# ظواهر أسلوبية في شعر الصعاليك

م. د. لؤي مجيد إبراهيم م. م. حامد عدنان الكامل
المديرية العامة للتربية في محافظة البصرة

**الملخص :**

تظهر ملامح لغوية ، تسم نتاج الشاعر أو العصر، أو غيرهما ، بعلامات أسلوبية ، تكسب هذا النتاج الشعري صفة الخصوصية والتميز. ((وليس شرطاً أن تكون هذه الملامح اللغوية مقصورة على شعر شاعر بعينه ، لتعدّ ملامح أسلوبية ، ولكن يكفي أن تظهر في شعره أكثر وضوحاً ، أو أكثر انتظاماً منها عند غيره من الشعراء)).

**المقدمة :**

تمتاز اللغة العربية بمرونة نسبية في تركيبها اللغوي ، ما أتاح للشاعر فرصةً ينأى فيها عن الاعتيادي والمألوف ، من جهة ويستوحي إمكانات اللغة ليؤثر في نفس المتلقي ، ولينقل إليه ما يعتلج في فكره من انفعالات وأحاسيس صادرة عن تجربة إنسانية من جهة أخرى [1].

والشاعر ، في سعيه الحثيث نحو نقل انفعالاته ومشاعره ، ينطلق " بشكل عفوي للتعبير عما يريد، فتنهمر عليه اللغة انهماراً خلال دفقات من القول، يصهرها خياله الخصب"[2] صهراً ، لتنتج بذلك التراث الشعري الخاص به .

ومن هنا فان الباحث لا يدعي إن كل ما نأتي عليه من ظواهر أسلوبية- تركيبية ، خاص بشعر الصعاليك ، إذ قد تشترك في بعضه لغة الشعر عامة ولكنها بدت في شعرهم واضحة المعاني ، فكوّنت – بذلك – سمات أسلوبية ، رسمت الأطر العامة ، والخطوط المتميزة في البنية التركيبة لشعر الصعاليك قبل الإسلام .

وفي بحثنا عن الظواهر الأسلوبية ، تتبعنا التركيبية منها وأثرها في الدلالة ، كونها الحلقة الأكبر في دراسة الأسلوب [4] ، فهي الغاية الأسمى في الشعر .

إنَّ ابرز السمات الأسلوبية في شعر الصعاليك ، هي كالآتي :

**1. تشاكل بناء الجملة الشعري**

نقصد بـ ( التشاكل ) : التشابه ، ولكنه ليس تشابهاً تاماً ، أو مطلقاً ، أو – بعبارة أخرى – إنه ليس تطابقاً ، فلغة الشعر لا تميل إلى التماثل التام ، فهو يؤدي إلى الملل والسأم [5] . وإنَّ هذه الظاهرة برزت في شعرهم ، إذ تبين من خلال الموازنة بين النصوص الشعرية وجود تشابه بين بعض الأبيات في بناء الجملة الشعرية ، ومن ذلك ما جاء في شعر السليك بن السلكة [6] :

**مـــنْ مبلـــغٌ حربـــاً بـــأني مقتـــول**
**يـــا رب نهـــب قـــد حويـــت عثكـــول**
**وربَّ خـــرقٍ قـــد تركـــت مجـــدول**
**ورب زوجٍ قـــد نكحـــت عطبـــول**
**ورب عـــانٍ قـــد فككـــت مكبـــول**
**ورب وادٍ قـــدْ قطعـــت مـــشبول**

قبل تحليل ظاهرة التشاكل ، هنا ، تحليلاً أسلوبياً ، لابد أن اذكر إنَّ هذه الأبيات قالها السليك وقد أحاطت به خيل الأعداء من كل جانب ، فهو لا محالة مقتول ، وهذا ما حدق فعلاً ، فهذه الأبيات إذن ، تمتاز بعفوية البناء ، كونها تعبر عن ثورة انفعالية عنيفة وصادقة في الوقت نفسه ، يؤكد ذلك أن الشاعر قد اعتمد في هذه الأبيات بحر ( الرجز ) الذي يمتاز بالسرعة وغالباً ما يستعمل في المواقف الحماسية [7] .

يلحظ على هذه المقطوعة – عدا البيت الأول – التشابه في البنية التركيبية ، من حيث:

1. وجود الأداة( رب ) المسبوقة بـــ ( الواو ) .
2. دخول ( رب ) على اسم نكرة ثلاثي ( من حيث الصيغة الصرفية ) . وهذا من شروط استعمال ( رب ) في دخولها على نكرة .
3. جاءت بعد الاسم النكرة ، الأداة ( قد ) ، وهي تفيد التوكيد فقد دخلت على فعل ماضٍ، والتوكيد يوافق حالة الشاعر النفسية إلى القوة ، وهو – لا شك – من مظاهر القوة والثقة ، والفاعل ضمير مستتر فيه .
4. وبعده مفعول به ، أو وصف لمفعول محذوف ، نحو : ( مجدول ، وعطبول ، ومكبول... ) ، وهو نكرة .

يلحظ إنَّ استعمال ( رب ) وهي تفيد التكثير [8] ، هنا ، يوافق استعمال هذه النكرات التي تطغى على بناء القصيدة ، وهذه النكرات تفيد التكثير أيضاً ، وهذا التكثير يصب في حاجة الشاعر إلى القوة والكثرة في موقفه الذي سبقت الإشارة إليه .

وجاء في شعر الشنفرى الأزدي قطعة تشاكل ما مثلنا به من شعر السليك ، من حيث بناء التركيب ، ومن حيث الموقف الانفعالي الذي صدرت عنه هذه القطعة ، إذ يقول [9]:

**لا تبعدي أما هلكت شامه**
**فرب خرق قطعت قتامه**
**ورب سهب قد جزأت هامه**
**ورب خرق فصلت عظامه**
**ورب واد نفرت حمامه**
**ورب حي فرقت سوامه**

إنَّ الموقف الانفعالي هنا شبيه بالموقف الانفعالي الذي جاء في أبيات السليك بن السلكة المذكورة آنفاً ، فالشنفرى ينشد هذه الأبيات وهو في طريقه إلى الموت ، فقد أحاط به أعداؤه ، وأوثقوه ، وخيروه في موطن موته ، ثم قطعوا إحدى يديه ، التي يرثيها بقوله :

**لا تبعـــــدي أمـــــا هلكتـــــي شـــــامة**

ويظهر التشابه في بناء الجملة لهذه الأبيات واضحاً ، وهو يقترب مـــن صورة البناء الجملي عند السليك ، بشكل واضح وكالأتي :

1. الابتداء بالأداة ( رب ) مسبوقة بـــ ( الواو أو الفاء ) عدا البيت الأول.
2. وقد دخلت على اسم نكرة .
3. ثم فعل بصيغة الماضي ، وفاعله ضمير مستتر .
4. ومفعول به للأفعال السابقة ، وهي مُعرَّفة بالإضافة إلى الضمير (الهـــاء) فيها جميعاً عدا البيت الأول .

اتفق التركيب في هذه الأبيات من حيـــث النـــوع والترتيـــب ، فجـــاء متوازناً، إذ توازنت أجزاء الجملة كالآتي :

رابط + الأداة( رب ) + اسم نكرة + فعل ماض + فاعل مستتر + مفعول به (معرف بال )

1 2 3 4 5 6

إنَّ الشاعر الشنفرى يعتمد هذا الشكل ، التركيب النحـــوي ، والبحـــر العروضي (الرجز) ، في محاولة منه لدفع الألم الناتج عن قطع يـــده ، وبـــث الحماسة في نفسه لتحمل هذا الألم .

إنَّ هذا التشاكل أو التشابه في الصياغة اللغوية في شعرهم يمتـــد إلـــى مظاهر تركيبية أخرى ، قد تتسع أو تضيق ، ويبدو لي ان المحرك الأول فـــي هذا التشاكل هو المحتوى المعنوي أو الفكري .

ومن أمثلة ذلك في شعرهم – وهو ما يؤكد مـــا ذهبنـــا إليـــه – قـــول الشنفرى [10] :

**ونعلٍ ، كأشلاء السّماني تركتها على جنب مورٍ كالنحيرة أغبرا**

ان هذا المعنى يكاد يتكرر عند شعراء صعاليك آخـــرين ، بالـــصياغة نفسها ، والألفاظ أيضاً . قال تأبط شراً [11] :

**ونعلٍ ، كأشلاء السّماني نبذتها إلى صاحبٍ حافٍ وقلت له انعـــلِ**

يلحظ الدارس تكرار التركيب النحوي بين بيت الشنفرى ، وبيت تأبط شراً ، وليس الأمر مقصوراً على التراكيب ، وإنما يضم الألفاظ أيضاً ، فالتركيب هو الآتي :

واو ( ربّ ) + حرف الجر ( كاف ) + أشلاء + مضاف إليه ( السماني ) + فعل مضارع
1 2 3 4 5

ومثل ذلك ورد عند أحد صعاليك هذيل ، قال أبو خراش الهذلي [12] :

**ونعلٍ ، كأشلاء السّماني نبذتها خلاف ندىً من آخر الليلِ أورهم**

ومنه أيضاً ما جاء في شعر السليك بن السلكة [13] :

**كأنّ قوائم النحام لما تحمّل صحبتي أصلاً محار**

ويقول أيضاً [14] :

**كأنّ مناخرَ النحامِ لما دنا الإصباح كير مستعار**

وفي قصيدة أخرى يقول [15] :

**كأنّ مجامعَ الأردافِ منها نقى درجت عليه الريحُ هارا**

ويقول [16] :

**كأنّ مخالق الهامات منهم صرايات تهاداها الجواري**

من السهل أن يجد المرء التشابه الحاصل بين تراكيب هذه الأبيات . فهي تعتمد ترتيباً نحوياً واحداً في بدء كلّ منها ، إذ :

1. تبدأ هذه الأبيات بالحرف المشبه بالفعل ( كأنّ ) .
2. يأتي اسمها بعدها مباشرة ، وهو جمع على صيغة منتهى الجموع ، على زنة (فواعل أو مفاعل ) . وهو مضاف .
3. ثم مضاف إليه ، وهو معرف بأل .
4. ثم الأداة( لما ) أو الجار والمجرور .

يتضح من هذا مدى التوازن ، والتوازي الحاصل في بناء العبارة في بعض شعرهم ما يكوّن ملمحاً أسلوبياً واضحاً [17] .

ومن صور هذا التشاكل والتشابه ما نجده في شعر الصعاليك الهذليين ، من ذلك ما جاء في شعر أبي كبير الهذلي ، قوله [18] :

**أ زهيرُ هل عن شيبة من معدلِ أم لا سبيلَ إلى الشبابِ الأولِ**

امتازت مطالع شعر أبي كبير الهذلي بتشاكل واضح ، فقد أعاد الشاعر الابتداء بهذا الأسلوب في معظم شعره . وهذا ما يشكل صورة بنائية معتادة يلجأ إليها الشاعر عند استهلال قصائده أو بنائها .

إنَّ هذا الأسلوب من البناء اللغوي الأسلوبي ، يسمى في علم اللغة الحديث بالاطراد البنائي أو اللغوي [19] .

أما الأمر الآخر فهو استعمال الجملة الفعلية الماضوية المسبوقة بـ(لقد) ، التي يعدها بعض النحاة [20] واقعة في جواب قسم محذوف ، أي وكأن أصل الكلام : قسمي لقد ... أو : لعمري لقد ... أو ما شابه . فقد استعمل الشاعر هذا الأسلوب بشكل لافت للنظر ، فهو من باب التشاكل البنائي الذي يألفه الشاعر أبو كبير الهذليّ ، وهو يأتي في إطار توكيد الكلام وتدعيم ما يقوله الشاعر ، من جهة ، ويمثل مفصلاً جديداً يتكئ عليه الشاعر في استرجاع صورته في الزمن الماضي ، إذ يمده بفاصل لغوي وزمني وفني يساعده على نقل ذهن المتلقي إلى صورة شعرية جديدة ، يقول [21] :

**فلقد جمعت من الصحاب سريةً خدباً لداتٍ غير وخشٍ سخّلِ**

ويقول [22] :

**ولقد سريت على الظلام بمغشمٍ جلد من الفتيان غير مهبل**
**ولقد شهدت الحي بعد رقادهم تفلى جماجمهم بكل مقلل**

**2. مَدّ الجملة**

تبرز هذه الظاهرة في مواطن كثيرة من شعر الصعاليك يعمد فيها الشاعر إلى إطالة الجملة ومد عناصرها اللغوية لتأخذ مساحة فكرية أكثر سعة، وتفيد ظاهرة مَدّ الجملة في إدخال التشويق والترقب في بناء العبارة ، إذ يظل المتلقي متشوقاً إلى تتمة الجملة لتحصل له لذة التلقي في اكتمال المعنى .

من هنا تبدو أهمية هذه الظاهرة في عملية الخلق الشعري ، وعملية التلقي ، وذلك من حيث إنها تدل على تمكن الشاعر من لغته ، وقدرته على التفنن في تشكيلها بالشكل الذي يضمن له استمرار التواصل ، والتفاعل بينه وبين المتلقي . وخير مثال على صدق ما نقول هو لغة القرآن الكريم ، إذ تجلت فيه هذه الظاهرة بأروع صورها ، كما في قوله تعالى : ﴿ إِذَا الشَّمْسُ كُوِّرَتْ ۞ وَإِذَا النُّجُومُ انكَدَرَتْ ۞ وَإِذَا الْجِبَالُ سُيِّرَتْ ۞ وَإِذَا الْعِشَارُ عُطِّلَتْ ۞ وَإِذَا الْوُحُوشُ حُشِرَتْ ۞ وَإِذَا الْبِحَارُ سُجِّرَتْ ۞ وَإِذَا النُّفُوسُ زُوِّجَتْ ۞ وَإِذَا الْمَوْءُودَةُ سُئِلَتْ ۞ بِأَيِّ ذَنبٍ قُتِلَتْ ۞ وَإِذَا الصُّحُفُ نُشِرَتْ ۞ وَإِذَا السَّمَاءُ كُشِطَتْ ۞ وَإِذَا الْجَحِيمُ سُعِّرَتْ ۞ وَإِذَا الْجَنَّةُ أُزْلِفَتْ ۞ عَلِمَتْ نَفْسٌ مَّا أَحْضَرَتْ ۞ ﴾ [23] .

ففي هذه الآيات الكريمات نجد توظيفاً متفرداً للغة وإمكاناتها فقد " جاء الشرط في ثلاث عشرة آية وتأخر الجواب بعدها ليكون جواباً صالحاً لأفعال الشرط جميعها[24] .

ولكن يجب أن نشير إلى أنَّ العرب كانت تميل إلى وحدة البيت ، فكل بيت فكرة تامة، فهم يرون أنَّ عدم اكتمال المعنى في البيت ، واحتياجه إلى البيت الذي يليه عيب ، سميّ قديماً بالتدوير [25] .

وعلى الرغم من هذا الاعتداد بوحدة البيت المعنوية التي تستتبع وحدة تركيبية ، إننا نجد شواهد تمثل صوراً لامتداد الجملة في شعرهم ، فقد يأتي الشرط في بدء البيت الأول ، ويأتي جوابه في البيت الثاني ، نحو قول تأبط شراً [26] :

**فان تك نفس الشنفرى حم يومها وراح له ما كان منه يحاذر**
**فما كان بدعاً ان يصاب فمثله أصيب وحم الملتجون الفوادر**

عمل الشرط ، هنا ، على توحيد هذين البيتين ، بان جعل الشرط في الأول ، وجزاءه في الثاني ، فتظل النفوس متعلقة حتى تصل إلى البيت الثاني . ومثله قوله[27] :

**إنكَ لــو لاقيتنـــي بعــدما تــرى وهل يلقينَ من غيبتــه المقــابر**
**لألفيتني في غارةٍ اعتــزي بهــا إليــك وإمــا راجعــاً أنــا ثــائر**

ومثله ما جاء في القسم والشرط معاً ، كما في قول تأبط شراً [28] :

**فوالله لولا ابنــا كــلاب وعــامر بعوا أمر غيــات هــم والأقــارع**
**لجامعت أمراً ليس فيــه هــوادة ولا غصة ولــيس فيــه تنــازع**

فجاء بجواب القسم في البيت الثاني ، فقد أقسم ثم جاء بـــ ( لولا ) ، ثم امتدت الجملة بالعطف .

إنَّ المتلقي حين يسمع القسم ( والله ) تتوق نفسه إلى سماع النتيجة التي تترتب عليه ، لاسيما إنَّ السياق في هذا الموضع هو سياق تهديد ووعيد .

يقول عروة بن الورد [29] :

**إذا المرء لم يبعث سواماً ولم يــرح عليه ، ولم تعطف عليه أقاربــه**
**فللموت خير للفتــى مــن حياتــه فقيراً ، ومن مولى تدب عقاربــه**

جاء الشرط في بداية البيت الأول ، وامتد عن طريق العطــف علــى جملة ( لم يبعث )، ثم جاء الجواب في البيت الثاني ، وقد أتاح هذا الأســلوب ، من الإطالة ، للشاعر مرونة في رسم الصورة الشعرية التي يريد رسمها لهــذا الإنسان الفقير ، الصعلوك .

إنَّ تمكن الشاعر من اللغة يوفر له إمكانات لغوية واسعة فــي تــشكيل عناصر الجملة ، إطالة وتكثيفاً ، أو ذكراً وحذفاً من أجل البقاء في دائرة التأثير في المتلقي .

إنَّ هذا النوع من مدّ الجملــة يكــسب القــصيدة لونــاً مــن الوحــدة الموضوعية ، وهو ، أيضاً ، يضفي على المقطع أو الأبيات صفة التشويق ، إذ يظل السامع يجمع أجزاء الصورة الشعرية ، من خلال جمعه عناصر التركيب النحوي ، كما في قول عروة بن الورد [30] :

**أفـــي نـــابٍ منحناهـــا فقيـــراً لـــه بطنـــا بنـــا طنـــب مـــصيت**
**وفـــضلة ســـمنة ذهبـــت إليـــه وأكثـــر حقـــه مـــا لا يفـــوت**
**تبيت علـــى المرافـــق أم وهـــب وقد نام العيـــون ، لهـــا كتيـــت**

فقد امتدت الجملة هنا بين السبب والنتيجة من البيت الأول حتى نهايـة البيت الثالث ، إذ تجد إنَّ الشاعر يمسك بتلابيب أسماعنا حتـى يقـول كلمـة (كتيت) ، فقد استمرت هذه الصورة من الاستفهام الذي يتضمن معنى الـشرطية عن طريق حرف الجر ( في ) ، إذ إنَّ المعنى هو : أبسبب ناب ... تبيت .

يبدو إنَّ عروة بن الورد نجح في رسم صورة زوجته التي أخذت تبكي بسبب منحه ناقة وشيء من السمن ، لجاره الفقير . أفـاد الـشاعر مـن هـذا الشرط، إنَّ ضمن بقاء التلقي ، ثم اخذ بوصف الفقير ، ثم العطـف ( وفـضلة سمنة ) ، ( وأكثر حقه ... ) ، كما إنَّ محط الفائدة وجزاء الشرط فـي قولـه (تبيت ) لم يعط الصورة تامة ، فقد باتت زوجته – وقد نامت العيـون – لهـا كتيت ، أي بكاء من الغيظ . بهذا نجد الشاعر يوفق في رسم الصورة الـشعرية مع بقاء خيط التركيب النحوي مستمراً وغير مقطوع .

ومثله قوله [31] :

**ولكن صعلوكاً ، صـــحيفة وجهـــه كـــضوء شـــهاب القـــابس المتنـــور**
**مطلاً علـــى أعدائـــه يزجرونـــه بساحتهم ، زجـــر المنـــيح المـــشهر**
**إذا بعـــدوا لا يـــأمنون اقترابـــه تـــشوف أهـــل الغائـــب المتنظـــر**
**فـــذلك إن يلـــق المنيـــة يلقهـــا حميداً ، وان يستغن يوماً ، فاجـدر**

برع الشاعر عروة بن الورد في نسج عناصر اللغة من اجل وصـف صورة الصعلوك الشجاع ، المغامر مستثمراً إمكاناته اللغوية من جهة ومرونـة الجملة الشعرية ، فبدأ الأبيات بـ ( لكن ) وجاء بعدها باسمها ( صـعلوكاً ) ، ثم اخذ في وصف الصعلوك ، بالجملة الاسمية أولاً، بقوله: ( صـحيفة ) ، ثـم صفات أخرى (مطلاً) ، وجملة شريطة ( إذا بعدوا ... ) ، إلى ان تمت الفائـدة في قوله : ( فذلك إن يلق ) ، ومنه قول قيس بن الحدادية [32] :

**فما نطفة بالطود أو بضرية بقية سيل أحرزتها الوقائع**
**يطيف بها حران صاد ولا يرى إليها سبيلاً غير أن سيطالع**
**باطيب من فيها إذا جئت طارقاً من الليل واخضلت عليك المضاجع**

مد الشاعر قيس بن الحدادية الجملة على مدى هذه الأبيات الثلاثة ، فجعل المتلقي متأهباً ، ومتحفزاً لمعرفة تتمة قوله ( فما نطفة ) ، وقد رسم بينهما صور عدة ، صورة النطفة في الجبل ، أو في البئر ، أو قد تكون هذه النطفة بقية سيل ، ورسم صورة لشخص عطشان يطيف بهذه القطرة ، ليقول من وراء ذلك كله إنَّ فاها أطيب من ذلك كله .

قال أبو صخر الهذلي [33] :

**عاودني حبها وقد شحطت صرف نواها فإنني كمد**
**والله لو اسمعت مقالتها شيخاً من الزب رأسه لبد**
**مآبه الروم أو تنوخ أو الـ اطام من صوران او زبد**
**لفاتح البيع عند رؤيتها وكان قبل ابتياعه لكد**

جاء الشاعر بـ ( القسم ) في البيت الثاني و ( الله ) ، واتبعه بالشرط بالأداة (لو) ، واستغل هذين الأسلوبين ، لما فيهما من مرونة في الامتداد والاتساع فذكر الشيخ ثم اخذ في وصفه ووصف مآبه ... إلى أن جاء بالجواب في البيت الأخير : ( لفاتح ) ليكون بذلك قد رسم صورة لهذه المرأة التي يحبها وفرع – في أثناء ذلك – صوراً أخرى ، أفاد من بنية الجملة في تكوينها .

ولابد أن اذكر إنَّ شعر عروة بن الورد يمتاز بسمة أسلوبية في بناء الجملة تساعد على مد الجملة وإطالتها ، ما يكسبها نوعاً من التفرد عن غيره من الصعاليك ، وهذه السمة الأسلوبية هي : الفصل بين أجزاء الجملة بجملة جديدة ، أو أكثر ، وهي تؤدي – بطبيعة الحال – إلى مد الجملة الأم – إن جاز التعبير ، من جهة وإلى شد المتلقي ، عن طريق كسر توقعه ، أو عن طريق مفاجأته بالجمل الاعتراضية ، التي تفصل عناصر الجملة ، من ثم تفصل بنية المعنى ، لا لتضعفه ولكن لتزيد من تماسكه ، وتبث فيه القوة على إثارة الانتباه لدى المتلقي ، كما في قوله [34] :

**وإن تأخذوا أسماء ، موقف ساعة فمأخذ ليلى ، وهي عذراء ، أعجبُ**

فصل الشاعر هنا بين المبتدأ : (مأخذ ليلى) وبين خبره : (أعجب) بجملة اسمية هي : ( وهي عذراء ) من مبتدأ وخبره ، وهي جملة حالية . ويقول في بيت بعده [35]:

**كمأخذنا حسناء كرهاً ، ودمعها غداة اللوى ، مغصوبة ، يتصبب**

فجاء بجملة : ( ودمعها يتصبب ) وهي جملة حالية ، ولكنه فصل بين المبتدأ وخبره بالظرف والحال ، وهذا الفصل في أبيات عروة يزيد في قوة دلالة البيت ، وتوسيع أفق الألوان الداخلة في تكوين الصورة الفنية .

ومن المواطن التي تظهر فيها هذه الظاهرة قوله [36] :

**قلت لقوم في الكنيف : تروحوا عشية – بتنا عند ماوان – رزح**
**تنالوا الغنى ، أو تبلغوا بنفوسكم إلى مستراح من حمام مبرح**

عمد الشاعر إلى توظيف ما توفره اللغة من حيث تراكيبها ، توظيفاً يتيح له الوصول إلى القافية الحائية ، مع إعطاء قسم المعنى حقه فقد فصل بين الصفة والموصوف، إذ إنَّ أصل الكلام هنا هو : قلت لقوم رزح ، ولكنه فصل بينهما وأخر الصفة إلى نهاية البيت من جهة ، وفصل بين الطلب بفعل الأمر المتضمن لمعنى الشرط ، وبين جوابه ، وهما : تروحوا ، فإن تتروحوا ... تنالوا الغنى ، فجاء جواب الطلب في البيت الثاني : ( تنالوا ) الذي فصل عن فعل الأمر بـ : ( عشية بتنا عندما وان ) وبصفة القوم : ( رزح ) . ومن ذلك قوله [37] :

**قالت تماضر ، إذ رأت مالي خوى وجفا الأقارب ، فالفؤاد قريح**
**مالي رأيتك في الندي منكساً وصباً ، كأنك ، في الندي نطيح**

يتمثل مد الجملة في هذين البيتين في إفادة الشاعر من تأخير مقول القول إلى البيت الثاني ، وملء مكانه بجملة تحتوي معنى الشرط ، والعطف عليها بجمل أخرى ، وكان من الممكن القول : قالت تماضر ، مالي رأيتك ،

ولكنه أفاد من ذلك انتظار المتلقي لمقول القول ، وأفاد من الجمل الفرعية : (رأت مالي خوى ، وجفاني الأقارب ) ، زيادة في توجيه بؤرة الصورة نحو : إحساس الشاعر بالانكسار النفسي بين بني قومه الأغنياء .

ويقول في موطن آخر [38] :

**ولكنها ، والدهر يوم وليلة ، بلاد بها الأجناء ، والمتصيد**

فصل الشاعر في هذا البيت بين ( لكن واسمها ) وبين خبرها ( بلاد ) فأصل الكلام : ( ولكنها بلاد ) ، فصل بالجملة الاسمية ( الدهر يوم وليلة ) وهي جملة اعتراضية .

ويقول [39] :

**وإني ، حين تشتجر العوالي حوالي اللب ، ذو رأي ، زميت**

فصل بين ( إنَّ واسمها ) وبين خبرها ( حوالي ... ) ، أي ان الأصل : إني حوالي اللب.

تمثل هذه الظاهرة في شعر عروة بن الورد سمة أسلوبية تركيبية ، تصب في مد الجملة وإطالتها . وظاهرة مد الجملة عامة تجعل من الأبيات أو المقطع شجرة لها فرع رئيس ، تتفرع منه فروع جديدة تعمل على إغناء القصيدة بألوان جديدة ، تخصب القصيدة وتبعث فيها نسغاً من الكثافة اللغوية والفكرية .

**3. شيوع الجملة الفعلية**

ومن السمات الأسلوبية في شعر الصعاليك ظاهرة انتشار الجملة الفعلية، وكنا قد ذكرنا فيما مر ، إنَّ الفعل يظهر بوضوح في شعرهم [40] ، وهذا يعني أنَّ الجملة الفعلية أيضاً تبرز في شعرهم كون الفعل هو ركن من أركان الجملة الفعلية .

أشار بعض الباحثين إلى أنَّ الجملة الفعلية هي الأساس في بناء التركيب في العربية ، وفي لغة التعبير أيضاً ، ولكننا نجد أن شعر الصعاليك يمتاز بشيوع التعبير بالجملة الفعلية ، بشكل واضح ، لاسيما في شعر الشنفرى.

إنَّ حياة التنقل و الترحال ، والغزو ثم الهرب كل ذلك أدى إلى احتفالهم بالجملة الفعلية، فهي تؤدي وظيفة نقل هذا كله ، وهي من جهة أخرى، تمثل طبيعة حياتهم، الحياة المتحركة ، إذ إن شعراء مثل تأبط شراً ، والشنفرى، والسليك بن السلكة لم تعرف حياتهم الاستقرار والثبات ولن نتوقع من شعرهم أن يعبر عن الهدوء ، والدعة ، والاطمئنان، لأن الشاعر ابن بيئته ومرآتها [41] .

لسنا نعني مما ذكرنا أنَّ شعر الصعاليك يخلو من الجملة الاسمية فهذا غير ممكن ، ولكننا نقول إنَّ شعرهم يكثر فيه استعمال الفعلية بشكل يحس فيه القارئ بهيمنة هذه الجملة على هيكل القصيدة ، كما في لامية العرب وقصيدة الشنفرى التائية ، والقصيدتين اللاميتين في شعر تأبط شراً ، بل يمكننا أن نقول إنَّ معظم شعر الشنفرى وتأبط شراً مما يطغى عليه استعمال الجملة الفعلية ، وكذلك قصيدة الأعلم الهذلي البائية ، وغير ذلك [42] .

ومما تبرز فيه هذه السمة الأسلوبية قول الشنفرى الأزدي [43] :

**ألا أم عمرو أجمعت فاستقلت وما ودعت جيرانها إذ تولت**
**لقد سبقتنا أم عمرو بأمرها على حين أعناق المطي أطلت**
**بعيني ما أمست فبانت فأصبحت فتامت قلوباً فاستعلت فولت**

يمكن أن يلحظ الدارس ، بسهولة مدى أهمية الجملة الفعلية في بناء البيت ، والقصيدة، فهي تسير على هذه الوتيرة من اعتماد الفعل في التعبير تقريباً ليقول فيها مثلاً [44] :

**خرجنا من الوادي الذي بين (مشعل) وبين (الجبا)، هيهات انشأت مدتي**
**أمشي على الأرض التي لن تضرني لأنكي قوماً أو أصادف حمتي**
**أمشي على أين الغزاة وبعدها يقربني منها رواحي وغدوتي**
**وأم عيال قد شهدت تقوتهم إذ آدمتهم احترت وأقلت**

ويقول في القصيدة الفائية [45] :

**وانكِ لــو تــدرين ان ربَّ مــشرب مخوف كداء البطن أو هو أخــوف**
**وردت بمـــأثور يمـــان وضـــالة تخيرتها ممـــا اريـــش وأرصـــف**
**أركبهـــا فـــي كـــل أحمـــر غـــاثر وأنسج للولدان مـــا هـــو مقـــرف**

هكذا تبدو هذه الظاهرة واضحة في شعر الشنفرى كل الوضوح ، كما في شعر غيره من الصعاليك الآخرين ، ولكن بصورة أقل مما هي في شعره ، يقول تأبط شراً [46] :

**ترجي نساء الأزد طلعة ( ثابــت ) أسيراً ، ولم يدرين كيف حــويلي**
**فإن الألى أوصــيتم بــين هــارب طريد ومــسفوح الــدماء قتيــل**
**وخدت بهم ، حتى إذا طال وخــدهم وراب عليهم مــضجعي ومقيلــي**
**مهدت لهم ، حتى إذا طال روعهم إلى المهد ، خاتلت الضيا بختيــل**
**فلما أحسوا النــوم جــاؤوا كــأنهم سباع أضــافت هجمــة بــسليل**

إنَّ هذه المقاطع ، وغيرها ، مما يكثر فيها اســتعمال الجملــة الفعليــة بوضوح ، إنما تصور حركة الشاعر ، أو قصة مرَّ بها تتحدث على هجوم على غنيمة ليستاقوها ، أو تصور هرباً من ملاحقة أعدائهم ، فهــي نقــل واقعــي ، فالشاعر لا يجد منفذاً لها أنسب من الجملة الفعلية . فقصيدة تأبط شــراً مــثلاً ، التي تمثلنا بأبيات منها أخيراً ، هي صورة لملاحقة الأزد له، فالقــصيدة مليئــة بالحركة ، وتمتاز بأن عشرة أبيات من أصل أحد عشر بيتاً تبدأ بجملة فعليــة ، وفضلاً عن الأبيات السابقة نجد : ( فقلدت ، وفخر ، وظل ، وآب ، وســرك ، وستأتي ) . وفي شعر أبي خراش الهذلي قوله يصف هربه [47] :

**عــدونا عــدوة لا شــك فيهــا وخلنـــاهم ذؤيبـــة أو حبيبـــا**
**فنغــري الثــائرين بهــم وقلنــا شفاء الــنفس أن بعثــوا الحروبــا**
**كــأني إذ عــدو ضــمنت بــزي مـــن العقبـــان خائتـــه طلوبـــا**
**رأت قنصاً علــى فــوت فــضمت إلـــى حيزومهـــا ريـــشاً رطيبـــا**

ومنه في شعر قيس بن الحدادية ، إلا أنها في شعره أقل وضوحاً ممــا هي عند الصعاليك الذين سبق ذكرهم يقول [48] :

**ونحن جلبنا الخيل قباً بطونها تراها إلى الداعي المثوب جنحا**
**بكل خزاع إذ الحرب شمرت تسربل فيها برده وتوشحا**
**قرعنا قشيراً في المحل عشية فلم يجدوا في واسع الأرض مسرحا**

إنَّ استعمال الجملة الفعلية بكثرة له دلالة مهمة ، هي أن طبيعة الحياة التي عاشها أولئك الصعاليك من كر وفر وعدم الاستقرار في الحياة ، قد وجدت لها صدى ، في شعرهم كونه يعبر عن خلجات أنفسهم بصورة واقعية وصادقة.

وهو يدل ، من جانب آخر على شدة انفعال الشعراء الصعاليك ، وأن هذا الانفعال متأت من انفعال نفسي حاد ، قد يكون سببه الخوف من الموت ، أو الإحساس بالذل والمهانة بسبب الفقر والجوع ، وغير ذلك .

**4. البناء الموسيقي للبيت الشعري**

لا شك أنَّ توازن العبارة وتشاكل الجمل ، يؤدي إلى توازيها ، ومن ثم فقد ، تظهر الأبيات الشعرية في شكل ( موسيقي ) داخلي يزيد في جمالية القصيدة .

يحدث ذلك عندما يكون التشابه بين أجزاء الجملة كبيراً ، من حيث تشابه المفردات شكلياً ، وعند قراءة الأبيات التي تبرز فيها صور التشاكل في بنية النص الشعري ، نشعر بأن القصيدة تمتلك إيقاعاً داخلياً ، فضلاً عن ذلك الإيقاع الخارجي المتمثل بالقافية ، وهو لا يتأتى لكل شاعر ، إذ انه يحتاج إلى تمكن عالٍ من اللغة ، وإحساس بمواطن الجمال فيها [49] .

وتبرز ظاهرة التشكيل الإيقاعي للجملة في مواطن غير قليلة من شعر الصعاليك ، وكما قلنا فإن التشاكل في بناء الجملة يستدعي تشاكلاً إيقاعياً ، إذ يزداد هذا الإيقاع وضوحاً في حال تشابهت صور المفردات عن طريق تشابه الصيغ الصرفية في الجمل .

ومن الشواهد التي تظهر فيها هذه السمة قول الشنفرى [50] :

**فضج وضجت بالبراح كأنها وإياه نوح فوق علياء ثكل**
**فأغضى وأغضت وابتسى وابتست به مراميل عزاها وعزته مرمل**

**شكى وشكت ثم ارعوى بعد وارعوت وللصبر ان لم ينفع الصبر اجمل**
**وفـــاء وفـــاءت بـــادرات وكلهـــا على نكظ ممـــا يكـــاتم مجمـــل**
**هممـــت وهمـــت فابتـــدرنا واســـدلت وشـــمر منـــي فـــارط متمهـــل**

جاء الشاعر في الأشطر الأولى من هذه الأبيـــات ، ببنـــاء لغـــوي ، تركيبي واحد ، من حيث الابتداء بفعل ماض ، أي جملة فعلية ، والعطف على جملة فعلية ماضوية أخرى ، وبذلك تشاكلت أبنية الجمل ، نحوياً ، فحدث بينها تواز عمودي ، كما نجد ان في البيت الواحد حدث تقطيع موسيقي للجملة ، يكاد يتساوى مع التقطيع الموسيقي في الأبيات الأخرى .

| | | |
|---|---|---|
| فضج | وضجت | |
| فأغضى | وأغضت | وابتسى وابتست به |
| شكى | وشكت | ارعوى وارعوت |
| وفاء | وفاءت | |
| هممت | وهمت | ابتدرنا واسدلت |

إنَّ رسم الأبيات السابقة يوضح تشابه التـــشكيل الموســـيقي لهـــا ، إذ تتوزع الأفعال – وهي جمل فعلية – بشكل متواز ، أشاع في القـــصيدة إيقاعـــاً داخلياً ، ثم أن البيت نفسه يتكون من أكثر من فعل – أي جملة فعليـــة – ومـــن نفس الجذر اللغوي ، وهو نوع من التشاكل في الحروف يسمى فـــي البلاغـــة بالجناس .

إنَّ بناء القصيدة من جمل متوازية يوفر للقصيدة إيقاعـــاً داخليـــاً وجرســـاً موسيقياً واضحاً [51].

ومن الشواهد الأخرى قوله [52] :

**بعيني ما أمست فبانت فأصـــبحت فتامت قلوباً فاستعلت فولـــت**

وفي القصيدة نفسها [53] :

**فدقت وجلت واسبكرت وأكملـــت فلو جن إنسان من الحسن جنت**

يلحظ على البيتين إنهما يتكونان من جمل فعلية يربطها العطف ، وهي متصلة بضمير الغائبة ، ما خلق نغماً واضحاً يحكم نسيج البيتين .

يقول قيس بن الحدادية [54] :

**هما جارتاي لا تعودان هالكاً على سفر فكل حي يطاهما**

**هما نعجتان من نعاج قصيمة إذا مارتا يأتيهما جؤذراهما**

**هما ظبيتان من ظباء تبالة يساقط مرداً يانعاً مدرياهما**

وفّرَ هذا البناء المتكون من المبتدأ والخبر ، والجار والمجرور ، والمضاف إليه ، تشاكلاً إيقاعياً ، ولاسيما إنها تكاد تكون واحدة صرفياً ، فالمبتدأ ضمير (هما)، والخبر مثنى ( جارتان ، ونعجتان ، وظبيتان ) ، وحرف الجر ( من ) ، والاسم المجرور ( نعاج ، وضباع ، على وزن فعال ) وكل ذلك لابد ان يؤثر في الشكل الموسيقي للأبيات ، وقد يوظف الشاعر تركيب الإضافة ، ليحصل على تناغم إيقاعي ، كما في قول تأبط شراً في رثاء الشنفرى [55] :

**حمال ألوية ، شهاد أندية قوال محكمة ، جواب آفاق**

جاءت تراكيب الإضافة متتابعة ، على امتداد البيت ، مع استثمار الوزن الصرفي : ( فعال ) ، ( وأفعلة ) ، فخرج بتركيب لغوي ينطوي على إيقاع موسيقي فخم ، يناسب في ترتيبه موقف الرثاء .

إنَّ التعامل مع اللغة في البيت الواحد بهذه الصورة التي تخلق لغة موسيقية وإيقاعية يدل على مدى قدرة الشاعر من أداة فن الشعر ، وهي اللغة ، كما يدل على امتلاك هؤلاء الشعراء لإحساس موسيقي مرهف ، قادهم إلى خلق موسيقى شعرية متناسقة .

**5. من أدوات الربط : ( الفاء )**

إنَّ في اللغة العربية أدوات ووسائل كثيرة تؤدي وظيفة الربط ، منها أدوات العطف ، كـ ( الواو ) ، و ( الفاء ) ... ، ومنها الضمائر ، والأسماء الموصولة ، وغيرها .

يهمنا من أدوات الربط هنا ، حروف العطف ، إذ درسنا بقية الأدوات في غير هذا الموضع .

تمتاز حروف العطف بأن لكل منها دلالة لغوية ، ووظيفة معينة فهي تضفي على الجملة دلالات خاصة من جهة ، ثم أن هذه الأدوات لم تأت في الجملة إلا عند إرادة معنى محدد ، فالواو لمطلق الجمع والفاء للترتيب والتعقيب مع العطف ، و( ثم ) للعطف مع تراخ [56] وهكذا .

وحرف العطف المسيطر في شعر الصعاليك هو ( الواو ) ، فهو الأكثر حضوراً ، لكن يلحظ أنَّ هناك مقاطع في شعر تأبط شراً والشنفرى يكثر فيها استعمال حرف العطف ( الفاء ) كثرة واضحة ، تجيز لنا عدها سمة أسلوبية ومن هذه المقاطع قول تأبط شراً [57] :

**وأدهم قد جبت جلبابه ... كما اجتابت الكاعب الخيعلا**
**إلى أنَّ حدا الصبح أثناءه ... ومزق جلبابه الأليلا**
**على شيم نار تنورتها ... فبت لها مدبراً مقبلا**
**فأصبحت والغول لي جارة ... فيا جارتا أنت ما أهولا**
**وطالبتها بضعها فالتوت ... بوجه تهول فاستغولا**
**فقلت لها : يا انظري كي تري ... فولت ، فكنت لها اغولا**
**فطار بقحف ابنه الجن ذو ... سفاسق قد اخلق المحملا**
**فمن سال أين ثوت جارتي ... فان لها باللوى منزلا**

يصور الشاعر تأبط شراً رحلة له في أثناء الليل ، ثم جاء الصبح ، وهو يقص ما مر به ، بنفس متسارع ، كما هي حال الأحداث التي مرَّ بها ، ثم أن الحوار الذي دار بينه وبين الغول يبدو عليه السرعة، فالشاعر أكثر فيه من استعمال ( الفاء ) : فقلت ... فولت ، فكنت ، فطار ، ثم أنَّ استعمال ( الفاء ) يدل على أنَّ الحدث الثاني مترتب على الأول ، ولكن من دون مهلة، فجاء اختيار ( الفاء ) في هذا المقطع مناسباً للحالة النفسية التي يريد الشاعر نقلها.

ومن هذه الأمثلة التي يكثر فيها استعمال ( الفاء ) قول الشنفرى [58] :

**بعيني ما أمست فبانت فأصبحت فتامت قلوباً فاستعلت فولت**

فالفاء في هذا البيت واضحة ، إذ ربطت بين الجمل الفعلية فيه مؤدية حركة الصورة ، وهي تدل على ترتب كل على ما قبله وتتابع هذه الأحداث ، ومن آثار الحوار القصصي في استعمال الفاء قول قيس بن الحدادية [59] :

**فجئت كأني مستضيف وسائل لأخبرها كل الذي أنا صانع**
**فقالت : تزحزح ما بنا كبر حاجة إليك ، ولا منا لفقرك راقع**
**فما زلت تحت الستر حتى كأنني من الحر ، ذو طمرين في البحر كارع**
**فهزت الي الرأس مني تعجباً وعضض مما قد فعلت الأصابع**
**فأيهما ما اتبعن فإنني حزين على اثر الذي أنا وادع**

ومنها أيضاً [60] :

**فقلت لها يا نعم حلي محلنا فإن الهوى يا نعم والعيش جامع**
**فقالت وعيناها تفيضان عبرة بأهلي بين لي متى أنت راجع**
**فقلت لها تالله يدري مسافر إذا أضمرته الأرض ما الله صانع**
**فشدت على فيها اللثام وأعرضت وأمعن بالكحل السحيق المدامع**

استطاع الشعراء الإفادة من وظيفة ( الفاء ) اللغوية ، ودلالتها على الربط مع الترتيب والتعقيب من دون تراخٍ ، ونقل الأحداث من الواقع بصورة تمثل الحركة والسرعة ، وتعمل على تصوير الحوار القصصي .

ذكرنا إنَّ ( الواو ) هي حرف العطف الأكثر حضوراً ، وهذا لا يتعارض مع ما ذهبنا إليه من عد استعمالهم للفاء سمة أسلوبية ، وذلك إنَّ سبب تميزها هنا يعود إلى طريقة الاستعمال ، أي عملية الحشد التي تبدو في بعض الأبيات والمقاطع ، إذ تحشد بوضوح ، مختلف ، ما يدعونا إلى عدّها سمة أسلوبية .

**6. الخصائص التركيبية للمطالع**

إنَّ للمطالع في القصيدة أهمية كبيرة ، فهي أول ما يطرق الأسماع ، فأما أن تجتذب النفوس إليها ، أو تمجها فلا تجد لها تأثيراً ، وقد نبّه إلى ذلك علماء البلاغة والنقد العرب القدماء [61] .

إنَّ من الأسباب التي تدعو إلى دراسة المطالع هو " إنَّ الأديب لا يبدأ بها إلا بعد أن ينضج العمل الفني في مخيلته ، إذ تصبح أجواؤه وخفاياه وأبعاده مفاتيح دالة على المحتوى للنص وأفكاره أولاً ، ثم محددة لمفردات وصياغات الجملة الاستهلالية وصياغتها ثانياً " [62] .

إذ أن المطالع في شعر الصعاليك فقد اختلفت عما هي عند غيرهم ، ومن هنا " جاء شعرهم صورة جديدة وطريفة في الشعر الجاهلي ، بل في الشعر العربي كله على مر عصوره واختلاف بيئاته ، فخلا شعرهم من مقدمات الأطلال التي عرفها الشعر في عصرهم، وظهرت محلها مقدمات فروسية اختفت منها صورة المرأة المحبوبة التي يتوله الشاعر في حبها ، ويبكي أيامه معها ، وحلت محلها صورة المرأة المحبة الحريصة على فارسها التي تدعو إلى المحافظة على حياته ، إن لم يكن من أجل نفسه فمن أجلها هي " [65] .

ويلحظ أنَّ في شعرهم تذبذباً من حيث التعامل مع التصريع ، فبعضها يحتوي عليه وبعضها يخلو منه . ولكن ما يمكن الاطمئنان إليه هو ان الشعر الذي وصلنا ، والذي بين أيدينا، يخلو من المقدمة الطللية خلواً تاماً ، ولكنه لا يخلو من التصريع ، كما في لامية العرب، وقافية تأبط شراً [66] :

**يا عيد ما لك من هم وإيراق ومر طيف على الأهوال طراق**

إنَّ خلو قصيدة الصعاليك من المقدمة الطللية ، هو من أول الظواهر المعنوية للمطالع في شعرهم .

أما الخصائص التركيبية ، فانها تتمثل بالآتي :

1. إنَّ شعر الصعاليك يميل إلى الاستهلال بأساليب الطلب على أنواعها ، كأسلوب الأمر، والنداء ، والعرض والتحضيض ، والتمني وغيرها ، نحو مطلع القافية السابق وكما في لامية العرب التي تبدأ بأسلوب الأمر [67] :

**أقيموا بني أمي صـــدور مطـــيكم فإني إلى قوم ســـواكم لاميـــل**

ويتميز شعر أبي كبير الهذلي بالابتداء بأسلوب النداء ، في اغلب قصائده ، بل إنَّ قصائده جميعها ، تبدأ بنداء ( زهيرة ) مع ترخيمه لها ، نحو قوله [68] :

**أ زهير هل عن شيبة من معـــدل أم لا سبيل إلى الـــشباب الأول**

ويقول في قصيدة أخرى [69] :

**أ زهير هل عن شيبة من مقصر أم لا سبيل إلى الشباب المدبر**

ويقول في مطلع أخر [70] :

**أ زهير هل عن شيبة من مصرف أم لا خلـــود لبـــاذل متكلـــف**

إنَّ هذه المطالع تعتمد بنية تركيبية واحدة في بناء الجملة وهي النداء ، والمنادى فيها مرخم ( زهيرة ) ، ثم استفهام عن طريق الأداة ( هل ) .

إنَّ هذا الأسلوب من الابتداء بأسلوب النداء ، بالهمزة ، إنما هو لنـــداء القريب منه ، والتحبب ، والابتداء بالهمزة في النداء يشيع نوعاً مـــن التنـــاجي الموحي بالآلفة .

2. وفي الدرجة الثانية ، يأتي الابتداء – فـــي مطـــالعهم – بالجملـــة الفعليـــة الماضوية . نحو قول عروة بن الورد [71] :

**عفت، بعدنا ، من أم حسان، غضور وفي الرحل ، منها آية لا تغيـــر**

ويقول أيضاً [72] :

**أخـــذت معاقلهـــا اللقـــاح لمجلـــس حول ابن أكثم ، من بني أنمـــار**

وقال أبو خراش الهذلي [73] :

**رفوني ، وقالوا: يا خويلد ، لا ترع فقلت، وأنكرت الوجوه : هم هـــم**

ومن مطالع قيس بن الحدادية [74] :

**فخرت بيوم ، لم يكن لـــك فخـــره أحاديث طسم إنمـــا أنـــت حـــالم**

ويقول أيضاً [75] :

**قضيت القضاء من قسيمة فاذهـــب وجانبتها يا ليت إن لـــم تجنـــب**

إنَّ هذه الأبيات تمثل بعضاً من مطالع الصعاليك المبدوءة بالجملة الفعلية الماضوية ، التي – كما قلنا – تأتي بعد الابتداء بأساليب الطلب ، أما الابتداء بالجملة الفعلية المضارعية والجملة الاسمية ، فهي اقل بكثير .

إنَّ شيوع الجملة الفعلية الماضوية في المطالع ، هو جزء من نهج الصعاليك أو من أساليبهم ، بصفة عامة ، الذي يكثر فيه استعمال الجملة الفعلية بصورة واضحة على امتداد القصيدة ، وحتى الأفعال أو الجملة الفعلية المضارعية ، إنما تأتي غالباً في سياق لغوي يصرفها نحو الماضي ، أو قد تأتي في حكاية حال ماضية ، وأرى أنَّ سبب ذلك هو أنَّ شعر الصعلوك تعبير عن قصة واقعية مر بها أو نقل لخطاب زوجته وهي تلومه على حياة المغامرة والخطر، أو على كرمه ، فهذه هي أسباب الشعر وأغراضه عند الصعلوك ، أي إنه لا يقول الشعر إلا وهو يَهجم أو يَكُر ، إذ لا وقت للشعر في اللحظات التي يسودها الخوف والترقب ، ولكنه عندما يعود إلى مأمنه ويطمئن عند ذاك لعيشه يستطيع قول الشعر ، ومن ثم سيأتي الفعل أو الجملة الفعلية أكثر حضوراً في شعره . وقد يبتدئ الشاعر الصعلوك قصيدته بالجملة الفعلية المضارعية ، ولكنه سرعان ما ينسحب إلى ذاكرة الماضي ، ولاشك أنَّ هذا الشاعر يفضل الماضي ؛ لأنه يراه أكثر أماناً من المستقبل الذي يهدده بالموت على يد الجوع أو على يد أعدائه.

وما يؤكد ذلك قول تأبط شراً [76] :

**ترجي نساء الأزد طلعة ثابت أسيراً ، ولم يدرين كيف حويلي ؟**
**فإن الألى أوصيتم بين هارب طريد ومسفوح الدماء قتيل**
**وخدت بهم ، حتى إذا طال وخدهم وراب عليهم مضجعي ومقيلي**

فبدأ الشاعر بالجملة المضارعية ، ثم أخذ يقص ما حدث له ، عندما أرسل الأزد رجالاً ، كمنوا له ، ليأسروه أو يقتلوه ، ولكنه تغلب عليهم ، فحديثه في القصيدة عن ماضٍ يستدعي استعمال الجملة الماضوية ، وقد أفاد هذا

التوظيف للجملة الفعلية شعر الصعاليك ، إذ " إنَّ هذا التوظيف للجملة الفعلية... يجعل النص يتصف بحيوية اكبر " [77] .

يمكننا القول إنَّ انتشار الجملة الفعلية الماضوية بوضوح في شعر الصعاليك يعد ظاهرة أسلوبية ، اقتضتها طبيعة التجربة المصورة للواقع المعاش . أما الجملة الفعلية المضارعية ، فإنها اقل دوراناً من أختها ، وتكاد تنحصر في التهديد أو العتاب الشديد كما في لامية العرب ، أو في توقع الموت كما في شعر تأبط شراً وعروة بن الورد . وقد يستعملون ( سوف ) ويكون ذلك غالباً في توقع الموت ، ومن الطريف أن نعرف إنَّ من معاني ( السوف ): الموت والهلاك [78] .

يظهر استعمال أسلوب النفي في شعر تأبط شراً ، و الشنفرى الأزدي بوصفه سمة أسلوبية ، ولاسيما في ضوء طريقة الاستعمال من حيث حشد الأسلوب ، وتتابعه في أبيات كثيرة ، عن طريق العطف ، ما يدعونا إلى وصف هذا التكريس لأسلوب النفي بصورة مكثفة بأنه سمة أسلوبية ، ومن ذلك قول تأبط شراً [79] :

**فلا وأبيك ، ما نزلنا بعامر ولا عامر ، ولا الرئيس بن قوقل**
**ولا بالشليل – رب مروان – قاعداً بأحسن عيشاً والنفاثي نوفل**
**ولا ابن وهيب كاسب الحمد والعلا ولا ابن ضبيع وسط آل المخبل**
**ولا ابن حليس قاعداً في لقاحه ولا ابن جري وسط آل المغفل**
**ولا ابن رياح بالزليفات داره رياح بن سعد لا رياح بن معقل**

وفيها يقول أيضاً :

**ولست براعي ثلة قام وسطها طويل العصا غرنيق ضحل مرسل**
**ولست بجلب جلب ريح وقرة ولا بصفا صلد عن الخير معزل**
**ولا هلع لاع إذا الشول حاردت وضنت بباقي درها المتنزل**

وفي شعر الشنفرى الأزدي [80] :

**و أغدو خميص البطن لا يستفزني إلى الزاد حرص أو فـؤاد مؤكـل**
**ولست بمهياف يعـشي سـوامه مجدعـة سـقبانها وهـي بهـل**
**ولا جبـاً اكهـى مـرب بعرسـه يطالعها فـي شـأنه كيـف يفعـل**

إنَّ وضوح هذه السمة يتمثل في حشدها في مقاطع معينة من القصيدة ، أو عن طريق تكرار الأداة نفسها ، رغبة في الحصول على دلالة مكثفة للنفي ، أكثر وضوحاً ، وقوة . إنَّ انتشار هذا الأسلوب يوفر للشاعر النسج على منوال واحد من اجل استنفاد هذا الأسلوب من جهة ، بما يؤدي إلـى تنويـع خطـوط الصورة الفنية ، من جهة أخرى .

**8. أسلوب الاستدراك بـ ( لكن )**

إنَّ استعمال ( لكن ) شائع في العربية ، وفي الشعر ، ولكن الذي جعل منها سمة أسلوبية في شعر الصعاليك ، هو ذلك التساوق في البناء ، إذ تمتـاز بأمرين :

**الأول :** ورودها في أول البيت استدراكاً على كلام سابق .

**الثاني :** يتصف الكلام السابق بكونه يمثل الآخر ، أو الإنسان الذي لا يميل إليه الصعلوك لرفضه له ، فهو يأتي بمجموعة من صفاته أو بوصف عـام له ، ثم يأتي بـ ( لكن ) في بداية البيت لتعطي الـصور المخالفـة ، الصورة التي يريدها الشاعر الصعلوك ، ومن ذلك قـول عـروة بـن الورد [81] :

**لحى الله صعلوكاً إذا جـن ليلـه مضى في المشاش آلفاً كـل مجـزر**
**يعد الغنى من نفسه ، كـل ليلـة أصاب قراها مـن صـديق ميـسر**
**ولكن صـعلوكاً صـحيفة وجهـه كـضوء شـهاب القـابس المتنـور**

وقول تأبط شراً [82] :

**إذا المرء لم يحتل ، وقد جد جـده أضاع وقاسى أمره وهو مـدبر**
**ولكن أخو الحزم الذي ليس نـازلاً به الأمر ، إلا وهو للأمر مبصر**

وقول الشنفرى [83] :

**ولولا اجتناب الذأم لم يلف مــشرب يعاش بــه إلا لــدي ومأكــل**

**ولكــن نفــساً مــرة لا تقــيم بــي على الذأم إلا ريثمــا أتحــول**

فاستعمالها ، هنا ، وفي هذا الموضع يلتزم سياقاً ثابتاً مــن حيــث ان اسمها نكرة ، وهو يمثل الجانب الآخر في صورة الإنسان أي انه يمثل الجانب الإيجابي ، ويأتي نكرة وليس ضميراً أو معرفة مثلاً .

إنَّ هذا الاستعمال لأداة الاستدراك ( لكن ) يعد سمة أســلوبية ، ينقــل الشاعر – عن طريقها – رسم صورة فنية جديدة ، غالباً ما تكون صورة تحمل صفة مرغوباً فيها عند الصعلوك ، ومن الممكن القول إنها من بــاب الاطــراد البنائي كما يسميه علماء اللغة المحدثون ويمكن القول إنه ينضوي تحــت بــاب التشاكل الأسلوبي [84] .

## الهوامش :

1. ينظر : اللغة والإبداع ، مبادئ علم الأسلوب العربي 99 – 122 .
2. لغة الشعر عند الجواهري ( رسالة دكتوراه ) 85 .
3. لغة الشعر عند المعري 37 – 38 .
4. ينظر : اللغة والإبداع ، مبادئ علم الأسلوب العربي 126 .
5. ينظر : اللغة الشعرية ، محمد رضا مبارك 192 – 202 .
6. السليك بن السلكة 63 . العثكول : عذق النخلة ، والخرق : الكريم ، والمجدول : المصروع على الأرض، والعطبول : المرأة الحسنة الجميلة ، والعاني : الأسير ، والمكبول : المقيد ، والمشبول : الكثير الاشبال .
7. ينظر : موسيقى الشعر 54 .
8. ينظر : مغني اللبيب 1 : 134 .
9. شعر الشنفرى الأزدي 57 .
10. شعر الشنفرى الأزدي 64 . مور : طريق ، والنحيرة : الفسيحة .
11. ديوان تأبط شراً 181 .
12. ديوان الهذليين 2 : 131 .
13. السليك بن السلكة 55 .
14. المصدر نفسه 53 .
15. المصدر نفسه 55 .
16. المصدر نفسه 58 .
17. ينظر : ديوان الهذليين 2 : 111 ، 114 ، في استعمال ( كأن ) أيضاً .
18. ديوان الهذليين 2 : 88 .
19. ينظر : لغة الشريف الرضي ( بحث ) : 320 .
20. ينظر : كتاب سيبويه 3 : 151 .

21. ديوان الهذليين 2 : 90 ، 92 ، 95 ، 96 ، 98 .
22. المصدر نفسه .
23. سورة التكوير ، الآيات 1 – 14 .
24. لغة الشعر عند الجواهري ( رسالة دكتوراه ) 68 .
25. ينظر : بناء القصيدة في النقد العربي القديم ، د. يوسف حسين بكار 339 – 350 .
26. ديوان تأبط شراً 81 .
27. المصدر نفسه 83 .
28. المصدر نفسه 111 .
29. ديوان عروة بن الورد 29 . الناب : الناقة المسنة ، ومصيت : أي ذات صوت .
30. المصدر نفسه 33 .
31. ديوان عروة بن الورد 72 – 73 . تشوف : تشوق .
32. شعر قيس بن الحدادية 9 : 15 .
33. ديوان الهذليين 2 : 58 .
34. ديوان عروة بن الورد 28 .
35. المصدر نفسه 28 .
36. المصدر نفسه 39 .
37. ديوان عروة بن الورد 43 .
38. المصدر نفسه 50 .
39. المصدر نفسه 35 .
40. ينظر : المصدر نفسه .
41. ينظر : شعر الصعاليك ، د. عبد الحليم حنفي 384 .
42. ينظر : مثلاً ديوان تأبط شراً 151 ، 152 ، 164 ، شعر الشنفرى الأزدي 58 ، 59 ، 62 ، 63 .
43. شعر الشنفرى الأزدي 95 .
44. المصدر نفسه 97 .
45. شعر الشنفرى الأزدي 105 . مقرف : دان .
46. ديوان تأبط شراً 186 – 187 .
47. ديوان الهذليين 2 : 132 – 133 . خائتة : سريعة .
48. شعر قيس بن الحدادية 5 / 1 – 3 .
49. لغة الشعر د. رجاء عيد 73 ، 77 .
50. شعر الشنفرى الأزدي 76 – 78 .
51. ينظر : لغة الشعر 73 .
52. شعر الشنفرى الأزدي 95 .
53. المصدر نفسه 96 .
54. شعر قيس بن الحدادية 14 / 8 – 10 .
55. شعر الشنفرى الأزدي 137 .
56. ينظر : مغني اللبيب 1 : 117 ، 161 .
57. ديوان تأبط شراً 164 – 165 .
58. شعر الشنفرى الأزدي 95 .
59. شعر قيس بن الحدادية 9 / 31 .
60. المصدر نفسه 9 / 42 .
61. للتفصيل ، ينظر : الاستهلال ، فن البدايات في النص الأدبي ، ياسين النصير 65 – 69 .
62. المرجع نفسه 10 .

63. حركات التجديد في الأدب العربي ، د. يوسف خليف 24 .
64. الاستهلال ، فن البدايات في النص الأدبي 57 .
65. حركات التجديد في الأدب العربي 24 .
66. ديوان تأبط شراً وأخباره 125 .
67. شعر الشنفرى الأزدي 66 .
68. ديوان الهذليين 2 : 88 .
69. المصدر نفسه 2 : 100 .
70. المصدر نفسه 2 : 104 .
71. ديوان عروة بن الورد 76 .
72. المصدر نفسه 83 .
73. ديوان الهذليين 2 : 144 .
74. شعر قيس بن الحدادية 13 : 1 .
75. المصدر نفسه 1 : 1 .
76. ديوان تأبط شراً 186 .
77. لغة الشعر عند الجواهري ( رسالة دكتوراه ) 82 .
78. ينظر : لسان العرب 2 : 241 ( سوف ) .
79. ديوان تأبط شراً 169 – 172 .
80. شعر الشنفرى الأزدي 78 .
81. ديوان عروة بن الورد 71 .
82. ديوان تأبط شراً 86 – 87 .
83. شعر الشنفرى الأزدي 73 .
84. ينظر : لغة الشريف الرضي ( بحث ) : 320 .

## مصادر البحث


* **القرآن الكريم**

- الاستهلال : فن البدايات في النص الأدبي ، ياسين النصير ، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد ، 993 م .
- بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث ، الدكتور يوسف حسين بكار، دار الأندلس – بيروت ، الطبعة الثانية ، 1983م .
- حركات التجديد في الأدب العربي ، الدكتور يوسف خليف ، دار الثقافة – القاهرة، 1975م.
- ديوان تأبط شراً ، جمع وتحقيق وشرح : علي ذو الفقار شاكر ، دار الغرب الإسلامي – بيروت ، 1984م .
- ديوان عروة بن الورد – شرح ابن السكيت ( ت 244هـ ) ، تحقيق : عبد المعين الملوحي ، مطبعة مديرية إحياء التراث – دمشق ، د. ت.
- ديوان عمرو بن معد يكرب ، تحقيق : الدكتور هاشم الطعان ، مطبعة الجمهورية – بغداد ، 1970م .

- ديوان الهذليين ، تحقيق : أحمد الزين ومحمود أبو الوفا ، الدار القومية للطباعة والنشر، 1964م
- السليك بن السلكة ، أخباره وشعره ، دراسة وجمع وتحقيق : حميد آدم ثـويني وكامـل سعيد عواد ، مطبعة العاني – بغداد ، الطبعة الأولى ، 1984م .
- شعر تأبط شرّاً ، جمع وتحقيق : سلمان داود القره غولي ، وجبار تعبان جاسم ، مطبعة الآداب – النجف الأشرف ، 1392هـ – 1973 م .
- شعر الشنفرى الأزدي ، أبو فيد مؤرج السدوسي ( ت 195هـ ) ، تحقيـق وتـذييل وشرح: الدكتور علي ناصر غالب ، مراجعة : الدكتور عبد العزيز بن ناصر المـانع ، الطبعة الأولى ، مطبوعات مجلة العرب – الرياض ، 1998 م .
- شعر الصعاليك : منهجه وخصائصه ، الدكتور عبد الحليم حنفي ، الهيأة المصرية العامة للكتاب ، 1987 م .
- شعر الصعاليك في العصر الجاهلي : دراسة سيميائية ، زينب خليل الغربـان ، رسـالة دكتوراه ، كلية التربية ( ابن رشد ) – جامعة بغداد ، 2000 م .
- شعر قيس بن الحدادية ، جمع وتحقيق : الدكتور حاتم صالح الضامن ، مجلة المـورد ، المجلد الثامن ، العدد الثاني ، 1979.
- الكتاب ( كتاب سيبويه ) ، سيبويه ( ت 180 هـ ) ، تحقيق : عبد الـسلام هـارون ، مكتبة الخانجي – القاهرة ، الطبعة الثالثة ، 1404هـ – 1984م .
- لامية العرب للشنفرى ، عبد العزيز ابـراهيم ، الموسـوعة الـصغيرة ( 291 ) ، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد ، الطبعة الأولى ، 1988م .
- لسان العرب المحيط ، ابن منظور ( ت 711 هـ ) ، أعاد تصنيفه : يوسـف خيـاط ، ونديم مرعشلي ، تقديم : العلاّمة عبد الله العلايلي ، دار لسان العرب – بيروت .
- لغة الشريف الرضي ، الدكتور أحمد نصيف الجنابي ، في كتاب : الشريف الرضـي : دراسات في ذكراه الألفية ، بغداد ، الطبعة الأولى ، 1985 .
- لغة الشعر عند الجواهري ، الدكتور إبراهيم السامرائي ، في : محمد مهدي الجواهري ، دراسات نقدية ، هادي العلوي وآخرون ، النجف الاشرف ، 1969.
- لغة الشعر عند المعريّ ، الدكتور زهير غازي زاهد ، دار الشؤون الثقافيـة العامـة – بغداد ، 1989م .
- لغة الشعر عند الجواهري ، علي ناصر غالب ، رسالة دكتوراه ، كلية الآداب – جامعة البصرة ، 1995م.
- اللغة والإبداع ( مبادئ علم الاسلوب العربي ) ، الدكتور شكري محمد عياد ، الطبعـة الأولى ، 1988م .
- مغني اللبيب عن كتب الأعاريب ، ابن هشام الأنصاري ، تحقيق : محمد محيي الـدين عبد الحميد، مطبعة المدني – القاهرة .
- موسيقى الشعر ، الدكتور إبراهيم أنيس ، مطبعة الانجلو المصرية ، الطبعة الخامسة .