شعر السُّلَيْك بن السُّلَكَة
مقاربة حِجاجيّة

د/ أسامة أبو العباس (*)

الملخص:

السُّلَيْك بن السُّلَكَة شاعر عدَّاءٌ فَتَّاكٌ، من صعاليك الجاهلية، تعرَّض لمظالم اجتماعية بالطَّعن في نسبه واستعباده بسبب لونه الأسود وخِلْقته الدَّميمة، على الرغم من محاولاته الدؤوب لتحقيق الاتصال بقبيلته وإبداء ولائه لهم و التَّقرُّب منهم.

وظَّف السُّلَيْك في شعره – الذي يعتمد على التخييل ويتوخَّى منه التأثير في المتلقين وجذبهم تجاه قضية يحاول غرس آرائه فيها عن طريق الأدلة من خلال طرح رؤيته في الحياة – مجموعة من الحجج المؤسَّسة على بنى الواقع والمؤسِّسة له والمتكئة على قيمه، استخدم فيها عددًا من الروابط اللغوية، والصُّوَر الفنية ذات الدلالات الحجاجية الإقناعية.

حاولت الدراسة الوقوف عند هذه التقنيات متخذة من الوصف والتحليل منهجًا، ومعتمدة على النصوص الشعرية، وخلصت إلى عدد من النتائج، منها: تمحور رؤية السليك للكون والإنسان والأشياء من حوله حول كونه قائدًا لديه كل مقومات القيادة، واستعانته ببعض التقنيات الحجاجية لنقل رؤيته وتوضيح مقوماتها.

الكلمات المفتاحية: السليك بن السلكة — الشعر — التقنيات الحجاجية — الرؤية — العوامل/ الروابط — الصورة الفنية.

(*) باحث أول بمجمع اللغة العربية

سيظل الشعر العربي بعامة، والشعر الجاهلي بخاصة، معينًا لا ينضب من العطاء، ومنبعًا ثرًّا لا يجف من منابع الإلهام، ما دام هذا الشعر منفتحًا على القراءة النقدية، قديمها وحديثها، ومستجيبًا لاختلاف رؤاها، وتعدد مناهجها، وتنوع أدواتها.

تعد هذه الدراسة اختبارًا لإحدى الرؤى الجديدة/ القديمة، ومحاولة تتجسد فيها القراءة المنفتحة على النص الشعري؛ شكلًا ومضمونًا، في تدفقه، وفي استشرافه، دون النظر إلى تاريخه أو إطاره.

ترجع أسباب اختيار الموضوع إلى أنه يتناول شاعرًا صاحب رؤية تكتسي ثياب التمرد على قبيلته وكسر أعرافها السائدة بعد أن تدثرت بعباءة طلب الرِّضا منها، وكذلك لجأ نصُّه الشعري إلى الاحتجاج للقضايا التي يؤمن بها الشاعر ويَوَدُّ إيصالها إلى متلقيه بواسطة اللغة والخطاب، وبالحجة العقلية والأدلة المنطقية، ومَثَّل هذا النصُّ الشعري – أيضًا – شكلًا جديدًا للقصيدة الجاهلية مخالفًا للشكل التقليدي السائد لدى كثير من شعراء هذا العصر.

تمهيد:

ارتبط الحجاج – منذ فجر التاريخ – بوجود الإنسان الذي يمتلك استعدادات ذهنية وملكات إدراكية، ويحمل بين جنباته نوازع ورغبات ذاتية وميولًا نفعية، فبرز وعيه وتشكَّل بميله إلى الجدل وتَسلُّحه به؛ كي يحقق وجوده، ويثبت ذاته.

كان ظهور كتاب "مصنف في الحجاج: الخطابة الجديدة" لشايم بيرلمان ولوسي أولبريخت تيتيكا بمثابة إطلاق للشرارة الأولى المفجِّرة لمزيد من الاهتمام لدى البلاغيين الجدد بالحجاج، وتناول قضاياه، وتشعُّب الرؤى والأفكار تجاهه؛ إذ أبان مؤلفاه أن الحجاج "الذي يتميز بشساعته ظل مهملًا على امتداد قرون"، وتمنَّيا "أن تكون النتائج الأولى التي سنصل إليها حافزًا للباحثين الآخرين كي يعملوا على تكميلها وتهذيبها"[١] وهو ما تجسَّد فيما طرحه البلاغيون الجدد من أفكار، وما أرسوه من رؤى، وما بثّوه من مؤلفات تتناول الحجاج؛ مفهومًا وقيمةً، وتنظيرًا وتطبيقًا.

يرى بيرلمان وتيتيكا أن الغاية الكبرى من كل حجاج هي المتلقي بجعل عقله متقبلًا ما يطرح عليه، يتجلى ذلك في تعريفهما له بأنه "درس تقنيات الخطاب التي من شأنها أن تؤدي بالأذهان إلى التسليم بما يعرض عليها من أطروحات، أو أن تزيد في درجة ذلك التسليم... فأنجح الحجاج ما وفّق في جعل حدة الإذعان تقوي درجتها لدى السامعين بشكل يبعثهم على العمل المطلوب"[٢]، وهو ما يتطلب وجود باثٍّ للرسالة، ومتلقٍّ لها، وبالتالي وجود الرسالة ذاتها، مما يعني ارتباط دراسته بكل المجالات اللغوية أو المعرفية، فمن المجالات اللغوية يستنبط آلياته ويوظفها تنظيرًا وتطبيقًا، على اعتبار أن الباثَّ يتوسل بآليات متعددة قد تتفاوت بتفاوت متلقيه والمقام الذي تتنزل فيه لانتظام عمليته الحجاجية وتحقيق أهدافها.[٣]

وإذا كان التعريف السابق للحجاج يتضمن الإشارة إلى وجود آليات في الخطاب الحجاجي من ناحية، وإلى وظيفته وغايته من ناحية أخرى، فإنه – بالمقابل – لا يضع الشكل الذي تتخذه هذه الآليات نُصْب عينيه، وهنا يبرز مصنف آخر يضع الشكل في دائرة اهتمامه، وهو كتاب "الحجاج في اللغة" لأوزوالد ديكرو وأنسكومبر، فقد رأيا أن بنية الحجاج لغوية في أساسها، على عكس ما أشار إليه بيرلمان وتيتيكا من أن الخطاب الحجاجي يتضمن بني منطقية، أو بلاغية.

يرى ديكرو وأنسكومبر أن في الملفوظ، الذي يستخدمه المتكلم عند توجيه خطابه إلى المستمع، طاقة توجيهية، "حتى أنهما حصرا دلالة الملفوظ في التوجيه الناتج عنه"(٤)، واللغة – وفق تصورهما –" تحمل بصفة ذاتية وجوهرية وظيفة حجاجية"(٥)، و "لهذه الوظيفة علامات في بنية الجملة نفسها"(٦) على اعتبار أن كل ملفوظ يؤدي إلى نتيجة متولِّدة عنه، وبالتالي ينبني الحجاج في اللغة عندهما على كيفية تكوين الملفوظات والطرق التي تقدَّم من خلالها، وعلى "تسلسل الأقوال وتواليها داخل الخطاب بصورة استنتاجية"(٧)، ويبين من خلال ذلك مدى قدرتها – أي الملفوظات – على التأثير في المتلقي؛ قوةً أو ضعفًا، مستعينة بعدد من العوامل المساعدة المتعلقة بالمتكلم، وبالمتلقي، وبالمقام، أو باللغة ذاتها.

ينحصر – إذن – موضوع الحجاج في دراسة الخطاب المتمثل في اللغة ذات البنية الحجاجية بفرض "جملة من المعطيات والنتائج الموجهة حواريًّا بصفة حتمية لا تترك للمتلقي أي خيار في اختيارات أخرى، بل هو مطالب بالاقتناع بصحة ما توصل إليه بفعل القراءة أو السماع من نتائج منطقية دلالية"(٨)؛ كما ينحصر – أيضًا – الهدف من الحجاج في إقناع المتلقي برؤية الباثّ ورسالته.

انطلاقًا من أن النص الشعري المعتمد على التخييل والمتدثِّر بالفردية والمتوخِّي التأثير في المتلقي مسكون بالحجاج، وجمعًا بين رؤيتي كل من بيرلمان وتيتيكا، وديكرو وأنسكومبر، واتكاءًا على منهج يجمع بين الوصف والتحليل ويستنطق

النصوص الشعرية، يحاول البحث تقديم مقاربة حجاجيَّة لشعر السُّلَيْك بن السُّلكَة[٩] تستند على خطوات منهجية في التعامل مع النصوص والخطابات، وهي:

١– دراسة الحجاج في لغته الطبيعية وفي ماديته الخطابية ضمن خطاب وظيفي كلي.

٢– ربط الحجاج بسياقه التواصلي.

٣– رصد آليات الحجاج وخطاطاته، وتبيان طبيعتها وطريقة اشتغالها داخل الخطاب[١٠]

وقد تناولت هذا الموضوع في تمهيد تعرضت فيه لمفهوم الحجاج ومبحثين وخاتمة لخصت نتائج البحث. أما المبحثان فهما:

المبحث الأول: التقنيات الحجاجية في شعر السُّلَيْك.

المبحث الثاني: حجاجية التشكيل اللغوي في شعر السُّلَيْك.

المطلب الأول: حجاجية العوامل/ الروابط في شعر السليك.

المطلب الثاني: حجاجية الصورة الفنية في شعر السليك.

المبحث الأول

التقنيات الحجاجيّة في شعر السُّلَيْك

شكلت القبيلة في العصر الجاهلي كيانًا مستقلًّا يتركز في منطقة محدَّدة، ولها نظام سياسي واجتماعي ينضوي تحت لوائه أفرادها، ويخشون من الخروج عليه أو كَسْر أعرافه وتقاليده. وآمنت القبيلة بمجموعة من القيم الحاكمة، سواء أكانت محققة العدالة والمساواة أم لا، وتعارف أفرادها على الالتزام بها، رضوا بها أم لم يرضوا، وعبرت في مجملها عن مصالح الأغنياء والأقوياء وأهملت الفقراء والضعفاء، فنشأت الطبقية، وشعر المهمشون بالظلم والقهر والمهانة، واختل التوازن الاقتصادي، وحدث شرخ في البناء الاجتماعي للقبيلة وغابت العدالة عن كثير من أفعالها.

وعي الشاعر العربي الجاهلي مَيْلَ الفرد إلى الإيمان بمنظومة من القيم تنتجها قبيلته، أو تتمخض عن رؤيته، وأدرك أن إدراج هذه القيم في شعره والاحتجاج لها وبها يُؤتي أثره في متلقيه فيتماهى معه في خطابه ويقتنع به ويصدقه.

تراوحت علاقة السليك بقبيلته بين الاتصال والانفصال، وكانت له محاولات متعددة من أجل تأكيد الاتصال باستخدام الحجج المنطقية وشبه المنطقية، ومنها تحذيره قومه من طلائع جيش قبيلة بكر بن وائل المتجهة نحو خيامهم وغضبه ممَّن كذَّبه نظرًا لكونه ينتمي إلى طبقة دونية فيهم:

يُكَذِّبُني العَمرانِ عَمرُو بنُ جُندَبٍ ... وَعَمرُو بنُ سَعدٍ وَالمُكَذِّبُ أَكذَبُ
ثَكِلتُكُما إِن لَم أَكُن قَد رَأَيتُها ... كَراديسَ يُهديها إِلى الحَيِّ كَوكَبُ
سَعَيتُ لَعَمري سَعيَ غَيرِ مُعَجَّزٍ ... وَلا نَأَنَأٍ لَو أَنَّني لا أُكَذَّبُ
كَراديسُ فيها الحَوفَزانُ وَحَولَهُ ... فَوارِسُ هَمَّامٍ مَتى يَدعُ يَركَبوا
تَفاقَدتُمُ هَل أَنكِرَنَّ مُغيرَةً ... مَعَ الصُّبحِ يَهديهِنَّ أَشقَرُ مُغرِبُ(١١)

بانيًا رويَّ مقطوعته على حرف الباء، وهو حرف شفوي انفجاري جهوري، فيه قلقلة: ليعبِّر عن حالة الغليان الداخلي التي تنتابه بسبب استهزائهم به، وأدت به إلى أن يدعو عليهم "ثكلتكما – تفاقدتم"، ومستخدمًا التصريع في بدايتها ليشدَّ انتباهم فيصدقوه ويستسلموا لتحذيره، لكنه وهو يحاول ترسيخ قيمة الصدق يضطر إلى طرح القيمة المضادة لها وهي الكذب باستخدام صيغ "يكذِّبني – المكذِّب – أكْذَبُ – لا أكذَّب" الدالة على استمرار فعل التكذيب واتهامه به، نافيًا عن ذاته هذه القيمة بإبراز نقيضتها، خصوصًا إذا كان العمران؛ عمرو بن سعد وعمرو جندب، من سادة قبيلته؛ ليخلص من خلال وضع النموذجين أمام المتلقي إلى تأسيس واقع جديد مختلف يؤمن بالصدق وينفر من الكذب "المكذِّبُ أَكْذَبُ"، إحدى الصفات السلبية في واقع القبيلة المعيش.

استخدم السليك في طرحه إحدى التقنيات الحجاجية، وهي حجة السببية، التي تتجلى في مستويين من مستويات النص الحجاجي، أحدهما الأحداث، والآخر القضايا والأفكار(١٢)، وبالغ في تحقيق ذلك من خلال إلحاحه على الاتصال بقبيلته، لا الانفصال عنها، بتحذيرهم من عدو يداهمهم، وقومه إزاء هذا الموقف مخيرون بين أمرين؛ إما قبول هذا الاتصال والاعتراف به عضوًا فاعلًا بينهم، وإما الإقرار بانفصاله عنهم بطعنهم في نسبه وإنكاهم له وطرده من كنفهم؛ ومن ثَمَّ يتأكد له الاتصال برؤيته التي تصطدم حتمًا مع قيم قبيلته، فهو يؤسس حجته على بني الواقع المعتمدة على التجربة العملية والعلاقات الماثلة بين الأشياء، كما أن حجته تؤسس لبنية الواقع بواسطة الحالات الخاصة بحيث يمكن من خلال المثال المطروح القفز إلى حكم عام "المكذب أكذب" ينطبق على آخرين، أو حكمة يقدمها لمتلقيه الذي يضطر إلى التماهي مع هذا الواقع المؤمن به المرسل والساعي إلى إيجاده دون إنكاره.(١٣)

ويمضي السليك بعد فقده الاتصال بقبيلته – معتمدًا على طرح النموذج والنموذج المضاد – بتأكيد الانفصال عنها من خلال محاولة خَلْق واقع جديد تؤسس قيمه في موازاة قيمها، وأبرزها قيمة الزعامة التي حدِّدت مقومات من يتطلع إليها في أن يكون شريف النسب ذا دم خالص غير هجين، وقائدًا شجاعًا يستطيع حماية القبيلة والذَّوْد عنها، وأن يتصف بالكرم والجود بحيث يغيث المستضعفين ويطعم الجائعين في الأيام المجدبة، وأن يتسم بالحلم الذي يساعده على توحيد القبيلة والحؤول بينها وبين الخصام والفُرْقة.

كان السليك مختل النسب، إذ إنه نتاج علاقة بين سيِّد وأمة، سرى السواد إليه من جهة أمه، ولم يُعترف به، إلا إذا أبدى نجابة، كما حدث مع عنترة بن شداد، فإذا لم يعترف به سمِّي "هجينًا" وانتمى إلى طبقة "الرقيق" وهي الطبقة التي تلي طبقة "الصرحاء" (أبناء القبيلة) ثم طبقة "الموالي" (الحلفاء والعتقاء). ويجب على السود من الذكور القيام بالأعمال الفرعية التي تتطلب قدرة جسدية، وعلى الإناث خدمة السيدات البيض المترفات المنعمات؛ لذا لم يكن غريبًا حبُّ العرب اللون الأبيض الذي ارتبط عندهم بنقاء العرض من الدنس، والرفعة والسمو، وبغضهم اللون الأسود وربطهم بينه وبين الحزن والهموم والخوف والموت.

لم يكن لدى السليك قدرة على إنكار نسبه الذي أقصاه من قبيلته، أو التنصل منه، لكن "لديه من القوة النفسية ما يجعله يرفض قبوله، ومن القوة الجسدية ما يمكنه من رفع راية العصيان في وجه هؤلاء السادة"[١٤] رافضًا الذل والخضوع، ومستدعيًا "الصاحبة" أو "العاذلة" التي تسخر من لونه وتهزأ بدمامة خِلْقته، وتقارن بينه وبين المترفين من الرجال:

هَزِئت أمامةُ أنْ رَأَتْ بي رِقَّةً ... وفَمًا به فَقَمٌ وجِلْدٌ أسْوَدُ

أَلا عَتَبَتْ عليَّ فصارَمَتْني ... وأَعْجَبها ذَوُو اللِّمَمِ الطِّوالِ[١٥]

طارحًا النموذج والنموذج المضاد له، ومناقشًا لها عند عرض قضيته، ومتكئًا على الجدل في حواره معها، فيعترف بحقيقة لونه، وبدمامة خِلْقته من خلال الأسلوب الخبريّ، لكنه يحاول رفض هذه الحقيقة، أو نفيها، بمناصرته الذين لا يملكون القدرة على التعبير عن إحساسهم بالألم ممن هم على شاكلته من ذوي البشرة السوداء:

أَشابَ الرَّأسَ أَنّي كُلَّ يَومٍ أَرى لي خَالَةً وَسطَ الرِحالِ

يَشُقُّ عَلَيَّ أَن يَلقَينَ ضَيماً وَيَعجَزُ عَن تَخَلُّصِهِنَّ مالي(١٦)

ليبرز لنا معاناته النفسية بانتقاله من احتجاجه على واقعه المعيش إلى توسيع دائرة انشغاله بحيث تشمل عموم الجنس الذي ينتمي إليه باستعماله لفظة منكرة دالة على ذلك "خالة"، وهي لفظة تستخدم في حياتنا الآن للدلالة على أي امرأة ذات مواصفات معينة نتعامل معها، لا على القريبة وحدها،. وبتعبيره عن عدم قدرته على القضاء على الفعل الناتج عن السواد، فهن "يلقين ضيمًا" كما يَلقاه، ويغلِّف كل هذه المعاناة النفسية طرحه النموذج والنموذج المضاد، النموذج متمثل في رغبته في تخليصهن من الفعل المترتب على السواد، والنموذج المضاد معبِّر عنه بقوله "أشاب الرأس" الدال على عجزه عن تحقيق ذلك؛ لأن هذا الفعل يحدث "كل يوم" ولا سبيل إلى القضاء عليه أو الانتهاء منه، "لقد كان حياة كاملة لهذا الإنسان الفقير والمدموغ بين إخوانه، والذي انتزع تاريخيًّا من حضارته، والذي كان يحاول دائمًا أن يرفع عنه هذا العذاب المحيط به، أو الذي كان يتوهمه – لفرط حساسيته – في بعض الأحيان. ومن هنا يكون السواد في نظرنا إلى حد ما – كما قال إيميه سيزير – ليس غيبوبة، ولكنه في حميمه رفض"(١٧)، لكنها المناصرة لكل من لم يملك القدرة على التعبير عن إحساسه بالألم، وربما كان هذا أول مقوِّم من مقومات الزعامة التي يسعى إليها السليك بدلًا من شرف النَّسب.

ازدادت حدة الصراع والتوتر بين السُّليك وقبيلته نتيجة فرض رؤيته المخالفة لها المتمثلة في تطلعه إلى السيادة والزعامة التي لا تتوافر شروطها القبلية فيه. وبعد أن تجاوز المقوِّم الأول من مقوماتها، وهو شرف النسب، أخذ يعرِّج على ما بقي منها؛ ليثبت لقبيلته قدرته على أن يكون بالرغم من أنها لا تريده، فهو قائد شجاع، ذو حساسية عالية، ونفس حُرَّة أبيَّة تأبى الضيم ولا ترضى بالذل والهوان، وقد عبَّر عن ذلك بقوله: "اللهم إنك تهيء ما شئت لما شئت إذا شئت، اللهم إني لو كنت ضعيفًا كنت عبدًا، ولو كنت امرأة كنت أَمَة، اللهم إني أعوذ بك من الخيبة، فأما الهَيْبَة فلا هيبة"[١٨]، وأكَّد مقولته ما روته المصادر أنه رأس جماعة تُغير، فلما ضلوا طريقهم بفقدهم منابع الماء، قال أحدهم: أين يقودكم هذا العبد؟ قد والله هلكتم، فانصرف عنه بعضهم، وبقي معه قليلٌ منهم، وفيهم رجلٌ من بني حرام اسمه "صُرَد"، فلما اقتربوا من بلاد خثعم ضلَّت ناقة "صُرَد" في جوف الليل فخرج في طلبها، فأمسك به أناسٌ من قبيلتي "مراد" و "خثعم" فأسروه، ولحقه السُّليك فاقتتل معهم قتالًا شديدًا، واستنقذه منهم، ثم لحق بأصحابه الذين انصرفوا عنه قبل أن يصلوا إلى الحي، فقسَّم ما غَنِمه على سِهام الذين شهدوا[١٩]، وصوَّر السُّليك هذا المشهد الدرامي في قصيدة بني رُوَيَها على حرف الباء، وهو حرف شفوي انفجاري جهوري، فيه قلقلة تعبِّر عن حالة الاضطراب والقلق التي تغلِّف المشهد، فقال:

بَكى صُردٌ لَمّا رَأى الحَيَّ أَعرَضَت ... مَهامِهُ رَملٍ دونَهُم وَسُهوبُ
وخَوَّفَهُ رَيبَ الزَمانِ وَفَقْرُهُ ... بِلادُ عَدُوٍّ حاضِرٍ وَجَدوبُ
وَنَأيٌ بَعيدٌ عَن بِلادِ مُقاعِسٍ ... وَإِنَّ مَخاريقَ الأُمورِ تُريبُ[٢٠]

يرصد السليك في مشهده الافتتاحي مسرح الحادثة "مهامه – سهوب" يسير فيها جماعة من الناس انقسمت إلى قسمين؛ رضى أحدهما بالسليك قائدًا لهم، ورفض الآخر مواصلة المسير معه وانصرفوا عنهم؛ ليواجه السليك ومن معه مصيرهم في

هذه الصحراء الشاسعة الممتدة الأطراف التي تشعر من يقطعها بالخوف وتحول بينه وبين الحياة الآمنة بعد أن تصيبه بالفقر لقلة مواردها، وفي هذه الأثناء يفاجأ السليك بمن يبكي من الرجال، وهو فعل غير رجولي؛ لانهزامه وأسره بعد انسحاب بعض أصحابه، فيضطر أن يظهر مقومات قيادته، وأن يتصرف كقائد شجاع لا يهاب الموت، يحمي أصحابه ويذود عنهم:

فَقُلتُ لَهُ لا تَبكِ عَينُكَ إِنَّها ... قَضيَّةُ ما يُقضى لَها فَتَئوبُ
سَيَكفيكَ فَقدَ الحَيِّ لَحمُ مُغَرَّضٌ ... وَماءُ قُدورٍ في الجِفانِ مَشوبُ
أَلَم تَرَ أَنَّ الدَّهرَ لَونانِ لَونُهُ ... وَطَورانِ بِشرٌ مَرَّةً وَكَذوبُ
فَما خَيرُ مَن لا يَرتَجي خَيرَ أَوبَةٍ ... وَيُخشى عَلَيهِ مِريَةٌ وَخُروبُ(٢١)

مقدِّمًا له مسوِّغات ما يُبقيه حيًّا "لحم مغرَّض – ماء قدور"، ودعمًا معنويًّا بمؤازرته نفسيًّا "لا تَبْكِ عينُك" وحَضِّه على أن يستنهض رجولتَه "فما خير من لا يرتجي خير أوبة"، ومؤكدًا – كعادته – النموذج والنموذج المضاد من خلال إبراز الضِّدِّيَّة التي يتحلى بها الدهر، فَطَوْرٌ نُساء وطَوْرٌ نُسَرُّ، ولا بد أن نقبله في الحالتين. وتبرز في المشهد الختامي، الذي يحمل ذروة الأحداث، مقومات الزعامة في السليك أكثر فأكثر:

رَدَدتُ عَلَيهِ نَفسَهُ فَكَأَنَّما ... تَلاقى عَلَيهِ مَنْسَرٌ وَسَروبُ
فَما ذَرَّ قَرنُ الشَّمسِ حَتّى أَرَأَيْتُهُ ... قُصارالمَنايا وَالغُبارُ يَثوبُ
وَضارَبتُ عَنهُ القَومَ حَتّى كَأَنَّما ... يُصَعِّدُ في آثارِهِم وَيَصوبُ
وَقُلتُ لَهُ خُذ هَجمَةً حِمْيريَّةً ... وَأَهلاً وَلا يَبعُد عَلَيكَ شَروبُ
وَلَيلَةَ جابانٍ كَرَرتُ عَلَيهِمُ ... عَلى ساعةٍ فيها الإِيَابُ حَبيبُ
عَشيَّة ضَلَّتْ بِالحَرامِيِّ ناقَةٌ ... بِحَيِّهَلا تُدعى بِه فَتُجيبُ
فَضارَبتُ أُولَى الخَيلِ حَتّى كَأَنَّما ... أُميلَ عَلَيها أَيدَعٌ وَصَبيبُ(٢٢)

فقد قام السليك بثلاثة أشياء يتحلى بها القائد؛ أولها: تهيئته "صرد" نفسيًا بإزالة الخوف والهلع من داخله "رددت عليه نفسه" وكأنه أحيط بقطعة من الجيش تحملها جماعات من الخيل، وثانيها: ممارسة قدرته على المضاربة والقتال "وضاربت عنه القوم"، مع استدعائه مشهدًا من مشاهد كرّه عليهم "ليلة جابان" وكأن هذه عادته؛ ليدركه الصبح "ذرَّ قَرْنُ الشمس"، رمز التفاؤل والإشراق، وقد انتهى من القضاء عليهم، وتحريره من أسرهم، وثالثها: عدم لوم أصحابه المنسحبين حين اشتد الخَطْبُ، ومنحهم جزءًا من الغنيمة كأنهم حضروا معهم القتال والمعركة؛ ليؤكد لنا قدرته على القيادة، واتصافه بمقومات الزعامة.

يتحرك السليك خطوة أخرى نحو تأكيده امتلاكه سمات القيادة بطرحه النموذج والنموذج المضاد له، وهو الصعلوك الأسود البطل من ناحية، والصعلوك الأبيض الكسول المترف من ناحية أخرى، في خطابه إلى "العاذلة":

أَلا عَتَبَت عَلَيَّ فَصارَمَتني ... وَأَعجَبَها ذَوو اللِّمَمِ الطِّوالِ
فَإِنّي يا ابنَةَ الأَقوامِ أُربي ... عَلى فِعلِ الوَضيِّ مِنَ الرِّجالِ
فَلا تَصِلي بِصُعلوكٍ نَؤومٍ ... إِذا أَمسى يُعَدُّ مِنَ العيَالِ
إِذا أَضْحى تَقَفَّد مَنْكِبَيْه ... وَأَبْصَر لحمَه حَذَرَ الهُزالِ
وَلَكِن كُلُّ صُعلوكٍ ضَروبٍ ... بِنَصلِ السَّيفِ هاماتِ الرِّجالِ(٢٣)

نافيًا عن نفسه عددًا من الصفات يتحلَّى بها الآخر بأنه يطيل شعره حتى ينسدل على كتفيه، وينام إلى الضحى مثل النساء، ويهتم بشكله وينشغل بجسده أكثر من انشغاله بغيره، ولا يقدر على كسب قوته بيده فيحسب عيالًا على أبيه إذا جنَّ الليل؛ لأنه فاتر الهمة. وقد لجأ السليك إلى طرح النموذجين؛ لأن هناك أناسًا أسسوا واقعًا في القبيلة باتصافهم بهذه الصفات، وهو يسعى إلى هدمها ونفيها عن ذاته بإبراز ضدها وإثباته له، ووضع النموذجين أمام المتلقي بمثابة رسالة له بأن

يتفاعل مع مرسلها وأن يشاركه في تأسيس واقع جديد لا ينتمي إلى الواقع المهيمن، بل ينطلق من إهاب رؤية مخالفة له.

ولكي تكتمل ملامح هذه الرؤية، وتستكمل مقومات القيادة كان واجبًا على السليك أن يجابه معضلة اجتماعية نتجت عن اختلال قيم القبيلة، وهي الفقر، فقد احتكر السادة كل الموارد الطبيعية في بيئة صحراوية قاحلة، وتركوا لبقية أفراد القبيلة الفقر والعوز والجوع، "والجوع – كما يقرر علماء الاجتماع – أول الدوافع المسيطرة على حياة الإنسان، وقد كان من العرب من يغير من أجل الحصول على الطعام، بل إن كثيرًا من الصراع الداخلي بين القبائل الجاهلية إنما يرجع في بعض جوانبه إلى الفقر والجوع"(٢٤)، ولم يكن أمامه من حل، وهو الذي أصيب بإغماء نتيجة الجوع حتى أشرف على الموت، إلا اللجوء إلى الإغارة والسلب والنهب من الأغنياء وتوزيع ما يغنمه هو ورفاقه على الفقراء لإيجاد التوازن، ولم يجد أيَّ حرج في أن يرصد أحد مشاهده التي تصوِّر حجم المعاناة التي يكابدها، والمخاطر التي يتعرض لها في بحثه عن الكسب الذي يغنيه عن سؤال الأغنياء:

وَعاشيَةٍ راحَت بِطاناً ذَعَرتُها ... بِصَوتِ قَتيلٍ وَسطُها يُتَسَيَّفُ
كَأَنَّ عَلَيهِ لَونَ بُردٍ مُحَبَّرٍ ... إِذا ما أَتاهُ صارِمٌ يَتَلَهَّفُ
فَباتَ لَهُ أَهلٌ خَلاءٌ فِناؤُهُم ... وَمَرَّت بِهِم طَيرٌ فَلَم يَتَعَيَّفوا
وَباتوا يَظُنُّونَ الظُّنونَ وَصُحبَتي ... إِذا ما عَلَوا نَشزاً أَهَلّوا وَأَوجَفوا
وَما نِلتُها حَتّى تَصَعلَكتُ حِقبَةً ... وَكِدتُ لِأَسبابِ المَنيَّةِ أُعرَفُ
وَحَتّى رَأَيتُ الجُوعَ بِالصَّيفِ ضَرَّني ... إِذا قُمتُ تَغشاني ظِلالٌ فَأُسدِفُ(٢٥)

بانيًا رويَّ مقطوعته على حرف الفاء، وهو حرف مهموس احتكاكي يميل إلى الضعف ويترجم حالة الضعف التي تنتاب السليك وصاحبيه، وفيها أشار إلى أن قبيلته تنعم بالخصب وترفل في النعيم، والعرب تسمي فصل الربيع بالصيف، وتطلق على فصل الصيف القيظ، بينما أصيب هو ومن معه بالجوع حتى أنه

كان إذا قام تراءت له أشباح وخيالات فزاغت عيناه وسقط مغشيًّا عليه، وفيها عدَّد ما يدل على أحقيته بالقيادة، فهو شجاع لا يهاب الموت، ويؤمن بمنطق القوة، ويستطيع حماية رفاقه والذود عنهم، ويبحث عن المغامرة التي تقضي على فقره وتجعله غنيًّا كريمًا جوادًا يغيث المستضعفين ويطعم الجائعين، ولديه من الحِلْم ما يمكنه من توحيد صفِّ رفاقه، والمباعدة بينهم وبين الفُرْقة والخصام.

لقد تمرَّد السُّليك على كثير من قيم قبيلته، فرفض بعضها وقبل البعض الآخر بعد أن أدرجه في نسقه القيمي المعبِّر عن رؤيته الجديدة للكون والإنسان والأشياء من حوله. ومن بين القيم التي رفضها صورة المرأة لدى القبيلة وتجلياتها في شعر عصره، حيث ركز شعراؤه على مفاتنها الجسدية وصورتها الأنثوية فقط، لكنه خالف المستقر والمتعارف عليه حين أغار على بني عُوار ولما أحاطوا به عدا حتى وصل إلى قبة فكيهة بنت قتادة فاستجارها، فأدخلته تحت درعها (ثوبها)، وحين أرادوه فادتهم عنه حتى انتزعوا خمارها، فحين رأت ذلك فنادت إخوتها ودافعوا عنه حتى نجا من القتل، وسجَّل السُّليك هذا المشهد مادحًا هذه السيدة:

لَعَمرُ أَبيكَ وَالأَنباءُ تَنمى ... لَنِعمَ الجارُ أُختُ بَني عُوارا
مِن الخَفِراتِ لَم تَفضَح أَباها ... وَلَم تَرفَع لِإِخوَتِها شَنارا
كَأَنَّ مَجامِعَ الأَردافِ مِنها ... نَقًى دَرَجَت عَلَيهِ الريحُ هارا
يَعافُ وِصالَ ذاتِ البَذلِ قَلبي ... وَيَتَّبِعُ المُمَنَّعَةَ النَّوارا
وَما عَجَزَت فُكيهَةُ يَومَ قامَت ... بِنَصلِ السَّيفِ وَاستَلَبوا الخِمارا[٢٦]

وخالعًا عليها مزيجًا من الصفات التي يتمتع بها النساء والرجال، فهي الفتاة العفيفة الشريفة الطاهرة التي لم تجلب لأهلها سوءًا، ولم تخدش لهم شرفًا، ولم تهتك لهم سِترًا، ولم تدنِّس لهم عِرضًا، وهي أيضًا الفتاة المُتَّسِمة بالشجاعة والنجدة، تَستَلُّ السيف وتدافع عمن يستجير بها من الرجال بعد الاعتداء عليها ونَزْع خِمارها عنها، لكن عُلُوَّ همتها ومكانتها عند أهلها جعل إخوتها يلبون نداءها

فيدافعون عنها وعمَّن أجارت؛ لترسم صورة جديدة للمرأة لم تكن موجودة لدى غيره من شعراء عصره، وإن وجدت فهي قليلة.

ويتصل بالمرأة توظيف السليك "العاذلة" في شعره بوصفها تقنية من تقنيات الحجاج المنطقية، ووسيلة يستطيع من خلال حواره معها وحجاجه أن يوصل ما يسعى إليه من قيم، وما يتطلع إليه من قيادة، وأن يفرض رأيه ويرسخ رؤيته.

حضرت المرأة العاذلة في مقدمة مقطوعتين له مما يدل على أهميتها في تيسير العملية الحجاجية، وتهيئة المتلقي لقبول أفكاره التي سيطرحها. تهزأ منه وتسخر من لونه الأسود ودمامة خِلْقته:

هَزِئت أمامةُ أَنْ رَأَتْ بي رِقَّةً وفَمًا به فَقَمٌ وجِلْدٌ أَسْوَدُ

فيجيبها بشجاعته عند لقاء الأعداء، وسخائه في وقت الشدة عندما يحجم الحائرون المترددون عن البذل مستخدمًا لفظة "النفس"، مناط المنح والمنع:

أَعْطى إذا النفسُ الشَّعاعُ تَطَلَّعت مالي وأَطْعُن والفرائصُ تُرْعَدُ(٢٧)

وتلوم عليه وتعتب:

أَلا عَتَبَت عَلَيَّ فَصارَمَتني وَأَعجَبَها ذَوو اللِّمَمِ الطِّوالِ

فيدير معها حوارًا ويقيم جدالًا؛ ناقضًا ما تدعو إليه، وقاطعته من أجله، وداعيًا إلى ما يؤمن به ويسعى إليه بوضع النموذجين المتضادين إزاء بعضهما البعض، وعلى المتلقي أن يقرِّر إلى من يميل. وسواء استهزأت به العاذلة وسخرت من أمر لا حيلة له فيه، أو عتبت عليه ولامته على فِعْل لا يؤمن به ولا يرتضيه لنفسه، فإنها – في نظره – تمثل الطرف الآخر، أو المعادل الموضوعي للقبيلة التي سخرت من لونه ودمامة خِلْقته وسمَّته "هجينًا" أو "غريبًا"، وأبعدته عنها وطردته من كنفها؛ لأنه خرج عن تقاليدها ولم يلتزم أعرافها في سبيل تأسيس رؤية جديدة تنطلق من ظروفه وتعبِّر عن موقفه.

المبحث الثاني

حجاجية التشكيل اللغوي في شعر السُّلَيْك

لم تنحصر تقنيات الحجاج في شعر السليك فيما رُصد سابقًا، وإنما تجاوزتها إلى تقنيات ترتبط بالتشكيل اللغوي للنص الشعري؛ إذ إن الحجاج عند كل من ديكرو وأنسكومبر "نظرية لسانية تهتم بالوسائل والإمكانات اللغوية التي تمدنا بها اللغات الطبيعية لتحقيق بعض الأهداف والغايات الحجاجية"(٢٨)، فللغة بما تملكه من إمكانات ووسائل، وهي الروابط/العوامل والصورة الفنية، دور في توجيه الخطاب الحجاجي.

المطلب الأول: حجاجيَّة الروابط/العوامل في شعر السُّلَيْك

الروابط/ العوامل الحجاجية هي العناصر اللغوية التي تدخل في أجزاء القول الواحد، وتربط بين جمله وتسهم في بنائه وتماسكه، مثل أساليب الاستفهام والحصر والنفي والتوكيد، وغيرها، والأدوات النحوية كـ "الواو" و "الفاء" و "بل" و "لكن" و "إذن"، وغيرها من الأدوات.(٢٩) يوجد التضافر بين الروابط/العوامل في التشكيل اللغوي توجيهًا للخطاب الحجاجي، من أجل التأثير في المتلقي، وجَعْله يتقبل رؤية المرسل، ويتماهي معها.

ضمن السُّليك نسيجه الشعري بعض الروابط/العوامل الحجاجية؛ من أجل تحقيق غايات حجاجية، ومنها سعيه إلى التواصل مع قبيلته بتحذيرهم من عدوٍّ قد يباغتهم وتكذيبهم له:

يُكَذِّبُني العَمرانِ عَمرُو بنُ جُندَبٍ وَعَمرُو بنُ سَعدٍ وَالمُكَذِّبُ أَكذَبُ(٣٠)

فالأسلوب الخبري الذي استخدمه في بداية المقطوعة "يكذبني" يعد المنطلق الأول لتوجيه الخطاب إلى قبيلته، ويهدف في مضمونه إلى إخبار عن أمر ما، إيجابًا أو سلبًا، وبنفس الدرجة يحاول السليك نقض هذه الحقيقة المخبر عنها مستخدمًا "الواو" العاطفة التي ترتب القضايا في تسلسل يبدأ من المقدمة "يكذبني" وينتهي

بالنتيجة "المكذِّب أكذبُ"، وهو يريد بذلك إعلامنا بأن الحكم الذي اشتملا عليه له واقعٌ حاصلٌ خارج العبارة الكلامية مطابق له. يستمر السليك في طرح الواقع الحاصل له الممثِّل لرؤية قبيلته باستخدام الأسلوب الخبري في قوله:

هَزِئت أمامةُ أنْ رَأَتْ بي رِقَّةً وفَمًا به فَقَمٌ وجِلْدٌ أسْوَدُ(٣١)

وقوله:

بَكى صُردٌ لَمّا رَأى الحَيَّ أَعرَضَت مَهامِهُ رَملٍ دونَهُم وَسُهوبُ
وخَوَّفَهُ رَيبَ الزَّمانِ وَفَقرَهُ بِلادُ عَدُوٍّ حاضِرٍ وَجَدوبُ
وَنَأيٌ بَعيدٌ عَن بِلادِ مُقاعِسٍ وَأَنَّ مَخاريقَ الأُمورِ تُريبُ(٣٢)

وقوله:

أَشابَ الرَّأسَ أَنّي كُلَّ يَومٍ أَرى لي خَالَةً وَسطَ الرِحالِ
يَشُقُّ عَلَيَّ أَن يَلقَينَ ضَيماً وَيَعجَزُ عَن تَخَلُّصِهِنَّ مالي(٣٣)

وعندما يسعى إلى تفنيد رؤية قبيلته المخالفة رؤيته في قوله:

أَلا عَتَبَت عَلَيَّ فَصارَمَتني وَأَعجَبَها ذَوو اللِّمَمِ الطِّوالِ(٣٤)

مستخدمًا أداة استفتاح وتمهيد "ألا" للعتاب وما يتصل به مباشرة من مقاطعة لا يفصل بينهما فاصل زمني لوجود "الفاء" وكأنهما شيء واحد، مقدِّمًا فعل "العتاب والمقاطعة" على أسبابه، ومنها للإعجاب بأصحاب الشعور المنسدلة على الكتفين، وغيره من الأسباب، وكأنه يريد تقرير واقع حاصل يمثل "ما هو مشترك بين عدة أشخاص أو بين جميع الناس"(٣٥) باستخدام الأسلوب الخبري في نسيجه الشعري.

تحدث الانتقالة عندما يقرر السليك الانفصال عن قبيلته بالرد على رؤيتها وطرح رؤيته الموازية لها، وهنا تتغير ملامح التشكيل اللغوي ويتبدل الأسلوب من خبري إلى إنشائي بكل تنوعاته؛ استفهام ونداء ونفي ودعاء... إلخ. فمن الأساليب التي استخدمها السليك أسلوب الأمر في خطابه غلامه:

أَخْرِجِ النَّحَّامَ واعْجَلْ يا غلاما واقْذِفِ السَّرْجَ عليهِ واللِّجاما

واخْبِر الفتيانَ إنّي خائضٌ غَمْرَةَ الموتِ فَمَنْ شاء أقاما[٣٦]

متوجّهًا من الأعلى إلى الأدنى، أو من السليك إلى الغلام، ومتضمنًا توجيهًا محدَّدًا، وهو تهيئة فرسه "النَّحَّام" لتحقيق هدف محدَّد، وهو الإغارة على الأغنياء. ويسهم مع استخدامه الأمر في تأكيد خطابه استخدام أسلوب النداء "ياغلاما"، وأسلوب التوكيد "إنّي" المضافة إلى ذاته، كما يقترن لديه استخدام التوكيد مع النداء عندما يكون في مقام المحاججة، مثل قوله للعاذلة:

فإنّي يا ابنةَ الأقوامِ أُربى على فِعْل الوَضيّ من الرِّجالِ[٣٧]

ليقرن بين ذاته وبين الوضيّ (الأبيض) من الرِّجال، بل يفضِّل ذاته عليها بعدد من الصفات، وليظهر شجاعته ويبرز قدرته على الإقدام، إحدى سمات القيادة، ومن مقومات الزعامة.

ومن الأساليب التي وظفها السليك لخدمة خطابه الحجاجي أسلوب النفي المقترن بالاستثناء "لا ... إلا" و "ما ... إلا"، ونفي الشيء يقتضي صحة نقيضه، وذلك في قوله:

يا صاحِبَيَّ أَلا لا حَيَّ بِالوادي إلاّ عَبيدٌ وَآمٌ بَينَ أَذوادِ

أَتَنظُرانِ قَليلاً رَيثَ غَفلَتِهِم أَم تَعدُوانِ فَإِنَّ الريحَ لِلعادي[٣٨]

حين خرج وصاحباه في إغارة على إبل فخشوا أن يطردوا بعضها فيحس بهم أصحابها، واستطلع السليك الأمر من الرعاة واطمئن إلى أن أصحاب الإبل في مكان بعيد، فرفع صوته وغنَّى للرعاة بينما توجه خطابه إلى صاحبيه "يا صاحبيَّ"، واستخدم النفي والاستثناء "لا حيَّ بالوادي إلا عبيد"، وتلاه باستفهام فيه ترجيح "أتنظرن ... أم ... فإن"، ثم تأكيد بأن الوقت مناسب للإغارة على الإبل. ويقفز من ذلك إلى هدفه الأسمى، وهو إبراز قدرته على القيادة، ففيه من سماتها الشجاعة والإقدام، إذ إنه ذهب ليستطلع الأمر بنفسه ولم يرسل صاحبًا من صاحبيه.

ووظف أسلوب النفي المقترن بالاستثناء في قوله:

تُحَذِّرُني كَي أَحذَرَ العامَ خَثعَمًا وَقَد عَلِمت أَنّي اِمرؤٌ غَيرُ مُسلَمِ

وَما خَثعَمُ إِلاّ لِئامٌ أَذِلَّةٌ إِلى الذُّلِّ وَالإِسخاف تَنمى وتَنتَمي(٣٩)

ففي إحدى غاراته على هذه القبيلة أسر منها رجلًا وامرأته، ففدى الرجل نفسه منه وحالفه ألا يُطلع عليه أحدًا من قبيلته، ورجع إلى قومه وخَلَّف امرأته رهينة عنده، فنكحها السُّليك، وأخذت تُحذِّره من قبيلتها، فاستخدم في خطابها أسلوب النفي " ما... إلا" والجناس "تنمي وتنتمي"، لتأكيد لصوق صفتي اللؤم والذل بقبيلتها المخالفة له في رؤيته، وسبقه بتأكيد قوته وشجاعته باستخدام "قد" و "أنى" والعلم اليقيني "علمت" المنبني على اتصافه بصفات القيادة.

يواصل السليك تأكيد رؤيته باستخدام الأساليب الإنشائية، فيوظف أسلوب الاستفهام الاستنكاري ويقرنه بالدعاء على قبيلته بعد إصرارهم على تكذيبه:

تَفاقدتُم هل أُنْكرنَّ مغيرةً مع الصُّبح يَهْديهنَّ أَشْقَرُ مُغْرَبُ

ويقرنه بـ"أن" المؤكدة في محاولته إنقاذ صاحبه "صُرَد" من أسره:

أَلَم تَرَ أَنَّ الدَّهرَ لَونانِ لَونُهُ وَطَورانِ بِشرٌ مَرَّةً وَكَذوبُ(٤٠)

ليبرز لنا ثنائية الدهر التي تضم لونين أو طورين "بشر وكذوب"، وما علينا إلا التسليم بهذه الثنائية والإيقان بها مع محاولة التعايش معها.

ويأتي السليك بعامل من عوامل التوكيد، وهو القسم، سواء استخدمه في محاولته الاتصال بقبيلته:

سَعَيتُ لَعَمري سَعيَ غَيرِ مُعَجَّزٍ وَلا نَأَنَأٍ لَو أَنَّني لا أُكَذَّبُ(٤١)

أو استخدمه في محاولته الانفصال عنها:

لَعَمرُ أَبيكَ وَالأَنباءُ تَنمى لَنِعمَ الجارُ أُختُ بَني عُوارا(٤٢)

وفي الموضعين يسعى إلى تأكيد قدرته على القيادة، إذ أنذر قبيلته من عدوٍ قد يباغتهم فكذبوه، أو اعترف بجميل قدمته له "فكيهة" حين أجارته ودافعت هي

وإخوتها عنه فنجا من الموت المحقق، وكان الجزاء مقطوعة شعرية يكيل فيها المدح إلى المرأة التي اتصفت – إلى جانب أنثويتها – بصفات الرجال، ومن ثمَّ كان استهلالها – إلى جانب أسلوب المدح المقترن باللام المؤكدة "لنعم" – بأسلوب القسم المؤكِّد لكل ما سيأتي فيها مناسبًا، ولما يسعى إليه محقِّقًا.

ومن الروابط/ العوامل الحجاجية التي استخدمها السليك في شعره العامل "حتى" وله دور مؤثِّر في تبيان الظروف والعوامل التي أدَّت به إلى الانفصال عن قبيلته:

وَما نِلتُها حَتّى تَصَعلَكتُ حِقبَة وَكِدتُ لأَسبابِ المَنيَّةِ أَعرِفُ

وَحَتّى رَأَيتُ الجُوعَ بِالصَّيفِ ضَرَّني إِذا قُمتُ تَغشاني ظِلالٌ فَأُسدِفُ(٤٣)

فالفقر عامل رئيسي في الانفصال، وأحد تجلياته الجوع الذي يراه شخصًا ماثلا أمامه يصيبه في فصل الربيع حيث تنعم فيه قبيلته بالخصب وترفل في رغد العيش، حتى أنه إذا قام تراءت له أشباح وخيالات فزاغت عيناه وسقط وكأنه يعاني سببًا من أسباب الموت، ومع ذلك فهو صابر على الجوع يتحمله ويبقى مترصدًا له حتى يقضي عليه بأن يُغير على الأغنياء فيغنم منهم ما يسدُّ جوعه وجوع من معه، وهنا يأتي العامل "حتى"، الذي يفيد انتهاء الغاية، مرة منفردًا ومرة أخرى مقترنًا بأداة النفي "ما" والحجة المقصودة من إيراده وصف السليك نفسه بقدرته على الصبر على الجوع، وإن وصل إلى أعلى درجات تأثيره، وبشدة بأسه وقوته في تحمله من ناحية، وفي سعيه إلى القضاء عليه بالإغارة على الأغنياء من ناحية أخرى.

ومن أجل تأكيد الحجة المقصودة من استعمال "حتى" يستخدمها السليك في مشهد آخر حين ضارب عن صاحبه "صرد" بعد أن أسر:

فَما ذَرَّ قَرنُ الشَّمسِ حَتّى أَرَيْتُهُ قُصار المَنايا وَالغُبارُ

يَثوبُ وَضارَبتُ عَنهُ القَومَ حَتّى كَأَنَّما يُصَعِّدُ في آثارِهِم وَيَصوبُ

فَضارَبتُ أُولَى الخَيلِ حَتّى كَأَنَّما أُميلَ عَلَيها أَيدَعٌ وَصَبيبُ(٤٤)

محاولًا تحقيق غاية واحدة هي رسم صورة القائد الشجاع شديد البأس القوي، الذي لا يهاب الموت؛ ومن ثمَّ يتأثر المتلقي بهذه الصورة ويسعى إلى تقدير صاحبها، ثم الاعتقاد فيما يطرحه من أفكار، والإيمان بما يقدمه من رؤية جديدة.

ومن الروابط/ العوامل الحجاجية التي استخدمها السليك في توجيه خطابه الحجاجي وتقويته العامل "لكن"، الذي يفيد الاستدراك، في قوله:

فَلا تَصِلي بِصُعلوكٍ نَؤومٍ إذا أَمسى يُعَدُّ مِنَ العيَالِ
إذا أضحى تَقَفَّد مَنْكِبَيْه وأبَّصَرَ لحمَه حَذَرَ الهُزالِ
وَلَكِن كُلُّ صُعلوكٍ ضَروبٍ بِنَصلِ السَّيفِ هاماتِ الرِجالِ(٤٥)

حيث يرسم صورة قبل "لكن" وصورة بعدها، تمثل الصورة الأولى للصعلوك الحجة المنقوضة بينما تمثل الثانية له الحجة المناقضة التي يراد إثباتها وتحقيقها، وهنا تظهر فاعلية العامل "لكن" بأن تكون القوة والغلبة للحجة الواردة بعدها على التي قبلها، فيتمكن من توجيه القول بمجمله.

كان الخلاف بين السليك وقبيلته شديد العمق، فثمة تناقض بين الرؤيتين جعل التفاهم بينهما صعبًا مستحيلا؛ لذلك لجأ إلى استخدام الروابط/العوامل الحجاجية والأساليب الإنشائية في عرض رؤيته التي تحتمل النقاش، وتبيين قضيته التي يرفضها الآخرون، واتضح أثرها في توجيه خطابه الحجاجي وتقويته بأداء كل عامل دوره في السياق الشعري بحيث يصل بالمتلقي إلى النتيجة التي يبغيها، وهي جذبه إليه فيؤمن برؤيته ويتقبلها ويتماهى معها.

المطلب الثاني: حجاجيَّة الصورة الفنية في شعر السُّليك

يرتبط تحديد مفهوم الصورة الفنية بتباين المرجعيات واختلاف المناهج والنظريات، فهي – كما يقول فرانسوا مورو – : "من الألفاظ التي يجب على دارس الأسلوب أن يستخدمها بحذر وفطنة خاصين"؛ لغموضها وعدم دقتها، حيث "يمكن أن تفهم بمعنى عام، غائم، وواسع جدًّا، وبمعنى أسلوبي صرف"، كما أن "استخدامها حتى

فـي المجـال المحـدد للبلاغـة مـائج للغايـة وتعريفـه بـالغ السـوء"[٤٦]، لكـن يتفـق المتباينون علـى أنهـا عنصـر بـالغ الأهميـة فـي تشـكيل الـنص الشـعري يسـتخدمها الشاعر في التعبير عما يريد بأن تكون ترجمة صادقة لشعوره، وأن تظهر كوحدة تامـة وبنيـة حيـة مسـتوفية الأجـزاء، فـلا تقبـل معنـى شـاردًا ولا خـاطرة نـادرة، بـل انسجام تام بين الأفكار وتلاؤم متصل بين المشاعر ثم تجانس محكم بين هذا كله وبين مصادر الصورة جميعها[٤٧]، التي تتمثل في مصدرين أساسين هما: الخيال والواقـع، يرجـع أحدهما إلـى ذاتيـة الشـاعر، ويؤول الآخـر إلـى كونـه منبعًـا مشـتركًا بين جميع الناس، لكن للشاعر قدرة على أن يختار منه ما يناسب تجربته، ويعبِّر عن رؤيته من خلال تحقيق التناسب بين جميع علاقات الصورة الفنية.

تنبـه القدماء من النقاد والبلاغيين العرب إلـى قيمـة الصـورة فـي السياق الشـعري، ودورها في تشكيل المعاني، وأثرها في إقناع المتلقي بهذه المعاني وما تحمله من أفكار، وربما كان عبدالقاهر الجرجاني من أكثرهم تنبُّهًا لهذه القيمة ووعيًا بإمكانية تحقيـق الإقنـاع للمتلقي، وذلـك فـي إشـارته إلـى أن التمثيـل إذا كـان "حجاجًـا كـان برهانـه أنـور، وسلطانه أقهر، وبيانـه أبهر"[٤٨] مستدعيًا عددًا من المفردات، مثل "الحجـاج"، و "البرهان"، و "القهر"، الكاشفة عن دور الصورة في تشكيل المعاني، وقدرتها على التأثير في المتلقي، ومن ثم السيطرة عليه فيستجيب للرسالة الشعرية المضـمنة فـي البيـان المبهـر، والمتـدثرة بالحجـاج الأنـور؛ وذلـك لأن "فهـم الصـورة الشعرية باعتبارها وسيلة للإقناع كان يجد ما يدعمه في الدراسة البلاغية للقرآن الكريم. ذلك أن دراسة أساليب القرآن في التأثير والاستمالة، كانت تؤدي بدورها إلـى فهـم الصـورة القرآنيـة علـى أنهـا طريقـة فـي الإقنـاع، تتوسـل بنـوع مـن الإبانـة والتوضـيح وتعتمد على لون من الحجاج والجدل، وتحرص على إثارة الانفعالات في النفوس، على النحو الذي يؤثر في المتلقي، ويستميله إلى القيم الدينية السامية التي يعبر عنها القرآن الكريم. ومثل هذه النظرة توجه مسار فهم الصورة الفنية إلى

جانب الاستمالة والتأثير، وتمهد لتصورها وسيلة من وسائل الإقناع"[٤٩]، يسعى المرسل من خلال تشكيلها اللغوي إلى تحقيق غايات ومنافع، منها إقناع المتلقي بفكرة من الأفكار، أو معنى من المعاني باستخدام عدد من الأساليب التي تبدأ بالشرح والتوضيح، وتقترن بالمبالغة، وتتصاعد حتى تصل إلى التحسين والتقبيح، وقد يكون النفع المراد تحقيقه من الصورة نصرة لعقيدة، أو دفاعًا عن مذهب، أو دعاية لحاكم، أو تعصبًا لطبقة، وقد يكون دفاعًا عن ذات، أو دفعًا لضرر وقع بها[٥٠].

يمكن الولوج إلى شعر السليك من خلال تتبع المصادر التي استقى منها صوره المتنوعة، وارتباطها بالأفكار القبلية المهيمنة، والمفاهيم الاجتماعية الشائعة في البيئة التي عاش فيها، ومن ثم قدرتها على التأثير في المتلقي بما تملكه من حجاجية تسعى إلى هدم رؤية وتأسيس رؤية جديدة.

يعد التشبيه من الصور الفنية التي دارت على ألسنة الشعراء منذ العصر الجاهلي؛ لما له من دور في تقريب المعاني وتجسيدها، اعتمادًا على الإدراك العقلي الذي يعقد علاقة بين طرفين، وبما يساعد على إقناع المتلقي من خلال أداة من أدوات الحجاج البلاغي.

عنى السليك بالتشبيه في شعره، وتجلي في أبياته المؤصلة لعدد من القيم التي تتشكل منها رؤيته المخالفة لرؤية قبيلته، محاولا من خلاله إقناع المتلقي بهذه القيم بالربط بين مفردات البيئة التي يعيش فيها وبين ما يجيش بداخله من مشاعر وانفعالات، وساعيًا إلى إقامة علاقات جديدة بين الأشياء تؤكد رؤيته وتناقض ما يخالفها.

يبدع السليك – عن طريق التشبيه – في سياق اعترافه بجميل قدمته له امرأة تسمى "فكيهة" حين أجارته ودافعت عنه فنجا من الموت، بكيل المديح لها:

كَأَنَّ مَجامِعَ الأَردافِ مِنها نَقًى دَرَجَت عَلَيهِ الريحُ هارا[٥١]

مبرزًا ملامحها الأنثوية عبر استخدام مفردات بيئية وربطها برباط عقلي يشوبه الخيال بمجيء المشبه مفردًا، وهو مجموع أرداف هذه المرأة، وتشبيهه بكثيب الرمال الذي عصفت به الرِّيح فصدَّعته، فإذا تحرك هذا الكثيب، أو مجامع الأرداف، أحسست أنه بدأ يتهاوى. والصورة هنا بصرية تعتمد على مفردات حسية، ويغلب عليها الوضوح وتَبْعُد عن الاضطراب، لكنها تعبِّر عن واقعه النفسي الذي يؤمن بقيمة الوفاء ويقدِّر الجميل حتى لو كان لامرأة؛ ومن ثَمَّ لم يجد غضاضة في كيل المديح لها؛ سواء كان حِسِّيًّا أو معنويًّا.

تحقق تقنية التشبيه أثرها الإقناعي كذلك حين يريد السليك أن يجلّي قيم البذل والعطاء والشجاعة ومن ثم القدرة على القيادة بالإيغال في استخدام مفردات البيئة التي يعيش فيها لإقناع متلقيه برؤيته، فيستدعي حصانه "النَّحَّام" الذي مات، أو ذبحه لأصحابه في بعض أسفاره وقد نفد زادهم؛ ليقول عنه – وكان عزيزًا عليه – :

كَأَنَّ قَوائِمَ النَّحَّامِ لَمّا ... تَحَمَّلَ صُحبَتي أُصُلاً مَحارُ

عَلى قَرماءَ عالِيَةٌ شَواهُ ... كَأَنَّ بَياضَ غُرَّتِهِ خِمَارُ[٥٢]

مشبهًا قوائمه بالصَّدَف، وغُرَّته في بياضها واستطالتها بما أُسبل من الخمار، ومستخدمًا الأداة "كأن"، "ولعل ذلك يرجع إلى جمالها المتمثل في رصانة إيقاعها، بالإضافة إلى ذلك أنها مركبة من عنصرين اثنين: أداة التشبيه (الكاف) وأداة التوكيد (أنَّ)، فكأنها ليست أداة للتشبيه فحسب، ولا أداة للتوكيد فحسب، بل هي للاثنين معًا"[٥٣] وبهما توحي بالتقارب بين المشبه والمشبه به، وتؤكد عدة قيم في السياق الشعري، منها قيمة البذل والعطاء "تحمَّل صحبتي أُصُلًا" المرتبط بالعشي أو بالليل "وليلة جابان كررت عليهم" و "عاشية راحت بطانًا ذعرتها"، فهو وصحبه كائنات ليلية ناشطة على النقيض من كائنات نهارية خاملة تعشق الضحى:

إذا أضحى تَقَفَّد مَنْكِبَيْه ... وأَبْصر لحمَه حَذَرَ الْهزالِ[٥٤]

ومنها قيمة القدرة على القيادة المتسم صاحبها بالقوة والشجاعة، إذ إنه بعد أن يقدم حصانه لصحبه لا يتخلف عن أن يسبقهم عند الإغارة، أو يكون طليعتهم؛ ليتمثل الدور الإقناعي للتشبيه لدى السليك في إبرازه في صورة الشجاع المؤمن بمنطق القوة، القادر على حماية رفاقه والذود عنهم.

للاستعارة دور في إقناع المتلقي بقبول رسالة المرسل، كونها إحدى تقنيات الحجاج الإقناعي المؤثرة، من خلال تحقيقها التفاعل والتداخل في الدلالة على نحو لا يتحقق بنفس الثراء في التشبيه، وإدخالها عددًا كبيرًا من العناصر المتنوعة داخل نسيج التجربة، ومن ذلك قول السليك وهو يحاول إقناع المتلقي بقيمة القيادة؛ إذ نجده يصور حالة اليأس التي أصابت رفيقه "صرد" بعد أن وقع في الأسر:

بَكى صُردٌ لَمّا رَأى الحَيَّ أَعرَضَت مَهامِهُ رَملٍ دونَهُم وَسُهوبُ(٥٥)

فقد أسند الإعراض "إبداء الجانب" إلى الصحراء الواسعة البعيدة مجسِّدًا البعد الشديد الذي يحول بين الواقع في الأسر ومن يسعى إلى إنقاذه. أعان الاستعارة على تحقيق الإقناع إسناد البكاء لصرد، وهو فعل يتنافى مع الرجولة ويشعر بمدى العجز الذي انتابه؛ لينتج التصوير الاستعاري مقدمة مفاداها أن إنقاذ "صرد" من الأسر يحتاج إلى قائد شجاع قوي صبور، ولن تتحقق النتيجة لهذه المقدمة إلا من خلال السليك القائد المتحلي بالصفات السابقة، إذ إن ثقافة قبيلته تحتفي بالشجاعة وتُجلُّ الشُّجعان:

رَدَدْتُ عليه نفسَه فكأنَّما تَلاقى عليه مَنْسِرٌ وَسروبُ
فما ذَرَّ قَرْنُ الشمس حتى أَرَيْتُه قُصارَ المنايا والغبارُ يثوبُ
وضاربتُ عنه القومَ حتى كأنَّما يُصعِّد في آثارهم ويصوبُ(٥٦)

وبتحليه بالشجاعة والقوة يمكنه أن يستغني عن قبيلته ويستعيض عنها بصحبه ورفقته من البشر الذين يشبهونه في صفاته وأخلاقه، ويؤمنون بقيمه، ويعانون كما

يعاني من الفقر والجوع؛ لذا يتبع الصورة السابقة بصورة أخرى تبرز صفة أخرى يتحلى بها القائد، فيقول:

إذا خاطَ عَينَيهِ كَرى النَّومِ لَم يَزَل لَهُ كالِئٌ مِن قَلبِ شَيحانَ فاتِكِ

موظفًا الاستعارة التصريحية "خاط عينيه كرى النوم" ليسوّق لشجاعة من يمدحه – ويقصد ذاته – بأن عينه تنام ولا ينام قلبه، فهو يقظان دائمًا وأبدًا للدفاع عن صحبه، كما أنه في صورة استعارية أخرى:

يَهبُّ هُبوبَ الرِّيح عند انخراقها ويَسْرى على نَهْج النُّجوم الشوابك(٥٧)

يؤكد سعيه نحو التحلي بالشجاعة والقوة حتى يستطيع حماية صحبه من المعتدين، ويوفِّر لهم القوت الذي يجنبهم الفقر والجوع الذي جسَّده في صورة استعارية إنسانًا يُرى بالعين في أوقات يعيش فيها الآخرون الخِصْب والنماء:

وَما نِلتُها حَتّى تَصَعلَكتُ حِقبَةً وَكِدتُ لأَسبابِ المَنيَّةِ أُعْرِفُ

وَحَتّى رَأَيتُ الجُوعَ بِالصَّيفِ ضَرَّني إِذا قُمتُ تَغشاني ظِلالٌ فَأُسدِفُ(٥٨)

وفي البيت الثاني صورة كنائية تمثلت في أن هذا الجوع حدث بالصيف "الربيع"، وهو رمز الخصب والنماء، لا الجدب والقحط؛ ليشعر المتلقي بقسوة ما يُعانيه المحرومون والجوعى في بيئة مخصبة ينعم بعض أهلها ويُحرم الأكثرون.

تمتد الصورة الكنائية في شعر السليك؛ إذ إنها "أبلغ من الإفصاح"، فإثبات "الصفة بإثبات دليلها، وإيجابها بما هو شاهد في وجودها، آكدُ وأبلغُ في الدعوى من أن تجيء إليها فتثبتها هكذا ساذَجًا غُفْلًا"(٥٩)، بل تستخدمها في إقناع المتلقي بما تؤمن به وتسعى إليه، ومن ذلك إعلاء السليك من شأن المرأة الممدوحة حين نجته من الموت، فكنى عن حيائها وعفتها بـ:

مِن الخَفراتِ لَم تَفضَح أَباها وَلَم تَرفَع لِإِخوَتِها شَنارا(٦٠)

وأيضًا إجراؤه مقارنة بين مشهدين لصعلوكين؛ يرفض أحدهما فيكني عن كسله وضعف همته بـ:

فَلا تَصِلي بِصُعلوكٍ نَؤومٍ إذا أَمسى يُعَدُّ مِنَ العيَالِ

ويكني عن نعومته وميوعته وعدم فعاليته في الحياة بـ:

إذا أضحى تَقَدَّد مَنْكِبَيْه وأَبْصر لحمَه حَذَرَ الُهزالِ

مستخدمًا الفعل الحسي "أبصر" ليدلَّ على أن رؤيته قاصرة لا تهتم إلا بالأمور الحياتية اليومية المعتادة، بينما تتجاوز رؤيته هو هذه الحسيات، وتسعى إلى تحقيق الصفات الحقة للقيادة.

وعندما يقبل السليك الصعلوك الآخر يكني عن شجاعته وإقدامه بـ:

وَلَكِن كُلُّ صُعلوكٍ ضَروبٍ بِنَصلِ السَّيفِ هاماتِ الرِّجالِ(٦١)

لكن هذا الآخر، الساعي إلى خلق عالم موازٍ لعالم قبيلته، يفشل في أن يفرَّ من قدره، وهو السواد، وينعكس عليه هذا الفشل في عجزه عن تخليص خالاته السُّود، ويعبّر عن ذلك في صورة كنائية بـ:

أَشابَ الرَّأسَ أَنّي كُلَّ يَومٍ أَرى لي خَالَةً وَسطَ الرِّحالِ

يَشُقُّ عَلَيَّ أَن يَلقَينَ ضَيماً وَيَعجَزُ عَن تَخَلُّصِهِنَّ مالي(٦٢)

وشيبُ الرأس هنا ليس أمرًا مادّيًّا انتابه بفعل تقدُّمه في العمر، لكنه تجسيد لعجزه عن فِعْل شيء لخالاته على الرغم من أنه يرى نفسه جديرًا بهذا الأمر؛ لامتلاكه كل مقومات القيادة، واتسامه بكل صفات الزعامة.

إذا كان السليك قد مال في صوره إلى تناول الاشياء القريبة منه، ولم ينشغل بالمجردات، فإننا نستطيع أن نقول إن ما وراء الأشياء الظاهرة مغزى باطنًا يتمثل في رؤية تملكته وجعلته يسخِّر كل صوره "تشبيه – استعارة – كناية" للاحتجاج لها وتجليتها بتبيين الصفات التي يجب أن يتحلى بها، وتفنيد كل ما يناقضها من رؤى قبلية، وإن شاركتها في بعضها.

الخاتمة

لكل مطاف نهاية، ومطاف بحثنا خاتمته التي تحمل نتائجه، ومن أهمها:

١- امتلكت القبيلة العربية الجاهلية، بوصفها بناءً اجتماعيًّا مُنَظَّمًا، رؤية للكون والإنسان والأشياء من حولها تمحورت حول تقسيمات طبقيَّة، وتفضيلات داخلها للسادة، واضطهاد وظلم وقهر لمن دونهم من العبيد والإماء.

٢- انبثقت رؤية السليك للكون والإنسان والأشياء من حوله من تكويناتها القبلية ومحدّداتها الاجتماعية، وتمحورت حول كونه قائدًا لديه كل مقوماتها - أي القيادة -، باستثناء ما يُعَدُّ شيئًا قدريًّا، وهو لونه الأسود الذي جعله أحد أغربة العرب.

٣- تراوحت علاقة السليك بقبيلته بين الاتصال والانفصال، واستعان ببعض التقنيات الحجاجية لنقل رؤيته المرتكزة على فكرة القيادة وتوضيح مقوماتها، ومنها:

أ- تقنيات مؤسَّسة على بنية الواقع، تفرعت عنها تقنيات أخرى، منها حجة السببيَّة التي سوَّغ بها الانفصال عن قبيلته.

ب- تقنيات مؤسِّسة للواقع، تفرعت عنها تقنيات أخرى، منها حجة النموذج والنموذج المضاد التي أبرز من خلالها قدرته على تحقيق القيادة.

ج- تقنيات مؤسَّسة على القيم برز من خلالها امتلاكه مقومات القيادة، وأهمها الشجاعة والكرم والحِلْم.

٤- لم تقتصر التقنيات الحجاجية في شعر السليك على ما سبق، بل تجاوزتها إلى التشكيل اللغوي المتمثل في:

أ- الروابط/ العوامل الحجاجية التي ساهمت في توجيه الخطاب الحجاجي ورُصد منها الأساليب الخبرية والأساليب الإنشائية (استفهام - نداء - نفي - استثناء... إلخ)، و "حتى"، و "لكن".

ب- الصور الفنية (تشبيه - استعارة - كناية) المستمدة من بيئة السليك والساعية - هي وغيرها من التقنيات - إلى تأكيد جدارته بالقيادة واستحقاقه الزعامة.

٥- عبر السليك في شعره عن حالته النفسية الحقة، وعن واقعه المعيش، وأبرز فيه القيم النبيلة التي يؤمن بها، وبَّرر أيضًا أفعاله التي تتسم بالعدوانية والإغارة على الآخرين؛ كونه يقوم بذلك من أجل تحقيق غاية سامية.

الهوامش

(١) شايم بيرلمان؛ وأولبريخت تيتيكا. كتاب "مصنف في الحجاج" ضمن كتاب: الحجاج: مفهومه ومجالاته. ترجمة: رشيد الراضي. ط١. الأردن، إربد: عالم الكتب الحديث، ٢٠١٠م، ج ٥/ ٦٩.

(٢) عبدالله صولة. في نظرية الحجاج: دراسة وتطبيقات. ط١. تونس: مكتبة مسكلياني للنشر، ٢٠١١م، ص١٣.

(٣) محمد سالم محمد الأمين الطلبة. "مفهومه الحجاج عند بيرلمان وتطوره في البلاغة المعاصرة". ضمن كتاب: الحجاج: مفهوم ومجالاته، ج٢/ ١٨٠. وبتفصيل في: الحجاج في البلاغة المعاصرة: بحث في بلاغة النقد المعاصر. ط١. بيروت: دار الكتاب الجديد المتحدة، ٢٠٠٨، ص ١٠٤ وما بعدها.

(٤) عبدالله صولة. الحجاج في القرآن الكريم من خلال أهم خصائصه الأسلوبية. ط٢. بيروت: دار الفارابي، ٢٠٠٧م، ص ٣٦.

(٥) أبوبكر العزاوي. "الحجاج في اللغة". ضمن كتاب: الحجاج: مفهومه ومجالاته، ج١/ ٥٦.

(٦) محمد طروس. النظرية الحجاجية من خلال الدراسات البلاغية والمنطقية واللسانية. ط١. المغرب، الدار البيضاء: دار الثقافة، ٢٠٠٥م، ص١٣.

(٧) أبوبكر العزاوي، الحجاج في اللغة، ج١/ ٧٢.

(٨) نعمان بوقرة. الخطاب الأدبي ورهانات التأويل. ط١. الأردن، إربد: عالم الكتب الحديث، ٢٠١٢م، ص ١٧٢.

(٩) السُّلَيْكُ بن عمرو – أو عمير – بن يَثْربي بن سِنان (السُّلَيْك: فَرْخُ الحَجَل، أو القطا) والسُّلكَة أمُّة، وكانت سوداء. ويقال له: سُلَيْك المقانب (المقانب: جمع مِقْنَب، وهي الجماعة من الخيل والرجال)، ولقِّب بالرِّئبال (الرِّئبال: من أسماء الأسد أو الذِّئب) (١٧ ق. هـ = ٦٠٥م): شاعرٌ عدَّاءٌ فَتَّاكٌ، ضُرب به المثلُ في

السُّرْعة، فقيل: "أَعْدَى من السُّلَيْك"، من صعاليك الجاهلية. ينتمي – قبليًّا – إلى بني مقاعس، من بني سعد، من تميم، ويندرج – اجتماعيًّا – تحت ما يسمى بـ "أَغْربة العرب"، وهم ثلاثة شعراء سرى إليهم السواد من أمهاتهم فلم يعترف بهم آباؤهم، وشُبِّهوا بالأغربة في لونهم، وهم (عنترة بن شداد، خُفاف بن نَدْبة، والسُّلَيْك)؛ لذا اضطهدوا في قبائلهم. قُتل السُّلَيْك على يد أَسَد بن مُدْرِك الخثعميّ، ورَثَتْه أمُّه بأبيات من الشِّعر.

للمزيد، انظر ترجمته في:

– عبدالله بن مسلم بن قتيبة. الشعر والشعراء. تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر. القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٢م، ١/ ٣٦٥ – ٣٦٨.

– أبوالفرج الأصفهاني. الأغاني. تحقيق: علي النجدي ناصف. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٣٩٢هـ – ١٩٧٢م، ٢٠/ ٣٧٤ – ٣٨٨.

– عبدالقادر بن عمر البغدادي. خزانة الأدب ولُبّ لُباب لسان العرب. تحقيق وشرح: عبدالسلام محمد هارون. ط٤. القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٤١٨ هـ = ١٩٩٧م، ١/ ١٢٨، ٣/ ٣٤٥، ٣٤٦.

(١٠) جميل حمداوي. نظريات الحجاج. شبكة الألوكة www.alukah.net، ص ٦١.

(١١) ثويني حميد آدم، وعواد كامل سعيد (دراسة وجمع وتحقيق). السليك بن السلكة: أخباره وشعره. ط١. بغداد: مطبعة العاني، ١٤٠٤ هـ – ١٩٨٤م، ص ٤٧، ٤٨. والشنفرى. ديوان الشنفرى، ويليه ديوانا السليك بن السلكة وعمرو بن براق. إعداد وتقديم: طلال حرب. ط١. بيروت: دار صادر، ١٩٩٦م، ص ٨٢، ٨٣. ثكلتكما: فقدتكما – كراديس: جمع كردوسة، وهي القطعة العظيمة من الخيل أو الجيش – نَأْنَأ: جبان – الحوفزان: الحارث بن شريك، فارس وشاعر جاهلي –

تفاقدتم: يدعو عليهم بالتباعد – أشقر مُغْرب: يريد فرسًا خالط بياضه حمرةٌ صافيةٌ.

(١٢) سامية الدريدي. الحجاج في الشعر العربي القديم من الجاهلية إلى القرن الثاني الهجري: بنيته وأساليبه. ط١. الأردن: عالم الكتب الحديث، ٢٠٠٨م، ص ٣٢١.

(١٣) سامية الدريدي، الحجاج في الشعر العربي القديم، ص ٢١٤، ٢٤٢، و عبدالله صولة، في نظرية الحجاج، ص ٤٩ وما بعدها.

(١٤) يوسف خليف. الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي. ط٣. القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٨م، ص ١١٢.

(١٥) ثويني حميد وآخر، السليك بن السلكة، ص ٥٠، ٦١. والشنفرى، ديوان الشنفرى، ص ٩٧. الفُقَم: تَقَدُّم الثنايا العليا فلا تقع على السفلى.

(١٦) ثويني حميد وآخر، السليك بن السلكة، ص ٦١. ووالشنفرى، ديوان الشنفرى، ص ٩٧.

(١٧) عبده بدوي. الشعراء السُّود وخصائصهم في الشعر العربي. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٨م، ص ١٦.

(١٨) أبوالفرج الأصفهاني، الأغاني، ٢٠/ ٣٧٦.

(١٩) أبوالفرج الأصفهاني، الأغاني، ٢٠/ ٣٧٩ – ٣٨١.

(٢٠) ثويني حميد وآخر، السليك بن السلكة، ص ٤٤. والشنفرى، ديوان الشنفرى، ص ٧٩. وأبوالفرج الأصفهاني، الأغاني، ٢٠/ ٣٨٠. أعرضت: اتَّسعت – المهامه: جمع المهمه، وهو الصحراء الواسعة لاماء فيها – الشهوب: جمع السَّهْب، وهو الأرض البعيدة السَّهلة – الجَدوب: المكان القاحل اليابس – المخاريق من الأمور: النافذة.

(٢١) ثويني حميد وآخر، السليك بن السلكة، ص ٤٥. والشنفرى، ديوان الشنفرى، ص ٨٠. وأبوالفرج الأصفهاني، الأغاني، ٢٠/ ٣٨٠، ٣٨١. تئوب: ترجع مرة بعد أخرى – لحم مغرَّص: لحم طَرِيٌّ – الجِفان: جمع الجفنة، وهي القصعة – مشوب: أبيض، أو مخلوط – المِرْية: الشك والجدل.

(٢٢) ثويني حميد وآخر، السليك بن السلكة، ص ٤٥، ٤٦. والشنفرى، ديوان الشنفرى، ص ٨٠، ٨١. وأبوالفرج الأصفهاني، الأغاني، ٢٠/ ٣٨١. المَنْسِر: قطعة من الجيش – السَّروب: جماعات الخيل – قَرْنُ الشمس: أولُ ما يبدو من الشمس عند طلوعها – ذَرَّ: ظهر – القُصار: الغاية – يثوب: يكثر – يصوب: ينصبُّ وينحدر – الهجمة: جماعة من الإبل – الشَّروب: الشَّرابُ، أو الرمح المتعطِّش إلى الدماء – جابان: موضع باليمن – كدَّت: اشتدَّت – حَيَّهلا: اسم فعل أمر بمعنى أقْبلْ وعجِّلْ – الأيدع: الزعفران – الصَّبيب: الحِنَّاء، أو الدَّم.

(٢٣) ثويني حميد وآخر، السليك بن السلكة، ص ٦١، ٦٢. والشنفرى، ديوان الشنفرى، ص ٩٧. صارمتني: قاطعتني – اللِّمَم: جمع لِمّة، وهي الشعر المجاوز شحمة الأذن – أُرْبي: أزيد – الوضيّ: الأبيض.

(٢٤) يوسف خليف، الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، ص ٢٩، ٣٠.

(٢٥) ثويني حميد وآخر، السليك بن السلكة، ص ٥٩، ٦٠. والشنفرى، ديوان الشنفرى، ص ٩٣، ٩٤. وأبوالفرج الأصفهاني، الأغاني، ٢٠/ ٣٧٨. العاشية من الجمال: التي تعشت – راحت: ذهبت عشاء – بطانًا: ممتلئة البطن – ذعرتها: خوّفتها – يتسيف: يضربها بالسيف – البُرْد: ثوب مخطَّط – محبَّر: مزيَّن، ولون بُرْد محبَّر: يريد طرائق الدم على القتيل – الصارم: السيف القاطع – لم يتعيَّفوا: لم يزجروا الطير فيعلموا أيقتل هذا أم يسلم – النَّشْز: المكان المرتفع – أهلّوا: رفعوا أصواتهم – أوجفوا: أسرعوا في سيرهم – تصعلكت: افتقرت – أَعْرِف: أصْبر – أسْدِف: أظلمت عيناه من الجوع.

(٢٦) ثويني حميد وآخر، السليك بن السلكة، ص ٥٥. والشنفرى، ديوان الشنفرى، ص ٨٨. وأبوالفرج الأصفهاني، الأغاني، ٢٠/ ٣٨٤. تَنْمى: تكثر – الخَفِرات: النساء الشديدات الحياء – الشَّنار: العَيْبُ والعار – النَّقي: القطعة المحدودة من الرمل – هار: انهار – النَّوار: التي تنفر من الشك والتُّهمة – استلبوا: انتزعوا.

(٢٧) ثويني حميد وآخر، السليك بن السلكة، ص ٥٠. النَّفْسُ الشَّعاعُ: الحائرةُ المتردّدةُ التي لا تثبت على رأي – الفرائص: واحجتها فريصة، وهي اللحمة بين الجنب والكتف.

(٢٨) أبوبكر العزاوي. "البنية الحجاجية للخطاب القرآني: سورة الأعلى نموذجًا". المغرب: مجلة المشكاة، ع ٩٤، ١٩٩٤م، ص ١٢٤.

(٢٩) شكري المبخوت. نظرية الحجاج في اللغة. ضمن: أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم. إشراف: حمادي حمود. تونس، منوبة: كلية الآداب، (د. ت)، ص ٣٧٥ وما بعدها.

(٣٠) ثويني حميد وآخر، السليك بن السلكة، ص ٤٧. والشنفرى، ديوان الشنفرى، ص ٨٢.

(٣١) ثويني حميد وآخر، السليك بن السلكة، ص ٥٠.

(٣٢) ثويني حميد وآخر، السليك بن السلكة، ص ٤٤. والشنفرى، ديوان الشنفرى، ص ٧٩.

(٣٣) ثويني حميد وآخر، السليك بن السلكة، ص ٦١. والشنفرى، ديوان الشنفرى، ص ٩٧.

(٣٤) ثويني حميد وآخر، السليك بن السلكة، ص ٦١. والشنفرى، ديوان الشنفرى، ص ٩٧.

(٣٥) عبدالله صولة، في نظرية الحجاج، ص ٢٤.

(٣٦) ثويني حميد وآخر، السليك بن السلكة، ص ٦٥.

(٣٧) ثويني حميد وآخر، السليك بن السلكة، ص ٦١. والشنفرى، ديوان الشنفرى، ص ٩٧.

(٣٨) ثويني حميد وآخر، السليك بن السلكة، ص ٥١. آم: جمع أَمَة – أذواد: جمع ذَوْد، وهو من ثلاثة إلى عشرة – الرِّيح هنا: الغَلَبة.

(٣٩) ثويني حميد وآخر، السليك بن السلكة، ص ٦٧. والشنفرى، ديوان الشنفرى، ص ١٠٠. الإسخاف: رقَّةُ الحال والمال.

(٤٠) ثويني حميد وآخر، السليك بن السلكة، ص ٤٥. والشنفرى، ديوان الشنفرى، ص ٨٠.

(٤١) ثويني حميد وآخر، السليك بن السلكة، ص ٤٧، ٤٨. والشنفرى، ديوان الشنفرى، ص ٨٢، ٨٣.

(٤٢) ثويني حميد وآخر، السليك بن السلكة، ص ٥٥. والشنفرى، ديوان الشنفرى، ص ٨٨.

(٤٣) ثويني حميد وآخر، السليك بن السلكة، ص ٦٠. والشنفرى، ديوان الشنفرى، ص ٩٤.

(٤٤) ثويني حميد وآخر، السليك بن السلكة، ص ٤٥، ٤٦. والشنفرى، ديوان الشنفرى، ص ٨٠، ٨١.

(٤٥) ثويني حميد وآخر، السليك بن السلكة، ص ٦١، ٦٢. والشنفرى، ديوان الشنفرى، ص ٩٧.

(٤٦) فرانسوا مورو. الصورة الأدبية. ترجمة: علي نجيب إبراهيم. دمشق: دار الينابيع، ١٩٩٥م، ص ١٩.

(٤٧) علي علي صبح. الصورة الأدبية: تاريخ ونقد. القاهرة: دار إحياء الكتب العربية، (د. ت)، ص ١٦٨، ١٦٩.

(٤٨) عبدالقاهر الجرجاني. أسرار البلاغة. قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر. ط١.جدة: دار المدني، ١٤١٢ هـ - ١٩٩١، ص ١١٥.

(٤٩) جابر أحمد عصفور. الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي. القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٠، ص ٣٦٨.

(٥٠) جابر أحمد عصفور، الصورة الفنية، ص ٣٦٨ وما بعدها.

(٥١) ثويني حميد وآخر، السليك بن السلكة، ص ٥٥. والشنفرى، ديوان الشنفرى، ص ٨٨.

(٥٢) ثويني حميد وآخر، السليك بن السلكة، ص ٥٢، ٥٣. والشنفرى، ديوان الشنفرى، ص ٨٩. الأُصُل: جمع أصيل، وهو العشي - المحار: جمع محارة، وهي الصَّدَفة - قرماء: موضعٌ في اليمامة - شَواه: قوائمه.

(٥٣) عبدالله مرتاض. السبع المعلقات: مقاربة سيميائية أنثروبولوجية لنصوصها. دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٨، ص ٣٣٧.

(٥٤) ثويني حميد وآخر، السليك بن السلكة، ص ٦٢. والشنفرى، ديوان الشنفرى، ص ٩٧.

(٥٥) ثويني حميد وآخر، السليك بن السلكة، ص ٤٤. والشنفرى، ديوان الشنفرى، ص ٧٩.

(٥٦) ثويني حميد وآخر، السليك بن السلكة، ص ٤٦. والشنفرى، ديوان الشنفرى، ص ٨١.

(٥٧) ثويني حميد وآخر، السليك بن السلكة، ص ٧٢، ٧٣. الكَرَى: النوم الخفيف - الكاليء: الحافظ - الشيحان: الحَذِرُ والحازم، والجادُّ في الأمر - الفاتك: الذي يفاجيء غيره - الشوابك: المتشابكة.

(٥٨) ثويني حميد وآخر، السليك بن السلكة، ص ٦٠. والشنفرى، ديوان الشنفرى، ص ٩٤.

(٥٩) عبدالقاهر الجرجاني. دلائل الإعجاز. قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر. القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٩٨٤م، ص ٧٠، ٧٢.

(٦٠) ثويني حميد وآخر، السليك بن السلكة، ص ٥٥. والشنفرى، ديوان الشنفرى، ص ٨٨.

(٦١) ثويني حميد وآخر، السليك بن السلكة، ص ٦١، ٦٢. والشنفرى، ديوان الشنفرى، ص ٩٧.

(٦٢) ثويني حميد وآخر، السليك بن السلكة، ص ٦١. والشنفرى، ديوان الشنفرى، ص ٩٧.

المصادر والمراجع

أولًا: المصادر

١- أبوالفرج الأصفهاني. الأغاني. تحقيق: علي النجدي ناصف. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٣٩٢ هـ - ١٩٧٢م.

٢- ثويني حميد آدم، وعواد كامل سعيد (دراسة وجمع وتحقيق). السليك بن السلكة: أخباره وشعره. ط١. بغداد: مطبعة العاني، ١٤٠٤ هـ - ١٩٨٤م.

٣- الشنفرى (ثابت بن أوس). ديوان الشنفرى، ويليه ديوانا السليك بن السلكة وعمرو بن براق. إعداد وتقديم: طلال حرب. ط١. بيروت: دار صادر، ١٩٩٦م.

٤- عبدالقادر بن عمر البغدادي. خزانة الأدب ولُبّ لُباب لسان العرب. تحقيق وشرح: عبدالسلام محمد هارون. ط٤. القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٤١٨ هـ - ١٩٩٧م.

٥- عبدالله بن مسلم بن قتيبة. الشعر والشعراء. تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر. القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٢م.

ثانيًا: المراجع

١- جابر أحمد عصفور. الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي. القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٠م.

٢- جميل حمداوي. نظريات الحجاج. شبكة الألوكة www.alukah.net

٣- حمادي صمود (إشراف). أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم. تونس، منوبة: كلية الآداب ، (د. ت).

٤- رشيد الراضي (مترجم). الحجاج: مفهومه ومجالاته. ط١. الأردن، إربد: عالم الكتب الحديث، ٢٠١٠م.

٥- سامية الدريدي. الحجاج في الشعر العربي القديم من الجاهلية إلى القرن الثاني الهجري: بنيته وأساليبه. ط١. الأردن، إربد: عالم الكتب الحديث، ٢٠٠٨م.

٦- عبدالقاهر الجرجاني. دلائل الإعجاز. قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر. القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٩٨٤م.

٧- _____. أسرار البلاغة. قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر. ط١. جدة: دار المدني، ١٤١٢ هـ - ١٩٩١م.

٨- عبدالله صولة. الحجاج في القرآن الكريم من خلال أهم خصائصه الأسلوبية. ط٢. بيروت: دار الفارابي، ٢٠٠٧م.

٩- _____. في نظرية الحجاج: دراسة وتطبيقات. ط١. تونس: مكتبة مسكلياني للنشر، ٢٠١١م.

١٠- عبدالملك مرتاض. السبع المعلقات: مقاربة سيميائية أنثروبولوجية لنصوصها. دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٨م.

١١- عبده بدوي. الشعراء السُّود وخصائصهم في الشعر العربي. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٨م.

١٢- علي علي صبح. الصورة الأدبية: تاريخ ونقد. القاهرة: دار إحياء الكتب العربية، (د. ت).

١٣- فرانسوا مورو. الصورة الأدبية. ترجمة: علي نجيب إبراهيم. دمشق: دار الينابيع، ١٩٩٥م.

١٤- فيليب بروتون، وجيل جوتييه. تاريخ نظريات الحجاج. ترجمة: د. محمد صالح الغامدي. ط١. جدة: مطابع جامعة الملك عبدالعزيز، ١٤٣٢هـ - ٢٠١١م.

١٥- محمد سالم محمد الأمين الطلبة. الحجاج في البلاغة المعاصرة: بحث في بلاغة النقد المعاصر. ط١. بيروت: دار الكتاب الجديد المتحدة، ٢٠٠٨م.

١٦- محمد طروس. النظرية الحجاجية من خلال الدراسات البلاغية والمنطقية واللسانية. ط١. المغرب، الدار البيضاء: دار الثقافة، ٢٠٠٥م.

١٧- نعمان بوقرة. الخطاب الأدبي ورهانات التأويل. الأردن، إربد: عالم الكتب الحديث، ٢٠١٢م.

١٨- يوسف خليف. الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي. ط٣. القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٨م.

ثالثًا: الدوريات

١- أبوبكر العزاوي. "البنية الحجاجية للخطاب القرآني: سورة الأعلى نموذجًا". المغرب: مجلة المشكاة، ع٩، ١٩٩٤م.