

" العناصر الفنية فى تشكيل الصورة  
فى شعر الصعاليك "

إعداد

على أحمد مصطفى مصطفى

طالب ماجستير قسم اللغة العربية كلية البنات جامعة عين شمس

## المقدمة

تتخذ هذه الدراسة من الصورة الفنية أساسا في التعامل مع شعر الصعاليك، لأن البحث في ميدان الصورة الفنية جدير بأن يهتم به الباحثون؛ لما لها من فضل في إدراك أسرار الجمال الفني، كما أن شعر الصعاليك مصدر ثرى للتجارب الشعرية الواقعية الصادقة في العصر الجاهلي وصدر الإسلام والأموى؛ لأن أشعار هذه الطائفة تعد مرآة صادقة تعكس صورا نابضة من حياة هؤلاء الشعراء، وتكشف لنا مدى اتفاق آرائهم واختلافها عن مجتمعهم الذى يوافقونه حيناً، ويختلفون معه أحيانا. والصورة الصادقة هي التي تعبر عن نبض التجربة الشعرية؛ لأن الشاعر يستعين فيها بإمكانات اللغة وطاقاتها التعبيرية؛ ليشكل صورا تفيض بالخيال الخصب، ويعبر بألفاظ وعبارات تكشف لنا أفكاره. وبالتالي فالصورة تكون بمثابة العمود الفقري في بناء القصيدة، يستطيع الشاعر من خلالها إظهار ذاته وقدراته الفنية؛ فيبدع شعرا مطبوعا بعيدا عن التكلف المصنوع، وهذا ما دفعنى إلى اتخاذ شعر الصعاليك محلا لدراسة الصورة الفنية؛ لأن الصورة عندهم تجربة شعورية أقرب إلى الصدق الواقعي والتجربة العملية، التي تتفعل بها نفس الشاعر فيعبر تعبيراً مؤثرا وموحيا، ولذلك استطاعوا من خلال صورهم تسجيل واقعه الذى يعيشون فيه.

وتتخذ الدراسة تصورا بأن النص الشعري بناء لغوي متعدد المستويات، فالنص هو نقطة الانطلاق، وقد استوجبت طبيعة الموضوع بأن تنقسم الدراسة إلى تمهيد، وخمسة فصول، يدور كل فصل منهم حول جانب من جوانب الصورة. وجاء التمهيد من شقين: الأول " مفهوم الصعلكة وتطوره " تناولت فيه التعريف اللغوي والاجتماعي للصعلكة، وناقشت فيه كيف تطورت واشتدت في العصر الجاهلي ثم تقلصت في العصر الأموى عندما توجه نشاط أغلب الصعاليك إلى الفتوحات الإسلامية، ونالوا نصيبهم من الغنائم، فأغنتهم عن السلب والنهب. الثانى: عن " مفهوم الصورة في النقد الأدبي الحديث " لقد ظهر المصطلح في القرن التاسع عشر، ومنذ ذلك تردد في الأوساط النقدية أن تقديم صورة واحدة في الحياة كلها أفضل من تأليف مجلدات من الكتب، ولم يقتصر مفهوم الصورة على المفهوم القديم، وهو الاعتماد على التشبيه والاستعارة والكناية والمجاز، بل قد تخطت الصورة من المجاز وتكون عبارات حقيقية الاستعمال، ومع ذلك تشكل خيالا خصبا. وكان الفصل الأول عن " مصادر الصورة عند الصعاليك " ووجدت الدراسة ان مصادر الصورة قد تنوعت بين الطبيعة الحية والصامتة، والدين الإسلامى عند صعاليك العصر الإسلامى. وفى الفصل الثانى " العناصر الفنية في تشكيل الصورة " وتشمل التشبيه والاستعارة والكناية، ولم تتوقف الدراسة عند الصورة البيانية وألوانها البلاغية، بل تجاوزته إلى الألفاظ والعبارات الحقيقية الاستعمال لتشكل صورا تتبع من خيال الشاعر الخصب. وجاء الفصل الثالث عن " مؤثرات فنية في تشكيل الصورة " ومن أهم المؤثرات الموسيقى واللغة، وذكرت فيه مدى اهتمامهم بموسيقى الشعر في إطار وحدة الوزن والقافية. وتنظر الدراسة إلى الصورة بأنها علاقة لغوية، فبدأت بدراسة لغة الصورة من خلال الترادف، والتكرار، والتقديم والتأخير، والذكر والحذف. وتقوم الدراسة بتوضيح دور الأساليب الإنشائية في الصورة، ومنها: الاستفهام، والنداء، والأمر، والنهي.

وفى الفصل الرابع أولا: " لوحة التصوير والرمز اللوني " ورأت الدراسة تكرار مفردات الألوان في الصورة، وتوظيفها في الرمز، فهي ليست مجرد ألوان تراها العين، بل تضيف على الصورة لونا من الجمال الحسى والمعنوى.

ثانيا: " التصوير الفنى لأسلحة الصعلكة " وكان منها أسلحة للهجوم وأسلحة للدفاع، فالسيف والقوس والسهم والدرع والترس من الأسلحة التي تكررت في صور الصعاليك.

## أسباب اختيار الموضوع :-

- ١- عدم وجود دراسات سابقة في موضوع الصورة الفنية عند الصعاليك في الفترة من الجاهلية إلى نهاية العصر الأموي ، وعليه فإن اختيار هذا الموضوع ، وتسلط الضوء عليه يضيف فائدة للدراسات الأدبية والنقدية .
- ٢- إن موضوع الصورة الفنية في شعر الصعاليك يضع أيدينا على معالم التطور الفني الذي مرت به مستويات الصورة الفنية في أشعار هؤلاء الشعراء في رحلة الأدب العربي من الجاهلية حتى نهاية العصر الأموي .
- ٣- كشف المنابع الفنية للصورة ، وبنائها وتكوينها من خيال وتشبيه واستعارة ومجاز وكنائية، والعلاقات القائمة بين أطراف الصورة وحسيتها وتجريدتها ودراميتها ، وذلك من خلال الإحصاءات ، وصولاً بذلك إلى نتائج عامة من خلال إحصاء كل ظاهرة من تلك الظواهر الفنية
- محاولة الوقوف على المستويات الشعرية المختلفة : ( صوتي - نحوي - إيقاعي - مجازي - تركيبية - معجمي ..... ) وعلاقة هذه المستويات بالصورة الفنية ، والرؤية الشعرية عند جماعة الصعاليك المتمردين ، وبذلك نتمكن من الوصول إلى نموذج فني مكتمل .
- وترجع أهمية البحث إلى اهتمامه بموضوع الصورة عند جماعة الصعاليك ، ومحاولة توضيح عناصرها التي تشكلت منها .

## منهج البحث :

النص هو نقطة الانطلاق ، ومن خلاله يمكن اختيار المنهج . والبحث يستعين بالمنهج التركيبي التحليلي ، الذي يعتمد على وصف الظاهرة الفنية موضوع الدراسة ، وتحليل ملامح العصر وظروفه الذي تشكلت فيه الظاهرة الأدبية . ويهدف هذا البحث إلى الإجابة على عدة تساؤلات حول طبيعة الصورة الفنية ، عوامل تكوينها ومكوناتها ، ومدى تفردتها عن مثيلاتها من أشعار الجاهليين والمخضرمين والأمويين ، وسوف يظهر ذلك من خلال البحث .

## العناصر الفنية في تشكيل الصورة في شعر الصعاليك

الصورة وسيلة فنية ينقل بها الشاعر أفكاره، ويعبر عن تجربته، وبالتالي تظهر خلالها شخصية الشاعر الفنية، ولا يتم ذلك إلا بعدما "تتعاون في تشكيل الصورة حواس الشاعر وملكاته، ومقدرته في الربط بين الأشياء المتنافرة في الواقع؛ لإثارة العواطف والملكات التخيلية، وقد يربط الشاعر بين الأمور المتباعدة بالتشبيه، وقد يعقد الصلة بين الإنسان والطبيعة بالاستعارة فيجعل من الطبيعة ذاتاً، ومن الذات طبيعة خارجية، فتجمع الصورة بين التشبيه والاستعارة وغيرها من وسائل الأداء المجازي والتصوير البلاغي" (١).

وإذا كانت التجربة الشعورية انفعالية، فالانفعال لا يرسم إلا بالصورة، التي هي جوهر الشعر وبنائه الذي يشكله الشاعر من صور جزئية تتأزر فيما بينها لتشكل الصورة الكلية. وهكذا فالصورة لها استقلالية خاصة في العمل الفني، لاستخدامها طاقات اللغة وإمكاناتها الدلالية؛ وهي الشكل الفني الذي "تتخذ الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة مستخدماً طاقات اللغة وإمكاناتها في

(١) د. علي إبراهيم أبو زيد: الصورة الفنية في شعر دعبيل بن علي الخزاعي، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨١، ص ٤٢.

الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني" (٢). وبالتالي لم يقتصر المفهوم الحديث للصورة على الصورة البيانية، التي تنحصر في ألوانها البيانية القديمة من تشبيه واستعارة وكناية ومجاز، لكنها أداة ثابتة لبناء عالم من خيال الشاعر يوازي العالم الخارجي، ويصور رؤية الشاعر الفنية من خلال تجاربه ومشاعره.

ودراسة الصورة في شعر الصعاليك - من هذا المنطلق - تساعدنا في الوقوف على مدى قدرة شعراءهم على التعبير عما يدركونه، ويحسونه من ذوات أنفسهم، والتعبير عما يشاهدونه، أو يبصرونه في البيئة المحيطة بهم.

وبذلك تصبح الصورة طاقة اللغة الأكثر خصباً عندما تتدفق خلال القصيدة؛ لتمكن الشاعر من الانتقال من معنى لآخر، نحاول اكتشافه عن طريق الرمز والإيحاء، وبالتالي نجد ارتباطاً بين العنصر الحسي في الصورة وقوة إيحاءاته وما تثيره من مشاعر" (٣). كل هذا يجعل الصورة وحدة متماسكة عندهم؛ لأن وراءها صدقاً شعورياً عاناه الصعاليك واقعياً؛ فعبروا عنه فنياً بالصورة.

ولعل هذا ما جعلهم استعانوا بشتى ألوان الصور الفنية التي عرفها النقد الحديث؛ الجزئية والكلية والدرامية والوصفية... وغيرها. وعند دراسة الصورة في شعر الصعاليك، نبدأ بالصور الجزئية، ثم نردفها بالصور الكلية واللوحات الفنية.

### المبحث الأول : الصورة الجزئية

#### أولاً: التشبيه :

لون من ألوان الصورة البيانية، يعتمد على عقد صلة بين شيئين أو أشياء لا يمكن أن تفسر على الحقيقة، ولأهميته في بناء الصورة عدوه من أقسام الشعر حين قالوا: "أقسام الشعر ثلاثة: مثل سائر، وتشبيه نادر، واستعارة قريبة" (٤).

والتشبيه ركن من أركان الصورة، وترجع إليه أساليب البيان العربي، فهو المستوى الأول من مستوياتها، حتى قالوا عن الاستعارة إنها "تشبيه محذوف أحد طرفيه"، وبالتالي نراه يمثل عنصراً فنياً قوياً من عناصر الجمال في الصورة، ويرجع ذلك لأنه يعتمد على "قوة التصوير والتمثيل والمحاكاة والتشخيص والتجسيم ويدل على اتساع الخيال وسموه" (٥). ولعل هذا ما جعله ينقلنا من عالم الواقع إلى عالم الخيال الرحب؛ فيكون أجمل من الواقع، لأنه لا يكتفي بنقل الطبيعة بحرفيتها بل ينقل الطبيعة بجمالها، أو قسوتها؛ فيبرز في الصورة الأثر النفسي الذي أنقل الشاعر.

والشعراء الصعاليك استعانوا بكثير من التشبيهات المستوحاة من بيئتهم المحيطة بهم؛ ليشكلوا صورهم، ومنها صورة المكان الذي يترصد الشاعر أعدائه فيه. كما نرى تأبط شراً يجثم فوق المرقبة، يراقب أعداءه في مكان عالٍ يكشف الطريق، ولا يكشفه من بالطريق، لأن

(٢) د. عبد القادر القط: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٧٨، ص ٤٣٥.

(٣) سي. دي لويس: الصورة الشعرية، ترجمة: أحمد نصيف الجنابي وزميليه، العراق، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٨٢، ص ٤٦.

(٤) المرزوقي: شرح ديوان الحماسة، ت: أحمد أمين وعبد السلام هارون، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٥٣، ج ١، ص ١٠.

(٥) د. محمد مصطفى هدارة، علم البيان، بيروت، دار العلوم العربية، ط ١، ١٩٨٩، ص ٤٠.

المرقبة بارزة كسنان الريح الحادة القوية، وهذا جعلها محرقة لعلوها، وقربها من حرارة الشمس أثناء الصيف. ويصطحب الشاعر رفاقه إليها وهي خاوية أخشابها متكسرة، كما يقول:

وقلعة كسنان الريح بارزة      ضحيانة في شهور الصيف محراق  
بادرت قننها صحي وما كسلوا      حتى نमित إليها بعد إشراق  
لا شيء في ريدها إلا نعامتها      منها هزيم ومنها قائم باق<sup>(٦)</sup>

نجد قلة الجبل كما يصورها تأبط شراً بارزة كسنان الريح، ورغم حسية الصورة فإنها تشتمل على الجانب المعنوي، فالقلة في تصويرها بالريح تجسيد حسية للطرفين يبرق فيها نور الضحية، فالتصوير الحسي يشمل أسلحة القتال كالريح. والتصوير المعنوي يشمل إثبات البطولة والمغامرة في ميدان القتال، وإقدام جماعة الصعاليك على المغامرة. وإذا كان تأبط شراً يفتخر بصعوده المرقبة في شهور الصيف المحرقة، فإن الشنفرى يبني متطوياً فيها كالحية، وبصعدها على قدميه، كما يقول:

فبت على حد الذراعين مجذياً      كما يتطوى الأرقم المتعطف<sup>(٧)</sup>

صور الشاعر هيئته في النوم كذكر الحية، تسير متلوية بحذر خشية أن يقتلها أحد، فكلاهما في وضع مراقبة رغم دخول الليل الذي يخفي من هو جاثم في أعالي الجبال، "والصعاليك عادة يختارون رء وس الجبال لتكون مقراً مؤقتاً لهم، لأنها تحقق للصعوك ميزتين: أحدهما أنه يستطيع من هذا المرتفع أن يراقب الطريق من حوله حتى لا يفاجئه أعداؤه على غرة، والميزة الأخرى أن يكون حينئذ أشد تمكناً من مقاومة الأعداء، فهو يستطيع من مرتفعه أن ينالهم بسهامه بينما يصعب عليهم الصعود إليه"<sup>(٨)</sup>.

ولم تتوقف صورة المكان على الأماكن العالية، بل تجاوزتها إلى الأماكن الواسعة، ليتمكن الصعوك من مواجهة عدوه والفرار منه، فلا يتمكن عدوه من التضيق عليه، ورغم اتساعها فإن الصعوك يفتخر باجتيازها على قدميه، والصعود بعد ذلك إلى أعلى الجبل، كما يقول الشنفرى:

وخرق كظهر الترس قفر قطعته      بعاملتين، ظهره ليس يعمل  
ألحقت أولاه بأخراه موفياً      على قنة، ألقى مراراً وأمثلة<sup>(٩)</sup>

يصور الشاعر الأرض الرحبة التي قطعها بظهر الترس بجامع الاستواء والملامسة وطرفاً الصورة حسيين، وتتجلى مقدرة الشاعر الفائقة في قوله "قطعته" بالصيغة الفعلية الماضية، ويبرز وسيلته في قوله "بعاملتين" أي بقدمين، ويوضح سرعة عدوه بقوله "ألحقت أولاه

(٦) ديوان الصعاليك: شرح د/يوسف شكري ص ١٤٦، ١٤٧. القلة: أعلى الجبل. ضحيانة: بارزة. محراق: شديد الحرارة. ريدها: ما انكشف منها. النعامة: أخشاب يستظل بها. الهزيم: المنكسر.

(٧) ديوان الصعاليك/ ٣٢. مجذياً: قلقاً. ينطوى: يلتف. الأرقم: ذكر الحية. المتعطف: المتلوي.

(٨) د. عبد الحليم حفني: الشنفرى الصعوك، ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩، ص ١٥٩.

(٩) ديوان الصعاليك/ ٤٨. خرق: الأرض الواسعة تتخرق فيها الرياح. العاملتان: رجلاه. موفياً: مشرفاً. القنة: أعلى الجبل. ألقى: ألقى. أمثلة: انتصب.

بأخراه" الفاء للسرعة، والجمع بين أولاه وأخراه؛ ليقرب المسافة بين الموضوعين. ومن صور سرعة العدو و الفرار ما نراه عند أبي خراش في قوله:

تذكر ما أين المفر وإنني      بغير الذي ينجي من الموت معصم  
بأسرع مني إذا عرفت عديهم      كأني لأولادهم من القوم توأم  
بأجود مني يوم كفت عادياً      وأخطأني خلف الثنية رأسهم  
أوائل بالشد الذليق وحتني      لدى المتن مشبوح الذراعين خلجم  
تذكر نحلاً عندنا وهو فاتك      من القوم يعروه اجترأ ومائم<sup>(١٠)</sup>

صور الشاعر السهام بتزاحمها في التراشق نحوه، لكنها لا تصيبه لسرعة عدوه، التي يمكنه أن يزيدا كلما اقترب منه أعداؤه.

والأعلم الهذلي يصور خفة جسمه، وسرعة عدوه الفائقة بالنعام، فنراه يصور حالته بالظلم مختبئاً بين الأشجار الكثيفة، يراقب فراخه وقت العشية في خفة وسرعة، حتى لا يرى له مثيلاً في سرعته؛ لأنه مذعور يراقب بخوف شديد، ويتوارى خلف الأشجار فتظهر ساقاه لأنهما غليظتين، كما يقول:

كان ملاءتي على هزف      يعن مع العشية للرئال  
على حث البراية زمجري الـ      سواعد ظل في شري طوال  
كان جناحه خفقات ريح      يمانية بربط غير بالي<sup>(١١)</sup>

وسرعة العدو يلجأ الصعلوك إليها عندما يلوذ بالفرار من أعدائه؛ فتكون وسيلة نجاة ساعة الهلاك؛ لذا نرى كثيراً من الشعراء الصعاليك يصورون سرعة عدوهم، بالحيوانات المعروفة عنها بالسرعة في العدو، ومنها الحمار الوحشي ضامر البطن، خفيف القدمين لسرعتهما، كما يقول أبو خراش:

لما رأيت بني نفاثة أقبلوا      يشلون كل مقلص خناب  
فنسبت ريح الموت من تلقائهم      وكرهت كل مهند قضاب  
ورفعت ساقاً لا يخاف عثارها      وطرحت عني بالعراء ثيابي  
أقبلت لا يشد شدي واحد      علج أقب مسير الأقراب<sup>(١٢)</sup>

(١٠) ديوان الهذليين، ج٢/ ١٤٧. الكفت: الانقباض والسرعة. أوائل بالشد: أطلب النجاة بالشد. المشبوح الذراعين: العريض الذراعين. الخلجم: الطويل. الذليق: الحديد. لدى المتن: خلف ظهره. يعروه: يعتريه ويلم به. فاتك: مقدم على الأمر.

(١١) ديوان الهذليين، ج٢/ ٨٣، ٨٤. الرئال: جمع رأل وهو ولد النعام. الزمجري: الأجوف. على حث البراية: يريد أنه سريع حتى لا يبقى منه إلا براية. والشري: الشجر.

ولا نرى صورة لسرعة العدو أفضل من صورة تأبط شراً، حين يسابق الطير فيجاري  
ظلالها، ويفوق عدو الطير، كما يقول:

أجاري ظلال الطير لو فات واحد ولو صدقوا قالوا بلى أنت أسرع (١٣)

وعبيد بن أيوب يرى أن سرعة عدوه هي التي أدت به إلى نحول جسمه، وبلغ من ضئالة  
جسمه ونحوه، أن تطير به الحمامة على حد تصويره، فيقول:

حملت عليها ما لو أن حمامة تحمله كادت به في الجفاجف

رحيلاً وأقطاعاً وأعظم وامق يرى جسمه أضرب به طول السري في المخاوف (١٤)

وبلغ من رشاقته، أن صور نفسه بالسهم النحيل، يتهاوى في قعر جعبة الصياد من نحوه، حيث  
السهم القوية تدفعه، ويرمز الشاعر لذاته، ولأعدائه بالسهم الذي يرمي به العدا، إذا ما أراد  
قتالهم، فيقول:

وأصبحت مثل السهم في قعر جعبة نضيا مضى قد طال فيها قلاقله

وأصبحت ترميني العدى عن جماعة على ذلك رام من بدت لي مقاتله (١٥)

وتزدحم التشبيهات التي يصور الصعاليك فيها أنفسهم، ببعض صفات الحيوان والطيور،  
كالترقب والحذر وسرعة العدو، كما نرى صخر الغي يصور خوفه عند ورود الماء، بالنمر  
الخائف الذي يدفعه خوفه للعدو والانطلاق، ومواجهة الريح الباردة المحملة بالندى والصقيع،  
والصورة حسية ومعنوية، وفيها معادل موضوعي لحالة الشاعر، فيرمز بالنمر الطريد الخائف  
الذي يدفعه خوفه لمواجهة المخاطر لذاته المقهورة كما يقول:

وماء وردت على زورة كمشي السبنتى يراح الشفيفا (١٦)

وتتكرر صورة الماء عند الصعاليك، ونراه يسد مسد الطعام عند شدة الجوع، فيشر به  
الصعلوك، ولو كان قراحاً كما يقول أبو خراش:

وأعقب الماء القراح فانتهى إذا الزاد أمسى للمزج ذا طعم (١٧)

وترد صورة الماء مع الطعام؛ لتدل على بلوغ الغاية في الكرم الذي يتحلى به الصعاليك،  
كما يقول عروة:

(١٢) ديوان الهذليين، ج٢، ١٦٨، ١٦٩. يشلون: يدعون. خناب: طويل. نشبت: شمت ربح الموت. القصاب:  
القطاع. العراء: الصحراء. أقب: ضامر. مسير الأقراب: فيه خطوط.

(١٣) ديوان تأبط شراً: إعداد وتقديم طلال حرب، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٩٦، ص٤١.

(١٤) شعراء أمويون: عبيد بن أيوب، ص٢١٧.

(١٥) د. نوري القيسي: شعراء أمويون، عبيد بن أيوب/ ٢١٨.

(١٦) شرح أشعار الهذليين: ٤٧/١.

(١٧) ديوان الهذليين للسكري، ج٢، ص١٢٧.

أفرق جسمي في جسوم كثيرة وأحسو قراح الماء والماء بارد (١٨)

وتتعدد صور التشبيه عند الصعاليك، فيتغلغل في أكثر الصور، ولعل صورة الصعلوك الخامل، الذي تزدرية جماعة الصعاليك يثبت ذلك، كما يقول عروة:

لَحَى اللهُ صُغْلُوكًا إِذَا جَنَّ لَيْلَهُ      مُصَافِي المُنْشَاشِ أَلْفًا كُلَّ مَجْزِرٍ  
يُعَدُّ الغني من نفسه كل ليلة      أَصَابَ قَرَاهَا من صديق مُيَسَّرِ  
قَلِيلَ التِمَاسِ الزَّادِ إِلَّا لِنَفْسِهِ      إِذَا هُوَ أَمْسَى كَالعَرِيشِ المَجَّورِ (١٩)

فالصعلوك الخامل يزجره أعداؤه، لكن العامل يزجر أعداءه، فيقع عليهم كالشهب الملتهبة تحرقهم، كما يقول عروة:

ولكن صعلوكاً صحيفة وجهه      كضوء شهاب القابس المتثور  
مطألاً على أعدائه يزجرونه      بساحتهم زجر المنيح المشهر  
إذا بعدوا لا يأمنون اقترابه      تشؤف أهل الغائب المتنظر

فهم يراقبون الطريق حالة غيابه بلهف شديد، كما يرقب أهل الغائب غائبهم على وجل، ونراه يوازن البناء التركيبي في شطري البيت بقوله:

فذلك إن يلق المنية يلقيها يلقيها      حميداً وإن يستغن يوماً فأجدر

نجد في كل شطر (أداة شرط - فعل مضارع فعل الشرط مجزم بحذف حرف العلة - فاعله مستتر - جواب الشرط) والشاعر يوازي بين المنية والغنى، فالصعلوك يلقي المنية حميداً، وإن يستغن فهو أجدر بذلك، على عكس الخامل يخلد إلى حياة الجبن، ويهاب الموت، ويرضى بالقليل؛ لينام خائفاً كالبعير الهزيل تتسابق البعر على إيدائه لضعفه والصورة ترمز لأعداء الصعلوك، ويأتي الرمز اللوني للصعلوك العامل، فهو كالشهاب اللامع يعرفه الجميع لقوته وشجاعته، ويهابونه لزجره لأعدائه بين حين وآخر، لا يهاب المنية كما يهابها أعداؤه، لأنهم يوقنون بخسارتهم كلاعب الميسر المقامر، ولأن حضوره الضوئي المبالغ لا يخفت وإن بعد عنهم. وهكذا نرى أن الصعاليك يستعينون بالتشبيه في صورهم؛ لأنه يساعدهم على دقة الوصف، ونقل الواقع، وينأى بهم عن المبالغة، أو الإيغال، فتشبيهاهم مقاربة للحقيقة. ونرى ذلك في تشبيه جدر بن معاوية الذي لم يتجاوز الواقع في تشبيهه، فيرى أن الليل يجمع بينه وبين أم عمرو، وهذا هو التداني الروحي، والزمني دون التداني الجسدي، ويتكرر البناء الزمني في الصورة فيشمل النهار وضوءه، والليل وهلاله، كما يقول:

أليس الله يجمع أم عمرو      وإيانا فذاك لنا تداني

بلى وترى الهلال كما أراه      ويعلوها النهار كما علاني (٢٠)

(١٨) ديوان عروة: شرح ابن السكيت، ص ٩٢. ط. دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٩٤ ط ١

(١٩) السابق: ص ٤٩، ٥٠.

(٢٠) د. نوري القيسي: شعراء أمويون: جدر بن معاوية، ط. المجمع العلمي العراقي، ١٩٧٦، ص ١٨٥.



وبكر بن النطاح يستعين بالتشبيه؛ لتصوير جمال شعر محبوبته، فيظهر الأثر اللوني الذي يجمع بين سواد الشعر، وبياض البشرة كأنها صورة الليل يخترق بياض النهار، فالشعر الأسود كالليل، والوجه الأبيض كالنهار:

بيضاء تسحب من قيام فرعها وتغيب فيه وهو وحف أسحم  
فكانها فيه نهار ساطع وكأنه ليل عليها مظلم<sup>(٢١)</sup>

والصورة التي رسمها الشاعر للمحبوبة، تزدحم باللون والحركة والصوت، ونرى دلالات الألفاظ في الصورة، كما يلي:

- بيضاء ← لون بشرة المحبوبة.
  - فرعها ← شعرها الأسود اللون الكثيف.
  - وصف ← شعرها الأسود.
  - أسحم ← شعرها شديد السواد.
  - تسحب ← صورة حركية وصوتية يعني بها الشعر.
  - قيام ← صورة حركية.
  - تغيب ← صورة حركية.
- والبنية المضادة في البيت الثاني فتكون كالآتي:
- كأنها فيه ← المحبوبة.
  - كأنه ليل ← الشعر.
  - فيه ← الضمير الغائب المتصل يعود للشعر.
  - نهار ساطع ← جسد المحبوبة المتحرك.
  - عليها مظلم ← الشعر الأسود.

وإذا ما قارنا النسبة المئوية للصورتين (المحبوبة وصفاتها - وشعرها) نجد الآتي:

المحبوبة	←	٢٠,٦%
الشعر	←	٧١,٢%
باقي الصفات	←	٨,٢%

ومن خلال النسبة نرى وصف الشعر، يغلب نسبياً على الصفات الأخرى لاهتمام الشاعر به. وبذلك نرى أن صورة الشعر كانت الغرض الأساسي للوصف، فهو محور الصورة، وموضوعها أما الأنواع الأخرى للوصف فتعمل على إبرازها، وأما رمزية اللون في الصورة، فتجمع بين التضاد اللوني (البياض والسواد). وإذا كان البياض اللوني من ملامح الجمال عند العربي، وهو جمال حسي بصري، فإن السواد يبرز البياض، ويكشف طبيعته للرائي، فسواد الليل يزيل ضوء النهار، والنجوم اللامعة تبرق بالليل، فبهاها الجميع. لذلك جمع الشاعر بين اللونين الأبيض

(٢١) الأمالي: لأبي علي القالي، ج ١ ص ٢٥٥. والفرع: الشعر. والوحف: الكثير الأسود. والأسحم: لون أسود. (٢) د. علي الجندي: فن التشبيه، ج ١، دار نهضة مصر، القاهرة، ط ١، ١٩٥٢، ص ٣٠.

والأسود عن طريق التشبيه الذي يجمع "الصفات المشتركة أو المتشابهة أو المتضادة التي يراها الإنسان في الأشياء، ويترتب على ذلك استساغته استعمال الألفاظ بعضها مكان بعض تجوزاً" ٢ وطبقاً لهذا المفهوم فإن المشابهة بين الطبيعة والمحبوبة قد غلب عليها اتفاق أو تقارب الطرفين، والعلاقة التي تربط بينهما هي علاقة مقارنة بين طرفين متميزين، قد تقترب من التوحد التفاعل.

#### تقنية التشبيه في شعر الصورة :

عند محاولة إدراك أبعاد التشبيه في الصورة ، يتضح أن أغلب التشبيهات تدور حول تجسيد المعنى في صورة حسية، وذلك عندما تصف قوة الصعاليك وشجاعتهم ، وعندما تؤكد قوة ذواتهم ، وبالتأمل الإحصائي لتشبيهات شعراء العصر الجاهلي ، وبعض شعراء العصر الأموي

الشاعر	عدد التشبيهات	تشبيهات حسية	نسبتها المئوية	تشبيهات عقلية	نسبتها المئوية
الشنفرى	٤٢	٣٤	% ٨١	٨	% ١٩
عروة بن الورد	٣٧	٢٥	% ٦٧	١٢	% ٣٣
تأبط شرا	٣٥	٢٢	% ٨٠	١٣	% ٢٠
قيس بن الحدادية	٤٧	٣١	% ٦٦	١٦	% ٣٤
مالك بن الريب	٢٩	١٨	% ٦٢	١١	% ٣٨

من خلال الإحصاء أجد الآتى :

- التشبيهات الحسية الطرفين فى المرتبة الأولى عند شعراء العصرين الجاهلي والأموي .
- التشبيهات العقلية الطرفين فى المرتبة الثانية .
- تتقدم التشبيهات الحسية الصورة ، ويرجع ذلك إلى البيئة التي يصورها الشعراء .
- تتناسب الصور الحسية الطبيعة الحية والصامتة والبيئة المحيطة ، ووصف السلاح وغيره .
- أما التشبيهات العقلية فتكون أغلبها حول وصف القوة والشجاعة والبطولة، وغير ذلك من الوصف المعنوي فى الصورة .

#### ثانيا : الاستعارة

مجاز لغوي لأنها لفظ استعمل ، في غير ما وضع له لعلاقة المشابهة، وهي في أبسط صورها "تجعل فكرتين عن شيئين مختلفين تتفاعلان في الآن نفسه داخل كلمة أو عبارة بسيطة ولا تكون دلالتها إلا ثمرة لهذا التقاطع" (٢٢). والاستعارة خاصة شعرية ثابتة، ولبنة أساسية في البناء

(٢٢) د. الولي محمد: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، ط. المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٦، ص ٢٣٧.

الشعري، فهي راسخة لا يمكن الاستغناء عنها في الصورة، والنقاد لا يختلفون على مكانتها بل عدوها تكويناً فطرياً في العمل الشعري، ولا يمكن تغييرها فيرون أن "كل ما عدا الاستعارة من خواص الشعر يتغير مثل مادة الشعر وألفاظه ولغته وأوزانه واتجاهاته الفكرية ولكن الاستعارة تظل مبدأً جوهرياً وبرهاناً جلياً على نبوغ الشاعر"<sup>(٢٣)</sup>. والاستعارة تقوم على الاختزال لأن المذكور أحد الطرفين، ورغم ذلك نراها تصل الطرفين؛ لأن الفاعل في المعنى يكون المشبه به، وهي أبلغ من التشبيه لتجاوزها الانطباعات العامة عند الشاعر، كقولهم عن القمر أنه "ملك الليل" فلا تتوقف رؤية الشاعر له بأن قرص أبيض لامع، ولذلك جعلها النقاد من مقومات الحكم على الشاعر؛ لأنها لا تعتمد على "حدود التشابه الضيقة، بقدر ما تعتمد على تفاعل الدلالات الذي هو - بدوره - انعكاس وتجسيد لتفاعل الذات الشاعرة مع موضوعها"<sup>(٢٤)</sup>، وتفاعل الذات مع الحياة التي يعيشها الشاعر، كما نرى الصعاليك يتفاعلون مع بيئتهم المحيطة بهم، وبالتالي استطاعوا أن يبدعوا استعارات نقلت المعاني والأفكار التي تدور بخواطرهم، فيبرز في استعاراتهم كافة أنواع الاستعارات أبرزها الاستعارات التشخيصية، والتجسيدية، والتجريدية، كما يتضح من صورهم. ومن الاستعارات التي ترددت كثيراً عندهم ما يأتي.

#### (أ) الاستعارة التشخيصية:

يعد الإنسان كياناً مهماً إذا ما شكل الشاعر صورته، فقد يكون عاش التجربة أو أحس بها، إذا ما عاشها إنسان آخر، وتكثر التجارب القاسية التي عاشها صعاليك العصرين الجاهلي والأموي، ومن ثم تكثر الاستعارات التشخيصية التي تقوم على التشخيص، الذي يعرف بأن "يخلع الشاعر الصفات والمشاعر على الأشياء المادية والتصورات العقلية المجردة، فهو عملية نفسية صرفة تجعلنا في العمل الأدبي نمارس حياة حسية نتمثلها في الألفاظ"<sup>(٢٥)</sup>. فالتشخيص ينبع من خيال الشاعر الخصب، لإيمانه القوي بامتداد روح الحياة إلى غير الأحياء، ونزوعه إلى وحدة الوجود "فجميع مظاهر الكون الحسية والمعنوية يجمع بينها الوحدة العميقة والعلاقات الوثيقة وأن الأشياء التي حولنا حياة خفية وكيان يشبه كياننا"<sup>(٢٦)</sup>، وبالتالي فالتشخيص يحرك الجوامد بعد أن يضيف عليها الشاعر احساسه؛ فتسري فيها الروح الشعرية؛ لتزيد من فاعلية الصورة. ولعل هذا ما أدى إلى وفرة نماذج الاستعارة التشخيصية عند الصعاليك، ومنها تشخيص الجوع بدائن يطلب دينه عند الشنفرى وهو يماطله، فيذهل ويكف عن السؤال، كما يقول:

أديم مطال الجوع حتى أميته  
وأضرب عنه الذكر صفحاً فأذهل<sup>(٢٧)</sup>

ويشخص الغدر الذي يطعن أباه طعنة أودت بحياته، فخلفت في نفسه حقد أسود، يصب سموم غضبه فيدفعه للانتقام، كما يقول:

قطعنة خلس منكم قد تركتها  
تمج على أقطارها سم أسود<sup>(٢٨)</sup>

(٢٣) د. مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، دار مصر للطباعة، د. ت، ص ١٢٤.

(٢٤) د. جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار التنوير، بيروت، ط ٢، ص ٢٢٤.

(٢٥) د. عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٩٥، ط ١، ص ٥٦١.

(٢٦) د. درويش الجندي/ الرمزية في الأدب العربي، دار نهضة مصر، ١٩٧٢، ص ١١١.

(٢٧) ديوان الصعاليك/ د. يوسف شكري ص ٤١.

(٢٨) ديوان الصعاليك / ٢٦.

وتأبط شراً يشخص الموت بإنسان مهزوم ينظر إليه بخزي، وشخص المصيبة بإنسان أصفر الوجه من حزنه، والرمز اللوني للصفرة يرمز للحزن والموت والندم على ما فات، كما يقول:

وخالط سهل الأرض لم يكدح الصفا  
به كدحة، والموت خزيان ينظر  
فأببت إلى فهم، وما كدت آيباً  
وكم مثلها فارقتها وهي تصفر<sup>(٢٩)</sup>

ويشخص تأبط شراً الموت بإنسان له فم، وإذا ما ضحك ظهرت نواجذه، فرأى في المنايا شيئاً شبيهه بالنواجذ، ورأى فيها شيئاً آخر شبيهه بالأفواه، وقد تكون الأولى نتيجة عن الثانية، فعندما يهز سيفه عند قتال عدوه إذا بالمنايا شخص يضحك، ويبلغ به الاستغراق في الضحك حتى تظهر نواجذه كما يقول:

إذا هزه في عظم قرن تهالتت  
نواجذ أفواه المنايا الضواحك<sup>(٣٠)</sup>  
ونراه أحياناً في التشخيص يوظف الأسطورة؛ ليرمز بها لقسوة الطبيعة، والحياة على الإنسان، فيشخص الغول بوحش يصارعه، وينهال عليه طعناً حتى تخر صريعة؛ لأن الطعان تصيب مقدمة العنق، وتصيب الصدر، ومن ثم فلا مفر من الموت، فيقول:

وإني قد لقيت الغول تهوى  
بسهب كالصحيفة صححان  
فشدت شدة نحوى، فأهوى  
لها كفى بمصقول يمانى

فأضربها بلا دهش فخرت  
صريعاً لليدين وللجران<sup>(٣١)</sup>  
وصخر الغي يستعين بالتشخيص عندما يرثي ابنه تليداً، فيرمز لحزنه وأساه بحمامة فقدت صغيرتها، لذا فالأرق وهجر النوم يصيب الاثنين، لأن الشاعر يلتقي بها في وادي "سبلل" فيشتكي إليها وتسمع له كما يقول:

تجهننا غدايين فسءاءلنتي  
بواحدها وأسأل عن تليدي  
فقلت لها فأما ساق حمر  
فباتات مع الأوائل من ثمود  
وقالت لن ترى أبداً تليداً  
بعينك آخر القمير الجديد  
كلانارد صاحب بيأس  
وتأنيب ووجدان بعيد<sup>(٣٢)</sup>

وصورة الكرم عند عروة شخصها في جسده النحيل، والبخل في صورة شخص سمين؛ لأنه يؤثر نفسه على غيره بالطعام والشراب، فيقول:

إنني امرؤ عافي إنائي شركة  
وأنت امرؤ عافي إنائك واحد  
أتهزأ مني أن سمنت وأن ترى  
بوجهي شحوب الحق، والحق جاهد  
أقسم جسمي في جسوم كثيرة  
وأحسو قراح الماء، والماء بارد<sup>(٣٣)</sup>

(٢٩) ديوان الصعاليك / ١٣٠.

(٣٠) السابق / ١٧٢.

(٣١) السابق / نفس الصفحة. الجران: مقدم الصدر.

(٣٢) ديوان الهدليين: ج٢، ص٦٧. النائحة: الحمامة. بات: هلك.

يدعو عروة إلى الكرم من خلال قوله "إنائي شركة"، وتكرار اسم الفاعل "عافي" ليبرز التناقض، والفرق بين الكريم والبخيل، فإناء الكريم شركة وإناء البخيل يطعمه واحد. وقصر المسند إليه على المسند، وهو إيجاز متعمد من الشاعر؛ لتظهر في بداية البيت خصوصية من دلالة "إنائي"، ولذلك "اشتمل البيت على موضعين للتقديم والتأخير: أحدهما في الشطر الأول "عافي إنائي شركة" والآخر: في الثاني "عافي إنائك واحد". ويظهر من هذا التركيب أن الشاعر يعمد إلى الفص، وتحقيق هذه الخصوصية في الأشياء، فقدم المفعول على الفاعل، وبهذا التقديم والتأخير يتحقق ما بنفس الشاعر من التركيز على هذا القصر للخصوصية، وليخرج المتلقي من مفهوم التعميم والكلية إلى خصوصية الشاعر" (٣٤). ولعل خصوصية الشاعر ذاتة بالكرم، وغيره بالبخل، جعله يوازي بين الشطرين بنائياً ليقابل بين الحالتين كالآتي:

الشطر الأول: إن + ضمير متكلم اسمها + امرؤ (خبرها) + عافي (اسم فاعل وضمير المتكلم (ي). والشطر الثاني: أنت (ضمير منفصل) امرؤ (خبر)، عافي (اسم فاعل) والتقديم للمفعول على الفاعل في (عافي إنائك واحد) لتأكيد حب الذات، والأثرة على الآخرين، بذكر الإناء الذي يوضع فيه الطعام. ويبين عروة الأثر الحسي للبخل بالسمنة، والكرم بشحوب الوجه "وفي هذا التوحد الجديد بين الفرد والطبقة يصبح الجسد طعاماً وقرباناً للآخرين" (٣٥).

وأبو خراش يشخص سرعة عدوه، فيتخيل أن حماراً وحشياً يدخل معه سباقاً في العدو ولكنه لا يلحق به لسرعة، كما يقول:

ورفعت ساقاً لا يخاف عثارها      وطرحت عني بالعراء ثيابي  
أقبلت لا يشتد شدي واحد      علج أقب مسير الأقرب (٣٦)

يصور الشاعر سرعة عدوه؛ فيقيم سباقاً، ويفوز في هذا السباق، لأنه أقدم بساقيه القويتين اللتين لا يخاف عثرتهما، ونبذ ثيابه بالعراء فلا تضعف من سرعته، ومن ثم فقد فاق الحمار الوحشي على رغم شدة عدوه، واستعان بالجناس في قوله: "لا يشتد شدي" "أقب، أقرب"؛ ليكسب الصورة قيمةً جماليةً بما يضيفه إلى النسق اللغوي، من انسجام وتناسب وتآلف في البناء الصوتي يثري المعنى ويغني الصياغة اللغوية فهو أسلوب فني في التعبير يضيف إلى الفكرة، ويزيد في جمال العبارة" (٣٧).

#### ب- التجسيد:

استعان شعراء الصعاليك بالتجسيد، كما استعانوا بالتشخيص في تشكيل الصورة، ويعرف التجسيد بأنه "الصورة التي تمكن الشاعر بواسطتها من التعبير عن المعنويات في قالب مادي محسوس، فالفكرة المجردة تتجسد في هيئة مادية محسوسة تبصر أو تسمع أو تذاق أو تشم، فهي تخضع لمعطيات الحواس التي تشكلها التشكيل المناسب" (٣٨). والتجسيد عند الصعاليك غطى جميع جانبي الصورة، الحسي والمعنوي. كما شمل الطبيعة بكل ما فيها من أرض وسماء وحر وشتاء، ونجوم وشمس وقمر وجبال وسهول وبرق وورعود. ونرى أبا الطمحان القيني يشخص البرق والغمام كأنهما يرتعدان، فيقول:

(٣٢) ديوان عروة: شرح ابن السكيت، دار الكتاب العربي، بيروت، ص ٣٤، ٣٥.

(٣٤) محمد عبد المجيد: شعر الصعاليك في العصر الجاهلي، دراسة أسلوبية، رسالة دكتوراه مخطوطة بكلية دار العلوم، جامعة المنيا، ص ٦٩.

(٣٥) د. كمال أو ديب: الروى المقنعة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط ١، ١٩٨٦ ص ٥٨٩.

(٣٦) ديوان الهذليين: ج ٢ ص ١٦٨، ١٦٩. العليج: حمار وحشي قوي. الأقب: ضامر البطن.

(٣٧) د. عبد الفتاح عثمان: دراسات في المعاني والبيدع، مكتبة الشباب، القاهرة، دبت، ص ١٧٤.

(٣٨) د. عبد الفتاح عثمان: الصورة الفنية في شعر شوقي الغنائي، مجلة فصول، ع ١، أكتوبر ١٩٨٣، ص ١٤٨.

يكاد الغمام الغر يرعد أن أرى      محيا ابن مروان وينهل بارقه  
 يظل فتيت المسك في رونق الضحى      تسيل به أصداعه ومفارقة (٣٩)  
 والشنفرى يجسد الموت في صورة إنسان يأتيه، ولا يعيره أي اهتمام، كما يقول:  
 إذا ما أتتني منيتي لم أبالها      ولم تذخر خالاتي الدموع وعمتي (٤٠)  
 وتأبط شراً يجسد الحزم بإنسان يأتي صاحبه عند الشدة؛ فينقذه منها كما يقول:  
 ولكن أخو الحزم الذي ليس نازلاً      به الخطب إلا وهو للقصد مبصر (٤١)  
 وعروة يجسد البخل بإنسان يشير عليه في الرأي لكنه يخالفه، فيقول:  
 وقد علمت سليمي أن رأيي      ورأى البخل مختلف شيتت  
 وأنني لا يريني البخل رأيي      سواء إن عطشت وإن رويت (٤٢)  
 ويجسد الفقر والغنى، فيرى أن الإنسان إذا لم يلتمس الغنى شكواً للفقر، ولذا عليه أن يسعى في  
 البلاد ليحقق الغنى، وإذا ما مات فقد بلغ عذره كما يقول:  
 إذا المرء لم يطلب معاشاً لنفسه      شكواً للفقر أو لام الصديق فأكثر  
 فسر في بلاد الله والتمس الغنى      تعش ذا يسار أو تموت فتعذرا (٤٣)  
 ويجسد عروة الموت بإنسان يراشقه السهام، التي ترمي فقد تصيب ، وربما تخطأ تطيش، فيصيب  
 الغنى ، ويكف رجاله عن ذل السؤال :  
 فإن فاز سهم للمنية لم أكن      جزوعاً، وهل عن ذاك من متأخر  
 وإن فاز سهمي كفكم عن مقاعد      لكم خلف أدبار البيوت ومنظر (٤٤)  
 وأبو خراش يجسد الدهر بإنسان يوجه ضرباته إليه، فتتنوع ما بين ضربات تصيب  
 الجسم، أو تفتت العظام حتى ترق، أو داء وجراح، كما يقول:  
 وما بعد أن قد هدني الدهر هدة      تضال لها جسمي ورق لها عظمي  
 وما قد أصاب العظم من مخامر      من الداء داء مستكن على كلم (٤٥)  
 وصخر الغي يجسد الدهر بإنسان فاتك يفتك بالإنسان، والوحش حتى الحيوانات المسالمة كالنعام:

(٣٩) ابن عبد ربه: العقد الفريد، ج٦، القاهرة، لجنة التأليف والترجمة والنشر ص ٣٧، ٣٨.

(٤٠) ديوان الصعاليك/ ١٨.

(٤١) السابق/ ١٢١.

(٤٢) ديوان عروة/ ٢٤.

(٤٣) ديوان عروة ٦١، ٦٢.

(٤٤) ديوان عروة: ٤٦، ٤٧.

(٤٥) ديوان الهذليين، ج٢، ص ١٥١. تضال: تضاءل. مخامر: ملازم.

أرى الأيام لا تبقى كريماً ولا العصم الأوابد والنعاما  
أتيح لها أقيدر ذو حشيف إذا سامت على الملقات ساما (٤٦)

### الكناية:

الكناية أبلغ من الإفصاح لأنها لفظ أريد به غير معناه الذي وضع له، وذلك مع جواز إرادة المعنى الأصلي لعدم وجود قرينة مانعة من إرادته، وبالتالي فإن استخدام الشاعر للكناية في الصورة يدل على عنايته بالتلميح أكثر من التصريح.

وشعراء الصعاليك استخدموا الكناية بوصفها لونا من ألوان الصورة، واستعانوا بها ؛ لأنها ساعدتهم على إبراز المعاني التي صوروها، ومنها:

### الشجاعة والكرم :

اتصف الصعاليك بالشجاعة، وأرادوا أن يعبروا عن هذا المعنى في صورهم، كما صور عروة:

لسان وسيف صارم وحفيظة ورأي لأراء الرجال صروع (٤٧)  
ويكن للكرم الذي اتصف به حتى قال عبد الملك بن مروان من زعم أن حاتماً أسمح الناس فقد ظلم عروة، لذا نراه يقول:

فراشى فراش الضيف والبيت بيته ولم يلهني عنه غزال مقنع  
أحدثه إن الحديث من القرى وتعلم نفسي أنه سوف يهجع (٤٨)  
ويكني عروة عن أثر الكرم على جسده:  
أبي الخفض من يغشاك من ذي قرابة ومن كل سوداء المعاصم يعتري  
ومن صور الشجاعة السلاح الذي يحمله الصعلوك، واستخدامه الذي يصور قوته وشجاعته ومنعته، فيواجه به الأخطار والأهوال ويساعده على القوة والبطش وأحياناً السلب والنهب، كما يقول أبو النشاش:

إذا المرء لم يسرح سواماً ولم يرح سواماً ولم تعطف عليه أقاربه  
فللموت خير للفتى من قعوده عديماً ومن مولى تدب عقاربه  
ليكسب مجداً أو ليذكر مغنماً جزيلاً وهذا الدهر جم عجائبه (٤٩)  
والشغف ينفى عن نفسه الجبن والضعف، والعجز عن تدبير الأمور، كما يأنف رعاية الماشية، فيهملها حتى تكون سيئة الغذاء، فتضعف ويضعف صغيرها لجفاف لبنها. ويرى أن شجاعته تنفي أن يطالع زوجته في كل ما يفعل.  
ولست بمهيأف يعشى سوامه مجدعة سقبانها، وهي بهل

(٤٦) السابق ٦٣/٢. الأقيدر: قصير العمق ويعني بها نفسه. الحشيف: الثوب الخلق. الملقات: المكان الأملس من الجبل.

(٤٧) ديوان عروة/ ص ١٥.

(٤٨) ديوان الصعاليك / ٦٨.

(٤٩) حماسة أبي تمام، ج١/ ١١٥.

ولا جباً أكهبي مررب بعرسه يطالعها في شأنه كيف يفعل (٥٠)  
ومالك بن الرب يري شجاعته في قوة عزيمته وتوحد رأيه، وإقدامه في مواقف الشدة والخوف:

وما أنا بالنائي الحفيظة في الوغى ولا الملتقى في السلم جر الجرائم  
ولا المتأني في العواقب للذى أهم به من فاتكات العزائم  
ولكنى مستوحد العزم مقدم على غمرات الحادث المتفاقم  
قليل اختلاف الرأى في الحرب باسل جمع الفواد عند حل العظام (٥١)  
وسعد بن ناشب يجعل شجاعته في شراسته، وصبره عند البأس، وإبائه الظلم ورفضه الضعف:

تفندنى فيما ترى من شراستى وشدة نفسى وما تدرى  
وفى اللين ضعف والشراسة هيبه ومن لم يهب يحمل على مركب وعر  
وما بي على من لان من فظاظه ولكنى فظ أبى على القسر (٥٢)

وتأبط شراً يتمسك بشجاعته وكرمه وإن لامه اللائمون على ذلك، فنراه يرفض اللوم على  
إسرافه، ويرى أن اللوم "يكاد يحرق جلده" ويهدد لائميه بفرأهم، وارتياح الأماكن البعيدة حتى لا  
يصلوا إليه، وإن كانوا من ذوى الخبرة بالأماكن، ويرى أن المال كما يسد به الإنسان فقره، فهو  
يحقق رغباته قبل أن يأتى للإنسان منيته أو يتقدم به السن فيندم، وكنى عن الندم بـ "قرع السن":

بل من لعدالة خذالة أشب حرق باللوم جلدي أي تحراق  
إنى زعيم لئن لم تتركوا عدلى أن يسأل الحي عنى أهل آفاق  
سدد خلالك من مال تجمععه حتى تلاقي الذى كل امرئ لاق  
لتقر عن على السن من ندم إذا تذكرت يوماً بعض أخلاقي (٥٣)  
والسليك يكنى بالهامات عن الرأس، فضرب الهامات يعمل على إذلال أعدائه عند اللقاء، فيقول:

ألا عتبت على فصارمتي وأعجبها ذوو اللمم الطموال  
فإنى يا ابنة الأقوام أربى على فعل الوضىء من الرجال  
ولكن كل صعلوك ضروب بنصل السيف هامات الرجال (٥٤)

(٥٠) ديوان الصعاليك/ ٤٠، ٤١. المهياف: الذي يشدد عطشه وسط النهار. مجدعه: سيئه الغذاء. السقبان: ولد الناقة. البهل: الناقة لا صرار لها. جباً: جبان. أكهبي: ضعيف.

(٥١) مهذب الأغاني: للخضري. ١٥/٥.

(٥٢) ديوان الهذليين، ج١/ ٢٧٠، ٢٧١.

(٥٣) ديوان الصعاليك/ ٤٧-١٤٨. العدالة: المبالغ في العذل. الخذالة: التي تخالفه.

(٥٤) المبرد/ الكامل، ص٢٩٨. (٥٦) ديوان الصعاليك: ٨٢.



ومادام الصعلوك يضرب بنصل السيف، ليقطف به رؤوس الرجال، فإن سهم الموت يترصده؛ فإن فاز سهم الموت؛ فيكنى به لسوء الحظ. وإن فاز سهمه فيكنى به عن الفوز بالغنى، وصون أهله، وضعفاء الصعاليك عن الجلوس خلف أدبار البيوت؛ لطلب العطاء كما يقول عروة:

فإن فاز سهم للمنية لم أكن جزوعاً، وهل عن ذلك من متأخر  
وإن فاز سهمي فكفم عن مقاعد لكم خلف أدبار البيوت ومنظر "٥٦"

### البطولة والمجد:

يستعين الصعاليك بالكناية للتعبير عن بطولاتهم وانتصاراتهم وفشل عدوهم في الثأر منهم لتفوقهم عليه، وأخبار الصعاليك وأشعارهم تحفل بالكثير من البطولات؛ لأنهم أقاموا لأنفسهم مجتمعاً "شريعته القوة ووسيلته الغزو والإغارة وهدفه السلب والنهب" (٥٥). والواضح أن المجد والبطولة هما أغلب ما يدور عليهما شعر الصورة عند الصعاليك؛ لأنهم يولعون ببطولتهم، ويعجبون بشجاعتهم، ويفتخرون بعزيمتهم وقوة إرادتهم، وقدرتهم على تحمل مشاق لا يتحملها غيرهم. ونرى قوة إرادتهم كما صورها مارد من مرده العرب، وهو سعد بن ناشب، فيرى أن عزيمته تجعله يقدم على الأمر فلا يخاف العواقب؛ لأن السيف صاحبه في كل الأوقات، وإذا ما أقدم على الأمر لم يتردد أو يستتر أحدًا كما يقول:

إذا هم لم تردع عزيمة همه ولم يأت من الأمر هائباً  
إذا هم ألقى بين عينيه عزمه ونكب عن ذكر العواقب جانباً  
ولم يستتر في رأيه غير نفسه ولم يرض إلا قائم السيف جانباً (٥٦)

وتأبط شراً يسعى لتحقيق المجد؛ ويرى أن صفاته الشخصية تؤهله لذلك، فهو أمر ناه فارس جوب الأفاق، يخترق ظلمة الليل ولا يهاب سكونه، ويكنى عن بطولته ومكانته التي حققها فيها بأنه حمال الألوية إذا ما اشتد القتال، وإذا ما حضر مجالس القوم فيكون "قوال محكمة" ذو رأى سديد، يعشق الترحال لتحقيق المغامرات فهو "جواب آفاق" عاري الساقين :

سباق غايات مجد في عشيرته مرجع الصوت هدا بين أرفاق  
عاري الظنابيب ممتد نوا شره مدلاج أدهم واهي الماء غساق  
حمال ألوية شهاده أنديّة قوال محكمة جواب آفاق (٥٧)

وعروة على استعداد دائم لتحقيق البطولة هو ورفاقه الصعاليك؛ لذا نراه يكنى عن استعداده بقوله "شدي حيازيم المطية" كناية عن الاستعداد، والانطلاق مع شد الرحال كما يقول:

لعل انطلاقي في البلاد وبغيتي وشدي حيازيم المطية بالرحل  
سيدفعني يوماً إلى رب هجمة يدافع عنها بالعقوق وبالبخل (٥٨)

(٥٥) د. يوسف خليف: الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي/ ص ٥٥.

(٥٦) حماسة أبي تمام/ ج ١ / ١٦.

(٥٧) ديوان الصعاليك/ ١٤٥، ١٤٦. عاري الظنابيب: هزيل عظم الساق. داهي الماء: ذو غيوم هائلة. غساق: شديد الظلمة.

(٥٨) ديوان عروة/ ٧٦. الحيازيم: ما اكتنف الحلقوم من جانب الصدر. الهجمة: القطعة من الإبل. العقوف: منع الخير.

والشنفري يرى أنه زعيم بتحقيق البطولة على كل غنى وفقير من بني سلامان، فيكنى للغني منهم "ذو كساء" والغني "ذو برد"، ويبرر سبب انتقامه منهم بكنايته عن سببه صغيراً بـ "أعدموني ناشئاً" وعن جهله بما حدث له صغيراً بقوله "ذو مخيلة":

وإنني زعيم أن ألف عجاجتي على ذي كساء من سلامان أو برد  
هم أعدموني ناشئاً ذا مخيلة بتيماء لا أهدى سبيلاً ولا أهدى<sup>(٥٩)</sup>

وإذا كان التوعد يدفع إلى الإقدام على البطولة كما فعل الشنفري، فإن عروة يفخر بتحقيق البطولة، ويكنى عن سيفه الذى يصنع به بطولته بأنه (رقيق الشفرتين) و(رقاق الشفرتين) وفي الحالتين هو السيف القاتل الحاد كما صورته عروة:

ونحن صبحنا عامراً إذ تمرست علالة أرماح وضرباً مذكرا  
بكل رقاق الشفرتين مهند ولدن من الخطي قد حر أسمرا<sup>(٦٠)</sup>  
ويرى تأبط شراً أن سرعة عدوه تنجيه من الموت، فلا شيئاً يفوقه سرعة حتى وإن كان فرساً،  
ويكنى به بـ "ذو عذر"، وإن كان طائراً، ويكنى به "ذو جناح"، كما يقول:

لا شيء أسرع منى ليس ذا عذر وذا جناح بجانب الريد خفاق<sup>(٦١)</sup>  
وتتكرر كنايات سرعة العدو لتصور مدى تفوق تأبط شراً على الحيوانات، والطيور المعروف  
عنها بسرعة العدو، فيكنى عن الطيبة بـ "أم خشف"، ويقول عن ليلة أقدم فيها على المغامرة:

ليلة صاحوا وأغروا بي سراعهم بالعيكتين لدى معدى ابن براق  
كأنما حثثوا حصاً قوادمه أو أم خشف بذي شت وطباق<sup>(٦٢)</sup>

والصورة ترسم ببراعة ممتازة جانباً مهما من جوانب البطولة والشجاعة عند تأبط شراً، فالسرعة من مقومات البطولة، وتبعث على الفخر والمجد، والصورة وصفية لأنها تصف سرعة عدوه وتفوقه فيها، وهى صورة يراد بها "مطلق التكبير والتكبير بصرف النظر عن ارتباطها بالوجدان أو رمزها لحالات نفسية خاصة، ومجال عمل هذه الصور في المحسوسات حين يلحق الأقل بالأكثر والأخفى بالأظهر، وما هو أضعف فى الصفة بما هو أشهر فيها، وتعتمد هذه الصورة على إدراك التماثل الخارجي بين الأشياء"<sup>(٦٣)</sup>. ونرى ذلك عند تأبط شراً عندما يكنى لليل برجل يرتدى ثياباً، وعندما يريد أن يصف قدرته على اختراق ظلمته، فيكنى له بقوله "وفرق جلاببه الأليلا" كناية عن ظلمة الليل. وتبدو صورة الصبح واضحة في كشف الظلمة وسيره لاختراقها، فالصبح يقم على الليل ظلمته ويفرق جمعه عندما يحدو أي يسير نحوه:

<sup>(٥٩)</sup> ديوان الصعاليك / ٢٤. ألف عجاجتي: أغير. ذو مخيلة: ذو خيلاء.

<sup>(٦٠)</sup> ديوان عروة / ٥٧.

<sup>(٦١)</sup> السابق: ١٤٤. الريد: أعلى الجبل.

<sup>(٦٢)</sup> ديوان الصعاليك / ١٤٤.

<sup>(٦٣)</sup> د. عبد الفتاح عثمان: الصورة الفنية في شعر شوقي الغنائي، مجلة فصول، ١٤، أكتوبر ١٩٨٢، ص ١٥٠.

إلى أن حدا الصبح أثناءه وفرق جلبابه الأليلا (٦٤)

وفي مجال الكناية بالبطولة والمجد نجد الكثير من الكنايات التي تتعرض لطلب الثأر، والقوة التي تمكن صاحبها من الأخذ بثأره، ومنهم عروة عندما يكنى عن القوة بقوله "عاري الأشاجع" كناية عن القوة، كما يكنى عن طول القامة بقوله "طويل النجاد" فيقول:

وما طالب الأوتار إلا ابن حرة طويل نجاد السيف عاري الأشاجع (٦٥)

وعروة عندما يهجو غيره فيكنى له بالاستعباد والذل، ويثبت لنفسه البطولة والمجد، وحين يهجو قيس بن زهير أحد أشرف عبس، وسيدها في حرب داحس والغبراء، وكان زهير قد هجا عروة وعيره بنسب أمه النهديّة، فرد عليه عروة:

تمنى غربتى قيس وإنى لأخشى إن طحباك ما تقول

بأن يعيا القليل عليك حتى تصير له ويأكلك الذليل

فإن الحرب لو دارت رهاها وفاض العز واتبع القليل

أخذت وراءنا بذياب عيش إذا ما الشمس قامت لا تزول (٦٦)

تمنى قيس أن يرحل عروة عن الديار، ديار بني عبس، لكن عروة له أنصار سيرحلون معه ويتركون زهيراً وحيداً، فلا يستطيع قتال أعدائه، لأن قوته قد ضعفت وبالتالي سيتمكن الأعداء منه، وكنى له عروة عن ذله بقوله: "ويأكلك الذليل" كناية عن الاستعباد والإذلال. ويقول له عروة محذراً ستصبح ذليلاً، وعندئذ سنتمنى الموت لحالك المخزى وتكون بعدنا كالذئب، وكنى له عن ذلك بقوله: بذئاب عيش" كناية عن الذل. وإذا كان عروة يحزن بأن حروب القبيلة ستحرم من بطولاته، وكنى بها بالذل والهزيمة لو أنه فارق القبيلة، فإن الحرب أيضاً تحزن حزناً شديداً لأن الشنفرى قد فارقتها، وكنى لها بأقسطل، والقسطل: الغبار، وأم قسطل كناية الحرب لأنها تثير الغبار، ووصفها بأنها تبتئس أى تحزن ويشتد بؤسها، ويعود بقوله "اغتبطت" فالحرب كانت سعيدة وقتما شارك فيها وأسعدها ببطولته، لذلك فهي الآن بانسة، على عكس فرحتها بالماضى، والحزين من البعد عن الحرب هو الشنفرى، والحرب تشاركه هذا الحزن لأنها قد ألفتة فى الماضى، وافتقدته فى الحاضر، كما يقول:

فإن تبتئس بالشنفرى أم قسطل لما اغتبطت بالشنفرى قبل أطول (٦٧)

وكنايات البطولة والمجد لم تكتف بالحرب والشجاعة، بل تتعدى إلى ما بعد الموت، لأن الصعلوك يعلم أنه سيموت فى ميدان القتال إن عاجلاً أو آجلاً، ومن ثم فهو يوصى أعداءه ألا يقبروه، بل يتركوه بلا دفن كما يريد الشنفرى، فيصير طعاماً شهياً للضبع، وكنى لها بـ"أم عامر" ويرى أن ذنوبه وجرائمه قد فاقت الحد، كما أنه "سمير الليلي" كناية عن طول ليله الذى لا يسر فيه، ولا يرجو حياة تسره مهما طال الليل، كما يقول:

(٦٤) ديوان الصعاليك: ١٥٧. جلبابه الأليلا: ثوبه المعتم.

(٦٥) ديوان عروة: ٦٩. الأوتار: الثأر. النجاد: ما وقع على العائق من حمائل السيف.

(٦٦) ديوان عروة: شرح ابن السكيت، ص ٨٣، ٨٤. طحباك: ذهب بعيداً، دارت رهاها: اشتدت، اتبع القليل: صرت تابعاً للذليل.

(٦٧) ديوان الصعاليك/ ٤٥. تبتئس: تلقى بؤساً. القسطل: الغبار. أم قسطل: الجرب.

فلا تقبرونني إن قبيري محرم عليكم ولكن أبشري أم عامر  
إذا احتملت رأسي وفي الرأس أكثرى وغودر عند الملقى ثم سائري  
هنالك لا أرجو حياة تسرنى سمير الليالي مبسلاً بالجرائر (٦٨)

وعروة يرى أن يبني مجده وبطولاته قبل أن يحول الموت بينه وبينها، فهو يريد أن يشترى مجده قبل أن لا يملك الشراء؛ فهي أحاديث تبقى بعد موته. وإذا ما قتل الإنسان يخرج من رأس المقتول طائر يقول اسقوني اسقوني، ولا يكف حتى يؤخذ بثأره، وهذا اعتقاد جاهلي. ويكنى عروة للقبر بأحجار الكناس، وهي مأوى الأطباء، ويصور عروة الهامة بـ (طائر) يصرخ بجوار القبر، فتجيبه الأحجار مستنجة بكل من يمر على هذا القبر وتتأدى عليه سواء كانت تعرفه أم لم تعرفه، ولذلك يبرر عروة إقدامه على تحقيق بطولاته؛ ومجده دون التقاعس عنها قبل أن تقوت الفرصة عليه عندما يباغته الموت ويتحول الصوت إلى صدى يتردد حول القبر، كما يقول:

أحاديث تبقى والفتى غير خالد إذا هو أمسى هامة فوق صير  
تجاوب أحجار الكناس وتشتكي إلى كل معروف رأته ومنكر (٦٩)  
وعمر بن برة يصور غاراته التي يقوم في تصلعه، ويصور إقدامه على المخاطر، وشجاعته وجرأته، فيكنى عن توغل الليل الذي يقوم فيه بهذه المهام، والكناية في قوله "اسجهرت" نجومه ليكنى بها عن توغل الليل، فيقول:

إذا الليل أدجى واسجهرت نجومه وصاح من الإفراط بوم جوائم (٧٠)  
**العفة:** ومن جمال الكنايات عند الصعاليك كنايات العفة والخلق الكريم، وقد اشتهر الغزل عندهم بالعفة والمروءة التي تناسب شخصية الرجل، والطهارة التي تتناسب مع نساءهم. والشنفري عندما يصف امرأة بالعفة والطهارة، يجعل اللوم بعيداً عن بيتها كله وليس شخصها فقط، وهذا في وقت تقع الملامة على بعض البيوت، ثم يأتي بالفعل المضارع (بييت) والمبييت يكون ليلاً، والليل وقت تحرك أهل الغواية وغيرهم، فالمرأة التي وصفها الشنفري عفيفة طاهرة:  
بييت بمنجاة من اللوم بييتها إذا ما بيوت بالملامة حلت (٢)

والكناية في البيت عن نسبة "والنسبة هنا منفية لا مثبتة، لأنه إذا نفى اللوم عن بيت المرأة: فقد نفاه عنها بالطريق الأبلغ، وهذا ما يتوخاه الشاعر، فهي امرأة بعيدة عن المذمة والملام، متحصنة بالخلق والعفاف، فالنسبة المراد إثباتها، وهي نفى اللوم عن المرأة، لم ترد في السياق، مصرحاً بها، وإنما ذكر في الأسلوب ما يدل عليها، وهو نفى اللوم عن البيت الذي تحل فيه، ومن ثم يرتقى الذهن إلى المعنى المقصود، وهو نفى اللوم عن المرأة ذاتها" (٧١).

مدح الصعاليك المرأة لعفتها وجمالها، فجعلوا العفة من الجمال المعنوي، وهو لا يقل عن الجمال الحسي للمرأة الجميلة. ولعل المقابلة بين المعنيين عن طريق المقابلات التركيبية بين

(٦٨) ديوان الصعاليك: ٢٩. أم عامر: يعني بها الضبع. مبسلاً بالجرائر: مسلماً بالذنوب والجرائم.

(٦٩) ديوان عروة: ٤٥، ٤٦. الهامة: طائر اعتقد الجاهليون أنه يخرج من رأس المقتول غدراً. فيصرخ: اسقوني. الكناس: مأوى الأطباء. المنكر: غير المعروف.

(٧٠) الأمالي للقيلي، ج٢، ص ١١٩.

(٢) ديوان الصعاليك / ١٦.

(٧١) د. عبد الفتاح محمد سلامة: نظرات تطبيقية في علم البيان، دار المعارف، القاهرة، ط١، ص ١٦٨.

المحبوبة والبيوت الأخرى، يوضح المعنى الذي يريد الشاعر الإفصاح عنه، ونراه فى الجناس بين "تحل" و"حلت" فى البيت الذى رواه صاحب المفضليات فى قوله :

تحل بمنجاة من اللوم بيتهما إذا ما بيوت بالمزمة حلت (٧٢)  
والشغرى فى أكثر من موضع يوظف المقابلة المعنوية فى الصورة؛ ليثبت معنى فى مقابل نفى معنى آخر؛ وبالتالي يثبت ما يوجب الفخر مثل قوله :  
وإنى لحو إن أريدت حلاوتى ومر إذا النفس الصدوف استمرت  
أبى لما أبى سريع مباء تى إلى كل نفس تنتحى بمودتى (٧٣)

يحاول الشغرى أن يؤكد لنفسه ما يحاول الآخر أن يثبت له من سوء خلق، وطبيعة الصعاليك التى تفسد فى المجتمع القبلى؛ لذا نراه يستغل طائفة من المتناقضات المتقابلة فى رسم صورة لشخصية فى حلاوتها ومرارتها، وفى رضاها وغضبها، وفى لينها وشدتها، وفى اندفاعها ورجوعها "فهذا الائتلاف المعنوي قد حقق تأثيره فى النفس المتلقية يؤكد فى ذلك اشتغال الطبيعة على التناقض والتضاد. كما يتحقق التنعيم الداخلي للنص الشعري فتهتز له النفس المتلقية ليكون التأثير حينئذ كاملاً وعلى نحو تام" (٧٤).

وقيس بن الحدادية يرى أن قرب دارها لا يعنى قرب نوالها، فعفتها تمنع كل من حاول الاقتراب منها، ومع طول الجوار لشهور كثيرة، لم ينل أحد منها وداً، فعفتها على مرأى ومسمع الحى :

قد اقتربت لو أن فى قرب دارها نوالاً ولكن كل من ضمن مانع  
وقد جاورتنا فى شهور كثيرة فما نولت والله راء وسامع (٧٥)  
والسليك يصور عفة المرأة وحياءها بأنها تبعد العيب والعار عن أخوتها وأبيها؛ فلم تفعل ما يفصح أباها لأن العفة طبيعتها، ولم يعرف عنها يوماً غير ذلك :  
من الخفات لم تفصح أباها ولم ترفع لأخوتها شناراً (٧٦)  
لقد كنى السليك عن عفة المرأة بتوضيح أثر تلك العفة التى تميزت بها على أهلها وأخوتها، حيث إنها لم تقلل من شأنهم، ولم تخزهم وسط مجتمعهم.

### المبحث الثانى: الصورة الكلية

الصورة الكلية تتألف من عدد من الصور البسيطة مجموعة مع بعضها، ومتألفة لتعبر عن فكرة أو تصور موقفاً شعورياً، فالصورة الكلية تجمع صوراً مفردة أو بسيطة إلى بعضها، ويلاحظ وجود ترابط عضوى بين هذه الصور .

والصورة الكلية نراها عند الصعاليك فى العصرين الجاهلى والإسلامى، ومنها الصورة التى رسمها الشغرى لنفسه والذئاب عند الصراع على القوت:

(٧٢) المفضل الضبي: المفضليات، تحقيق: أحمد محمد شاكر، وعبد السلام هارون، القاهرة، دار المعارف، ط٦، ١٩٧٩، ص١٠٩.

(٧٣) د. يوسف شكري فرحات: ديوان الصعاليك، بيروت، دار الجيل، ط١، ١٩٩٢، ص٢٠.

(٧٤) د. حسن البنداري: الخطاب النفسى فى النقد العربى القديم، القاهرة، بورصة الكتب، ٢٠١٣، ص٢٣٥، ٢٣٤.

(٧٥) د. حاتم صالح الضامن: شعراء مقلون: قيس بن الحدادية، مكتبة النهضة العربية، بغداد، ١٩٨٧م، ص٢٢، ٢٣.

(٧٦) ديوان الصعاليك: ١٨٧: الخفات: الحيات. الشنار: العار.

ولكن نفساً مرة لا تقويم بي  
وأطوى على الخمص الحوايا كما انطوت  
وأغدو على القوت الزهيد، كما غدا  
غدا طاوياً يعارض الريح هافياً  
فلما لواه القوت من حيث أمه  
مهلهلة شيب الوجوه، كأنها  
مهزته، فوه، كأن شوقها  
فضج، وضجت بالبراح كأنها  
وأغضى وأغضت، واتسى واتست به  
شكى وشكت، ثم ارعوى بعد وارعوت  
وفاء وفاءت بآدرات؛ وكلها

على الضيم إلا ريثما أتحول  
خيوطه ماري تغار وتفتل  
أزل تهاده التائف أطحل  
يخوت بأذئاب الشعاب ويعسل  
دعا فأجابته نظائر نحل  
قداح بكفي ياسر، يتقلقل  
شقوق العصى، كالحات وبسل  
وإياه نوح فوق علياء، تكل  
مرايميل عزاها وعزته مرمل  
وللصبر، إن لم ينفع الشكو أجمل  
على نكظ، مما يكاتم مجمل<sup>(٧٧)</sup>

إن الصورة الكلية تبين بخصوصية التجربة التي يمر بها الشاعر، خاصة مع وجوده في المكان الذي جسد الطبيعة الحسية للمكونات الأساسية للصورة وهي:

(الشاعر - الذئب - الذئب الأخرى) بحثاً عن القوت

الكل يتصارع للحصول على القوت ويحاول القضاء على الجوع، وهذا هو الموضوع الأساسي للصورة، "وبرهة الذئب تختزل هذه الموضوعات، ولكن هذا الاختزال هوسيويلة ذاتية لأنه مكن الوعي من الاستطالة والامتداد إلى أشياء، ولأنه خلع العواطف من مركزاتها الداخلية ليحيلها إلى شخصيات عيانية أو تجليات خارجية كما أن الشاعر يسحب السحق من المجتمع على الطبيعة. والوحوش تتعرض لقمع الطبيعة كما تعرض هو لقمع المجتمع" <sup>(٧٨)</sup> والذئب لها قيمة فنية، يمكن أن نقابلها بالشاعر الواقف وسط هذه الذئب، فحال الذئب استبد بها الجوع، بدأها الشاعر بالذئب الذي أراد أن يبحث عن القوت، ولما لما يجده دعا رفاقه فكانوا على نفس حاله من الجوع والضمور، وهذا حال الشنفري والصعاليك رفاقه أيضاً، وانطلق الجميع للبحث عن الزاد. ويرسم الشاعر صورة الذئب وهي في الواقع صورة الصعاليك، فالأجساد مهلهلة أجسادها قليلة اللحم، وجوهها شيباء من بياض الشعر. وهي مضطربة الحركة كالسهام التي يلعب بها قداح الميسر، أفواها واسعة وأشداقها طويلة مشققة كالعصى وجفونها متلاصقة من الجوع والضعف. ورغم ذلك تواسى بعضها لتتحمل الجوع الذي هو واقع مفروض، لابد أن ترضى به ولو مرغمة. والصراع في الصورة بين الشاعر والطبيعة أو بين الذئب والطبيعة، والذئب تجرى عكس اتجاه الريح، لعلها تشم رائحة فريسة تدفعها الرياح، وهي تنقض في الشعاب مسرعة لعلها تطارد الجوع عن نفسها، وهي تجتاز المفاوز والسهول، فلا تترك مكان دون البحث فيه فهذه الصور واللقطات المتنوعة يلزمها "المونتاج" الذي يمكننا أن نشكله من خلال الكلمات التي عبر بها الشاعر عن لوحته، فقد يعتمد "الأداء التعبيري على تشكيلات متقلبة، مستمدة من الفن السينمائي فيما يعرف بـ"المونتاج" حيث تتوالى صور متعددة تعقبها صور أخرى تجمع بينها جميعاً في

(٧٧) ديوان الصعاليك : ص ٤٢، ٤٣.

(٧٨) د. يوسف اليوسف: مقالات في الشعر الجاهلي، ص ٢٣٥.

الصورة الكلية، وهى توحد وتناسق الشتات الظاهري، الذى يستطيع فى تواليه لأنساقه المرئىة المسموعة، ويستطيع إثارة توجه نفسى للخيوط الداخلى الذى يجمع وحداته المبددة" (٧٩) والوصف الذى وصفه الشاعر للذئاب مطابق للطبيعة التى عليها الذئاب، فالشغرى فى لوحته الفنية للذئاب والطبيعة "مثال صادق للشاعر الفطرى، وليد القفار، أليف الأودية، عشير الضواري، شعره صورة لحياته، خشن الفكرة، خشن الصورة، خشن التعبير، لكنه صادق فى كل ما يقول دقيق فيما يصور، وعلى الجملة فهو أحد كبار المغالين فى تمثيل الحقيقة الواقعية، ومطابقة الوصف للطبيعة" (٨٠) ومفردات الصورة الكلية هى :

- مفردات المكان: التنايف (الصحراء) - تهاده - أذئاب الشعاب - البراح (الأرض الواسعة) - فوق - علياء. مفردات الشخص: الشاعر - ذئب - ذئاب - نساء (تكلى)

(الإنسان - الحيوان). مفردات الجسد: الحوايا (الأعضاء) - أزل (خفيف لحم الوركين) نحل (مفردها ناكل) - الوجوه - أغضى وأغضت (الإغضاء تقريب الجفون لخفض البصر) مهرتة (واسعة الأشدق) فوه - شدوق (الشدق: جانب الفم).

مفردات الصوت: ضح - ضجت - شكى - اشتكت - الشكو - قداح - اتسى - اتست به - ارعوى - نوح - دعا - أجايته.

مفردات اللون: أطلح (الأطلح: اللون بين الغبرة والبياض) - شيب.

الصيغة الفعلية: الفعل المضارع: يقيم - أتحول - أطوى - تغار - تفتل - أغدو - يعارض - يخوت - ينفع - أجمل - يكاتم.

الفعل الماضى: غدا - لوى - دعا - أجاب - شكا - شكت - ارعود - ارعوت - فاء - فاءت.

وبالتالى فإن مفردات الجسد تزداد على باقى المفردات فى الصورة، ومعظمها يقع على الذئاب، لكن هذه الصفات تنطبق على الشغرى مثل الذئاب؛ لأن صورة الذئاب لها علاقة بالشغرى؛ فهو يقطن البيئة التى تتسابق فيها الذئاب، وكأنه واحد من وحوش هذه البيئة، كما أن وسيلته فى الحصول على الطعام تشبه إلى حد كبير وسيلة الذئاب، كما أنه يمارس هذا السلوك فى كل مرة يريد فيها أن يحصل على الطعام. إن تكرار وزيادة مفردات الجسد التى تصف الجوع وأثاره الجسدية والنفسية إذا لم يجد الجائع طعامه، كما يقول :

شكا وشكت ثم ارعوى بعد وارعوت وللصبر إن لم ينفع الشكو أجمل (٨١)

فالشطر الثانى حكمة معناها "إذا لم تكن من الشكوى فائدة فالصبر أجمل" وهذا خلق الشاعر، كما أنه يتناسب مع البيت الأول، وهو أن نفسه أبية ولا تتحول عن ذلك؛ لأنها تنفر العيب والشكو عيب إذا لم ينفع والشاعر يحمل نفساً، كما يصفها :

ولكن نفساً مرة لا تقيم بى على الذام إلا ريثما أتحول (٨٢)

ومفردات الجسد تحمل دلالات قسوة الحياة والضعف والإشراف على الموت، وهى تشمل الإنسان والحيوان. والصيغة الفعلية: متقاربة فى الزمنين الماضى والمضارع، كما أن تنوع الفعل

(٧٩) د. رجاء عيد: القول الشعرى، ط. منشأة المعارف، الإسكندرية، ص ١٧.

(٨٠) فؤاد أفرام البستاني: الروائع فى الشعر الجاهلى، المؤسسة العربية، بيروت، دت، ص ٥٢.

(٨١) ديوان الصعاليك/ ص ٤٣.

(٨٢) السابق / نفس الصفحة.

يدل على تنوع الحال التي يمر بها الشاعر، وهي ظروف صعبة وقاسية، لا تتحملها إلا الذئاب والوحوش رغم أنها تشتكي منها، والشنفري يعيش بينهم وكأنه ذئب، وكما قيل "من لم يكن ذئباً أكلته الذئاب". وصوره تعد "مثالاً للشاعر الفطري القديم الذي ألف الغابات، وعاشر الضواري فجاء شعره صورة لحياته، وهو على خشونته صادق التعبير دقيق التصوير، وهو شاعر واقعي يمثل البداوة التي لم تصقلها المدنية، وقد تجلى ذلك في تصويره لأحوال معيشته وإغارته"<sup>(٨٣)</sup>. والصورة المركبة التي أمامنا تتكون من العديد من المشاهد المفردة، يمكن أن يكون كل مشهد لوحة جزئية نراها كالاتي:

- للوحة الأولى: نفس الشاعر الأبية التي ترفض الذل والخضوع رغم جوعه، ولكنه صلب لا ينكسر.
  - اللوحة الثانية: الذئاب ورسم الشاعر صورة لها وضح فيها معالم وجهها وجسدها وشعرها الأشيب.
  - اللوحة الثالثة: صورة المكان وما به من أذئاب وشعاب وتتألف كما وصف البيئته، وما فيها من ريح سريعة.
  - اللوحة الرابعة: المؤثرات الحسية وما تحويه من صوت وحركة.
- التطابق: ويشمل التكرار للفعل والضمير العائد على الإنسان والحيوان:

الذئب	الذئاب	الدلالة
ضج	ضجت	صوتية
أغضى	أغضت	بصرية
اتسى	اتسى به	بصرية
عزاها	عزته	صوتية
شكا	شكت	حسية بصرية
ارعوى	ارعوت	حركية
فاء	فاء ت	حركية

نلاحظ تعادل الدلالات الحسية ما بين صوتية وبصرية وحركية، مما يدل على تكافؤ الصراع بين الذئاب، والشاعر، ويدل على تقارب الظروف التي يمر بها الجميع. والصورة هنا من الصور الدرامية، وفي لوحة أخرى للقطا وتزاحمها حول الماء، نجد الشنفري يشبه أصوات القطا كأنها بناء حول حوض الماء. إن اللوحة التي رسمها الشنفري يمكن أن ترسم لو تناولها رسام بريشة،

(٨٣) د. محمد عبد المنعم خفاجي: دراسات في الأدب الجاهلي، ط. دار الجيل، بيروت، ص ١٨١.



أجزائها حوض ماء وقطا، وأصواتها وتزاحمها حول الحوض ويتخيل الأصوات المتصاعدة، وهناك مجموعة من المسافرين تريد أن تقد الماء مثل القطا، وهناك الإبل التي تتزاحم حول الماء، والقطا تشرب الماء على عجل، وكأنها قبيلة تركب إبلها بعد ورودها الماء وصدورها عنه .  
وعبد بن الطبيب، وهو من المخضرمين الذين أدركوا الإسلام، وانضموا إلى جيوشه، وشارك مع الشعراء في الفتوح الأولى. نراه يرسم صورة كلية لمجلس شراب، والصورة التي أمامنا تصور رحلة على ناقه وصفها ووصف طريقها، وأنهم قعدوا يتعجلون الطعام، حتى إذا كان وقت الأصيل رحلوا على العيس، ثم وصف غدوته عند انشقاق الصبح إلى الخمارين، وصف مجلس الشراب في لوحة فنية رائعة :

وقد غدوت وقرن الشمس منفتق      ودونه من سواد الليل تحليل (٨٤)  
إذا أشرف الديك يدعو بعض أسرته      لدى الصباح وهم قوم معازيل (٨٥)  
إلى التجار فأعداني بلذته      رخو الإزار كصدر السيف مشمول (٨٦)  
خرق يجد إذا ما الأمر جد به      خالط اللهو واللذات تضليل (٨٧)  
حتى اتكأنا على فرش يزينها      من جيد الرقم أزواج تهويل (٨٨)  
فيها الدجاج وفيها الأسد مخدرة      من كل شيء يرى فيها تماثيل (٨٩)  
لنا أصيص كجذم الحوض هدمه      وطء العراك، لديه الزق مغلول (٩٠)  
والكوب أزهر معصوب بقلته      فوق السباع من الريحان أكليل (٩١)  
مبرد بمزاج الماء بينهما      حب كجوز حمار الوحش مبذول (٩٢)  
والكوب ملآن طاف فوقه زبد      وطابق الكبش في السفود مخلول  
ثم اصطحبت كميًا قرقفا أنفا      من طيب الراح، واللذات تعليل  
صرفاً مزاجاً وأحياناً يعلننا      شعر كمذهبة السمان محمول (٩٣)

(٨٤) عبدة بدوى: الشعراء السود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٨، ص٧٨، ٧٩، ٨١.

(٨٥) معازيل: عزل من السلاح.

(٨٦) التجار: الخمارون. أعداني: أعاننى.

(٨٧) خرق: المتخرق في فنون الخير والمعروف.

(٨٨) الرقم: ضرب من الوشي. الأزواج: الأنماط، وهى البسيط: التهاويل: الألوان المختلفة.

(٨٩) مخدرة: فى خدرها، وهو أجمتها.

(٩٠) أصيص: زق مقطوع الرأس كأنه جذم الحوض قد هدمه عراك إبل عليه فبقيت منه بقية.

(٩١) أزهر: أبيض. قلة كل شيء: أعلاه. السباع: كل ما طلي به من طين أو حص.

(٩٢) بينهما: بين الأصيص والكوب. الحب (بالضم): الجرة الضخمة، الجوز: الوسط. مبذول: مثقوب.

تذرى حواشيه جيداء أنسة فى صوتها لسماع الشرب ترتيل

بدأ الشاعر لوحته بالوصف الخارجى للطبيعة، فقد غدا وشعاع الشمس يخترق سواد الليل، والديك يوقظ أقرانه؛ لاستقبال الصباح الجديد، والشاعر وصحبته يغدون إلى التجار راغبين فى اللهو والمتعة، وعندما نزلوا نصبوا خيامهم، وأخذوا يطبخون اللحم التى فارت بها المراجيل، لونها ما بين ورد وأشقر قبل الطهى، وعندما تجاوز الغليان يتدافعون عليها بالأكل، والمكان به حلى مزركشة ومزينة بتساوير الحيوانات والطيور، كحمار الوحش، والأسد، والدجاج، ثم وصف الشاعر الخمر بأنها كميتا وطيبة الرائحة تشغل عن جميع الملذات. والتشبيهات فى اللوحة الفنية يغلب عليها الجانب الحسى؛ لتتناسب مع اللذة الحسية التى ينشدها الشاعر، وفيها (رخو الإزار كصدر السيف) و(لنا أصيص كجذم الحوض هدمه) و (الكوب) كجوز حمار الوحش) و(شعر كمذهبة السمان). أما الاستعارات فتجمع بين الحسى والمعنوى والتشخيص، وهى (قرن الشمس منفتق) حسية، ومنها (خالط اللهو واللذات تضليل) تجريدية، (وطء العراك)، (الديك يدعو بعض أسرته) تشخيصية، وطبيعة الصورة يغلب عليها الحس، لأن التجربة حسية واقعية تهتم باللذة الحسية، ووصف مجلس الشراب. وعناصر اللوحة الفنية التى رسمها الشاعر يجتمع فيها الزمان والمكان كما تجمع بين خطوط الصورة وهى اللون والصوت والحركة. اللون: سواد - أزهر - كميتا - ورد - أشقر - مذهبة السمان. والصوت: (يدعو - فار - الغلى - العراك - طاف - وثبنا). والحركة: غدوت - منفتق - نصبنا - فار باللحم - وطء العراك - طاف - اصطحبت كميتا، كما جمعت اللوحة بين الفعلين الماضى والمضارع، وزادت نسبة الفعل الماضى إلى الفعل المضارع بما يقرب من الضعف لأن التجربة قد تمت بالفعل، فالفعل الماضى: غدوت - جد - خالط - اتكأنا - طاف - طابق - اصطحبت - نزلنا - نصبنا - فار - وثبنا. والفعل المضارع: أشرف - يدعو - يزينها - يرى - يعلننا - يؤنى - تذرى - ترتيل. أما عناصر الطبيعة المحيطة بالبيئة فقد وصفها الشاعر ومنها (الديك - الدجاج - الديكة - الأسد - حمار الوحشى - الكبش)، وهذا يضيف على اللوحة الاستكمال فى الوصف، فالشاعر يصف البيئة من مطلع الشمس إلى أن تتم التجربة، وتكتمل حتى تصبح الصورة نسيجاً واحداً، يشبه النسق المتألف من رموز متوحدة، أو متألف من الصور الرمزية؛ لتكون الصورة مؤلفة من كيان أو نسيج واحد. فالشاعر "يمزج بين ما يخص بحاسة السمع والصوت (يعلننا شعر) وبين ما يخص حاسة اللمس والبصر ليصبح الكل فى واحد، فالصوت تحول فى شعوره إلى (مذهبة السمان) أى الوشى المتداخل النسيج. وهو وشى مذهب و(السمان) تفسر على أنها الأصباغ والألوان التى تنوق بها السيوف. ويكتفى فى البيت الأخير بأن تتألف التبادلات الحواسية وتتمازج فى أنسوجات لغوية، فالصوت صار وشياً تطريز له حواشى، وله أطراف ممتدة، إنه يعني صوت المغنية حين ترفعه بالغناء فتتحات نغماته كأنه أهداب ممتدة لذلك الوشى" (٩٤)، وهذا ما يعرف فى الصورة بتبادل معطيات الحواس المختلفة. واللوحة الفنية فيها الزهو اللوني والزخرف المتقن، وهذا الجمال يدل على الحالة النفسية والشعورية التى يعيشها الشاعر لأن "ألوان الأشياء وأشكالها لها هي الظاهرة الحسية التى تحدث توتراً فى الأعصاب وحركة فى المشاعر إنها مثيرات حسية يتفاوت تأثيرها فى الناس، لكن المعروف أن الشاعر... يحب هذه الألوان والأشكال.. لأنها تدفع إليه الحاجة إلى استكشاف الصورة" (٩٥). وظاهرة اللون والشى المزخرف يعود بالصورة إلى الوجه الحضارى الذى تأثر به الشاعر من بلاد العجم، فالفرش يزينها أنماط من الزخارف، والألوان المختلفة، والطيور

(٩٣) طابق الكبش: ربة أو قطعة منه. مخلوق: مشكول فى السفود. السمان: وشى

(٩٤) د. رجاء عيد: القول الشعرى، ط. منشأة دار المعارف، الإسكندرية، ص ٧٤.

(٩٥) د. عز الدين إسماعيل: الشعر العربى المعاصر قضاياها الفنية والموضوعية، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٦، ص ١٢٩.

والدجاج والأسد والتمثيل. إن وصف لحظات المتعة لتتجاوز كل شيء عند الشاعر، إنها تضيء رونقاً وجمالاً على المكان، فيمزج بين الخمرة والمكان المتزخرف المتفنن، والأصيص يشبه الحوض الذي توافدت عليه الإبل فهدمته لعراكها وتزاحمها عليه، وهي لم يمح أثرها بل تركت منه بقايا، فالشاعر "يعود بالصورة من الوجود الحضاري المزخرف المصنع الذي يشغله عالم الخمرة إلى صورة البداوة والصحراء الطبيعية، حيث يقوم الحوض ويهدم وطء العراك، وربطاً بين سياق الحرية الجميل الذي يمثله عالم الخمرة، وبين الأسر والقيود في صورة الزق مغلول"<sup>(٩٦)</sup>. وتتحول الصورة إلى تفجر مائي مغدق؛ لتكتمل الحيوية والقوة واللذة في صورة الكوب المليء بالخمرة، والزبد التي تطوف فوقه، كما تتجلى الصيغة الفعلية المتقاربة في قوله (طاف - طابق) لتعبر عن الامتلاء والفيض، فصورة الكوب تمتلئ بالنشاط والحيوية، وهذا تجسيد للذة الحسية بالفعل "طاف". ولعل الشاعر يراعى أن هناك "صلة في الاستعارات والتمثيلات بما استعيرت له، لا تنبو عن الذوق ولا يمجها الطبع، لأن الشعر إذا ظهر في تلك الصورة الملائمة اكتسى بهاء ورونقاً"<sup>(٩٧)</sup>. ومن خلال العرض السابق لأنماط الصورة الفنية عند الصعاليك من الجاهلية حتى نهاية العصر الأموي، نجد الصورة عند أغلب الشعراء، تجمع بين الحس والتجريد لأن "عملية التعبير بالمحسوس عن المجرد ليست خاصة باللغة العادية، إنها جوهر العمل الشعري وإستراتيجية الشاعر الكبرى وما كان لهذا التحويل الحسي أن يتم بدون تصوير شعري، وربما سميت الصورة صورة لهذا السبب؛ أي لأنها تقدم صوراً حسية مقابل شيء قد يكون مجرداً، وهذا التعبير الحسي يتحقق أساساً بالتشبيه والاستعارة والرمز، يعني أن المشابهة أساس هذه الحسية، ويصعب أن نجد صورة شعرية لا تعتمد على الحس، إن الصورة تأتي لتجسيد المجرد وليس لتجريد المحسوس وإلا فقدت الصورة مبرر وجودها"<sup>(٩٨)</sup>. فالصورة الجزئية سواء كانت تشبيه أو استعارة أو كناية، والصورة الكلية واللوحه الفنية، وغيرهم من أنماط الصورة جمعت بين الحس والتجريد، كما أن التشخيص يسهم في إبراز التجسيد والتمثيل، لأن الصورة في شعر الصعاليك قد تتميز عن غيرها من صور شعراء عصرهم، فالشاعر يجعل من ذاته وصفاته محور الصورة التي تعبر عن رؤية الشاعر للواقع والطبيعة من حوله، فيتم التزاحم بينهما، وتصبح الصورة أشبه بشرط يعرض أفكار الشاعر، وتصويره للموقف ولكل ما حوله، كما أن حركة الصعلكة المتمردة أسهمت في صورهم الفنية؛ لأن تمرد الصعاليك دخل في صورهم التي عبرت عن ذواتهم

(٩٦) د. كمال أبو ديب: نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦، ص ١٥١.

(٩٧) د. فتحي أحمد عامر: من قضايا التراث العربي، الإسكندرية، منشأة المعارف، دت، ص ٣٥.

(٩٨) د. الولي محمد: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، دت، ص ٢٥٢، ٢٥٣.

## خاتمة

من خلال درلسة شعر الصورة عند الصعاليك يتضح أن :  
الشعراء الصعاليك قد سيطرت على صورهم الطبيعة الحية من قبيلة وإنسان ، والطبيعة الميتة من حيوان وحشى وأليف ، والطبيعة الصامتة من برق ورعد ومطر ، وليل ونهار ، واستحوذ كل هذا على الاستعارات والتشبيهات والكنائيات ، والصور الكلية والوحدة الفنية ، ولم ينفصل شعراء الصعاليك - رغم تمردهم- عن وسطم الزمانى والمكانى ، لذا ظهرت آثار البيئىة واضحة فى صورهم ، فأثرت التجربة ، وعمقت الخيال .  
برز توظيف الدين الإسلامى وما يشتمل عليه من قرآن وحديث نبوى شريف ، تأثر به صعاليك العصر الإسلامى والأموى ، فوظفوا الآيات القرآنية والأحاديث النبوية فى صورهم ، مما ساعد على تجلى روح الموعظة والحكمة فى صورهم .  
وقد ذكر الصعاليك صورهم فى سياق شعرى بديع ، مما ساعدهم على رسم اللوحات الفنية الجميلة المنتقاة والمستمدة من البيئىة المحيطة بهم . يعتبر شعر الصعاليك شعر التجربة العملية قبل التحربة الواقعية .  
وكثيراً ما كان الصعاليك يعتمدون فى صورهم على الحواس ، مما عمق الاتجاه الحسى فى صورهم ، وغلبة الجانب المادى على المعنوى عند تشكيل الصورة ، وأصبحت صورهم كلوحة فنية يرسمها فنان بريشته .  
هناك انسجام ملحوظ بين لغة الصعاليك وصورهم ، فالصعاليك يستمدون لغتهم من قبائلهم وبيئاتهم ، فحاولوا توظيف طاقتهم النفسية واللغوية لخدمة صورهم .  
وبرز من خلال الأثر اللونى للصورة بأن الجانب الحسى قد غلب على الجانب المعنوى عند تشكيل الصورة ؛ فكانت الألوان فى لوحة التصوير ترمز لشيء حسى ، وقد جمعت الصورة بين اللونين المفرد والمركب ، وتفاوت شعراء الصعاليك فى تشكيلها .  
وعند دراسة صورة السلاح تبين أن هناك أسلحة استخدمت فى الهجوم ، وأسلحة استخدمت فى الدفاع كالدرع ، وأسلحة ثقيلة كالترس ، وتبين قلة استعمالها حتى عند الجاهليين ؛ لإعتماد الصعاليك على سرعة العدو كوسيلة دفاع متوفرة لدى الكثيرين من الصعاليك .  
ولم يكن الصعاليك مسرفين فى استخدام البديع عند تشكيل صورهم ، بل استعملوه بطريقة تشير إلى الطبع السليم والذوق الرفيع ، ومهارة فنية ساعدت على الاستفادة من طاقته اللغوية ، وبرعوا فى توظيف أبنية البديع توظيفا يتناسب مع طبيعة التجربة ؛ فكان الجناس رمزا للتوحد اللفظى فى الصورة ، والطباق رمزا للحالات المتناقضة التى تعبر عنها الصورة .

## المصادر والمراجع

### أولاً: الدواوين :

- ١- ديوان تأبط شرا : إعداد وتقديم طلال حرب ، بيروت ، دار صادر ، ٢٠٠٣ .
  - ٢- ديوان عروة بن الورد : شرح ابن السكيت ، بيروت ، دار الكاتب العربي ، ط ١ ، ١٩٩٠ .
  - ٣- ديوان الصعاليك : د. يوسف شكري فرحات ، بيروت ، دار الجيل ، ط ١ ، ١٩٩٢ .
  - ٤- ديوان الهذليين : للسكري ، دار الكتب المصرية ، ١٩٤٨ .
- ### ثانياً : المصادر والمراجع :
- ٥- أبو تمام : ديوان الحماسة ، القاهرة ، المطبعة الوهبية ، ١٢٩٣ .
  - ٦- د. جابر عصفور : الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى ، بيروت ، دار التنوير ، ط ٢ ، ١٩٨٣ .
  - ٧- د. حاتم صالح الضامن : شعراء أمويون ، مكتبة النهضة العربية ، بغداد ، ١٩٨٧ .
  - ٨- د. رجاء عيد : القول الشعرى ، الإسكندرية ، منشأة المعارف ، د.ت .
  - ٩- سى . دى . لويس : الصورة الشعرية ، ت. أحمد نصيف الجنابى ، وزميليه ، العراق ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام ، ١٩٨٢ .
  - ١٠- د. عبد الحليم حفى : الشنفرى الصعلوك ، الهيئة المصرية العامة للكتاب .
  - ١١- د. عبد القادر القط : الاتجاه الوجدانى فى الشعر العربى المعاصر ، دار النهضة العربية ، بيروت ، ١٩٧٨ .
  - ١٢- د. عبده بدوى : الشعراء السود ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٨ .
  - ١٣- د. عز الدين إسماعيل : الشعر العربى المعاصر ، دار الكاتب العربى ، القاهرة ، ١٩٧٦ .
  - ١٤- د. على الجندى : فن التشبيه ، دار نهضة مصر ، ط ١ ، ١٩٥٢ .
  - ١٥- أبو على القالى : الأمالى ، القاهرة ، مطبعة السعادة .
  - ١٦- د. فتحى أحمد عامر : من قضايا التراث العربى ، الإسكندرية ، منشأة المعارف .
  - ١٧- ابن قتيبة : الشعر والشعراء ، ت. محمود محمد شاكر ، بيروت ، دار إحياء الكتب العربية ، ط ٣ ، ١٩٧٧ .
  - ١٨- د. كمال أبو ديب : الرؤى المقنعة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٦ .
  - ١٩- د. محمد مصطفى هدارة : علم البيان ، بيروت ، دار العلوم العربية ، ١٩٨٩ .
  - ٢٠- د. محمد عبد المجيد : شعر الصعاليك فى العصر الجاهلى ، دراسة أسلوبية ، مخطوطة بكلية دار العلوم ، جامعة المنيا ، ٢٠٠٥ .
  - ٢١- د. محمد عبد المنعم خفاجى : دراسات فى الأدب الجاهلى ، بيروت ، دار الجيل .
  - ٢٢- د. مصطفى ناصف : الصورة الأدبية ، بيروت ، دار الأندلس ، ط ٢ ، ١٩٨١ .
  - ٢٣- المرزوقى : شرح ديوان الحماسة ، ت. أحمد أمين وعبد السلام هارون ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، ١٩٥٣ .
  - ٢٤- د. نورى القيسى : شعراء أمويون ، المجمع العلمى العراقى ، بغداد ، ١٩٧٦ .
  - ٢٥- د. الولى محمد : الصورة الشعرية فى الخطاب البلاغى والنقدى ، المركز الثقافى العربى ، بيروت ، ١٩٩٦ .

