مركز جيل البحث العلمي
www.jilrc.com
JiL Scientific Research Center

مجلة جيل
الدراسات الأدبية والفكرية

مجلة علمية دولية محكمة ومفهرسة عالميا تصدر دوريا عن مركز جيل البحث العلمي

Lebanon - Tripoli /Abou Samra Branche P.O.BOX - www.jilrc.com - literary@journals.jilrc.com

العام الثاني عاشر - العدد 102 - أكتوبر 2025 ISSN 2311-519X - DOI Prefix: 10.33685/1317

بسم الله الرحمن الرحيم

مركز جيل البحث العلمي

مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية

ISSN 2311-519X

مجلة علمية دولية محكمة تصدر شهريا

Lebanon - Tripoli /Abou Samra Branche P.O.BOX - www.jilrc.com - literary@journals.jilrc.com

المشرفة العامة: أ.د. سرور طالبي

مدير التحرير: د. جمال بلبكاي

التعريف:

مجلة علمية دولية محكمة ومفهرسة عالميا تصدر دوريا عن مركز جيل البحث العلمي وتعني بالدراسات الأدبية والفكرية بإشراف هيئة تحرير ولجنة علمية ثابتة مشكلة من أساتذة وباحثين من عدة دول وهيئة تحكيم تتشكل دوريا في كل عدد.

DOI Prefix: 10.33685/1317

اهتمامات المجلة وأبعادها:

ينفتح الخطاب الفكري والأدبي على عدة اعتبارات، ويتموضع ضمن سياق سوسيو ثقافي وسياسي، يجعل من تمثلاته تأخذ موضعيات متباينة، فبين الجمالي والفكري مسافة تماس وبين الواقعي والجمالي نقاط التقاء تكشفها المواقف.

وإيمانًا منا بأن الحرف التزام ومسؤولية، وبأن الكلمة وعي وارتقاء، فإن مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية المجلة الأكاديمية الدولية المحكمة والتي تختص بنشر البحوث الأدبية والمقاربات النقدية والفكرية تسعى لأن تقدم جديدا إلى الساحة الفكرية العربية.

الأهداف:

- نشر المعرفة الأصيلة، وتعزيز الحوار العلمي العقلاني من خلال نشر الرأي والرأي المخالف.
- تلبية حاجات الباحثين وطلبة العلم سواء من ناحية الاكتفاء المعرفي في مواضيع محددة تتماشى وهدف المجلة أم من ناحية النشر وتشجيع البحوث الرصينة والمبتكرة.
- خلق وعي قرائي حدوده التمييز بين الكلمة الأصيلة والكلمة المبتذلة التي لا تقدم جديدا في ظل استسهال النشر مع المتاحات الالكترو نية.

هيئة التحرير:

أ.د. أحمد رشراش (جامعة طرابلس، ليبيا)

أ.د. أمين مصرني (المدرسة العليا للأساتذة، الجزائر)

أ.د. دين العربي (جامعة الدكتور مولاي الطاهر، الجزائر)

أ.د. عبد الرحمن الأغبري (جامعة أديامان، تركيا)

رئيس اللجنة العلمية: أ.د. عاصم شحادة علي (الجامعة الإسلامية العالمية، ماليزيا)

ضبط وتدقيق: أ. رؤوف أحمد الملّ (الجامعة اللبنانية)

اللجنة العلمية:

أ.د. عبد الوهاب شعلان (جامعة محمد الشريف مساعدية، الجزائر)

أ.د. ضياء غني لفتة العبودي (جامعة ذي قار، العراق)

أ.د. محمد جواد حبيب البدراني (جامعة البصرة، العراق)

أ.د. مداني زيقم (جامعة سوق أهراس، الجزائر)

أ.د. مليكة ناعيم (جامعة القاضي عياض، المغرب)

أ.د. منتصر الغضنفري (جامعة الموصل، العراق)

د. الحسين محمد ال مهديه (جامعة الملك سعود، المملكة العربية السعودية)

د. سعيد علي (جامعة نغاونديري، الكاميرون)

د. ظلال سعده (جامعة أنقرة للعلوم الاجتماعية، تركيا)

د. كريم المسعودي (جامعة القادسية، العراق)

د. مأمون التجاني حسن الدالي (بجامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية)

م.د. نزارراهي خصاف (المديرية العامة لتربية محافظة واسط، العراق)

أعضاء لجنة التحكيم الاستشارية لهذا العدد:

د. سعيد حميد كاظم (جامعة كربلاء، العراق)

د. سمية حسنعليان (جامعة أصفهان، إيران)

د. عبد الكريم العوني (جامعة محمد الأول وجدة، المغرب)

د. عبد الوهّاب الشّتيويّ (كلّيّة الآداب والفنون والإنسانيّات، منّوبة، تونس)

د. محمد كلش أرسلان (جامعة يالوفا، تركيا)

د. هاني إسماعيل رمضان (جامعة جيرسون، تركيا)

د. يوسف محمد أبكر (جامعة خليج السدرة، ليبيا)

مركز جيل البحث العلمي

مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية

شروط النشر

مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية مجلة علمية دولية محكمة تختص بنشر البحوث الأدبية والمقاربات النقدية والفكرية، تصدر شهريا عن مركز جيل البحث العلمي، بإشراف هيئة تحرير مشكلة من أساتذة وباحثين وهيئة علمية تتألف من نخبة من الباحثين وهيئة تحكيم تتشكل دوريا في كل عدد.تقبل المجلة الأبحاث والمقالات التي تلتزم الموضوعية والمنهجية، وتتو افر فيها الأصالة العلمية والدقة والجدية وتحترم قواعد النشر التالية:

- أن يكون البحث المقدم ضمن الموضوعات التي تعنى المجلة بنشرها.
- ألا يكون البحث قد نشر أو قدم للنشر لأي مجلة، أو مؤتمر في الوقت نفسه، ويتحمل الباحث كامل المسؤولية في حال اكتشاف بأن مساهمته منشورة أو معروضة للنشر.
- <u>أن تحتوي الصفحة الأولى من البحث على:</u>

- عنوان البحث باللغة العربية والانجليزية.
- اسم الباحث ودرجته العلميَّة، والجامعة التي ينتمي إليها باللغة العربية والانجليزية.
- البريد الإلكتروني للباحث.
- ملخَّص للدراسة في حدود 150 كلمة وبحجم خط 12 باللغة العربية والانجليزية.
- الكلمات المفتاحية بعد الملخص باللغة العربية والانجليزية.

- أن تكون البحوث المقدمة بإحدى اللغات التالية: العربية، الفرنسية والإنجليزية.
- أن لا يزيدَ عدد صفحات البحث على (20) صفحة بما في ذلك الأشكال والرسومات والمراجع والجداول والملاحق.
- أن يكونَ البحثُ خاليًا مِنَ الأخطاءِ اللغوية والنحوية والإملائيَّة.
- أن يلتزم الباحث بالخطوط وأحجامِها على النحو الآتي:

- اللغة العربية: نوع الخط (Traditional Arabic) وحجم الخط (16) في المتن، وفي الهامش نفس الخط مع حجم (12).
- اللغة الأجنبية: نوع الخط (Times New Roman) وحجم الخط (14) في المتن، وفي الهامش نفس الخط مع حجم (10).
- تكتب العناوين الرئيسية والفرعية بحجم 18 نقطة مع تضخيم الخط.

- أن تكتب الحواشي بشكل نظامي حسب شروط برنامج Microsoft Word في نهاية كل صفحة.
- أن يرفق صاحب البحث تعريفا مختصرا بنفسه ونشاطه العلمي والثقافي.
- عند إرسال الباحث لمشاركته عبر البريد الالكتروني، سيستقبل مباشرة رسالة إشعار بذلك.
- تخضع كل الأبحاث المقدمة للمجلة للقراءة والتحكيم من قبل لجنة مختصة ويلقى البحث القبول النهائي بعد أن يجري الباحث التعديلات التي يطلبها المحكمون.
- لا تلتزم المجلة بنشر كل ما يرسل إليها وهي غير ملزمة بتقديم مبررات.
- ترسل المساهمات بصيغة الكترونية حصراً على عنوان المجلة: literary@journals.jilrc.com

الفهرس

	الصفحة
• الافتتاحية	07
• استلهام التراث الشفهي في السرد المغربي الحديث: رو ايتا "حيوات متجاورة" و"كائنات محتملة" نموذجين؛ مولاي عثمان شريفي علوي (جامعة السلطان مولاي سليمان، المغرب)	09
• الحجاج وبلاغة الانتصار في سجالات زكي مبارك: جدلية الإقناع والإقصاء؛ ياسين الشعري (المغرب)	21
• الانزياحات السردية في التشبيه الاستطرادي: الثور الوحشي نموذجًا؛ فرهاد ديوسالار (جامعة آزاد الإسلامية، كرج، إيران)	43
• آفاق التطور والازدهار لفن السيرة الذاتية في الأدب العربي ؛ أحمد غربا (الجامعة الفيدرالية، كاشير، نيجيريا)	69
• الدلالة والإيقاع في شعر ثابت بن جابر الملقب (تأبّط شرًا) قصيدة (يا عيد) أنموذجًا؛ ربيع بابي (جامعة كرابوك تركيا)	81

الافتتاحية

بسم الله الرحمن الرحيم

بسم الله الرحمن الرحيم والصلاة والسلام على سيدنا محمد، خاتم الأنبياء والمرسلين، وعلى آله وصحبه أجمعين، ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدين.

يمثل الأدب في جوهره مرآةً للروح الإنسانية، وفضاءً رحبًا تتقاطع فيه التجارب الفردية مع الذاكرة الجمعية، لتتشكل عبره ملامح الفكر والهوية في ثرائها وتنوعها. وإذا كان السرد قد ظل على امتداد العصور أداةً لحفظ الحكاية وتوثيق المعنى وبثّ القيم، فإنّ الدراسات الأدبية والفكرية اليوم تعيد مساءلة هذا التراث الغني، مستلهمةً من الماضي أفقًا للحاضر، ومن الواقع امتدادًا نحو المستقبل.

وفي هذا الإطار، يضم هذا العدد من مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية جملة من الأبحاث التي تنفتح على عوالم التراث والسرد والنقد والذاتية، فتتناول استلهام التراث الشفهي في السرد المغربي الحديث، وتستقصي آليات الحجاج وبلاغة الانتصار في سجالات الفكر، كما تتوقف عند الانزياحات السردية في التشبيه الاستطرادي، وتستشرف آفاق التطور والازدهار لفن السيرة الذاتية في الأدب العربي، كما يضمّ هذا العدد أيضًا دراسة نقدية موسومة بـــ "الدلالة والإيقاع في شعر ثابت بن جابر الملقب (تأبّط شرًا): قصيدة (يا عيد) أنموذجًا"، تسعى إلى الكشف عن الأبعاد الجمالية والإيقاعية في شعر الصعاليك.

وإنّ هذه الدراسات، على تنوع مناهجها ومقارباتها، تشكّل لبنات متينة في صرح النقد الأدبي والفكري المعاصر، إذ تفتح آفاقًا للنقاش حول تفاعل النص مع تراثه، وتحولاته السردية والبلاغية، وتجديد طرائق التعبير عن الذات والهوية. وبذلك يظل الأدب العربي حيًّا نابضًا، قادرًا على مواكبة أسئلة الحاضر وتطلعات المستقبل.

وإذ نقدّم هذا العدد لقرّائنا الكرام، نسأل الله أن يجعل فيه نفعًا، وأن يكون إضافة تثري الفكر وتغني الذائقة وتضيء دروب البحث والاكتشاف.

مدير التحرير: د. جمال بلبكاي

تخلي أسرة تحرير المجلة مسؤوليتها عن أي انتهاك لحقوق الملكية الفكرية
لا تعبر الآراء الواردة في هذا العدد بالضرورة عن رأي إدارة المركز
© جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي

استلهام التراث الشفهي في السرد المغربي الحديث: روايتا "حيوات متجاورة" و"كائنات محتملة" نموذجين

The inspiration of the oral heritage in the modern Moroccan narrative: The novels "Hayawat Mutajawira" and "Ka'inat Muhtamala" as samples

أ. مولاي عثمان شريفي علوي (جامعة السلطان مولاي سليمان، المغرب)

Moulay Otman Chrifi Alaoui (Sultan Moulay Soulayman, Morocco)

Abstract:

As seen in the novels "Hayawat Mutajawira" and "Ka'inat Muhtamala", the inspiration derived from oral heritage in modern Moroccan narrative goes beyond just adorning the narrative space of the two works. Instead, it is an essential component that gives them substance and genuineness. This kind of borrowing conveys a comprehensive vision in which the past, present, and future converge within a framework that symbolizes the location's character and its true Moroccan spirit, going beyond simply reviving and recalling the past. This includes more than just spoken forms; it also includes customs, rituals, proper names, and even specifics about eating habits. The study's initial segment concentrated on establishing the notion of heritage, particularly oral heritage, including proverbs, folktales, myths, Aita and riddles. The second half, however, is clearly practical, as it investigates the manifestations of oral tradition forms in the two books. At the end of the paper, we highlighted the qualitative contribution made by the usage of various types of oral heritage in current Moroccan story and its function in preserving and transmitting this heritage throughout generations.

Key words: Narrative _ heritage _ Novel _ Identity.

مستخلص:

إن استلهام التراث الشفهي في السرد المغربي الحديث، كما هو ظاهر في روايتي حيوات متجاورة وكائنات محتملة، يتعدى كونه إضافة جمالية تزين فضاء العملين، ليصبح عنصرا جوهريا يكسبهما عمقا وأصالة، فهذا النوع من الاقتباس يفوق إحياء الماضي واسترجاعه، فهو يعبر عن رؤية عميقة يتداخل فيها الماضي والحاضر والمستقبل، ضمن إطار يعكس هوية المكان وروحه المغربية الأصيلة، ولا يقتصر ذلك على الأشكال الشفهية وحدها، بل يمتد إلى الطقوس والعادات وأسماء الأعلام وحتى تفاصيل التغذية، وقد كان مدار المبحث الأول هو التأصيل لمفهوم التراث، وخاصة التراث الشفهي: من المثل، والحكاية الشعبية، والأسطورة، والعيطة، واللغز. أما المبحث الثاني فهو تطبيقي بامتياز إذ عاينَا من خلاله مظاهر اشتغال أشكال التراث الشفهي في الروايتين. وفي نهاية المقال لفتنا الانتباه للإضافة النوعية التي شكلها توظيف الصور المختلفة للتراث الشفهي في السرد المغربي الحديث، ودور ذلك في حفظ هذا التراث وبعثه عبر الأجيال.

الكلمات المفتاحية: السرد – التراث – الرواية – الهوية.

تقديم:

يعد البحث في موضوع استلهام التراث داخل النصوص السردية من أمتع المواضيع التي يمكن أن يخوض فيها الباحث. ومرد ذلك إلى أن هذا النوع من البحوث يحاول تقريب وعيين مختلفين بل ومتباعدين في الثقافة الإنسانية، هما الوعي الكتابي والوعي الشفهي. ومعلوم أن الأول مرتبط بدائرة الرسمي والرقابي والسامي، في حين يتموقع الثاني في خانة العامي والمنفلت من الرقابة؛ لذلك قلنا إن هذا النوع من البحوث يجنح نحو تقريب المتباعد، وعقد الصلح بين الوعيين المتضادين. ولتحقيق هذه الغاية المنشودة اخترنا الاشتغال على نصين سرديين مغربيين. الأول بعنوان كائنات محتملة للروائي عز الدين التازي، والثاني حيوات متجاورة للروائي والأكاديمي محمد برادة. وتتغيا هذه الورقة استجلاء استثمار الروائيين للتراث الشفهي في نصيهما. وجعلنا لهذا البحث إشكالية هي كالآتي:

ما حدود استلهام التراث الشفهي في السرد المغربي من خلال نموذجي الاشتغال؟

وتتفرع إشكالية استلهام التراث الشفهي في السرد المغربي الحديث إلى أسئلة عدة منها:

ما المقصود بالتراث الشفهي وكيف اقتحم دائرة المكتوب؟ ما موقف المفكرين والدارسين من التراث؟ ما هي أبرز الأشكال التراثية الشفهية الموظفة في السرد المغربي الحديث؟ ما تجليات الأشكال الشفهية في الرواية المغربية؟ ما الإضافة التي قدمها استلهام التراث الشفهي في روايتي برادة والتازي؟ هل نلمس انسجاما وتكاملا بين النزعة الشفهية والكتابية في النصين السرديين؟

ومحاولة منا للإجابة عن الإشكالية العامة للبحث وكذا أسئلته الفرعية انتهجنا سبيل **الخطة** التالية: تقسيم البحث إلى مبحثين أساسيين مسبوقين بمقدمة وملحقين بخاتمة وتركيب. فكان المبحث الأول دراسة في مفهوم التراث عامة، والتراث الشفهي على وجه الخصوص باعتباره مقوما أصيلا للهوية المحلية، كما اهتم هذا المبحث بتقديم صورة عامة عن مختلف الأشكال التراثية الشفهية في المجتمع المغربي. في حين سيكون المبحث الثاني تطبيقيا خالصا، وسنحاول من خلاله رصد اشتغال أشكال التراث الشفهي داخل النصين السرديين المختارين. راجين من وراء ذلك أن نوفق في فتح شهية الباحثين لتناول نصوص سردية أخرى تعمد لاستلهام تراثنا الشفهي المغربي الغني بروافده.

أولا: التراث الشفهي مقوم صلب وركيزة للهوية المحلية:

1-في مفهوم التراث:

يعني التراث في دلالته الأولى كل ما يتعلق بالماضي، كما أنه امتداد لتاريخ البشرية الذي تحول باكتشاف النار. وكلمة تراث تصدق على كل ما هو آت من الماضي فهو إذن خلاصة ما خلفته الأجيال السالفة للأجيال الحالية. وبعبارة أخرى هو كل ما خلفه الأجداد لكي يكون عبرة من الماضي، ونهجا تستقي منه الأجيال الحالية الدروس للتعبير عن الحاضر والمستقبل. والتراث في الحضارة بمثابة الجذور في الشجرة، فكلما غاصت وتفرعت الجذور، كانت الشجرة أقوى وأثبت وأجدر على مواجهة تقلبات الزمن.

كما أن التراث-كما يرى بعض الباحثين-علم قائم بذاته، يختص بقطع معينة من الثقافة (ثقافة شعبية تقليدية)، ويلقي الضوء عليها من زوايا تاريخية وجغرافية واجتماعية ونفسية.

أما التراث الشعبي/الشفهي فهو عادات الناس وتقاليدهم وما يعبرون عنه من آراء وأفكار ومشاعر يتناقلونها جيلا عن جيل. ويتكون الجزء الأكبر من التراث الشعبي من الحكايات الشعبية والأشعار والقصائد المتغنى بها،

وقصص الجن الشعبية والقصص البطولية والأساطير. كما يشتمل على الفنون والحرف وأنواع الرقص واللعب واللهو والأغاني، والحكايات، والألغاز، والأحاجي الخرافية، والاحتفالات والأعياد.

2-موقف المفكرين والدارسين من التراث:

انقسم المفكرون تجاه هذه القضية إلى فريقين. الأول تقليدي يدعو إلى ضرورة التشبث بالسلف الصالح، والثاني حداثي لكنه بدوره انقسم إلى فريقين. الأول يمثله **محمد عابد الجابري** ويذهب من خلاله إلى ضرورة الاستفادة من التراث لكن مع ضرورة عقلنته وتطويره لأنه حي فينا. فما دام التراث العربي والإسلامي وليد حضارة إسلامية، فيجب الاستفادة منه والاستفادة من الحداثة في آن واحد.[1] أما الفريق الثاني، فيمثله **عبد الله العروي** الذي يختلف مع الجابري، ويرى أنه لا يمكن أن نتقدم إلى الأمام ونحن ننظر إلى الخلف.[2] وهو الموقف ذاته **لمحمد أركون** الذي يقول بضرورة القطع مع تلك الممارسات التقليدية، وعلينا أن نكون حضاريين إجرائيين، عمليين وليس نظريين.[3]

3-الأشكال التراثية الشفهية خزان وعينا الجمعي:

1-3-المثل:

يعد المثل الشعبي نافذة يمكن للمثقف أن يرى منها ذكاء وعادات الشعوب، كما قال عنه **توریاتو** "إننا نستطيع بسهولة اكتشاف طبيعة الشعب وذكاءه عن طريق الأمثال، فهذه الأمثال تمثل فلسفة الجماهير" فهو يتجاوز القيود المصطنعة ليصل إلى المظاهر الخادعة، فمن خلال كلماته القليلة يعطي ما قد يعجز كتابا بلوغه، فيبحر في المجتمع ويكشف كل أسراره من خلال جمعه لخبرات معيشة شاملة وسهلة الاقتحام، كما أنه جامع مانع يشمل كل الأطياف، لذلك يعتبر **أحمد شحلان** المثل "وثيقة اجتماعية في مجال الدراسات الاجتماعية".

---

[1] الجابري، محمد، نحن والتراث قراءات معاصرة في تراثنا الفلسفي، المركز الثقافي العربي، ط 6، 1993، ص 15.

2 العروي، عبد الله، مفهوم العقل " المركز الثقافي العربي، الطبعة الثانية، 1997، ص12.

[3] أركون، محمد، تاريخية الفكر العربي الإسلامي، ترجمة: هاشم صالح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 1998، ص60.

وقد عرف **إميل ناصف** المثل بقوله: "المثل عبارة موجزة يستحسنها الناس شكلا ومضمونا فتنتشر فيما بينهم، ويتناقلها الخلف عن السلف دون تغيير، متمثلين بها، غالبا في حالات مشابهة لما ضرب لها المثل أصلا، وإن جهل هذا الأصل".[1]

وعلاقة بموضوع هذا البحث نقول إن للمثل الشعبي أهمية خاصة باعتباره موروثا ثقافيا للشعوب بل هناك من اعتبره رسالة الأجيال السابقة للاحقة بحكم أن المثل الشعبي يشمل كل المواضيع المعيشة من عادات وتقاليد وأخلاق وقيم وأكل وملبس...وبذلك فالمثل الشعبي هو قول ساكن الأمم مأثور موجز العبارة يتضمن قاعدة من قواعد عيش الإنسان، أطلقه في ظرف من الظروف فشاع بين الألسن، وأخذوا يستعملونه بينهم في مختلف المناسبات التي تشبه الظروف التي قيل فيها لأول مرة.

2-3-الحكاية الشعبية:

هي تعبير موضوعي واقعي، غير منقطع عن الزمان والمكان، حيث تجري في واقع تاريخي فعلي وبطابع جدي، مما جعل بعض الباحثين العرب يسمونها (الحكاية الواقعية أو الاجتماعية) مثل "**عبد الحميد يونس**" ويقول: "وإذا كانت الحكاية الاجتماعية تنشد المثال، وتعتصم بالنموذج الاجتماعي فإنها التزمت بالواقع تصوره أو تستأنس به، وتنتقده مباشرة أو تنتقده باستحداث موازنة خفية بين السلوك الواقعي وما ينبغي أن يكون عليه... وتتسم هذه الحكاية بانتصار الفضيلة دائما وتأكيد القيم الإنسانية العالية ثانيا[2]. ونشير إلى أن الحكاية الشعبية احتفظت كالحكاية العجيبة بعنصر التكرار (بداية . عقدة . نهاية)، فهي تتميز ببساطة بنائها، ومحدودية وحداتها الوظيفية مثل حكاية "المرا المعكازة"[3].

3-3-الأسطورة:

لقد عرف معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب" الأسطورة بكونها قصة خرافية يسودها الخيال، وتبرز فيها قوى الطبيعة في صور كائنات حية يبنى عليها الأدب الشعبي. ويبدو أن النفس البشرية تميل إلى الأسطورة وتطمئن إليها، وذلك لأنها تمثل أحد العناصر الموروثة عن الأسلاف، والكاملة في اللاوعي الجمعي. وهي إذن حصيلة

---

1 ناصف، اميل، أروع ما قيل من الأمثال، دار الجيل، بيروت-لبنان، 1994، ص7.

2 .عبد الحميد يونس، الحكاية الشعبية، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، سل، المكتبة الثقافية، ع.200، القاهرة ،1968، ص:94.

3 .أي المرأة الكسولة، ونص سجلته مالكة العاصمي في: الحكاية الشعبية في مراكش، ج.2، رسالة مرقونة، نوقشت لنيل دبلوم الدراسات العليا بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط في السنة الجامعية 1986/1987.

تجارب ومواقف عبرت عن رضاه الزمني في كل حين، فكانت تاريخا لتأمله الفكري، وشرحا لما جابه من مصاعب، ومواقف، فكانت الفن الإنساني الأول الذي جعله يعيش مع الجماعة من خلال علاقات حميمية حارة "[1].

3-4-العيطة:

تعد العيطة إحدى أهم الأشكال التعبيرية التراثية الشعرية الأكثر انتشارا في الوسط الشعبي المغربي. ذلك النفس المنبعث من الداخل عبر الخطاب الشعري الشفهي بأصوات بشرية أنثوية وذكورية، وإيقاعات وألحان مرافقة لها. إنها "ليست شيئا آخر غير هذه العلاقة البنيوية بين القول الشعري والشق اللحني والإيقاعي الذي يحايثه"[2].

ولابد من الإشارة إلى أن العيطة مكون أساسي من التراث الموسيقي، ودليل الهوية الثقافية والفنية والتاريخية، وأنواع العيوط تعكس طبيعة وأنماط الحياة الاجتماعية بمناطق وجهات وتجمعات سكنية من المغرب، فالعيطة هي سجل للوقائع والأحداث التي عشناها والتي ساهم في إبرازها رواد هذا الفن، فهي بمثابة التاريخ الجماعي لقبائل تشكل وطنا اسمه المغرب.

ويحيل توظيفها في السرد المغربي على تلك العلاقة القديمة الجديدة بين الشعر والنثر، وتسائل نظرية الأجناس الأدبية، وتنسف القول التقليدي القائل بالصفاء، وتنتصر للمزج الأجناسي، أو ما اصطلح عليه بعض النقاد المحدثين بالجنس الكلي حيث لا حدود فاصلة بين الأجناس.

3-5-اللغز:

يشير **أندري جول** André Jolles في كتابه الأشكال البسيطة إلى أن الألغاز كانت من أبرز المحاور التي اهتم بها الإثنوغرافيون[3] حق الاهتمام، وقد أنجزت دراسة حول الموضوع يذكر منها "الدراسات المقارنة حول الألغاز " والتي كانت لزعيم المدرسة الفنلندية "أنتي أرن"، وكذا أعمال العالم والباحث الاثنوجرافي الألماني "روبرت بتش" الذي أصدر كتابا حول الألغاز الألمانية عام 1917 بستراسبورغ بعنوان" DasdeutsheVolksratsel"[4]

---

[1] دروس في أدب البكالوريا، ص 57.

[2] نجمي، حسن، غناء العيطة، دار توبقال للنشر، ط1، ج1، 2007، ص 21.

[3] الإتنوغرافيا: الدراسة الوصفية لطريقة وأسلوب حياة الأقوام البدائية.

[4] الجواهري، محمد، علم الفلكلور دراسة في الأنتروبولوجيا الثقافية، دار المعرفة الجامعية ع ش إسكندرية 1990، ص330.

ثانيا: ملامح اشتغال أشكال التراث الشفهي داخل الرو ايتين:

1-حيوات متجاورة:

2-1-المثل:

-" **شوف في ونشوف فيك اطاجين الحوت**"[1]: يأتي هذا المثل عادة في سياق الاستسلام وقلة الحيلة التي تصاحب الشخص أمام موضوع ما. أما في الرواية فقد جاء على لسان ولد هنية للتعبير عن وضعه بعد إغلاق بار الأمنية واعتقال صاحبه. إنه التأمل في الوضع الجديد الذي لم تألفه الشخصية، وضع الفراغ الذي لم يكن يوما من ميزاتها مذ توفي الأب واستخلفها لتحمل أعباء الأسرة. وهذا التأويل يتناسب مع دلالة اسم الشخصية في الموروث الثقافي الجمعي؛ فالانتساب إلى الأم في مجتمع ذكوري يعد عيبا، لما له من دلالات على عجز الفرد عن الخروج من تلك الوصاية وقطع الحبل السريري الناظم لا. وهذا الوعي نجد حضورا له في شخصية ولد هنية العاجز عن فعل أي شيء دون العودة إلى أمه.

- " **شنو عند الميت ما يقول لغسالو**"[2] يدل هذا المثل هو الآخر على الخضوع والاستسلام وقلة الحيلة، ومجيئه هو الآخر على لسان ولد هنية يثبت بالملموس خصائص هذه الشخصية داخل العمل السردي. شخصية لا تملك مصيرها بيدها، ويتراوح مصيرها بين المشغل تارة، ونعيمة آيتا لهنا تارة أخرى. ويأتي هذا المثل في العمل المدروس على لسان ولد هنية بعد أن عرضت عليه نعيمة آيت لهنا أن تستأمنه على أموالها التي ستجنيها من مشروع الاتجار في المخدرات. إنه دلالة على قلة حيلة الشخصية الذي يضعف أمام نعيمة من جهة، والذي سيبقى بعيدا عن المشروع ومخاطره من جهة أخرى. كما يحمل دلالة أخرى، فتشبيه ولد هنية نفسه بالميت يدل على استرخاص الشخصية لحياتها/مماتها. فهو في عداد الموتى حتى وإن كان يأكل ويشرب ويتنفس، ولا يبعثه من مماته ذاك إلا تلك اللحظات القليلة التي تجمعه بنعيمة آيت الهنا.

- " **كل شاة تتعلق من كراعها**"[3]، يدل هذا المثل في الثقافة المغربية على تحمل الفرد لنتائج أفعاله وقراراته. فلا أحد يتقاسم معه ضريبة قراراته إن خيرا فخير وإن شرا فشر. وإن كان الغالب على المثل أن يرد في سياق الشر لا الخير. وقد جاء هذا المثل في الرواية على لسان نعيمة آيت الهنا، ومؤداه مجابهة الشخصية لقدرها الفردي المحتوم.

---

[1] برادة (محمد)، حيوات متجاورة، دار الآداب، 2009، ص 106.

[2] نفسه، ص 112.

[3] المرجع السابق، ص 218.

إذ لم يكن ركوب مغامرة الاتجار بالمخدرات ليمر سهوا على نعيمة. لكنها أدركت منذ اليوم الأول أنها تركب صهوة المغامرة، وأن السقوط أقرب إليها من حبل الوريد. حتى وهي تنتظر السقوط، فلم تتوان في تحدي كل الجهات وهي الآن راضية بقدرها الذي اختارته لنفسها. لكن التوق إلى النعمة والهناء كما يدل عليهما اسم الشخصية دفعها لعدم الالتفات إلى تلك المخاطر المحدقة بها.

2-1-النكتة:

- النكتة على لسان **الوارثي**:[1] تظهر النكتة هاهنا كشكل من أشكال التعبير الشفهي الذي يضفي المرح على مجالس الوارثي. لكن حسن حياكتها، وتعدد شخصياتها جعل نعيمة آيت الهنا تنظر إليها على أنها أقرب إلى الحكايات الشعبية. ولئن كانت النكتة بهدف الترويح عن الحاضرين، إلا أنها تصور حالة الخيانة الزوجية التي عرفها مغرب ما بعد الاستعمار، فالحرية الشخصية في الاعتقاد والممارسة الموروثة عن المستعمر الفرنسي جعل بعض السلوكات تتنافى مع أعراف ومعتقدات المغاربة. وطبيعي أن ترد النكتة على لسان الوارثي الذي يدل اسمه كما وظيفته داخل الرواية على ما ورثه من الجاه والنفوذ من دوائر السلطة.

- النكتة على لسان نعيمة آيت الهنا[2]، تظهر في لحظات مع الأستاذ سميح. إنها شهرزاد التي تستعين بالحكي كآلية للبقاء والتسلية. ليست النكتة التي جاءت على لسان نعيمة آيت الهنا بالمنفصلة عن السياق الممارساتي المولد لها، بل هي من صلب اختيار الطقس المناسب لنعيمة.

3-1-الأسطورة:

تظهر نعيمة آيت الهنا في صورة الأسطورة الإنسان التي ستنعتق معها ثلة من النساء اللواتي ينتظرنها. فليس سهلا أن تدوخ رجال الأمن والدرك 10 سنوات وهي في تجارة المخدرات. إن نعيمة في نظر السجينات تتجاوز إنسانيتها لتصبح الإنسانة الأسطورة التي تحقق لهن رغد العيش. إنها سبيل الانعتاق الوحيد لهن، والنموذج المفتقد في زمن الخوف.

---

[1] نفسه، ص 57.

[2] نفسه، ص 234.

1-4-العيطة المرساوية والحصباوية: يظهر هذا الشكل التعبيري في مقامات الانتشاء والفرح. إنه معادل السمر والهرب من قيود المجتمع التي تكبل النفوس. وقد جاء في الرواية[1] "خلع بذلته الرسمية وارتدى قميصا طويلا وأخذ يرقص، ويراقص على نغمات العيطة المرساوية والحصباوية.

1-5 -الملحمة:

تستحضر شخصية ولد هنية ملحمة أبي زيد الهلالي في سياق حديثها عن ملحمة المسيرة الخضراء. ولئن كان الشرق موطن ملحمة أبي زيد الهلالي، فإن أصالة الملحمة التي تحكي عنها الشخصية دفعها لاستحضار ملحمة أبي زيد في سياق شعبي محلي هو ساحة جامع الفنا. يقول ولد هنية: "على كل حال هادي قصة أخرى تتشبه ملحمة أبو زيد الهلالي اللي تيحكيوها ف ساحة جامع الفنا..." ولئن كانت ملحمة أبي زيد تقوم على دعامة أساسية هي الشجاعة الخارقة، فكذلك يصور ولد هنية فرسان المسيرة الخضراء الذين خاضوا المجهول في الصحاري، والرمال ولم تثنهم قوة الرياح عن بلوغ هدفهم الذي جندوا من أجله رغم خيبة الأمل العريضة التي أعقبت سيرتهم البطولية هذه.

كما تحضر بعض الأشكال التراثية الشفهية الأخرى كالزجل، والحكاية، إما تصريحا أو تلميحا، لكننا ركزنا على بعض هذه الأشكال للتمثيل فقط على كيفية اشتغالها في القالب السردي للرواية.

2-كائنات محتملة:

إذا كان المثل هو القول السائر المشبه مضربه بمورده فإن العبارة المسكوكة هي اجتماع كلمتين أو أكثر تعملان كوحدة دلالية، أو أنه تعبير له معنى خاص يختلف عن مجموع معاني كلماته بحيث يصعب إدراك المقصود به عند سماعه للمرة الأولى لغير أبناء اللغة الخاصة به، إنها تعابير مغلقة على نفسها ومكتملة بذاتها وذات صياغة ثابتة لا يجوز التغيير في صياغتها التكوينية بحذف أو إضافة على الرغم من ذيوعها أساسا على نحو شفهي وقد جرت في سيرورتها وذيوعها مجرى الأمثال الأمر الذي يسوغ لنا معالجتها في هذا العنصر لمحاولة الإجابة عن أسئلة كيفية امتصاص النص المكتوب للنص الشفهي، وكيف خضعت الثاني لسلطة الأول.

[1] المرجع السابق، ص 231.

1-2-الأمثال والعبارات المسكوكة:

✓ **«ولعلي أمام مدينة أسطورية، يكون الداخل إليها مفقودا والخارج منها مفقودا أيضا»**[1]

«الداخل مفقود والخارج مولود» هذا هو معنى العبارة الأصلي أي أن الداخل إلى السجن قد ضاع والخارج منه كأنه ولد من جديد. أما الصيغة التي ورد عليها المثل في رواية عز الدين التازي «الداخل مفقود والخارج مفقود.» فهي تدل على الحالة التي آلت إليها زرقانة. زرقانة التي هي رمز مغرب ما بعد الاستقلال الذي أضحى سجنا كبيرا يعيش الإنسان داخله فاقدا لإنسانيته.

✓ **«أنت يا عبد الصادق ولد ملعوق، رد بالك فزرقانة إما أن تأكلها أو تأكلك»** [2]

«الحياة غابة إما تاكل فيها ولا تنكل» زرقانة هي الغابة، وهي علامة ترتبط دلالتها بمغرب ما بعد الاستقلال غابة يسود فيها منطق الغلبة للأقوى والداخل إليها مفقود والخارج منها مفقود أيضا كما ورد في العنصر السابق.

✓ **«إن الساعات تتبدل والخير إلى الأمام»**

السوايع بدالة والخير الكدام، فالذي حصل هنا هو تفصيح العبارة مع احتفاظها بمدلولها وحمولتها السوسيوثقافية التي تستشرف مستقبلا أفضل للمغرب لأن الحاضر (فجر الاستقلال) وضع مأزوم لا يناسب التضحيات الجمة التي بذلت لنيل الحرية والاستقلال.

✓ **«شتم اللصوص والمتاجرين بالمصلحة العامة وبطون الحرام»**

كروش الحرام عبارة تحمل في طياتها وصفا للطبقة الفاسدة في المجتمع التي لا تتورع عن أكل المال الحرام. وقد عانى مغرب ما بعد الاستقلال من هؤلاء الذين يستنزفون جيوب الوطن والمواطن دون وازع أخلاقي يحجم جشعهم للاغتناء السريع ولو على حساب آلام الفقراء والمحتاجين.

✓ **«وأجعل من سفلي البناء حانوتا أسترزق فيه الله»**

نسترزق فيه الله هنا أيضا نلحظ تفصيحا للعبارة العامية.

---

[1] محمد عز الدين التازي، كائنات محتملة /مارس 2003، روايات الهلال، عدد .651، ص17.

[2] نفسه، ص 22.

✓ **«وأطمئن إلى أن أي واحد من باعة السمك لا يمكن أن يتزلل عليك، فكلهم أصحابي»**[1]

تيتزلل عليها الأصل اللغوي للكلمة أن نحملها على الزلل، أي الوقوع في الخطأ والرذيلة ومنه قوله تعالى: «**فأزلهما الشيطان عنها فأخرجهما مما كانا فيه**» س البقرة، الآية:36. والوظيفة التي أدتها هذه العبارة المسكوكة في سياقها هو التنصيص على التردي الأخلاقي الذي أصبح ينخر المجتمع من الداخل. فلم تعد المرأة بمأمن من أبناء وطنها بعدما كانت اللحمة والاتحاد لنيل شرف الاستقلال بعيدا عن الشهوات الشبقية التي غزت مجتمع ما بعد الاستعمار.

✓ **«ولقد أراد أن يأكل الثوم بأفواههم»**[2]

عطيني فمك ناكل بيه الثوم، تم إصلاح المثل وتفصيحه مع احتفاظه بحمولته السوسيوثقافية.

✓ **«أصبحت أنتشي بالشطح والردح»**[3]

الشطيح والرديح عبارة تحمل معنى قدحيا يدل على حركات الرقص الشعبي، حتى أن مفردة الرديح ترتبط في المخيال الشعبي بالدواب.

✓ **«شارفة هارفة»**[4]

عبارة مسكوكة تدل على عجوز شمطاء تهذي ولا تعقل ما تقول ويقال كذلك شارف هارف. والوظيفة التي أداها توظيف هذه العبارة المسكوكة من الكاتب هي الوصف الوجيز البليغ، إذ أن التوسل بالعبارة وما تحويه من دلالات متعارف عليها تغني السرد وتحقق المبتغى من غير إطناب في وصف الشخصية.

على سبيل الختم:

في نهاية هذه الورقة لا نملك سوى التنويه بالإضافة التي قدمها توظيف الأشكال الشفهية داخل النص السردي المغربي. فقيد الموروث الذاكرة وهو قابل للإهمال والنسيان والاندثار، وقيد الرواية الكتابة وفيها الحفظ والاستمرارية والانتشار الواسع في الأوساط الثقافية. وفي هذا الاستلهام أو التبني للأشكال التراثية الشفهية نقل

---

[1] المرجع السابق، ص 106.

[2] نفسه، ص 155.

[3] نفسه، ص 148.

[4] نفسه، ص 83.

لها من دائرة إلى دائرة أخرى أكثر حفظا وأمانا. وعليه فتوظيف التراث كما يظهر من خلال النصين المدروسين لا يقتصر على الحلية التي تؤثث فضاءهما، بل هو ركن رئيس من أركان العملين، إن استلهام التازي وبرادة للتراث الشفهي المغربي ليس إحياء للتاريخ فقط، بل هو إحساس حاد بالزمن والمكان معا. زمن يتداخل فيه الماضي والحاضر والمستقبل، وفضاء تتجلى فيه صورة الخصوصية المغربية. إذ إن الاستلهام في النصين يتجاوز الأشكال الشفهية ليصل الطقوس، العادات، وأسماء الأعلام والتغذية، لكن الدراسة اقتصرت على مكون واحد من مكونات التراث بغية تحقيق الغاية المنشودة.

قائمة المصادروالمراجع:

1-أركون، محمد، تاريخية الفكر العربي الإسلامي، ترجمة: هاشم صالح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 1998.

2-برادة (محمد)، حيوات متجاورة، دار الآداب، 2009.

3-التازي، محمد عز الدين، كائنات محتملة /مارس 2003، روايات الهلال ،عدد 651.

4-الجابري، محمد، نحن والتراث قراءات معاصرة في تراثنا الفلسفي، المركز الثقافي العربي، ط 6، 1993.

5-الجواهري، محمد، علم الفلكلور دراسة في الأنتروبولوجيا الثقافية، دار المعرفة الجامعية ع ش إسكندرية 1990.

7-العروي، عبد الله، مفهوم العقل " المركز الثقافي العربي، الطبعة الثانية، 1997.

8-ناصف، اميل، أروع ما قيل من الأمثال، دار الجيل، بيروت-لبنان، 1994.

9-نجمي، حسن، غناء العيطة، دار توبقال للنشر، ط1، ج1، 2007.

10-يونس، عبد الحميد، الحكاية الشعبية، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، سل، المكتبة الثقافية، ع.200، القاهرة، 1968.

الحجاج وبلاغة الانتصار في سجالات زكي مبارك: جدلية الإقناع والإقصاء

Argumentation and the Rhetoric of Victory in the Debates of Zaki Mubarak: The Dialectic of Persuasion and Exclusion

الأستاذ ياسين الشعري (المغرب) - Professor Yassine Chaari (Morocco)

مستخلص:

ينشغل هذا المقال بتقديم مقاربة بلاغية لسجالات زكي مبارك مع خصومه، ويبيّن كيف سخّر زكي مجموعة من الآليات البلاغية كالسخرية، والتشنيع، وكشف التناقض، والتأويل المضاد، والنفي، لتحقيق بلاغة الانتصار. وقد اتضح لنا بناء على ذلك أن زكي لم يكن يقتصر على تفنيد أطروحات خصومه ودعاواهم، بل يتجاوز ذلك إلى تقويض صورتهم والتشكيك في كفاءتهم العلمية والمعرفية، بالطعن في مصداقيتهم، واتهامهم بالجهل، والسرقة، وتفاوت إنتاجاتهم. ما يعني أن هذه السجالات انزاحت عن مسعاها العلمي إلى صراع شخصي، تغلب عليه الرغبة في إقصاء الآخر وفرض الرأي الواحد، لا الحوار والتفاوض على الاختلاف.

الكلمات المفتاحية: السجال، الحجاج، البلاغة، السخرية، الحوار، الإقصاء، النفي.

Abstract:

This article offers a rhetorical approach to Zaki Mubarak's polemics with his opponents, demonstrating how he employed a range of rhetorical strategies—such as Irony, vilification, exposing contradictions, counter-interpretation, and Negation—to achieve a rhetoric of triumph. It becomes clear, therefore, that Zaki did not merely aim to refute the arguments and claims of his adversaries, but went further to undermine their image and question their intellectual and scholarly competence by attacking their credibility and accusing them of ignorance, plagiarism, and inconsistency in their output. This suggests that these polemics shifted from a scholarly endeavor to a personal conflict dominated by a desire for exclusion and the imposition of a single viewpoint, rather than dialogue and negotiated disagreement.

Keywords: Polemic, Argumentation, Rhetoric, Irony, Dialogue, Exclusion, Negation.

مقدمة:

يهتم هذا المقال بدراسة الخطاب السجالي دراسة بلاغية حجاجية، متخذين من سجالات زكي مبارك مع خصومه نموذجا للدراسة، وهي سجالات أوردها أنوار الجندي في كتابيه: "المعارك والمساجلات الأدبية في مجال الفكر والتاريخ والحضارة" و"المعارك الأدبية في مصر منذ 1914/1939". ويرجع سبب اعتماد المقاربة البلاغية لتحليل هذه الخطابات إلى جملة من **المرتكزات** تتلخص في:

1)- كونها خطابات تداولية احتمالية، تروم التأثير في المتلقي والاستحواذ عليه ودفعه إلى الإذعان والتسليم بما يُعرض عليه، وتغيير توجهاته وقناعاته.

2)- تميزها بكونها ذات بعد حواري، يتجلى من خلال العلاقة القائمة بين ثنائية الأنا والآخر، إذ يتطور فيها خطاب الأنا على أنقاض خطاب الآخر المناوئ له، ويعمل على تجاوزه[1].

3)- ارتباطها بوظيفتين هما: «وظيفة التهجم/الاتهام، ووظيفة الدفاع أو الالتحام»[2]، تتعلق الأولى بالمساجل (المرسل)، بينما تتعلق الثانية بالهدف (الخصم)، فالمساجل لا يتوانى في خطابه عن الإساءة لخصمه وتوجيه الاتهامات له، رغبة في الفلج عليه وإسكاته، فيرد عليه الخصم بخطاب ينم هو الآخر عن سمت عدواني، يتوجه إليه بغية الثأر منه وتبرئة نفسه مما اتهمها به، وتُستخدمُ في ذلك مجموعة من الآليات الحجاجية، والإمكانات البلاغية، التي تغدو خادمة لقصد المتكلم من وراء خطابه.

4)-اقترانها بإيديولوجيا معينة يسعى المساجل إلى الانتصار لها والدفاع عنها، ونقض الإيديولوجيا المعارضة، الأمر الذي يفضي إلى قيامها على الأطروحة والأطروحة النقيض[3].

يفيد كل ذلك أن هذه السجالات ذات طبيعة بلاغية حجاجية، لذلك جاز لنا أن نقاربها وفقا للمنظور البلاغي الحجاجي، بغية الكشف عن الآليات الحجاجية التي يستخدمها زكي مبارك في سجاله، لأجل الغلبة والفلج على الخصم وتبكيته، والطعن فيه وفي كفاءته العلمية والمعرفية، ونقض حججه وادعاءاته...وقد اختلفت دواعي

---

[1] ياسين الشعري، الخطاب السجالي من الاختلاف إلى مناهضة الاختلاف: مقاربة بلاغية حجاجية، دار دجلة الأكاديمية للنشر والتأليف والتوزيع والترجمة، بغداد، العراق، ط1، 2022، ص 45.

[2] Pascale Roux, Lire le texte polémique : violence du discours et plaisir de la lecture, p.27, pdf.

[3] لمزيد من التفاصيل بخصوص هذه المرتكزات ينظر: ياسين الشعري، الخطاب السجالي من الاختلاف إلى مناهضة الاختلاف، مرجع مذكور، ص 33-52.

احتدام هذه السجالات بين ما هو موضوعي عائد إلى شذوذ الخصم ومخالفته للمألوف، كأن يأتي مثلا برأي مخالف للصواب، أو يدافع عن فكرة مجانبة للحق، وما هو ذاتي شخصي، حيث يغدو السجال حربا كلامية، ونزالا تحذوه الرغبة في القضاء على الخصم، لا لأجل غاية علمية وإنما لرغبة ذاتية تتحكم فيها النزاعات الشخصية بين المتساجلين، والصراعات الثنائية التي يكون منطلقها الانتصار والغلبة، حيث ترغب في القضاء على الخصم وإلغاء وجوده. ينزاح الخطاب بناء على ذلك إلى «خانة الخطابات الأحادية التي لا تتقصد الرد على الآخر المخالف واستيعاب خطابه لتجاوُزِه، وإنما إلغاء كينونته وقمعه، تكريسا لثقافة الاختلاف ووحدوية الرأي»[1]، فمنازعها تكون معادية للحوار والاختلاف في الرأي، لذلك تُخضع البلاغة وإمكاناتها المتعددة لخصوصياتها النوعية، فتنتقل بالتالي من كونها تفاوضا حول درجة الاختلاف، على حسب تعبير ميشيل مايير، إلى المساهمة في إرساء الخلاف والنزاع.

1- السخرية و إثارة الاستهجان بالخصم:

تعد السخرية مقوما من مقومات الحجاج، وآلية من الآليات التي يستند إليها. وهي آلية حجاجية غامضة ومنفلتة، يصعب ضبط مدلولها، والقبض عليه قبضا محيطا ونهائيا[2]، ومفهوم غير مستقر «لا يعني اليوم ما كان يعنيه في القرون السالفة. ولا يعني نفس الشيء من بلد إلى بلد. فهو في الشارع غيره في المكتبة، وغيره عند المؤرخ والناقد الأدبي».[3]

ولكن لا يختلف اثنان على أنها «طريقة في الكلام ومنهج في إنشاء الخطاب. تقوم على النفس الحواري الجدلي»[4]. ولا يكمن غرض السخرية فقط في الاستهزاء والإضحاك والهزل والتهكم بالذات أحيانا أو بالآخر أحيانا أخرى فقط[5]، بل هي آلية يرام من خلالها التأثير في الآخر والحمل على الإقناع. لأجل ذلك لا يتغاضى المتساجلون عنها ويهتمون بها، كيف لا وهم يجدون فيها «أبلغ وسيلة وأعنف للنيل من معارضيهم وزعزعة ثوابتهم ومرتكزاتهم»[6]. وما

---

[1] المرجع نفسه، ص 155.

[2] إدريس جبري، بلاغة السخرية في سيرة ((زمن الطلبة والعسكر)) لمحمد العمري من الحواجز إلى الحوافز، ضمن مجلة البلاغة وتحليل الخطاب، مجلة فصلية علمية محكمة، ع8.7، 2015، ص19.

[3] محمد العمري، البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط2، 2012، ص84.

[4] إدريس جبري، بلاغة السخرية في سيرة ((زمن الطلبة والعسكر))، ص19.

[5] المرجع نفسه، ص20.

[6] خالد اليعقوبي، القصيدة السياسية في العصر الأموي أدلجة المعنى وحجاجية المبنى، ضمن مجلة البلاغة وتحليل الخطاب، ع8.7، 2015، ص78.

يعطي للسخرية قيمتها الحجاجية هو أنها حجة على فرضية ما، فهي تناقض القيم الحجاجية. ويصير للجملة في مقام السخرية مدلولان، وتحتمل قراءتين، الأولى تجعلها حجة للنتيجة المذكورة، والثانية تجعلها حجة تحمل إلى نتيجة مناقضة تماما للأولى[1].

ونظرا لما تؤديه من وظيفة حجاجية إقناعية، يستعين بها زكي مبارك في كثير من سجالاته، بغية إظهار أطروحة الخصم في صورة ضعيفة، ونفي المصداقية عنها. وهذه الآلية الحجاجية متوفرة في قوله لسلامة موسى: «يقول سلامة: «اللغة لخدمتنا ولسنا نحن لخدمتها» ونقول: عنوان جميل حقا، معنى كلامه أن اللغة دابة تمشي على أربع، وأنها تأكل وتشرب وتعقل، وأنها كالبقرة الحلوب، تملأ الذهن أقطا وسمنا، وحسبك من غنى شبع وري»[2].

وتتجلى القدرة الحجاجية للسخرية في هذا القول في الفصل بين المعنى الزائف الذي أعطاه سلامة موسى للغة في قوله: «اللغة لخدمتنا ولسنا نحن لخدمتها»، وبين المعنى الذي يريده هو، ويحاول أن يثبته في ذهن القارئ، بل وفي ذهن الخصم أيضا، وهو عنده معنى حقيقي، لذلك رام إثباته بمحاكاته الساخرة لحجة الخصم. فقد أعاد التلفظ بحجة سلامة، واستعار ملفوظاته حرفيا، ليس لأنه مقتنع بها يريد أن يذيعها بين الناس، وإنما ليُحَمِّلها نبرة أخرى معارضة لنبرتها الأصلية، إذ عمل على تغييرها بانتزاعها من سياقها، وحشْرِها في سياق جديد، سعيا منه إلى هدم خطابه وتقويضه.

يثبت ذلك أننا أمام خطابين متباعدين ومتعارضين، هما: خطاب سلامة موسى الذي يدافع فيه عن فكرة رئيسة، مفادها أن اللغة لخدمتنا ولسنا نحن لخدمتها. وخطاب زكي مبارك الذي استعار ملفوظات خصمه، ثم عرضها في صورة مشوهة، وقدم نقده اللاذع لحجته في جو من الفكاهة والهزل، ليضحى تصوره أكثر ترسخا في الذهن من تصور الخصم. وبالتالي يكون زكي هنا قد قوض حجة الخصم عن طريق السخرية، وعضد بها حجته.

استعان زكي بالسخرية أيضا في رده على سلامة موسى حينما ادعى أن المحدثين أفضل من القدامى على الإطلاق، وأنه أفضل من ابن خلدون، يقول: «الله أكبر، من كان يظن أن الزمن سيبتلينا بهذه العجائب، فنرى سلامة موسى يقدم نفسه على ابن خلدون! أين رأسك من رأس ابن خلدون؟»[3]. فقد وظف في هذه القولة أسلوب استفهامٍ أخرجه

---

[1] سامية الدريدي، الحجاج في الشعر العربي القديم من الجاهلية إلى القرن الثاني للهجرة: بنيته وأساليبه، جدارا للكتاب العالمي، عمان، الأردن، عالم الكتب الحديث، ط1، 2008، ص164.165.

[2] أنور الجندي، المعارك والمساجلات الأدبية في مجال الفكر والتاريخ والحضارة، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط2، 2008، ص24.

[3] المصدر نفسه، ص 29.

من معناه الحقيقي الذي يُطلب به فهم أمر ما مجهول، ليؤدي معنى مجازيا، يدل على الاستبعاد، ويقترن بالسخرية من الآخر والاستهزاء به، فزكي يسخر من تصريح سلامة، ويثبت بواسطة الاستفهام أنه لن يصل إلى مستوى ابن خلدون أبدا، ويعضِّدُ ذلك بقوله في نفس الموضع: «إن ابن خلدون رجل مبتكر في أفكاره ومعانيه وألفاظه أيضا، وسيظل على الزمن إماما، أما أنت فقل في نفسك ما تشاء، فستظل حيث أنت مبتكر تقاليع»[1]. يتضمن هذا القول حجة على ضعف سلامة موسى من الناحية الثقافية؛ إذ لا يعدو أن يكون "مبتكر تقاليع"، فكيف إذن يقارن نفسه بابن خلدون؟

لقد لجأ زكي مبارك إلى السخرية ليُضعف معنويات خصمه، وليزعزع ثقته بنفسه من جهة، وليقدمه في صورة مضحكة أمام الآخرين من جهة ثانية، حتى يصل إلى غرضه الأسمى، المتمثل في إضعاف دعواه والنيل منه، فقد أظهره في صورة المتجني على اللغة العربية، وبينَّ قلة معرفته وخبرته. ويتمثل الهدف الأسمى الذي يقصده زكي باستخدامه للسخرية في إثبات أنه على علم ودراية بالموضوع المتنازع حوله أكثر من غيره.

وتحضر هذه الآلية أيضا في سجال "قصة مرجرات" الذي رد فيه زكي على طه حسين، حيث يقول: «"مرجرات" هذه كلمة لا يعرفها العرب، وإنما هي "مرج راهط"، وعذر الدكتور طه أنه كان ذهب إلى حديقة المستشرقين بالليل ينهب تفاحة أو تفاحتين، فرآهم يقولون: "مرجرات"فحسب أن مرجرات كلمة فارسية، فراح يلوكها في محاضراته. [..] وطه حسين الذي يقول "مرجرات" في مكان "مرج راهط" هو نفسه الرجل الذي يتوهم الناس أنه مؤرخ ويحسبون أنه أديب»[2]. يقدم زكي هنا نقده لطه في قالب فكاهي ساخر، إذ صوره في صورة سارق ينهب أفكار غيره، ويقلد المستشرقين تقليدا أعمى، وبما أنه كذلك فهو .كما يوحي بذلك قوله .ليس بأديب ولا بمؤرخ، وإنما يتوهم الناس أنه كذلك. وقد اتخذ زكي من هذا الوصف وسيلة حاول أن يسقط بها طه من عليائه، وتبخيس صورته لدى مناصريه، الذين يتوهمون أنه مؤرخ ويعتقدون أنه أديب. وفي ذلك كله محاولة لزعزعة طروحاته ومواقفه في التأريخ للأدب العربي.

---

[1] المصدر نفسه، ص 29.

[2] المصدر نفسه، ص121.

هكذا إذن تكون السخرية مقوما حجاجيا ومسلكا في المحاجة، سلكه زكي مبارك للطعن في خصومه، نظرا لأن القول الساخر له بالغ الأثر في تغيير المواقف، وإفحام الآخر والطعن في كفاءته، وبالتالي الانتصار عليه في العملية السجالية.

2- التشنيع وإلغاء الخصم:

يعد السجال بصفة عامة معركة خطابية، تُستجلب فيها مختلف الآليات الحجاجية الكفيلة بتحقيق بلاغة الانتصار التي يروم بها المساجل الإعلاء من صورة الذات وتبخيس الآخر والنيل من قيمة خطابه، ولذلك يلجأ إلى التشنيع بالخصم، فيعرض في خطابه كل ما من شأنه أن يخدم مقصده السجالي، ويلتمس تهجين دعوى خصمه وتصوراته بكل حيلة، وذلك باستخدام كل الوسائل اللازمة التي من شأنها أن تفضح الآخر وتقبح أعماله، بما فيها: الوقوف «على الكلمة الضعيفة واللفظة السخيفة، وعلى موضع من التأليف قد عرض له شيء من استكراه أو ناله بعض اضطراب، كما يعرض في الكتب من سقطات الوهم وفلتات الضجر...»[1]. وبالوقوف على سجالات زكي مبارك تبين لنا أن هناك ثلاثة عيوب شنع بها على خصومه، وهي: الجهل والسرقة والتفاوت.

أ- شنعة الجهل والطعن في الكفاءة العلمية للخصم:

يلجأ زكي مبارك في كثير من سجالاته إلى تجريح الخصم بواسطة نعته بالجهل، تحذوه من وراء ذلك رغبة في إلغائه وإلحاق الأذى به والتقليل من قدره، لذلك كثيرا ما تنزاح سجالاته النقدية عن دائرة الحوار إلى مزالق العنف، بما فيها من قدح وذم وسب وشتم وتهجم على الخصم...وتحضر هذه الممارسة الحجاجية في كثير من خطاباته سواء تلك التي تتسم بطابع شخصي، أي تلك التي يرد فيها على أذى أصابه، أو تلك التي تتسم بطابع العلمية، كما هو الحال في سجاله مع سلامة موسى حول اللغة العربية، الذي ركز فيه على الشخص، فعوض أن يصرف نظره إلى الفكرة فيمحصها، ويقلبها على وجوهها، لكشف ما يعتورها من خلل في ذاتها، يصرف نظره إلى اتهامه بالجهل، متوخيا بذلك إبراز أن ما يدعيه وما يقوله لا يجب أن يعتد به، لأن ما يصدق عليه من نعت يصدق على دعواه، من منطلق أن «قيمة الخطاب مستمدة من قيمة صاحبه، وتأثيره في السامعين مستمد من تأثير صورته فيهم»[2].

---

[1] الجاحظ، الحيوان، منقول عن: توفيق الزيدي، جدلية المصطلح، مرجع مذكور، ص181.

[2] محمد مشبال، في بلاغة الحجاج، مرجع مذكور، ص 169.

وهكذا لجأ زكي مبارك إلى نعت خصمه سلامة موسى بالجهل في قوله: «إن تجني سلامة موسى على مؤرخي الأدب العربي بغير حق دليل على أنه جاهل وجهول وجهالة ومجهال»[1]، مستخدما في ذلك صيغة اسم الفاعل (جاهل) وثلاثة صيغ دالة على المبالغة (جهول- جهالة- مجهال)، تدرج بناء عليها من وصف خصمه بالجهل إلى وصفه بالمبالغة والإفراط في الجهل، وعضد وصفه بحجة سببية برر بها هذا الوصف، فسلامة حسبة جاهل لأنه تجنى على التأريخ للأدب العربي بغير حق. يضاف إلى ذلك أنه حشره في زمرة الضعفاء، نافيا عنه المصداقية العلمية: «لقد كشفنا مواضع القوة من هذا الباحث فإذا هي عورات ضعف، ويعز علينا والله أن نتعقب الضعفاء»[2]، وأشار إلى أنه «يحارب في غير ميدانه»[3]، وأنه «كاتب اجتماعي وليس بأديب»[4]، وهو وصف غايته نفي الأهلية العلمية عن سلامة موسى التي تخوله إمكانية مناقشة القضايا اللغوية والأدبية، ودفع المتلقي إلى عدم الاعتداد بآرائه، نظرا لأنه لا ينتمي إلى المجال الذي يساجل فيه غيره، ولأن ما يقوله وما يدعيه .كما يؤكد ذلك زكي .ليس إلا تجنيا على المنطق[5].

ولم يكن سلامة وحده من شنع زكي بجهله، بل إن الأمر تجاوزه إلى عميد الأدب العربي "طه حسين" الذي لم يسلم بدوره من التجريح والطعن في شخصيته وكفاءته معا. فقد حاول زكي جاهدا أن يثبت عيوبه، لذلك لم يتغاض عن نعته بأقبح الأوصاف، كقوله عنه: «طه حسين جاهل، نعم طه حسين جاهل أشنع الجهل»[6]، الذي يؤكد فيه على جهله بواسطة التكرار وصيغة التفضيل (أشنع)، أو قوله: «إني بدأت أناوش الدكتور طه حسين منذ سنين حين تبين أنه كالطبل الأجوف، وأنه لا يعرف من تاريخ الأدب العربي إلا قشورا عديمة المحصول»[7].

تدل هذه الأمثلة على لجوء زكي مبارك في سجالاته إلى وصم خصومه بالجهل لينفي عنهم المصداقية التي يتمتعون بها، تمهيدا للقضاء على حججهم ودعواهم، وإظهارها في صورة هزيلة، فما دام صاحبها جاهلا، وما دام

---

[1] أنوار الجندي، المعارك الأدبية في مصر، مرجع مذكور، ص120.

[2] أنوار الجندي، المعارك والمساجلات الأدبية، مصدر مذكور، ص28.

[3] المصدر نفسه، ص26.

[4] المعارك الأدبية في مصر، مرجع مذكور، ص179.

[5] المصدر نفسه، ص25.

[6] المصدر نفسه، ص690.

[7] المصدر نفسه، ص684.

يحارب في غير ميدانه فإن حججه باطلة ولا أساس لها من الصحة. لذلك فإن هاته الصورة التي يقدمها عن الخصم كفيلة بجعل المرء ينكر آراءه ويتبنى الرأي الخاص بزكي.

ب- شنعة السرقة والطعن في مصداقية الخصم:

تتنزل السرقة ضمن متصور التشنيع، و«أصل هذا المتصور الدفاع عن مقولة "السبق"»[1]، والسرقة من هذا المنظور هي مسألة توظيفية غايتها التشنيع[2]. ولا يخفى أن قصد المساجلين هو جعل السبق للأوائل، ونفيه عن الخصوم، لذلك تعد مقولة السبق هي المحرك الأساس للتشنيع، و«أداة ذلك هي السرقة و[..] الرؤية العامة لهذه الشبكة التصورية هي الرؤية الحوزية التي تقول بملكية السابق للشيء، وأن كل ادعاء لما بحوزة اللاحق إنما هو من باب السرقة»[3].

يتصدى زكي مبارك في كثير من خطاباته إلى كشف ما يقوم به الخصوم من سرقة لآراء غيرهم، واستلائهم عليها، ويثبت اتباعهم، وبأنهم ليسوا مبتكرين لما يقولون، بل ذلك مما سبقهم إليه غيرهم. ومن أبرز هؤلاء الذين تصدى لهم: طه حسين الذي كشف زكي كثيرا من سرقاته، وأثبت اتباعه وأخذه عن المستشرقين. يقول عنه: «الدكتور طه ساير الباحثين الأوربيين في القول بأن الثقافة اليونانية هي مصدر الثقافة الإنسانية»[4]. ويقول عنه أيضا: «اشتغلت أنت بالتأليف، واشتغلت أنا بالتأليف، وإليك الفرق، مضيت أنت فانتهبت آراء المستشرقين، وتوغلت فسرقت حجج المبشرين، وكان نصيبك ذلك التقرير، الذي دمغتك به النيابة العمومية. وأنت تعلم أنه ليس لك رأي واحد وصلت إليه بعد جهد وبحث. واشتغلت أنا بالتأليف فكانت آرائي كلها مبتكرة، ولم يستطع أحد أن يتهمني بالسرقة من فلان أو فلان، كما اتهموك أنت بالسرقة من جميع الناس»[5].

يثبت زكي من خلال هذه الأمثلة اتباع طه للمستشرقين وأخذه عنهم، كما يثبت أيضا سرقته لآراء غيره، وبين أن عمله لا يتعدى أن يكون استيلاء على آرائهم ونهبا واحتكارا لها، فما يدعيه من أن ما يكتبه من عمله الخاص لا أساس له من الصحة، فهو لا يأتي حسبه بجديد، وكل ما يذيعه بين الناس ما هو إلا اجترار وتقليد للغربيين. إن

---

[1] توفيق الزيدي، جدلية المصطلح والنظرية النقدية، مرجع مذكور، ص182.

[2] المرجع نفسه، ص183

[3] المرجع نفسه، ص184.

[4] أنوار الجندي، المعارك والمساجلات الأدبية، مصدر مذكور، ص196.

[5] أنوار الجندي، المعارك الأدبية في مصر، مصدر مذكور، 681-682.

طه حسب هذا الكلام يتخذ من الغرب والغربيين قدوة له، لذا فإن بحوثه تأتي على قدر كبير من التشابه مع بحوثهم. والملاحظ أنه في حين يعمل زكي مبارك على تقويض مصداقية خصمه العلمية باستخدام التشنيع بالسرقة يبني صورة لذاته (الإيتوس الشخصي)، يظهر فيها كاتبا كُفْئًا ومجددا في أفكاره، وقد أشار إلى ذلك بصريح العبارة في معرض مقارنته بين تأليفه وتأليف طه حسين، حيث اعتبر خصمه مجرد مقلد لأفكار غيره، أما ما يكتبه هو فمن بنات أفكاره، لا يقلد فيه أحدا، ولا يستولي على أفكار أحد. وقد دعم ذلك بحجة السلطة التي تتمثل في الاستشهاد برأي المستشرق ماسينون الذي يشير إلى أن طه حسين يتبنى تصورات الغربيين: «وقف المسيو ماسينون يوم أديتُ امتحان الدكتوراه وقال: "إنني حين أقرأ أبحاث طه حسين أقول هذه بضاعتنا ردت إلينا»[1]. وترسخ هذه الحجة لدى المتلقي صورة طه حسين المقلد لآراء الغربيين.

ولم يكن طه وحده من شنع به زكي مبارك، بل هناك كثير من الباحثين الذين تصدى لهم، وكشف نقلهم واستيلاءهم على آراء غيرهم، من هؤلاء سلامة موسى الذي قال عنه: «إن اهتمام الأستاذ سلامة موسى بالكلام عن الحرمان وتفاوت الطبقات فتات خطفه من موائد الأجانب الذين كتبوا في الاشتراكية».[2] وقال عنه أيضا: «[..] لم يبتكر هذه التقليعة [فكرة أن اللغة العامية هي أقدم لغة في مصر] وإنما نقلها عن رجل مغرض لا موجب للعودة إليه لأنه مات»[3]. وكذلك تصدى لأحمد أمين، فبيَّنَ أنه «انتهب ما نقله الدكتور أحمد ضيف عن المستشرقين ثم ادعى أنه من مبتكراته»[4]، وسرق من الأستاذ إبراهيم مصطفى مسألة متصلة بتاريخ النحو، وسرق من زكي مسألة متصلة بتاريخ التشريع الإسلامي[5].

توخى زكي مبارك من خلال تشنيعه بخصومه وإثبات سرقاتهم أن ينفي عنهم السبق إلى ما يقولونه، وأن يجعل ذلك حكرا على غيرهم. ويثبت أنهم لن يصلوا إليه، وحجته في ذلك أنه مبتكر لآرائه، وسباق لما يقول. فقد نفى عن نفسه سرقة آراء غيره، وأثبتها على خصومه، مسقطا بذلك أن يكون لهم قدم سبق فيما يقولون، ومزعزعا ثقة المتلقي فيهم.

---

[1] أنوار الجندي، المعارك الأدبية في مصر، مصدر مذكور، ص681.

[2] المصدر نفسه، ص180.

[3] أنوار الجندي، المعارك والمساجلات الأدبية، مصدر مذكور، ص28.

[4] أنوار الجندي، المعارك الأدبية في مصر، مصدر مذكور، ص257.

[5] المصدر نفسه، ص258.

لقد كان زكي واعيا أنه لن يستطيع الطعن في خصومه دون أن يتعرض لتقويض صورتهم، وتشويههم وفضحهم، رغبة منه في أن يحط من قيمتهم ومن المكانة التي يحتلونها بين الناس. فالصورة التي قدمها عنهم بأنهم يسرقون آراء غيرهم، ويتبعونهم وينقلون عنهم ما يقولونه، من شأنها أن تقلل من قدرهم، وتؤثر في نجاعة دعواهم تأثيرا سلبيا، بينما تعود عليه هو بالنفع، إذ تؤثر في دعواه تأثيرا إيجابيا. ويكون بذلك قد مهد للانتصار عليهم، وتقويض دعواهم...لذا فنحن هنا أمام استراتيجية خطابية تجعل من إفساد وتقويض صورة الآخر ووصمه بالعار (الإيتوس الموجه نحو الشخص) آلية حجاجية للنيل منه وإلجامه وإرغامه على الاستسلام.

ت- شنعة التفاوت والطعن في قيمة النص:

يعد التفاوت من المصطلحات التي تتناول القيمة العامة للنص، لذا فإن المساجل لا يركز على عيب ظاهر معلوم، بقدر ما يسعى إلى التشنيع بالنيل من قيمة النص[1]. فهو يحاول ما أمكن أن يكشف عن جودة هذا النص أو رداءته، ويقارنه بنص آخر لخصمه. فإذا تبين له أن ما يكتبه يتفاوت في الجودة شنع به، واتهمه بالتفاوت. وليجوز له اتهامه بذلك يكفيه أن يتلقط ما ظهر رديئا من نصوص مختلفة ومقارنته بجيد نصوص أخرى مختلفة عن الأولى[2].

ولا تخلو سجالات زكي مبارك من التشنيع بالتفاوت، قصد نفي المصداقية العلمية عما يكتبه الخصم، ما دام أنه لا يتحرى الدقة في جميع ما يكتب، وإنما يصيب حينا، ويخطئ أحيانا أخرى، وهذا من شأنه أن يشكك في قيمته العلمية، ويدفع القراء إلى الحذر من القراءة له، فما دامت كتاباته متفاوتة في الجودة والرداءة، وما دام أن الإنسان لا يستحسن التفاوت في كتابات العلماء، فإن هذا الخصم ليس عالما حقيقا بالناس اتباعه والأخذ بآرائه وتصوراته، لذلك على القراء أن يتريثوا في تبني أفكاره، ويُعملوا النظر فيها حتى لا يتبنوا ما كتبه دون صبر وتأنٍّ. ومن بين الكُتَّاب الذين شنع زكي بتفاوتهم طه حسين الذي يقول عنه: «هذا الرجل موهوب بلا جدال، ولكنه قليل الصبر على تكاليف المواهب، فهو يطلع في اللمحة الأولى ثم يجنح إلى الأفول. ترجم لأبي العلاء فأفلح، ثم ترجم للمتنبي فأخفق، لأنه لم يصحب المتنبي بقدر ما صحب أبا العلاء»[3].

---

[1] توفيق الزيدي، جدلية المصطلح، مرجع مذكور، ص204.

[2] المرجع نفسه، ص209.

[3] أنوار الجندي، المعارك الأدبية في مصر، مصدر مذكور، ص 705.

لقد كشف زكي هنا تفاوت طه في مؤلفاته، فهو تارة يصيب وتارة يخطئ. وأرجع سبب ذلك إلى قلة صبره وعدم تمكنه من الموضوع المدروس، فهو لما صاحب المتنبي كثيرا أفلح، ولما لم يصاحب أبا العلاء إلا قليلا أخفق. وهذه الحجة التي قدمها زكي هنا يمكن إعادة صياغتها في قياس مضمر، حذفت مقدمته الكبرى:

- كل من لم يصبر على تكاليف المواهب ولم يدرس موضوعه بتأن وتوأدة لم يصب فيما يؤلف. (مقدمة كبرى محذوفة).
- طه حسين لم يصبر على تكاليف المواهب. (مقدمة صغرى مذكورة).
- طه يفلح أحيانا ويخفق أحيانا أخرى. (نتيجة مذكورة).

ويقول زكي عن طه أيضا في المقام نفسه: «[..]وأخرج الجزء الأول من الأيام فكان أعجوبة، ثم فتر في الجزء الثاني»[1]. فقد قارن هنا بين جيد طه وهو (الجزء الأول من الأيام)، وبين الأقل منه جودة وهو (الجزء الثاني من الأيام)، وذلك كله بغاية الانتقاص من قيمة ما كتبه.

3- التأويل المضاد:

نقصد بالتأويل المضاد هنا تأويل دعوى الخصم تأويلا مخالفا لما قصده صاحبها، لرغبة المساجل في نقض دعوى خصمه وتفنيد حججه، وإبطال مفعوليتها، ورفع المصداقية عنها، بحيث يعطيها معنى غير الذي أراده صاحبها، ويفتحها على تأويل بإمكانه أن يساعده على الحط من مصداقيتها. وقد تبين لنا أن زكي مبارك يلجأ في كثير من الأحيان إلى الاعتداد بهذه الآلية، للرد على خصومه.

وتقترن هذه الآلية بمقصدين أساسيين يتوخاهما المساجل هما: الرغبة في إساءة دعوى الخصم وتقديمها في صورة مضحكة. يوضح ذلك مثلا ما جاء في سجال زكي مع سلامة موسى، حول اللغة العربية، وفيه يقول: «يقول سلامة موسى: (اللغة لخدمتنا ولسنا نحن لخدمتها) ونقول: عنوان جميل حقا، معنى كلامه أن اللغة دابة تمشي على أربع، وأنها تأكل وتشرب وتعقل، وأنها كالبقرة تملأ الذهن أقطا وسمنا، وحسبك من غنى شبع وري»[2].

---

[1] المصدر نفسه، ص705.

[2] أنوار الجندي، المعارك والمساجلات الأدبية، مصدر مذكور، ص24.

فقد أساء زكي هنا قراءة دعوى سلامة موسى، وأولها تأويلا مخالفا لما قصده، فقد قصد بها سلامة أنه علينا أن: «ننظر إلى اللغة من حيث إنها خادمتنا التي تؤدي لنا الدعاية الفنية التي نطلبها»[1]، لا أنها دابة تمشي على أربع، كما أَوَّلَ ذلك زكي مبارك على نحو سيء ومعارض لدعوى الخصم. وتتمثل وظيفة هذه الآلية في كونها أظهرت هذه الدعوى في صورة سيئة، تبعث على الضحك، وساعدت المساجل في تقويض حجة الخصم، وتفنيدها ونقضها، وبيان ضعفها...ولم ينجح في ذلك إلا بعد أن محص الحجة، وقلبها على وجوهها، مبينا ما يعتورها من زيف.

والملاحظ أن زكي هنا قبل أن يشرع في إنكار دعوى الخصم وتفنيدها وردها عليه، قام بعرضها، ثم منحها ذلك التأويل الذي يجعل المدعي عاجزا عن مواصلة التدليل على دعواه، فتتحقق غاية السجال المتمثلة في إسكات الخصم وتبكيته.

أما المقصد الثاني فيتمثل في إبراز القصد الخفي الكامن في دعوى الخصم وتفكيك شفرتها، بإظهارها لدى المتلقي على حقيقتها. ومن نماذج ذلك ما ورد في السجال نفسه على لسان زكي: «وهناك تقليعة أعلنها [سلامة موسى] سنة 1927، وهي الزعم بأن اللغة العامية لغة مصرية، عرفها المصريون قبل الإسلام، ويرجع تاريخها إلى عهد الهكسوس. وكان يريد أن يقول إنه لا داعي إلى رفع اللغة العامية إلى اللغة الفصيحة، لأن الفصيحة لغة أجنبية، أما العامية فلغة قومية»[2]. ويرغب زكي من وراء ذلك في إفهام المتلقي ما لم يعبر عنه خصمه، وتفكيك شفرة أطروحته، وكشف الهدف الحق الكامن في الدعوى التي يعرض لها، ويدافع عنها، وهي أن اللغة العامية لا تحتاج إلى رفعها إلى اللغة الفصيحة، لأنها في الأصل لغة رسمية أما اللغة الفصيحة فأجنبية.

4- تزوير الشهود:

يعتمد زكي مبارك على آلية تزوير الشهود لتقويض حجج الخصم، إذ يحاول ما أمكن أن يدحضها وينزع المصداقية عنها، ويظهرها في صورة ضعيفة تنفر المتلقي منها. ويمهد بذلك لعرض حججه الخاصة، وجعل المتلقي مستعدا لقبولها والأخذ بها، ويتغاضى عن حجج الخصم، لذا فإن الهدف من هذه العملية يكون هو الإعلاء من شأن حجج الذات، والحط من حجج الآخر. لأجل ذلك يوجه المساجل اهتمامه كله نحو حجج الخصم، محاولا

[1] المصدر نفسه، ص24.

[2] المصدر نفسه، ص28.

تزويرها، وتقويض صورتها لنزع المصداقية عنها، أي إننا أمام عملية تطعن في الحجة لا في الخصم. ولا يكتفي زكي بالطعن في حجة خصمه وتزويرها، وإنما يعمل على تقديم حجة أقوى منها.

وتحضر هذه العملية في رده على سلامة موسى الذي استخدم مصطفى كمال حجة سلطة للدفاع عن موقفه تجاه اللغة العربية الفصحى، القائل إن الوسيلة الوحيدة للتطور هي كتابة الفصحى باللاتينية: «مصطفى كمال، مصطفى كمال، مصطفى كمال! أنشودة جديدة يتغنى بها، ومصطفى كمال مضرب الأمثال في العقل لأنه انتصر، ولو كان انهزم لضرب به المثل في الجنون. ما قيمة رأي مصطفى كمال في الشؤون الأدبية؟ يستطيع مصطفى كمال أن يدعي ما يشاء في الأنظمة الحربية، ولكن ستريه الأيام أنه خسر خسرانا مبينا باصطناع الحروف اللاتينية، وهجر ما في لغته من الألفاظ العربية، ولم يستمع لأصوات الأمم الإسلامية»[1].

لقد كان زكي هنا مطالبا برفع المصداقية عن حجة السلطة التي استند إليها سلامة موسى، للدفاع عن رأيه الداعي إلى تبني الحروف اللاتينية في الكتابة، بديلا عن الحروف العربية، لذلك عمل على تزوير هذه الحجة وتقويضها، وذلك ببيان الخلل الكامن وراء فعل مصطفى كمال، فنفى أن يكون حجة في القضية المطروحة (الحروف التي ينبغي كتابة العربية بها)، فهو حجة في الشؤون الحربية، ولكن ليس لرأيه أي قيمة في الشؤون الأدبية.

وكأننا بزكي هنا يشير إلى افتقاد مصطفى كمال إلى الصفة التي تجعله جديرا بأن يُتخذ حجة سلطة في هذا المقام، فمادام لا ينتمي إلى المجال الأدبي فلا يحق إذن أن نقبل به كحجة سلطة. ولتدعيم خطابه استند زكي إلى آلية الاحتمال التي تجعل المستمَع مترددا في قبول دعوى الخصم لما قد ينتج عليها من آثار سلبية في المستقبل، وتكمن هذه الآلية في هذين الملفوظين: «ولكن، ستريه الأيام أنه خسر خسرانا مبينا باصطناع الحروف اللاتينية»، «وسنرى إن عشنا كيف يكتب تاريخ هذا الرجل العظيم»[2]. فاحتمال خسارة مصطفى كمال من شأنه أن يقوض ادعاء سلامة موسى بأن وسيلة التطور تكمن في الانتقال من الكتابة بالحروف العربية إلى الكتابة بالحروف اللاتينية، ويجعل المتلقي ينكر عليه ادعاءه هذا، ويتبنى أطروحة زكي مبارك الذي يدعو إلى الحفاظ على كتابة اللغة العربية بحروفها الأصلية.

---

[1] المصدر نفسه، ص26.

[2] المصدر نفسه، ص26.

وفي موضع آخر يعتمد زكي الآلية نفسها للرد على طه حسين، ولكن هذه المرة ليس لتقويض حجة السلطة، وإنما لتقويض الحجة السببية، حيث برر طه تقدم الغرب بكونه موطنا للفلاسفة، بينما برر تأخر الشرق بكونه موطنا للأنبياء. ولتقويض هذه الحجة استند زكي إلى حجتين سببيتين هما: «الفلاسفة أصحاب فضل من جهة الفهم، لا من جهة الفاعلية، وبذلك ظلوا متخلفين عن قافلة الوجود»[1]، و: «النبي رجل كامل من الوجهة الذاتية، بغض النظر عن المسؤولية الاجتماعية. [..] وقد نجح الأنبياء والمرسلون في هداية الشرق والغرب، وإليهم يرجع الفضل في إقامة الدعائم للحضارة الإنسانية»[2]. ويمكن إعادة صياغة هاتين الحجتين في القياسين المضمرين الآتيين:

القياس الأول:

- **المقدمة الكبرى (محذوفة):** من يكون له الفضل من جهة الفهم، ولا يكون له الفضل من جهة الفاعلية، يظل متخلفا عن قافلة الوجود.
- **المقدمة الصغرى (مذكورة):** الفلاسفة لهم الفضل من جهة الفهم، وليس لهم الفضل من جهة الفاعلية.
- **النتيجة (مذكورة):** الفلاسفة ظلوا متخلفين عن قافلة الوجود.

القياس الثاني:

- **مقدمة كبرى (محذوفة):** من يكون كاملا من الوجهة الذاتية ينجح في هداية الناس، ويقيم الدعائم للحضارة الإنسانية.
- **مقدمة صغرى (مذكورة):** الأنبياء كاملون من الناحية الذاتية.
- **نتيجة (مذكورة):** الأنبياء نجحوا في هداية الناس، وفي إقامة الدعائم للحضارة الإنسانية.

على هذا النحو استطاع زكي مبارك أن يقوض دعائم خطاب خصمه، ويظهر حججه في صورة زائفة. كما استطاع أن يُعضد من قيمة حججه الخاصة، لترسيخها في ذهن الجمهور.

---

[1] المصدر نفسه، ص197.

[2] المصدر نفسه، ص198.

5- كشف التناقض في دعوى الخصم:

يعد كشف التناقض آلية من الآليات التي ينهض عليها التفنيد. فالمساجل يلجأ غالبا إلى كشف التناقض في دعوى خصمه، عن طريق تتبعها وتمحيصها على وجوهها، حتى يتسنى له أن يكشف عن تناقض في مقدماتها أو في نتيجتها أو في العلاقة بينهما، أو عله يقف على تناقض عملي بين دعوى الخصم وأفعاله، فتتهاوى - في الحالتين- الدعوى وتفند وتدحض[1].

استند زكي مبارك في سجالاته إلى آلية كشف التناقض لتفنيد أطروحة الخصم ودحض دعواه، وليهيئ الأرضية للإعلان عن موقفه ورأيه تجاه موضوع السجال. وقد اتخذ كشف التناقض في سجالاته مسارين: الأول؛ كشف التناقض الحاصل بين أقوال الخصم وأفعاله، وهو ما يسمى بحجة أدهومنيم الظرفية، التي يروم المتكلم انطلاقا منها إضعاف وجهة نظر الخصم بالتأكيد على أن سلوكه ليس ناجما عن وجهة نظره التي يدافع عنها[2]. والثاني: كشف التناقض الحاصل في الدعوى نفسها، إما في مقدمتها أو في نتيجتها أو في العلاقة بينهما، وهو ما يسمى بحجة أدهومنيم المنطقية التي ترتكز حسب جيل غوتيي على مهاجمة الشخص، بناء على التناقض الموجود بين تأييده لموقف وبين رفضه لنتائجه؛ أي بين قبوله المقدمات وبين رفضه النتائج المترتبة عليها[3].

يظهر المسار الأول في قوله عن سلامة موسى: «ومع أن الأستاذ سلامة يميل للنزعة العلمية، فهو ينسى في أغلب الأحيان أن المؤرخ ليس من همه أن يتمنى لو لم يُخلق الحريري وبديع الزمان، وإنما هم المؤرخ أن يصور ما كان في حيدة صريحة، وأن يربط الحاضر بالماضي على وجه المقارنة العلمية البريئة من العنف»[4]. فقد كشف هنا التناقض الحاصل بين ما يميل إليه سلامة وبين ما يدعو إليه، فعوض أن يلتزم بمبادئ نزعته العلمية لجأ إلى الإفراط في «التقريع من شمائل من ينصبون الموازين»[5].

---

[1] عبد العالي قادا، الحجاج في الخطاب السياسي: الرسائل السياسية الأندلسية خلال القرن الخامس الهجري أنموذجا، دار كنوز المعرفة، عمان الأردن، ط1، 2015، ص225.

[2] محمد مشبال، في بلاغة الحجاج، مرجع مذكور، ص 207.

[3] المرجع نفسه، ص 206.

[4] أنوار الجندي، المعارك والمساجلات الأدبية، مصدر مذكور، ص25.

[5] المصدر نفسه، ص25.

وهو بكشفه التناقض الحاصل بين النزعة التي ينتمي إليها الخصم وبين أقواله يكون قد فند أطروحته وقوضها، وأبعد عنها المصداقية، وكشف الخلل الكامن فيها، وبطلان ما تدعو إليه، إذ كيف يعقل أن يأخذ المرء بأقوال شخص متناقض مع ذاته، يتبنى شيئا ويدعو إلى/يفعل شيئا آخر؟

ويظهر أيضا في قوله لطه حسين: «أعلنت بعد إخراج الشعر نداء قلت فيه (أشهد أني أومن بالله وملائكته وكتبه ورسله واليوم الآخر). أنت تؤمن بالله وكتبه يا دكتور وأنت تكذب التوراة والقرآن؟»[1]. فقد كشف هنا التناقض الحاصل بين أقوال الخصم وبين أفعاله، ففي الوقت الذي يشهد فيه أنه يؤمن بالله وملائكته وكتبه ورسله واليوم الآخر يتجرأ على تكذيب القرآن والتوراة، وهو أمر يتنافى مع حقيقة الإيمان، الذي يقضي بضرورة التصديق بالكتب السماوية. وقد استخدم زكي لكشف تناقض الخصم استفهاما يستنكر به تناقض أقواله وأفعاله، ويؤدي دورا حجاجيا يتجلى في محاصرة الخصم والتشكيك في مذهبه ومعتقده.

أما المسار الثاني فيظهر في قوله عن طه حسين: «والدكتور طه يناقض نفسه حين يقول: "وكان هؤلاء الزنادقة يعلمون سخط الكثرة المطلقة من الناس على زندقتهم، وإن كانت الكثرة تجهل حقيقة هذه الزندقة"»[2]. ويظهر التناقض هنا بين ادعاء طه أن الكثرة من الناس كانت ساخطة على زندقة الزنادقة، وأن الكثرة منهم لم تكن تعلم هذه الزندقة. ما يعني أن زكي يؤاخذ خصمه لأن التماسك المنطقي يغيب عن رأيه، إذ إنه خرق قاعدة من قواعد المناظرة المتمثلة في «ألا يكون في الدعوى أو في الدليل الذي يقدمه المناظر تعارض»[3] التي تقابل القاعدة الأولى من قواعد المنطق الأرسطي، وهي قاعدة عدم التناقض[4].

وقد سعى المساجل من وراء كشف تناقض خصمه، سواء كان ذلك بين أقواله وأفعاله، أو بين أقواله وأقواله، أن ينزع عن دعواه المصداقية، لتظهر لدى المتلقي في صورة ضعيفة، فيدفعه ذلك إلى عدم الإذعان لها والأخذ بها، لأن كشف التناقض يعري الدعوى ويشوهها.

---

[1] أنوار الجندي، المعارك الأدبية في مصر، مصدر مذكور، ص 682.

[2] أنوار الجندي، المعارك والمساجلات الأدبية، مصدر مذكور، ص 99.

[3] عبد الرحمن حسن حنبكة الميداني، ضوابط المعرفة وأصول الاستدلال والمناظرة، دار القلم، دمشق، ط 4، 1993، ص 367.

[4] ابن النفيس، شرح الوريقات في المنطق، مقدمة المحقق، تحقيق وتعليق، الشيخ أحمد فريد المزيدي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص6.

6- حجاجية النفي في سجالات زكي مبارك:

يعد النفي بدوره من الآليات التي يعتمدها زكي مبارك في نقض دعوى خصومه، ومقوما حجاجيا يتكل عليه لدحض الرأي المعارض، أو نزع المصداقية عنه، ويثبت مكانه رأيا جديدا يتبناه. وتسمح لنا متابعة سجالات زكي مبارك بمعاينة الاشتغال النشيط للنفي، والدور الحجاجي الذي يضطلع به داخل السجال. ويدخل النفي الموظف في هذه السجالات في إطار ما سماه أنسكومبر وديكرو بالنفي السجالي La negation polémique وهو عندهما يأتي لينفي إثباتا سابقا، ويحمل تصحيحا لهذا الإثبات[1].

إنه يستخدم لأجل قلب ادعاء الخصم والقطع مع ما يدعو إليه. وقد ورد النفي في هذه السجالات ليؤدي مجموعة من الأغراض، منها ما هو أصلي كالجحد، ومنها ما هو غير أصلي كالتعويض، وكلها أغراض لها طاقة حجية إقناعية، بإمكانها أن تؤدي إلى تفنيد رؤى الآخر وتبطلها، وتنقض مضامينها. وبما أن النفي في سجالات زكي مبارك كثيرا ما يشتغل عبر فعلين لغويين اثنين هما: الجحد والتعويض فإننا سنهتم في هذا المحور بتبيان وظيفتهما الحجاجية.

أ- الجحد ودوره الحجاجي:

يعني الجحد الإنكار والإبطال والاعتراض، فهو يستخدم لأجل إنكار أطروحة الخصم وإبطالها. وتتجلى فائدته في كونه يجعل المساجل يحاصر الخصم عن طريق إنكار دعواه. وهذا الإنكار يعيد الخصم «إلى نقطة البداية ويلزمه بعبء التدليل أو الإثبات»[2].

وقد لمسنا في سجالات زكي مبارك حضورا قويا للجحد، من أمثلته ما جاء في رده على طه حسين في السجال الذي احتدم بينهما حول النزعة اليونانية، حيث تصور طه حسين أن العقل الإنساني ظهر في العصر القديم بمظهرين مختلفين أحدهما يوناني خالص هو الذي انتصر وهو الذي يسيطر على الحياة الإنسانية إلى اليوم وإلى آخر الدهر، والآخر شرقي انهزم مرات أمام المظهر اليوناني وهو الآن يلقي السلاح ويسلم للمظهر اليوناني تسليما تاما[3]، وأن العقل اليوناني استطاع أن يستقر في الشرق ويمازج نفوس أهله حتى يصبح جزءا منها، ومنذ ذلك الوقت

---

[1] عادل عبد اللطيف، بلاغة الإقناع في المناظرة، دار الأمان، الرباط، منشورات ضفاف، بيروت لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ص223.

[2] عبد الإله قادا، الحجاج في الخطاب السياسي، مرجع مذكور، ص279.

[3] أنوار الجندي، المعارك الأدبية، مصدر مذكور، ص 137.

أصبح هذا العقل مقياس الحضارة في أي أمة من الأمم الشرقية القريبة كما أصبح مقياس الحضارة في الأمم الغربية نفسها، فالأمة متحضرة راقية إذا أخذت بتراث العقل اليوناني وشاركت فيه وأضافت إليه.

والأمة غير متحضرة أو غير مشاركة في الحضارة الإنسانية الممتازة إذا أعرضت عن هذا التراث[1]. وقد اهتم زكي بتقويض هذا التصور، وبيَّنَ خطأه وزيف ما اعتقده طه حسين، باستخدام النفي الدال على الجحد والإنكار، فأشار في البداية إلى أن طه حسين ساير الباحثين الأوربيين في تصوره هذا، وذلك رغبة منه في نفي المصداقية عنه، بإظهاره في صورة باحث متَّبع للغربيين، ثم استثمر بعدها الطاقة الحجاجية التي يمتلكها النفي، فأشار إلى «أنه لو لم يكن الشرق وحضارته وفنونه لما ارتقى العقل اليوناني ولما انتقلت منارة الفكر من الشعر إلى الفلسفة»[2]، وينكر زكي في هذا الملفوظ أمرين: ارتقاء العقل اليوناني، وانتقال منارة الفكر من الشعر إلى الفلسفة، دون وجود الشرق وحضارته وفنونه، ويَرجع سبب ذلك إلى رغبته في إعادة تقدير حضارة الشرق بعد أن اعتبرها طه تابعة للحضارة اليونانية، فهو يتصور أن الشرق أثر في اليونان، فالفلسفة «ظهرت في مصر قبل ظهورها في بلاد اليونان بمئات السنين»[3].

وفي السياق نفسه يشير زكي إلى أن «الشرق لن يتخلى عن السيطرة الروحية، وإن عجز عن السيطرة الحربية، ولن يوهن من قوة الشرق أن يقرأ أبناؤه كلاما منقولا عن أحد الأجانب، ولو كان الناقل طه حسين»[4]. ويتضمن هذا الملفوظ نفيين اثنين، ينكر زكي في الأول تخلي الشرق عن السيطرة الروحية، بينما ينكر في الثاني أن يوهن من قوة الشرق قراءة أبنائه كلاما منقولا عن الأجانب. وهو بذلك يظهر زيف تصور طه حسين، وينكر عليه ما ذهب إليه. وقد اضطلع النفي في هذه الأمثلة بمهمة إنكار دعوى/أطروحة الخصم وإبطالها ونقضها والاعتراض عليها، وكذا نفي المصداقية عن صاحبها، ودفع المتلقي إلى عدم الأخذ بها، ما دام طه متبعا للغربيين، ولا يخفى ما لهؤلاء من رغبة في طمس فضل الشرق على الإنسانية، وإرجاع ذلك إلى الغرب.

---

[1] المصدر نفسه، ص 138-139.

[2] المصدر نفسه، ص 142.

[3] المصدر نفسه، ص 143.

[4] المصدر نفسه، ص 145.

ب- التعويض ودوره الحجاجي:

لا يقف النفي في الخطاب السجالي عند حدود الجحد؛ أي إنكار دعوى الخصم وإبطالها، بل يتجاوز ذلك إلى تأدية وظيفة أخرى وهي التعويض، بحيث يقوم المساجل بإعطاء بديل لتلك الدعوى التي أنكرها، وهذا البديل يعده أقرب إلى الصواب والصحة من الذي قدمه الخصم، وبالتالي فهو يعتقد أنه بإمكانه أن يعوض به دعوى الخصم. ويحقق النفي بهذا التعويض «عملية الاستبدال... ومن ثم فهو يحول الاتجاه الحجاجي لصالح أطروحة النافي، متوخيا دفع الغير لمشاركته اعتقاداته»[1]، ويتجاوز المساجل به ما أنكر ليقر ما يجب أن يتبنى[2].

ومن نماذج النفي المعبر عن التعويض في سجالات زكي قوله في رده على سلامة موسى: «لا يا سيدي، نحن صاغة اللغة، وهي تضعف وتقوى وفقا لما فينا من ضعف وقوة؛ فللأمم القوية لغات قوية، وللأمم الضعيفة لغات ضعيفة، فالناس هم الذين يشكلون اللغات، وبمقدار حرصهم على تهذيبها وإصلاحها وإحيائها يكون نصيبهم من المدنية»[3].

لم يكتف زكي هنا بنفي دعوى الخصم، بل تجاوز ذلك إلى تعويضها بدعوى أخرى، فاللغة حسبه ليست لخدمتنا، كما اعتقد سلامة، وإنما نحن صاغة اللغة، فنحن هم مصدر قوتها وضعفها، وليست هي مصدر ذلك. بهذا نرى أن زكي قد عوض دعوى خصمه ببديل هو أقوى منها. ويكتسي النفي التعويضي في سجالات زكي مبارك قيمة حجاجية إقناعية كبيرة، لأنه غالبا ما يأتي ليجيب عن سؤال «عادة ما يواجه المعترض بالنفي، وهو: ما البديل الذي تقدمه؟ وبتقديمه لهذا البديل، ولهذا الرأي المغاير يضيع على الخصم فرصة المطالبة به»[4]، فيحقق زكي بذلك بلاغة الانتصار، ويتمكن من أن يجذب المتلقي إليه، ويبعده عن خصمه.

خلاصة:

كانت غاية هذا البحث إذن دراسة سجالات زكي مبارك مع خصومه، استنادا إلى المقاربة البلاغية الحجاجية، فتبين لنا أنها ذات كفاءة إجرائية كبيرة، لانطوائها على تقنيات إقناعية وتأثيرية رام بها إفحام خصمه والانتصار عليه والتأثير في الجمهور المتابع للسجال، منها ما تركز على النيل من صورة الخصم كالسخرية والتشنيع، ومنها ما

---

[1] الحجاج في الخطاب السياسي، مرجع مذكور، ص 280.

[2] عادل عبد اللطيف، بلاغة الإقناع في المناظرة، مرجع مذكور، ص226.

[3] أنوار الجندي، المعارك والمساجلات الأدبية، مرجع مذكور، ص24.

[4] عبد الإله قادا، الحجاج في الخطاب السياسي، مرجع مذكور، ص281.

تركز أساسا حول حجج الخصم ودعواه كالنفي والتأويل المضاد وتزوير الشهود... وقد قامت هذه الخطابات في سياق حواري، يتميز بالتفاعل بين الأطراف المتساجلة، حيث وردت أغلبها ردَّ فعل ونقضا لخطاب سابق، أي أنها مبنية على خطاب آخر ومنفتحة عليه. وهو ما يجعلنا نُقر بأن الخطاب لا يمكن أن يسمى سجالا إذا لم يكن هناك تفاعل بين طرفين فأكثر، يرغب كل واحد منهما في الانتصار على الخصم وتبكيته. فقد قادت زكي مبارك في كثير من الأحيان رغبة في تصفية حساباته مع خصومه، الأمر الذي جعل سجالاته ملأى بالتشنيع والملاسنات والسخرية حولت السجال من طابعه الهادئ الذي يسعى إلى كشف الحقيقة ويقوده مبدأ التعاون بين الأطراف قصد إظهار الحق والصواب إلى صراع بين الأطراف تقوده الرغبة في الحط من قيمة الخصم والقضاء عليه.

قائمة المصادروالمراجع:

1. **ابن النفيس**، شرح الوريقات في المنطق، مقدمة المحقق، تحقيق وتعليق، الشيخ أحمد فريد المزيدي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.
2. **إدريس جبري**، بلاغة السخرية في سيرة (زمن الطلبة والعسكر) لمحمد العمري من الحواجز إلى الحوافز، ضمن مجلة البلاغة وتحليل الخطاب، مجلة فصلية علمية محكمة، ع7-8، 2015.
3. **أنوار الجندي**، المعارك الأدبية في مصرمنذ 1939/1914، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط2، 1983.
4. **أنورالجندي**، المعارك والمساجلات الأدبية في مجال الفكر والتاريخ والحضارة، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط2، 2008.
5. **توفيق الزيدي**، جدلية المصطلح والنظرية النقدية، منشورات قرطاج، تونس، 2000.
6. **خالد اليعقوبي**، القصيدة السياسية في العصر الأموي أدلجة المعنى وحجاجية المبنى، ضمن مجلة البلاغة وتحليل الخطاب،ع8.7، 2015.
7. **سامية الدريدي**، الحجاج في الشعر العربي القديم من الجاهلية إلى القرن الثاني للهجرة: بنيته وأساليبه، جدارا للكتاب العالمي، عمان، الأردن، عالم الكتب الحديث، ط1، 2008.
8. **عادل عبد اللطيف**، بلاغة الإقناع في المناظرة، دار الأمان، الرباط، منشورات ضفاف، بيروت لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر.

9. **عبد الرحمن حسن حنبكة الميداني**، ضوابط المعرفة وأصول الاستدلال والمناظرة، دار القلم، دمشق، ط 4، 1993.

10. **عبد العالي قادا**، الحجاج في الخطاب السياسي: الرسائل السياسية الأندلسية خلال القرن الخامس الهجري أنموذجا، دار كنوز المعرفة، عمان الأردن، ط1، 2015.

11. **محمد العمري**، البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط2، 2012.

12. **ياسين الشعري**، الخطاب السجالي من الاختلاف إلى مناهضة الاختلاف: مقاربة بلاغية حجاجية، دار دجلة للنشر والتوزيع، ط1، 2020.

الانزياحات السردية في التشبيه الاستطرادي: الثور الوحشي نموذجًا

Narrative Deviations in the Digressive Simile: The Wild Bull as a Case Study

د. فرهاد ديوسالار (قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة آزاد الإسلامية، كرج، إيران)

Dr. Farhad Divsalar (Islamic Azad University, Karaj, Iran)

Abstract:

In the realm of literary creativity, where words and meanings intertwine to craft a unique narrative world, narrative deviations emerge as a key mechanism through which a text achieves distinction and novelty. This study explores narrative deviations in extended similes, focusing on the Wild Bull as a case study that reveals the dynamic interplay between narrative deviation and artistic structure. Extended similes, characterized by their expansive imagery, serve as powerful tools for generating deviation, stimulating the reader's imagination and deepening their engagement with the poetic scene. Narrative deviation signifies a departure from conventional storytelling, creating aesthetic and interpretive dynamism, often highlighting tensions between savagery and civilization or instinct and culture. Employing a descriptive-analytical approach, the study examines structural and semantic deviations, concluding that such deviations enrich the text, revitalizing the extended simile as a narrative device. In pre-Islamic poetry, the extended simile proves to be a vital artistic tool, amplifying the power of metaphor and enhancing the poem's beauty and impact.

Keywords: Narrative deviation, digressive simile, the wild bull, literature, textual analysis.

مستخلص:

في فضاء الإبداع الأدبي، حيث تتنازع الألفاظ والمعاني لتشكيل عالمٍ سرديّ فريد، تبرز الانزياحات السردية بوصفها أحد أهمّ الآليات التي يعتمدُ عليها النصُّ الأدبيّ لتحقيق تميُّزه وجدّته. وتأتي هذه الدراسة لتناقشَ الانزياحاتِ السرديةَ في التشبيه الاستطرادي، ملقيةً الضوء على نموذج «الثور الوحشي» بوصفه حالة دراسية تكشفُ عن التفاعل الخلاّق بين الانزياح السرديّ والبناءِ الفنيّ للنص.

إن التشبيه الاستطرادي يتميّز بتوسّع الصورة التشبيهية، مما يجعله أداةً فعالةً في توليد الانزياح؛ حيث يثير خيال القارئ أو المستمع، ويجعله يتخيّل الصورة الشعرية بشكل أعمق وأكثر تفصيلاً. إن الانزياح السردي يشير إلى الخروج عن المألوف في البنية السردية، مما يشكل ديناميكية جمالية وتأويلية ويكشف هنا عن صراع بين الوحشية والتحضر، أو بين الفطرة والثقافة. يعتمد المنهج الوصفي التحليلي على قراءة النص الأدبيّ بالتركيز على الانزياح البنيوي والدلالي. تحكي النتيجة أنّ الانزياح السردي يُبرز دورا فعالا في إثراء النص، جاعلًا التشبيه الاستطرادي أداة سردية متجددة وأن التشبيه الاستطرادي هو أداة فنية مهمة في الشعر الجاهلي، حيث يعبّر عن قوة التشبيه ويضفي على الشعر جمالاً وتأثيراً كبيرين.

الكلمات المفتاحية: الانزياح السردي، التشبيه الاستطرادي، الثور الوحشي، الأدب الجاهلي، التحليل النصي.

مقدمة:

تُعدّ الانزياحاتُ اللغويةُ والبنائيةُ في عالم السرد الأدبي من أبرز الأدوات التي يعتمد عليها المبدعُ لتشكيل نصٍّ متجدِّد يخرقُ المألوف ويُثيرُ التأويل. ويأتي هذا البحثُ ليكشفَ عن دور الانزياحات السردية في التشبيه الاستطرادي، مع التركيز على نموذج «الثور الوحشي» بوصفه حالةً دالةً على تفاعل الانزياح مع البنية السردية. فالتشبيهُ الاستطرادي بتوسيعه حدودَ الصورة التشبيهية، لا يقتصرُ على نقل الدلالة فحسب، بل يصبح أداة سردية تفتحُ أفقًا جديدًا للقراءة والتأويل. ومن هنا تبرزُ أهميةُ الدراسة في كشف الآليات التي يُحدثُ بها الانزياحُ السرديُّ تحولاتٍ جماليةً ومعنويةً في النصّ، مما يُثري عملية التلقي ويُعيدُ تشكيل توقعات القارئ.

تهدف الدراسة إلى تناول الانزياحات السردية في التشبيه الاستطرادي، مع التركيز على نموذج «الثور الوحشي» كحالة تحليلية. إن الانزياح السردي هنا يشير إلى الخروج عن الأطر التقليدية في البنية السردية، مما يشكل ديناميكية جمالية وتأويلية تثري النص. يتميّز التشبيه الاستطرادي بتوسيع الصورة التشبيهية، مما يجعله أداةً فاعلةً في توليد الانزياح عبر الانزياحات البنيوية والدلالية.

تعتمد الدراسة على **منهج وصفي تحليلي** يكشف كيفية توظيف الانزياح لتعميق الدلالات الرمزية والنفسية، مع إبراز قدرة التشبيه الاستطرادي على دمج السرد بالوصف، مما يوسع أفق التأويل. وتؤكد الدراسة أن الانزياحات السردية لا تقتصر على الانزياح اللغوي فحسب، بل تمتدّ إلى الانزياح في البنية السردية ذاتها، مما يعزّز الإبداع الأدبي عبر تفجير اللغة والمضمون. يُظهر النموذج المختار أن الانزياح في التشبيه الاستطرادي يمكن أن يحوّله إلى أداة سردية متجددة، تخرق المألوف وتفتح آفاقا جديدة للتلقي. تركّزُ هذه الدراسةُ على الانزياحات السردية في التشبيهِ الاستطراديّ، متخذةً من صورة الثور الوحشي نموذجًا تطبيقيًا. ويتمثّلُ الانزياحُ هنا في الخروج عن السياق المتوقع للصورة التشبيهية، وتحويلِها إلى وحدة سردية قائمة بذاتها.

تكمنُ **أهميةُ الدراسة** في محاولتها رصد الآليات التي يُحدثُ بها الانزياحُ السرديُّ تحوّلاً في البنية الداخلية للتشبيه الاستطرادي، مما يفتحُ آفاقًا جديدة في قراءةِ النصوصِ الأدبيةِ وتحليلها. والتركيز على الانزياح، يبرز الجانب الإبداعي في التشبيه الجاهلي، بعيدًا عن التناول التقليدي للبلاغة. كما يمكن أن نعتبر من أهمية الدراسة الربط بين الشكل والمضمون؛ لأن التشبيه الاستطرادي ليس مجرد أسلوب بلاغي، بل أداة لتشكيل دلالات متعددة الطبقات.

يتمحور موضوع الدراسة حول إشكالية فحواها: **كيفَ يُسهمُ الانزياحُ السرديُّ في تحويلِ التشبيهِ الاستطراديّ من مجرّدِ أداةٍ بلاغيةٍ إلى وحدةٍ سرديةٍ فاعلةٍ في النصّ الأدبي؟** وهذه **الإشكالية الأساسية** تحيلنا إلى مجموعة من **التساؤلات** تستند إليها الدراسة أهمها:

ما السمات الأسلوبية التي تميّز التشبيه الاستطرادي في الشعر الجاهلي؟ كيف يُحدث الاستطراد انزياحًا دلاليًا في التشبيه؟ وكيف يُضعف هذا الانزياحُ الوظيفةَ الأصلية للتشبيه أو يُغنِيها؟ وما العلاقة بين امتداد التشبيه وخصائص البيئة الجاهلية (الصحراوية، الثقافية، النفسية)؟

والفرضيات تقوم على هذا الأساس، كأنه يُنتج التشبيه الاستطرادي في الشعر الجاهلي انزياحات دلالية تتحول فيها الصورة التشبيهية إلى فضاء سردي أو تأمليّ مستقلّ. ويبدو أن الانزياحات الدلالية في التشبيه الجاهلي ليست انحرافًا عن البلاغة، بل تطورًا طبيعيًا ناتجًا عن ثقافة الإسهاب والوصف التفصيلي. وهناك تأثير واضح للبيئة الجاهلية (كحياة البادية وامتداد الصحراء) في تشكيل التشبيه الاستطرادي. والتأكيد على أن الانزياح في التشبيه الجاهلي ليس عشوائيًا، بل ينبع من رؤية فنية تعكس ثقافة الشاعر وبيئته. وأن الاستطراد في التشبيه الجاهلي يقوي الدلالة ولا يشتّتها، خلافًا لما قد يُعتقد. وهذا باستخدام **المنهج الوصفي التحليلي** لتفكيك النماذج الشعرية وبيان كيفية تشكل الانزياح. وأيضا **المنهج التاريخي** لربط الظاهرة بسياقها الثقافي والاجتماعي. وأخيرا **مقارنة نصوصية** بين شعراء جاهليين مختلفين لاستكشاف الأنماط المتغيرة.

فيما يتعلق **بالدراسات السابقة**، مما يلاحظ عليه أن هناك دراسات أكاديمية ونقدية تناولت الانزياحات بشكل عام أو ركّزت على التشبيه التقليدي وبلاغة التشبيه في العصر الجاهلي، أو الاستطراد في الشعر القديم، ولكن دون التركيز على الانزياح الاستطرادي أو ناقشت الاستطراد كظاهرة سردية، وركّزت على التشبيه التقليدي، ولم تدرس امتداداته الدلالية ولم يتم الوقوف على دراسة بهذا العنوان تدرس الموضوع من هذه الزاوية، حسب البحث في مصادر المعلومات وقواعد البيانات. إن معظم الدراسات تناولت التشبيه أو الانزياح كظواهر منفصلة، بينما تربط هذه الدراسة بينهما عبر مفهوم "الاستطراد"، مما يقدم قراءة جديدة لبلاغة الجاهليين. وهذا العنوان يلامس موضوعًا غنيًا بالنقد البلاغي، حيث يجمع بين الانزياح (مفهوم حديث في النقد الأدبي) والتشبيه الاستطرادي (تقليد جاهلي). كما تبرز الدراسة دور الانزياح السردي في إثراء النص الأدبي، جاعلًا من التشبيه الاستطرادي وسيلةً فنيةً لتجديد الخطاب السردي وتعميق طبقاته الدلالية.

تحديد المفاهيم:

الاستطراد:عرفه **أحمد الهاشمي** بقوله:[1]«هو أن يخرج المتكلم من الغرض الذي هو فيه إلى غرض آخر لمناسبة بينهما، ثم يرجع فينتقل إلى إتمام الكلام الأول، كقول السموأل:

و إنا لقوم لا نرى القتل سبة إذا ما رأته عامروسلول

[1] - الهاشمي، أحمد: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، الطبعة الثانية، مكتب الإعلام الإسلامي،1410 هـ.ق، ص 365.

يقرّب حبُّ الموت آجالنا لنا وتكرهه آجالهم وتطول

فسياق القصيدة للفخر بقومه، وانتقل منه إلى هجو قبيلتي عامر وسلول ثمّ عاد إلى مقامه الأول وهو الفخر بقومه.»

التشبيه الاستطرادي: يُعدّ التشبيه الاستطرادي من السمات البارزة في الشعر الجاهلي، حيث يُطيل الشاعر في وصف المشبه به لدرجة يُنسى معها المشبه الأصلي. هذا الأسلوب يُستخدم كحيلة فنية للانتقال من موضوع إلى آخر. مثال: وصف الثور الوحشي في الشعر الجاهلي يُستخدم كتشبيه استطرادي لوصف ناقة الشاعر، حيث يتمّ التركيز على تفاصيل الصراع بين الثور والكلاب ليُوحي بمواقف فردية تشبه حال الشاعر.

التشبيه الاستطرادي هو تشبيه ممتدّ عبر عدة أبيات، حيث يُبنى المشبه به (الصورة التشبيهية) تدريجياً عبر السياق، ولا يقتصر على لفظة واحدة. ويُذكر في سياق استطرادي، أي أنه لا يرتبط مباشرة بالفكرة الرئيسية للنص، بل يأتي كانزياح مؤقت لتوضيح فكرة جانبية أو تضخيم المشهد، ثم يعود الشاعر إلى موضوعه الأصلي. يُستخدم هذا النوع من التشبيه لإضافة حيوية أو تفصيل غير متوقع، مما يشكل تنوعًا في الصور الشعرية. واستخدمه الشعراء الجاهليون لإثراء الخيال، وكسر رتابة الوصف المباشر؛ وإبهار السامع بإدخال صور غير متوقعة؛ والتعبير عن التلقائية، فهو انعكاس لطبيعة الشعر الجاهلي الشفوي الذي يعتمد على الارتجال، فيعكس انسياب الخيال الجاهلي دون تقييد بالبناء المنطقي.

الفرق بين التشبيه الاستطرادي والتشبيه التقليدي:

النوع	التشبيه التقليدي	التشبيه الاستطرادي
الارتباط بالسياق	مباشر وضروري لفهم الفكرة	غير مباشر، يُضيف تفصيلاً جانبيًا
الوظيفة	توضيحية أو تفسيرية	تصويرية أو عاطفية

التفريع البياني (أو التفصيل البياني) هو أسلوب يعتمد على تفصيل الفكرة الرئيسية إلى أفكار فرعية متسلسلة، حيث يُبرز الشاعر صورةً واحدةً بزوايا متعددة عبر جملة من التفاصيل المترابطة. والغرض منه إظهار دقة الوصف وشموليته، مع الحفاظ على تماسك الصورة الأصلية. مثل قول امرئ القيس في وصف فرسه:[1]

مِكَرّ مِفَرّ مُقبِلٍ مُدبِرٍ مَعًا كَجُلمودِ صَخرٍ حَطَّهُ السَّيلُ مِن عَلِ

هنا يصف حركة الفرس بتفريع حركاته (الإقبال، الإدبار، السرعة...) ثم يربطها بتشبيه موحد (الصخرة التي يحطّها السيل).

ومن مذاهب الجاهليين إذا شبّهوا، أن يتركوا المشبّه وينصرفوا إلى المشبه به، ليصفوه ويدقّقوا في وصفه، حتى إذا أظهروا قوته وجماله ارتضت نفوسهم واطمأنت إلى أنها وفّت المشبّه حقّه من الوصف والتبليغ، وربما قصدوا إلى ذلك بصورة التفريع البياني...وهذا مستحسن مألوف عندهم اصطلحوا عليه وتداولوه كثيرا من التعالبير البيانية، فأصبحت رواسم مشتركة بينهم فاقدة الشخصية.[2]

يُعدّ التفريع البياني أساسًا لدراسة البنية الشعرية الجاهلية، حيث يكشف عن كيفية تحويل التجربة الحياتية إلى فن لغوي. في الأدب الجاهلي ليس مجرد أسلوب بلاغي، بل هو رؤية فنية تعكس عمق الارتباط بين اللغة والواقع. وهو يمثل جسرًا بين الذاتية الشعرية والجماعية القبلية، مما يجعله مفتاحًا لفهم شعر تلك الحقبة.

الانزياح السردي: هو مفهوم يُستخدم في الدراسات السردية والأدبية لوصف الانزياح أو التحول في بنية السرد التقليدية، سواء من حيث الشكل أو المضمون. والمصطلح يشير إلى الخروج عن الأطر المتوقعة في الحكاية، سواء عبر كسر التسلسل الزمني، أو تغيير منظور الراوي، أو إدخال عناصر غير مألوفة تُحدث اضطرابًا في التدفق الطبيعي للقصة. هذا الانزياح قد يكون أسلوبًا مُتعمدًا من الكاتب لإثارة التفكير أو إبراز معانٍ جديدة.

أما الانزياح الدلالي، فيشير إلى الخروج عن المعنى المباشر أو المتوقع للكلمات لتشكيل دلالات جديدة. في التشبيه الاستطرادي، يتمّ الانزياح عبر الإطالة في الوصف: تحويل التركيز من المشبه إلى المشبه به، مما يشكل طبقات دلالية جديدة. والانزياح السياقي مثل استخدام التشبيهات الحيوانية (كالثور أو الكلاب) لوصف صراعات

---

[1] - امرؤ القيس: الديوان، ضبطه وصحّحه مصطفى عبد الشافي، بيروت-لبنان: دار الكتب العلمية، لا تا، ص 119.

[2] - البستاني، بطرس: أدباء العرب في الجاهلية وصدر الإسلام، بيروت: دار الجيل، 1997م، ج 1، ص 44.

إنسانية أو وجودية. والانزياح البلاغي تحويل التشبيه من مجرد أداة توضيحية إلى عنصر سردي مستقل، كما في لوحة الثور الوحشي التي تصبح قصةً كاملة.

الثورالوحشي: يظهر الثور الوحشي في الشعر الجاهلي كرمز أسطوري وطقسي، يحمل دلالات متعددة مرتبطة بالبيئة الصحراوية والمعتقدات الوثنية القديمة.

ومن ناحية الدلالات الفنية، يمكن القول إن الشعراء استخدموا الثور كتشبيه استطرادي، حيث ينتقلون من وصف الناقة إلى الثور بطريقة مطولة، مما يعكس براعتهم في الوصف وتوظيف الرمزية. وكان له حضور كبير فى شعر الجاهليين كاد يتفوق على شعر الناقة والخيل في لوحاته القتالية مع الكلاب التي أبدعوا فى وصفها، وقد تكررت لوحات الثور في كثير من القصائد الجاهلية، وأخذت نسقا متشابها عند معظم الشعراء.

التحليل النصي: هو منهج نقدي يعتمد على دراسة النص الأدبي أو اللغوي دراسةً تفصيليةً من خلال تحليل مكوناته الداخلية (اللغوية، والأسلوبية، والبنائية، والدلالية) وربطها بالسياق الخارجي (التاريخي، والاجتماعي، والنفسي) لفهم أعمق لمراميه ودلالاته. يُعدّ التحليل النصي أداةً أساسيةً في النقد الأدبي الحديث، سواء في دراسة النصوص التراثية أو المعاصرة.

والهدف من التحليل النصي هو الكشف عن البنية الداخلية للنص، وتحليل التراكيب اللغوية، والأساليب البلاغية، والتشكيلات الفنية. وفهم الدلالات الضمنية لاستكشاف المعاني الخفية، والرموز، والإيحاءات التي قد لا تظهر في القراءة السطحية. وتحديد خصائص الأسلوب دراسة السمات الأسلوبية للمؤلف (كالتكرار، والتشبيه، والانزياحات اللغوية). وربط النص بسياقه مع تحليل العلاقة بين النص وبيئته الثقافية أو التاريخية أو الاجتماعية. وتقييم جماليات النص بالكشف عن عناصر الإبداع الفني والتأثير الجمالي. وتفسير الانزياحات والتجديدات بتحليل الخروج عن المألوف في اللغة أو الصورة الشعرية. وأخيرا الكشف عن الرؤية الفكرية مع استخلاص الأفكار والمضامين التي يعبر عنها النص.

وفي هذا المقام، إن التحليل النصي يساعد على تفكيك النصوص الشعرية الجاهلية لفهم أعمق لمعانيها، وتحليلِ الانزياحاتِ السرديةِ في التشبيهِ الاستطراديّ من خلال نموذج «الثور الوحشي»، للكشفِ عن الدورِ الذي تلعبُه هذه الانزياحات في إعادة تشكيلِ دلالة النصّ وتوسيع آفاق تأويله.

الإطار النظري للدراسة: إن الأفكار في الشعر الجاهلي تتلاحق في صنوف من التشبيهات وما إليها وكأن التصوير أصل مهم من أصول صناعة الشاعر التي لم يخلُ منها شعر شاعر جاهلي. وكما يرى حنا الفاخوري أن صوره صادقة التصوّر، دقيقة الأداء، بارزة، ثابتة بجملتها لا تنزع منزع الحركة الكثيرة والتشخيص الوفير والمبالغة الشديدة.[1] ويُعدُّ التشبيه من أبرز الأركان البلاغية في الشعر الجاهلي، لكنَّ كثيرًا من تشبيهات هذا العصر لا تنحصر في إطار المقارنة المجردة، بل تتمدّد لتصبح استطراداتٍ تحمل في طياتها انزياحات دلالية تثير أسئلة حول حدود الوظيفة التقليدية للتشبيه.

يشكّل الانزياحُ السرديُ ظاهرة أدبية بالغةَ الأهمية، إذ يمثّلُ خروجا مقصودا عن المألوف اللغويّ والبنيويّ، مما يمنحُ النصَّ حيويةً جمالية وعمقا تأويليًا. وفي هذا السياق يكتسبُ التشبيهُ الاستطراديُّ أهميةً خاصة، كونه لا يقفُ عند حدود المقارنة المجازية التقليدية، بل يتعدّاها ليشكّلَ عالماً سرديًا متكاملاً. من هنا تسعى الدراسة إلى كشف الآليات التي يُنتج بها الاستطرادُ التشبيهيُّ معانيَ متجاوزةً، سواء عبر الانزياح في الصورة أو في العلاقة بين المشبَّه والمشبَّه به. وفي هذا النوع من التشبيه يشبّه الشاعر شيئًا بشيء آخر، ثم يُهمل ذِكر المشبّه ويهتمّ بالمشبّه به، فيَصِفُه وَصفًا يطول أو يقصر حسبما تقتضيه الحال وما يميل إليه.

لطالما اتّسم الشعر الجاهلي بالإسهاب والوصف التفصيلي، مما يجعل التشبيه فيه أشبه بنافذة مفتوحة على فضاءات متعددة، لا مجرد أداة للمقارنة. وهذا يطرح إشكالية رئيسة: **كيف يُحدث الاستطرادُ الانزياحَ الدلاليَّ في التشبيه الجاهلي؟ وما تأثير البيئة الثقافية في تشكيل هذه الظاهرة؟**

ملامح أساسية للثور الوحشي في السياقات الشعرية:

يتميّز الثور الوحشي بلون وجهه وقوائمه التي تختلف عن لون جسده، حيث يكون جسده أبيض بينما قوائمه تميل إلى الحمرة والسواد، ووجهه أسود مع حمرة. كما يُوصف بأنه ضامر وقوي، يشبّه السيف المسلول في هيئته.

وجدير بالإشارة أن الشعراء الجاهليين لم يكونوا غافلين عن وصف أحوال الثور الوحشي النفسية، واصفين تردّده وخوفه وهلعه وجرأته وغضبه وضيقه وصبره وسهاده وإرادته وعزمه وسروره وفوزه...إلخ. فالثور يعاني الألم، ويقاسي من الوحدة، ويتوجس خيفة من عدوّ لايراه، ومن مستقبل غامض محفوف بالمخاطر والأهوال.

[1] - الفاخوري، حنا: تاريخ الأدب العربي، لا ط، لا تا، ص 64.

يُذكر الثور الوحشي في قصائد الجاهليين منفردا، يعيش في عزلة تامة بعيدًا عن القطيع، على الرغم من أنه لا يمكن أن يعيش إلا في قطيع من البقر، ولكن الشعراء كلهم يريدون له التفرد والتوحّد؛ وعلى الرغم من احتمائه بالأرطى، فإن المطر يغمره ويغسله وكأنما يريد له الطُهر والنقاء والصفاء.

وعلى الرغم من أنه يفضّل الأمن والسلم ولايطلب العنف والقتال ولايؤذي الكلاب إلا دفاعا عن نفسه، ولكنه دائما يؤذَى من قبل الصائد وكلابه ويُذكر في سياق الصيد والصراع مع الكلاب والصيادين. ويُصور دائمًا كحيوان متوتر ومتوجس من الخطر. ويُذكر أنه يهرب من الكلاب والصيادين، وغالبًا ما يدخل في صراع معهم للدفاع عن نفسه. يُوصف بالسرعة الفائقة عند الهرب من الصيادين، كما يُذكر في قصائد النابغة الذبياني وغيره. يُشبه في قوته وبأسه الأسلحة الحادة مثل الرماح، خاصة عند الدفاع عن نفسه.

والثور يريد الحياة والكلاب تريد له الموت وهو يريد النور وينفي الظلمة؛ لأنها تثير الفزع والتوتر والأرق، أما النور فيكشف عن الأمور ويوضّحها ويأتي بالأمل والفرج المنتظر. وهكذا نراه دائما يوصف في القصائد بين صورتين متناقضتين كإرادة الحياة وإرادة الموت. يرتبط بوصف الطبيعة القاسية، حيث يُصور كجزء من المشهد الصحراوي الذي يواجه التحديات.

وعلى الأغلب بعد وصف الناقة يُبرَز الثور قويا، عظيما، مستحكما ولايُقهر وفي النهاية نراه يُقهر أمام بطش الموت ويُخضَع لسطوة الدهر.

يمثل الثور الوحشي صراع البقاء في البيئة الصحراوية القاسية، حيث يُصور كرمز للقوة والتحمل. ويُستخدم كرمز للعزلة والترحال، حيث يُذكر في سياقات الرحلات والهروب من الأخطار، حاملا دلالات درامية في القصائد، حيث يُستخدم كرمز للصراع بين الحياة والموت.

وفي الشعر الجاهلي ثَمَّة سرود كثيرة تنبني على أبْعادٍ أسطوريَّة منها: مشهد الثور الوحشي وصراعه مع الكلاب والصائد، مشهد الحمار الوحشي وأتانه ونجاته من الصياد، مطاردة الظليم أُنثاه وعدوهما، مشاهد السفر وعلاقة الشاعر بناقته وعوائق الرحلة وقيمة الوصول، هذا فضلًا عن دخول عناصر الخرافة في بناء الصورة على

نحو الهامة والغُول وغيرهما.[1] فالثور عند طَرَفة بن العبد مثلًا لا يرد في القصيدة إلا في شطر بيتٍ يُشَبِّه فيه أُذُني ناقته بأذنه؛ حيث يقول:[2]

مؤلَّلتانِ تَعْرِفُ العِتْقَ فيهما كسَامِعَتَيْ شاةٍ بِحَوْمَلَ مُفْرَدِ [3]

ويرى التبريزي شارح القصائد العشر[4] أن الشاعر يريد بالشاة هنا الثور الوحشي؛ لأنه في وصفه قال «مفرد» بما أنه أراد الثور الوحشي وإذا كان مفردا كان أسمع له؛ لأنه ليس معه ما يشغله. وهذا الإطلاق صحيح كما يرى صاحب القاموس والشاة الواحدة من الغنم للذكر والأنثى، أو يكون من الضأن والمعز والظباء والبقر والنعام وحمر الوحش.

ربما كانت وَحْدَة الثور وانفراده، دونما وحش آخر من القطيع يشغله ويؤنسه مدْعاةً بالفعل للوحشة، مدعاةً لأن يكون مروعًا مَفْزوعًا. هذا غير كافٍ، فليست كل خلوة أو انفرادَةٍ مُجْلبةً للخوف والفَزَع، أو الحَذَر والتَّرقب، وحتى نصل إلى وجه الشبه المراد، بأن تكون الوحدة والانفراد مدعاة للحذر وترقب الخطر والاستعداد لدرئه، وهو ما يؤذن بإبراز الحيوية والنشاط؛ لا بد من الإحالة على سيناريو الثور وصراعه مع الكلاب. ويبدو أن ما كان يملأ قلب الثور بالفَزَع هو تجاربه السابقة مع الصائد وكلابه. إن ما يزرع الخوف والحذر والتوجُّس في المشهد هو ذكرى سابقة لما سوف يتكرر بعد لحظات بالفعل معه، فكل عدوانٍ كانت له سابقة رَوعت قلبه، وأقضَّت أمنه.

وإلى جانب تحديد مسألة «الانفراد» ينقلنا إلى هذا السيناريو أيضًا تحديد «المكان»، وهو هنا يحدد بـ«حومل» على عادة تحديد الأماكن في كثير من الأحيان في سيناريو الثور والكلاب، وأغلب الظن أن هذا المكان من أماكن المياه، فالمكان في حكاية الثور، يدور في الصحراء بالقرب من منابع المياه.

أما بشر بن أبي خازم فيقول:[5]

---

[1] - ثمة وفرة من الأساطير العربية أَوْرَدها محمد عجينة في كتابه: موسوعة أساطير العرب عن الجاهليَّة ودلالاتها، دار الفارابي، بيروت/العربية، محمد على الحامي للنشر والتوزيع، تونس، ط١، ١٩٩٤م، جزآن.

[2] - طرفة بن العبد: الديوان، شرحه وقدم له مهدي محمد ناصرالدين، الطبعة الثالثة، بيروت-لبنان: دار الكتب العلمية، 1423هـ/ 2002م، ص 23.

[3] - مؤلَّلتان: مثنى مؤلَّل، أي محدد، من التأليل، وهو التحديد والتدقيق، والدقة والحدَّة تُحمدان في آذان الإبل. العِتْق: الكرم والنجابة. سامعتي: أُذُنَيْ. شاة: ثورٌ وحشي.

[4] - التبريزي، أبو زكريا يحيى بن علي: شرح القصائد العشر، ضبطه وصحّحه عبد السلام الحوفي، الطبعة الثانية، بيروت-لبنان: دار الكتب العلمية، 1407هـ/ 1987م، ص93.

[5] - الأسدي، بشر بن أبي خازم: الديوان، قدم له وشرحه مجيد طراد، الطبعة الأولى، بيروت: دار الكتاب العربي،1415هـ/ 1994م، ص125-127.

ذَعَرْتُ ظِباءَه مُتَغَوِّراتٍ إذا ادَّرَعَتْ، لَوامِعَها، الإكامُ

بذِعْلِبَةٍ بَرَاها النَّصُّ حتَّى بَلَغْتُ نُضارَها، وفَنَى السَّنامُ

كَأخْنَسَ، ناشِطٍ، باتَتْ عليهِ بِحَرْبَةَ، ليلةٌ فيها جَهَامُ

فباتَ يقولُ: أَصْبِحْ، لَيلُ، حتى تَجَلَّى، عن صَرِيمَتِه، الظلامُ

فأصْبَحَ ناصِلًا منها ضُحَيًّا نُصُولَ الدُّرِّ، أَسْلَمَهُ النِّظَامُ

يقول الشاعر إنه قطع مفازات فيها يلمع السراب، بركوبها وأفزع وحوشها لبُعد عهدها بالإنس، نصفَ النهار. ويشبّه ناقته بالثور الناشط أي يخرج من بلد إلى بلد آخر؛ على ما تداوم من الأسفار، وعلى تأثير الأسفار فيها، بثور أصابه البرد والمطر، فبادر إلى مقرّه. وأراد الثور لشدّة ما هو فيه، كأنه ما يتمنّى الصبح كما يتمنى الإنسان. فما يركز عليه الشاعر من حكاية الثور هو تَنَقُّله من مكان لآخر؛ إذ لا يَقرّ له قرار، فهو دومًا راحلٌ في فزع، يَمَل المكوث ويخافه، فمُكثه مكثُ أرقٍ وخوفٍ وتوفز، حتى إذا ما طَلَع الصبحُ انطلق. ثمّ ينتقلُ الحديثُ بعدها فجأةً إلى بني سعد ومواليهم عبر رسالة تهديدٍ ووعيدٍ لهم؛ إذ أَنْذَرَهم من قبل أن يعتصموا بالصُّلْح، ولكنهم أَبَوْا إلَّا العداء:[1]

ألا أبْلِغْ بَني سَعدٍ رسولًا ومَوْلاهُمْ، فقد حُلِبَتْ صُرَامُ

فإن صَفِرتْ عِيَابُ الوُدّ منكم ولم يَكُ، بيننا، فيها ذِمَامُ

فإن الجِزْعَ، جِزْعَ عُرَيتِنَانٍ وُبرقَةَ عَيْهَمٍ منكم حَرَامُ

سَنَمْنَعُها وإنْ كانت بلادًا بها تَرْبُو الخَواصِرُوالسَّنَامُ

والسرد هنا يحكي عن الثور بما يجعله معادلًا صُورِيًّا للناقة في عدوها ونشاطها، ومعادلًا نفسيًّا للقوم أعداء الشاعر فيما يمكن أن يُصَيِّروهم إليه بخلافهم إياهم. ولعله مما يُرَشِّحُ لذلك أن حكاية الثور تُسْرَد من خلال تعابير ومفردات تأتي جُلُّها من حقل «المخاصمة»؛ فالمكان الذي يبيت به الثور هو «حَرْبَة» هكذا ودونما تورية، ومقام الثور بهذا الموطن مقامٌ كُلُّهُ قلقٌ وضيق، هو مقام سَجْن له في الزمان والمكان؛ فهو يَوَدُّ الانعتاق من قيد الليل

[1] - ينظر: المرجع السابق، ص 127.

الذي يمنعه الحركة والنشاط والرحيل (المكان)، ويَنْصَل من ليلته (الزمان) كما يَنْصَل الدُّرُّ من الخيط الذي يسلكه.

ويتخير النص من مسميات السحاب «الجهام»، والجهام منه ما لا ماء فيه. وقد يكون المقصود هنا أنه سحابٌ قد هراق ماءَه، بما يعني أنها كانت ليلة ممطرة، ألجأت الثور إلى المبيت. والجهامُ من «جَهَمَه: استقبله بوجهٍ كريهٍ، جَهَمَه: أغلظ له في القول، ويُقال: جَهَمَني بما أكره. والجُهْمَةُ: ظُلْمةُ آخِرِ الليل»[1] ويجعل المكان الذي يأوي إليه الثور، يعَبِّر عنه بـ«الصَّريمة»: «تجلى عن صريمته الظلامُ»، والصَّريمة: القطعة المنعزلة من الرمل، والصريمة من الصَّرْم وهو القَطْعُ وصريمته أي رملته التي كان الثور فيها. وقال المرزوقي: تجلّى عن صريمته أي تكشّف الظلام. والصريمة تقع على الليل والنهار؛ لأن كل واحد منهما ينصرم عن صاحبه وفي البيت يريد النهار.[2]

أما سُوَيْد بن أبي كاهِل اليشْكُرِي، فإنه يشبّه ناقته بثور وحشي طويل الذَّنَب، بخديه سواد يضرب إلى الحُمْرة. جُمِعَ وَجْهُه وكُفّ على ديباجة لسواده، ومتنه أبيض قد سطع. إذا ما هُيِّج بَسَط خطوه كما يَبْسُطه الصغير من ولد البقر. هذا الثور أفزعه صيادٌ من طيءٍ ذو سهامٍ وكلابٍ ضُرِيَتْ؛ حُبِسَت ومُنِعت، حتى يكون هذا أشدّ لها في الهجوم. هاجمت الكلابُ الثورَ فرآهنّ ولم يَسْتَبِنْهُن لسرعتهن. فَفَرّ الثورُ، ولم يجتهد في عدوِه لثِقَته أنه سيفوتُهن. وعلى مُهْلَةِ الثور واتِّداعه في عدوه ترى الكلابَ يقطعن الأرض. ومع دُنوّهن منه لم يخالِطْنه خوفًا لثقتهن أنه إذا رجع عليهن جَرَحَهُن بقرنه ودَمَاهُنَّ. فإذا ما أسْرَعن خلفه وقاربنَه، اشتدّ في جريه، وإذا ما بَعُدَ عنهن، كفَّ أو أبطأ. فهو دومًا ساكنُ القفر ملازمٌ للفلوات البعيدة الأطراف، متوفز فإذا ما أحَس أحدًا أو سَمِعَ صوتًا ذهب في الأرضِ؛ حيث يقول:[3]

فكأنّي إذ جرى الآلُ ضُحىً ... فوق ذيّالٍ بخدّيه سُفَع

كُفَّ خدّاه على ديباجة ... وعلى المتْنينِ لونٌ قد سَطَع

يبسطُ المشيَ إذا هيّجْتَه ... مثل ما يبسُطُ في الخَطو الذّرَع

---

[1] - ينظر: تاج العروس، مادة «جهم».

[2] - الأسدي، بشر بن أبي خازم: الديوان، قدم له وشرحه مجيد طراد، الطبعة الأولى، بيروت: دار الكتاب العربي،1415هـ/ 1994م، ص127.

[3] - الضبيّ، المفضل بن محمد بن يعلى: المفضّليات، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر، عبد السلام محمد هارون، الطبعة السادسة، القاهرة: دار المعارف، لا تا، ص197-196.

راعه من طيّء ذو أسهُمٍ وضِراءٌ كُنّ يبلينَ الشّرَع

فرآهنّ ولمّا يستبنْ وكلابُ الصيدِ فيهنّ جشَع

ثُمّ ولّى وجنابانِ له منْ غُبارٍ أكدريٍّ و اتّدَع

فتراهنّ على مُهلته يختلينَ الأرضَ والشاةُ يَلعْ

دانياتٍ ما تلبّسْنَ به و اثِقاتٍ بدماءٍ إن رَجعْ

ساكنُ القَفرِ أخو دَوّيّةٍ فإذا ما آنسَ الصوتَ امّصعْ

فنرى الشاعر بعد أن وصف ناقته وشبّهها بالثور الوحشي راعه الصائد والكلاب، ثم يرجع إلى الفخر ويفتخر بنفسه وقومه وينعتهم بسعة الأخلاق والإباء والرفعة، قائلا:[1]

كتب الرحمنُ، والحمدُ له، سَعةَ الأخلاق فينا وظلعْ

و إباءٌ للدّنيّات إذا أُعطي المكثورُضيما وكَنَعْ

وبناءٌ للمعالي، إنما يرفَعُ اللهُ ومن شاءَ وضَع

أما علقمةُ بن عَبدةَ بن النعمان بن قيس، فإنه يشبّه ناقته التي رحل بها إلى ممدوحه الحارث بن جبلة بن أبي شمر الغساني، وهي تراقب السوط والزجر وتقلب آذانها إليه، بهذا الثور الوحشي الضامر الذي في قوائمه نقطٌ سود وقد تتبعه القانص بكلابه؛ حيث يقول:[2]

إلى الحارث الوهّاب، أعملْتُ ناقتي لِكَلْكلها والقُصريْنِ وجيب

وتُصبِحُ عن غبِّ السّرى وكأنها مولّعةٌ تَخشَى القنيصَ شبُوب

تعَفّقَ بالأرطى لها وأرادها رجالٌ فَبذّتْ نبْلَهم، وكليب

[1] - ينظر: المرجع السابق: 197.

[2] - الضبيّ، المفضل بن محمد بن يعلى: المفضّليات، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر، عبد السلام محمد هارون، الطبعة السادسة، القاهرة: دار المعارف، لا تا، ص 393.

ثم يستطرد إلى مدح الممدوح، طالبا منه النوال، شاكيا إليه ما أصابه من خيبة الرجاء فيمن سواه من الملوك، مُنوّها بمواقف الحارث في الحرب فهو يصف فرسه وسلاحه وسلاح جيشه...إلخ:[1]

لِتُبلِغني دارَ امرئٍ كان نائيا فقدْ قرّبَتْني من نداك قروبْ

إن ما يقدّمه الشعراء للثور من أوصاف وهيئة بعينها هو سَرْدهم المبني على اختيار. لقد انتقلت قصة الثور بصياغة الشعراء من المشاهد المجانيَّة العابرة وخضعت لصياغتهم؛ بل ربما لا نجد لها صياغةً أخرى بعيدًا عن الشعر[2].

كثيرٌ من الشعراء كتب قصة الثور الوحشي وصراعه مع الصائد والكلاب، تطابقوا فيما تطابقوا فيه واختلفوا فيما اختلفوا، لكنهم في كل الأحوال التزموا بسيناريو عام لم يخرجوا عليه. لقد استرفدوا الحكاية الواحدة ليقولوا أشياء مختلفة اعتمادًا على قدرةِ الحكاية على الرمز والتدليل، ومهما كانت موضوعيَّة الصورة أو واقعيَّة أحداثها، فإن هذا لن يحجب عَنا تمامًا ما يخترمها من أبعاد تاريخيَّة[3].

إن نصوص الثور الوحشي وصراعه مع الكلاب هي نصوص مُتَّسعة[4] بتعبير جيرار جنيت[5] تتوحّد بنصوص أخرى سابقة منحسرة[6] عن «المقَدَّس»؛[7] نصوص عن الثور، عن النجوم، عن القمر، عن النار، عن البروق والرعود، إننا نتلمَّس هذه النصوص وقد عَبَّقَت صورة الثور، إننا نُحَدِّس بأن ثمة نصوص أخرى بالتأكيد تنشب أظفارها في هذا

---

[1] - ينظر: نفس المرجع، ص 393.

[2] - يونس، مجدي: «القصة الشعرية في الشعر الجاهلي...قصة الثور مثالاً»، المجلة العربية، مجلة شهرية -العدد (584)،1446هـ/ 2025م.

[3] - عجينة، محمد: موسوعة أساطير العرب عن الجاهليَّة ودلالاتها، ط 1، دار الفارابي، بيروت/العربية، محمد على الحامي للنشر والتوزيع، تونس، 1994م، ج1، ص59.

[4] - hypertexte

[5] - Gérard Genette هو ناقد أدبي ونظري فرنسي مشهور بأعماله في مجال السرديات ويعد من أبرز شخصيات البنيوية وما بعد البنيوية في النقد الأدبي.

6 - hypotexte

[7] - ويُقْصَد بالاتساعية — كما يقول جنيت — كل علاقة توجد نَصًّا (ب) (هو النص المتسع) بِنَصٍّ سابق (أ) (هو النص المنحسِر). والنص المتسع ينشب أظفاره في النص المنحسر دون أن تكون العلاقة ضَرْبًا من الشرح. (ينظر: جيرار جنيت، طروس؛ الأدب على الأدب، ص١٣٩)

النص، حتى لو كانت أنماط التحويل التي تقود من هذه السرود إلى هذا السرد المقَدَّم عن الثور الوحشي على درجة عالية من التَّخَفِّي وعدم المباشرة.[1] يقول امرؤ القيس عن أمر الكلاب معه:[2]

فأدْرَكْنَهُ يأخُذْن بالسَّاقِ والنَّسَا كما شَبْرَقَ الوِلْدَانُ ثَوْبَ المُقَدَّسِ

يقول إن الكلاب لما أدركت الثور أخذت تعضّه، وتجذبه من ساقه حتى مَزقته، وحكاية الثور على الدوام مفعمة بالرموز والتأويلات؛ تتشكل وتتبَدل بحسب مسار كل سياقٍ نَصِّيٍّ تأخذه داخل كل قصيدة.

وعلى العموم يظل الثور هو مركز التأويلات المختلفة، ويبدو كذلك مناط الرمز في السرد، إنه البطل الذي يصنعه السرد ليقدم من خلالِهِ النصُّ أيدولوجيتَه، كأن تكون الحكاية في بعض الأحيان على سبيل التمثيل قصةً رمزيةً يتناولها الشاعر من هذه الصحراء التي يضطرب فوق رمالها، ويتحدث من ورائها عن هذه الرحلة التي تندرج قصة الثور عادة في إطارها، التي هي حينئذٍ رحلة الحياة بما يختلف على المرء فيها من الأحزان والمخاوف والرضي والأمن والحنين والخيبة وما سوى ذلك.[3] أو تجادل حتميَّتَين؛ حتميَّة القدر، وكذا حتميَّة الصِّراع والمغالبة.[4]

وربما كانت هذه المكانة سببا في هذا الحضور القوي، حتى شبّه الشعراء الناقة به وأرادوا أن تكون مثله في القوة، فهو لا يجد مشقة في البحث عن الخصب والمرعى، فقد أطاع له النبات المروي بأول المطر، هذه هي صورته عند النابغة الذبياني، الذي لم ينس أن يعرض لمعركته مع كلاب الصيد، يقول:[5]

كأنما الرّحلُ منها فوق ذي جُدَد، ذَبَّ الرّيادِ، إلى الأشباح نظّارِ

مُجرّسٌ، وحَدٌ، جأبٌ، أطاع له نباتُ غيث، من الوسميّ، مبكارِ

باتت له ليلة شهباءُ تسفعُه بحاصب، ذات إشعان وأمطار

وباتَ ضيفا لأرطأة، وألجأه، مع الظّلام، إليها و ابلٌ سارِ

---

[1] - يونس، مجدي: «القصة الشعرية في الشعر الجاهلي...قصة الثور مثالاً»، المجلة العربية، مجلة شهرية- العدد (584)، 1446هـ/ 2025م.

[2] - امرؤالقيس: **الديوان**، ضبطه وصحّحه مصطفى عبد الشافي، بيروت- لبنان: دار الكتب العلمية، لا تا، ص89.

[3] - رومية، وهب: الرحلة في القصيدة الجاهليّة، الطبعة الثالثة، مؤسسة الرسالة، (١٤٠٢هـ/١٩٨٢م، ص203-204.

[4] - بريري، محمد: «الملكة الشعرية والتفاعل النَّصِّي»، مجلة فصول، المجلد ٨، العددان (٣، 4)، 1989م، ص27.

[5] - النابغة الذبياني، زياد بن معاوية بن جناب: ديوان، شـرح وتقديم عباس عبد السـاتر، الطبعة الثالثة، بيروت-لبنان: دار الكتب العلمية، 1416هـ/ 1996، ص22-24.

حتى إذا ما انجلت ظلماءُ ليلته، وأسفر الصبّح عنه أي إسفار

أهوى له قانصٌ، يسعى بأكلُبِه عاري الأشاجع، من قُـنّاصِ أنمار

يسعى بغُضف، براها فهي طاويةٌ، طولُ ارتحال بها منه وتسيار

حتى إذا الثّورُ، بعد النّفر، أمكنه، أشلى، وأرسل غُضفا، كلّها ضارِ

فَكَرَّمَحْمِيَّةً مِنْ أَنْ يَفِرَّ، كَمَا كَرَّالمحَامِي حِفَاظًا، خَشْيَةَ العَارِ

فشَكَّ بالروقِ منه السُّرى، والسّرى من بعض أسفاري

هذه الأبيات تصوّر مشهدًا حيويًا لصيد الثور الوحشي باستخدام التشبيه الاستطرادي، حيث يمتد الوصف ليشمل تفاصيل متعددة تُظهر براعة الشاعر في الربط بين العناصر الطبيعية والبشرية. تمتدّ الأبيات في وصف رحلة الصيد، لكنها لا تكتفي بذلك، بل تربطها بتفاصيل البيئة (الليل، المطر، الظلام) وحالة الصياد والكلاب، مما يُظهر التشبيه كسلسلة من الصور المترابطة. مثال:

الليلة الشهباء (الليلة الممطرة بالنجوم) تُشبَّه بحالة اضطراب الثور وهروبه.حركة الكلاب تُوصَف بتفصيل استطرادي يشبه حركة العناصر الطبيعية (الرياح، النبات). وتشبيه الثور بالضيف المطارد؛ حيث شُبِّه الثور بضيف يلجأ إلى الأشجار (أرطاة) بسبب المطر، لكن هذا الضيف نفسه يصبح هدفًا للصياد، مما يُظهر تناقضًا دراميًا بين الأمان والتهديد. في البيت:

وَبَاتَ ضَيْفًا لِأَرْطَأةٍ، وَأَلْجَأَهُ، مَعَ الظَّلَامِ، إِلَيْهَا وَ ابِلٌ سَارِ

تشبيه حركة الكلاب بالرياح أو النبات؛ الكلاب (غُضْف = الجراء) تُشبَّه بأغصان نباتية (بُرًا = الحبوب) تتمايل من شدة التعب، مما يربط بين كفاحها في الصيد وكفاح النبات في البيئة القاسية. في البيت:

يَسْعَى بِغُضْفٍ براها، فهيَ طَاوِيَةٌ، طُولُ ارْتِحَالٍ بِهَا مِنْهُ، وَتَسْيَار

تشبيه الهجوم بالمعارك البطولية عندما يهاجم الصياد الثور؛ شُبِّه هروب الثور وكَرُّه (عوده للهجوم) بفارس يحمي نفسه من العار، مما يُدخل عنصرًا إنسانيًا في وصف الحيوان:

فَكَرَّمَحْمِيَّةً مِنْ أَنْ يَفِرَّ، كَمَا كَرَّالمحَامِي حِفَاظًا، خَشْيَةَ العَارِ

تشبيه الجروح بالتقسيم الرياضي؛ جروح الثور (شَكَّ = شقَّ) تُشبَّه بتقسيم الأعداد (أعشارًا بأعشار)، وهو تشبيه غير مألوف يربط بين العنف الدموي والدقة الحسابية. وفي البيت:

فشَكَّ بالروقِ منه صدر أولها، شَكَّ المشَاعِبَ أَعْشَارًا بِأَعْشَارِ

الختام بالتشبيه الاستطرادي للقتل؛ حيث وصف طعنة الصياد الأخيرة يُشبِّه الطعنة المتكررة (كرَّارِ) بعالم خبير بالمعارك، مما يطيل وصف اللحظة ليشمل خبرة الصياد وتاريخه:

و أثبتَ الثالث الباقي بنافذة، مِنْ بَاسِلٍ، عَالِمٍ بِالطَّعْنِ ،كرَّارِ

إن الشاعر استخدم التشبيه الاستطرادي لتحويل مشهد الصيد إلى قصة ملحمية، حيث تتداخل الطبيعة والحيوان والإنسان في سلسلة من الصور الممتدة. هذا الأسلوب يعمق الإحساس بالحدث ويجعل القارئ يشعر بتتابع اللحظات وكأنها مشهد سينمائي. وجدير بالإشارة أن اللمسة الفنية في التشبيهات المستطرادة هنا تعكس ثقافة الصحراء وعلاقة الإنسان بالحيوان، حيث يصبح الصيد ليس مجرد فعل بقائي، بل صراعًا وجوديًا يُختزل في صور شعرية معقدة.

كما قال في قصيدة أخرى مادحا الملك النعمان معتذرا عما رماه به المنخل اليشكري وأبناء قريع، يبرئ نفسه من ادعائاتهم وأكاذيبهم في البحر البسيط، بهذا المطلع الطللي:[1]

يا دارمية، بالعلياء، فالسّند أقوتْ، وطال عليها سالف الأبد

بعد أن يصف ناقته في عدة أبيات:

فعدّ عما ترى، إذ لا ارتجاع له، و انمِ القُتُودَ على عَيرانة أُجُد

مقذوفة بدخيسِ النحضِ، بازلها له صريفٌ، صريف القَعوِ بالمسدِ [2]

يقول في تشبيه استطرادي:[3]

---

[1] - جدير بالإشارة أن المفضل الضبي، أبا عبيدة وأبا زيد القرشي اعتبروا هذه القصيدة من المعلقات.

[2] - النابغة الذبياني، زياد بن معاوية بن جناب: ديوان، شرح وتقديم عباس عبد الساتر، الطبعة الثالثة، بيروت-لبنان: دار الكتب العلمية، 1416هـ/ 1996، ص10.

[3] - ينظر: المرجع السابق، ص 11-12.

سرتْ عليه، من الجوزاء، ساريةٌ تُزجي الشمال عليه جامد البَرَد

فارتاع من صوت كلّاب، فبات له طوع الشوامت من خوف ومن صَرَدِ

فبثّهنّ عليه، واستمرّبه صُمْعُ الكعوبِ بريئاتٌ من الحَرَد

وكان «ضُمران» منه حيث يوزعه طعن المعُارك عند المحُجر النّجُدِ

شكَّ الفريصةَ بالمِدري، فأنفذها طعنَ المُبيطرِ، إذ يشفي من العَضَدِ

كأنه خارجا من جنب صفحته سفُّودُ شَرْب نسوه عند مُفتأدِ

فظلّ يعجمُ أعلى الرّوق، مُنقبضا في حالك اللون، صَدق، غيرذي أودِ

لمّا رأى «واشقٌ» إقعاص صاحبه ولا سبيلَ إلى عقل، ولا قَوَدِ

قالت له النفس: إني لا أرى طمعا وإن مولاك لم يسلم، ولم يصدِ[1]

ثم يرجع إلى وصف الناقة حيث يرى أنها تعلمه أن للنعمان فضائل كثيرة تنال الأبعدين والأقربين من الناس، قائلا:[2]

فتلك تُبلغني النعمانَ، إن له فضلا على الناسِ في الأدنى، وفي البعَدِ

فنلاحظ أن هذا النوع من التشبيه عند الشاعر، من الطوابع التي يتميز بها أسلوبه، بما فيها من الخصائص والأهداف سواء جاءت بطريق التشبيه كقصة الثور الوحشي أو بطريق المثل كأسطورة زرقاء اليمامة والحية. وفي مجال ذكر المعركة للنابغة تأثير على لبيد في معلقته، وعبدة بن الطبيب في لاميته، وأبي ذؤيب الهذلي في عينيته، فهم بلا ريب متأثرون بخطاه.[3] وإنه مصوّر بارع، حريص على إتقان صوره وتبليغ أنواعها.

فلاحظنا اهتمام النابغة الذبياني بالتفاصيل وباستيفاء التشبيه، وكثيرا ما تفسح مجالا واسعا للمخيلة فتسترسل في استطرادات لا يربطها بالموضوع إلا الرابط التشبيهي أو الذهني. على سبيل المثال في معلقته الدالية يرمي إلى الاعتذار مفتتحا كلامه بوصف الأطلال ثم ينتقل إلى ناقته تبلّغه النعمان فيشبّهها بالثور الوحشي،

---

[1] - ينظر: نفس المرجع، 12.

[2] - ينظر: نفس الصفحة.

[3] - البستاني، بطرس: أدباء العرب في الجاهلية وصدر الإسلام، بيروت: دار الجيل، 1997م، ص210.

فيتمثّله في أشدّ حالاته اضطراما واحتداما ويصف العراك بينه وبين الكلاب ثم يطلب إلى النعمان أن يتروّى فيضرب له مثل زرقاء اليمامة ويصف الحمام؛ ثم يشبّه النعمان بالفرات فيصف الفرات...وهكذا يخرج أكثر من نصف القصيدة عن نطاق الموضوع.

ونعلم أيضا أن من المجموعات النجمية في السماء مجموعة الكلب، مما يشكل أثرا في بروز صورة الثور في الشعر الجاهلي، ونلحظ أن الأسلوب القصصي الوصفي واضح في هذه الصور، وقد تشابه الشعراء في عرضهم لها، يقول الأعشى:[1]

كَأَنَّ كُورِي وَمِيسَادِي وَمِيثَرَتِي ... كَسَوْتُهَا أَسْفَعَ الْخَدَّيْنِ عِبْعَابَا

أَلْجَاهُ قَطْرٌوَشَفَّانٌ لِمُرْتَكِمٍ ... مِنَ الْأَمِيلِ، عَلَيْهِ الْبُغْرُإِكْثَابَا

وَبَاتَ فِي دَفّ أَرْطَاةٍ يَلُوذُ بِهَا، ... يَجْرِي الرِّبَابُ عَلَى مَتْنَيْهِ تسْكَابَا

حَتَّى إِذَا ذَرَّقَرْنُ الشَّمْسِ أَوْكَرَبَتْ ... أَحْسّ مِنْ ثُعَلٍ بِالْفَجْرِكَلّابَا

يُشْلِي عِطَافًا، وَمَجْدُولًا، وَسَلْهَبَةً ... وَذَا الْقِلَادَةِ، مَحْصُوفًا وَكَسَّابَا

فَانْصَاعَ لَا يَأْتَلِي شَدًّا بِخَذْرَفَةٍ ... تَرَى لَهُ مِنْ يَقِينِ الْخَوْفِ إِهْذَابَا

وَهُنَّ مُنْتَصِلَات كُلُّهَا ثَقِفٌ ... تَخَالُهُنَّ وَقَدْ أُرْهِقْنَ، نَشّابَا

لَأيا يُجَاهِدُهَا، لَا يَأْتَلِي طَلَبًا ... حَتَّى إِذَا عَقَلُه، بَعْدَ الْوَنَى، ثَابَا

فَكَرَّذُو حَرْبَةٍ تَحْمِي مَقَاتِلَهُ ... إِذَا نَحَا لِكُلَاهَا رَوْقة صَابَا

هذه الأبيات تُصوِّر مشهدًا حيويًا لصيد الثور الوحشي باستخدام التشبيه الاستطرادي، حيث يمتدّ الوصف ليشمل تفاصيل متعددة تتداخل فيها حركة الصياد والكلاب والطبيعة، مما يُضفي طابعًا دراميًا ملحميًا على المشهد. إليك تحليلًا تفصيليًا لهذه الأبيات:

---

[1] - الأعشى الكبير، ميمون بن قيس: ديوان، شرحه وقدّم له مهدي محمد ناصر الدين، الطبعة الثانية، بيروت-لبنان: دار الكتب العلمية، 1413هـ/ 1993م، ص14-15.

في البيت الأول يُشبِّه الشاعر أدوات الصيد (كوري، ميسادي، ميثرتي – أسماء كلابه أو سلاحه) بثيابٍ سوداء (أسفع الخدين) تُغطّي الثور، مما يشكل صورةً استطرادية تدمج بين الصياد والفريسة في علاقة صراع وجودي. التشبيه هنا يمتدّ ليشمل لون الثور (عبعابا – الأسود الداكن) وكأنه يرتدي ثياب الموت.

أما في البيت الثاني، فيُصوِّر الشاعر الثور وهو يلجأ إلى مكان مرتفع (مرتكَم) بسبب المطر (قطر) والرياح (شفان)، مما يُشبِّه حركته بحركة المطر الذي يدفعه إلى الاختباء. والتشبيه الاستطرادي هنا يربط بين عناصر الطبيعة (المطر، الريح) وحالة الثور المذعورة.

ونرى في البيت الثالث أن الثور يلجأ إلى أشجار الأرطاة، ويُشبَّه المطر (الرباب) الذي يتدفق على ظهره (متنيه) بفيضٍ من الخوف أو العرق. التشبيه يمتد ليشبه الثور بشخصٍ يغمره سيلٌ من الأخطار.

أما في البيت الرابع، فعند شروق الشمس (ذر قرن الشمس)، تتحرك الكلاب (أحسن من ثعل بالفجر كلابا) بسرعةٍ تُشبَّه بحركة الثعلب (ثعل) في الصباح. التشبيه هنا يمتد ليشمل حركة الكلاب وذكاءها في الصيد، مما يضيف بُعدًا استراتيجيًا للمشهد.

في البيت الخامس، يصف الشاعر أنواع الكلاب (عطاف، مجدول، سلهبة، ذا القلادة) بأوصافٍ تُشبِّهها بأسلحةٍ مختلفة (محصوفًا، المدبب، كسابا، السريع). والتشبيه الاستطرادي هنا يربط بين الكلاب وأدوات الحرب، مما يعطي المشهد طابعًا قتاليًا.

في البيت السادس نرى أن الثور يهرب (انصاع) من الكلاب، ويُشبَّه خوفه (يقين الخوف) بحركةٍ سريعة تُذيب قوته (إهذابا – التفتت). والتشبيه يمتد ليشمل الحالة النفسية للثور، وكأن الخوف يُذيب جسده.

في البيت السابع، الكلاب (منتصلات) تُشبَّه بالسهام (نشابا) التي تنطلق بسرعةٍ لا تُرحم. والتشبيه هنا يمتد ليشمل دقة الهجوم وكأنه معركةٌ بالسهام.

أما في البيت الثامن والتاسع، فالثور يحاول المقاومة (يجاهدها) ثم ينهار (علق بعد الونى ثابا)، ويُشبَّه هجومه الأخير (فكر ذو حربة) بمحاربٍ يهجم بحربةٍ لحماية نفسه. التشبيه الاستطرادي هنا يربط بين الثور والمحارب اليائس، مما يعطي المشهد نهايةً تراجيدية.

فنجد التشبيه الاستطرادي كأداة سردية؛ وفي هذه الأبيات يُستخدم التشبيه الاستطرادي لتحويل مشهد الصيد إلى ملحمة درامية، حيث تتداخل عناصر الطبيعة (المطر، الشمس، الرياح) مع حركة الصياد والكلاب

والثور. والتشبيهات الممتدّة تُضفي عمقًا نفسيًا على المشهد، مثل تشبيه الثور بـ"ضيف" أو "محارب"، وتشبيه الكلاب بـ"سهام" أو "أسلحة". وإن النتيجة النهائية هي وصفٌ حيوي يجعل القارئ يشعر بتتابع الأحداث وكأنه يشاهد فيلمًا سينمائيًا. ومن ناحية التأثير الفني نلاحظ أن الشاعر لا يكتفي بوصف الصيد، بل يجعله صراعًا بين الحياة والموت، حيث تُشبَّه كل حركة بقوى طبيعية أو إنسانية.

ونحن نعلم أن الشاعر الجاهلي كان يتعامل مع ظواهر الطبيعة والثور الوحشي، حسب قواعد ثابتة ترتبط بفكرهم وثقافتهم، ونلمح في مرثية الشاعر أبي ذؤيب الهذلي لأبنائه الخمسه أن الكلاب كانت سببا فى جعل الصياد يتمكن من الثور الذي قاتل الكلاب بضراوة فتمكن منها حينا، وصرعته حينا حتى حسم الصياد المعركة بضربة نافذة، قائلا :[1]

والدّهرُ لا يبقَى على حَدَثانه شَبَبٌ أفزَّتْه الكلابُ مُرَوّعُ
شَعَف الكلابُ الضارياتُ فؤادَه فإذا يرى الصبحَ المُصدّقَ يَفزَعُ
ويعوذُ بِالأرطَى إذا ما شَفَّه قَطرٌورَاحتْهُ بَليلٌ زعزعُ
يَرمِي بعَينيه الغيوبَ وطرْفُه مُغْض يُصدّقُ طرفُه مَا يَسمعُ
فغَدا يُشرّق متنَه فبدا له أُولى سَوابقها قريباً تُوزعُ
يَنهشْنَه ويذُبّهنَّ ويحتمِي عَبلُ الشّوَى بِالطُّرتين مُوَلّعُ
فنحَا لها بمُذلّقيْنِ كأنما بهما منَ النّضْحِ المُجَدّحِ أيْدَحُ
فكأنّ سفّودَينِ لمّا يُقترا عَجِلا له بشِواء شَرب يُنزَعُ
فصَرعْنَه تحت الغُبارِوجَنبُه مُتَرّبٌ، ولكلّ جَنب مَصرَعُ
حتّى إذا إرتدّت و أقصَدَ عُصبةً منها وقام شريدُها يَتضَرّعُ
فبدا له ربّ الكلابِ بكفّهِ بِيضٌ رِهافٌ رِيشهُنّ مُقَزّعُ
فرَمَى لِيُنقذَ فَرّها، فهَوى له سهمٌ، فأنفَذَ طُرتّيهِ المِنزَعُ

[1] - ديوان الهذليين: ط2، القاهرة: دار الكتب المصرية، 1995م، ص 15-10.

في هذه الأبيات، نلاحظ أن الشاعر يقدم صورةً من صور الصراع مع الدهر ثورًا مُسِنًّا، شديد الحذر، واسع التجربة أطرَدَته الكلابُ فَزِعًا؛ وكان قد لجأ إلى شجرة أرطى عندما آذاه المطر وأصابته ريحٌ باردة شديدة بليل. وأخذ يرمي بعينيه إلى الغيوب متوجسًا بأُذنه في أثناء نظره، لما يأتيه منها مما يحذره ويخافه. ولَما طلع الصُّبْحُ أخذ يُعَرِّضُ متنه للشمس لِيَذْهَبَ ما عليه من المطر والندى، وراحت سوابق الكلاب تُحْبَس وتُكَفُّ على ما تَخَلَّف منها؛ لأنها إذا لقيته فُرادى لم تقوَ وقَتَلها واحدًا بعد واحد، وإذا اجتمعت أعانَ بعضُها بعضًا. فاهتاج الثورُ حين رأى الكلاب، أقدمن عليه يَعْضُضنه، وهو يَذُبُّهن عن نفسه. فَتَحَرف لها ليطعنها بقرنيه المحددين حتى غدوَا كأن بهما من تلطيخ الدم حيث أعملهما في أجوافها، صبغٌ أحمر كأنه الأيْدَعُ أو الزعفران.

وكأن قرنيه وهما يقطران بالدَّم سفُّودان نُزِعا قبل أن يدركَ الشواءُ، فهما يَكِفان بالدَّم. وظل الثور يقتل في الكلاب، وظل كذلك حتى دنا منه الصائد بنصاله الرِّقاق المرهفة المنتفة من كثرة ما رُمِيَ بها. ورماه الصائد ليشغله عن بقية الكلاب منقِذًا ما فَرّ منها. رماه الصائد فأنفَذَ طُريته. فسقط الثور لوجهه كما يسقط فحل الإبل اليابس للمطمئن من الأرض، إلا أنه أرْوعُ منه.

هذه الأبيات من الشعر العربي تحوي تشبيهاً استطرادياً بارعاً، حيث يمزج الشاعر بين الوصف الحقيقي والتشبيه البلاغي بطريقة متدفقة تشكل صورة حية متكاملة. ويصوّر موقفاً بطولياً يشبه معركة بين الفارس (أو الصياد) والكلاب/الوحوش، لكن التشبيه يتوسع ليشمل عناصر الطبيعة (الليل، الغبار، السهام) وكأنها جزء من المعركة.

يكون المشبه صراع الرجل مع الكلاب/الوحوش. والمشبه به معركة عسكرية كاملة (بأسلحة وغبار وتراجع وانتصار). والأداة الضمير المستتر في الأفعال (كأنه يقول:كان الأمر كأنه حرب). وجه الشبه هو العنف، التخطيط، المفاجأة، والنتيجة. ويكون الغرض البلاغي إضفاء طابع ملحمي على الموقف اليومي (مطاردة الكلاب). وتحويل الخوف إلى قوة درامية عبر التشبيه المتسلسل. وإظهار هيمنة الطبيعة (الكلاب، الليل، السهام) كخصم شرس.

نلاحظ اللمسات الفنية في هذه الأبيات مثل الطباق (الليل ↔ النهار، الصرع ↔ النجاة)؛ أو الكناية مثل "بيض رهاف" (كناية عن السهام الحادة)؛ والتصوير الحركي في الأفعال (ينهش، يذب، يحتمي) تعزز ديناميكية التشبيه. والشاعر استخدم التشبيه الاستطرادي لسرد قصة رمزية، حيث يصبح الصراع مع الكلاب انعكاساً لمصير الإنسان في مواجهة قسوة الدهر (البيت الأول). التشبيه هنا ليس لحظياً بل متراكماً عبر الأبيات، مما يعمق الإحساس بالصراع والمصير المحتوم.

فنلاحظ أن التشبيه ركن عظيم في شعر الجاهليين لا يتخلون عنه في إظهار صوره وألوانه يستمدّونه على الغالب من الطبيعة حولهم. مثلا شبّه طرفة بن العبد عيني ناقته في الحسن بعَيَنَي بقرة وحشية مذعورة لها ولد وأذنيها في تيقّظهما بأذُنَي ثور وحشي منفرد كثير الحذر.[1] هذا وإن قصة الثور الذي يشبّه به الشعراء نياقهم، اختصر بعضهم وفصل فيها كثير منهم ولكن خطوط القصة ثابتة على الرغم من الاختلاف في الجزئيات والتفصيلات.

وأخيرا جدير بالإشارة أن الجاحظ لاحظ من خلال تتبعه هذه القصص الشعرية، نوعا من التقاليد المتبعة في صورة الثور والكلاب؛ حيث قال: «من عادة الشعراء إذا كان الشعر مرثية، أو موعظة، أن تكون الكلاب التي تقتل بقر الوحش، وإذا كان الشعر مديحا، وقال كانت ناقتي بقرة من صفتها كذا، أن تكون الكلاب هي المقتولة»[2].

خاتمة:

بناء على الأسئلة المطروحة أعلاها والبحث فيها، ستنتهي بنا الدراسة إلى استخلاص جملة من **الخصائص** التي اتّسم بها وهو ما أفضى بنا إلى جملة من **النتائج**:

1- بما أن الناقة كانت لها مكانة مرموقة عند الجاهليين؛ فتشبيهها بالثور الوحشي عندهم ووصفه مكان خاص في قصائدهم، وليس وصفه هامشيا أو عارضا، بل جاء وصفه أساسيا في كثير من قصائد الجاهليين.

2- التشبيه الاستطرادي هو تشبيه ممتدّ يُضيف فيه الشاعر تفاصيل جديدة غير ضرورية للمشبه به، مما يُخرج التشبيه عن غرضه المباشر إلى فكرة ثانوية أو موقف آخر. والغرض منه الإسهاب في الوصف لأجل الفن أو الإمتاع، حتى لو أدّى إلى ابتعاد نسبي عن الصورة الأصلية.

3- الاستطراد في العصر الجاهلي هو الخروج عن الموضوع الأصلي إلى فكرة ثانوية لفترة قصيرة، ثم العودة إلى الموضوع الرئيسي. وكان يستخدم لإثراء الكلام وتقويته. بينما التفريع هو تقسيم الفكرة الرئيسية إلى أفكار فرعية متسلسلة ومنطقية، مما يعطي الكلام تنظيمًا ووضوحًا. والفرق بينهما أن الاستطراد يشبه الانحراف المؤقت ثم العودة. والتفريع يشبه الشجرة المتفرعة من جذع رئيسي إلى أغصان.

---

[1] - البستاني، بطرس: أدباء العرب في الجاهلية وصدر الإسلام، بيروت: دار الجيل، 1997م، ج1، ص122.

[2] - الجاحظ، عمر بن بحر: الحيوان، مصر: مكتبة البابي الحلبي، 1938م، ج2، ص242.

4- استخدم الجاهليون هذين الأسلوبين للطبيعة الشفوية والاعتماد على الإقناع المباشر في الخطابة؛ والذاكرة القبلية؛ لأن التفريع يساعد في حفظ الحكم والأمثال والاستطراد يجذب الانتباه بتنوع الموضوعات. ومن ناحية الجمال الأدبي، أعطيا النص الجاهلي حيويةً وتنوعًا.

5- التشبيه الاستطرادي في الشعر الجاهلي يُظهر براعة الشاعر في المزج بين الصور المتباينة، مما يجعله أداةً فنيّةً تعكس ثراء البيئة الجاهلية وتنوع مشاهدها.

6- يُمثِّل الثور الوحشي في الشعر الجاهلي مزيجًا من الأسطورة والطقوس والرمزية الفنية، حيث عبّر الشعراء من خلاله عن صراعهم مع الطبيعة ومعتقداتهم الوثنية. وحدّدوا الثور بسبب الانتقال المفاجئ؛ لأنه كائن مختلف تمامًا عن الناقة أو الفرس، مما يشكل مفارقة شعرية تجذب السامع. وصراعه مع الكلاب أو الطبيعة يضيف حبكةً قصصيةً للقصيدة. كما يتميز بمظهره الفريد وسلوكه العازل، تُظهر النصوص الجاهلية كيف تحول هذا الحيوان إلى أيقونة شعرية تعكس قيم القوة والعزلة والبقاء.

7- إن الثور الوحشي في التشبيه الاستطرادي ليس مجرد صورة ثانوية، بل لوحة كاملة تُضيف حركةً (هروب الثور، قتاله)؛ وعاطفةً (الخوف، التحدي)؛ ورمزيةً (القوة، الصمود)؛ لأن قوته ووحشيته تعكس صفات يُريد الشاعر إسقاطها على نفسه أو على موضوع تشبيهه الأصلي.

قائمة المصادروالمراجع:

1. الأسدي، بشر بن أبي خازم (1415هـ/ 1994م). **الديوان**، قدم له وشرحه مجيد طراد، الطبعة الأولى، بيروت: دار الكتاب العربي.
2. الأعشى الكبير، ميمون بن قيس (1413هـ/ 1993م). **ديوان**، شرحه وقدّم له مهدي محمد ناصر الدين، الطبعة الثانية، بيروت- لبنان: دار الكتب العلمية.
3. امرؤالقيس (لا تا). **الديوان**، ضبطه وصحّحه مصطفى عبد الشافي، بيروت- لبنان: دار الكتب العلمية.
4. أنور عليان أبوسويلم (لا تا). «قصة الثور الوحش ودلالاتها الرمزية في الشعر الجاهلي»، المجلة العربية للعلوم الإنسانية.
5. بريري، محمد (1989م). «الملكة الشعرية والتفاعل النَّصِّي»، مجلة فصول، المجلد 8، العددان (3، 4).

6. البستاني، بطرس (1997م). **أدباء العرب في الجاهلية وصدر الإسلام**، بيروت: دار الجيل.

7. التبريزي، أبو زكريا يحيى بن علي (1407هـ/ 1987م). **شرح القصائد العشر**، ضبطه وصحّحه عبدالسلام الحوفي، الطبعة الثانية، بيروت-لبنان: دار الكتب العلمية.

8. الجاحظ، عمر بن بحر (1938م). **الحيوان**، الجزءالثاني، مصر: مكتبة البابي الحلبي.

9. **ديوان الهذليين**، (1995م)، ط2، القاهرة: دار الكتب المصرية.

10. رومية، وهب (١٤٠٢هـ/١٩٨٢م). **الرحلة في القصيدة الجاهليَّة**، الطبعة الثالثة، مؤسسة الرسالة.

11. الضبيّ، المفضل بن محمد بن يعلى (لا تا). **المفضّليات**، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر، عبدالسلام محمد هارون، الطبعة السادسة، القاهرة: دارالمعارف.

12. طرفة بن العبد (1423هـ/ 2002م). **الديوان**، شرحه وقدم له مهدي محمد ناصرالدين، الطبعة الثالثة، بيروت-لبنان: دار الكتب العلمية.

13. عجينة، محمد (1994م). **موسوعة أساطير العرب عن الجاهليَّة ودلالاتها**، ط 1، دار الفارابي، بيروت/العربية، محمد على الحامي للنشر والتوزيع، تونس.

14. الفاخوري، حنا (لا تا). **تاريخ الأدب العربي**، لا ط.

15. النابغة الذبياني، زياد بن معاوية بن جناب (1416هـ/ 1996). **ديوان**، شرح وتقديم عباس عبدالساتر، الطبعة الثالثة، بيروت-لبنان: دار الكتب العلمية.

16. الهاشمي، أحمد (1410هـ.ق). **جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع**، الطبعة الثانية، مكتب الإعلام الإسلامي.

17. يونس، مجدي (1446هـ/ 2025م) «القصة الشعرية في الشعر الجاهلي...قصة الثور مثالاً»، المجلة العربية، مجلة شهرية -العدد (584).

آفاق التطوروالازدهارلفن السيرة الذاتية في الأدب العربي

Prospects of Development and Flourishing of Autobiographical Writing in Arabic Literature

أحمد غربا (لجامعة الفيدرالية، كاشير، نيجيريا

Ahmad Garba (Federal University of Kashere, Gombe State Nigeria)

Abstract:

In pre-Islamic times, Arabs practiced a type of oral biography in the form of short stories called akhbaar -news stories-, you can see a man, when mentioning his lineage, adds introductory notes and narrations about some unforgettable incidents linked to certain figures in the lineage. For this reason, the akhbaar remained the only phenomenon at that time that focused on informing their lives. But with the advent of Arabic writing and the spread of literacy, the art of autobiography was created alongside various types of extended history narratives for the first time. The connection between poetry and prose in one discourse left a very strong impression on early Arabic written literature, and greatly influenced the formation of written historical and literary genres during the early Islamic period in the seventh and ninth centuries. Therefore, it can be said that autobiography in Arabic literature is an established literary genre that has its own characteristics of uniqueness and talks about inner and private life. It is not compatible with Western concepts of self and self-awareness; however, this difference in style does not mean the absence of Arab culture. In fact, Arab culture has developed its own notions of self and self-awareness, and thus has its own ways of portraying it. Among the most important types of Arabic autobiography that present themselves as complete summaries of life in one way or another are Sirah, Tarjama, Barnamaj, Fihras, and Manaqib. A descriptive research design was used.

Keywords: autobiography, tarjama, stories, indexing, generations.

مستخلص:

مارس العرب في عصور ما قبل الإسلام نوعاً من السيرة الشفهية على شكل قصص قصيرة تسمى الأخبار، حيث ترى الرجل عند ذكر نسبه يضيف ملاحظات تعريفية وروايات عن حوادث لا تُنسى مرتبطة بشخصيات معينة في النسب. ولهذا السبب ظلت الخبر ظاهرة وحيدة عندئذ التي تركز عن إخبار حياتهم، لكن مع ظهور الكتابة بالعربية وانتشار معرفة القراءة والكتابة، تم إنشاء فن السيرة الذاتية جنبًا إلى جنب مع أنواع مختلفة من روايات التاريخ الممتد لأول مرة، والربط بين الشعر والنثر في خطاب واحد ترك انطباعًا قويًا جدًا على الأدب العربي المكتوب المبكر، وأثر بشكل كبير على تشكيل الأنواع التاريخية والأدبية المكتوبة خلال الفترة الإسلامية المبكرة في القرنين السابع والتاسع. ولذلك يمكن القول أن السيرة الذاتية في الأدب العربي هي نوع أدبي راسخ له خصائصه الخاصة في التفرد والحديث عن الحياة الداخلية والخاصة. إذ أنه لا يتوافق مع المفاهيم الغربية عن الذات والوعي الذاتي؛ إلا أن هذا الاختلاف في الأسلوب لا يعني غياب الثقافة العربية. في الواقع لقد طورت الثقافة العربية مفاهيمها الخاصة عن الذات والوعي الذاتي، وبالتالي لديها طرقها الخاصة في تصويرها.

ومن أهم أنواع السيرة الذاتية العربية التي تقدم نفسها على أنها مستخلصات كاملة للحياة بطريقة أو بأخرى هي السيرة، والترجمة، والبرنامج، والفهرسة، والمناقب. وعلى هذا الأساس تهدف هذه الورقة تسليط الضوء على آفاق التطور والازدهار لفن السيرة الذاتية في الأدب العربي، استخدم الباحث المنهج الوصفي وذلك لمتابعة المواد العلمية التي تتعلق بفن السيرة الذاتية وتطوره في الأدب العربي عبر العصور.

الكلمات المفتاحية: سيرة ذاتية، ترجمة، قصص، فهرسة، طبقات.

مقدمة:

قيل أن العرب لم يعرفوا مصطلح "السيرة الذاتية" في العصور القديمة، ومن أراد أن يفهم هذا الفن الأدبي عند العرب القدماء فعليه أن يبحث فيما يسمى "الترجمة الذاتية"، فقد كتب القدماء عن أنفسهم كتابات تنتمي إلى ما يسمى بالسيرة الذاتية، ولكنهم لم يعرفوا هذا المصطلح إلا في القرن السابع الهجري، حيث ذكره "ياقوت" في معجمه بمعنى "حياة الشخص". وقد اهتم اللغويون بتتبع مراحل تطور السيرة الذاتية، فهناك صور كثيرة لتاريخ الفرد عند العرب، لكن أبرزها كانت "السيرة"، وهي حياة **الرسول صلى الله عليه وسلم صلى الله عليه وسلم**. ومن

الجدير بالذكر أن بعض التراجم التي كانت في تلك العصور كانت تحتوي على عناصر فنية وأدبية تقربها من السيرة الذاتية في العصر الحديث، مثل التراجم التي كتبها المؤيد، وابن الهيثم، والرازي، وابن خلدون، حيث نجد فيها العديد من العوامل التي تحقق المتعة الأدبية؛ لخصائصها المتعددة[1].

وفن كتابة السيرة الذاتية نوع أدبي قديم تعرض لتغيرات عبر الزمن، فقد عرف العرب هذا الفن في العصر الجاهلي أيضاً، وهذا يعني أن هذا الفن ليس جديداً، بل هو نوع معروف من الأدب العربي. كما شهد فن كتابة السيرة الذاتية تطورات عبر الزمن، ولم يقتصر على كتابة سيرة الأدباء والمؤرخين، بل ظهر في أنواع مختلفة من الأدب مثل التاريخ واليوميات والمذكرات والاعترافات والقصص والروايات.

ومن الباحثين من أشار إلى أن السيرة الذاتية ربما تعود إلى العصر الجاهلي، وستجد الشعراء ينشؤون في موضوعات مختلفة كالفخر والحماسة والحب بنوعيه وأغراض أخرى، مسجلين في تفاصيل حياتهم وعلاقاتهم الخاصة، بالإضافة إلى سيرة النبي صلى الله عليه وسلم، حيث نجد الرواة ينقلون عن الصحابة مباشرة ويدققون في الأقوال والأفعال. وبحلول القرن الثالث عشر الميلادي كثرت التراجم، ومن أشهر من ترجموا أنفسهم بهذه الطريقة محمد بن محمد الجوزي المتوفى سنة 883 هـ، ومحمد عبد الرحمن السخاوي المتوفى سنة 911هـ، وكلاهما توالى عليهما التراجم بالترجمة لغيرهما، ولم تكن هناك سيرة ذاتية بحتة.[2]

مفهوم السيرة الذاتية وسماتها:

السيرة الذاتية في اللغة هي: السنة والمنهج، وهي أيضًا ما يصف به الإنسان بين الناس، ويقال: إن شخصًا ما حسن السمعة بين الناس، أي: حسن الخلق وحسن المعاملة مع الناس.

أما من **الناحية الاصطلاحية** فإن السيرة الذاتية هي: من أنواع الأدب التي يعتمد كاتبها على اختيار الأحداث الواقعية وترتيبها وتقديمها بطريقة شيقة وفنية، ولكن دون تزييف أو محاولة خلط الحقائق.

---

1. يحيى إبراهيم عبد الدايم، الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث. بيروت: دار إحياء التراث الأدبي، 1974م، ص 45.

-1 دراسة مقارنة لفن السيرة الذاتية، قصة "الطفولة عند جول فاليز-الطفل"، إعداد عمر قصير، كلية الآداب واللغات والعلوم الاجتماعية والانسانية، مذكرة مقدمة لشهادة الماجستير في الأدب العربي، 2014م، ص27.

قد حاول النقاد واللغويين تعريف مصطلح السيرة الذاتية وتمييزها من غيرها، حيث قال بعضهم: قال جبور عبد النور- قبل أكثر من ثلاثة عقود-في معجمه الأدبي تعريفاً للسيرة الذاتية: "هي كتاب يروي حياة المؤلف بقلمه، ويختلف في مضمونه وأسلوبه عن المذكرات أو اليوميات".[1]

وهناك من يقول: أن "السيرة الذاتية أو السيرة الشخصية: هي أن يكتب الإنسان تاريخه الخاص، ويسجل أحداثه وأخباره، ويروي أعماله وآثاره، ويذكر طفولته وشبابه وشبابه والأحداث التي جرت له فيها، والتي تزيد أو تنقص بحسب أهميتها". ومنهم من يقول أيضا: "هي نوع من الأدب يجمع بين التحقيق التاريخي والمتعة السردية".[2]

ولقد اهتم النقاد بذكر الفروق بين السيرة الذاتية والأجناس الأدبية الأخرى القريبة منها - كالسيرة الذاتية والتاريخ والمذكرات واليوميات والرواية - وذهب أغلبهم إلى إصدار آراء متفق عليها إلى حد ما من أجل الوصول إلى سمات فنية محددة لهذا النوع الأدبي؛ يرى النقاد والعلماء أن السيرة الذاتية تختلف عن الترجمة الذاتية، لأن الأولى ذاتية وكاتبها منغمس في "الأنا" بحيث ينقل مباشرة من داخل الذات بالاعتماد على التذكر القوي لذكرياته، بينما يلجأ الكاتب في الثانية إلى النقل عبر الوثائق والمدونات والملاحظات والمذكرات بغض النظر عن نفسه، مما يجعله موضوعيًا في كتابة واستكمال السيرة الذاتية.

غالبًا ما لا يستطيع كاتب الترجمة الذاتية وصف مشاعر وعواطف شخصيته، لكن كاتب السيرة الذاتية أكثر قدرة على استكشاف ذاته وكشف ما يدور بداخلها، فهو يقف شاهدًا وقاضيًا، بينما يقف كاتب الترجمة الذاتية شاهدًا فقط، لأنه يستمد مادته من العالم المحيط به. وبالتالي يمكن القول إن كاتب الترجمة الذاتية يقدم الشخصية من الداخل إلى الخارج، بينما يقدم كاتب السيرة الذاتية الشخصية من الخارج إلى الداخل. كما أن هناك تطابقًا بين الراوي والشخصية الرئيسية والمبدع في الترجمة الذاتية؛ ومع ذلك، في السيرة الذاتية، لا يستطيع المبدع أن ينافس الشخصية الرئيسية[3]. أما عن موقف السيرة الذاتية، سواء الذاتية أو غير الذاتية، من التاريخ، فإنها تقترب أحياناً من التاريخ إلى الحد الذي جعل بعض الباحثين يعتبرونها نوعاً من التاريخ، وهذا ليس مستغرباً لأنها نشأت في حضن التاريخ. إلا أن السيرة الذاتية غير الذاتية أقرب إلى التاريخ لأن موادها مستمدة من الوثائق التاريخية، على عكس السيرة الذاتية التي تميل إلى استكشاف أعماق الإنسان. والسيرة الذاتية بعيدة كل البعد

1.جبور عبد النور، المعجم الأدبي. الطبعة الأولى. بيروت: دار العلم للملايين، 1979م، ص 67.

2. حمد البردي، عندما تتكلم الذات: السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث. دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2005م، ص 4.

1. خلود الفلاح، أدب السيرة الذاتية عند العرب بين الإفصاح والارتباب، صحيفة العرب، لندن، العدد 96. ص 78.

عن التاريخ لأن الراوي يعتمد على الذاكرة للعثور على الأحداث، وإذا ظل عاجزاً عن استرجاع الذكريات لجأ إلى الخيال، وهو تحريف وتزوير للتاريخ. وتختلف المذكرات عن السيرة الذاتية لأن مادتها أوسع نطاقاً منها، حيث تركز المذكرات على سرد الأحداث العامة والتاريخية دون التعليق على الحياة الشخصية لصاحب المذكرات. ورغم أن المذكرات "أقرب إلى السيرة الذاتية"، إلا أنها تختلف عنها في أن أحداثها متقطعة وغير روتينية وتفتقر إلى المنظور الاسترجاعي في القصة. هناك فجوة زمنية بين لحظة الكتابة ولحظة الحدث بين الجنسين، فالفجوة الزمنية بين زمن الكتابة وزمن التجربة أوسع في السيرة الذاتية منها في المذكرات، والمرجع في المذكرات يتميز بالدقة بسبب قرب لحظة التسجيل من لحظة التجربة.

أما السيرة الذاتية فلها القدرة على الميل نحو الرواية واتخاذ الشكل الروائي لتشكيل جنس أدبي جديد يسمى "الرواية السيرة الذاتية" أو"السيرة الذاتية الروائية"، وهذا الأمر جعل الرواية الشكل الفني الأقرب للسيرة الذاتية[1].

السيرة الذاتية في الأدب العربي القديم:

يعتبر فن السيرة الذاتية من أقدم الفنون في الأدب العربي، ومن الذين رأوا أن بذور السيرة الذاتية نشأت عند العرب في العصر الجاهلي **كارل بروكلمان** حيث قال: "كان العرب في العصر الجاهلي يفتخرون بذكر مآثر أسلافهم وأيامهم وأنسابهم، وكانوا يتحاورون في سرد أيامهم".[2]

وعند **شوقي ضيف** يرى أن السيرة الذاتية من أقدم الفنون الأدبية في الأصل، حيث يؤكد أن أولى علامات السيرة الذاتية كانت عند الأمم قبل العرب، فيقول: "ولعل أقدم صورة للترجمة الشخصية هي تلك الكلمات التي كان القدماء ينقشونها على شواهد قبورهم، فيعرفون بها أنفسهم وقد يذكرون بعض أعمالهم، وقد اشتهر المصريون في عصر الفراعنة بكثرة ما ينقشونه على قبورهم وأهراماتهم". ومع مرور التاريخ ظهر المؤرخون، وظهرت طبقات من المفكرين والفلاسفة، وأودعت فيها كتب كثيرة عن حياتهم وأحوالهم وتجارهم، وكان من أهم ما قرأه العرب فصول طويلة عن ذلك (جالينوس).[3] وحين نتتبع تطور السيرة الذاتية في الأدب العربي في العصور القديمة والوسيطة، سنرى تطور هذه المصطلحات: فوجدنا أن مصطلحي -الترجمة والسيرة- كانا يستعملان بمعنى "تاريخ الحياة"، وكان تاريخ الفرد يتخذ شكلاً مختلفاً عند العرب، فكانت السيرة الذاتية أول هذه الأشكال، وكان قصدها

---

2. ماهر علي حسن، السيرة: تاريخ وفن، مكتبة النهضة المصرية، 1970م، ص219.
1. تهاني عبد الفتاح شاكر، السيرة الذاتية في الأدب العربي، دار الفارس، ص 38.
2. شوقي ضيف، الترجمة الشخصية، دار المعارف، ط4، ص 7.

حياة الرسول صلى الله عليه وسلم الكريم صلى الله عليه وسلم ومعاركه. وعلى مر العصور ظلت السيرة مقتصرة في استعمالها على شرح حياة الرسول صلى الله عليه وسلم، ثم تطور استعمالها في العصور اللاحقة، فاستعملت بمعنى حياة الشخص بصفة عامة، كما يدل على ذلك ما يذكره صاحب "كشف الظنون" من ظهور العديد من كتب التراجم منذ القرن الرابع الهجري، مثل سيرة أحمد بن طولون لابن الضياء المتوفى سنة 234هـ، وسيرة صلاح الدين لابن شداد المتوفى سنة 622هـ. وعلى مر العصور استعملت كلمة "ترجمة" للدلالة على سيرة حياة الفرد المختصرة، واستعملت كلمة سيرة للدلالة على سيرة الحياة الطويلة.[1]

أما في **العصر الإسلامي** فإن أول ما وصل إلينا من سيرة ذاتية هو ما رواه سليمان الفارسي سنة 36هـ- 757م عن نفسه. وقد أورد الخطيب البغدادي هذه القطعة في كتابه تاريخ بغداد ونسبها إلى ابن عباس، وتحدث سلمان الفارسي في هذا الجزء من السيرة عن نسبه وحبه لابنه وخوفه عليه، ثم عن أسباب تركه للمجوسية واعتناقه النصرانية، وتحدث عن وعظ الأسقف النصراني له بأنه طغى عليه زمن نبي جديد، فذكر له الأسقف صفات ذلك النبي، فوجدها سلمان في سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم.[2]

وهذه القطعة هي البذرة الأولى للسيرة الذاتية التي زرعها سلمان الفارسي في القرن الأول الهجري، وبعد ذلك نجد باقة من القطع السيرية الذاتية المنتشرة في كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني، وأقدمها حسب هيلاري كيلباتريك هي سيرة الشاعر الأموي "نصيب"، فقد اهتم هذا الأخير بالحديث عن براعته في الشعر وما جلبه ذلك عليه من حسد من بعض الشعراء كالفرزدق وأيمن بن خريم، وتحدث عن قرب عبد العزيز بن مروان منه وتكريمه له.[3]

وأما في **العصر العباسي** فهناك الكثير من الأخبار التي تنقل، فحين بدأ العرب في توثيق شعرهم وعلمائهم، كانوا ينقلون عنهم مباشرة ما كتبوه على نحو نعرفه عن الأصمعي مثلاً.[4]

---

1. يحي إبراهيم عبد دايم، المرجع السابق، ص.31.
2. يحي إبراهيم عبد دايم، المرجع السابق، 38ص38.
3. يحي إبراهيم عبد دايم، المرجع السابق، ص39.
4. شوقي ضيف، المرجع السابق، دار المعارف، ط4، ص31.

ولعل آخر بذرة في السيرة الذاتية في الأدب العربي القديم وصلت إلينا في كتاب خاص هي سيرة ابن خلدون 808هـ بعنوان "التعريف ابن خلدون ورحلته شرقاً وغرباً"، وهي سيرة ذاتية وضعها ابن خلدون.[1]

وفي بداية **العصر العثماني** نتوقف عند سيرة عبد الوهاب الشعراني المتوفى سنة 973هـ -لطائف المتن والأخلاق-وقد أوضح المؤلف في بداية كتابه الدوافع التي دفعته إلى كتابة سيرته، وأهمها أنه أراد أن يجعل من سيرته قدوة للآخرين، وأن يظهر شكره لله تعالى، وأن يبين للناس مكانته العلمية والعملية.[2]

السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث:

أما في **العصر الحديث** فنجد فن السيرة الذاتية هذا في نهاية القرن التاسع عشر الميلادي، بعد حملة بونابرت على مصر سنة 1797م، وقد اتبع الكتاب المحدثون أسلوب أسلافنا في الترجمة لأنفسهم، بعد أن قرأوا وتقنوا اللغات الأجنبية عند العرب. وفي هذا السياق كتب **محمد بن عمر التونسي** في كتابه" تشحيذ الأذهان بسير بلاد العرب والسودان" سنة 1832م، وقد احتوى مقدمة هذا الكتاب على سيرة المؤلف نفسه، والمناصب التي تقلدها، ثم تحدث عن رحلته إلى بلاد السودان. وقد يعتبر كتاب تخليص الإبريز لرفاعة الطهطاوي من الكتب الأساسية في فن السيرة الذاتية عند الباحثين، والحقيقة أنه قد خفي عن أعين الناس فترة من الزمن، وهدف رفاعة في هذا الكتاب هو ذكر رحلته إلى فرنسا، وقد يكون ذلك مفيداً للطلاب الذين سيسافرون إلى فرنسا أو إنجلترا[3].

ويرى **إحسان عباس** عن كتاب الأيام لطه حسين أنه أول كتاب في السيرة الذاتية الحديثة ولا ينافسه في أدبنا العربي كتاب آخر، وله مميزات عديدة منها: الأسلوب الرائع في السرد، والأسلوب الجيد، وكذلك العاطفة الخفية، والقدرة على السخرية. كما نجد السيرة الذاتية لابن حزم الأندلسي في كتابه طوق الحمامة في الألفة والآلاف، وهذا الكتاب مزين بأحداث تاريخية، وقد يتخيل القارئ أن الأحداث تجري أمامه وكأنها أفلام تعرض على الشاشة، ونرى في العصر الحديث بعض كتاب النثر ينسجون ترجماتهم في نسيج سردي، ومنهم: الشدياق، وتوفيق الحكيم، والجدير بالذكر أن طه حسين تأثر بروسو واعترف بالصراحة، إلا أن طه حسين برع في هذا المجال وفي مجال النقد الأدبي، إلا أنه كان موهوباً في مجال القصص والروايات.كما تأثر أحمد أمين بكتاب "الأيام" وسار على خطى

---

5. تهاني عبد الفتاح شاكر، المرجع السابق، دار الفارس، ص58.
1. يحي إبراهيم عبد دايم، المرجع السابق، ص66.
2. عبد المجيد البغدادي، مجلة قسم اللغة العربية، جامعة بنجاب، لاهور -باكستان، العدد الثالث والعشرون، 2016م، ص123.

طه حسين عندما كتب سيرته في "حياتي"، ولم يكن سبب التأثر شهرته الأدبية فقط، بل تأثرت شخصيته أيضاً بنفسيته.

"حياتي" لأحمد أمين قد تمثل علاقات خارجية مع الناس والأماكن، وهو يميل إلى ذكر الحقيقة، وأسلوبه جميل وإعلامي، ويربط بين السيرة الذاتية والتاريخ، ويبتعد عن الجانب الفني. كذلك نجد في العصر الحديث في أدبنا السير الذاتية للكاتب توفيق الحكيم في كتابه "العصفور من الشرق". أما **عباس محمود العقاد** فنراه مختلفاً في أسلوبه في كتابة سيرته الذاتية ومختلفاً تماماً عن أساليب وطرائق طه حسين وأحمد أمين، نجد في العقاد أسلوباً تحليلياً وتفسيرياً، اعتاد عليه وكتب مقالاته بهذا الأسلوب[1].

اختلاف النقاد حول تطور فن السيرة الذاتية في العصر الحديث:

أخذت السيرة الذاتية في العصر الحديث طريقها من التطور والنمو، ومن الواضح أن المحاولات الأولى كانت ذات قيمة أدبية محدودة، وليست بالجودة التي وصلت إليها السيرة مع تقدم الأيام في القرن العشرين، ومن أشهر هذه السير "تلخيص الإبريز في تلخيص باريز" لرفاعة الطهطاوي، والخطط التوفيقية وعلم الدين لعلي مبارك، والساق على الساق لأحمد فارس الشدياق، وما يجمع هذه السير أن مؤلفيها لم يتأثروا في كتابتها بالأدب الغربي رغم إلمام بعضهم بهذا الأدب.[2]

أما رفاعة الطهطاوي صاحب كتاب تخليص الإبريز في تخليص بريز فقد اعتبره بعض الباحثين من الكشوفات السيرة الذاتية في العصر الحديث. إلا أن يحيى إبراهيم عبد الدايم يرى غير ذلك، معتبراً أن ذات الكاتب كانت مستترة لأن رفاعة لم يستسلم لانطباعاته الشخصية بقدر ما حرص على معالجة ما رآه أو سمعه وقرأ عنه بموضوعية.[3] ومن هذه الإرهاصات نجد في العصر الحديث ما كتبه محمد بن عمر التونسي في كتابه "تشحيذ الأذهان بسير بلاد العرب والسودان" سنة 1832م، حيث احتوت مقدمة هذا الكتاب على سيرة المؤلف، حيث تحدث عن تعلمه للغة العربية، ثم تحدث عن الوظائف التي شغلها وبعد ذلك تحدث عن رحلته إلى السودان.[4]

---

1. عبد الفتاح أفكوه، ديوان العرب، آفاق تلقي أدب السيرة الذاتية الإسلامية الحديثة، نشر في 29 يناير2007م، http://www.diwanalarab.com/spip.php?article7666
2. شعبان عبد الحكيم محمد، السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث، المؤسسة الورقية، ط1، ص31.
1. تهاني عبد الفتاح شاكر، المرجع السابق، دار الفارس، ص70.
2. يحي إبراهيم عبد دايم، المرجع السابق، ص71.

وقد تطور هذا الفن تحت تأثير ما قرأه كتابنا والكتاب الغربيون من سير كاملة لحياتهم، ووصفوهم من كل جانب، مع عيوبهم وفضائلهم، بل وحولوها إلى اعترافات صريحة بلا انحراف أو تكلف، وبذلك أصبحت الترجمة الشخصية عندهم نوعاً من القصص الجميلة المجاورة. ومن الكتاب العرب الذين تأثروا بفن السيرة الذاتية في الغرب دون أن يفقدوا صلتهم بالتراث منهم: فدوى طوفان، جبرا إبراهيم جبرا، إحسان عباس.

خصائص السيرة الذاتية في الأدب العربي:

السيرة النبوية الشريفة هي أول سيرة عربية، وأجملها على الإطلاق، ولكنها سيرة كتبها غير صاحبها. وفي الوقت الحاضر نجد أن أغلب الكتاب يستعينون بكتاب آخرين ماهرين لكتابة سيرتهم الذاتية مع إعطائهم المعلومات اللازمة، بشرط أن تتمتع **بخصائص السيرة الذاتية**، والتي هي:[1]

أولا-الشمولية: من أهم الخصائص التي يجب أن تتوفر في السيرة الذاتية أن تكون شاملة لكل الأحداث التي مرت في حياة الشخصية، حتى يتمكن القارئ من تكوين صورة عنه في ذهنه، كما يجب أن تكون مناسبة للتعرف على كل الشخصيات التي أثرت في حياة الكاتب، وشكلت هذه الشخصية بشكل كامل، وخاصة الأشخاص الذين كانوا سبباً في نجاحه ووصوله إلى ما وصل إليه، فإذا كانت السيرة الذاتية عن الإمام الشافعي مثلاً فلا بد أن نذكر أستاذه الإمام مالك وأهم تلامذته وأمه التي كان لها الدور الكبير فيما وصل إليه.

ثانيا-سهولة اللغة: في أغلب الأحيان نجد أن من يقرأ هذا النوع من السيرة يحب الشخصية التي يقرأ عنها، لذا يجب أن تكون السيرة سهلة من حيث اللغة حتى يفهمها الجمهور، ويجب أن تكون اللغة منصفة ولا تميل إلى المبالغة في المدح، ولا وصف الشخص بشكل سيء أيضاً، بل تكون معلومات صادقة وموثوقة، من أشخاص مقربين من الشخصية، أو من الشخصية نفسها.

ثالثا-التنسيق الجيد: يجب أن تكون السيرة خالية من الأخطاء الإملائية في المقام الأول، وأن يكون خطها واضحاً للقارئ، وأن يكون تنسيقها جيداً من حيث الجداول والأرقام الموجودة بداخلها، وأن يعبر الغلاف الخارجي عن صاحب السيرة وحياته وتفاصيلها.

3. واصل جميل النومي: الإدارة المدرسية الفعالة "دار الحامد للنشر والتوزيع: عمان الأردن، ص22، 2008م.

رابعا-الإيجاز والوضوح: يجب أن تكون السيرة التي يكتبها الشخص مختصرة قدر الإمكان ولا تحتوي على أي حشو أو معلومات لا يمكن أن تضيف شيئاً للقارئ أو تنتقص من الشخصية التي يتحدث عنها الكاتب وحياته، ولكن المعلومات التي يقدمها الكاتب يجب مع ذلك أن تكون واضحة للقارئ، مما يؤدي إلى إزالة أي غموض حول أي موضوع يتعلق بحياة الشخصية.

عناصر السيرة في الأدب العربي:

عند تعريف الأدب، هناك **عناصر معينة** يجب أن تتوفر في السيرة الأدبية، وهي:

1-ذكر الأحداث الشخصية التي مر بها الشخص.

2-ذكر الأخبار التي وردت عنه، والمواقف المؤثرة بأسلوب أدبي أنيق.

3-ذكر كل المعلومات المهمة، ولكن بأسلوب السرد الأدبي.

أنواع السيرة الذاتية في الأدب العربي:

1-**السيرة الذاتية الأدبية الغربية:** سجل **جان جاك روسو** أول سيرة ذاتية في العالم وبعد ذلك كتب العديد من الأدباء في الغرب سيرهم الذاتية.

2-**السيرة الذاتية الأدبية العربية:** بعد ذلك ظهر هذا الفن على يد **أحمد فارس الشدياق** ولكن سيرته قدمت في باريس وليس في العالم العربي وبعد ذلك كان طه حسين هو من ساعد على إتقان هذا الفن عند العرب من خلال كتابه الأيام، وبذلك أصبح رائداً في هذا المجال وبعد ذلك كتب العديد من الأدباء سيرهم الذاتية مثل أحمد أمين وإبراهيم المازني وعباس محمود العقاد كما رويت الشاعرة نازك الملائكة سيرتها الذاتية للكاتبة حياة شروت التي نشرتها تحت عنوان سيرة من حياة نازك الملائكة.[20]

ومن اللغويين من يرون إن أهم أنواع السيرة الذاتية في الأدب العربي التي عرفت عند الجمهور كمستخلصات كاملة لحياة شخص ما هي: السيرة، والترجمة، والبرنامج، والفهرسة، والمناقب. كانت السيرة والترجمة منتشرين جغرافيا وتاريخيا على نطاق واسع، لكن قد اقتصرت مصطلحا البرنامج والفهرسة على مناطق وفترات محددة، تم

استخدام مصطلح البرنامج بمعنى السيرة الذاتية حصريا تقريبا في إسبانيا الإسلامية (القرن الثامن والقرن الخامس عشر)، بينما يقتصر استخدام الفهرسة للإشارة إلى السيرة الذاتية في شمال إفريقيا.[1]

خاتمة:

يتضح من خلال ما سبق أنّ فن السيرة الذاتية في الأدب العربي ليس وافدًا من ثقافات أخرى، بل هو جنس أدبي أصيل تشكّل عبر تدرج طويل بدأ من الأخبار الشفهية في الجاهلية، ثم تبلور مع ظهور الكتابة وانتشار المعرفة في العصور الإسلامية الأولى. لقد منح هذا الفن للأدب العربي بعدًا مميزًا، إذ جمع بين التاريخ والأدب، وبين الشعر والنثر، مما أرسى دعائم خطاب سردي متفرّد يعكس خصوصية الثقافة العربية في تصوير الذات والوعي الذاتي. ومن خلال أنواعه المتعددة كالسيرة، والترجمة، والفهرسة، والطبقات، والمناقب، أظهر هذا الفن قدرة كبيرة على حفظ التجارب الفردية والجماعية، وتقديمها في أطر مختلفة تجمع بين التوثيق والتعبير الأدبي. وعليه فإن آفاق التطور والازدهار لفن السيرة الذاتية في الأدب العربي تظل واعدة، خاصة في ظل الاهتمام المتزايد بالدراسات السردية والبحث في أشكال التعبير عن الذات عبر العصور، مما يفتح المجال لمزيد من المقاربات النقدية التي تسهم في إبراز ثراء هذا الفن وتأكيد حضوره في المشهد الثقافي العربي والعالمي.

قائمة المراجع:

1. أحمد أمين، فن السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث.
2. تهاني عبد الفتاح شاكر، السيرة الذاتية في الأدب العربي، دار الفارس.
3. جبور عبد النور، المعجم الأدبي. الطبعة الأولى. بيروت: دار العلم للملايين، 1979.
4. خلود الفلاح، أدب السيرة الذاتية عند العرب بين الإفصاح والارتباب، صحيفة العرب، لندن، العدد 96.
5. دراسة مقارنة لفن السيرة الذاتية، قصة "الطفولة عند جول فاليز-الطفل"، إعداد عمر قصير، كلية الآداب واللغات والعلوم الاجتماعية والانسانية، مذكرة مقدمة لشهادة الماجستير في الأدب العربي، 2014.
6. شعبان عبد الحكيم محمد، السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث، المؤسسة الورقية، ط1.
7. شوقي ضيف، الترجمة الشخصية، دار المعارف، ط4.

1. فن كتابة السيرة الذاتية (مقاربات في المنهج).

8. عبد الحي الكتاني، فهرس الفهارس ومعجم المعاجم والمشيخات والمسلسلات، مجلة 3، بيروت، دار الغرب الإسلامي، ط 2.

9. عبد العزيز الأهواني، كتب برامج العلماء في الأندلس، مجلة معهد المخطوطات العربية، ج 1، 1955م، ص 91.

10. عبد الفتاح أفكوه، ديوان العرب، آفاق تلقي أدب السيرة الذاتية الإسلامية الحديثة، نشر في 29 يناير 2007م، http://www.diwanalarab.com/spip.php?article7666

11. عبد المجيد البغدادي، مجلة قسم اللغة العربية، جامعة بنجاب، لاهور -باكستان، العدد الثالث والعشرون، 2016م.

12. فن كتابة السيرة الذاتية (مقاربات في المنهج).

13. ماهر علي حسن، السيرة: تاريخ وفن، مكتبة النهضة المصرية، 1970.

14. محمد البردي، عندما تتكلم الذات: السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث. دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2005.

15. يحيى إبراهيم عبد الدايم، الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث. بيروت: دار إحياء التراث الأدبي، 1974.

الدلالة والإيقاع في شعر ثابت بن جابر الملقب (تأبّط شرًّا) قصيدة (يا عيد) أنموذجًا

Semantic and Rhythmic Analysis in the Poetry of Thabit ibn Jabir, Called Ta'abbat Sharran: 'Ya Eid' Poem as an Example

Rabee Babi (Karabük University – Turkey) - ط.د. ربيع بابي (جامعة كرابوك – تركية)

Abstract:

The poet Thabit ibn Jabir, known as Ta'abbat Sharran (literally "He Tucked Evil under His Arm"), belongs to the group of Vagabond poets. This group lived during the pre-Islamic era and became renowned for their rebellion against social customs, social contracts, and tribal constraints. Consequently, society rejected and expelled them, forcing them to adopt a nomadic lifestyle in the wilderness, caves, and mountains. They engaged in raiding wealthy tribes and robbing commercial caravans to secure their livelihood and daily sustenance. This became their means of survival. What indicates that they were compelled to engage in this vagabond lifestyle is their possession of noble moral qualities such as generosity, courage, and chivalry.

Distinguished poets emerged from among them, leaving behind beautiful literary works. Their poetry was characterized by eloquent diction, precise expression, and imagery and was distinguished by the prominence of the ego and self-appreciation, such as courage and generosity, as well as feelings of alienation due to their separation from the community. Their rebellion and revolt against unjust customs and their liberation from social constraints provided them with vast space for creativity in their poetry.

This research aims to study this type of literature and reveal its aesthetic qualities and artistic features to the recipient through semantic and rhythmic analysis, utilizing a poetic model by Thabit ibn Jabir, nicknamed "Ta'abbat Sharran," through his poem "Ya Eid Malak" (O Eid, What Is Wrong with You), by combining semantics with internal and external rhythm and employing artistic tools and techniques.

The researcher has determined that the poet Thabit ibn Jabir (Ta'abbat Sharran) succeeded in constructing the poem "Ya Eid Malak" with beauty and literary artistic creativity. He excelled in expressing generosity, loyalty, pain, and alienation. Therefore, his poem is considered an example of artistic creativity in Vagabond poetry and serves as a truthful witness to their difficult and complex human existence.

Keywords: Arabic language, Pre-Islamic literature, Vagabond poetry, Ta'abbata Sharran, semantics, rhythm.

مستخلص:

ينتمي الشاعر ثابت بن جابر المعروف بـ (تأبّط شرًّا) إلى جماعة الصعاليك، عاشت هذه الجماعة في العصر الجاهلي، واشتهرت بثورتها على العرف والعقد الاجتماعي والقيود القبلية فنبذهم المجتمع وطردهم منه، فانتقلوا إلى حياة التشرد في البراري والكهوف والجبال، يمتهنون الإغارة على القبائل الغنية وسرقة القوافل التجارية لتحصيل رزقهم والحصول على قوت يومهم، كان ذلك وسيلتهم للاستمرار في البقاء على قيد الحياة، ومما يشير إلى أنهم أجبروا على الانغماس في حياة الصعاليك اتصافهم بصفات خُلقية حسنة كالكرم والشجاعة والمروءة.

وقد ظهر منهم شعراءُ متميزون تركوا نتاجًا أدبيًّا جميلًا، اتصفَ شعرُهم بجزالة الألفاظ ودقة التعبير والتصوير وتميّز بظهور الأنا وتقدير الذات كالشجاعة والكرم، والشعور بالاغتراب لابتعادهم عن الجماعة، وقد أتاح لهم التمردُ والثورةُ على الأعراف الظالمة والتحررُ من القيود الاجتماعية مساحةً كبيرةً من الإبداع في شعرهم.

يهدفُ البحث إلى دراسة هذا النوع من الأدب وإظهار جماليته وسماته الفنية للمتلقي من خلال الدراسة الدلالية والإيقاعية وذلك بالاستعانة بنموذج شعري لثابت بن جابر الملقب "تأبط شرّا" من خلال قصيدته -ياعيد مالك- من خلال الجمع بين الدلالة والإيقاع الداخلي والخارجي وتوظيف الأدوات والوسائل الفنية.

وقد تبين للباحث أنّ الشاعرَ ثابت بن جابر (تأبط شرًّا) استطاع بناء قصيدة "يا عيد مالك" بالجمال والابداع الفني الأدبي، وقد تميّز في التعبير عن الكرم والوفاء والألم والاغتراب، لذلك تعتبر قصيدته مثالًا على الإبداع الفني في شعر الصعاليك وشاهدًا صادقا على حياتهم الإنسانية الصعبة والمعقدة.

الكلمات المفتاحية: اللغة العربية، الأدب الجاهلي، شعر الصعاليك، تأبط شرّا، الدلالة، الإيقاع.

مقدمة:

تعد قصيدة "يا عيد مالك" للشاعر ثابت بن جابر في هذه الدراسة نموذجًا لشعر الصعاليك، حيث تقدم لنا صورة عن تجاربهم الإنسانية ويتجلى فيها التعبير عن الشعور بالمعاناة والاغتراب والثورة على أعراف القبيلة المجحفة الظالمة، ويظهر إحساسهم بالنقص من خلال التغني بإظهار الأنا ووصف الكرم والشجاعة والفروسية.

- أما **إشكالية البحث الأساسية** التي يسعى إلى استجلائها:

لماذا ظهرت الأنا وتميزت في شعر جابر بن ثابت، وما دلالة حضور صورة المرأة والكرم والشجاعة في شعره؟

- **يهدف البحث** إلى ايضاح ذلك من خلال ربط الطريقة التي يتفاعل بها البناء الدلالي مع العناصر الإيقاعية، وكيف يساهم هذا التفاعل في تعميق دلالات التمرد والحرية والصراع الاجتماعي؟

- وتبرز **أهمية البحث** لأنه يسعى إلى استكشاف هذه الإشكالية من خلال دراسة جوانب متعددة، تشمل:

- تحليل البناء الدلالي.
- دراسة البناء الإيقاعي.
- عكس الواقع الاجتماعي والنفسي للصعاليك في العصر الجاهلي.
- تقييم الأثر الفني والجمالي للبناء الدلالي والإيقاعي في تعميق التجربة الشعرية وتأثيرها على المتلقي.

- اعتمد الباحث في دراسته **المنهج الاستقرائي الوصفي التحليلي**، الذي يبدأ بملاحظة الوقائع والحالات الخاصة، ثم يصفها بدقة متناهية، ويحللها لاستخراج العلاقات والأنماط، حتى يصل إلى نتائج عامة مستمدة من الواقع الشعري.

ترجمة الشاعر:

هو ثابتُ بن جابر بن سفيان ينتهي نسبه إلى مضر بن نزار، يعتبر من أشهر شعراءِ الجاهليَّةِ الصَّعاليكِ وعدَّائِيهم من أهلِ تهامةَ والحجازِ، وكانَت معظمُ إغاراتِهِ على بَني صاهلةَ من قبيلةِ هذيلٍ وبني نفاثةَ من قبيلةِ كنانةَ.

وأمّا سبب لقبه (تأبط شرًّا) فقد وردت الكثير من الروايات عليه:

- لحملِه كبشًا تحتَ إبطِهِ ثم تبيَّنَ أنَّهُ الغولُ.
- لحملِهِ سيفَهُ تحتَ إبطِهِ عندَ خروجِهِ للغزوِ.
- لأنَّهُ صادَ أفاعيَ كثيرةً وحملهَا تحتَ إبطِهِ.
- لأنّه تأبّط سيفًا وخرج، فقيل لأمه: أين هو؟ تأبط شرا وخرج. (وهي أقوى الروايات).

كان ثابتُ بنُ جابر بنُ سفيان -تأبط شرًّا- أحدَ اللصوص الصعاليك المشهورين في جزيرة العرب، وكان صديقًا للشنفرى الأزدي، عمرو بن براق، وكان هؤلاء الثلاثة من العدائين السريعين الذين يعدون على أرجلهم فلا يدركهم الطلب، بل كانوا أعدى العدائين حتى أنّ الخيلَ لا تستطيع اللحاق بهم.

قتلَ تأبط شرا عندمَا أرادَ الثَّأرَ لعامرِ بنِ الأخنسِ الَّذي قُتلَ في إحدَى غاراتِهِ على بنِي نفاث نحو607م.

وقيل بأنه مات بلسعة أفعى[1].

يتميز شعرُ الصعاليك -بشكل عام - ببناءٍ دلاليٍّ غنيّ ينقل أبعادًا نفسية واجتماعية عميقة، حيث يوظف الشعراء الصعاليك مفردات وصورًا شعرية تعبر عن الرفض والفخر الفردي كالشجاعة والكرم والسرعة في الجري، والصراع والتأقلم مع بيئة قاسية، وتتجلى الدلالات في قصائدهم من خلال الرموز الطبيعية، كالصحراء والوحشة، والتي تعكس عزلتهم وكفاحهم اليومي، يصف الشاعر تأبط شرًّا في هذه القصيدة صورةً من صور حياته التي تميزت بكثرة المغامرات والمتناقضات. [2]

- يقول الشاعر ثابت بن جابر في قصيدته (ياعيد)[3]:

1.يَا عِيدُ مَالكَ مِن شَوقٍ وإيرَاقِ ومَرّ طَيْفٍ عَلَى الأَهوَالِ طَرّاقِ

2.يَسْرِي عَلَى الأَيْنِ وَالحيَّاتِ مُحْتَفِيًا نَفسِي فِدَاؤُكَ مِن سَارٍ عَلَى سَاقِ

3.إنّي إذَا خُلَّةٌ ضَنَّتْ بِنَائِلِهَا وَأَمْسكَتْ بضعيفِ الوَصْلِ أَحْذَاقِ

4.نَجوْتُ مِنْهَا نَجَائِي مِن بَجِيلةَ إذْ أَلْقَيْتُ ليلةَ خَبْتِ الرَّهط أروَاقِ

5.ليلةَ صَاحُوا وَأَغْرَوا بِي سِراعَهُمُ بِالعَيكَتَيْنِ لَدَى مَعْدَى ابنِ بَرَّاقِ

6.كَأَنّمَا حَثْحَثُوا حُصًّا قوادمُه أو أمَّ خِشفٍ بِذِي شَثٍ وَطُبَّاقِ

7.لَا شَيءَ أَسْرَعُ مِنّي لَيس ذَا عُذَرٍ وَذَا جَنَاحٍ بِجَنْبِ الرِّيدِ خَفَّاقِ

8.حَتَى نَجَوتُ وَلَمّا يَنْزِعُوا سَلَبِي بِوَالِهٍ مِن قَبِيضِ الشَّدِّ غَيْدَاقِ

9.وَلَا أَقُولُ إذَا مَا خُلَّةٌ صَرَمَتْ يَا وَيحَ نَفسِيَ مِن شَوقٍ وَإشْفَاقِ

10.لَكنّمَا عِوَلِي إنْ كُنْتُ ذَا عِوَلٍ عَلَى بَصيرٍ بِكَسبِ الحَمدِ سَبَّاقِ

11.سَبَّاقِ غَايَاتِ مَجْدٍ فِي عَشِيرَتِه مُرَجِّعِ الصّوْتِ هَدَّا بَينَ أَرْفَاقِ

12.عَارِي الظَّنَابِيبِ، مُمْتَدٍّ نَوَاشِرُهُ مِدْلَاجِ أَدْهَمَ وَاهِي الماءِ غَسّاقِ

---

[1] القالي، أبو علي، **الأمالي**، دار الكتب المصرية، مصر، ط1، 1926م، 149/1. وأبو الفرج الأصفهاني، **الأغاني**، دار الكتب المصرية -القاهرة، مصر1952 م، ط1، ص 1-100، وابن حزم الأندلسي (384-456 هـ) **جمهرة أنساب العرب**، دار المعارف، بيروت، تحقيق: عبد السلام هارون، ط5، 1983م. وشوقي ضيف، **تاريخ الأدب العربي في العصر الجاهلي**، دار المعارف - مصر ط1، ١٩٦٠ - ١٩٩٥ م، ج1 ص377.

[2] ينظر: الضبي، المفضل بن محمد، **المفضليات**، تحقيق: أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، ط 6، دار المعارف، القاهرة، ص27- 31. وديوان **تأبط شرا وأخباره**، تحقيق علي ذو الفقار شاكر، وعبد السلام محمد هارون، دار الغرب الإسلامي، لبنان، ط1، 1984م، ص125-144.

[3] وردت القصيدة في كتاب المفضليات، تحقيق: أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، ط 6، دار المعارف، القاهرة، ص27- 31.

13.حَمَّالِ ألويةٍ، شَهّادُ أنديةٍ قَوّالِ مُحْكَمَةٍ، جَوّابِ آفاقِ

14.فَذَاكَ هَمّي وَغَزْوِي أَسْتَغِيثُ بِهِ إِذَا اسْتَغَثْتَ بِضَافِي الرَّأسِ نَغَّاقِ

15.كَالحِقْفِ حَدَّأهُ النّامُونَ قُلتَ لهُ: ذُو ثَلَّتَيْنِ وذُو بَهْمٍ وَأَرْبَاقِ

16.وقُلَّةٍ كَسِنَانِ الرُّمْحِ بَارِزَةٍ ضَحْيَانَةٍ فِي شُهُورِ الصّيفِ مِحرَاقِ

17.بَادَرْتُ قُنَّتَهَا صَحبي وَمَا كَسِلُوا حَتَّى نَمَيْتُ إِلَيْهَا بَعدَ إِشْرَاقِ

18.لَا شَيءَ فِي رَيْدِهَا إِلَّا نَعَامَتُهَا مِنهَا هَزِيمٌ وَمِنهَا قَائِمٌ بَاقِ

19.بِشَرْثَةٍ خَلَقٍ يُوقَى البَنَانُ بِهَا شَددتُ فِيهَا سَرِيحًا بَعدَ إِطْرَاقِ

20.يا مِن لِعَذَّالةٍ خَذّالةٍ أَشِبٍ حَرّقَ باللّومِ جِلدِي أيَّ تَحْرَاقِ

21.يقولُ أَهلكْتَ مَالًا لو قَنِعْتَ بِهِ مِن ثَوبِ صِدقٍ ومِن بَزٍّ وَأعلاقِ

22.عَاذِلَتِي إِنَّ بَعضَ اللَّومِ مَعْنَفَةٌ وَهَلْ مَتَاعٌ وإِنْ أَبْقيْتُهُ بَاقِ

23.إِنّي زَعِيمٌ لَئن لَم تتركُوا عَذَلِي أَنْ يَسْأَلَ الحَيُّ عَنّي أَهْلَ آفَاقِ

24.أَنْ يَسأَلَ القَومُ عَنّي أَهْلَ مَعْرِفَةٍ فَلَا يُخَبِّرُهُمْ عَنْ ثَابِتٍ لَاقِ

25.سَدِّدْ خِلَالَكَ مِن مَالٍ تُجَمِّعُهُ حَتَّى تُلَاقِي الذي كُلُّ امرِئٍ لاقِي

26.لَتقْرَعَنَّ عَلَيَّ السِّنَّ مِن نَدَمٍ إِذَا تَذَكَّرْتَ يَومًا بَعْضَ أَخْلَاقِ

الدراسة الدلالية التحليلية:

فيما يلي دراسة تحليلية تفسيرية وقد قسمنا القصيدة إلى أربعة مقاطع ليسهل تحليلها دلاليًا، يبدأ الشاعر في المقطع الأول ملتزما بنمط القصيدة العربية القديمة من ذكر المحبوبة، فيصف في أول ثلاثة أبيات مرور طيف محبوبته ليلًا، وما يعتريه من مرارة الحنين إلى الأيام والذكريات الماضية والذي أثار في نفسه الكثير من الشجون والذكريات، فيخاطب من اعتاده عظيم الشوق إلى محبوبته التي خانته وخلت عهدها تركته وحيدا. ويدعو للذكريات أن تعود فقد أشعل الحنين والشوق إلى الحبيبة في نفسه الشاعرية لكتابة هذه القصيدة.

ويحذر الشاعر خليلته في المقطع الثاني من عواقب هجرانه فإن تغيرت عليه وقصّرت في وصاله فسيتركها سريعا، ويفتخر بنفسه وقوته وسرعته عندما تمكن من الفرار من قبيلة بجيلة عندما أسرته بعد أن نصبت له كمينا، لكنه تمكن هو وأصدقاؤه بحيلة بارعة من الإفلات والهرب عدوًا، ولم يتمكن أحد من اللحاق بهم وإمساكهم لأنهم كانوا من عدائي العرب المشهورين بسرعة جريهم. فالشاعر يشير بأن هربه من خليلته التي تبخل عليه

بالوصال يشبه هربه من قبيلة بجيلة عندما نصبوا له كمينا على الماء، ثم اقتادوه، لكنه استطاع الهرب برفقة عمرو بن براق والشنفرى، وقد جرد من نفسه شخصا كاد أن يذهب عقله من سرعته.

ويصف الشاعر في المقطع الثالث الرجلَ النبيل الذي يُركن إليه في الشدة فيمدحه، ويبكي رجلا صديقا كان يعوّل عليه دائما، فهو رئيسهم يطيعون وينفذون أوامره بكل حب وطاعة.

وفي المقطع الأخير يظهر لنا شعور الفخر فالشاعر يتغنى بنفسه وبشجاعته في تحمّل الأهوال والمخاطر وكرمه وتنديده بمن يلومه على إنفاق ماله، وهو تركيز على صفات الرجولة التي يريد نسبتها إلى نفسه؛ والتي تجتمع نادرا في رجل واحد. يحاول الشاعر أن يعوّض عما يعتريه من شعور نقص الانتماء إلى الجماعة والقبيلة، فهو يعيش حياة السطو والسرقة والإغارة على القوافل والقبائل، فهو يمتلك صفات الرجولة التي يفتخر بها رغم سوء فعله، في حالة ضدية غريبة وغير مألوفة اجتماعيًا.

دلالات المقدمة:

الأبيات من 1 إلى 3 تشير إلى استدعاء الذكريات الماضية مع المحبوبة، والحنين والشوق إليها وهربه من محبوبته المتقلبة.

دلالات الضمائر في صلب القصيدة:

الأبيات من 4 إلى 9 تشير إلى هربه بصحبة رفاقه من قبيلة بجيلة عندما تم أسرهم.

والأبيات من 10 إلى 19 يمدح فيها السيد القائد المحبوب.

دلالات الخاتمة:

الأبيات من 20 إلى 26 تشير إلى أمرين:

- مدح الذات وما تمتاز به من كرم وشجاعة.
- والذم وهجاء العاذل الذي ينهى الكريم عن الإنفاق والبذل والعطاء.

ونلاحظ أن الدلالة على الكرم صفة تعمّد الشاعر أن يلحقها به فالشاعر فقد أظهر اسمه في نهايتها ليدل على ذلك.

القصيدة بشكل عام تمثل صورةً مصغرة من حياة الصعاليك الذين ألجأتهم حياة الذل والقهر والإقصاء الاجتماعي إلى الثورة والتمرد عليها.

ويظهر الشاعر أيضًا في القصيدة معاني حبه وشجاعته ووفائه وكرمه للتغطية على أعمال السطو والسرقة التي يتبعها ليستمر في حياته فالشاعر يرغب بإظهار مكارم الأخلاق رغم ابتعاده عنها في العرف الاجتماعي.

تظهر وحدة القصيدة المتمثلة بدلالة مقاطعها على غرض المديح من خلال:

- حياته السابقة المليئة بالحب والمغامرات.
- الشجاعة وعزة النفس في قصة هربه من كمين قبيلة بجيلة.
- الوفاء المتمثل بطاعة القائد السيد ذي الأخلاق العالية.
- التغني بالكرم وذم العاذل الذي ينهى عن البذل والعطاء في نهاية القصيدة.

فالشاعر -كما يصف نفسه- "هو رجل متكامل الأوصاف" نجده فارسًا شجاعًا وفيًا كريمًا معطاءً.

فكلُّ الأبياتِ تدور حول شخصه تمدحه وترفع من شأنه.

دراسة دلالة الكلمات المفتاحية والسياق والمعجم اللغوي:

وسيتم ذلك من خلال تقسيم القصيدة إلى أربعة مقاطع لا يضاح الموضوع الذي تشير إليه ثم اكتشاف الترابط بينها عن طريق الدراسة الدلالية.

المقطع الأول (من 1 إلى3) :

-الكلمة المفتاحية: الذكريات المؤلمة.

والأسماء والأماكن المرتبطة: شوق إيراق طيف- طراق - الأين والحيات- الوصل- خلة

هذه الأسماء تشير إلى الكلمة المفتاحية في القصيدة.

-دلالة الزمن: عيد، يسري.

-دلالات المعجم: معنوية حيث تسود الصفات المعنوية.

-آليات التآلف المعجمي العموم والخصوص شوق وإيراق/مر طيف طراق/ الأين الحيات /ضنت وأمسكت.

-الجناس الاشتقاقي: يسري سار/سار ساق.

المقطع الثاني (4-9):

-الكلمة المفتاحية: الهرب من قبيلة بجيلة. نجوت – نجائي - من بجيلة – سراعهم – حثحثوا – أسرع – جناح – خفاق.

-دلالة الزمن: ليلة صاحوا- ليلة خبت الرهط – أسرع.

-دلالة المكان: بالعيكتين لدى معدى بن براق- بجنب الريد.

-دلالات المعجم معنوية؛ لأنها تتحدث عن سرعة الشاعر وشجاعته وتخلصه من الأسر.

-آليات التآلف المعجمي: العموم والخصوص: صاحوا وأغروا بي / ذا عذر وذا جناح /نجوت ولما ينزعوا سلبي.

لا أقول يا ويح...

-الجناس الاشتقاقي: نجوت نجائي/ ليلة خبت الرهط – ليلة صاحوا.

المقطع الثالث (10-19):

-الكلمة المفتاحية: مدح السيد الكريم من خلال الأسماء والأماكن المرتبطة به:

سباق الحمد/ سباقات غايات / مجد / حمال ألوية / شهاد أندية/ قوال محكمة.

-وصف الطبيعة: قلة - ضيحانة - قنتها- ريدها -هزيم ...

- دلالات المقطع المعنوية فهي تمدح السيد الكريم ثم جاءت حسية لأنها في وصف الطبيعة.

-آليات التآلف المعجمي من خلال:

- الترابط المقيد(الإضافة): سباق غايات / عاري الظنابيب/ ممتد نواشره/ مدلاج أدهم/حمّال ألوية/ شهّاد أندية قوّال محكمة/جوّاب آفاق/ ضافي الرأس.
- العموم والخصوص: (ثوب صدق ومن بز وأعلاق/ مرجع الصوت هدًّا بين ارفاق).
- التقابل: هزيم قائم باق/سريحا طراق.
- الترابط المقيد: قلة بارزة / ضيحانة محراق.

المقطع الرابع: (20-26):

-الكلمة المفتاحية: ذم العاذل (العذالة - خذالة -عاذلتي- اللوم – مالا – متاع).

-دلالات المعجم معنوية؛ لأنها تتحدث عن الإنسان العاذل.

فمثلا دلالة الاستفهام: هل متاع باق؟ خرجت إلى معنى الإنكار على العاذل.

-آليات التآلف المعجمي:

- العموم والخصوص: بعض اللوم معنفة/ عذالة حذالة / فلا يخبرهم لاق.
- التقابل: يسأل يخبرهم.

- الترابط المقيد: ثوب صدق/ عذالة أشب /أهلكت مالا.
- الجناس الاشتقاقي: حرق. تحراق / أبقيته باق/ تلاقي لاق.
- الإعادة: لاق. لاق /أن يسأل الحي. أن يسأل القوم.

وقد أشارت دلالات المعجم من خلال الكلمات المفتاحية والسياق والمعجم اللغوي إلى ما يلي:

- المقطع الأول: معنوي يتحدث عن الذكريات السابقة.
- المقطع الثاني: معنوي يتحدث عن شخص الشاعر سرعته وبطولته.
- المقطع الثالث: معنوي عن خصال السيد الكريم.
- المقطع الرابع: معنوي يذم العاذل.

نلاحظ مما تقدم بأنّ الدلالة السائدة في القصيدة هي المعنوية؛ فهي تشير الى إظهار الأنا الفردي (مدح الذات) والجماعي (مدح السيد الكريم).

وتنطوي القصيدة على مزيج متقن من التمرد على الأعراف والاعتزاز بالذات والتعبير عن قسوة الحياة الصحراوية. ومن خلال التحليل الدلالي، تنكشف أمامنا طبقات متعددة من المعاني تتداخل فيها الصور الشعرية والرموز الثقافية العميقة، لتُبرز شخصية الشاعر بوصفه صوتًا متمردًا يرفض الانصياع للمنظومة القبلية، ويُعلي من شأن الحرية والكفاح الفردي.

تُظهر القصيدة عبر لغتها المكثفة ومشاهدها البصرية قدرة تأبط شرًّا على تحويل تجربته الشخصية إلى تعبير نابض يعكس هموم الصعاليك وتحدياتهم الوجودية، كما يكشف التحليل الدلالي عن براعة الشاعر في توظيف المفردات والتراكيب لبناء شبكة من المعاني المتداخلة، تجمع بين الفخر بالذات والتحسر على واقع التهميش وعلى قدرته في احتواء التجربة الإنسانية بكل تناقضاتها. وتساهم الحرية التي يعيشها الشاعر بعيدًا عن قيود المجتمع والقبيلة إحساسا بالتفرد وقوة الذات والاستقلال في أشعاره.

دلالة المرأة :

ظهرت المرأة في شعر الشاعر على الرغم من عيشه بعيدًا عن المجتمعات المدنية في الفيافي والجبال؛ لأنَّها تحمل دلالات تتعلق بالوجود والحرية، والتمرد والثورة على الظلم، قال الشاعر:

يَسْرِي عَلَى الأَيْنِ وَالحيَّاتِ مُحْتَفِيًا نَفسِي فِدَاؤُكَ مِن سَارٍعَلَى سَاقِ

إنّي إذَا خُلَّةٌ ضَنَّتْ بِنَائِلِهَا وَأَمْسكَتْ بضعيفِ الوَصْلِ أَحْذَاق

فالمرأة عند الشاعر رمز للحرية والتحدي يستطيع من خلاله التعبير عن شجاعته وقدرته على تحمل الصعاب، والمرأة هي متنفس عاطفي للشاعر في حياة مليئة بالعزلة والمطاردة، فالمرأة تمثل ملاذًا عاطفيًا ونفسيًا، وهي ملهمة تشاركه مغامراته كما جاء في بعض الأشعار، ووجود المرأة يعكس رغبة حياة الخروج عن المألوف لكونه طريدًا أو منبوذا.

دلالة الكرم:

رغم تناقض الكرم مع الفقر والتهميش الذي يعيشه الصعاليك إلا أنه سمة أساسية في حياتهم، تعكس قيم العصر الجاهلي الإيجابية الأصيلة الباقية في نفوسهم وتظهر قدرة الصعاليك على التأقلم مع الوضع الاجتماعي الصعب، فهو تحدٍ للواقع يستخدمه الشاعر في القصيدة كوسيلة لإثبات كرامته ورفض الذل الهوان، قال الشاعر:

يقولُ أَهلكْتَ مَالًا لوقَنِعْتَ بِهِ مِن ثَوبِ صِدقٍ ومِن بَزٍّ وَأعلاقِ

عَاذِلَتِي إنَّ بَعضَ اللَّومِ مَعْنَفَةٌ وَهَلْ مَتَاعٌ وإنْ أَبْقيْتُهُ بَاقِ

فالكرم ليس عطاءً ماديًا فقط، بل ينتقل كطريقة للتعبير عن الشجاعة والرجولة، وقد يبالغ الصعاليك بالكرم من خلال الإسراف في توزيع الغنائم والمفاخرة بإطعام الطعام، حتى لو كانت المؤن والغنائم قليلة، ليبرهنوا بأنهم لا يقلون شأنًا عن أشراف القبيلة، وليعززوا صورتهم كرجل يتحدى الظروف ويحافظ على قيم المروءة والإيثار، على الرغم مما يشعرون به من نبذ اجتماعي، هنا يظهر لنا تناقض جوهري في شخصيتهم فهم خارجون عن القانون، لكنهم يحتفظون ببعض القيم الإيجابية.

بشكل عام لاحظنا كيف تتضخم الأنا في شعر تأبط شرًّا الإنسان المنبوذ؛ لأنّها وسيلة للتأكيد على الوجود والرغبة في البقاء في مواجهة المجتمع الذي رفضه وتخلى عنه، وهي نتيجة الظروف الاجتماعية والنفسية الصعبة الناتجة عن العزلة والتهميش، حيث تدفعه حياته المليئة بالتحديات والجوع والخطر إلى تطوير إحساس قوي بالذات، حيث يصبح الاعتماد على النفس أساس بقائه، والشاعر يظهر ذلك في شعره ليؤكد تفوقه في تحدي الطبيعة ومواجهة الأعداء فهو يضخم الأنا لإثبات الذات في وجه النبذ والحرمان الاجتماعي.

الدراسة الإيقاعية:

لا يقتصر الإيقاع في الشعر على الوزن فحسب، بل يمتد إلى التكرارات الصوتية والجناس والتي تُضفي بمجملها طابعًا موسيقيًا يعزز من تأثير الدلالة على المتلقي ويدفعه طويلا إلى التفكر في جمال النص، هذه ما سنتعرف عليه من خلال دراسة الإيقاع الداخلي والخارجي للقصيدة.

الإيقاع الخارجي للنص:

يضم الإيقاع الخارجي كلا من الوزن والقافية والروي وسندرسها كلا على حدا لإظهار دورها في بنية النص

الوزن:

يمثل الوزن جزءًا مهمًا من الإيقاع الذي يحدده التتابع والذي تكونه العناصر الأولية المكونة للكلمات والمتمثلة في الحركات والسكنات لتشكل التفعيلات المتتابعة في كل وزن، والتفعيلة هي قوام الوزن في الشعر.[1]

فالقصيدة هنا من البحر البسيط وسمي بسيطًا لانبساط أسبابه؛ أي توالها في مستهل تفعيلاته السباعية، ففي كل جزء سباعي سببان متواليان، ويأتي البحر البسيط: تامًّا أومجزوءًا. وقد جاء البحر في هذه القصدة تامًّا بثماني تفعيلات في كل شطر أربع، فبحر البسيط يتكون من تردد تفعيلتين هما (مسْتفْعلنْ فاعلنْ).

مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ * مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ**

ويدخله من الزحاف: الخبن والطي والخبل[2]. ومن العلل: القطع والخرم.

وهي أنواع من الرخص والضرورات التي يلجأ الشاعر إليها لتنويع العمل الإيقاعي وإغنائه فهي تمنح النص إيقاعا مختلفا تبعده عن الرتابة والملل، وهذا ليس عيبا في الشعر إنما هو رخصة يستخدمها الشاعر عن قصد، فهي كما قال **الأصمعي**: (إن الزحاف في الشعر كالرخصة في الفقه لا يأتيها إلا فقيه...)[3]

وله ثلاثة أعاريض وستة أضرب[4]

---

[1] هدى بن حليس، **الإيقاع و أثره في تحقيق جمالية النص الشعري**- أطروحة دكتوراه، جامعة محمد بو ضياف المسلية،2019م، ص107.

[2] الخبن: هو حذف الثاني الساكن (فاعلن = فعِلن) والطي: هو حذف الرابع الساكن، (مسْتفْعلن= مسْتعِلن) تنقل إلى مُفْتَعِلُنْ، الخبل: وهو اجتماع (الخبن+ والطي) = (مستفعلن= متَعِلن).

[3] يوسف أبو العدوس، **موسيقا الشعروعلم العروض**، الأهلية للنشر والتوزيع،1999م، ص24-25.

[4] والعروض هي التفعيلة الأخيرة من صدر البيت؛ أي الشطر الأول من البيت الشعري.

وأما الضرب فهي التفعيلة الأخيرة من عجز البيت؛ أي الشطر الثاني من البيت الشعري.

العروض الأولى: تامة، مخبونة: فعِلن، ومقطوعة: فعْلن، ولها ضربان: 1مخبون: فعِلن.

2 مقطوع[1]: فعْلن.

العروض الثانية: مجزوءة، صحيحية: مستفعلن، ولها ثلاثة أضرب:

1صحيح: مستفعلن.

2 مذيل: مستفعلان.

3 مقطوع: مفعولن.

العروض الثالثة: مجزوءة، مقطوعة: مفعولن، ولها ضرب واحد مثلها: مفعولن.

نلاحظ أن الشاعر استخدم من الزحاف: الخبن، ومن العلل: القطع والقصيدة جاءت تامة البحر وعروضها جاءت مخبونة أو مقطوعة، وجاء غالب ضربها مقطوعا (فاعلن= فعْلن).

مثال العروض المقطوعة والضرب المقطوع:

ياعيد مالك من شوق وإيراق	ومرّ طيفٍ على الأهوال طرّاق
0/0/0// 0/0/ 0///0//0/	0/0/0// 0/0/ 0//0/ 0//0//
مستفعلن فعلن مستفعلن فعْلن	متفعلن فاعلن مستفعلن فعْلن

مثال العروض العروض المخبونة والضرب المقطوع:

حتّى نجوت ولما ينزعوا سلبي	بوالهٍ من قبيض الشدّ غيداق
0/// 0// 0/0/ 0/// 0//0/0/	0/0/0// 0/0/ 0//0/ 0//0//
مستفعلن فعلن مستفعلن فعِلن	متفعلن فاعلن مستفعلن فعْلن

ولا أقول إذا ماخلةٌ صرمت	يا ويح نفسي من شوقٍ وإشفاق
0/// 0//0/0/ 0/// 0//0//	0/0/ 0// 0/0/ 0/0/ 0//0/0/
متفعلن فعلن مستفعلن فعِلن	مستفعلن فعلن مستفعلن فعْلن

نلاحظ أيضا أن الشاعر استخدم الزحاف في حشو الأبيات.

[1] القطع: حذف ساكن الوتد المجموع وهو النون من فاعلن وتسكين ما قبله وهو اللام فتصبح فالن وتنقل إلى فعْلن بسكون العين. أو في مستفعلن فتصبح مستفْلن بسكون الفاء وتنقل إلى مفعولن.

فمن جوازات الحشو[1]:

1 - (مستفعلن): يجوز فيها:

أ . الخبن: (حذف الثاني الساكن) فتصبح (متفعلن)، وهو حسن إذا لحقها في أول الصدر وأول العجز، قليل وغير مستحسن في غير ذلك.

ب - الطي: (حذف الرابع الساكن) فتصبح (مفتعلن) وهو قليل وغير حسن، ولكنه مقبول في الشطر الأول فقط عند بعضهم.

جـ. الخبل: (اجتماع الخبن والطي) فتصبح (مُتَعِلُنْ) وهو نادر جدا وقبيح جدا.

٢ - (فاعلن): يلحقها الخبن فتصير (فعلن) وهو حسن .

استخدم اشاعر الخبن بكثرة في حشو الأبيات في تفعيلة (مسْتفعلن = مفتعلن).

وفي تفعيلة (فاعلن= فعِلن).

إني إذا خلةٌ ضنت بنائلها	وأمسكت بضعيف الوصل أحذاقي
0///0// 0/0/ 0//0/ 0//0/0/	0/0/ 0//0/0/ 0/// 0//0//
مستفعلن فاعلن مستفعلن فعِلن	متفعلن فعلن مستفعلن فعْلن
نجوت منها نجائي من بجيلة إذ	ألقيت ليلة خبت الرهط أوراقي
0/// 0//0/0/ 0//0/ 0//0//	0/0/ 0//0/0/ 0/// 0//0/0/
متفعلن فاعلن مستفعلن فعِلن	مستفعلن فعلن مستفعلن فعْلن

هذه الأمور أنتجت أنغاما متشابهة ومنسجمة، فبرغم وحدة الوزن والقافية إلا أن تغيرات الحشو من زحاف يمثله الطي والعلل التي يمثلها القطع ساعدت الشاعر على تنويع الإيقاع مع التزامه بوحدة الوزن، مما دفع عن الشعر طابع الرتابة وتكرار الأصوات على نسق واحد.

البحر البسيط في القصيدة يحمل إيقاعًا قويًا ومنتظمًا، يعتمد على تكرار التفعيلات الطويلة (مستفعلن) التي تعطي شعورًا بالحركة السريعة والإلحاح، مما يتناسب مع موضوع القصيدة الذي يدور حول الشوق المتقلب والمغامرات الليلية (مثل مرور الطيف على الأهوال) هذا الإيقاع يعكس حياة الشاعر الطريد، حيث يبدو الوزن كأنه يحاكي خطوات السارية في الصحراء أو نبض الشوق الداخلي.

[1] محمود الفاخوري، **سفينة الشعراء**، مكتبة الفلاح - حلب، ط4، 1990م، ص72.

قد تحتوي بعض الأبيات على زحافات طفيفة مثل: (الخبن أو الكف في النهاية، حيث يصبح "فاعلن" إلى "فعلن" لتسهيل النطق)، وهو أمر شائع ليضفي مرونة على الإلقاء دون فقدان الإيقاع الأساسي، هذا يعزز من الطابع الشعبي والحيوي للقصيدة.

ويساهم الوزن في تضخيم الأنا الشعرية؛ حيث يمنح القصيدة تدفقًا يشبه السرد القصصي، مما يجعل المتلقي يشعر بالتوتر والإثارة في وصف المغامرات (مثل الهرب من بجيلة أو مواجهة الأهوال).

القافية:

هي آخر ساكنين في البيت والمتحركات التي بينهما، وينتهي كل بيت عادة بقافية معينة تتكرر في كامل القصيدة وسبب تسميتها بالقافية؛ لأنها تقفو أثر كل بيت.

تعد القافية في القصيدة من العناصر المكمّلة للإيقاع الخارجي وهي متممة للوزن ومساهمة في ضبط نهايات الأبيات بشكل موحد ومنسق ومنتظم ومتتابع، مما يعطي القصيدة تماسكا صوتيا قويا، فالقافية ترنيمة إيقاعية خارجية تضيف إلى الرصيد الوزني طاقة جديدة وتعطيه نبرًا وقوةَ جرسٍ يصب فيها الشاعر دفقه الشعوري حتى إذا استعاد قوة نفسه بدأ من جديد كمن يجري إلى شوط محدد حتى إذا بلغه استراح قليلا لينطلق من جديد.[1]

تعتمد القافية في هذه القصيدة على صوت مفتوح ومجهور (الفتحة قبل القاف المكسور)، مما يمنح النطق قوة وصدى، يعكس شخصية الصعلوك القوية والمتمردة، هذا الصوت يشبه الصدى في الصحراء، مما يعزز من الإحساس بالوحدة والشوق الذي يبدأ به الشاعر.

والتناسق في القافية يربط الأبيات موضوعيًا، حيث تتدفق المعاني من الشوق العاطفي إلى المفاخرة بالشجاعة دون انقطاع، فكأن القافية تشكل "سلسلة" صوتية" ترمز إلى استمرارية الحياة المتقلبة.

وتعتبر القافية الموحدة أداة لتعزيز الذاكرة السمعية خاصة عند استخدامها في الإلقاء الشفوي، وتساعد في ترسيخ صور التحدي والفخر.

وتحمل القافية إيحاءً بالانفتاح والانتشار مثل:(إيراق الذي يعني الإفراط في الشوق)، مما يتناسب مع تضخم الأنا في القصيدة، حيث يفخر الشاعر بقدرته على النجاة والسبق.

وقد استدعى الشاعر القافية في القصيدة عبر عدة **علاقات** منها:

---

[1] عبد الرحمن ألوجي، **الإيقاع في الشعر العربي**، دار الحصاد، دمشق، 1989، ص72.71.

1-علاقة الضدية:

تضاد باللفظ وتضاد بالمعنى، كالسواد والبياض، والنور والظلام.

فالشاعر يلجأ إلى هذه العلاقة؛ لأنها من أسرع العلاقات ورودا إلى العقل والذهن فيتوقع السامع الكلمة فور سماع ضدها.

وَلَا أقُولُ إذَا مَا خُلَّةٌ صَرَمَتْ يَا وَيحَ نَفسِيَ مِن شَوقٍ وَإشْفَاقِ

فالشوق ضد الاشفاق؛ فالشاعر يستخدم الضدين ليشير أنه إذا تخلت عنه خليلته فسيتركها، ولن يثنيه شوق ولاشفقة ولا رحمة.

لَا شَيءَ فِي رَيْدِهَا إلَّا نَعَامَتُهَا مِنهَا هَزِيمٌ وَمِنهَا قَائِمٌ بَاقِ

الشاعر يخبرنا أن هذه القمة المرتفعة من الأرض لا شيء فيها إلا بعض أوتاد الخيم، منها المهترئ ومنها الجيد المحافظ على نفسه، فاستخدم الشاعر هنا العلاقة الضدية لاستدعاء القافية.

2-علاقة المجاورة:

هي الأشياء المتجاورة المتقاربة المتجاورة، كقول الشاعر:

يَسْرِي عَلَى الأَيْنِ وَالحيَّاتِ مُحْتَفِيًا نَفسِي فِدَاؤُكَ مِن سَارٍعَلَى سَاقِ

فالتي تُستخدم للسير هي الساق فالعلاقة هنا المجاورة.

وكقول الشاعر:

لَا شَيءَ أَسْرَعُ مِنِّي لَيس ذَا عُذَرٍ وَذَا جَنَاحٍ بِجَنْبِ الرَّيدِ خَفَّاقِ

فالجناح يخفق بسرعة عندما يستخدمه الطائر عند الطيران.

وكقوله أيضا:

ليلةَ صَاحُوا وَأغْرَوا بِي سِراعَهُمُ بِالعَيكَتَيْنِ لَدَى مَعْدَى ابنِ بَرَّاقِ

معدى بن براق هو صديق الشاعر الذي شاركه الهرب يوم أسره في قبيلة بجيلة واسم صديقه يجاور لقبه فعندما ذكر الشاعر اسم (معدى) علمنا أن القافية التي سيستدعيها هي لقبه (ابن برَّاق).

3-علاقة المماثلة:

وهي أن تأتي كلمتان مترادفتان تشتركان في كثير من المعنى في البيت الشعري.

قال الشاعر[1]:

كَأنّمَا حَثْحَثُوا حُصًّا قوادمُه أو أمَّ خِشفٍ بِذِي شَثٍ وَطُبَّاقِ
حَمَّالِ ألويةٍ، شَهّادُ أَنديةٍ قَوّالِ مُحْكَمَةٍ، جَوّابِ آفاقِ
وقُلَّةٍ كَسِنَانِ الرُّمْحِ بَارزَةٍ ضَحْيَانَةٍ فِي شُهُورِ الصّيفِ مِحرَاقِ
عَاذِلَتِي إنَّ بَعضَ اللَّومِ مَعْنَفَةٌ وَهَلْ مَتَاعٌ وإنْ أَبْقيْتُهُ بَاقِ
سَدِّدْ خِلَالَكَ مِن مَالٍ تُجَمّعُهُ حَتَّى تُلَاقِي الذي كُلُّ امرئٍ لاق
يقولُ أَهلكْتَ مَالًا لو قَنِعْتَ بِهِ مِن ثَوبِ صِدقٍ ومِن بَزٍّ وَأعلاقِ

نلاحظ في هذه الأبيات أنَّ الشاعر استخدم علاقة المماثلة لاستدعاء القافية مثل:

(شث وطباق: من أنواع النباتات). (شهور الصيف محراق: درجة الحرارة العالية). (هل متاع إن أبقيته باق؟ الانتهاء والزوال في كل) (حتى تلاقي الذي كل امرئ لاقي: حتمية الانتهاء). (من ثوب صدق ومن بزّ وأعلاق: الملابس).

ونلاحظ بأنَّ الشاعر ألزمَ نفسَهُ مالا يلزم، فجعل قبل كلمات القافية حرف واحد هو الألف (يقال له حرف الردف)[2]، ضمن له هذا التلازم تناغما صوتيا داخل القصيدة بالإضافة أن تغيير التفعيلات في داخل الحشو من خلال الزحاف والعلل والتي أبعدت الرتابة عن القصيدة، وساعدت على لفت انتباه السامع.

واستدعاء الشاعر للعلاقات (الضدية، المجاورة، والمماثلة) في القافية هو جزء من براعته الفنية في بناء القصيدة الشعرية مستفيدًا من التراث الجاهلي الذي يعتمد على التناقضات والتشابهات لتعميق المعاني، هذه العلاقات يمكننا القول بأنها مقصودة ومدروسة تعكس التناقضات الجوهرية في حياة الشاعر الصعلوك.

الروي:

هو الحرف الأخير من البيت الشعري وأهم حروف القافية وعمادها. وإذا كان روي الشعر متحركًا سميت القافية مطلقة، وإذا كان الروي ساكنا سميت مقيدة، ويكون حرف الروي متماثلا في كامل القصيدة فيقال مثلا: لامية العرب، وميمية زهير وسينية البحتري وميمية البوصيري.

وحرف الروي في قصيدة تأبط شرًا هو حرف القاف وحركة حرف الروي الكسرة، وتسمى المجرى.

---

[1] ينظر: المفضل بن محمد الضبي، **المفضليات**، تحقيق: أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، ط 6، دار المعارف، القاهرة، ص27- 31. وديوان **تأبط شرا وأخباره**، تحقيق علي ذو الفقار شاكر، وعبد السلام محمد هارون، دار الغرب الإسلامي، لبنان، ط1، 1984م، ص125-144.

[2] الردف هو حرف مد (ألف /واو/ ياء) أو حرف لين، قبل الروي.

وحرف القاف هو حرف مجهور شديد مستعل مفخم ينطق بشدة من الحلق، خفف من حدته وقوته حركة الكسرة. مما أعطى ليونة طفيفة، عكست الجانب العاطفي في الشوق.

وقد جاء الروي مناسبا في القصيدة أعطى القصيدة طابعًا دراميًا وتحديًا يتناسب مع شخصية تأبط شرًا كصعلوك شجاع يواجه الأهوال والأعداء.

والروي الموحد يعزز من الوحدة البنيوية، حيث يربط بين الأبيات المتنوعة (من الشوق إلى الهروب والفخر)، كأنه يرمز إلى الثبات في شخصية الشاعر رغم التقلبات في سياق الصعاليك.

يُستخدم الروي القوي لإبراز القوة اللفظية، مما يجعل القصيدة أداة للمفاخرة الشعرية.

ويحمل "حرف القاف" في تكوينه إيحاءً بالقوة والقطع مثل: (طرّاق)، مما يعكس سرعة الحركة في حياة الطريد، ويساهم في تضخيم الأنا من خلال الصوت المهيب.

الإيقاع الخارجي في قصيدة تأبط شرًا يعتمد على توازن بين الانتظام (البحر البسيط) والقوة الصوتية (القافية والروي)، مما يجعلها نموذجًا لشعر الصعاليك الذي يجمع بين البساطة والعمق، هذا الإيقاع يعزز الدلالات الرئيسية مثل الشوق، التمرد، وتضخم الأنا، حيث يحول القصيدة إلى سرد موسيقي يحاكي نبض الحياة الجاهلية.

الإيقاع الداخلي للنص الشعري:

يضم الإيقاع الداخلي عدة أمور منها التكرار والجناس:

التكرار:

هو تكرار الأحرف أو الكلمات أو الألفاظ أكثر من مرة في سياق واحد، داخل الأبيات وذلك لأغراض للتوكيد، أو للتنبيه، أو للتعظيم، أو للتلذّذ بذكر المكرر، ولبناء إيقاع داخلي يعزز التأثير الصوتي والدلالي، جاء في **معجم لسان العرب** لابن منظور: الكَرُّ: الرجوع. يقال: كَرَّه وكَرَّ بنفسه، يتعدّى ولا يتعدّى. والكَرُّ: مصدر كَرَّ عليه يَكُرُّ كرًّا وكُروراً وتَكْراراً: عطف. كَرَّرَ الشيء وكَرْكَره: أَعاده مرة بعد أُخرى الكَرُّ: الرجوع على الشيء، ومنه التَّكْرارُ.[1]

والتكرار ظاهرة لغوية عرفتها اللغة العربية في أقدم نصوصها التي وصلت إلينا، كالشعر الجاهلي، والشعر الإسلامي، ووردت ظاهرة التكرار أيضًا في القرآن الكريم، وفي الحديث النبوي الشريف، وكلام العرب شعره ونثره على مختلف العصور، " فلا يعد التكرار من ظواهر الشعر المعاصر فقط، وقد أشار النقاد القدماء إلى هذه

[1] ينظر: محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدين ابن منظور، **معجم لسان العرب**، دار المعارف - مصر، مادة: كرر. 3851/5.

الظاهرة ودورها في ارتباط أجزاء الكلام، يعتبر التكرار نسقًا تعبيريًا مهما في بنية القصيدة العربية، حيث تعتمد عليه في نصوصها بشكل يجذب القارئ، وقد يكون الدافع وراء التكرار هو التركيز على كلمات محددة للفت الانتباه فيبرزها الشاعر وتكون بذلك بمنزلة الكلمة المفتاحية في القصيدة والتي لا يمكن تجاوزها أو التغاضي عنها، والتي يتكئ الشاعر عليها للتعبير عن حالته النفسية والانفعالية".[1]

يرى **محمد مفتاح** -الأديب المغربي في كتابه "**تحليل الخطاب الشعري**" بأنَّ تكرار الأصوات والكلمات والتراكيب ليس ضروريًا لتؤدي الجمل وظيفتها المعنوية التداولية، ولكنه "شرط كمال" أو "محسن" أو "لعب لغوي" ومع ذلك فإنه يقوم بدور كبير في الخطاب الشعري أو ما يشبهه من أنواع الخطاب الأخرى الإقناعية.[2] فالتكرار عنصر مهم في بنية الصورة الفنية في النص الشعري لكن استخدامه غير ملزم للشاعر.

يعدُّ التكرارُ من الأدوات التي تستخدم في بناء القصيدة الشعرية والتي يمكن للمتلقي أن يفهمَ بعض دلالات النَّص الأدبي من خلالها، فالتّكرار يمثّل إحدى الأدوات الجمالية التي تساعد على فهم مشهد، أو صورة، أو موقف نفسي، أو انفعالي. ويعتبر التكرار- وفقًا للدراسات المعاصرة -أحد الظواهر الإيقاعية الداخلية التي تنبعث من داخل النص الشعري.

ويُستخدم التكرار في القصيدة من خلال:

-تكرار الحروف.

-تكرار لفظة أو أكثر من لفظة.

ومن أمثلة تكرار الحروف في القصيدة:

تكرار الألف.	البيت الأول
تكرار السين.	البيت الثاني
تكرار الجيم.	البيت الرابع

[1] ينظر: إيمان سالمي وحسيبة درموش، **تجليات التكرار في قصيدة "اعصفي يا رياح" لمحمود محمد شاكر** كلية الآداب واللغات- جامعة أكلي محند أولحاج -البويرة-، الجزائر، رسالة ماجستير، تا:2016م، ص: 2.

[2] محمد مفتاح، **تحليل الخطاب الشعري- استراتيجية التناص**، المركز الثقافي العربي -بيروت، ط: 3، تا: 1992م، ص39.

تكرار الحاء والثاء	البيت السادس.
تكرار العين	البيت10 /26.
تكرار الهاء	البيت الثاني عشر.
تكرار الغين والياء	البيت الرابع عشر.
تكرار الذال.	البيت العشرين

ومن تكرار اللفظة في القصيدة:

نجوت نجائي	البيت 8/4.
عولي عول	10.
استغيث.	14
خلة	9/3.

استغيث/ استغيث، نجوت/ نجائي، سباق/ سباق. منها /منها. أبقيته/ باق. حرق /تحراق.

تنوعت الحروف التي جاء بها التكرار في كل شاهد:

-ففي البيت الأول يعزز تكرار حرف الراء دلاليًا إحساس التحدي والقوة، حيث يرتبط هذا الحرف بصوت مجهور يشبه الصدى في الصحراء، مما يناسب وصف المغامرات الليلية والشوق المتقلب، هذا التكرار يشكل إيقاعًا سريعًا ومشدودًا يحاكي حركة الطيف السريع عبر الأهوال، مما يعكس التوتر والحيوية في حياة الصعلوك.

-تكرار أحرف (المد): فالشاعر يستخدم أصواتًا ممدودة مثل "يا" (البيت 1 و3) لإضفاء إحساس بالتمدد والاستمرارية العاطفية، خاصة في الأبيات التي تعبر عن الشوق والحنين، وجود التكرار يعمق الإحساس بالوحدة والتوق إلى الصديق.

-ويظهر تكرار المقاطع الصوتية في مقاطع مثل "اقِ" التي تتكرر في القافية (إيراقِ، طرَّاقِ، ساقِ...)، وفي داخل الأبيات: (البيت 10-11): "لكنّما عِوَلِي إن كنتُ ذا عِوَلٍ / على بصيرٍ بكسبِ الحمدِ سبَّاقِ / سبَّاقِ غاياتِ مجدٍ في عشيرته..." تكرار كلمة "سبَّاقِ" يعزز دلالة الفخر بالتفوق والسبق في المجد، مما يبرز تضخم الأنا الشعرية.

إنّ التكرار الصوتي يعزز الإيقاع الداخلي بجعل القصيدة نابضة بالحياة، حيث يحاكي إيقاع الجري الصراع، أو شدة الشوق، ويساهم في إبراز الطابع الدرامي للقصيدة، خاصة في وصف المغامرات، مثل :(الهرب من بجيلة في البيت 4-5) أو (الفخر بالمروءة في البيت 10-13). كما أنه يعزز الطابع الشفوي للشعر الجاهلي، مما يجعل القصيدة أكثر جاذبية عند الإلقاء ويثبت صورها في ذهن المتلقي. ويعكس التكرار الصوتي التوتر النفسي والجسدي للشاعر الصعلوك، مما يجعل الإيقاع أداة لتجسيد تجربته الوجودية حين ينقل لنا مشاعره من خلالها، ويجعلنا نعيش معه (نتألم ونحزن ونجول معه في المواقف التي يحدثنا عنها) وذلك بحسب السياق التي وردت فيه. أيضا كان للتكرار إيقاعه الموسيقي المناسب لكلّ حالة إنسانية يمرّ بها مثل: (الرفض والحزن والمدح والفخر) مما يشكل تواصلًا روحيًا ونفسيًا بين الشاعر والمتلقي.

الجناس:

هو تشابه بين لفظين في النطق واختلافهما في المعنى. وقد سمّي الجناس بهذا الاسم لأن حروفه من جنس واحد، ولا يشترط به أن يقع في موقع محدد من الجملة. فهو عكس السجع الذي يقع في فواصل الكلم على نفس الحرف والضبط. وللجناس أنواع متعددة لكنه ينقسم بالمجمل إلى قسمين رئيسين تام وناقص، ومن أمثلة الجناس في القصيدة:

تلاقي	لاقي
عولي	عول
سار	ساق
عذالة	حذالة
لاقي	أخلاقي

نلاحظ أنَّ أغلب الجناس جاء من طريق ما يلحق بالجناس فهو أما من المتلاقيان في الاشتقاق أو شبه الاشتقاق. ونلاحظ أنَّ استخدام الشاعر للجناس في القصيدة حقق جرسًا ايقاعيًا جميلًا ومناسبًا وشدّ انتباه السامع إلى النص، ويتضح **دور الجناس** من خلال ما يلي:

- تعزيز التناغم الصوتي لجعل القصيدة جاذبة ومؤثرة، مما يدعم الطابع الشفوي.
- إبراز التناقضات بين اللوم والفخر، مما يعكس حياة الصعلوك المتناقضة.
- ربط الصور الشعرية تجمع بين الشوق والحب، والنجاة، والمروءة.
- تعميق البعد النفسي من خلال ربط العواطف بالأفعال.

فالجناس ليس زينة لفظية فحسب، بل هو أداة تعزز رسالة الشاعر في التعبير عن التمرد والفخر وعن تجربة الألم.

مما تقدم تكشف الدراسة الإيقاعية لقصيدة "يا عيد "لتأبط شرًّا عن براعة فنية لافتة في توظيف الإيقاع الشعري الداخلي كوسيلة لتعميق الدلالات والانفعالات المرتبطة بتجربة الشاعر الذاتية والاجتماعية، من خلال تشكيل تناغم صوتي يجعل الأبيات أكثر تماسكًا وجاذبية.

ويساهم الجناس في إبراز التناقضات في حياة الشاعر الصعلوك، مثل الجمع بين الشوق العاطفي والأثر الجسدي (إيراقِ/طرَّاقِ)، أو بين اللوم والفخر (حرَّقَ/تحراقِ). هذا التناغم الصوتي يعكس براعة الشاعر في استخدام اللغة كأداة للتعبير عن قوته الذاتية، كما يعزز الطابع الشفوي، مما يجعل القصيدة سهلة الحفظ والإلقاء. والجناس أيضًا يضيف بعدًا دراميًا، حيث يبرز التحديات مثل (مواجهة الأعداء أو اللوم) بطريقة موسيقية تجذب المتلقي.

الإيقاع الداخلي يعزز دلالة الصراع الوجودي للصعلوك، حيث يحاكي التكرار الصوتي حركته الدائمة (جري، نجاة، سفر)، بينما يبرز الجناس ذكاءه اللغوي وقدرته على تحويل التحديات إلى مفاخرة شعرية. هذا يعكس تناقضات حياته: الوحدة مقابل الفخر، والضعف الاجتماعي مقابل القوة الفردية.

وباعتبار أنّ الشعر الجاهلي كان شفويًا، فإن التكرار والجناس يجعلان القصيدة أكثر تأثيرًا عند الإلقاء، حيث تساعد الأصوات المتكررة والمتشابهة في ترسيخ الصور في ذهن السامع، مما يعزز رسالة الشاعر عن شجاعته ومروءته.

تتضح قدرة تأبط شرًّا على بناء إيقاع نابض بالحركة، يعكس روح التمرد والقلق المستمر الذي طبع حياته كصعلوك، اعتمد الشاعر التكرار في هذه القصيدة للتعبير عن توتره الداخلي مجسدًا بذلك حالته النفسية والجسدية في مواجهة التهميش القبلي وقسوة حياة الصحراء عليه، وتُضفي التكرارات الصوتية وتنوع القوافي طابعًا موسيقيًا يثري الصور الشعرية ويعمّق ارتباطها بتجربة الصعلكة، وأيضا يبرر الحزن والاحتجاج في القصيدة.

في ضوء ذلك يتجاوز الإيقاع كونه مجرد عنصر جمالي يزين القصيدة، ليصبح أداة أساسية تحمل بصمة الشاعر وتعكس صورة الحياة الجاهلية بكل ما فيها من تحدٍ وصراع وصعوبات.

خاتمة:

قدمت قصيدة "يا عيد" للشاعر ثابت بن جابر نموذجا حيًا ومؤثرًا لشعر الصعاليك وصورةً صادقةً عن تجاربهم الإنسانية المفعمة بالألم والأمل، يتجلى فيها التعبير عن الشعور بالمعاناة والاغتراب والتمرد والثورة على أعراف القبيلة المجحفة الظالمة، ويظهر شعورهم بالنقص من خلال التغني بإظهار الأنا ووصف الكرم والشجاعة والفروسية.

والشاعر ثابت بن جابر من خلال البناء الدلالي المتقن نسج خيوط المعاني ببراعة فنية، ففي مخاطبته للعيد الذي يُعد المناسبة الاجتماعية الأبرز في سياقه الثقافي، يظهر الشاعر شعوره العميق بالانفصال عن المجتمع، مما يعكس حالة من الغربة النفسية والاجتماعية. أما وصفه للطبيعة القاسية التي يعيش بها، فيكشف به عن صراع داخلي وخارجي متشابك، يعبر عن التحديات الوجودية التي يمر بها جماعة الصعاليك.

وفي الجانب الإيقاعي، يتجلى براعة استخدام الشاعر للبحر والوزن والقافية كوسيلة لتعزيز هذا الصراع، مما يضفي على القصيدة إيقاعًا موسيقيًا يتردد صداه في أعماق المتلقي.

وظّف الشاعر ثابت بن جابر الوسائل والدلالات المتنوعة دلاليًا وايقاعيًا لبناء نصه، واستطاع فنيا أن يحقق وحدة القصيدة وتماسكها ويجعلها غير متفككة المواضيع، وتُعد قصيدته "يا عيد" مثالًا على الإبداع الفني والأدب الصادق في الشعر الجاهلي، حيث تتجلى فيها براعة الشاعر في بناء نص يعكس تجربة الصعلكة بكل ما تحمله من أبعاد نفسية واجتماعية.

هذا التفاعل المتناغم بين البنية الدلالية والإيقاعية منح القصيدة طابعًا فنيًا متكاملًا، وجعلها تمثل تجسيدًا حيًا لحياة الصعاليك المتشابكة، حيث يتجلّى الصراع في لغة شعرية مكثفة وموسيقى عروضية داخلية آسرة بين الفرد والمجتمع وذلك بالتمرد والثورة على أعراف القبيلة الظالمة التي تلحق ببعض أفراده الذل والهوان. ويرتفع الإيقاع ليتحول لأداة دلالية تعكس الصراعات النفسية والاجتماعية للشاعر.

تستحق القصيدة الكثير من التأمل والدراسة المستمرة، لفهم أبعادها الفنية وجمالياتها في سياق الشعر العربي القديم ولفهم أبعاد شعر الصعاليك وتأثيره في بنية الأدب العربي القديم. فشعر الصعاليك وثيقة أدبية هامة تكشف دور الأدب في التعبير عن المشاعر الإنسانية في حالات الحب، والخوف، والثورة، والاغتراب.

قائمة المصادروالمراجع:

1. الضبي، المفضل بن محمد بن سالم، المفضليات تحقيق: أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، ط 6، دار المعارف، القاهرة.
2. ابن منظور، محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدين، معجم لسان العرب، تحقيق عبد الله الكبير وآخرين، دار المعارف، مصر.
3. القالي، أبو علي، الأمالي، دار الكتب المصرية، مصر، ط1، 1926م.
4. الأصفهاني، أبو الفرج، الأغاني، دار الكتب المصرية -القاهرة، مصر، ط1، 1952 م.
5. الأندلسي، ابن حزم (384-456 هـ)، جمهرة أنساب العرب، دار المعارف، بيروت، تحقيق: عبد السلام هارون، ط5، 1983م.
6. الفاخوري، محمود، سفينة الشعراء، مكتبة الفلاح، حلب، ط4، 1990م.
7. ابن حليس، هدى، الإيقاع وأثره في تحقيق جمالية النص الشعري -أطروحة دكتوراه-جامعة محمد بوضياف المسلية، الجزائر،2019م.
8. أبو العدوس، يوسف، العروض موسيقا الشعر، الأهلية للنشر والتوزيع، الأردن،1999م.
9. ألوجي، عبد الرحمن، الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد، دمشق، 1989م.
10. تأبط شرًا، ديوانه وأخباره، تحقيق علي ذو الفقار شاكر، وعبد السلام محمد هارون، دار الغرب الإسلامي، لبنان، ط1، 1984م.
11. سالمي، إيمان، ودرموش، حسيبة، تجليات التكرار في قصيدة "اعصفي يا رياح" لمحمود محمد شاكر كلية الآداب واللغات-جامعة أكلي محند أولحاج -البويرة-، الجزائر، رسالة ماجستير، 2016م.
12. ضيف، شوقي، تاريخ الأدب العربي في العصر الجاهلي، دار المعارف - مصر ط1، ١٩٦٠ - ١٩٩٥ م.
13. مفتاح، محمد، تحليل الخطاب الشعري- استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي - بيروت، ط 3، 1992م.

مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية
ISSN 2311-519X - DOI Prefix: 10.33685/1317
© جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي