: غسق الليل وأغسق إذا أظلم.

3) الألوية: جمع لواء الجيش. والأندية: جمع ناد، والنادي: المجلس. وإنما يشهد النادي ذوو الرأي ومن يقري الضيف. والمحكمة: الكلمة الفاصلة القاطعة للأمور. وأصل الإحكام: المنع. ومنه الحكمة، وحكمة الدابة. والآفاق: جمع أفق، وهي نواحي الأرض. وجوبه إيابها: خرقه لها وسيره فيها.

للمجالس عندما يحزب من الأمور الشديدة فيرى طوارق الناس يغشون مجلسه فيردون على تجربته ويصدرون مشورته وهو قطاع للمفارز. وقد جاءت تراكيب الإضافة متتابعة في جميع البيت، ووظف الشاعر الوزن الصرفي (فعَّال) و(أفعلة)، فخرج بتركيب لغوي ينطوي على إيقاع موسيقي يناسب في ترتيبه موقف الرثاء، وهذا التعامل الذي جاء به الشاعر يدل على امتلاك الشاعر لغة الشعر، والإحساس بموسيقاه أيضا.

فَذَاكَ هَمِّي وغَزْوى أَسْتَغِيثُ به إذا استَغَثْتَ بِضَافِي الرَّأْسِ نَغَّاقِ

قوله بضافي الرأس؛ أي: برجل كثير الشعر. وإنما جعله ضافي الشعر لكثرة اشتغاله بالغزو، فهو لا يشد شعره ولا يتعاهده. وقوله (فذلك): إشارة إلى الرجل الذي وصفه. و(الهم) يجوز أن يكون مصدر هممت بالشيء / ويجوز أن يكون بمعنى الغم، فيوافق الروايتين في قوله (لكنهما عولي. وإذا استغاث إنما يستغيث برجل لا يعرف الترف، بل يتمرن بشدائد الأسفار، ويتبذل فيها فيكثر شعر رأسه، يطول نعيقه في أثر الطرائد التي يسوقها، فذلك همه الذي يهتم له ويغتنم صحبته.

كالحِقْفِ حَدَّأَهُ النَّامُونَ قلتُ له: ذُو ثَلَّتَيْنِ وذُو بَهْمٍ وأَرباقِ([1])

والقصد إلى تشبيه الرجل الذي وصفه بصلابة الجسم واكتناز اللحم لابتذاله نفسه في معاناة الأعمال الشاقة المتعبة للأبدان.

وقُلَّةٍ كَسِنَانِ الرُّمْحِ بارزَةٍ ضَحْيَانَةٍ في شُهورِ الصَّيفِ مِحرَاقِ

رب قلة كأنها في دقتها، أو في تأثيرها فيمن أراد الاستقرار عليها، كسنان الرمح، ظاهرة للشمس لا تفارقها، وتحرق المرتقي إليها في شهور الصيف لدنوها من قرن الشمس، بادرت قنتها وهنا تظهر صورة من صور الحذف، وهي حذف ربَّ والاكتفاء

---

1) الحقف: ما احقوقف من الرمل وطال في تراكمه. و دملكه: صلبه ودوره. ومنه حجر مد ملك. وحدأه مثله. أي: صلبه النامون، أي: المترقون إليه

بالواو. وفي البيت تشبيه مفرد، شبّه قمة الجبل، بأطراف الرماح، بجامع الحدّة والبروز، والأداة هي الكاف.

بادَرتُ قُنَّتَها صَحبي وما كَسِلُوا حتَّى نَميْتُ إليها بَعدَ إِشْراقِ([1])

يصف الشاعر سباقه لأصحابه إلى الأعلى، فيقول: رب قلة مضحاةٍ للشمس دقيقة الأعلى، سابقت أصحابي إلى المطلع إليها فسبقتهم، ولم يؤتوا من كسل ولا عجز، بل لشدة حرصي تقدمتهم، حتى صرت طليعة فيها بعد إشراق الشمس.

لا شيءَ في رَيْدِها إلاَّ نَعَامَتُهَا منهَا هَزيمٌ ومنها قائمٌ باقِ([2])

نفي وجود أي شيء في أعالي هذه القلة، إلا وجود تلك الخشبات الطلائع فهي بين قائم وساقط.

بِشَرْثَةٍ خَلَقٍ يُوقَى البَنَانُ بها شددتُ فيها سَرِيحاً بعدَ إِطْرَاقِ([3])

وإنما تولى إصلاح نعله بنفسه دلالة على تبذله، وأنه جار على عادة الصعاليك: يلزم الفقر، ويجانب الإنس، ويتولى كل عمل بنفسه، ولا يتكل على غيره.

يا من لِعَذَّالةٍ خَذَّالةٍ أَشِبٍ حَرَّقَ باللَّوم جِلدي أَيَّ تَحْرَاقِ([4])

---

1) القنة: الجبل المنفرد المستطيل في السماء. والجميع: القنان. ويقال: بادرت كذا وإلى كذا بمعنى. والصحب: جمع الصاحب. الأصحاب جمع أيضاً. وأصحب الرجل إذا صار له صاحب.

2) النعامة: خشبات يشد بعضها إلى بعض، ونستظل بها الطلائع في القلال إذا اشتد الحر.

3) الشرثة النعل الخلق. يقال: تشرت الخف والنعل. وقوله (خلق): صفة مذكر أجريت على موصوف مؤنث كما تجرى الصفة المؤنثة على الموصوف المذكر. نحو: رجل يفعمه. و(البنان): أطراف الأصابع. وقوله (ترقى البنان بها) بيان لمقدار النعل وأنه لا اتساع فيها. و(السريح): القد، الواحدة سريحة. والإطراق: أن يجعل تحت النعل مثلهما. يقال: أطرقت النعامل إذا فعلت بها ذلك

4) عذالة: نحو علامة ونسابة. والخذالة: الذي يخذل في إرادته ويخالفه فيها

المنادى محذوف في (يا من لعذالة) والتقدير يا قوم من لعذالة، وإن قصد المتكلم بمثل هذا الكلام إلى إظهار التألم والتوجع من أمر خفي عليه وجهه وطريقة الخلاص منه. وفي ذكر حرف النداء توصل إلى هذا العذر. فأما المنادى فهو يائس من غوثه وظهور فرج من عنده، فلا فائدة في تخصيصه بالذكر، ولذلك فسر بأنه أراد: يا ناس أو يا قوم. وأما الاستفهام فالمراد منه بيان لعجز عن مداواة ما ركبه. فكأنه يريد: قد أعيا دفع هذا العاذل عن النفس، فمن يكفيني أمره أو يقيني شره.

يقولُ أَهلكْتَ مالاً لَّو قَنِعْتَ به مِن ثَوبِ صِدْقٍ ومن بَزٍّ وأَعلاقِ[1]

ثوب يصدق في الجودة ولا يكذب؛ لأن الشيء قد يكون رائع الظاهر، فإذا بسط النظر فيه أخلف. والمعنى: لو قنعت بذلك الإهلاك ولم تهلك سواه. ويكون هذا كقولهم: من صدق كان خيرا له، ومن كذب كان شرا له. والمراد: كان الصدق خيرا له، وكان الكذب شرا له. فيكون اسم (كان) في الموضعين مصدر الفعلين، لأن الفعل يدل على مصدره كما يكون المصدر في قولك: ما زيد إلا إقبالاً، دالا على فعله، كأن قال: إلا يقبل إقبالاً.

عاذِلَتي إِنَّ بعضَ اللَّومِ مَعْنَفَةٌ وهَلْ متاعٌ وإِنْ أَبقيْتُهُ باقِ

يا لائمي إن في اللوم ما يكون مسخوطا لتجاوزه حد الرفق وخروجه إلى طريق الظلم والخُرق فارفقي فيما تتكلفينه واقصدي، وهل متاع يسلم على الدهر ويبقى على حدثانه وإن بخلت به وادخرت، وهذا الاستفهام يفتر عن نفي وينكشف عن محاجة وجدال، كأنه قال: ما يبقى متاع وإن اجتهدت في تبقيته لكونه معرضا للآفات، فالأصلح أن أصرفه فيما يجلب شكرا أو ذكرا.

إِني زَعِيمٌ لئن لم تتركُوا عَذَلي أَنْ يَسْئَلَ الحيُّ عنِّي أَهلَ آفاقِ

---

1) الأعلاق: جمع علق، وهو النفس من كل شيء، وذلك أنه يعلق به الاختيار فلا يعدوه. البز: السلاح.

يقول الشاعر إن لم تتركي عتبي واستمريت على عادتك في تقريعي فقد تكفلت لك بأن أتباعد عنك وأنتقل إلى مكان لا تهتدين إليه بنفسك، فكيف برسول وبأن لا ترضين في البحث عن مكاني والتنقيب عن حالي باستكشاف من يجاورك أو يقاربك حتى تسألي أهل الآفاق والأصقاع المتباينة. ولحذف الجار مع (أن) تصرف في الثبات والسقوط ليس مع غيره. وإنما قال: (الحي) إيذاناُ بشمول الاهتمام لهم حتى يعنى كل منهم بالسؤال عنه. وجعل قوله (آفاق) نكرة لأنه لم يقصد قصد مخصوص منها، بل يريد أهل آفاق من نواح مختلفة الأقطار.

أَن يَسْأَلَ القومُ عني أَهلَ مَعْرِفَةٍ فلا يُخبِّرُهُمْ عن ثابتٍ لاَقِ

ومعنى البيت إذا جمع بينهما أنا أضمن لك إن دمت على لومي واستعملت العنف في عذلي بعد أن ألقيت إليك ما تقرر عليه عزمي وأعلمتك ما فيه رشادي وهديتي أن أهيم على وجهي وأحتجز منك بالبعد عنك وطي خبري دونك حتى تحتاجي إلى سؤال أهل الآفاق عني، بل أهل الممالك فلا تجدي من يجئك بخبر أو يأتيك لثابت بأثر وثابت اسمه.

سَدِّدْ خِلاَلَكَ من مالٍ تُجَمِّعُهُ حتَّى تُلاَقِي الذي كلُّ امرىءٍ لاقِ[1]

سدد خصاصات مفارقك، مما تجمعه من مالك، حتى ينزل بك ما الناس مشتركون فيه من الفناء، والانتقال إلى الأخرى، وهذا الخطاب مخصوص به العاذل دون العاذلة.

لَتَقْرَعَنَّ عليَّ السِّنَّ من نَدَمٍ إِذا تذكرتَ يوماً بعضَ أَخلاقي[2]

---

1) الخلال: خصاصات الفقر. وأصل الخصاصة: الفرجة تكون بين الشيئين مثل الشجرتين.

2) والقرع: ضرب الشيء بالشيء ومثله في الإبانة عن الندم قولهم لقطعت الحصى، وعددت الحصى، وخططت في الأرض.

عاد الشاعر إلى مخاطبة العاذلة، يقال: قرعت من كذا وعلى كذا سني، إذا ندمت عليه. لتندمن على سوء عشرتك، وإفراطك في لومي وعتبي، إذا فقدتني واضطررت إلى تذكيرك أخلاقي. ويرى أبو هلال العسكري في الصناعتين أن هذا البيت أجود بيت في القصيدة لصفاء لفظه وحسن معناه.

القصيدة

"يا عبد مالك من شوق وإبراق" تأبط شرا

يا عِيدُ ، مالكَ مِنْ شَوْقٍ، وإيراقٍ ... وَ مَرِّ طَيْفٍ، عَلَى الأَهْوالِ ، طَرَّاقِ

يَسْرِي عَلَى الأَيْنِ و الحَيَّاتِ مُحْتَفياً ... نَفْسِي فِداؤُكَ ، مِنْ سَارٍ على سَاقِ

إِنّـي، إِذَا خُلَّةٌ ضنَّتْ بِنائـلِها ... وأَمْسَكَتْ بِضَعيفِ الوَصْلِ أَحْذَاقِ

نَجَوتُ مِنْهَا نَجَائي من تجبيلة، إذا ... ألقَيت، لَيْلَة خبتِ الرهطِ ، أرْواقِي

حتى نَجَوتُ ولمَّا ينْزِعُوا سَلَبـي ... بِوَالِهِ مِن قَبِيض الشَّدِّ غَيْدَاقِ

و لا أَقولُ إِذا ما خُلَّةٌ صَرَمَتْ ... يا وَيحَ نفسيَ مِن شوقٍ و إِشْفاقِ

لكنَّما عَوَلِي إِنْ كنْتُ ذا عَوَلٍ ... علَى بَصيرٍ بِكَسبِ الحمدِ سَبَّاقِ

سَبَّاقِ غاياتِ مَجدٍ في عَشِيرَتـه ... مُرَجِّعِ الصَّوتِ هَدَّا بينَ أَزْفَاقِ

عارِى الظَّنَابِيبِ، مُمْتدٍّ نَوَاشِرُهُ ... مِدْلاجِ أَدْهَمَ وَاهِي المـاءِ غَسَّاقِ

حَمَّالِ أَلويـةٍ، شَهَّادِ أَندِيـةٍ ... قَوَّالِ مُحْكَمَـةٍ ، جَوَّابِ آفـاقِ

فَذَاكَ هَمِّي و غَزْوى أَسْتَغِيثُ بـه ... إذا استَغَثْتَ بِضَافِي الرَّأْسِ نَغَّاقِ

كالحِقْفِ حَدَّأَهُ النَّامُونَ قلتُ لـه: ... ذُو ثَلَّتَيْنِ وذُو بَهْمٍ و أَربـاقِ

وقُلَّةٍ كَسِنَانِ الرُّمْحِ بـارزَةٍ ... ضَحْيَانَةٍ في شُهورِ الصَّيفِ مِحرَاقِ

بادَرتُ قُنَّتَها صَحبي و ما كَسِلُوا ... حتَّى نَميْتُ إِليها بَعدَ إِشْراقِ

لا شيءَ في رَيْدِها إِلاَّ نَعَامَتُهَا ... منهَا هَزِيمٌ و منهـا قائـمٌ بـاقِ

بِشَرْثَةٍ خَلَقٍ يُوقَى البَنَانُ بهـا ... شددتُ فيها سَرِيحاً بعدَ إِطْـرَاقِ

يـا من لِعَذَّالـةٍ خَذَّالـةٍ أَشِبٍ حَرَّقَ باللَّوم جِلدي أَيَّ تَحْرَاقِ

يقولُ أَهلكْتَ مـالاً لَّو قَنِعْتَ بـه مِن ثَوبِ صِدْقٍ و من بَزٍّ و أَعـلاقِ

عاذِلَتي إِنَّ بعضَ اللَّومِ مَعْنَفَةٌ وهَلْ متـاعٌ و إِنْ أَبقيْتُـهُ بـاقِ

إِني زَعِيمٌ لئن لم تتركُوا عَذَلـي أَنْ يَسْئَلَ الحيُّ عنِّي أَهلَ آفـاقِ

أَن يَسْأَلَ القومُ عنـي أَهلَ مَعْرِفَةٍ فـلا يُخبِّرُهُمْ عن ثـابتٍ لاَقِ

لَتَقْرَعَنَّ علـيَّ السِّنَّ من نَـدَمٍ إِذا تذكرتَ يومـاً بعضَ أَخلاقـي

سَدِّدْ خِلاَلَكَ من مـالٍ تُجَمِّعُهُ حتَّى تُلاَقِي الـذي كـلُّ امرئ لاقِ

الخاتمة

تناولت هذه الدراسة الظواهر الأسلوبية في شعر الصعاليك وذلك بالدرس والتحليل في النص الشِّعري، الذي نطق به شعراء الصعاليك من خلال تفاعلهم مع بيئتهم ومجتمعهم والموقف التفاعلي مع أدوات غزوهم وحربهم، فكانت المقطوعات والنصوص الشِّعرية التي حملت بين طياتها مجموعة من الصور التي رسمت حياتهم، فكانت المصدر الأهم في تناقل أخبارهم، ومعرفة تفاصيل حياتهم المشردة، أولئك الصعاليك الذين شكلوا ثورة على للعدالة والمساواة، ومع خروجهم عن أقوامهم، والرحيل إلى الصحراء الموحشة، وابتعادهم عن رفاهية العيش، إلا أنهم نظموا الشعر العربي تارة يمدحون أنفسهم، وأخرى يهجون أغنياءهم، وفي حالات يفخرون بقوتهم وفروسيتهم، فكان الشعر ملاذا لهم يبثون من خلاله همومهم ومشاعرهم وأحاسيسهم، لذا كان منهم مجموعة من الشعراء الذين أبدعوا نظما، فتفننوا في الأساليب اللغوية المختلفة التي تضمنها شعرهم، فكانت الأسلوبيَّة بظواهرها حاضرة في مقطوعاتهم وقصائدهم، فاستنطقنا الأبيات الشِّعرية؛ لنقف على بعض تلك الظواهر الأسلوبيَّة ودرستها وتحليلها.

ومن خلال استقراء أشعار الصعاليك وبيان الظواهر الأسلوبية التي ظهرت فيه، يمكن الخروج بعدد من النتائج من أهمها: استطاع شعراء الصعاليك أن يعبروا بشعرهم عن حالتهم النفسية والشخصية، فنجد شعرهم صورة ناطقة لشخصياتهم، فيظهر من خلال ذلك الشعر الحالة النفسية التي كانوا يعيشونها ببعدهم عن أهلهم وزوجاتهم وأولادهم، فهم في غربة دائما، مع أنهم كان يخفون ذلك أحيانا ويظهرون قوتهم وفروسيتهم وإقدامهم.

وعند استنطاق الأبيات الشِّعرية عند الصعاليك، نجدها في معظمها تمثل صور الفروسية التي رسموها في شعرهم، فيستحضرون أسلحتهم، وبعض أدواتهم التي

يستخدمونها للغزو، مثل الفرس، والعدو السريع، والرمح، والسيف، وغيرها وهذا ما جعل شعر الصعاليك يفتقد في معظمه إلى العواطف الرقيقة.

ومن خلال دراسة البنية الإيقَاعِيّة في شعر الصعاليك يتبين أن صوت اللام هو أكثر الأصوات استخداما عند شعراء الصعاليك، وقد يعود السبب في ذلك إلى طبيعة صوت اللام فهو " صوت متوسط بين الشدة والرخاوة، ومجهور أيضاً، كما تبين أن بحر الطويل هو من أكثر البحور التي استخدمها الشعراء الصعاليك في شعرهم، ونلاحظ أن أكثر الأغراض الشعرية التي استطاع هذا البحر أن يؤديها هي الوصف، وقد يعود السبب في ذلك إلى أن الوصف يحتاج لطول نفس، من ذكر للموصوف ومحاسنه وأوصافه. أما حروف الروي، فإن أصوات الراء والميم والياء والنون واللام والدال تحظى بأكبر نسبة في الاستخدام روياً عند الشعراء الصعاليك.

أما مواضيع المستوى التركيبي تناثرت على صفحات ديوانه، فقدَّم الصعاليك في شعرهم وأخَّروا، ولجأوا إلى الحذف أحيانا، وتفننوا في استخدام الخبر والإنشاء، بكافة أنواعه، ويدل ذلك على دراية الشُّعراء الصعاليك بتصاريف اللغة وفنونها، وقد كثرت أمثلة ذلك في شعرهم.

وقد تنوعت الصورة الفَنّيّة عند شعراء الصعاليك وتعددت، فأجادوا في توظيف الاستعارات والكنايات والمجاز وغيرها، ليشكلوا صوره الفَنّيّة التي عبرت عن قدرتهم الفائقة بتطويع اللغة لصورهم، وكانت أغلب صورهم الفنية نابعة من البيئة التي كانوا يعيشون فيها، فالصحراء كانت حاضرة بكل ما فيها من حيوانها ووحشها وشجرها، وجبالها وسهولها.

قائمة المراجع

إبراهيم، أنيس؛ وآخرون، (د.ت)، **المعجم الوسيط**، مجمع اللغة العربية، القاهرة.

إبراهيم، صاحب خليل، (2000)، **الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

ابن إدريس، عمر خليفة، (2003)، **البنية الإيقاعية في شعر البحتري**. بنغازي، ليبيا: منشورات جامعة قاريونس. 2003.

ابن الأثير، ضياء الدين، (د.ت)، **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، تحقيق: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر، القاهرة.

ابن الحاجب، أبو عمرو عثمان بن عمر، (1982)، **الإيضاح في شرح المفصل**، تحقيق وتقديم: موسى بناي العليلي، مطبعة العاني، بغداد.

ابن جعفر، قدامه، (1979)، **نقد الشعر**، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، القاهرة، مكتبة الكلية الأزهرية.

ابن جني، أبو الفتح عثمان، (د.ت)، **الخصائص**، تحقيق: محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، القاهرة.

إسماعيل، عز الدين، (2007)، **الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية**. دار العودة، بيروت، لبنان.

إسماعيل، عزالدين، (1992)، **الأسس الجمالية في النقد العربي**، دار الفكر العربي، القاهرة.

الآمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر، (د.ت)، **الموازنة بين أبي تمام والبحتري**، تحقيق: أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة.

أمين، أحمد، (د.ت)، **الصعلكة والفتوة في الإسلام**، دار المعارف، القاهرة.

الأمين، وهاب سعيد، (1980)، **شعر لسان الدين بن الخطيب وخصائصه الفنية**، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة القاهرة، القاهرة.

أنيس، إبراهيم، (1990)، **الأصوات اللغوية**، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة.

بشر، محمد كمال، (1980)، **علم اللغة العام: الأصوات**، القاهرة، مؤسسة المعارف للطباعة والنشر.

البطل، علي، (1981)، **الصورة في الشعر العربي: حتى آخر القرن الثاني الهجري**، بيروت، لبنان، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع.

بكار، يوسف؛ وسيف، وليد، (1997)، **العروض والإيقاع**، عمان، الأردن، منشورات جامعة القدس المفتوحة.

تأبط شرا، ثابت بن جابر، (1984)، **الديوان**، جمع وتحقيق: علي ذو الفقار شاكر، دار الغرب الإسلامي.

التطاوي، عبدالله، (1997)، **الصورة الفنية في شعر مسلم بن وليد**، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة.

التوحيدي، أبو حيان، (1989)، **المقابسات**، تحقيق: محمد توفيق حسن، ط2، دار الآداب، بيروت، 1989.

الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، (د.ت)، **البيان والتبيين**، تحقيق: عبد السلام هارون، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة.

الجرجاني، القاضي علي بن عبد العزيز، (د.ت)، **الوساطة بين المتنبي وخصومه**، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، دار القلم، بيروت.

الجرجاني، عبد القاهر بن عبد الرحمن محمد، (1992)، **دلائل الإعجاز**، تعليق: محمود محمد شاكر، ط3، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1992.

الجرجاني، علي بن محمد، (د.ت)، **الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة**، تحقيق: عبدالقادر حسين، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة.

الجرجاني، علي بن محمد، (1983)، **التعريفات**، تحقيق: مجموعة من العلماء، ط1، بيروت، دار الكتب العلمية.

الجوهري، إسماعيل بن حماد، (1990)، **الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية**، تحقيق: أحمد عبدالغفور عطار، بيروت، لبنان، دار العلم للملاين.

الجويني، مصطفى الصاوي، (د.ت)، **البيان فن الصورة**، دار المعرفة الجامعية، القاهرة.

الحديثي، هدى محمد، (1993)، **النظم في المنظور النحوي والبلاغي**، رسالة دكتوراة غير منشورة، جامعة بغداد، العراق.

حسام الدين، كريم، (د.ت)، **الدلالة الصوتية: دراسة لغوية لدلالة الصوت ودوره في التواصل**، ط1، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة.

حسان، تمام، (2004)، **اللغة العربية معناها ومبناها**، ط4، عالم الكتب، القاهرة.

السبيعي، حصة سحمي، (2012)، **أسلوب التشخيص في شعر نازك الملائكة**، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة أم القرى، مكة المكرمة.

حفني، عبدالحليم، (1987)، **شعر الصعاليك منهجه وخصائصه**، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب.

حفني، عبدالحليم، (1989)، **الشنفرى الصعلوك حياته ولاميته**، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

الحنفي، معاذ محمد، (2006)، **البنية الإيقاعية في الشعر الفلسطيني المعاصر**، رسالة ماجستير غير منشورة، الجامعة الإسلامية، غزة.

خليف، يوسف، (1977)، **الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي**، القاهرة، دار المعارف.

داود، هديل عبدالحليم، (2004)، مسوغات التقديم والتأخير في سورة البقرة، **مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية**، المجلد9، العدد4. ص ص189–220.

الراجحي، عبده، (1984)، **النحو العربي والدرس الحديث**، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية.

الرازي، محمد بن أبي بكر، (2007)، **مختار الصحاح**، دار الفكر، عمان، الأردن.

ربابعة، حسن محمد، (1998)، الغارة عند الشعراء الصعاليك في الجاهلية، **مجلة جامعة الملك سعود**، مجلد10، العدد6، ص ص 18–45.

رجب، مصطفى، (د.ت)، **لغة الشعر الحديث**، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة.

أبو الرضا، سعد، (د.ت)، **في البنية والدلالة**، منشأة المعارف، الإسكندرية.

الرّماني، علي بن عيسى، (2008)، **النكت في إعجاز القرآن ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القران**، تحقيق: محمد خلف الله أحمد ومحمد زغلول سلام، ط5، دار المعارف، القاهرة.

زايد، عبد الرزاق أبو زيد، (د.ت)، **في علم البيان**، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة.

الزعبي، منذر، (1989)، **الإنسان في شعر الصعاليك في العصر الجاهلي**، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة اليرموك، إربد، الأردن.

السامرائي، فاضل، (2002)، **الجملة العربية، تأليفها وأقسامها**، ط1، عمان، الأردن، دار الفكر للنشر والتوزيع.

السجلماسي، أبو محمد القاسم، (1980)، **المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع**، تحقيق: علال الغازي، مكتبة العارف، الرباط.

السكاكي، ابن أبي بكر بن محمد، (1987)، **مفتاح العلوم**، تحقيق: نعيم زرزور، ط2، بيروت، دار الكتب العلمية.

سلدن، انرامان، (د.ت)، **النظرية الأدبية المعاصرة**، ترجمة: جابر عصفور، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة.

سليم، عبد الإله، (2001)، **بنيات المشابهة في اللغة العربية**، دار توبقال للنشر، المغرب.

سليمان، فتح الله، (1990)، **الأسلوبية**، الدار الفنية للنشر والتوزيع، القاهرة.

سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان، (د.ت)، **الكتاب**، تحقيق: عبدالسلام هارون، بيروت، لبنان، دار الجيل للنشر والتوزيع.

ابن سيدة، علي بن إسماعيل، (د.ت)، **المخصص**، دار الفكر، بيروت.

السيوطي، جلال الدين، (1975)، **همع الهوامع في شرح جمع الجوامع**، تحقيق: عبدالعال سالم وعبدالسلام هارون، الكويت، دار البحوث العلمية.

شعراوي، حسن، (2010)، **الشعر الحديث والإيقاع الموسيقي**، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب.

الشناوي، علي الغريب، (2003)، **الصورة الشعرية عند الأعمى التطيلي**، القاهرة، مكتبة الآداب.

الشنفرى، ثابت بن أوس، (1996)، **الديوان**، تحقيق وتقديم: طلال حرب، بيروت، لبنان، دار صادر.

الشواورة، أحمد اسبيتان، (2011)، **صورة الشعراء الصعاليك في شعرهم في العصر الجاهلي**، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة مؤتة، الكرك، الأردن.

الصايغ، وجدان، (2003)، **الصور الاستعارية في الشعر العربي الحديث**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

ضيف، شوقي، (د.ت)، **تاريخ الأدب العربي: العصر الجاهلي**، القاهرة، دار المعارف.

طبل، حسن، (1998)، **المعنى الشعري في التراث النقدي**، دار الفكر العربي، القاهرة.

عباس، حسن، (1988)، **خصائص الحروف العربية ومعانيها**، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب.

عبدالرحمن، نصرت، (1982)، **الصورة الفنية في الشعر الجاهلي**، ط2، مكتبة الأقصى، عمان، الأردن.

عبدالمطلب، محمد، (1984)، **البلاغة والأسلوبية**، سلسلة الدراسات الأدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

عتيق، عبد العزيز، (د.ت)، **علم المعاني والبيان البديع**، دار النهضة العربية، بيروت.

العسكري، أبو هلال الحسن بن عبدالله، (1986)، **الصناعتين: الكتابة والشعر**، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت.

العشماوي، محمد زكي، (1980)، **فلسفة الجمال في الفكر المعاصر**، دار النهضة للطباعة والنشر، بيروت.

عصفور، جابر، (1986)، **مفهوم الشعر**، دار الثقافة، القاهرة.

عفيفي، محمد الصادق، (1972)، **النقد التطبيقي والموازنات**، المغرب، الدار البيضاء، مكتبة الوحدة العربية.

العلوي، يحيى بن حمزة، (2002)، **الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز**، تحقيق: عبدالحميد هنداوي، ط1، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان.

علياء سعدي، (2011)، **الصورة في شعر الرواد دراسة في تشكلات الصورة**، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة.

عودة، خليل، (1987)، الصورة الفنية في شعر ذي الرمة، رسالة دكتوراة غير منشورة، جامعة القاهرة، القاهرة.

عوني، حامد، (د.ت)، **المنهاج الواضح للبلاغة**، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة.

ابن فارس، أبو الحسين أحمد، (1977)، **فقه اللغة وسنن العرب في كلامها**، تحقيق: السيد أحمد صقر، دار إحياء الكتب العربية، بيروت.

الفيروز آبادي، مجد الدين، (د.ت)، **القاموس المحيط**، ط5، شركة فن الطباعة، مصر.

الفيل، توفيق، (1990)، القيم الإنسانية في شعر الصعاليك، **المجلة العربية للعلوم الإنسانية**، جامعة الكويت، السنة العاشرة، مجلد10، العدد38. ص ص 216–239.

ابن قتيبة، عبد الله بن مسلم، (1981)، **تأويل مشكل القرآن**، شرح أحمد صقر، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت.

القرشي، أبو زيد، (د.ت)، **جمهرة أشعار العرب**، تحقيق: أحمد شاكر، دار النهضة للطباعة النشر، القاهرة.

القيرواني، ابن رشيق، (1963)، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد، ط3، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة.

الكالوب، عيسى علي؛ والشتيوي، علي سعد، (1993)، **الكافي في علوم البلاغة**، الطبعة الأولى، بنغازي، دار الكتب الوطنية.

المطرفي، لمياء محمد، (2007)، **من الأساليب الإنشائية في جزء الذاريات مواقعها وأسرارها**، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة أم القرى، مكة المكرمة.

مطلوب، أحمد، والبصير، كامل حسن، (1982)، **البلاغة والتطبيق**، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، بغداد.

ابن منظور، أبو الفضل محمد بن مكرم، (1997)، **لسان العرب**، دار صادر، بيروت، لبنان.

مهنا، أحمد سلمان، (2007)، **المرأة في شعر الصعاليك في الجاهلية والإسلام**، رسالة ماجستير غير منشورة، الجامعة الإسلامية، غزة، فلسطين.

نشأت، كمال، (1991)، **في نقد الشعراء**، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة.

هارون، عبدالسلام، (1985)، **الأساليب الإنشائية في النحو العربي**، ط2، القاهرة، مكتبة الخانجي.

الهاشمي، أحمد، (د.ت)، **جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع**، المكتبة العصرية، بيروت.

الهاشمي، علوي، (2006)، **فلسفة الإيقاع في الشعر العربي**، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

ابن هشام، عبدالله بن يوسف، (د.ت)، **أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك**، تحقيق: يوسف الشيخ محمد البقاعي، بيروت، دار الفكر.

الهيبل، عبدالرحيم، (2004)، **فلسفة الجمال في البلاغة العربية**، القاهرة، الدار العربية.

ابن الورد، عروة، (1998)، **الديوان**، دراسة وشرح وتحقيق: أسماء أبو بكر، بيروت، لبنان، دار الكتب العلمية.

اليافعي، نعيم، (1983)، **تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث**، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب.