العدد3 No 3
2026 ايار May2026
مجلة ساوة للدراسات الانسانية
Sawah Journal of Humanities
E-ISSN 3106 - 8324 P-ISSN 3106 - 8316
مجلة محكمة تصدر عن
جامعة ساوة الاهلية

التركيز الشعري في مقطّعات الصعاليك

م.د. إيناس عطوان سليمان
كلية الآداب/قسم اللغة العربية /جامعة الموصل
enas.a.a@uomosul.edu.iq

الملخص

توصف تقانة التركيز الشعري بأنها الآلية الأكثر أهمية في صوغ القصيدة، وكلما كانت القصيدة مركّزة لغويا وصوريا بلا خلل انعكس هذا إيجابيا على شعرية القصيدة، والتركيز معناه انضباط اللغة الشعرية في مساحة محدودة جداً محمّلة بالدوال والقيم الشعرية، لتؤدي معاني ودلالات لا حصر لها بصورة علامية ورمزية. ويتمثل شعر الصعاليك في معظم أشكاله صورة المقطعات الشعرية التي تقتضي فعالية التركيز أكثر من القصائد الطوال، وهذه المقطعات غالبا ما تمثل رؤية الشاعر للعالم والأشياء فيما يخص القضية الصعلوكية ، التي تنهج نهجا شعريا في موضوعيا في الذهاب نحو الموضوع الشعري بلا مقدمات ولا تمهيدات، فهو شعر يعبر عن رؤية شعرية خاصة لها وظائف محددة، لذا تحاول على وفق هذا المنهج الشعري أن تكون في غاية التركيز المؤدي إلى المعنى المطلوب .إن التركيز الشعري عند الصعاليك يقوم على تركيز اللغة وتركيز الصورة وتركيز الإيقاع، على النحو الذي يتماثل ويستجيب لطبيعة شعر الصعاليك ويمثل جوهر الحياة التي يعيشها الشاعر الصعلوك، فهو يتعامل مع اللغة والصورة والإيقاع تعاملا شديد الخصوصية يتحدد باقتناص اللقطة الخاصة المعبرة عن طبيعة المقولة الشعرية، التي تجعل من حياة الصعلوك نموذجا شعريا يتجه نحو تركيز القول والتعبير. وللمقطعات الشعرية التي يكتبها الصعاليك هوية شعرية لا تشبهها مقطعات أخرى في كل الشعرية العربية، لأنها مقطعات يريد الشاعر بوساطتها أن يعبر عن محنته الخاصة فلا يحتاج إلى كثير من الكلام، لأن كثرة الكلام هنا نوع من الترف الشعري ليس له مكان في هذا النوع من الشعر. وغالبا ما تأتي المقطعات على تصوير موقف خاص يمر به الشاعر، وهو يسعى إلى تخليد هذا الموقف شعرياً بأعلى درجات التركيز والبلاغة.لا يحتمل التركيز الشعري في هذه المقطعات أية زيادات شعرية ذات طبيعة وصفية أو سردية أو درامية، إذ تحاول أن تكتفي بتصوير الحال الشعرية في لحظة خاطفة تبلغ فيها اللغة أعلى درجات الاقتصاد اللغوي. وكل مقطوعة شعرية من مقطعات الصعاليك لها خصوصية شعرية ذات طبيعة مكتملة، بمعنى أنها مكتملة لغويا وصوريا وإيقاعيا، وهي تحتوي على حكاية شعرية تمثل جزءا مهما من سيرة الشاعر، وربما بمجموعها يمكن أن تمثل الصورة السير ذاتية الشعرية للشاعر الصعلوك.

الكلمات المفتاحية: التركيز _الشعري _ الصعاليك_ المقطعات _ الجاهلي.

Poetic Concentration in the Rebellious (Ṣaʿālik) Verses

L.D. Inas Attwan Suleiman
College of Arts / Department of Arabic Language / University of Mosul
enas.a.a@uomosul.edu.iq

Abstract

The technique of poetic concentration is described as the most important mechanism in shaping a poem. The more linguistically and imagistically concentrated a poem is, without flaw, the more positively this is reflected in its poetic quality. Concentration here means the discipline of poetic language within a very limited space loaded with poetic signs and values, enabling it to convey countless meanings and implications through symbolic and semiotic expression.In most of its forms, the poetry of the brigands (*ṣuʿlūk* poets) takes the shape of short poetic fragments, which require a greater degree of

concentration than long poems. These fragments often represent the poet's vision of the world and of things in relation to the *ṣuʿlūk* cause. Such poetry adopts an objective poetic approach that moves directly toward the poetic subject without introductions or preliminaries. It is poetry that expresses a distinctive poetic vision with specific functions. Therefore, according to this poetic method, it strives to achieve the utmost concentration necessary to convey the intended meaning.Poetic concentration among the *ṣuʿlūk* poets is based on the concentration of language, imagery, and rhythm in a manner that corresponds to and reflects the nature of *ṣuʿlūk* poetry and embodies the essence of the life lived by the brigand poet. The poet deals with language, image, and rhythm in a highly distinctive way, defined by capturing a special expressive moment that reflects the nature of the poetic statement. This transforms the life of the *ṣuʿlūk* into a poetic model oriented toward concise expression and concentrated speech.The poetic fragments composed by the *ṣuʿlūk* poets possess a poetic identity unlike that of any other fragments in Arabic poetry. Through them, the poet seeks to express his personal suffering and therefore has no need for excessive words, since verbosity here is considered a kind of poetic luxury that has no place in this kind of poetry. These fragments often depict a particular situation experienced by the poet, who attempts to immortalize that moment poetically with the highest degree of concentration and eloquence.Poetic concentration in these fragments does not tolerate any additional poetic elements of a descriptive, narrative, or dramatic nature. Rather, the poems seek only to portray the poetic state in a fleeting moment in which language reaches its highest degree of economy. Each poetic fragment of the *ṣuʿlūk* poets possesses a unique and complete poetic character—linguistically, imagistically, and rhythmically. Each contains a poetic narrative representing an important part of the poet's life story, and together they may form a poetic autobiographical image of the *ṣuʿlūk* poet.Poetic focus, Sa'alik poetry, poetic fragments, pre-Islamic poetry.

Keywords: Poetic Concentration, Ṣaʿālik, Verses, Pre-Islamic (Jāhilī) Era

توطئة:

يعدّ التركيز الشعري الآلية الأكثر أهمية في صوغ القصيدة استنادا إلى المقولة البلاغية العربية الشهيرة (البلاغة في الإيجاز)، ولا شك في أن (الإيجاز) هو شكل من أشكال (التركيز)، وكلما كانت القصيدة مركّزة لغويا وصوريا بلا خلل انعكس هذا إيجابيا على شعرية القصيدة، وكشقف عن قدرة الشاعر في إدارة قصيدته على نحو أفضل، والتركيز معناه انضباط اللغة الشعرية في مساحة محدودة جداً محمّلة بالدوال والقيم الشعرية، لتؤدي معاني ودلالات لا حصر لها بصورة علامية ورمزية.

يتمثل شعر الصعاليك في العصر الجاهلي وضم رؤيته الذاتية والموضوعية صورة المقطعات الشعرية التي تقتضي فعالية التركيز أكثر من القصائد الطوال، وهذه المقطعات غالبا ما تمثل رؤية الشاعر للعالم والأشياء فيما يخص القضية الصعلوكية، التي تنهج نهجا شعريا في موضوعيا في الذهاب نحو الموضوع الشعري بلا مقدمات ولا تمهيدات، فهو شعر يعبر عن رؤية شعرية خاصة لها وظائف محددة، لذا تحاول على وفق هذا المنهج الشعري أن تكون في غاية التركيز المؤدي إلى المعنى المطلوب.

العدد3 No 3
2026 ايار May2026
مجلة ساوة للدراسات الانسانية
Sawah Journal of Humanities
E-ISSN 3106 - 8324 P-ISSN 3106 - 8316
مجلة محكمة تصدر عن
جامعة ساوة الاهلية

يقوم التركيز الشعري عند الصعاليك على تركيز اللغة في أعلى حساسيتها اللغوية، وتركيز الصورة في تمثلاتها وتنوعاتها المختلفة، وتركيز الإيقاع في وعي الشاعر لضرورة التلاؤم الإيقاعي مع اللغة والصورة، على النحو الذي يتماثل ويستجيب لطبيعة شعر الصعاليك ويمثل جوهر الحياة التي يعيشها الشاعر الصعلوك، فهو يتعامل مع اللغة والصورة والإيقاع تعاملا شديد الخصوصية يتحدد باقتناص اللقطة الخاصة المعبرة عن طبيعة المقولة الشعرية، التي تجعل من حياة الصعلوك نموذجا شعريا يتجه نحو تركيز القول والتعبير.

جاءت خطة البحث كالآتي: ففي المقدمة استعرضنا أهم المفاهيم الواردة في البحث وهي: التركيز الشعري، والمقطعات الشعرية، والصعاليك في العصر الجاهلي ثم تناولنا في البحث شعر الصعاليك عبر: تركيز اللغة عند الشعراء الصعاليك، وتركيز الصورة الشعرية، وتركيز الإيقاع، وفي نهاية البحث توصلنا إلى استنتاجات عدة أهمها:

المدخل- مفاهيم ومصطلحات

أولا- التركيز الشعري

وردت لفظة ركز في المعاجم العربية بمعنى الغرز في وسط الأرض كما جاء في لسان العرب: الركز غرزك شيئا منتصبا كالرمح ونحوه تركزه ركزا في مركزه، وقد ركزه يركزه ويركزه ركزا وركزه، غرزه في الأرض .

أما التركيز اصطلاحا فهو عند (مجدي وهبة) حصر الذهن في أمر معين وزيادة قوة الكلام بضغط ألفاظه ، ويعرفه آخر على أنه يعني "ضغط المفردات في النص بما هو أقوى من الإيجاز وبوضوحه وهو طابع مكثف في الشعر" . في حين جاء عند (إبراهيم فتحي) ليعني وثوق الصلات بين العناصر داخل العمل الأدبي وتضامنها وكثافتها. الطابع المكثف في الشعر سمة مميزة له تتحقق نتيجة لشكله الذي يفرض انتظاما مرهفا لعناصره، ولا ينبع التركيز من اتساق منطقي شديد أو من وضوح ودقة؛ بل يتوقف على العلاقات الوظيفية الماثلة بين عدد من العوامل المركبة مثل الصورة والفكرة الرئيسة.

وهذا الأمر يتطلب أعلى درجات الانسجام التشكيلي في عمل اللغة والصورة والإيقاع، بما يجعل الشاعر ينتبه إلى حساسية هذا التفاعل بين هذه العناصر الفنية، وبما يجعل من الموضوع الشعري هو الموضوع الأساس في المقطوعة الشعرية من دون الذهاب نحو مسارات موضوعية أخرى، وقد تجلى هذا في مقطوعات الصعاليك الشعرية على نحو واضح وأصيل، إذ لا يمكن أن نجد مقطوعة لشعر الصعاليك إلا وقد توفرت على هذه الخصائص على النحو الذي يجعل منها ظاهرة تستحث الاهتمام والدراسة.

إنّ التركيز في الشعر بمعنى آخر يتطلب مهارة فنية وقدرة مدربة على اختزان أكبر قدر من العاطفة أو الانفعال أو الفكرة، أو تجلية حالة أو مشهد للوصف في أقل قدر ممكن من التعبير. فضلا عن ذلك يتطلب مهارة فنية عالية وقدرة خبروية ودربوية متينة، وذات حساسية ذكية ودقيقة وخصبة. تسهم ف الارتفاع بجوهر التعبير الشعري في القصيدة نحو أعلى مرتبة ممكنة فنيا وجماليا.

يستثمر التركيز في التجربة الشعرية اللغة بأقصى طاقاتها التعبيرية بوصفها مادة بنائية؛ فضلا عن ذلك بوصف اللغة الشعرية ظاهرة أسلوبية شديدة الخصوصية، والأسلوب هنا بوصفه وجها لجماليات التعبير الأدبي أو طريقة التعبير عن الفكر بواسطة اللغة يكمن في الاختيار الواعي لأدوات التعبير.

لا بد للشعر من التركيز قياسا بأنواع الفنون الأدبية الأخرى التي قد تحتاج إلى إطناب بحكم طبيعتها الفنية، غير أن الشعر يقوم أساسا على التركيز اللغوي التعبيري بحيث تؤدي اللغة الشعرية وظائف تفوق حجمها القولي في القصيدة، ولا يمكن للشاعر أن يكون شاعرا بالمعنى الفعلي لكلمة شاعر إن لم يكن قادرا على انتقاء الكلام بهذه الصورة المركزة، من أجل أن تكون فعاليته الدلالية والسيميائية والرمزية عالية المستوى.

ثانيا- المقطعات الشعرية

المقطعة عند اللغويين هي دلالة على القصر من حيث حضور المفردات والتراكيب اللغوية التي لا زيادا فيها؛ ولا فرق عندهم بين المقطعة والمقطوعة على مستوى التسمية والاصطلاح؛ إذ يشير ابن فارس إلى ذلك بقوله: "والمقطعات: الثياب القصير... وكذلك مقطعات الشعر . أما عند الزمخشري: "وجاء بمقطعات من الشعر وبمقطوعة وقطعة، وما عليها من الحلي إلا مقطع: شيء يسير من شذر ونحوه" . في حين يقول ابن منظور: والقطع مصدر، قطعت الحبل قطعا فانقطع.... ومقطعات الشعر، ومقاطيعه ما تحلل إليه وتركب عنه من أجزائه التي يسميها العروضيون الأسباب والأوتاد . وكل هذه المفاهيم تحتشد تقريبا في سياق واحد يؤكد الفعالية الشذرية التي تختزل الكلمات قدر المستطاع.

اختلف النقاد والمؤرخون في تحديد مصطلح المقطعات الشعرية "فمنهم من عدها قطعا شعرية لا ترتقي إلى القصيدة ومنهم من عدها جسدا نصيا متكاملا يوازي القصيدة ويحمل فكرا يتعامل مع الواقع بأدوات تميل إلى التركيز والاختصار"، ويشير أحد النقاد إلى المقطعات الشعرية بقوله: "وهي شبيهة بالأقصوصة القصيرة التي تميل إلى الإيحاء، والتكثيف، وتنأى عن التفصيل، والتحليل، والسرد، والتقرير. وتقوم على دافع واحد يتمحور داخل الأبيات. والمقطعة تعمد إلى التحام النظم والتئامه" .

والمقطعة الشعرية ينطبق عليها قول الجاحظ: "أجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه أفرغ إفراغا واحدا وسبك سبكا واحدا، فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان" .

أما المحدثون فقد أطلقوا اسم المقطعة على القصيدة القصيرة مقابل ما يسمى بالقصيدة الطويلة، إذ يرون أن المُقطَّعة هي: "إحدى أشكال الشعر العربي القديمة ، وهي ردة فعل آنية، وتعبير سريع عما يفيض في النفس من مشاعر الحب أو الكره أو الرضا أو الغضب أو الفرح أو الحزن أو الحقد والتهديد والوعيد أو الشكر أو غير ذلك مما تجيش به نفس الشاعر فيبوح به مباشرة ، إما لأن الموقف لا يحتمل الانتظار حتى يُنشئ الشاعر قصيدة، تتطلب أناة وروية وأبيات كثيرة وموضوعات مختلفة يقوم عليها بناؤها الفني، وإما لأن الموضوع لا يحتاج إلى قصيدة ويمكن أن تقوم الأبيات القليلة بما يريد الشاعر أن يعبّر عنه. استوجبت هذه الحالة الانفعالية للمقطعة أن يكون عدد أبياتها قليلاً" .

ويشير د. يوسف خليف إلى ذيوع المقطوعة أكثر من ذيوع القصيدة عند الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي بقوله:" نقبل الحقيقة الماثلة أمامنا وهي أن مجموعة شعر الصعاليك– في مجموعها- مقطوعات قصيرة، ثم نلتمس العلة في ذلك. والعلة عندي هي طبيعة حياتهم نفسها، تلك الحياة القلقة المشغولة بالكفاح في سبيل العيش التي لا تكاد تفرغ للفن من حيث هو فن يفرغ صاحبه لتطويله وتجويده، وإعادة النظر فيه، كما كان يفعل الشعراء القبليون، تلك الطائفة الأرستقراطية التي فرغت للفن فراغا هيأته لها قبائلها لا من أجل الفن ولكن من أجل نفسها". وتتفق الباحثة مع رأي خليف بهذا الخصوص، فالشواهد التي وصلتنا عبر المصادر الأدبية المتنوعة تدلل على هذا المنحى فضلا عن ذلك تمتلك تلك المقطعات وحدة موضوعية عكس القصيدة الطويلة التي غالبا ما نعثر على موضوعات وأغراض متعددة ومتنوعة.

ثالثا- الصعاليك في العصر الجاهلي

الصعلكة لغة: جاء في لسان العرب التصعلك بمعنى الفقير، والصعلوك هو الفقير الذي لا مال له وزاد الازهري ولا اعتماد. وقد تصعلك الرجل إذا كان كذلك، قال حاتم طيئ:

غنينا زمانا بالتصعلك والغنى فكلا سقاناه بكأسيهما الدهر
فما زادنا بغيا على ذي قرابة غنانا ولا أزرى بأحسابنا الفقر

إذ لم تقف اللفظة في الجاهلية عند مدلولها اللغوي الخاص في سياق مخصوص ومحدد.. وإنما أخذت تدل على من يتجرد للغارات وقطع الطريق بآلية معينة تعكس الرؤية الصعلوكية الخاصة؛ فالصعلكة تنتمي إلى أناس يوصفون بأنهم (صعاليك) بهذه التسمية المحددة، والصعاليك اصطلاحا: هم طائفة من الشعراء اشتهروا بالعدو والإغارة على القبائل للنهب والسلب ضمن فلسفة معينة تخصهم.

يشير إليهم أحمد أمين بقوله: هم أيضا شبان فقراء أمثال "عروة بن الورد" و "تأبط شرا" و "السليك بن السلكة" ويطلق عليهم- كما أوردنا: ذؤبان العرب.. لأنهم كانوا يختطفون المال.. كما تخطفه الذئاب.. كما كان يطلق عليهم أيضا: العدائين.. لأنهم كانوا مشهورين بسرعة العدو في السلب والنهب.. ولكنهم كانوا

مع فقرهم نبلاء.. ومن نبلهم أنهم كانوا لا يهجمون إلا على الأشحاء والبخلاء من الأغنياء.. فإذا وجدوا غنيا كريما تركوه.. وإن وجدوا غنيا شحيحا هاجموه .

الصعلكة عموما على هذا النحو هي ظاهرة اجتماعية برزت على هامش الحياة الجاهلية كرد فعل لبعض العادات والممارسات، ويشير د. شوقي ضيف إلى هذه الظاهرة بقوله: يمكن أن نميز فيهم ثلاث مجموعات:

١ - الخلعاء الشذاذ.. الذين خلعتهم قبائلهم لكثرة جرائرهم.. مثل حاجز الأسدي المتوفى سنة (٥٧٠ م) كان يسبق الخيل.

٢ - أبناء الحبشيات السود.. ممن نبذهم آباؤهم.. ولم يلحقوهم بهم لعار ولادتهم.. فسموا هم وأضرابهم باسم " أغربة العرب".. لأنهم كانوا يشاركون أمهاتهم في السواد.

٣ - ولم يكن أفراد هذه المجموعة من الخلعاء ولا من أبناء الإماء الحبشيات وإنما كانوا من الذين احترفوا الصعلكة احترافا.... وقد كانت أكثر المناطق عرضة لإغارتهم مناطق الخصب؛ إذ كانوا يرصدون طرق القوافل التجارية وقوافل الحجاج القاصدة إلى مكة، وكما كانوا ينتشرون حولها في جبال السراة فضلا عن ذلك كانوا ينتشرون بالقرب من الطائف والمدينة وأطراف اليمن الشمالية.

يلحظ المتمعن في أخبار الصعاليك وأشعارهم شعور الصعاليك الحاد بالفقر؛ فضلا عن ذلك إحساس مرير بوقعه على نفوسهم يجعلهم يعيشون محنة لهذا السبب، فضلا عن شكوى صارخة من هوان منزلتهم الاجتماعية وعدم تقدير المجتمع لهم لسخطهم على تقاليد هذا المجتمع، وكذلك عجزهم عن الأخذ بنصيبهم من الحياة كما يأخذ سائر أقراد مجتمعهم، أو الوقوف معهم على قدم المساواة في معترك الحياة، لا لأنهم عاجزون عن ذلك، بل لأن مجتمعهم ظلمهم وحرمهم من تلك العدالة الاجتماعية التي يطمح إليها كل فرد في مجتمعه؛ إذ تم تجريدهم من كل الوسائل المشروعة التي يواجهون بها الحياة كما يواجهها غيرهم ممن توافرت لهم هذه الوسائل.

هناك طائفة من الصعاليك قبلت ذلك الوضع الاجتماعي الذليل بسبب ضعف في النفس، أو ضعف الجسد، أو ضعف في النفس والجسد معا، في حين طائفة من الصعاليك رفضت ذلك الوضع، وأبت أن تعيش تلك الحياة الساقطة التافهة المهينة، ووجدت في القوة، قوة النفس وقوة الجسد، وسيلة تشق بها طريقها في الحياة. إذ اشتهر "عروة بن الورد الذي كان يجمع الصعاليك ويهتم بأحوالهم ويؤمن حاجاتهم، حتى سمي عروة الصعاليك" . فهو كان صعلوكا شريفا" استطاع أن يرفع الصعلكة وأن يجعها ضربا من ضروب السيادة والمروءة، إذ كان يستشعر في قوة فكرة التضامن الاجتماعي وما يطوى فيها من إيثار وبرّ بالفقراء، فهو لا يسعى لنفسه فحسب ، وإنما يسعى قبل كل شيء للمعوزين من عشيرته حتى يدفع عنهم كل ما يجدون من بؤس وشقاء" .

نقول ها هنا بأن عروة بن الورد يعبر عن نفس كبيرة ؛ فهو لا يغزو للغزو والنهب والسلب كغيره من الصعاليك مثل الشنفرى وتأبط شرا، بل يغزو ليعين الهلاك والفقراء والمرضى والمستضعفين من عشيرته، ولهذا السبب لم يكن يغير على الكريم الذي يبذل ماله للناس، بل يختار لغارته من عرفوا بالشح والبخل، ومن لا يمدون العون للمحتاج من أفراد قبيلتهم؛ ولهذا يسخر أبو الصعاليك من ذلك المجتمع العجيب الذي يحتقر الفقير لا لشيء إلا لأنه فقير، ويقدر الغني لا لشيء إلا لأنه غني، والذي لا يهتم بغير المظاهر المادية، وبذلك يسجل فلسفته في هذه المشكلة الاجتماعية الخطرة "مشكلة الفقر والغنى". حيث يوليها الأهمية البالغة التي تتجلى في مقطعاته الشعرية على نحو واضح ومعبّر عن جوهر هذه المحنة.

نستنتج من هذا وذاك أن عروة بن الورد "أبو الصعاليك" تصبح الصعلكة عنده ضرب من ضروب النبل الخلقي، وكأنها أصبحت صنوا للفروسية، بل لعلها تتقدمها في هذه الناحية من التضامن الاجتماعي بين الصعلوك والمعوزين في قبيلته". ولا شك في أن المقطوعات الشعرية هي الأكثر استجابة لتكريس هذه الرؤية والتعبير عنها شعرياً.

يمثل عروة بن الورد في هذا السياق الجانب الإنساني في حركة صعاليك العرب؛ في حين يمثل الشنفرى الجانب الشيطاني فيها، وعن بدء تصعلك الأخير فإنه غامض كل الغموض، وتروى عنه ثلاث روايات، "ومهما يكن من أمر هذه الروايات المتناقضة فإن المسألة في أبسط صورها ترجع إلى أن الشنفرى لسبب من الأسباب فقد توافقه الاجتماعي مع قبيلته الأزد، ثم انتقل إلى قبيلة فهم، تلك القبيلة المتمردة المشهورة

بلصوصها، وهناك اتصل به تأبط شرا، ووجد فيه تلميذا ممتازا، فلقنه دروس الصعلكة الأولى حتى صار لا يقام لسبيله، ورأى الشنفرى أن فرصة الانتقام من قبيلته الأزد قد سنحت له فصب عليها كل غزواته".

وللشنفري ديوان صغير، ومما اشتهر له لامية العرب، وهي مما نحل عليه. فقد نص الرواة على أنها من صنع خلف الأحمر... وهي تصور تصويرا حيا حياة الصعلوك الجاهلي وروحه البدوية الوحشية، فضلا عن ذلك فله قصيدته التائية الطويلة التي رواها المفضل من مفضلياته، ثم مجموعة من المقطوعات، ويبدو في أشعاره على شاكلة تأبط شرا هزيلا نحيلا يلبس ثيابا باليا ونعالا ممزقة. وتشكل مقطعاته الشعرية في هذا السبيل الوجه الشعري المعبّر عن هذه التجربة الإشكالية على المستوى الحياتي والشعري.

أما تأبط شرا فهو لقب لثابت بن جابر بن سفيان الفهمي المضري، وأمه أميمة من بني القين من فهم ولدت خمسة نفر؛ إذ تكثر الأخبار التي تدور حول الأسباب التي من أجلها حمل ثابت بن جابر لقب تأبط شرا، ومن تلك الأخبار ما رواه الأصمعي أن الشاعر خرج من البيت يوما، وقد أخذ سيفا تحت أبطه. فجاء من يسأل أمه، فقالت: لا أدري، تأبط شرا وخرج. وبصرف النظر عن أصل التسمية فهو يمثل شكلا آخر من أشكال الصعاليك، وتجربته الشعرية في هذا المجال لها خصوصيتها، ولا سيما في مقطعاته الشعرية التي تعبر عن جوهر شخصيته حين تتمثل أعلى درجات التركيز والتكثيف لرؤيته الشعرية.

يعدّ تأبط شرا -في سياق آخر من سياقات معرفة نوع شخصيته- من أغربة العرب، وكان ابن أَمةٍ حبشية سوداء، فورث عنها سوادها.

وكان تأبط شرا من أولئك الصعاليك الشذاذ الذين يتمتعون بخصوصية على مستوى الفعل والشعر معاً، يغير وحيدا على الأحياء في الليل والنهار، فينهب ويسرع على رجليه فلا تدركه الخيل، حتى قيل عنه إنه أعدى ذي رجلين وذي ساقين وذي عينين، وكثيرا ما كان يشترك في غاراته مع عدد من الصعاليك، أشهرهم عمرو بن براق، وعامر بن الأخنس والشنفري ـ فيغزون أحياء بجبيلة وهذيل بخاصة.

تشير احدى الدراسات إلى الآتي: "التحمت شخصية تأبط شرا بالأسطورة وشاعت أخباره بين العرب. فقد تمكن من أن يوحد بين الحياة ولذة المغامرة، وقال شعرا يقارب الشعر الملحمي التمردي، وتميز هذا الشعر بنبرة الواقعية والنزعة التصويرية الطبيعية، مع رؤيا حيوية للوجود". وهذا ما يميزه على مستوى التعبير الشعري في مقطعاته الشعرية على نحو خاص، فهو يجتهد في تركيز اللغة والصورة والرؤية الشعرية إلى أبعد حدّ.

ومن شعراء الصعاليك المشهورين في العصر الجاهلي "السليك بن السلكة، والسلكة أمه وهي أمة سوداء، وهو من الصعاليك العرب العدائين الذين كانوا لا يلحقون، ولا تدركهم الخيل إذا عدوا، وكان سليك من أشد العرب وأنكرهم وأشعرهم، وكانت العرب تدعوه "سليك المقانب" أي جماعة الخيل؛ إذ يمتاز شعره بالعفوية وصدق التعبير، وبالخشونة التي نجدها عند سائر الصعاليك، وهو يجسد بعض ما اعترضه من أحداث. لذا فإن شعره على هذا النحو يميل إلى التركيز والتكثيف للتعبير عن هذه الأحداث بلغة خاصة.

تشير بعض المصادر إلى أن هذا الشاعر "كان يعيش حياة بائسة ، ففضلا عن سواد لونه كان يعاني من الدمامة في خلقه حيث كان أفقم نحيلا، فكان يتعرض بسبب ذلك إلى السخرية والاستهزاء، مما يجعله غير متوافق اجتماعيا مع زوجته أو مع من يحب" . كما تؤكد تلك المصادر" كان عوزه وفقره والفاقة التي رافقته ثالثة الاثافي إذا ما اضيفت الى سواده، وفقمه، وهذا مع ما كان يعانيه من احتقار اجتماعي، هو ومن ينتمي إليهم، جعلهم والمجتمع الذي يعيشون فيه على طرفي نقيض" .

ولم يجمع للسليك ديوان، كونه من الشعراء المقلين، إنما تتوزع مقطعاته القصيرة في الأغاني، وقد اهتم بشعره الأصمعي.

على الرغم من أن طبيعة شعره تمثل انطلاقا ذاتيا لصدى النضال من أجل تلك الذاتية، بل يمثل مظهرا من مظاهر التحرر من تلك القيود التي فرضتها عليه الطبيعة وكبله بها المجتمع إلى ما يمثله جنسه؛ إذ عبر السليك بن السلكة عن ذلك بقوله: "لو كنت ضعيفا لكنت عبدا ولو كنت امرأة لكنت أمة".

تشكّل هذه الإطلالة على النماذج الصعلوكية الأشهر من شعراء العصر الجاهلي صورة تعبر عن فضاء الصعلكة، وهذا الفضاء بطبيعته يحيل شعريا على اللجوء إلى المقطعات لدى هؤلاء الشعراء الصعاليك، بحكم أن حياتهم الحرجة على كل المستويات لا تعطيهم فرصة كافية لإنجاز قصائد طوال، فبما أن حياتهم تنحو هذا النحو في اختزال الأشياء واختصارها إلى أقصى حد ممكن، فمن باب أولى أن تستجيب

العدد3 No 3
2026 ايار May2026
مجلة ساوة للدراسات الانسانية
Sawah Journal of Humanities
E-ISSN 3106 - 8324 P-ISSN 3106 - 8316
مجلة محكمة تصدر عن
جامعة ساوة الاهلية

أشعارهم لهذه الحياة وتمثلها وتعبر عن جوهرها، وعلى هذا الأساس فإن الصفة الغالبة على شعر الصعاليك هو نموذج (المقطعات الشعرية)، وهذه المقطعات تقوم على فعالية التركيز الشعري كي يتمكن الشاعر الصعلوكي من قول أشياء كثيرة بأقل ما يمكن من الكلمات والصور الشعرية، بحيث صارت ميزة تغلب على طبيعة الشعر الصعلوكي على صعيد التشكيل والتعبير، ولا بد في هذه الحال من مقاربة أثر التركيز الشعري على هذا النموذج الشعري الخاص.

تركيز اللغة عند الشعراء الصعاليك:

إن استخدام اللغة في الشعر يختلف عنه في النثر وذلك لاختلاف الحساسية الأدبية لكل منهما، ولهذا أدرك (شارل بالي) أهمية اللغة الشعرية من زاوية نظر وظيفتها الانفعالية والتأثيرية في النص الشعري، ولا شك أن أساليب التكرار المتنوعة التي وردت في الشعر الجاهلي عموما وشعر الصعاليك خصوصا؛ تكون جزءا من اللغة الشعرية على صعيد التشكيل، وهذه الأساليب هي مصدر من المصادر الأساسية الدالة على تفجر المواقف الانفعالية والتأثيرية في نظم الصوغ الشعري؛ ولهذا "فاللغة الشعرية التي هي لغة انفعالية تتوجه إلى القلب، وتعتمد بشكل رئيسي على اللغة الموسيقية التي يمكنها هي الاخرى أن تثير انفعالات واحساسات لا تحصى". ولهذا يمكننا القول بأن التكرار يعد من الأساليب التركيز اللغوي الأساسية للحفاظ على حركة الدلالة داخل المعنى الشعري، فهو يدخل ضمن التركيز الدلالي من جهة، والتركيز الإيقاعي من جهة أخرى؛ ففي هذا الجزء من البحث سنركز على التركيز الدلالي للتكرار، وفيما بعد سنتناول التركيز الإيقاعي.

التكرار اللفظي:

جاء التكرار اللفظي عند شعراء الصعاليك في صيغ تكرارية كثيرة ومتنوعة، وهي كالآتي: تكرار الفعل، وتكرار الاسم، ولكل تكرار لفظي له دلالته كما هو موضح في الأمثلة الآتية:

ففي تكرار الفعل نلحظ هذا في شعر الشنفرى حيث يكرر الجملة الفعلية التي تبدأ بالفعل (ترى)؛ إذ يقول:

تراها أمام الحي حين تشاحوا لدى منكبيها كل أبيض مصلت
تراها كأذناب الحسيل صودرا وقد نهلت من الدماء وعلت

يكرر الشاعر فعل (تراها) مرتين في مستهل البيتين الشعريين ضمن جملة تتوفر على الفاعل والمفعول به أيضاً، وهذا التكرار للفعل له دلالته الخاصة؛ فالشاعر يستخدم فعل (يرى) ولم يستخدم فعل (ينظر) أو (يبصر) للدلالة على تحقق من الشيء واليقين به، وإدراك المرئي إدراكا جيدا وحاسما، وهذا المعنى يؤديه فعل (يرى) في فعاليته الرؤيوية، فكيف يكون دلالته إذ تكرر مرتين؟!. حيث إن هذا التكرار يختصر كثيرا من الألفاظ التي يمكن أن تقال بين البيت الأول والبيت الثاني، غير أن تكرار الصورة الفعلية داخل فضاء الرؤية (ترى) كثّف الحركة الشعرية وقاد المعنى إلى هذا الاختزال والتوتر الشعري.

في هذين البيتين الشعريين يصف الشاعر الحرب عبر تصوير مشهد خاص بالسيوف ضمن حركة تشبيهية دالّة؛ إذ يشبهها بأذناب الحسيل في صورة تشبيهية محلية، والحسيل هي أولاد البقر حين تذهب إلى شرب الماء تباعا على شكل رتل منتظم، ومن ثم ترجع وقد ارتوت من ضمئها بصورة فيها كثير من فعالية الاكتفاء، فكذلك السيوف القواطع التي ترجع بعد انتهاء الحرب تكون إذ ذاك مرتوية بالدماء. إن حالة السيوف هذه التي صورها شاعرنا (الشنفرى) لا يمكن ان تستر أو تخبأ في حراكها الشعري المباشر، بل هي واضحة للعيان بما لا يمكن محوها، ففعل الارتواء أو الشبع من الأفعال التي ترى بالعين المجردة على نحو حاسم؛ فلهذا استخدم فعل (يرى) مرتين للدلالة على الظهور والوضوح والبروز التجلي، ولا مجال هنا للشك للرائي في الذهاب إلى معنى آخر.

أما تكرار الاسم فيكثر أيضا في مقطعات الشعر الصعلوكي كي يؤدي وظيفة تركيزية معينة، كما جاء ذلك في بيت تأبط شرا؛ إذ يقول:

يا راكبة الحمراء يا شر ركبة وكادت تكون شر ركبة راكب

يكرر الشاعر لفظة (راكبة) الاسمية أكثر من مرة بأشكال اسمية مختلفةاث مرات في بيت شعري واحد (راكبة/ركبة/ركبة/راكب)، وهذا التكرار نرى أنه قد أدى دورا في إيصال المعنى الذي أراد الشاعر

العدد3 No 3
2026 ايار May2026
مجلة ساوة للدراسات الانسانية
Sawah Journal of Humanities
E-ISSN 3106 - 8324 P-ISSN 3106 - 8316
مجلة محكمة تصدر عن
جامعة ساوة الاهلية

توصيله للمتلقي، ومن البديهي عند النقاد أن تكرار الكلمة الواحدة في البيت الشعري أو أكثر من بيت قد تؤدي وظائف عديدة وليس وظيفة واحدة، وهذا يرجع بالأساس إلى قدرة الشاعر أو الكاتب على التعبَير والإنشاء والنظم وتركيب الكلام إزاء بعضه البعض.

ففي البيت الشعري لتأبط شرا نرى دلالة كلمة (راكبة) في كل موضع من مواضع الواردة في البيت لها دلالة خاصة؛ إذ في مستهل البيت ارتبطت الكلمة بياء المنادى وكأنه حديث عادي وهادئ وطبيعي؛ فهو يناديها باسمها على أنها شيء عادي، فيقرن الراكبة بالحمراء تأكيدا على صفتها اللونية المباشرة، وهي تنقلها إلى بيت أهلها في فعالية متداولة وعادية، في حين ينتقل الشاعر في الموضع الثاني إلى نوع من خطاب آخر؛ واصفا الركبة بـ (شر ركبة)، والسبب في ذلك لأنها كادت أن تؤدي به إلى الهلاك.

وأما في الموضع الثالث للكلمة نرى نبرة الاستياء أعلى من السابق بحكم التوتر الشعري في الصورة، تذمر وسخط من الحالة وكره ظاهر في فضاء الصورة الشعرية؛ فهو يصف الراكبة بـ (شر راكبة راكب.) إذ لعب التكرار هنا دورا كبيرا في إيصال المعنى بأعلى درجات التركيز، ولولا التكرار لما وصل إلينا إحساس ومشاعر الشاعر بهذه الصورة، فضلا عن ذلك ما احسسنا به من جمالية النص وروعته في التعبير عن الحالة وتشكيلها الحركي.

تكرار الاستهلال:

هذا النوع من التكرار يكون أكثر ارتباطا ببناء القصيدة أو الأبيات التي يرد بها من أنواع التكرار السابقة، "فهو يكشف عن فاعلية قادرة على منح النص الشعري بناء متلاحما، إذ ان كل تكرار من هذا النوع قادر على إبراز التسلسل والتتابع، وان هذا التتابع الشكلي يعين في اثارة التوقع لدى السامع، وهذا التوقع من شأنه أن يجعل السامع أكثر تحفيزا لسماع الشاعر والانتباه إليه". إذ يقول عروة بن الورد في حق الجار:

وأني لا يريني البخل رأي سواء إن عطشت وإن رويت
وأني، حين تشتجر العوالي حوالي اللب، ذو رأي، زميت

فالشاعر يؤكد عن طريق استخدام تكرار الاستهلال (وأني) على صفات ملتصقة به لا تتبدل مهما كان الأمر؛ فهو يخاطب المتلقي بقوله: علمت سليمى أني لا أتفق والبخل في رأي سواء في ذلك إن كنت عطشان أم كنت ريانا، كما يؤكد (وأني) وقور في المعركة ذو تجربة عند الأهل والعشير.

إن هذا التكرار الأنوي يركز على الذات الشاعرة في قوة حضورها داخل المشهد الشعري، بحيث ينبه ويثير الرغبة إلى معرفة ما تنطوي عليه هذه الأنوية المتكررة من قدرة وطاقة، تسهم في تركيز الأدوات التعبيرية والدلالات الشعرية التي تتمحور حول الذات الشاعرة، بوصفها القيمة العليا في التحلّي بصفات صعلوكية عالية المستوى، تختزل وتختصر كثيرا من الحكايات التي تتعلق بالصفات الإنسانية العالية، ولا سيما في موضوع (الكرم) والابتعاد عن البخل الذي هو ليس من شيم المروءة العربية المعروفة، فالشاعر هنا في تكرار الصورة الأنوية في استهلال البيتين الشعريين إنما يتقصد الحضور الطاغي للذات الشاعرة، نحو التركيز على صفات خاصة تختصر كيرا من رؤيته الصعلوكية بقيمها العليا والأصيلة.

تركيز (الصورة الشعرية) عند الشعراء الصعاليك:

إذ تعد الصورة الشعرية إحدى مرتكزات الشعر الثلاثة الى جانب اللغة والإيقاع، ومن دونها تصبح القصيدة الشعرية كلاما تقريريا أو حشو كلام، تبتعد عن الإبداع وتقترب الى اللغة العادية. كما تعد المؤشر الدقيق لقدرة الشاعر الإبداعية؛ إذ يقوم بابتكار واقع جديد عبر علاقات بين موجودات مختلفة، لا توجد بينها علاقات في الواقع الحقيقي. ويرى (جان كوهن) في هذا السياق الرؤيوي والمنهجي "أن وظيفة الصورة هي التكثيف، فالشعرية هي تكثيفية اللغة، والكلمة الشعرية لا تغير محتوى المعنى، وإنما تغير شكله، إنها تعبر من الحياد إلى التكثيف، ويكشف التحليل أن للصورة ملمحين اثنين، فهي من الناحية البنيوية شمولية، ومن الناحية الوظيفية تكثيفية، إنها إذا شمولية لتتكثف". بمعنى أن الصورة الشعرية فيي أصل طبيعتها ينبغي أن تذهب باتجاه التركيز والتكثيف والإيجاز.

إن وصفة التكثيف هذه تجعل من الصورة الشعرية دعامة من دعامات التركيز التي يبحث عنها الشاعر، ولا سيما شعر المقطعات عند الصعاليك، ذلك أنهم يعمدون إلى استخدام الجمل الشعرية الموحية بأقل عدد

من الكلمات في أبيات شعرية قليلة ومحدودة، لأسباب فرضها عليهم واقع الحال، سواء أكانت تلك الأسباب تتمثل في انشغال الشاعر بالقتال؛ أم لغرض تسهيل حفظها وتناقلها بين الناس، أو لعدم توفر الوقت لإعادة كتابتها وإضافة أبيات جديدة، لأن الشعراء الصعاليك غير مستقرين؛ وهم دائما في ترحال لا ثبات فيه عندهم مثل باقي شعراء القبائل الذين يعيشون حالة استقرار دائم.

إن التركيز في الصورة الشعرية يكمن في اختصار الجمل التي ترسم العلاقات الدلالية بين أطرافها، وتنزاح عن الوظيفة الحقيقية لتلك الجمل لتصل إلى دلالات أخرى يفشل المنطق في تبريرها واقعيا؛ فيضطر من أجل البحث عنها الدخول في فضاءات من الخيال الشعري، إذ "إن الصورة الشعرية -بوصفها مصطلحا نقديا حديثا- قد برزت في ظل المذهب الرومانس، وبالتدقيق مع نظرية كولردج في الخيال" .

يشير د. (عز الدين إسماعيل) إلى فضاء الصورة الشعرية ف هذا الإطار بقوله: "والصورة تركيبة عقلية تنتمي إلى عالم الفكرة أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع". ولا يتم ذلك أي المادة التصويرية إلا عن طريق الخيال، الذي يراه (كولريدج) في القدرة التي بواسطتها تستطيع صورة معينة، أو إحساس واحد أن يهيمن على عدة صور أو أحاسيس، في القصيدة فيحقق الوحدة فيما بينها، بطريقة أشبه بالصهر، وبحسب هذه القدرة يتميز شاعر عن آخر، ويتفاضل الشعراء فيما بينهم على مر الزمن واختلاف الحياة في سياقاتها المختلفة، وهناك من يرى أن الصورة الشعرية على هذا المستوى هي نوع من "ذلك التعبير اللغوي الذي يتخذ نسقا معينا يستثير في النفس مدركات حسية، مستخدما في ذلك وسائل تأثير اللغة من عبارات حقيقية وتشبيهات ومجازات، وكلمات ذات جرس خاص وربط جمل وفصل بينها وتضاد وتجانس وإلى ما ذلك". ويدخل ذلك كله في مجال الصورة العامة لفعالية التركيز الشعري حين تتجلى كل هذه الآليات بما يخدم الصورة الشعرية ويدعمها.

ومن خصائص الصورة الناجحة أن ترتبط مع غيرها من الصور بعاطفة ذات صورة واضحة وعميقة، تجعلها تتعدى المعنى الظاهر نحو المعنى الخفي والباطن، لأنها أساس إدراك الأشياء وتمثلها، فالصورة إذن وليدة العاطفة وان العاطفة بدون صورة عمياء والصورة بدون عاطفة فارغة0، وعليه فهي ليست زينة زخرفية أو محسنات لفظية هدفها تحسين صورة الألفاظ فقط، وإنما هي تجسيد للحالة الشعورية الداخلية للشاعر، لأن الشاعر في أثناء نظم القصيدة تتحد في تجربته كل منازعه الداخلية، سواء أكانت آتية من العقل أم من الحس.0، على تحتشد فيه كل هذه الحساسيات من أجل الارتفاع بالحالة الشعرية إلى قمة التركيز الشعري، والاستجابة القصوى لطبيعة التجربة في أعلى درجات تكثيفها الصوري والدلالي.

إذن يعد الحديث عن الصورة من سنن الحديث عن الشعر بحيث لا يمكن إنجاز رؤية نقدية حول الشعر بأي مظهر من مظاهره، من دون تحليل فضاء الصورة الشعرية، وذلك "بوصفها مرتكزا من مرتكزاته الأصيلة التي تضاعف من قيمة جمالياته، وتدخل في أساسه الجوهري الذي يستعير ما بوسعه من خارج منطقة الشعر، وإن إدراك أهمية الصورة تتطلب الوقوف عند ماهية الصورة وأنواعها وأثرها الجمالي في تشكيل النص الشعري"، عند الشعراء، وهنا تحديدا عند الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، وهم ينتهجون نهجا شعريا خاصا في تمثيل تجربته والتعبير عن حياتهم بشعرهم ونموذجهم، بما لديهم من حيوية شعرية وحياتية تسمح لهم بتشكيل هذه الرؤية التي تنهض على تركيز الفعالية الصورية الشعرية بأعلى درجاتها، وفي سياق تعبيري وتشكيلي خاص ونموذجي.

صاحب المقطعة الآتية الشاعر (تأبط شرا) يرسم بخياله لوحات يتلون فيها التجسيم والتشخيص، عبر حالات شعرية تعبر عن تجربة الشاعر في خصوصيته الشعرية والحياتية المعهودة، فضلا عن ذلك تزخر هذه المقطعة بالانفعال النفسي من الخشية والرهبة والإقدام والشجاعة، وكل هذه المعاني التي يشتغل علها الشاعر الصعلوك؛ إذ يقول:

ولقد علمت لتعدون علي شيم كالحسائل
يأكلن أوصلا ولحما كالشكاعي غير جادل
يا طير كلن فأنني سم ولكن ذو دغاول

العدد3 No 3
ايار 2026 May2026
مجلة ساوة للدراسات الانسانية
Sawah Journal of Humanities
E-ISSN 3106 - 8324 P-ISSN 3106 - 8316
مجلة محكمة تصدر عن
جامعة ساوة الاهلية

فالصورة توحي للمتلقي بفكرة كثرة الضباع المتداعية على أكلتها؛ فضلا عن ذلك توحي بضعف الصيد الذي يتمثل بشخصيته في هذا المقام، وهو بذلك يوحي للقارئ أو المتلقي لو كان غيره لفعل به كما يفعل بالمرعى (الشكاعي). إننا إزاء مشهد صوري سينمائي يعتمد على التوليف (المونتاج)؛ في تصوير الضباع وهي تهجم على الشاعر كما يهجم البقر الوحشي الذي تأثر بالجوع جراء طول انتظار وانزواء. وهذه الصورة الحركية بلا أدنى شك تختزل فعالياتها الحركية إلى أقل حد ممكن، بمعنى أن المتلقي بوسعه أن يتخيل ما يمكن أن يجرب من تفاصيل داخل هذا الحراك الصوري الشعري، غير أن الصورة الشعرية هنا تكتفي في إطار التركيز الشعري بالإلماح والتكثيف والاختزال، للوصول إلى الجوهر الشعري الفعال والمعبر عن الحال الشعرية ضمن رؤيتها الخاصة.

إذ نرى في البيت الشعري مباشرة اللقطة التي تؤكد للمتلقي قتل الضباع بدون تصوير المعركة بشكل كليي ومتكامل، بل يشير إلى الطير لتأكل من لحوم هذه الضباع دليلا على أن المعركة خلّفت قتلى؛ كأنها مأدبة لهم نتيجة طبيعية لعنف هذه المعركة وعنفوانها، لأنه يؤكد بأنه صاحب الدواهي تعجز الضباع النيل منه فهو كالسم، ولكن لا أحد بوسعه مجاراته في هذا الفعل الاستثنائي، وهنا على المتلقي ربط هذه اللقطة بالمشهد السابق أو ربط هذا كله في سياق آخر، أي ينفتح نص المقطعة على دلالات متعددة حسب الربط الذي يربطه المتلقي في قراءته الخاصة للصورة المشهدية؛ لأن الشاعر يعتمد على الإيجاز في قوله ولا يذهب نحو التفاصيل التي قد تقلل من زخم التعبير الشعري في الصورة، وهنا الشاعر أيضا يعتمد على الوسائل الحسية لتصوير المشهد اعتمادا كليا على البيئة التي يعيش فيها الشاعر.

في حين يجمع السليك بن السلكة بين جمال الخلقة والخلق في وصفه المرأة التي يتمناها، فهو يشيد بجمال أخلاقها وحشمتها وكرمها، وذلك قبل أن ينتقل إلى وصف جسدها بصورة تشبيهية تعتمد على أداة التشبيه (كأن)؛ والتشبيه هو:" الدلالة على مشاركة أمر لأمر في معنى" [0] وهو "بيان أن شيئاً أو أشياء شاركت غيرها في صفة أو أكثر، بأداة هي الكاف أو نحوها ملفوظة أو مقدرة، تقرّب بين المشبه والمشبه به في وجه الشبه" [0]. بمعنى آخر يقوم التشبيه على أربعة أركان هي: (المشبه، المشبه به، أداة التشبيه، ووجه الشبه).

إذ يقول السليك بن السلكة :

كأن مجامع الأرداف منها نقى درجت عليه الريح هارا
يعاف وصال ذات البدل قلبي ويتبــع الممنعـة النوارا
وما عجزت فكيهة يوم قامت بنصل السيف واستلبوا الخمارا
غذاها قارص يغـدو عليها ومحض حين ينتظر العشارا

إذ يمزج الشاعر بين جمال الجسد الذي يشبهه بقطعة رمل صقلتها الرياح؛ وبين أخلاق المرأة النبيلة التي لا تبتذل وتتمسك بالحشمة والحياء والرفعة، وهذا يؤكد لنا أهمية ارتباط جمال المرأة الجسدي مع جمال اخلاقها في تشكيل إنساني واحد متفاعل بدرجة عالية من التجانس، وهو ترابط عضوي لا انفصال بينهما.

فالتشبيه هو أداة بلاغية تُستخدم لربط عنصرين مختلفين عبر وجه الشبه، مما يعزز وضوح الصورة الشعرية ويجعلها أكثر تأثيرًا، ويعدُ من أهم العناصر في بناء القصيدة الشعرية، حيث يسهم في إبراز المعاني وتقريبها إلى ذهن المتلقي، فالتشبيه يضفي جمالًا وإقناعًا على النص الشعري، ويلعب دورًا في إثراء الخيال الأدبي، مما يجعل القصيدة أكثر حيوية وتعبيرًا. وبالتالي فإنّ التشبيه ليس مجرد زينة لغوية، بل أداة فنية تعكس مهارة الشاعر في صياغة الصور والمعاني، وهو من" أقدم صور البيان، ووسائل الخيال، وأقربها إلى الفهم، ولذلك عدّه بعضهم من الفنون التي تمثل المراحل الأولى من التصوير الأدبي، والربط بين الأشياء لتقريبها وتوضيحها، أو اضفاء مسحة من الجمال عليها"[0]. وهو في مضمار التركيز الشعري يعدّ من أفضل وأكثر الصور تعبيرا عن جوهر التركيز، لأنه يترك مساحة للمتلقي كي يتخيل وجه الشبه بين المشبه والمشبه به في فضاء تكثيفي عال.

والتشبيه البليغ هو الذي يقوم على العنصرين الجوهريين له فحسب في هذا السياق، ففيه "يجري الجمع بين الطرفين دون توسط أداة ولا وجه شبه. وغياب هذين الركنين يفتح الباب امام الذهن يتطلع إلى جميع وجوه اللقاء الممكنة بين الطرفين فإذا هما واحد في التصور، وذلك مدخل البلاغة في هذا التشبيه" .

العدد3 No 3
2026 ايار May2026
مجلة ساوة للدراسات الانسانية
Sawah Journal of Humanities
E-ISSN 3106 - 8324 P-ISSN 3106 - 8316
مجلة محكمة تصدر عن
جامعة ساوة الاهلية

وقد تجلى وصفهم في هذا المضمار لما فيه من تركيز وتكثيف واختزال صوري، لذا "سموا مثل هذا بليغا لما فيه من اختصار من جهة، وما فيه من تصور وتخيل من جهة أخرى؛ لأنّ وجه الشبه إذا حذف ذهب الظنّ فيه كل مذهب وفتح باب التأويل، وفي ذلك ما يكسب التشبيه قوة وروعة وتأثيرا" . ومن صور التشبيه البليغ عند عروة بن الورد:

ما بي عـار إخـــال علمتـه سوى أن أخوالي، إذا نسبوا، نـهـد
إذا ما أردت المجد قصر مجدهم فأعيـا علـــي أن يقاربني المـجد
فيا ليتهم لم يضروا في ضربة وأنـي عبـد فيهم ، وأبي عبـد
ثعالب في الحرب العوان فإن تبخ وتنفـرج الجلـى ، فإنهـم الأسـد

فيرى الشاعر بأن ما يحمله من أصل "نهدي" من أخواله هو عاره الوحيد، وهو يعلمه، وهذا ما يمنعه من بلوغ المجد واكتماله. ويتمنى لو لم يختلط نسبه بهم، والادهى من هذا يتمنى العبودية لنفسه ولوالده، ويعلل لذلك بأن العبودية قد تزول بتحريره وعتقه؛ ولكن نسبه إلى اخواله هو نسب دم لا يزول إلى الممات، وبعد هذا وذاك نرى تبرير سبب الكره لهم عبر التشبيه البليغ فنرى التقابل في وصفهم على هذا النحو؛ ففي هذه المقطّعة الشعرية يشكو عروة أخواله ويزعم أنهم ثعالب في الحرب؛ لأنها تحمل صفات ذميمة كالجبن، والمكر، والخديعة، وعدم المواجهة، والاختلاس وغيرها، ومن ثم يشبههم بأسود في السلم، لأنهم يدعون القوة والشجاعة في حالة السلم فقط وهو ادعاء باطل؛ إذ يلعب التشبيه البليغ دوره هنا ليثبت أن المشبه والمشبه به عينه ويضفي جميع صفاته عليه.

إن حركية التشبيه هنا تعمل داخل فضاء التركيز الشعري الصوري على أمثل ما يكون، فالمشبه يأتي داخل تشخيص فردي مستقل يحمل مجموعة من الصفات التي تتكثف في جوهر صورته الشعرية، وبالمقابل فإن المشبه به يتحرك على هذا النحو التركيزي للصورة كي يحمل ما يوازي المشبه من الصفات، من أجل أن تجري المضاهاة التشبيهية بين المشبه والمشبه به على نحو يخدم فعالية التركيز الشعري، ويسهم في الارتفاع بشعرية الصورة نحو أعلى مقام تشكيلي وتعبيري ممكن في هذه المقطّعة الشعرية الصعلوكيّة.

تركيز الإيقاع عند الشعراء الصعاليك:

يعدّ الإيقاع ركنا مهما في تشكيل القصيدة الشعرية إلى جانب الصورة الشعرية، ذلك أنه يسيّر القصيدة على وفق نظام زمني منتظم ومتناسق، كما يعدّ أداة من أدوات التركيز، إذ يعمد الشاعر في إيقاعه الخارجي إلى اختيار وزن واحد من أوزان الشعر؛ فينظم قصيدته وفقا لتفعيلات ذلك الوزن، مما يبعد عنها الزيادة في الكلام ويوازن بين الحركات والسكنات، على وفق نظام تشكيلي شعري شديد الضبط والفعل.

ومما يرفع من وتيرة التركيز وجود الزحافات التي تقوم على حذف حرف ساكن أو تسكين حرف متحرك، وهذا الأمر بدوره يؤدي إلى اختصار زمني في تفعيلات البحور الشعرية، أما في الإيقاع الداخلي فالشاعر يعمد إلى اختيار الحروف بحسب أصواتها؛ التي تتجانس مع الغرض الشعري الذي يروم الشاعر الخوض فيه، بحيث تؤدي القصيدة وظيفتها بتجسيد عاطفة الشاعر وإحساسه، وهذا الأداء ينظر إلى التركيز ويعبد الطريق أمام أدواته لتجسيد الدلالات المتعددة، وقد دلت لفظة الإيقاع اصطلاحا على اتِّفاقُ الأَصواتِ وتوقيعُها في الغناء، فهو "تكرار الوقوع المطرد للنبضة، وتدفق وقوع الكلمات المنتظم في الشعر والنثر، ويتدفق الإيقاع بانتظام بين الحركة والسكون"[0]

يوزع الشاعر تأبط شرا قصائده ومقطوعاته على أوزان ستة رئيسة هي: الطويل – البسيط – الوافر - الكامل – المتقارب- الرجز؛ فهو يستخدم البحور المركبة أي الكاملة في تفاعيلها؛ فضلا عن ذلك يضيف إليها بحرين خفيفين بسيطين، هما المتقارب (فعولن) والرجز (مستفعلن) وذلك بحسب حاجة التجربة وضروراتها.

العدد3 No 3
2026 ايار May2026
مجلة ساوة للدراسات الانسانية
Sawah Journal of Humanities
E-ISSN 3106 - 8324 P-ISSN 3106 - 8316
مجلة محكمة تصدر عن
جامعة ساوة الاهلية

نقف عند بحر المتقارب والرجز لدى تأبط شرا في هذا المقام، إذ يشير حازم القرطاجني إلى استخدام البحور في الشعر بقوله: "فإذا قصد الشاعر الفخر حاكى غرضه بالأوزان الفخمة الباهية الرصينة، وإذا قصد في موضع قصدا هزليا... حاكى بما يناسبه من الأوزان الطائشة القليلة البهاء" . إذ تبدو قصيدة المتقارب في ديوان تأبط شرا تحتوي على موضوع هزلي ساخر، وهو لقاء الغول؛ إذ يقول الشاعر:

فأصبحت والغول لي جارة فيا جارتا أنت ما أهولا

فالموضوع يناسب وينسجم مع هذا الوزن الخفيف الطائش على حدّ قول القرطاجني المكون من تفعيلة (فعولن)، وهو يلعب على وتر هذا الوزن ضمن ضرورات تشكيلية خاصة ونوعية؛ فالشاعر في هذا المجال يسيطر سيطرة تاما على الفعالية الإيقاعية في حركية البيت الشعري؛ فكأنه يرقص ولا يمشي ضمن هذا الإطار، ولكن الموضوع العام هو عن الفخر؛ فكان لا بدّ للشاعر أن يستخدم أوزانا فخمة في تناول موضوع (الفخ)، ولكنه أبى إلا أن يستخدم وزنا خفيفا طائشا على حدّ قول القرطاجني، فهل أراد الشاعر الصعلوك (تأبط شرا) أن يسخر من هذه الصفة التي هي من صفات رجال القبائل العربية التي يعطونها أهمية استثنائية؟! علما بأنّ معظم الصعاليك هم منبوذون من قبائلهم ومطرودون منها بأسباب كثيرة؛ فهل هذا يعني بشكل من الأشكال التعبير عن المسكوت عنه عند هذا الشاعر الصعلوك وباقي الشعراء الصعاليك؟!

أما بخصوص بحر (الرجز) فللشاعر أرجوزة واحدة في ديوانه فهي:

مالك من أير سليب الخلة
عجزت عن جارية رفلة
تمشي إليك مشية هرولة
كمشية الأرخ تريد العلة
لو أنها راعية ثلة
تحمل قلعين لها، متلة
لصرت كالهراوة العبلة

والمعروف عن الرجز ارتباطه بالحرب وبالعمل في العصر الجاهلي؛ في حين يشير أحد النقاد إلى انتشار الرجز عند الصعاليك وعلى السنتهم قبيل مصارعهم. فالرجز عند تأبط شرا ليس للعمل أو الحرب أو استقبال المصرع، بل هو "تقابل بين نوعين من الحياة: الحياة الحضرية المرفهة والحياة البدوية الخشنة الجافة. أو حياة المتعة واليسار والثياب المجرورة، وحياة الفقر والمعاناة والزوادة على الكتف. والنص يعرض هذا التقابل" . بما يمكن أن تنطوي عليه هذه الرؤية التقابليّة من فعالية تركيز شعري، تقوم على تكثيف الرؤية في كل مسار من هذين المسارين المتقابلين المتضادين.

ولا شك في أن هذا تضاد واضح بين عيشتين: عيشة الحضرية والعيشة البدوية، وهو تقابل دلالي له معنى عالي التركيز في هذا السياق الشعري التمثيلي: إذ يعد التقابل الدلالي "ذو تسمية حديثة، وهو يشبه مصطلحات أخرى "التقابل الدلالي: "منها الطباق والمقابلة والضد والنقيض العكس والخلاف والتباين".

أدّت الموسيقى الشعرية دورا هاما في تعزيز الصورة الفنية على صعيد التركيز والتكثيف والعلامة الشعرية، فالموسيقى "المقترنة بالقول الشعري تكسب النفس لذة وراحة، وتوقظ فيها تصورات وانفعالات"؛ فقد اختار الشنفرى (البحر الطويل) مثلا وهو ايقاع يناسب قوة الاداء ورصانته بحسب طبيعة الموضوع الشعري وفعاليته التركيزية، ويعكس قدرة الشاعر على التحكم في انفعالاته وتأملاته وتمثلاته، وهذا البحر يتميز بملاءمته للانفعالات الهادئة المسيطر عليها؛ فضلا عن ذلك يكون مناسبا للشعر الذي يمزج بين التأمل والهدوء والاستقرار الذي يتجلى في التركيز الذهني والجسدي معاً.

نلاحظ أنّ الشاعر الشنفرى إلى جانب استخدامه الإيقاع الخارجي؛ يوظف التجنيس الحرفي كأداة إيقاعية داخلية ضمنية مركّزة، تعمل مثل القافية داخل البيت الشعري على ربط الأجزاء داخل فضاء توقيعي واحد، وقد ساهم تكرار الحروف في اضفاء تماثل صوتي يدعم البنية الشعرية بقوة؛ فكرر حرف التاء ليشكل ذلك محورا صوتيا أساسيا يحوز على طاقة تركيز واضحة؛ إذ أضافت هذه التكرارات المتتابعة

لهذا الحرف بعدا نفسيا عميقا على قلب الشاعر ورؤيته الشعرية، ومن ثم أثرت على المتلقي في هذا السياق؛ إذ يقول الشاعر:

فدقت وجلت واسبكرت وأكملت فلو جن الإنسان من الحسن جنت

يريد الشاعر أن يضفي الجمال على حبيبته سواء بدت في رؤيتها وهي دقيقة أو هي سمينة، ويؤكد لو كان الجمال أو الحسن يسبب الجنون لكان حسنها أو جمالها سببا للجنون. ففي البيت الشعري السابق يتناغم الإيقاع الخارجي مع الإيقاع الداخلي المتولد من تكرار الحروف، مما يطلق العنان لجمال الطبيعة ولجمال المرأة على حد سواء.

يشكل الجناس التام إيقاعا داخليا في البيت الشعري الواحد، والجناس اصطلاحا هو: تشابه لفظي في النطق واختلافهما في المعنى، "وهو أن يجيء المتكلم بكلمتين متفقتين لفظا مختلفتين معنى لا تفاوت في تركيبهما ولا اختلاف في حركتهما" .

ويمكن أن نلاحظ الجناس التام في مقطعات تأبط شرا كما في البيت الآتي:

إذ المرء لم يحتل وقد جد جده أضاع وقاسي أمر وهو مدبر

إذ نجد الجنس التام في كلمتي (جد) و (جده)؛ فالجد اللذة في الأول يعني التجمع أو الزيادة في حين الثانية بمعنى اجتهاده. كما نلحظ جناس تام اخر في البيت الشعري الآتي للشاعر نفسه؛ إذ يقول:

إذ راع راع أروع الموت راع وإن حمى حمى معه جر كرم مصابر

ففي الحالة الأولى تدل اللفظة على الاهتمام، في حين اللفظة الثانية تدل على الموت، داخل رؤية تقوم على شدّة التركيز الشعري وتكثيف الرؤية الشعرية

إن الإيقاع الداخلي الذي ينتجه الجناس التام يتّحد مع الإيقاع الخارجي، حيث إن "صفة الجناس التكرارية بين توافق الكلمتين لفظيا في بنية إيقاعية صوتية ذات دلالة مؤثرة في النفس وتنبيه مؤثر" . ويحقق الجناس التام في البيتين الشعريين تجانسية إيقاعية تتناسب مع الحالة الشعورية للشاعر لحظة تصوير الحالة التي هو فيها، وتقوم على فعالية تركيزية كونتها هذه البنية الإيقاعية المشتركة مع البنية الدلالية.

الخاتمة

لقد اتضح لنا عن طريق دراسة المقطعات الشعرية عند صعاليك العصر الجاهلي، أن التركيز الشعر فيها جاء معبرا عن طبيعة البيئة التي عاشوا بها من حيث حشد اللغة والصورة والإيقاع في فضاء شعرية واحد، وجاءت أبرز نتائج الدراسة كالآتي:

1-شكل شعر الصعاليك في العصر الجاهلي نموذجا أدبيا فريدا؛ إذ عبر عن تمرد اجتماعي فكري على القيم القبلية، فضلا عن ذلك تميز هذا الشعر بإعلاء قيم الإيثار والتحدي مما يمكن توصيفه بثورة الصعاليك على المجتمع القبلي.

2- كل مقطوعة شعرية من مقطعات الصعاليك لها خصوصية شعرية ذات طبيعة مكتملة، بمعنى أنها مكتملة لغويا وصوريا وإيقاعيا؛ إذ تتضافر هذه العناصر لتكوين بنية شعرية واضحة كبنية التضاد أو المطابقة.

3- تضافرت عناصر اللغة والصورة والإيقاع لتشكيل تركيز شعري في مقطعات شعراء الصعاليك في العصر الجاهلي.

4- شكل التكرار محورا أساسيا للتركيز الدلالي وللتركيز الإيقاعي الداخلي لتلك المقطعات الشعرية.

5- كما شكل أسلوب الجناس والجناس التام تحديدا ظاهرة الإيقاع الداخلي لتعزيز الإيقاع الخارجي.

قائمة المصادر و المراجع

١. لسان العرب، ابن منظور (ت 711 هـ) ، دار الحديث ، طبعة مراجعة ومصححة ، ط1 ، القاهرة – مصر ، 2003 ، مادة ركز : 5 / 355
٢. معجم مصطلحات الأدب ، مجدي وهبة ، وكامل المهندس ، مكتبة لبنان ، ط2 ، بيروت – لبنان، 1984 ، ص97.
٣. المعجم المفصل في الأدب، إعداد محمد التونجي ، دار الكتب العلمية ، ط2 ، بيروت- لبنان، 1999 : 1 / 244.
٤. معجم المصطلحات الأدبية ، إبراهيم فتحي ، التعاضدية العمالية للطباعة والنشر ، صفاقس ، تونس ، 1986، ص81.
٥. أقنعة النص " قراءات نقدية في الأدب ، سعيد الغانمي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ط1 ، بغداد، 1991 ، ص87.
٦. التجربة الشعرية : التشكيل والرؤيا ، د. محمد صابر عبيد ، المنهل للنشر الالكتروني ، 2018 ، ص 166.
٧. ينظر: الأسلوب والأسلوبية ، بير جيرو ، ترجمة : منذر عياشي ، مركز الإنماء الحضاري، ط2 ،سوريا ،1994 ، ص7.
٨. معجم مقاييس اللغة ، أحمد بن فارس (ت395 هـ) ، تحقيق: عبد السلام محمد هارون ، دار الجيل ، بيروت – لبنان، ب. ت، : 5 / 102.
٩. أساس البلاغة ، محمود بن عمر الزمخشري (ت 538 هـ)، تحقيق: محمد باسل ، دار الكتب العلمية ، ط1 ، بيروت- لبنان، 1998 : 2 /88.
١٠. لسان العرب، ابن منظور (ت 711 هـ) ، مادة قطع : 8 / 276.
١١. التركيز الشعري " دراسة في شعر المقطعات في عصر صدر الإسلام" ، بشائر بشار النعيمي، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط1 ، عمان – الاردن، 2022 ، ص12.
١٢. المقطعات الشعرية في الجاهلية وصدر الإسلام، د. مسعد بن عيد العطوي، مكتبة التوبة ، عن موقع الألوكة ،1414 هـ - 1993 م ، ص58.
١٣. البيان والتبين ، الجاحظ ، تحقيق : عبدالسلام محمد هارون ، مكتبة الخانجي ، ط4 ، القاهرة – مصر ، ب. ت : 1 / 67.
١٤. المقطعات (فن-) | الموسوعة العربية ، عن موقع الموسوعة www.arab-ency.com/ar تاريخ الزيارة 10-7-2025.
١٥. الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي ، د. يوسف خليف ، مكتبة الدراسات الأدبية 8 ، دار المعارف ، ط4 ، القاهرة – مصر ، 1986 ، ص261.
١٦. لسان العرب، ابن منظور ، مادة صعلك : 8/ 244.
١٧. تاريخ آداب اللغة العربية ، جرجي زيدان، دار الهلال ، القاهرة – مصر ، 1911 م : 1 / 141.
١٨. ينظر: الصعلكة والفنون في الإسلام، أحمد أمين ، دار المعارف ، القاهرة – مصر ، إبريا 1952 ، ص18-19.
١٩. ينظر: العصر الجاهلي ، د. شوقي ضيف ، دار المعارف ، ط7 ، دار المعارف ، القاهرة – مصر ، 1976، ص375-376.
٢٠. ينظر: الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي ، د. يوسف خليف ، ص 32-33.
٢١. الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي ، د. يوسف خليف ، ص 34.
٢٢. ديوان الصعاليك ، شرح : د. يوسف شكري فرحات ، دار الجيل للنشر والطباعة والتوزيع ، بيروت – لبنان ،2004 م، ص 6.
٢٣. العصر الجاهلي ، د. شوقي ضيف ، م. س ، ص 387.

٢٤. الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي ، د. يوسف خليف ، ص 328.
٢٥. العصر الجاهلي ، د. شوقي ضيف ، م. س ، ص384.
٢٦. الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي ، د. يوسف خليف ، ص 335.
٢٧. العصر الجاهلي ، د. شوقي ضيف ، م. س ، ص380.
٢٨. ديوان الصعاليك ، شرح : د. يوسف شكري فرحات ، م. س ، ص 115.
٢٩. العصر الجاهلي ، د. شوقي ضيف ، م. س ، ص377.
٣٠. ديوان الصعاليك ، شرح : د. يوسف شكري فرحات ، م. س ، ص 116.
٣١. القيم الجمالية والفنية في قصائد الشعراء الصعاليك " تأبط شرا أنموذجا "، سهام معاش ، رسالة ماجستير ، بإشراف الطيب بلعدل، كلية الآداب واللغات – جامعة زيان عاشور بالجلفة ، الجزائر ، 2016-2017، ص7.
٣٢. ديوان الصعاليك ، شرح : د. يوسف شكري فرحات ، م. س ، ص 179.
٣٣. السليك بن السلكة " أخباره وشعره" ، جمع ودراسة وتحقيق : حميد ادم ثويني ، وكامل سعيد عواد ، مطبعة العاني ، ط1 ، بغداد ، 1404 هـ - 1984م ، ص12.
٣٤. م . ن : 14.
٣٥. [1] ديوان الصعاليك ، شرح : د. يوسف شكري فرحات ، م. س ، ص181.
٣٦. السليك بن السلكة " أخباره وشعره" ، جمع ودراسة وتحقيق : حميد ادم ثويني ، وكامل سعيد عواد ، ص25.
٣٧. أمثال العرب ، للمفضل بن محمد الضبي (ت 168 هـ) ، تقديم وتعليق د. إحسان عباس ، دار الرائد العربي ، ط1 ، بيروت – لبنان ، 1981 ، ص61.
٣٨. الصورة الشعرية في الكتابة الفنية " الأصول والفروع" ، د. صبحي البستاني ، دار الفكر اللبناني ، ط1 ، بيروت – لبنان ، ص49.
٣٩. ديوان الشنفرى ، تحقيق: طلال حرب ، دار صادر ، ط1 ، بيروت – لبنان ، 1996 ، ص38.
٤٠. ديوان تأبط شرا وأخباره ، تحقيق: علي ذو الفقار شاكر، دار الغرب الإسلامي ، تونس، ط1 ، 1984 ، ص63.
٤١. التكرار في الشعر الجاهلي "دراسة أسلوبية"، موسى ربابعة، مجلة مؤتى للبحوث والدراسات- العلوم الإنسانية والاجتماعية ، مج (5)، ع (1) ، جامعة مؤتة – الاردن، دو القعدة / حزيران، 1990، ص 179.
٤٢. ديوان عروة بن الورد " شرح ابن السكيت ت 244 هـ" ، تحقيق : عبد المعين الملوحي ، الهيئة العامة السورية للكتاب ، ط2 ، دمشق – سوريا ، 2017، ص40.
٤٣. اللغة العليا: جون كوين، ترجمة: أحمد درويش: 380

٤٤. ينظر: موسوعة المصطلح النقدي ، عبد الواحد لؤلؤة ، المؤسسة العربية للدراسات ، ط2 ، بيروت – لبنان ، 1982 : 2 / 242.
٤٥. التفسير النفسي للأدب ، د. عز الدين إسماعيل ، مكتبة الغريب ، القاهرة- مصر ، 1963 ، ص66.
٤٦. دراسات في النقد الأدبي المعاصر، د. محمد زكي العشماوي: 263.
٤٧. التعبير البياني " رؤية بلاغية نقدية"، شفيع السيد ، دار الفكر العربي ، ط4 ، القاهرة- مصر ،1995 ، ص32.
٤٨. ينظر: الصورة في الشعر العربي: 101 -102 . وينظر، المجمل في فلسفة الفن ـ لكروتشه: ص 56-57.
٤٩. ينظر: الصورة الفنية في شعر أبي تمام، عبد القادر الرباعي : ص 178
٥٠. بلاغة التركيز الشعري ، د. محمد يونس صالح الجريسي ، دار نون للطباعة والنشر والتوزيع ، ط1، الموصل، 2020 ، ص95.

٥١. ديوان تأبط شرا وأخباره ، تحقيق: علي ذو الفقار شاكر ، ص195.
٥٢. بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، عبد المتعال الصعيدي، مكتبة الآداب للنشر والتوزيع، ط17، القاهرة – مصر،2010: 3 / 384.
٥٣. في البلاغة العربية " علم البيان "، د. عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت – لبنان، 1405 هـ - 1985 م: ص 62.
٥٤. البلاغة الواضحة، علي الجارم ومصطفى أمين: 18
٥٥. السليك بن السلكة " أخباره وشعره" ، جمع ودراسة وتحقيق: حميد ادم ثويني ، وكامل سعيد عواد ، ص55-56.
٥٦. فنون بلاغية، د. أحمد مطلوب، دار البحوث العلمية، ط1، الكويت، 1975: 27.
٥٧. دروس في البلاغة العربية – نحو رؤية جديدة -، الأزهر الزناد ، المركز الثقافي العربي ، ط1 ، بيروت – دار البيضاء ، 1992 ، ص 23- 24.
٥٨. معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، د. أحمد مطلوب، مطبوعات المجمع العلمي العراقي ، بغداد ، 1406 هـ - 1986 م : 2 / 180.
٥٩. ديوان عروة بن الورد " شرح ابن السكيت ت 244 هـ" ، تحقيق : عبد المعين الملوحي ، ص51.

٦٠. ينظر، معجم المصطلحات الأدبية: ابراهيم فتحي: ص 57
٦١. تأبط شرا ، أحمد بوزفور، شر الفنك ، مطبعة النجاح الجديدة ، دار البيضاء – المغرب، 1990، ص50.
٦٢. منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني ، تحقيق: محمد الحبيب بن خوجة ، ط2 ، بيروت – لبنان، 1981، ص 266.
٦٣. ديوان تأبط شرا وأخباره ، تحقيق: علي ذو الفقار شاكر ، ص164.
٦٤. م . ن ، ص 199-200
٦٥. ينظر: الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي ، د. يوسف خليف ، ص 318.
٦٦. تأبط شرا ، أحمد بوزفور، ص52.
٦٧. مصطلحات الدلالة العربية في ضوء علم اللغة الحديث، جاسم محمد عبد العبود ، دار الكتب العلمية ، ط1 ، بيروت- لبنان، 2007، ص233.
٦٨. ديوان تأبط شرا وأخباره ، تحقيق: علي ذو الفقار شاكر ، ص164.
٦٩. ديوان الصعاليك ، شرح : د. يوسف شكري فرحات ، م. س ، ص 17.
٧٠. معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، د. أحمد مطلوب: 2 / 64.
٧١. ديوان تأبط شرا وأخباره ، تحقيق: علي ذو الفقار شاكر ، ص33.
٧٢. ديوان تأبط شرا وأخباره ، تحقيق: علي ذو الفقار شاكر ، ص75.
٧٣. الإيقاع الداخلي في شعر الصوري "الجناس اختيارا أسلوبيا"، د. رائد حميد البطاط ، وزينب حسن عسكر ، مجلة كلية التربية للعلوم الإنسانية / جامعة ذي قار، مج (14)، ع (2) ، 2024، ص 18.