الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الجزائر (02)
كلية الآداب واللغات
كلية اللغة العربية وآدابها واللغات الشرقية
قسم اللغة العربية و آدابها

أسماء النساء في مطالع القصائد الجاهلية
بين الواقع و الخيال
دراسة أسلوبية دلالية
"المعلقات السبع أنموذجا"

رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم في اللغة العربية وآدابها
تخصص : أدب عربي قديم

إعداد الطالبة :
لبشيري فاطمة

إشراف الأستاذة:
الدكتورة حبيبة بوتمجت

الموسم الجامعي
1443-1444ه / 2022-2023م

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الجزائر (02)
كلية الآداب واللغات
كلية اللغة العربية وآدابها واللغات الشرقية
قسم اللغة العربية و آدابها

أسماء النساء في مطالع القصائد الجاهلية
بين الواقع و الخيال
دراسة أسلوبية دلالية
"المعلقات السبع أنموذجا"

رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم في اللغة العربية وآدابها
تخصص : أدب عربي قديم

إعداد الطالبة :
لبشيري فاطمة

إشراف الأستاذة:
الدكتورة حبيبة بوتمجت

الموسم الجامعي
1443-1444ه / 2022-2023م

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الجزائر (02)
كلية الآداب واللغات
كلية اللغة العربية وآدابها واللغات الشرقية
قسم اللغة العربية و آدابها

أسماء النساء في مطالع القصائد الجاهلية
بين الواقع و الخيال
دراسة أسلوبية دلالية
"المعلقات السبع أنموذجا"

رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم في اللغة العربية وآدابها
تخصص : أدب عربي قديم

إعداد الطالبة :
لبشيري فاطمة

إشراف الأستاذة:
الدكتورة حبيبة بوتمجت

لجنة المناقشة

رقم	الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
01	بغورة مولود	أستاذ التعليم العالي	جامعة الجزائر 2	رئيسا
02	حبيبة بوتمجت	أستاذ التعليم العالي	جامعة الجزائر 2	مشرفا مقررا
03	مشري بن خليفة	أستاذ التعليم العالي	جامعة الجزائر 2	عضوا
04	حواس بري	أستاذ التعليم العالي	جامعة الجزائر 2	عضوا
05	نعيمة بوزيدي	أستاذ محاضر أ	المدرسة العليا للأساتذة بوزريعة	عضوا
06	دليلة محيوت	أستاذ محاضر أ	المدرسة العليا للأساتذة بوزريعة	عضوا

الموسم الجامعي
1443-1444هـ / 2022-2023م

بسم الله الرحمان الرحيم

" يا أيها الناس اتقوا ربكم الذي خلقكم من نفس واحدة وخلق منها زوجها وبث منهما رجالا ونساء واتقوا الله الذي تساءلون به و الأرحام إن الله كان عليكم رقيبا "

صدق الله العظيم

الآية (01) من سورة النساء

بسم الله الرحمان الرحيم

" يا أيها الذين أمنوا أطيعوا الله وأطيعوا الرسول و أولي الأمر منكم فإن تنازعتم في شيء فردوه إلى الله و الرسول إن كنتم تومنون بالله و اليوم الآخر ذلك خير وأحسن تأويلا..."

صدق الله العظيم

الآية (59) من سورة النساء

إهـــــداء

إلى الوالدين الكريمين
إلى كل أفراد العائلة
إلى كافة أساتذة وطلبة معهد اللغة العربية و آدابها جامعة الجزائر (2) و إلى كل من أطلع على هذا العمل أهدي ثمرة جهدي و اجتهادي

تقدير وعرفان

عملا بقول الحبيب المصطفى صلى الله عليه وسلم

" من لم يشكر الناس لم يشكر الله "

ومن هذا المنطلق أتقدم بالشكر الخالص إلى أستاذتي المشرفة دكتورة " **حبيبة بوتمجت** " التي تحملت معي متاعب البحث وساعدتني بتوجيهاتها ونصائحها القيمة .

كم اتقدم بالشكر الى كل من قدم لي يد العون و أعبر عن خالص امتناني وتقديري

مقدمـــة

مقدمة :

- يتناول هذا البحث أسماء النساء في المعلقات السبع، هذه الأخيرة التي تعد ظاهرة وسمة أسلوبية بارزة في أشعار الجاهليين، سيما وأنها كانت تقدم كمقبلات أدبية في مطالع القصائد الجاهلية ، فتفتح شهية القارئ على القراءة، والمستمع على الإستماع، و تضمن إقباله ومتابعته وحسن إصغائه، وحضوره الفكري والوجداني، فأي حديث أشهى إلى النفوس وأحلى موقعا في الأذن من حديث الصبابة وأي افتتاح أدعى إلى الإنصات والانتباه، كذكر النساء واسمائهن واوصافهن و جمالهن الساحر و وصلهن وهجرهن، وذلك لما جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل والف النساء..

ولقد ورد في هذه المعلقات، العديد من الأسماء لعل كل اسم منها يحتاج إلى بحث مستقل لحاله، لما تؤديه من دور في إبداع الدلالة، حين تعبر عن عواطف وأفكار الشاعر الذي عمد اليها ووظفها وحين تعبر عن ما يعج به المجتمع من معلومات ومبادئ وقيم....

فكانت هذه الدراسة محاولة لفهم سر ذلك التوظيف، حيث تكمن الإشكالية فيما إذا كانت هذه الأسماء حقيقية لنسوة حقيقيات، عاش معهن الشاعر تجارب فعلية على أرض الواقع، أم أنها تبقى مجرد رموز وكنايات استقاها الشاعر من وحي خياله، ولجأ إليها ليحملها بعض ما جاش به صدره من معان ودلالات، لم يكن له ليعبر عنها إلا من خلال ما اختاره من أسماء أضفت على النص الشعري روحا أخرى، فيها من الإيحاء ما يغني بكثير عن التعبير المباشر...

ثم وظفوها توظيفا يسمح بتقريب الصورة و توضيحها للقارئ و التأثير فيه بأسلوب فني وجمالي راق و متميز.

ولقد اخترنا المنهج الأسلوبي لتناول هذا الموضوع، فبدأنا بالتحليل الصوتي لهذه الأسماء،، لأن العلاقة بين الصوت والمعنى علاقة وطيدة والنقاد العرب القدماء كانوا على علم بها وتحدثوا عنها في مؤلفاتهم، ثم إن لجوء الشاعر إلى العوامل الصوتية كان مطلبا فنيا، فعن طريق هذا العامل الصوتي، استطاع التأثير في المتلقي، كما تعد هذه العوامل الصوتية حافزا على التذكر ، لذلك كان الشعراء يركزون عليها حتى يتذكر الناس قصائدهم.

ثم إن الشاعر يحاول أن يقيم توازنا بينه وبين العالم الخارجي، من خلال هذا العامل الصوتي، كما أدرك إمكانات لغته ووعاها وضمن لإبداعه الخلود فكان هذا الإبداع محكما صوتا ومعنى. ..

ثم انتقلنا إلى التحليل الصرفي فتعرضنا إلى دلالة إسناد مختلف الصيغ الفعلية إلى هذه الأسماء،، حيث يبقى لكل صيغة من صيغ اللغة إمكاناتها الخاصة، ويبقى عدول الشاعر عن صيغة وإيثاره لصيغة أخرى أمر له دلالته ذلك إنما يتم عن وعي منه بإمكانات الصيغة التي اختارها دون غيرها ليحملها مشاعره وانفعالاته

وفي الجانب التركيبي، أشرنا إلى دلالة الموقع الإعرابي لهذه الأسماء، دون أن ننس دور السياق الذي يتضافر مع التركيب لإبداع الدلالة والذي ينبئ عن مدى عبقرية الشاعر وقدرته على السبك وعلى إنتاج المعنى...

أما من الناحية البيانية فمؤكد أن للصورة وظيفة بالغة لإبراز المعنى، ودور في إحساسه بالجمال والشاعر يلتقط صوره من محيطه وبيئته وفكره ويستمدها من واقعه وثقافته، فتطرقنا إلى مختلف التشبيهات التي وصفت بها المرأة في هذه المعلقة ، تلك الصور البيانية التي يعتمد في إخراجها على صياغات علم البيان كالتشبيه والاستعارة والكناية وسواها من الوسائط البيانية المأثورة، التي يستطاع فيها أداء المعنى الواحد بأساليب عدة، وطرائق مختلفة بحسب مقتضى الحال وذوق الشاعر في الاختيار والإخراج..

فالشعر العربي، صوت وصرف، وتركيب وبيان وإن أي محاولة لفهم هذا الشعر، لا بد أن تعتمد على هذه الأركان الأربعة، وأن هذه الأركان الأربعة تمثل في مجموعها، منهجا لتناول هذا الشعر وتفسيره ...

وليكون موضوع رسالتنا لنيل درجة الدكتوراه في الادب العربي القديم متسلسلا مع نظيره في رسالة الماجستير وتكملة له ، و الذي كان قصيدة الغزل الصريح ، دراسة أسلوبية دلالية مقارنة بين العصر الجاهلي و العصر الاموي " معلقة أمرئ القيس ورائية عمر بن أبي ربيعة " أنموذجا ، ووقوفنا عند رغبة أعضاء هيئة المناقشة و التي كانت الاستمرارية في نفس الموضوع ، فقد اخترنا أسماء النساء في مطالع القصائد الجاهلية بين الواقع و الخيال المعلقات السبع أنموذجا ، دراسة أسلوبية دلالية كموضوع لرسالة الدكتوراه باعتبار ان الغزل و توظيف أسماء النساء في الشعر العربي القديم يعتبران وجهان لعملة واحدة.

لذلك توجهنا الى هذه النصوص لنستنطقها ، ونكشف عما في طياتها من دلالات وما تحمله من إشارات ، نتبع منابعها ونبحث عن جذورها ، فاذا بنا أمام دوحة ظليلة و غدران جارية وطيور مغردة وجنة وارفة ظلالها ، تقوم خلف الصحراء التي يظن من يطلع اليها لأول مرة أنها مقفرة و مهلكة وبنظرة كلية منصفة إلى شعرنا العربي يبدو جليا انه لا يخلو من فكر هادف

وتصور سام فيما يكمن وراء المتن الشعري من رؤى وأحاسيس ، ولقد اقتضت هذه الرؤية الى ان نقسم بحثنا هذا الى :

مقدمة كانت بمثابة توطئة لما سيرد من أفكار في هذا البحث في حديث عن أهمية الجانب الصوتي والنحوي و الصرفي والبلاغي في حقل الدراسات الأسلوبية للوصول الى مكامن النصوص الأدبية والشعرية على وجه التحديد وبلوغ جوهرها العميق الذي لا يتبدى للقارئ او الناقد من أول وهلة بل بعد جهد جهيد وتحليل شامل ودقيق.....

وكان الفصل الأول بعنوان ، أسماء النساء في مطالع القصائد الجاهلية ، تضمن المبحث الأول تمهيدا ولمحة عن الأسماء عند العرب قديما بشكل عام وتحديدا في مطالع القصائد الجاهلية ، والمبحث الثاني : تضمن حديثا عن المعلقات وبنائها الفني ، ثم دور المرأة في الشعر الجاهلي الذي تجلى من خلال بكاء الشعراء على الأطلال ، وارتباط الطل بالمرأة وأسماء النساء ، ثم التفسير الأسطوري لتوظيف أسماء في النساء في المقدمات الطللية ، وأخيرا بكاء الشعراء على رحيل المرأة (آلهة الخصب عشتار).

أما الفصل الثاني : فقد كان بعنوان التحليل الصوتي والصرفي لأسماء النساء في المعلقات ، وقد جاء في المبحث الأول منه ، التأويل والإتساع في النقد القديم ودورهما في بيان المعاني وتوضيح المقاصد ، ثم الدلالة الصوتية أو المعجمية لأسماء النساء في المعلقات وكذا الدلالة الصرفية ودلالة اسناد مختلف الصيغ الفعلية (ماض ، ومضارع ، وأمر) إلى هذه الأسماء.

في حين تعرضنا في الفصل الثالث إلى الدلالة النحوية سيما دلالة المواقع الإعرابية والدلالة البيانية التي حوت مدخلا وصورة المرأة في المعلقات وأبعادها الرمزية ، ثم تحليلا بيانيا شمل الاستعارات و الكنايات والتشابيه التي وصفت بها المرأة في هذا البحث ، تلى هذه الفصل خاتمة كانت حوصلة لأهم النتائج التي توصل إليها البحث أضف إلى ذلك أننا أرفقنا هذا البحث بالمعلقات العشر وكلمة شكر ، وقائمة المصادر والمراجع والفهرس كما هو معتاد في البحوث والرسائل الجامعية.

ومما لاشك فيه ، أن ولادة النص الادبي تعني ولادة ابداعات شتى وجديدة من النقاد و القراء ، اذ أن القارئ مبدع بحد ذاته ، كما أن الناقد مبدع اخر برؤيته النقدية عندما يسبر كنه النص ويفك مغاليقه.

ولا يعتبر النص حكرا على المؤلف وحده ، لأنه اذا خرج من بين يديه أصبح ملكا للقارئ ، وهذا الاخير له الحق في تفكيك رموزه بالطريقة التي يراها أكثر انسجاما مع بنيته اللغوية وطاقته الابداعية المخزونة.

و النصوص الجاهلية من النصوص الخصبة التي لا تزال تحرك وتهز مشاعر النقاد والقراء حتى وقتنا هذا ، وتغريهم وتفتنهم بجاذبيتها ، فهي مكتنزة بالطاقة الابداعية و الادوات الجمالية التي تغذي القارئ بالخيال الجامح و اللذة الشعورية الفياضة ، لذلك عكف العديد من النقاد (**أمثال : د.صلاح فضل ، د.محمد عبد المطلب ، مصطفى ناصف .....الخ**)على دراسة النص الجاهلي بطريقة حداثية تعكس جماليات فيه كانت تستشعر ولا ترى فأبرزوها بصورة استأثرت بنفوس المتلقين و إعجابهم.

وقد يعرض الكثير من الطلاب على دراسة الشعر الجاهلي لصعوبة مادته و نصوصه الا أنني رغبت في المغامرة و الخوض في لجج النص الجاهلي ، رغم مشاق هذا المسلك ووعورته ، لكون المعلقات من النصوص الجاهلية القديمة المشبعة بالدلالات المتعددة و الجماليات الفريدة التي تأسر لب القارئ و تزيده إمتاعا.

ولقد اخترنا المنهج الاسلوبي في تناول أسماء النساء في مطالع القصائد الجاهلية – بين الواقع و الخيال- " المعلقات انموذجا" في محاولة لبعثها من جديد و اعادتها الى شاشة النقد و التحليل بشكل طازج وجديد مرة اخرى فكانت الفكرة تناول نصوص قديمة بمنهج نقدي حديث.

كما يهدف البحث الى اجراء المقارنة بين أساليب شعراء المعلقات في توظيف أسماء النساء ورصد نقاط التشابه و الاختلاف بينهم في محاولة لقراءة هذا الشعر في ضوء معطيات علم الاصوات وعلم الدلالة ، وتوجيه نظر الدارسين و الباحثين صوب الشعر القديم متسلحين بمعطيات علم النقد الحديث و الدراسات الادبية المعاصرة ، حتى يتمكنوا من الوصول الى كنوز هذا التراث العربي الضخم و ارتشاف رحيقه.

و لا نبالغ اذا قلنا أن في الشعر أصالة أسلوبية نادرة وروحا متفائلة ، ونظرة بهيجة للحياة و لا يخلو من النظرة الفلسفية الكونية التي اجتمع لها صدق الوجدان و اصالة الاعراب و قوة التعبير ومرد هذه الخصائص يعود الى حياة الفطرة التي عاشها الشاعر آنذاك ، فكان ارتباطه بالطبيعة ارتباط تكوين ، لا يفصل احدهما عن الاخر ، فقد عايشها معايشة مباشرة تنبهت لها حواسه وانفعل بها وجدانه ، و تأملها عقله ، فجاء شعره واعيا بل بمثابة الينبوع الاول ، الذي كان على الرومانسيين المحدثين أن يعبوا منه بدلا من أن يعرضوا عنه من ذلك رمزية الدمع وكيف ارتبط في الاسطورة بالخلق ، وفي الشعر بالرغبة الوجدانية في احياء الاطلال وتشبيه المرأة بالبيضة وسهام العيون.

وعندما حللنا المعلقات السبع تحليلا يناسب الافكار و الدفقات الرئيسية فيها تلك المعلقات التي تطرح في الواقع جملة من القضايا النقدية الهامة منها ما يتعلق بالجانب الاسطوري ومنها ما يتعلق بالدراما ، ويظهر ذلك في المقاطع الغزلية الطويلة ، التي نلمس فيها نموا وتطورا طرأ على شخصية الشاعر ، وكشف لنا عن سيماته النفسية ، وما يبطنه في لا وعيه ، وقد تعددت الاراء في تفسير غزليات شعراء المعلقات ودلالتها حيث عمقوا من الجانب الدرامي بوصفهم الرائع للمرأة وغيره من مظاهر الطبيعة فإذا بهم ينقلون لنا صورة القلق الكوني ، التي تتصل موجاته المتلاحقة لتوحد ما بين نفس الشاعر و الطبيعة ولا نجد ابرع من هذا الاسلوب في التعبير عن النزاعات الوجودية و الرومنسية و الرمزية و الواقعية بما يحويه هذا النموذج من رموز و اشارات تربطه عبر الخيال الشعبي و العقل الجمعي بطرائق الخرافات و افانين الاساطير و الملاحم الغابرة...

وعماد تحليلنا لهذه النصوص هو فهمها وفقا لنظريات اللغة و الادب ، واستيعاب الدلالات الممكنة ما وسعنا للبحث

نسأل الله التوفيق و السداد انه نعم المولى ونعم النصير

الفصل الاول

أسماء النساء في مطالع القصائد الجاهلية

المبحث الأول:

1- تمهيد:

لا أحد يستطيع أن ينكر ذلك الارتباط الوثيق بين العناصر اللسانياتية الثلاثة[1] وهي اللغة التي هي اداة ضرورية للكتابة، والنقد الأدبي الذي يحايث الأدب، والذي هو نتاج ضروري للتعبير عن خلجات النفس وما يصطرع في أعماقها من العواطف الجياشة والاحساسات الرهيفة، والأسلوب الذي هو المظهر الجمالي الذي يمتد إلى اللغة في إفرادها والكتابة في تركيبها ليتولاهما بالزينة والتنميق.

لكن هذه العناصر الثلاثة ليست شيئا إذا لم يضف إليها عنصر رابع وهو المتحكم الفاعل وهو الكاتب أو الأديب، ذلك الشخص الذي يدعى في معجم النقد المؤلف في حال أو القارئ في حال أخرى[2] .

واللغة التي نقصدها ليست اللغة الطيعة التي يتعاطاها الناس على اختلاف أقدارهم و ثقافتهم والتي يستعملها البسيط منهم استعمالا أوليا ، في درجة النفعية الأولى "أو درجة الصفر ، أو المستوى الفضائحي" بتعبير رولان بارت[3] بحيث تقرأ الدلالة من خلال أجساد الألفاظ ، وهو استعمال لا تعدو قيمته ما تحققه اللغة في مستواه من كينونة الفرد اجتماعيا و حال طغيان هذا الجانب ينسى أهم جانب من جوانب اللغة و اكثرها إشراقا ، إنه سحريتها وعبقريتها، ومقدرتها على استيعاب شتى تجليات العوالم ، إن داخلية أو خارجية ومقدرتها على التحرك والاشارة و انتقالها من مظهرها الاعتيادي الباهت الشاحب الذي نعد عظام الهيكل فيه من خلال الايهاب الكاسي للجسد اللغوي الى فكر الغاية وهو جوهر إبداعية اللغة وصميم الخلق الادبي كما يصفه فخنر Wegner [4]

1- أنظر عبد المالك مرتاض ، في نظرية النقد ، متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها ، دار هومة بوزريعة ، الجزائر ، ط 2005 ص161 .
2- المرجع نفسه الصفحة نفسها .
3- رولان بارت ، لذة النص ، ترجمة منذر عياشي ، مركز الانماء الحضاري ، حلب ، ط 1 ، 1992 ص 28 .
4- عبد السلام المسدي ، الاسلوب و الاسلوبية ، الدار العربية للكتاب ، تونس ، ط 2 1982 ص 116 .

ونحن نعني بحديثنا هذا ذلك المستوى النوعي الذي يمكن أن نختزل الاشارة اليه بـ " رحيق اللغة " هذه اللغة التي جرى وصفها عادة بـ" لغة الأدب" أو "لغة الشعر" وهي تلك المنظومة الكلامية الرمزية التي تولدها المخيلة الأدبية بوجه عام، و المخيلة الشعرية بوجه خاص من النظام اللغوي العام ، والمفترض بدءً في هذه اللغة أنها تتميز بتجاوزها للحدود و الأعراف ، و الأنظمة الكلامية المجمع عليها بشكل من الأشكال [1] ، وهذا ما ذهب اليه جاكبسون حينما ركز على أدبية الأدب وما يرفع الكلام من مرحلة التبليغ و الايصال الى المرحلة الفنية ، وهي الوظيفة الشعرية[2] أو كما يرى بارت " أن أهم عملية تحدث لخروج اللغة من الصياغة المكشوفة الى مجال الخطاب الادبي ، هي عملية اعادة التوزيع القائمة على اساس القطيعة بين شكلي اللغة ، لينتج المستوى المتحرك و الفراغ الذي يتيح مجالا أرحب للقارئ ليخوض عملية التاويل[3].

واعادة تشكيل اللغة واعادة التوزيع هي من وظائف المبدع وهي مرتبطة بمقدرة الانسان على تخليص الكلم من القيود التي يكبلها بها الاستعمال ، فالإبداع إحياء للكلمة بعد نضوبها[4].

ان هذا النوع من الخطابات يمثل نسيجا هائلا متجانسا بخاصية التمرد على قيود المواضبة و التطلع الى نقل اللغة عبر مختلف أنواع الانزياحات (Ecart) الى فضاء الانعتاق و الرحابة انه يهدم العادة ، ليعيد البناء بأجزاء الكيان المترهل الذي نقضه [5] وفق استعمالات لم يعتد عليها المستعملون[6].

وعلى سبيل المثال لا الحصر فان إختيار الشعر وسيلة للتعبير دون النثر له معنى لا بد من الوقوف عنده وهو جزء مما يراد للخطاب أن يقوله ، بل ان الورقة المستعملة في نقل الخطاب في صورته المكتوبة ، وطريقة تهيئتها و كيفية توزيع الوحدات عليها قد تغدو ذات صلة ولو من الناحية السيميائية بفحوى الخطاب [7].

1- أنظر د . عثمان بدري ، دراسات تطبيقية في الشعر العربي ، نحو تأصيل منهج في النقد التطبيقي ، منشورات ثالة ، الابيار ، الجزائر 2009 ص11 .
2- جاكبسون ، قضايا الشعرية ، ترجمة محمد الوالي و مبارك حنون ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط 1988 ص 20 .
3- رولان بارت ، لذة النص ص28 .
4- عبد السلام المسدي ، الاسلوب و الاسلوبية ، ص118 .
5- جوليا كريستيفا ، علم النص ، ترجمة فريد الزاهي ، مراجعة عبد الجليل ناظم ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ط 1 1991 ص 21 .
6- سعيد حسن البحيري، علم لغة النص ، الاتجاهات و المفاهيم ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، لونجمان القاهرة ط1 ، 1998 ص 117 .
7- جوليا كريستيفا ، علم النص ، ص 80 .

ولا يعني ذلك الاقتصار على الناحية الشكلية دون حساب المضمون الذي يعد مسبارا فعالا في الكشف عن آليات عمل النص الادبي و طرق تفاعل أجزائه ووحداته بعضها مع بعض وهو ما يمتكن أن يطلق عليه بالدلالية (la signifiance) اذ ينبغي على الخطاب أن يتجاوز حدود الدلالة الاولية التي يراها riffaterre خطابية [1] ، الى ما يمكن ان يطلق عليه الدلالة الايحائية أو الطاقة التخييلية التي تفعل دور المتلقي و تشحذ قوى الادراك لديه لتوليد عوالم غير محدودة الدلالة ، قد لا يشكل مقصد المتكلم الا واحد ووحيدا منها وفي ظل هذه الامكانية المتاحة للتاويل ، ينطلق المتعاطي المتذوق من النقطة التي انتهى اليها الخطاب نفسه وهي القاعدة اللسانية و ان كانت تمثل مرحلة أولى من اعادة التوزيع بحفر خط عمودي في مساحة النص تتلاقى فيه نماذج هذه الدلالة التي لا تحكيها اللغة التصويرية و التواصلية ان النص يتوصل الى هذا الخط من كثرة اشتغاله على الدال[2] وعلى الرغم من انها لحظة لا تدوم طويلا ، الا أنها اكثر لحظات حياة الاديب أو المبدع جلاء وتمنحه خلودا من خلال ترسبات التاريخ على المكتوب[3].

وما يقابل الكتابة بوصفها آلية إنتاجية ، هو القراءة كآلية ثانية لها صفة الانتاجية أيضا أو فلنقل إعادة كتابة ، لأن الكتابة الاولى آنية لا تكاد تنتهي حتى تبدأ في الفناء في حين تأخذ القراءة صيغة تحريك لكتابة جديدة لا يمارسها مصدر الخطاب إنما هي من فعل المتلقي المزود بآليات القراءة الصحيحة أو المقبولة[4]

انها- القراءة- سلطة يمارسها القارئ الحصيف على الخطابات للوصول الى مكمن الجمالية فيها[5].

وتعدد قراءات العمل الفني بتعدد الاتجاهات و المناهج الادبية و النقدية ، بل بتعدد المنازع الايديولوجية للمبدع و المتلقي معا[6].

1- محمد الهادي الطرابلسي ، بحوث في النص الادبي ، الدار العربية للكتاب ، تونس ص 32 .
2- جوليا كريستيفا ، علم النص ، ص 80 .
3- ويقول بارت بهذا الشأن " إن كل أثر مكتوب ، يترسب ترسب العنصر الكيماوي ، فيكون شفافا برينا ، محايدا ثم تظهر ديمومته البسيطة كل ماضيه المؤجل ، وتبرز كل شيفراته التي تتكشف بالتدريج" رولات بارت الكتابة في درجة الصفر، ترجمة محمد نديم خشفة ، مركز الانماء الحضارس ط1 ، 2002 حلب ص 25 .
4- د. نواري سعودي أبو زيد ، جدلية الحركة و السكون ، نحو مقاربة أسلوبية لدلانلية البنى في الخطاب الشعري عند نزار قباني " الغاضبون أنموذجا أنموذجا " بيت الحكمة للنشر والتوزيع ، ط 2009 ، ص 21 .
5- المرجع نفسه ، ص 30 .
6- انظر د. عثمان بدري ، دراسة تطبيقية في الشعر العربي ، ص11 .

ويتابع د . عثمان بدري قائلا : " إن القراءة الاولى و الانسب هي تلك القراءة المستكشفة المنبثقة من صلب العمل الفني نفسه " ويصف هذه القراءة قائلا " القراءة التفسيرية التأويلية [1] التي تقوم على الوعي بالوظيفة النوعية التي تؤديها اللغة لإنتاج المعنى الادبي[2] ، وذلك لآن اللغة " هي ضرورة الحياة البشرية وصانعة رحلة الانسان الطويلة على الارض[3].

في حين أن القراءة الشعرية [4] عند تودوروف أن يحتضن القارئ مقروءه ، و يتفاعل معه محاولا الوقوف على أبعاده الجمالية ، التي إليها يعزي ظهوره لغة فوق لغة يوحي بما يريد قوله دون ان ينطق ، وهو في كل ذلك يستعين بمساءلة شفراته الفنية و كيفية اشتغالها من خلال فهم سياقه الفني وهذه الفعالية المتميزة هي ما يعول عليه في صبر النصوص و التنقيب فيها[5] .

فالسمة الاسلوبية لا تتحد خارج السياق الجمالي الذي يعطيها خصوصيتها كما أن الظاهرة الاسلوبية تأخذ أشكالا و ألوانا من نص إلى أخر و لايمكن حصرها ، انما متجددة بتجدد النصوص الابداعية نفسها[6].

فالاسلوب هو النص كما قال ريفاتير [7] ، فهو – الاسلوب – خلق و ابداع و تجاوز لنفس المبدع ، وحفر مجرى لغوي خاص يصنع الكاتب نفسه[8].

1- محمد عناني ، المصطلحات الادبية الحديثة ، دراسة ومعجم انجليزي عربي، الشركة العالمية لونجمان القاهرة 1996 ، ص 132،179/130،153 .
2- انظر د. عثمان بدري ، دراسة تطبيقية في الشعر العربي ، ص11 .
3- د. مصطفى ناصف ، اللغة و التفسير و التواصل ، عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب الكويت 1995 ص 117 ، 97 ، 95 ، 73 .
4- عبد السلام المسدي ، الاسلوب و الاسلوبية ، ص 171 .
5- د. نواري سعودي أبو زيد ، جدلية الحركة و السكون نحو مقاربة اسلوبية لدلالية البنى في الخطاب الشعري عند نزار قباني " الغاضبون أنموذجا " ص 31 .
6- أنظر د. فاتح علاق ، في تحليل الخطاب الشعري ، دار التنوير، حسين داي ، الجزائر ط 2008 ، ص80 .
7- المرجع نفسه الصفحة نفسها .
8- المرجع نفسه الصفحة نفسها .

- وكثيرا ما تتردد على مسامعنا مصطلحات كالخطاب الأدبي، وقريب منها الخطاب النقدي الذي هو في أصله متكون عنه، متولد منه[1].

- ويرى بارت (Barth) أن أهم عملية تحدث لخروج اللغة من الصياغة المكشوفة إلى مجال الخطاب الأدبي، هي عملية إعادة التوزيع القائمة على أساس القطيعة بين شكلي اللغة، لينتج المستوى المتحرك والفارغ الذي ينتج مجالا أرحب للقارئ ليخوض عملية التأويل2.

- فالخطاب الأدبي يعمل على اللغة الاعتيادية، ليصوغ منها لغة جديدة غير مألوفة أو لنقل إن عمله إعادة صياغة تخضع لها اللغة، ويلعب الإنسان في مكل ذلك دورا محوريا فإعادة تشكيل اللغة أو إعادة التوزيع3. هي من وظائف المبدع، وهي مرتبطة " بقدرة الإنسان على تلخيص الكلم من قيود التي يكبلها بها الاستعمال،..... فالإبداع إحياء للكلمة بعد نضوبها"4.

- وإن ما ينفرد به الخطاب الأدبي عما عداه من أنواع الخطابات، مجموعة مقومات كالإيقاع، والتصوير وطبيعة بنية النوعية التي لا يعسر ملاحظة الفرق بينها وبين سواها من بنى الخطابات المخالفة، وهذه عين ما نطلق عليه عادة مصطلح الأسلوب، هذا المصطلح الذي يشيع تداوله في حقل الدراسات الأدبية والنقدية ، كونه دعامة هامة في التأسيس للعمل الأدبي بمختلف ضروبه وأجناسه وشد حباله بدعائم الخلود والاستمرارية، وتزداد أهميته إذا نحن علمنا، أنه شكل نقطة التقاء بين مجالين هامين، هما مجال علم اللغة في ارتباطه بالنصوص الأدبية، ومجال النقد والدراسات الأدبية والنقدية ذات الارتباط الوثيق بصميم الأدب5.

- فالأسلوب، كما عرفه (بروست) بصمات تحملها صياغة الخطاب، فتكون كالشهادة التي لا تمحى[6].

1 - يقول رولان بارت " إذ أن الخطاب حول النص لا يمكن أن يكون هو إلا نصا" درس السيمولوجيا، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي تقديم عبد الفتاح كليطو دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ط2، 1986 ص 66، 67.

2 - رولان بارت، لذة النص، ترجمة منذر عايشي، مركز الانماء الحضاري حلب، ط1، 1992، ص 28.

3 - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

4 - عبد السلام المسدي، الأسلوب و الأسلوبية، الدار العربية للكتاب، تونس ط2 ، 1982، ص 118.

5 - برند شبلنر: علم اللغة والدراسات الأدبية، دراسة الأسلوب، البلاغة، علم اللغة النصي، ترجمة وتقديم وتعليق محمود جاد الرب، الدار الفنية للنشر والتوزيع القاهرة، ط1، 1991، ص 53.

6 - عبد السلام المسدي، الأسلوب و الأسلوبية ص 70، 71

- وتجنح مجموعة أخرى، من الدارسين إلى تحديد الأسلوب انطلاقا من التركيز على الكيفية التي يمكن أن تتآلف بها الوحدات الدنيا للخطاب ومجموعة العلاقات التي يمكن لها أن تظهر داخله، في شكل تواترات أو مفارقات أو تكرارات أو غيرها من طرف الارتباط1.

- والأسلوب من هذه الناحية " اثر ينتج عن شكل الرسالة، لأنه يقوم على سلسلة مضاعفة من الطرق، وينشأ بعضها عن توافق الإشارات، كما ينشأ بعضها الآخر عن تضادها"2.

- ومن جهة نظر أخرى يقيم الأسلوب على أنه مجموعة الانحرافات أو الخروقات أو الانتهاكات، أو الانزياحات الحاصلة في إمكانات اللغة التي يباشر بها المبدع، بالنسبة إلى تعبير نمطي أو معياري3. وبالتالي فلأسلوب كما يذهب (والاك و فارن)، يمكن أن يحدد انطلاقا من مجموعة زوايا نراها تتكامل مع بعضها البعض4.

وهذا عين ما قصد إليه الإمام عبد القاهر الجرجاني، وهو يبلور نظريته الشهيرة " النظم" كقوله " وأما نظم الكلم فليس الأمر فيه كذلك – أي ليس كنظم الحروف، لأنك تقتفي في نظمها أثار المعاني وترتبها على حسب الترتيب المعاني في النفس..... 5.

1 - شريم جوزيف، دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت ط1 1984، ص37

2 - الأسلوب و الأسلوبية ص 124.

3 - يراجع سعد مصلوح، الأسلوب دراسة اللغوية الإحصائية، عالم الكتب ط3، 1992 ص 43 ، (رجاء عيد البحث الأسلوبي، تراث ومعاصرة، منشأة المعارف، الإسكندرية ، 1993، ص 13، .14.

4 - عبد السلام المسدي، في آليات النقد الأدبي، دار الجنوب للنشر تونس 1993 ص 49.

5 - عبد القاهر الجرجاني: دلائل الأعجاز في علم المعاني، تصحيح وتعليق محمد رشيد رضا، دار المعرفة بيروت 1982 ص40.

- فهو إذا مرادف لطريقة الكاتب أو مسلك المنشئ في رصف معطيات اللغة بشكل يجعلها مختلفة عن غيرها من طرق الرصف، ويمنحها قدرا من الحركية (الدينامية) التي تضمن للإنتاجية قدرا من القبول والبقاء.

- إن الأسلوب طريقة نوعية في النظم، بما يطرأ على التركيب من تغيرات داخلية كطبيعة البنية خبرا وإنشاء، اسمية و فعلية ونوعية العناصر وموقعية المكونات بعضها من بعض، والدلالات الزمنية وما ذلك مما هو تابع للمعنى، وأسير في قوة الدلالة، التي سيصدر عنها شكل التركيب، وعنها يبين بعد عملتي الاختيار و التأليف.

- ولا شك أن براعة الأديب، موقوفة على مقدرته على التوفيق بين الكلام وبين مقتضى الحال، ومطالب المعنى.

- ومن خلال هذا البحث، نحن لا نحاول الإلمام بكل مظاهر الأسلوب عند الشعراء بل سنركز على بعضها والتي ألقت بثقلها في خضم تفاعلات الإنتاجية، وفرضت نفسها على المتلقين قديما وحديثا .

2 -الأسماء عند العرب :

إن لكل بيئة مسميات تلوذ بها ، لائقة لثقافاتها ، وكل ثقافة تخلو الى مسميات خاصة بها وتتناوب أجيالها عليها مع تعاقب الأزمان ، و لقد كان سلطان البيئة قويا على اطلاق الاسماء على الاولاد الذكور خاصة ، فكان العرب إذا ولد لأحدهم ابن ذكر سماه بما يراه أو يسمعه [1]. مما يتفائل به ، فخصو أولادهم من الذكور بما يرغبون من صفات تتمثل بهم في مستقبل أعمارهم مثل : الشجاعة والبطش والقدرة على التحمل و المكر ، فأطلقوا عليهم أسماء السباع المفترسة التي اتصفت بصفات القوة التي يرونها ويشاهدون صراعها في أرضهم حين حلهم وترحالهم ليلا ونهارًا ، فأكثرو من اسم ذئب ونمر وأسد وكلب ثم استوحوا صفات هذه السباع وهي صفات مرغوبة عند العرب ، لا بقاء لهم بغير اتصاف رجالهم بها ، فالرجال حماة القبيلة ودرء العدوان عنها ، بهم تصان الاعراض وبهم تحفظ الاموال والانعام والحمى ، فأطلقوا أسماءً تحمل معاني البأس والشدة عليهم ، نحو: بطاش ، سفاح ونهاش ومقاتل وهاجم ، وهاشم وحنظلة وضرار وحرب ، وتفاؤلا بالظفر على اعدائهم نحو :غالب ، ظالم وغارم و غازي ومنازل[2] ، ودواس الظلمة.

وهم يدرعون سواد الليل و أغباشه متحفزين لمجيئه كالذئاب يستترون به عن عدو متربص او صاحب ترة وهم ما بين واتر و موتور، فقالوا في أمثلتهم " ادرعوا الليل فانه أخفى للويل"[3].

نظرًا لانكشاف السائر في الصحراء نهارًا حيث لا يستتر بشيء من علامات الطبيعة كالأشجار و الطيران وتعرجات التضاريس وغيرها ولشدة حر النهار في الهوا جر ، وهم ما بين طريد وشريد ومطلوب حتى وصلوا أنسابهم بالليل تلحفا به قال الشاعر:

أنا ابن عم الليل وابن خاله *** إذا دجى دخلت في سرباله

لست كمن يفرق من خياله[4].

1- ابن فارس ، الصاحبي في فقه اللغة ص94 .
2- الالوسي ، بلوغ الارب في معرفة احول العرب ط1 ،ج3 ،ص193 .
3- انظر البغدادي ، خزانة الادب ولب لباب لسان العرب ، ج1 ص 393 والمثل من اقوال أكثم بن صيفي التي ذهبت مثلا .
4- الالوسي ، بلوغ الارب في معرفة احوال العرب ، ج1 ص13 .

فطبيعة الحياة العربية وما يعتبرها من صراعات وعداوات وشارات وغزو وما ينجم عن الغزو من نهب وسلب و قتل تفرض على الرجال الشجاعة والبأس والنجدة.

و للأسماء مهام فوق ما ذكر ، فهم ما يسمون أبنائهم لإخافة أعدائهم بمضامينها وإيحاءاتها ورموزها ، فلكل مسمى نصيب من اسمه ، فيقع معنى الاسم في نفس السامع متخيلا صفات صاحبه التي وشى بها اسمه ، فكانوا يسمون أبناءهم بشر الأسماء غالبا ويسمون عبيدهم بأحسن الأسماء ، فيروى أن أبا الدقيش الكلابي سئل عن ذلك قال :" أنهم يسمون أبناءهم بشر الأسماء " نحو:كلب وذئب وعبيدهم بأحسن الأسماء نحو: مرزوق ورباح : فقال إنما سمي أبناءنا لأعدائنا وعبيدنا لنا[1].

وكذلك أسماء النساء ، وقد خضعت لمواصفات البيئة العربية الصحراوية في الجاهلية وكان لها دور في حصانة المرأة و حمايتها من ذؤبان الرجال في مجتمع ذكوري خشن عُرف بالكبت الجنسي ، وحرم فيه على الشباب التنفيس من حُمّى الشهوة ، لذلك كان الخوف شديدًا ومبررًا على النساء ، فالمرأة أعظم غنيمة للرجل وعقيلة ماله ، وهم ما بين حلٍ وترحال ، لا حمى لهم سوى السيف والخيل ، فهم أهل وبر لا أهل حصون تمنع نساءهم من السبي والخطف .

قال الأسعر الجعفي:

ولقد علمت على تجشمي الردى *** أن الحصون الخيلُ لاَ مَدَر القُرى[2].

في ظل هذه الأوضاع المعيشية والاجتماعية والقيمية ، ابتعد العرب عن إطلاق أسماء على بناتهم تشي بالجمال والرقة والنعومة والميعة ، وحاولوا أن تحمل أسماؤهن معاني نفسية وعقلية لا جسدية كالعند والحدة والفصل والمتعة والحكمة والعقل ، فكانت أسماء بناتهم نحو: هند وعنود وفصل والخنساء وشعثاء وفاطمة ورابعة وأروى وقتيلة و أمامه وسلمى ، وغير ذلك من الأسماء التي تمنع خيال السامع من الرجال من التلذذ بموحيات الاسم وصفات صاحبته المتخيلة خوفا عليهن من حوف بيوتهن من قبل الرجال الطامعين بإدراك الطلب أو التربص بهن على المفارق والعيون وأكتاف البيوت ومصاطب الكثبان.

1- المصدر السابق ،ج3 ص193 .
2- أنظر الاصمعي : الاصمعيات ، ط7 قصيدة الاسعر الجعفي ، رقم 44 ص 141 مدر القرى : لبنُ البيوت.

كان الجمال البارع للمرأة يعرضها للكثير من المضايقات و يزيد من احتمالية خطفها وسبيها و يشهر أهلها بين العرب حتى يترامى الأضياف على بيت أبيها ويكثر المرتادون لحماها بشتى الذرائع لرؤيتها ، وتنتقل أخبارها بين الناس حتى بعد زواجها ، ويتنافس عليها الفرسان والشيوخ ، وتكون سببا للعداوة بينهم ، وربما كانت نذير شؤم لزوجها ، وخلق العداوة له ومدعاة لقتله ، طمعا في الحصول عليها ، وحسدا منهم لما حازه زوجها من أغلى ملذات الحياة ومتعها عندهم [1] ، لذلك غدا الزواج من المرأة الجميلة مكروها ، ومحفوفا بالمخاطر لخوفهم بأنها لن تسلم من تشوف الرجال لها وطمعهم فيها ، في ضوء طبيعة حياتهم المقسمة بين غزو وعدوان وحل وترحال ، وخلو الديار في كثير من الأحيايين من الحياة والرجال فقال الشاعر

لن تُصَادِف مَرْعًى مُمَرِعًا أبدًا *** إلا وَجْدَت بِه أثار مُنتجعِ[2].

1- انظر: قصة معاوية بن الشريد لسلمي واسماء المرية وكانت تحت هاشم بن حرملة ، عندما رآها معاوية في سوق عكاظ ، فراقه جمالها ، فأضمر قتل زوجها للفوز بها ، ووقع بينهما يوم حوزة الاول : أنظر ذلك في محمد أبو الفضل ابراهيم وعلي محمد البجاوي ، أيام العرب في الجاهلية ص121 .

2-. الالوسي ، بلوغ الارب في معرفة احوال العرب ، ج2 ص13

3- أسماء النساء في مطالع القصائد الجاهلية :

ترتكز أسماء النساء في مطالع القصائد الجاهلية ، وفي البيت الأول من المطلع خاصة وقلما وردت في المقاطع الداخلية ، وان ورد من هذا القليل ، فسيكون غير الاسم الذي ذكر في المطلع على الاغلب أو أن يأتي الاسم نفسه على صيغة غير التي ورد عليه مصغرًا أو مرخمًا ولكن كثرة أسماء النساء في ديوان الشاعر الواحد كثرة لافتة ، فنافت على ثمانية عشر اسما عند الاعشي[1].

وذكر امرؤ القيس ما يقارب سبعة وعشرين اسما [2] ، وأورد بشر بن أبي خازم ما ينيف على خمسة عشر اسما [3] ، وذكر النابغة ما ينيف على اثني عشرة اسما [4] ، أما زهير فذكر أربعة أسماء سوى الكنى والألقاب [5] ، وذكر الحطيئة حوالي خمسة أسماء ، ولكنه كررها كثيرًا بصيغتي التصغير أو الترخيم حتى زادت على العشرين اسما[6].

وكان كل شاعر يلوذ بأسماء معينة يكررها في شعره أكثر من غيرها ، فتميم بن ابيّ بنُ مقبل كرر في قصائده مجموعة من الاسماء مثل : كبشة ، وكبيشة ، والدهماء ، وليلى ومن الكنى ، أم عاصم وأم حاجز ، وأم سهم ، وأم خشرم وغلب على اسماء النساء عند ابي ذؤيب الهذلي الكنى : نحو: أم عمرو ، و أم وهب ، وأم سنان وأم الرهين ، ام الحويرث.

يلمح الناظر في الاسماء في المستعرض من الدواوين الشعرية ، كثرة الاسماء وتعددها في الديوان الواحد و أحيانا في القصيدة الواحدة ، الامر الذي يحملنا على أن نستبعد أن تكون هذه الاسماء كنايات لنساء كان للشاعر معهن تجربة حقيقية ، وان للشاعر معهن علاقة ما من علائق الحياة الجنسية ، أو الاجتماعية الدائرة بين الذكر والانثى ، كالعشق بأنواعه او الاعجاب أو الشغف او الصبابة وغير ذلك من حبال الوصل بين الرجل والمرأة في مجتمع معروف بالغيرة العمياء

1- اسماء النساء في ديوان الاعشى : هريرة ، جبيرة ، ليلى ، مهدد ، قتلة ، عفارة ، ميناء ، فتيلة ، زينب ، سلمى، لميس ، سمية ، ريا ، هند ، سعاد سعدى ، ميا ، تيا (اسم اشارة).

2- اسماء النساء في ديوان امرئ القيس : فاطمة ، عنيزة ، ليلى ، سلمى ، لميس ، بسباسة ، سلمى ، أسماء ، هند ، الرباب ، فرتني ، ماوية ،هررقاش سعاد ، دعد ، مي ، جمل ، نعم ، فطيمة ، أما الكنى : أم الحويرث ، ام الرباب ، أم جندب ، أم هاشم ، أم عمرو ، والالقاب / ابنة عفوز ، ابنة البكري.

3- أسماء النساء في ديوان بشر بن ابي خازم : سلمى ، اميمة ، سليمى ، عميرة ، فاطمة ، مية ، ليلى ، أمية ، رميلة ، حنتم ، اسماء ، سعدى ، كشة اذام ، هند.

4- أسماء النساء في ديوان النابغة الذبياني : مية ، أميمة ، سعاد ،سعدى ، قطام ، اسماء ، ظلامة ، امامه ، هند ، نعم ، ولقب المالكية.

5- أسماء النساء في ديوان زهير بن أبي سلمى : أسماء ، فاطمة ، سلمى ، ليلى ، والكنى : أم كعب ، أم أوفى ، الالقاب : ابنة البكري ، ابنة مدلج.

6- اسماء النساء في ديوان الحطيئة : ليلى ، هند ، امامه ، عرسي ، سليمى ، هند الهنود ، والكنى : أم معبد ، أم مالك.

على الاعراض ، حتى وصل الامر عند بعضهم الى واد بناتهم وهن في المهود رضع قاصرات خوفا عليهن من السبي والعار.

فاذا كان المجتمع كذلك فلن يسمح بانفلات العلاقة بين الرجل والمرأة، كما يلمح من فيض علاقات التشبيك بين الشعراء والنساء اللواتي وردت اسماؤهن في دواوينهم ، وستكون منظومة قيمهم الاجتماعية أشد حرصا وتحوطا مما حذروا منه على البنات عندما يكبرن ، وقد حدا بهم هذا الحرص على الشرف ونقاء العرض الى حرمان من تشتهر لهما قصة عشق من الزواج المعروف وذلك عقابا على ما اقترفاه من مخالفة للسنن.

وليظهر أهل الفتاة للناس براءة بنتهم من سقطات العشق والصبابة وتبعاتها ، وغالبا ما كان يتم تزويج هؤلاء الفتيات الى ازواج غرباء لقطع دابر التقول على بناتهم ولدفن سره الماضي وكان رجال العرب لا يتحرجون من الزواج بالمعشوقات لمعرفتهم ببراءة عشقهم وبعده عن التبذل والانحلال .

فمن غير المعقول لمجتمع يحرص كل هذا الحرص على سلامة العلاقة بين الرجال والنساء أن يتهاون مع الشعراء الى هذا الحد ويسمح بفوضى العلاقات بين الطرفين وان يسمح للواحد منهم ان يتصل بمجموعة كبيرة من النساء في مجتمع يغار رجاله كثيرا على النساء لحد وأدهن صغيرات و الاهتمام بالمواليد الذكور وتوفير سبل الحياة لهم أكثر من البنات.

إن اغلب الشعراء الجاهليين الذين ذكروا عددا كبيرا من النساء في شعرهم ، لم يكونوا معروفين بالعشق ، ولم يقولوا قصائدهم تلك وهم في ميعة الصبا وفترة الشباب وعنفوانه ، وإن من الثابت أن بعضهم قال جل قصائده وهو في سن المشيب المتأخرة ، فالمثقب العبدي قال قصيدته النونية " أفاطم قبل بينك متعيني " في سن متأخرة حيث قالها بعد خلافه مع عمرو بن هند ، وكان قد عاصر سابقا الملك النعمان أبا قابوس وقال فيه شعرا[1].

1- أنظر :لويس شيخو ، شعراء النصرانية ، ط 2 ، ص410.

والحارث بن حلزة قال مطولته الهمزية " آذنتنا ببينها أسماء" ، بعد أن تجاوز المائة والخمسين[1] ، وكان زهير بن أبي سلمى يعيش في عقد الثمانينات عندما ذكر أم أوفى ، وقد وثق لنا ذلك في شعره في مطولته [2].

فإذا كانت هذه الأسماء كناية عن نساء عرفهن الشاعر الجاهلي ، كان حريا بزهير أن يكنى عن[3] زوجه أم كعب التي ذكرها في مطلع قصيدته الرائية ، وأن يكنى ابن مقبل عن زوجه " الدهماء " التي ورثها عن أبيه في الجاهلية وفرق بينهما الإسلام ليعصم نفسه من النقد ويبعدها عن المخالفة والضلالة وقد ذكرها في ست قصائد [4].

والأحرى بالشعراء العشاق أن يكنوُّا عن معشوقاتهم " لأن الناس فيما يبدو لا يقبلون في يُسر أن يشتهر عنهم حديث الحب وسيرة القلب ، وأن تذيع أسماؤهم الحقيقية وكناهم المشهورة و أسرهم المعروفة في حوادث الصبابة والوجدِ[5] . في معظم الثقافات [6].

فكيف يكون الأمر سهلا في المجتمع العربي الجاهلي ذي الغيرة الشديدة على الأعراض !

إن موضوع الهوى وألف النساء موضوع خاص يتعلق بالجانب الذاتي من المرء ، ويدور حول غرض متفرد من أغراض الشعر العربي وتكاد العلاقة بينه وبين الأغراض الأخرى منبتة تماما ، ومعروف أن جل هذه الأغراض تتعلق بما خشن من علاقاتهم وتصادم ، كالفخر والحرب والغزو والثأر والتهديد والوعيد والنهب و السلب والدماء ، فكيف يتواصل الحديث في الغزل مع التهديد والوعيد والدماء وبأي وشيحة يرتبط الفكر في الأبيات واللوحات المتوالية نفسيا وزمنيا كما هو في الرثاء[7]. مثلا ، فتختلف العاطفة من عاطفة ، غزل و صبابة إلى عاطفة حزن وبكاء وتناقض في هنيهة مشدودة زمامها إلى الهم المطروح على النفس الشاعرة لا تنفك مشغولة به حتى تفرغه في صورة لفظية ، وهذا ما أشارت إليه نتائج الأبحاث النفسية التي أقرت بأنه لا بد من

1- المرجع السابق ص 416.
2- ابي سلمى ، شرح ديوان زهير بن ابي سلمى ص49 و البيت :
سئمت تكاليف الحياة ومن يعش *** ثمانين حولا لا أبالك يسأم.
3- أنظر ، أبو سلمى ، شرح الديوان صنعة ابي العباس ثعلب ص 246 ، قال زهير في مطلع الرائية
وقالت أم كعب لا تزرنا *** فلا ، والله مالك من مزار
4- أنظر : ابن مقبل ، تميم : ديوانه: حيث ذكر ابن مقبل الدهماء في قصائده : (الحائية : ص23) و(الحائية ص 26) و (الفائية ص 81) و (الميمية ص114) و (النونية ص135).
5- انظر الغزل : سلسلة فنون الادب العربي ج ح ص212 .
6- لقب الغربيون معشوقاتهم بالقاب مستعارة ، و اخترع الشاعر الغربي لامارتين أسماء لمعشوقاته أنظر : المرجع السابق والصفحة نفسها.
7- كما هو عند دريد بن الصمة وأبي صخر الهذلي.

علاقة بين فكرتين تلي احداهما الأخرى ، سواء أكانت تلك ظاهرة أم غير ظاهرة ، فالعقل لا يستطيع أن يغير الموضوع حينما يشاء من غير إشارة الى ماضيه القريب[1].

لم يتوسع الشرح القديم ، بدلالات أسماء النساء في المطالع ، و قصر جهده على المنفذ الواقعي ، وعطل المنافذ الأخرى ، أصر على واقعية التجربة الشعرية للجاهلي على الرغم من مغايرتها لواقع الحياة الجاهلية ومواضعاتها الاجتماعية ، ثم تخريج الأسماء بتخريجات واهية : فقالوا في أسماء الحارث :"إنها ممن كان يواصل" وعمره آنذاك مائة وخمسون عاما ، ونسبوا خولة إلى بني كلب ولم تذكر المرويات التاريخية أن طرفة جاور بني كلب وهما متباعدان في الدار، وقُتل الثاني صغيرا في العشرين من عمره ، وهريرة جارية سوداء ، أمة لعمر بن مرثد كان يتعشقها الاعشى وخالف شعره شكلها ، وعبلة فتاة عبسية ، وابنة شيخ القبيلة و أجمل بنات زمانها وعنترة عبد فاقد للأهلية ، اجتماعيا ، و أم أوفى طليقة زهير ، يحن إلى تذكرها وقد تجاوز الثمانين من العمر ، عند قوله قصيدة موضوعها الرئيس الحرب والقتل والدماء [2].وهكذا دواليك.

1- انظر الحوفي ، الغزل في العصر الجاهلي ، ص298 نقلا عن كتاب كيف يعمل العقل لسرل برنت: 45/1
2- انظر : التبريزي : شرح القصائد العشر "ط2.

- **المبحث الثاني:**

1- المعلقات وبناؤها الفني.

- أقسام المعلقة: تشتمل المعلقة على مقدمة و موضوع، وكذلك حال غالبية القصـــــائد الطوال . وتشتمل المقدمة على : وصف الأطلال ، الوقوف علي الديار ، وصف الحيوان ، الحديث عن الرحلة، النسيب بالمرأة ، الشكوى من الشيب أحياناً .. أما موضوع المعلقة – القصيدة – فهو إما أن يكون المديح أو الهجاء أو الفخر أو..

أولا: مقدمة المعلقة (القصيدة):

1 -الأطلال : إن دراسة بناء القصيدة العربية القديمة بصفة عامة ، والتعرف علي أسس تركيبها يعتبر أمراً عسيراً ، وذلك بسبب:

أ - قلة ما بين أيدينا من أشعار جاهلية : حيث نجد عنترة بن شداد يقول :

هَل غادَرَ الشُعَراءُ مِن مُتَرَدَّمِ *** أَم هَل عَرَفتَ الدارَ بَعدَ تَوَهُّمِ [1]

وهذا يعني أن الكثير من الشعراء قبل عنترة وقفوا علي الأطلال ولكن أين هم ؟ وأين أشعارهم ؟ فمثلاً أين ابن حذام الذي يعنيه امرؤ القيس حينما يقول:

عُوجا عَلى الطَلَلِ المَحيلِ لعلَّنَا *** نَبْكي الدِيارَ كَما بَكى اِبنُ حِذامِ [2]

ب - وكذلك كان هناك شكوك حول بعض المعلقات إذ يبدو أنها ليست وحدة متكاملة ، فمثلا قال أكثر من باحث إن معلقة امرئ القيس هي عبارة عن عدة قصائد ، واستدل علي ذلـــك بوجود التصريع بعد كل مقطع من أبياتها:

1 المتردم : الموضع الذي يسترقع ويستصلح لما اعتراه من الوهن . والمعنى : هل ترك الشعراء موضعا مسترقعًا إلا وقد رقعوه وأصلحوه ، ويقصد : أن الشعراء لم يتركوا شيئًا إلا أنشدوا فيه ، وفي الشطر الثاني من البيت خاطب الشاعر نفسه قائلا : هل ها عرفت دار عشيقتك بعد شكك فيها . شرح المعلقات السبع، ص 107 .

2 أحالت الدار أي أتى عليها حول أو أحوال وقد غاب عنها أهلها . ابن حذام رجل من قبيلة طيئ ، ويقال هو وابن خذام.

والمعنى : يطلب الشاعر من رفيقيه أن يتجها معه إلى الديار المهجورة ، ليبكوا الأحبة الغائبين عنها ، مثلما فعل ابن حذام . محمد بن سلام: طبقات فحول الشعراء ، تحقيق محمود محمد شاكر، مطبعة المدني ، القاهرة ، 39/1 .

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيْبٍ وَمَنْزِلِ *** بِسِقْطِ اللِّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ [1]

و مطلع آخر في القصيدة نفسها:

أَفَاطِمُ مَهْلاً بَعْضَ هذا التَّدَلُّلِ *** وَإِنْ كُنْتِ قَدْ أَزْمَعْتِ صَرْمِيْ فَأَجْمِلِي [2]

و مطلع ثالث :

ألا أيّها اللّيلُ الطّويلُ ألا انْجَلي *** بصُبْحٍ وما الإصْباحَ فيك بأمثَلِ [3]

وباختصار شديد يمكن القول لقد بدأت معظم المعلقات بالوقوف علي ديار الحبيبـــات ، و الدعاء لهن أو البكاء لذكراهن ، ثم يستعرض الشاعر شيئاً من ذكرياته مع صواحبه ، ثـم يفترق كل شاعر في تحديد مساره في معلقته ، فامرئ القيس ينتقل بعد ذلك إلـى الصـيد ووصف الخيل .. ، ويتحدث طرفه عن رحلته في جوف الصحراء علي ظهر ناقته ، ويسرف في وصف هذه الناقة ، ثم ينتقل إلي غرضه الأصلي وهو الفخر بنفسه ، والدفاع عنهـا اللائمين علي شربه وتبذيره ، أما عمرو بن كلثوم فلم يقف على أطلال المحبوبة بل بدأ معلقته بالمطالبة بشرب الخمر ، وتمسك في أثناء ذلك بلهجة الفارس المفاخر، حيث قال[4]:

أَلا هُبّي بِصَحنِكِ فَاصبَحينا *** وَلا تُبقــي خُمــورَ الأَندَرينا

وَكَأسٍ قَد شَرِبتُ بِبَعــلَبَكٍّ *** وَأُخرى في دِمَشقَ وَقاصِرينا[5]

وكأن شاعرنا يختار لنفسه أطلالاً من نوع أخر ، هي أطلال الخمر وأماكن لهوه وشربه.

1- قفا : خطاب لصاحبيه ، أو للواحد بصيغة الاثنين . السقط : منقطع الرمل حيث يستدق من طرفه . اللوى: رمل يعوج ويتلوى ، وخص منقطع الرمل وملتواه ليشير إلى الأرض اليابسة التي تثبت فيها أوتاد الخي . الدخول وحومل : موضعان . والمعنى : قفا وأسعداني وأعيناني على البكاء عند تذكري حبيبًا فارقته ومً نزلا خرجت منه ، وذلك المنزل أو الحبيب أو ذلك البكاء بمنقطع الرمل المعوج بين هذين الموضعين.

2- فاطم : مرخم فاطمة . ً مهلا : رفقًا . الصرم : القطع . أجملي : أحسني . والمعنى : يا فاطمة دعي بعض دلالك ، وإن كنت وطنت نفسك على فراقي فأجملي في الهجران .

3- انجل : انكشف . أمثل : أفضل . والمعنى : أيها الليل انكشف ، وليزل ظلامك بضياء الصبح ، وليس الصبح بأفضل منك عندي ، لأني أقاسي الهموم نهارا كما أقاسيها ليلا.

4- مفيد محمد قميحة،شرح المعلقات السبع، دار الهالل، بيروت ، 1997م ، ص 458.

5- هبي : استيقظي . الصحن : القدح الكبير . الأندرون : قرى بالشام . والمعنى : ألا استيقظي من نومك أيتها الساقية ، واسقيني الصبوح بقدحك الكبير ، ولا تدخري خمر هذه القرى . ورب كأس قد شربتها ببعلبك ، ورب كأس شربتها في دمشق وقاصرين . انظر المعلقة في كتاب شرح المعلقات السبع ، ص163 .

أما باقي المعلقات فإنها تسير علي منهج السابقين، حيث تبدأ بالوقوف علي الأطلال مع ذكر المحبوبة، والإفصاح عن مشاعر الشاعر هكذا كان حال شعراء الجاهلية، إنه تقليد ساد عند معظمهم، فما تفسير ذلك الوقوف وما هي دلالته الفنية ؟

رأي القدماء :

قال ابن قتيبة : "وسمعتُ بعض أهل الأدب يذكرُ أَنَّ مُقَصَّدَ القَصِيدِ إِنَّمَا ابتدأ فيها (بذكر) الديارِ والدِّمنِ والآثارِ ، فَبَكَي وَشَكَا ، وخَاطَبَ الرَّبْعَ ، واستوقف الرفيق ، ليجعل ذلك سبباً لذكر أهلها الطاعنين عنها..."[1] .

وهو في أثناء حديثه عن بناء القصيدة العربية يرجع الوقوف علي الطلل إلي تأثير البيئة التي عاش فيها البدوي ، ثم يؤكد بعد ذلك علي ضرورة التزام الشعراء بهذا المنهج فيقول : "وَليس لِمُتَأَخَّرِ الشعراءَ أَنْ يَخرُجَ عن مَذهب المُتَقَدِّمين في هذه الأقسام ، فيقف علـــي منزل عامر ، أو يبكي عند مُشَيَّدِ البنيان ، لأَنَّ المُتَقَدِّمين وقفوا على المنزل الدَّاثِر ، والرســـم العافي . أو يرحل على حمار أو بغل ويصفهما ، لأنَّ المُتقدّمين رحلوا علـي النـاقـــة و البعير ..."[2]. ويعتبر ابن رشيق القيرواني الوقوف على طبع أهل البدو و تقليد عند أهل الحضر.

رأي المحدثين:

1 -هناك من تابع القدماء في رأيهم فقال : إن الطلل هو المثير الصناعي لعاطفة الحب ، فإذا غابت المحبوبة – وهي المثير الطبيعي - فإن الحبيب كلما رأى الطلل حن لأيامه وأثار نجواه ، وكما يُلاحظ فإن أصحاب هذا الرأي – عبد العزيز الكفراوي ، حامد عبد القادر وأحمد الحوفي - يعتمدون علي علم النفس في هذا التحليل.

ونحن نرى إضافة لما سبق ذكره أن الوقوف علي الأطلال يعتبر رمزاً على حب العربي لوطنه وتمسكه به ، والولاء إلي ذلك الطلل الذي طالما وهبهم الحياة ، وصدَّ عنهم عادية الفناء ، لذلك فهم لن ينسوه علي مدي الحياة بل هو أول شيء يذكروه.

2 -المستشرق الألماني "فالتر بروانة " الذي يعتبر وقوف الجاهلين علي الطلل البالي ما هو إلا مبدأ من مبادئ الوجودية ، وأنه يدل علي عمق تفكير الجاهلي في البقاء والفناء ، والكون والفساد ، حيث أن الجاهلي كأي إنسان في كل مكان وزمان يتساءل عن وجـــوده ومصيره ونهايته ، وقد

1- ابن قتيبة : الشعر والشعراء ، تحقيق أحمد محمد شاكر ، دار المعارف ، الطبعة الثالثة، القاهرة 1977 م ،80/1.
2- المرجع السابق ص 82/1 .

أوجع هذا السؤال الجاهلين الذين طالما رددوا عبارات : "عفت الديار – درست الدمن – أمحت الرسوم" .

ويري "بروانة" أن الجاهلي كان يقارن بين حياته وذلك الطلل الذي طالما عمر بأهله ثم تحول إلي قفر، وهذا ما سيؤول إليه هو نفسه ، ولكن ذلك لم يكن يقلق الجاهلي بـــل كان يستمد منه الحافز والإقبال علي الحياة بروح وثابة ، وذلك كان يظهر في نهايـــة القصيدة الجاهلية ، ويستدل علي رأيه بما يجده في نهاية بعض القصائد من قولهم : "دع هذا ..".

ونحن نرى أن "فالتر بروانة" قد جانب الحقيقة ، فحياة الجاهلي أبسط ممـــا تـصـــــور، وتفكيره لم يصل إلى مفهوم الوجودية المعقد ...

أما عز الدين إسماعيل فإنه يثني علي رأي المستشرق فالتر بروانـــة"، ويوضحـه بقوله : "إن قطعة النسيب كانت تقوم علي عنصرين أساسيين هما : الوقوف علي الأطلال ، وذكر المحبوبة ، وان الشاعر لم يجمع بينهما عبثا واعتباطا في موقف واحد أو صورة واحدة ، بل جمع بينهما ليرمز إلي الحياة والموت .. أي الحب المهدد دائمـــا برحيـــل المحبوبة ، كذلك الحياة المهددة بالخراب ممثلة في الوقوف علي الأطلال المقفرة ، هذا إذا نظرنا إلي النسيب علي أنه شكل من أشكال التعبير الأدبي ، أما من الناحية النفسية.

فهو انعكاس لذلك الصراع الأبدي في نفس الإنسان وفي الحياة من حوله بين حب الحيـاة و غريزة الموت... ".

وهو يري أن عمرو بن كلثوم حينما تحدث عن الخمر لم يختلف كثيراً عن الذين وقفوا علي الأطلال ، بل هو مثلهم يقف علي أطلال أماكن لهوه وشربه مع أ صدقائه وأحبابه.

وعز الدين يعتمد في رأيه علي التحليل النفسي كسابقه المستشرق . وهنا نرد علي عز الدين إسماعيل والمستشرق فالتر بروانة برأي عباس العقاد في النفسيين ونظرياتهم إذ يري أنهم يعممون الأحكام والتعليلات ، ولا يستندون إلي وقائع أو معلومات ، وبالتالي فإن رأيهم هذا مرفوض لأنه لا ينطبق علي واقع الإنسان العربي قبل الإسلام .

أما مصطفي ناصف - في كتابه "قراءة ثانية لشعرنا القديم" - فيؤكد رأي السابقين ولكن بطريقة أخري ، حيث يري أن البكاء علي الطلل حزن ، ولكنه حزن ايجابي ، إنه الدموع التي تعلن عن تعلق الشاعر بالماضي الذي لم يعد فناء أو عدماً ، إن الأثـــر بـــاق والشاعر ينفخ فيه من روحه ... والطلل رمز التشبث بالبقاء ، وأن الماضي لم ينتـــه بـــل دفن كي ينبت من جديد ..." . ونحن نري أن القدماء كانوا أبسط تعليلا ، وأكثر توفيقاً.

2 - أسماء المحبوبات :

افتتح الشعراء قبل الإسلام قصائدهم الطوال - المعلقات - بذكر الطلل ثم ذكـــر اســـم المحبوبة ، وهم في الغالب يضيفون الطلل إلي المحبوبة ، وتعليل ذلك أن الطلل والمحبوبة مقترنان اقتراناً عاطفياً وذهنياً ، فضلاً عن الاقتران المكاني الذي نجده في مثل قول طرفة بن العبد :

لِخَولَةَ أَطلالٌ بِبُرقَةِ ثَهمَدِ *** تَلوحُ كَباقي الوَشمِ في ظاهِرِ اليَدِ [1]

و قول زهير:

أَمِن أُمِّ أَوفى دِمنَةٌ لَم تَكَلَّمِ *** بِحَومانَةِ الدُرّاجِ فَالمُتَثَلَّمِ [2]

و قول الحارث بن حلزة :

آذَنَتنـــــا بِبَينِها أَسمـــاءُ *** رُبَّ ثاوٍ يُمَلُّ مِنـهُ الثَّـواءُ [3]

وقوله :

وَبِعَينَيكَ أَوقَدَت هِندٌ النا *** رَ أَخيراً تُلوي بِها العَلياءُ [4]

كذلك قول امرؤ القيس :

---

1 - خولة : امرأة من بني كلب . أطلال : ما بقي من آثار الدار . البرقة : مكان اختلط ترابه بحجارة أو حصى . ثهمد : اسم موضع . تلوح : تلمع . والمعنى : أن لهذه المرأة آثار ديار بالموضع الذي يخالط أرضه حصى في ثهمد ، تلمع مثلما يلمع الوشم في ظاهر الكف.

2 - الدمنة : ما اسود من آثار الدار . حومانة الدراج والمتثلم : موضعان . والمعنى : أمن منازل الحبيبة المكنَّاة بأم أوفى آثار لاتجيب بهذين الموضعين ، أي لم يعرف آثار المنزل لبعده عنه طو يلا.

3 - الإيذان : الإعلام . البين : الفراق . الثواء : الإقامة . والمعنى : أعلمتنا أسماء بعزمها على مفارقتنا ، رب مقيم تمل إقامته ، ولكن ليست أسماء ، فمهما طالت إقامتها لم أمللها.

4 - ألوى بالشيء أشار به . العلياء : البقعة العالية . والمعنى : يخاطب نفسه قائلا : وإنما أوقدت هند النار بمرآك ، وكأن البقعة العالية التي أوقدتها عليها كانت تشير إليك بها.

كدأبكَ من أمِّ الحويَرثِ قبلها *** وجارتها أمَّ الربابِ بمأسل [1]

وتعليل ذكر الشعراء أسماء صاحبتهم - عندنا - هو أن هذه الأسماء لها واقع مادي في حياة الشاعر وتجاربه ، وله مع المسميات ذكريات ، وربما يتمتع الشاعر حين يرددها علي لسانه ، ويتغني بها في شعره .

وإذا كان البعض يري في هذه الأسماء رموزاً ، فإننا لا نبعد معهم بخيالنا اتجاهها ، كقولهم : إن هند لقب جري علي بنات ملوك المناذرة ، أو قول آخرين أن أسماء رمز الخصب ، وخولة رمز الخلود ، وهند رمز الوصال ... فإننا إذا وافقناهم علي الرمز إنما نقول إن كل الأسماء ما هي إلا رموز علي المسميات ، وقد يختار الشاعر اسماً ليس لـــه حقيقياً ، ولكنه رمزاً علي ذلك المسمي كي لا ينكشف أمره ، أما غير ذلـــك مـــن تفاسير وآراء فهي بعيدة عن جادة الصواب ...

3 -افتتاحيات أخرى : (كوصف الخيل ، أو الدعوة إلي شرب الخمر ، أو وصف الطبيعة).

وكما قلنا آنفاً إن الوقوف علي الطلل أو النسيب وإن كان ظاهرة بارزة إلا أنـــــه لـــم يكن حتما علي كل الشعراء ، بل إن من الشعراء من لم يهتم بذكر المرأة ، فمعلقة كمعلقة لبيد مثلا تكاد تخلو من ذكر المرأة ، إذ لم يذكرها الشاعر إلا ليؤكد علي انقضاء هواه ، وذلك لأنه نظم هذه المعلقة وهو في مرحلة الشيخوخة ، فلا حاجة به إلي النساء وذكر هن ، هكذا يقول لبيد :

بلْ ما تذكرُ منْ نوارَ وقد نأتْ *** وَتَقَطَّعَتْ أسْبَابُهَا وَرِمَامُهَا[2]

و قد اختلف الشعراء في أحوا أشعارهم، فمنهم من نجده ينصرف إلى البكاء على الشباب مثل عمرو بن قميئة، و منهم من وصف الطبيعة كعبيد بن الأبرص الذي يقول:

1 - الدأب: العادة، مأسل : اسم جبل . والمعنى : عادتك في حب هذه كعادتك من السابقتين ، فقلة حظك من وصال هذه ومعاناتك الوجد بها كقلة حظك مع أم الحويرث وأم الرباب.

2 - نوار : اسم امرأة يشبب بها . النأي : البعد . الرمام : جمع رمة ، وهي قطعة من الحبل ضعيفة . والمعنى: يخاطف نفسه قاً ئلا : أي شيء تتذكرين من نوار في حال بعدها وتقطع أسباب وصالها ، ما قوي منها وما ضعف.

طافَ الخَيالُ عَلَينا لَيلَةَ الوادي *** مِنْ أُمِّ عَمرو، لَم يُلمِم لِميعادِ [1]

و منهم مَن دعى إلى شرب الخمر كعمرو بن كلثوم ، و منهم من عمد إلى وصف الطبيعة و استبدلها بالأطلال مثل زهير بن أبي سلمى الذي يقول :

صَحا القَلبُ عَن سَلمى وَأَقصَرَ باطِلُه *** وَعُرِّيَ أَفراسُ الصِبا وَرَواحِلُه [2]

ولكن ينبغي أن نقول إن هذه الحالات نادرة ، أما العمود التقليدي للقصيدة فيبدأ بالوقوف علـــي الأطلال والنسيب وذكر المحبوبة ، ثم ينتقل الشاعر إلى موضوع القصيدة...

ثانيا: موضوع المعلقات:

وكما لاحظنا فيما سبق أنه يوجد هنالك من لم يسر علي النظام التقليدي ، واستبدله بمقدمات أخري غير المقدمات الطللية ، كذلك يوجد من عمد إلي غرضه دون مقدمات ، وهذا هو حال الشعراء الصعاليك ، الذين فرضت عليهم قسوة الحياة أن يبتعدوا عن عبث الشعراء.

أما محتوي المعلقات بعد ذكر مقدماتها فإننا نوجزه فيما يلي:

-امرؤ القيس : ينتقل بعد المقدمة الطلية للحديث عن دارة جلجل ، وذكر صاحبته ومغامراته مع النساء ، ثم مناجاة فاطمة ، ثم الحديث عن مغامرته وكيف وصل إلي محبوبته ، ثم وصف الليل وطوله وأهواله ورحلاته في الليل ، ثم ختم بالحديث عن البرق والمطـر ووصف بعض مظاهر الطبيعة البدوية ، وهكذا نجده يخرج عن نظام القصيدة الجاهلية.

-طرفة بن العبد : انتقل من الحديث عن صديقته خولة إلي وصف ناقته ، وذكـر بعض صفاته الحسنة من عراقة ونسب وكرم وقوة ... ثم ذكر بعض أمانيه في الحياة ، وبعد ذلك عاتب ابن عمه مالكا الذي كان يبعد عنه كلما اقترب منه ، ثم ختم معلقته بالحديث عـن كرمه . وهو أيضا يبتعد عن نظام القصيدة العربية كسابقه.

-زهير بن أبي سلمي : بعد المقدمة ينتقل للحديث عن الصلح بين عبس وذيبان ، ويصـــور أهوال الحرب ، ويحذر من الخيانة بعد الصلح ، ثم يختم معلقته ببعض الأبيات الحكيمة.

1 - يلمم لميعاد: يأتي على موعد . والمعنى : زارني طيف المحبوبة "أم عمرو" ليلة كنت بالوادي ، وقد كانت هذه الزيارة بدون موعد مسبق.
2- أقصر : كف . والمعنى : أن قلبه صحا عن حب سلمى وكف صباه ولهوه ، وعريت أفراس ورواحل كان يركبها في الصبا وطلب اللهو.

-عمرو بن كلثوم : بعد الوقوف علي أطلال الخمر ينتقل للحديث عن أم عمرو بن هند ، وكيف حاولت إذلال أمه ، ثم يذكر كبريائه ، ويهدد الملك بذكر الآباء والأجداد وما لهم من أمجاد ، ويسرد مفاخر قبيلته تغلب ... وهكذا كان لكل معلقة موضوعها الخاص .[1]

ثالثا: دور المرأة في الشعر الجاهلي :

لا يمكن لأي باحث أن يستعرض مساحة الابداع الشعري التي شملت الشعر العربي القديم بامتداده مكانا وزمانا دون أن يقف عند الانعطافة الكبيرة التي تمثلها دور المرأة العربية في الشعر العربي القديم.

كما لا يمكن لأي قارئ أن يتصفح دواوين الشعراء ولا يملأ عينيه بذلك الظهور الساطع لعدد من التصورات المنتشرة في أشعارهم كلها والتي تمثل بنية رمزية ترسم الحدود العامة التي يدور ضمنها شعر شعراء العرب قبل الاسلام وهي دلالات متنوعة ومختلفة يرجع بعضها الى الأعراف الاجتماعية السائدة آنذاك منها وأد البنات.

ومن بين هذه الامور مكانة المرأة العربية التي تغنى الشعراء بها طيلة حياتهم حيث تشبعت ذكرياتهم بها وبصورها التي تظهر في أشعارهم بصورة جلية متدفقة كالشريان في صورهم الشعرية ، وغيرها من الصور التي اكتسبت أبعادًا ودلالات عميقة الأثر تابعة لقدرة الشاعر الفنية وطاقاته الابداعية ونجاحاتهم واخفقاتهم في بلورة تجاربهم الفكرية والشعورية ، واضعين بين ايدينا بعض المفاتيح التي بواسطتها يمكن الاحاطة بما يمكن الاحاطة به من الابداعات الشعرية لدى شعراء المعلقات ، لغرض الابانة عن الحقيقة الفنية الكامنة وراء وصف مكانة المرأة في الشعر العربي قبل الاسلام.

وهذا البحث ما هو إلا محاولة لمعرفة الدور الحقيقي لهذا المخلوق المهم ودراسته دراسة كلية مستقصية الاشكال والأبعاد التي اتخذتها هذه المرأة في الشعر مهتدين بما تنطق به النصوص من اشارات و دلالات موجهة ، والمسعى الدلالي الذي تدور في فلكه مستفدين من كل ما أفاد منه النص في خلق بنية التأويل ، التي وظفت مختلف الامور المؤثرة في الصورة الفنية للنص ، وتتبع اهمية الموضوع من كونه يتناول دور المرأة ومكانتها المهمة في الشعر الجاهلي ، وذلك من خلال

1- عبد العزيز عتيق ، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار النهضة العربية، بيروت،ط4 1986م، ص 368.

النصوص الشعرية لشعراء المعلقات التي تمتلك ما يكفي من أدوات الابداع ، والعمق الفني والدلالي للنصوص الشعرية .

فمن أقدم العصور كانت هناك عقائد صورتها الأساطير والخرافات النابعة من مصادر متعددة ولها تأثير عميق لحياة المرأة ومكانتها الاجتماعية وكذلك التاريخ حافل بالاخبار التي تحدثنا عن وأد البنات واستبداد الرجل بالمرأة ، وتسلطه عليها ، وذلك لكون العرب أنذاك يفضلون الذكور على الاناث ، شأنهم في ذلك شأن الشعوب القديمة ملائمة لطبيعة مجتمعهم وظروف حياتهم [2]

ولا شك أن هذا يؤدي الى تخلف المرأة في النشوء و التطور الطبيعي ، فضعفت وقلت حيلتها حتى أصبحت المخلوق العاجز الذي يمكن اخضاعه ، وبالعودة الى واقع الحال في البيئة العربية والحياة البدوية ، التي حكمتها العصبية القبلية بسلبياتها وايجابياتها مع محامد الاخلاق العربية ، فرضت الحياة العربية نظاما حياتيا يعيشون غلى وفقة فكانت القبيلة تحكم ما تسن من اعراف وتقاليد تسري أحكامها على الجميع ، ولعل حب الشاعر لقبيلته والمفاخرة بذلك والتغني بالأمجاد [3] ، يمثل ذلك الجانب الاجتماعي الذي طغى على المجتمع القبلي ، وللمجتمع القبلي في نواحيه الأخرى الكثير من الجوانب السلبية [4] ، مثل : وأد البنات وخشية العار وقلة الرزق وغيرها من تلك الأمور.

وتلك الحياة فرضت على أبنائها الالتزام بما تعودوا عليه وما عرفته في تكوينها وطبيعتها ومارسته في تقاليدها وارتضت به في كل موقف من مواقفها في إطار المعاني التي عرفتها والتي شكلت الخصائص العامة التي تميزت بها عن بقية الامم[5].

يضاف الى ذلك أن الاسر العربية قبل الاسلام لم تكن تستقبل البنت بالحماسة نفسها التي تستقبل بها الصبي عند الولادة ، وهذا ملائم لطبيعة مجتمعهم وظروف حياتهم ، فالمرء عندهم يفر من الانثى [6] شأنهم في ذلك شأن الشعوب القديمة[7] أي اذا ولدت لهم بنات في القوم و كأنهم اقترفوا

2- جواد علي ، المفصل ج4 ص 651،650.
3- جورج غريب ، الجاهلية أدب وفن ط 3، دار الثقافة بيروت 1978 ص 53/52.
4- ناصر الدين أسد مصادر الجاهلية وقيمتها التاريخية ، دار المعارف مصر 1956 ص 05 .
5- جورج غريب ، الجاهلية أدب وفن وتاريخ ط3، دار الثقافة ، بيروت ، 1978 ، 62.
6- جواد علي ، المفصل ج 4 ص 651،650.
7- علي عبد الأحد ، الأسرة والمجتمع ، ط 4 ، دار إحياء الكتب العربية ، القاهرة 1958 ص 119 .

ذنبا ،وارتكبوا عارًا ، وكان السبب على ارتكاب تلك الجريمة البشعة ، وهو الخوف من العار فيما كانوا يزعمون ، وكان المرء منهم يضيق صدره ويشعر بالحزن ، اذا اخبر بولادة زوجته بنتا ولكن القرآن الكريم فضح اولئك اللئام ، وصور تلك الحالة الحزينة تصويرا نفسيا رائعا في قوله تعالى "وَإِذَا بُشِرَ أَحَدُهُمْ بِالأُنْثَى "[1] أي أخبر بولادتها "ظَلَّ وَجهَهُ مُسّوَدًا" من الكآبة "وَهُوَ كَظِيْم" أي مملوءً غيظا "يَتَوارَى مِنَ القَوم" يستخفي من قومه " مِنْ سُوءِ مَا بشُر بِه" وهي الأنثى .

ويبقى متواريا أياما يفكر فيما سيصنع " أَيُمْسِكُهُ " أيتركه ويربيه " عَلىْ هَوَن" أي أذل "أَمْ يَدُسُهُ"أي يخفيه (في التراب) والمراد يئده[2].

ولم يكن أهل الجاهلية يقتلون بناتهم لأنهم كانوا يخشون أن يلحقوا بهم العار فحسب ، ولكنه كان خشية الوقوع تحت ضائقة الفقر والإملاق ، قال تعالى " ولا تَقْتُلُوا أَولاَدَكُم خَشْيَةَ إِمْلاَق ، نَحْنُ نَرزُقُهم و إِيَاكُمْ ، إِنَ ُقَتلَهُم كَانَ خَطئًا كَبِيرَا "[3] أي أن بعضهم كانوا يئدون لأنهم عاجزون عن الإنفاق عليهم ولهذا قدم الله تعالى رزق الآباء على رزق الأبناء في مقام توقع الفقر والخشية منه في المستقبل ، وقدم الأبناء على رزق الآباء في مقام أفقر الواقع الحادث.

فكانت المرأة في ذلك المنظور الجاهلي اللئيم عالة على أسرتها فكانوا يسارعون إلى وأدها بمجرد ميلادها علما أن قسما من الذين كانوا يئدون بناتهم ليقولن أن الملائكة بنات الله ، فالحقوا البنات به فهو أحق بهن[4].

والى هؤلاء يشير سبحانه وتعالى بقوله "ويَجعَلُونَ لله البَنَات سُبحَانَهُ وَلَهُم مَا يُشْتَهُون"[5]

ومن الغريب أيضا في هذا الامر أنهم كانوا حريصين على العفاف والصيانة ، حتى أدى حرصهم الى انه (إذا وقع الحب بين اثنين يحضرون على العاشقين الخلوة ، حظرًا شديدًا ويمنعوهما من الزواج) [6] وهذا من القيم والمثل العربية الأصيلة ، الدفاع عن الشرف وحماية المرأة

1- سورة النحل 58 ،59 .
2- ينظر : جار الله محمود الزمخشري (ت 528) الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الاقاويل في وجوه التنزيل ، دار الكتاب العربي ، بيروت ،1947 ،ج 2 ص612 ، 613 .
3- سورة الإسراء 31 .
4- جار الله محمود الزمخشري (528هـ) الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الاقاويل في وجوه التنزيل،1947 ،ج 4 /708 .
5- النحل 57.
6- أبو فرج علي بن حسين الاصفهاني ، ت(365 هـ) الاغاني ، طبعة دار الكتب المصرية القاهرة 1929 ج16 ص136 .

المرأة و الحرص على عرضها وصيانتها[1] وكذلك يحرصون على مودتها و اكرامها ، كما أن أم الفتاة كانت ذات رأي في تزويج ابنتها ، فيذكر ابن قتيبة رواية عن المدائن قال: خطب رجل من بني كلاب امرأة ، فقالت له آمها - حتى اسئل عنك[2].

وكان العرب اذا أرادوا تكريم الأم ، كنوها باسم بنيها[3] ، كأم الفضل زوجة العباس بن عبد المطلب عم النبي محمد صلى الله عليه وسلم ، وفيها يقول عبد الله ابن يزيد الهلالي:

ما ولـــدت نجيبـــة من فحل *** كستـــه من بطـــن أم الفضـــل

أكرم بها من كهلة وكهل [4]

وكانت المرأة العربية اذا تزوجت في الغربة جزعت وحزنت لمفارقتها ديار قبيلتها وعشيرتها كما يؤكد ذلك بيتان من الشعر ينسبان الى إمرأة من بني عامر بن صعصعة وقد تزوجت من قبيلة طيء فاستوحشت المقام بين أهل زوجها اذ تقول:

لا تحمدن الدهر أخت أخا لـها *** ولا ترثيـن الدهـر بنـت لوالـــــد

هم جعلوها حيث ليست بحـرة *** وهم طرحوها في الاقاصي الاباعد

ولعل تخوف المرأة العربية وجزعها من الزواج من غير قبيلتها يعود الى انغلاق المجتمع وبدائية وسائله ، اذ كان التنقل من مكان الى آخر يتطلب أياما طوالا من السفر الشاق ، مع انعدام الامن ، فقد كانوا لا يرغبون أن تقع نسائهم تحت السبي أو تقع تحت وطأة المهانة و العار ، ولذلك كان العرب يؤثرون البنين على البنات لأن وقوع النساء في الأسر يعد من المعايب الشديدة[5] ومثلها ومثلها يشهر به الشعراء ، ويشمت بها الخصوم ، وقيل أن أسر الرجال في الحروب لا يعد شائنا مثل أسر النساء[6] ، كما كانوا يحبونهن ويحمونهن أثناء الحروب و الغزوات.

1- نوري حمودي القيسي ، دراسات في الشعر الجاهلي ، دار الفكر دمشق ، 1972 ، ص 74.
2- أبو محمد عبد الله بن مسلم ابن قتيبة ، عيون الأخبار ج 4 ، ص 13.
3- أبو فرج الاصفهاني ،الاغاني ، دار الطبعة المصرية ج16 ص 137 .
4- احمد عيسى بك ، الغناء للاطفال عند العرب ، المطبعة الاميرية ببولاق ، القاهرة ، 1936 ، ص 36 .
5- رشيد الجميلي ، تاريخ العرب في الجاهلية وعصر الدعوة الاسلامية مطبعة الرصافي ، بغداد ، 1971 م ص 210.
6- جواد علي ، المفصل ج 5 ص 98.

فكانت مشاركة النساء في الحروب لغرض أن يشرفن على تمريض الجرحى ، وفي الوقت ذاته يصبرن أزواجهن على الثبات في ساحات الوغى ، ولا يتعرضن للسبي والغصب كقول الشاعر عمر بن كلثوم :

يقتن جيادنا ويقلن لستم *** بعولتنا اذا لم تمنعونا

ظعائن من بني جشم بن بكر *** خلطن بميسم حسبا ودينا

وما منع الظعائن مثل ضرب *** ترى منه السواعد كالقينا[1]

لقد تفرد عمرو بن كلثوم من بين كل اصحاب المعلقات بتوضيح هذه الصورة الراقية لدور المرأة في ذلك المجتمع المتحارب ليس من أجل البقاء فقط ، بل من أجل الاستعلاء ، إذن ليست المرأة لدى معظم الشعراء امرأة جميلة ، تصلح لإشباع رغباته فقط ثم لا شيء من وراء ذلك على حين أنها لدى عمرو بن كلثوم عضو مؤثر في المجتمع ، لها حقوق وعليها واجبات ، وتشارك في الحرب ، ويكون لها الدور الفعال في بقية مظاهر الحياة الآخرى .

ويكشف لنا الشاعر الجاهلي عن كثير من الصور التي لم يكن العصر الجاهلي يخلو منها وإن كانت المرأة لدى امرئ القيس وطرفة وعنترة وعمرو بن كلثوم ، ماهي إلا صورة غزلية وهذا أمر طبيعي ، ولكنها كانت تشارك في الحروب مع الرجال ويستلهمون من جمالها ولطفها الشجاعة ، وحسن البلاء ، في ساحة الوغى ذلك حماية لها وحبا فيها وتعلقها بها ، فيصور عمرو بن كلثوم ذلك إذ يقول:

على آثارنا بيض حسان *** نحاذر أن تقسم أو تهونا

أخذن على بعولتهن عهدا *** اذا لاقوا كتائب معلمينا

ليستلبن أفراسا وبيضا *** وأسرى في الحديد مقرنينا[2]

1- الزوزني ، شرح المعلقات السبع ص 187.
2- الزوزني ، شرح المعلقات السبع ص186.

إن الوأد لم يكن وباء عاما عند العرب جميعا ولقد أثبتت المعلومات التاريخية أن هنالك عددا قليلا من بطون القبائل هي التي يسود فيها الوأد[1] ، ولو كان العرب جميعهم ينفذونه لما وصلت إلينا أخبار عن نساء عظيمات في المجتمع العربي ، فقد عرفت المرأة العربية ناقدة كان يحتكم إليها في الأمور الأدبية وهاهي قصة (امرئ القيس) مع زوجته (أم جندب) التي حكمها بينه وبين (علقمة الفحل) أيهما أشعر فحكمت (لعلقمة) فطلقها امرؤ القيس [2].

كما اشتهرت المرأة على عهد الجاهلية شاعرة تفهم الشعر ، وناقدة تستطيع النقد والتعليق عليه وتميز جيدة من رديئة ، وهذا مما يعني أنها قد بلغت مقدارا صالحا من الثقافة الشعرية ، ولعل ما يؤيد هذه الحكاية ، أن الخنساء (تماضر بنت عمرو بن الشريد السلمية) بارت في سوق عكاظ أمام النابغة الذبياني ، حسان بن ثابت فحكم النابغة لها ، وكذلك الأعشى مثلا كان قد علم ابنته وثقفها حتى وصلت الى مستوى التحكيم في الشعر[3] ، كما أنه اذا ما قال قصيدة عرضها عليها قائلا لها : (عدي المخزيات) فعدت قوله :

أغر أروع يستسقى الغمام به *** لو قارع الناس عن احسابهم قرعا[4]

فانه يسأل ابنته أن توضح له الألفاظ والكلمات الصعبة ، فإذا ما ذكروها أو جاءوا بشبيه لها فانهم يعجزون عن مجاراته ، أو ان يصلوا إلى ما وصل إليه من قدرة في الصياغة و التعبير و بالتالي يدل على أنه نشأ ابنته و اهلها لتكون لها القدرة الكبيرة على النقد الأدبي وإن صحت هذه الحكاية فان ذلك يعني أن المرأة لم تكن شاعرة فحسب ، بل أيضا ناقدة تصدر الأحكام وتجري التعليقات بشكل مدهش .

وكما اشتهرت بفطنتها وذكائها وشجاعتها ، فقد بلغ علو منزلتهن ، أنهن كن يحمين من يستجير بهن فقد أجارت (فكيهة بنت قتادة) خالة(طرفة بن العبد) السليك بن سلكة وحمته من (بكر بن وائل) وقد أثنى على فعلها (السليك) وذكره في شعره[5]

1- يحي الجبوري ، الجاهلية مقدمة في الحياة العربية لدراسة الأدب الجاهلي ، مطبعة المعارف ، بغداد 1968 ص 74.
2- طه حسين ، في الادب الجاهلي ، دار المعارف ، القاهرة ، 1977 ، 207.
3- الاصفهاني ، الاغاني 83/17-84 .
4- المصدر نفسه 436/16.
5- ابن حبيب ، المحبر 433.

وإن انتشار الاشعار الجاهلية بذكر هذه المرأة وإن التباري بين عامة الشعراء في وصف جمالها وفي ذكر دلالها وربما التغني بصفاتها الروحية كما يمثل ذلك في شعر عمرو بن كلثوم[1]:

يقتن جيـــادنا ويقلـن لستم *** بعـولتنـــا اذا لم تمنـعونـــا

ظعائن من بني جشم بن بكر *** خلطن بميسم حسبا ودينا

وما منع الظعائن مثل ضرب ترى منه السواعد كالقينا

لدليل وبرهان ساطع على سمو مكانة المرأة العربية في المجتمع الجاهلي بعامة ، وفي انفس الشعراء بخاصة ، ولا شك في ذلك أن هناك طرفا ضائعا من هذا الأدب و الشعر.

وأن الرواة لم يكونوا يحفظون لنا منه إلا ما كان له علاقة بالرجال و المرأة وزهدوا في بعض ما كان وصفا لروحها ، وتوضيحا لمكانتها الاجتماعية ، وحياتها اليومية ، على الوجه الأعم

إن الدلالة العقلية للكلمات واضحة لا لبس فيها ، و لا غموض بها ، أما الدلالة العاطفية فغير واضحة فمثلا كلمة (الحب) اذا ما انزلق على لسان الأديب وسمعهم كثيرون معا اختلفت دلالتها عند كل منهم ، بحسب حالته الوجدانية و أصدائها في نفسه.

اذ أن للمرأة الحضور المميز الذي يجعلها قادرة على تشخيص قيم الاستقرار والأمانة بما يمنحه الشاعر من دفء المشاعر و الاحاسيس في وسط البيئة الصحراوية.

فامرؤ القيس بن حجر حين يقول:

قفانبك من ذكرى حبيب ومنــزل *** بسقط اللوى بين الدخول فحومل

فتوضح فالمقراة لم يعف رسمها *** لما نسجتها من جنوب وشمــال[2]

1- شرح المعلقات السبع.
2- ديوان امرؤ القيس ص 29.

وقف الشاعر على اطلال حبيبته ، فالطلل هنا رمز لحبيبة راحلة ، قد رحلت بعيدا عن الشاعر ، ولم يبق إلا آثار الديار وهنا يتمسك الشاعر بالأرض ويحن إليها شوقا ومحبة وهو يطلب من صاحبيه أن يبكيا معه على هذا الطلل ، والذي له مكانته عند الشاعر من خلال منزل الحبيبة الراحلة فاستوقفها على آثار الديار [1] ، وقد مر امرؤ القيس بموضعين هما، الدخول وحومل[2].

وتخبرنا به هذه الابيات عن صدق تفاعل الشاعر مع احاسيسه لينتج موقفا ثابتا يعتمده الشاعر في حياته ، فهذا الالتزام خلق مأثرة أدبية تفصح عن خلجات الشاعر في لحظات صادقة من حبه ، فيجعل منه هدفه الاول ، وقصة حياة الشعراء وما فيها من أحداث خلدتها قصائدهم من الدروس والعبر فضلا عن بلاغة الشعر العربي العذب.

ولعل المرأة لم ترمز إلا لدى الشعراء الجاهليين الغزليين ، وخصوصا لدى اهل الزهد و التصوف الذين اهتموا برمزية المرأة ، ووظفوا قيمتها الجمالية ، فأصبحوا يطلقون إسم ليلى على كل موضوع وعلى كل قيمة معنوية نبيلة ، وعلى كل غاية كانوا يتعلقون بها ، وأما ما قبل ذلك فقد كان كل شاعر على الأغلب يذكر صاحبته التي يحبها باسمها الشخصي ، فعنيزة ابنة عم امرؤ القيس بالرواية المتواترة و الاخبار المتطابقة و لا يقال إلا نحو ذلك ، في نساء شعراء المعلقات وحتى اذا علمنا بأن هذه الأسماء التي تمتلئ بها الأشعار الجاهلية بعامة و المعلقات السبع بخاصة.

فهل الرمزية هي الوقوف على الأطلال أو البكاء على الديار؟ أو الاقتصار على الوصف العام لامرأة بدون ذكر اسمها ولا وصف لجسدها ، أما أن نعمم الرمز فتجعل من الاسماء المختلفة الكثيرة لهؤلاء النساء مجرد رموز لقيم ومبادئ وآمال ، فلا نحسب ذلك يجسد حقيقة ولا يمثل تقريرا لوجه من التاريخ الصحيح و الخبر الصريح.

فذلك غالبا لم يكن يعني حبيبة بعينها ، ولا امرأة بذاتها بمقدار ما كان يكرس مطلع قصيدته تقليدا فنيا شعريا ، كان كرسه قبله وقد استخدمه شعراء آخرون[3]

1- وهب رومية،الرحلة في القصيدة العربية،مطبوعات اتحاد الكتاب ، والصحفيين الفلسطيين ،1985 م 63.
2- حيدر لازم مطلك، المكان في الشعر الجاهلي قبل الاسلام رسالة ماجستير ،كلية الاداب ، جامعة بغداد،1987 م، 22.
3- طه حسين ، في الادب الجاهلي ص 200 .

وأما حين يقول مثلا :

ويوم دخلت الخدر حذر عنيزة *** فقالت لك الويلات انك مرجلي

هذا يعني امرأة بعينها امرأة عاش معها الشاعر واحبها ، فأراد أن يتمتع بها ، كما كان يتمتع بسواها غير معجل ولا خائف فيما يزعم.

وبيضة خدر لا يرام خباؤها *** تمتعت من لهو بها غير معجل

تجاوزت احراسا اليها ومعشرا *** علي حراصا لو يسرون مقتلي

ولم تكن هذه المرأة فيما أجمع عليه مؤرخو الادب العربي القديم الا عنيزة نفسها.

وهل كان هذا التمتع تسابيح روحية وابتهالات ملائكية ، نسجها الشاعر نسجا؟ أم هل كان مجرد عيش وهمي يأتيه مع طيفها وحضورها ؟ أم كان ذلك اللهو مجرد صورة رمزية لعلاقة بها فلا نجد أي أثر لهذه الرمزية في مثل هذه الابيات التي استشهدنا ببعضها ، بقدر ما نشاهد حضورا واقعيا لهؤلاء النساء ، مثل الوجود الواقعي لاؤلئك الشعراء أنفسهم ، وإلا فان بالغنا في الذهاب الى أقصى الحدود في استعمال التأويل ، فإننا سنخرج من الحدود الممكنة و المشروعة أدبيا وندخل في الحدود غير الممكنة ، أي أننا سنقول ما لا يقول ونحمله ما لا يحتمل ، بحيث سنؤول في هذه الحال كل شيء على غيرماهو عليه ـ أو على غير ما يجب أن يكون عليه، فنسمي كل شيء في حياة الجاهلية الروحيات و الرمزيات بمقدار ما كان أقر بها بل ألصقها بالماديات و الواقعيات.

اذ اننا نعتقد أن أسماء النساء التي وردت في المعلقات لم ترد بمعاني الرمز ولكنها وردت بمعاني الحقيقة و الواقع.

اذا قلنا حقيقة المرأة فكأنما قلنا : عدم رمزيتها ، إما على وجه الاطلاق واما على سبيل النسبية ، اننا لا نذكر جملة وتفصيلا رمزية المرأة في الشعر الجاهلي ، ولكننا لا نتجاوز بها حدود المعقول ومنها وربما اهمها ما يذكر في الطلل ، وما تدل عليه ظواهر الاحوال وكانت حجتنا في

ذلك أن أغلب المؤرخين يزعمون أن المرأة لم تكن لها مكانة على عهد الجاهلية وأن الاسلام وحده هو الذي أنصفها فحقق لها مالم يكن لديها... [1]

وقد جعل الاسلام العلاقة بين الرجل والمرأة وجعل لها حدودا صارمة من خلال آيات قرآنية كثيرة ومن خلال احاديث نبوية شريفة وذلك ما جاء في الحديث الشريف (انما النساء شقائق الرجال)... ذلك بان المرأة كانت تتدلل على الرجل أكثر مما تتصور من سطحية المواقف و استعجالية الرأي ، وأن الرجل هو الذي كان يركب حليلته لدى الازماع على التظعان ، حتى قالت احدى النساء العربيات ادلالا لنفسها ووثوقا من منزلتها لدى بعلها (احمل حرك أو دع) [2] .

ولقد علق ابن منظور على هذه المقولة التي صارت مثلا بأن ذلك لم يكن منها إلاّ ، إدْلالاً وحث بعلها حملها ولو شاءت لركبت[3].

ومن الواضح أن لهذا المثل العربي القديم دلالة حضارية واجتماعية وعاطفية ، ذات شأن يدل على المنزلة الرفيعة التي كانت للمرأة في المجتمع الجاهلي ، فعدم ركوب المرأة بدون مساعدة الرجل لم يكن عن عجز منها عن الركوب بمقدار ما كان ادلالا منها كما أن قول امرؤ القيس:

أغرك مني أن حبك قاتلي *** وأنك مهما تأمري القلب يفعل

وإن تك قد ساءتك مني خليقة *** فسلي ثيابي من ثيابك تنسل

وما ذرفت عيناك إلا لتضربي *** بسهميك في اعشار قلب مقتل

دليل على رقة قلب الرجل العربي ولطافة احساسه ازاء المرأة ، هذا الكائن اللطيف وهذا الفيض الفائض من جميل الاشعار التي قيلت وصفا للمرأة ولصوتها و لمشيتها...الخ

1- رائدة مهدي جابر ،دور المرأة في الشعر الجاهلي ، مجلة كلية التربية الأساسية، جامعة بابل ، العدد 2 ،2009 ص 28
2- ينظر : مجمع الأمثال مادة حرك .
3- ابن منظور لسان العرب مادة حمل .

فان التغني بجمال نساء معينات في جملة من المعلقات لدليل على ان هؤلاء الشعراء كانوا يحبون حقا نساء بأعينهن ولم يكن ذلك مجرد رمز من الرموز ولا مجرد قيمة من القيم الفنية ، أو الجمالية .

فقد كلف امرؤ القيس بذكر جملة من اسماء النساء تصادفنا في معلقتة مثل : فاطمة ، عنيزة بالإضافة الى الأمهات مثل: أم الرباب و أم الحويرث ، واسماء اخرى وردت في سائر المعلقات مثل : علية وهند و أسماء و خولة وأم أوفى ، أم الهيثم ...الخ.

ولابد لنا إذا ما تكلمنا عن مكانتهن في المجتمع أن نفصل المرأة الحرة و المرأة الأمة ، لأن لكل منها مكانة معينة ، فالمرأة الحرة لدى الجاهليين محترمة محصنة ، يعترف الرجل بأولادها ، وأما المرأة السيئة فهي أقل منزلة و أقل قدرا وولدها هجين.

ونلاحظ أن أمرؤ القيس قد يكون أشعر شعراء المعلقات لا في وصف المرأة وصفا جسديا فحسب ، فذلك أمر لا ينازع فيه أحد ، ولكن في تقديره للمرأة واحترامه اياها في مواقف معينة وذلك على الرغم من أنه كان أميرا وفارسا ومن ذلك قوله وقد كانت الايماءة سبقت اليه:

وما ذرفت عيناك الا لتضربي *** بسهميك في اعشار و قلب مقتل

فامرؤ القيس في هذا البيت وفيٌ ومقدر لجمال هذه المرأة ولسحرها اياه ، وتعذيبها لقلبه ولو كان امرؤ القيس زانيا كما تصوره بعض الاخبار المدسوسة لما وصف حبه هذه المرأة و أبدى تأجج عاطفته نحوها بهذا التقدير الذي جعله يتهالك على حبها ويتدلل بجمالها ويتعذب بسحرها فاذا ببكائها ودموعها تفطر قلبه وكبده ومن ذلك ايضا قوله في بعض وصف يوم دارة جلجل العحيب يقول :

ويوم عقرت للعذارى مطيتي *** فيا عجبا من كورها المتحمل

فظل العذارى يرتمين بلحلمها *** وشحم كهداب الدمقس المفتل[1]

و لا سواء شاعر يذكر العذارى وشاعر آخر يذكر إماء فالإيماء للخدمة ، و الامتهان و العذارى للعزة و الدلال ، فحس امرؤ القيس هنا الشعري وذوقه الراقي وموقفه من المرأة أكرم ،

1- شرح المعلقات السبع :15/14 .

فكأنه أراد بلفظ العذارى أن يلغي الفوارق الطبقية بين امرأة و امرأة فكل عذراء في نهاية الأمر تمتلك خصائص العذراء بصرف النظر طبقتها الاجتماعية التي كتب عليها أن تنشئ فيها ، الا أن هذا الشاعر المرهف الاحساس الانسان كأنه يأبى أن يصف أولئك الفتيات الجميلات بالإماء فينال من كرامتهن وجمالهن ووصفهن لهن بالعذارى كما وصف نساء صنم دوار بالعذارى أيضا و هناك من يرجح أن الدوار بوصفه شعيرة مقدسة ، هو تعبير عن العلاقة الخفية بين دوار العذارى بالموضع المقدس من الصنم والحب ونذوره ، قول امرؤ القيس :

فعن لنا سرب كأن نعاجـــــه *** عذارى دوار في ملاء مذيل

فأدبرنا كالجزع المفضل بينه *** بجيد معم في العشيرة مخـول[1]

نلتمس هذا الامر في قول الحادرة اذ يترصد الشاعر المحب لقاء حبيبته يوم دوارها بإله الحب اذ كان يحلم في امكان الفوز بلقائها ،كما يحلم أن يدور القمر له

امست سمية صرمت حبلـي *** ونات وخالف شكلها شكلـي

ورجـاهم يوم الدوار كـــما *** يرجو المقامر نيل الخصـال[2]

اننا لنحسب ذلك التطواف من حول صنم دوار كان عاما في النساء و الرجال ، وكان عاما في العذارى و المتزوجات أو الثيبات ولكن لما كان لقب العذارى اكرم للمرأة بدليل قوله تعالى لدى وصف نساء الجنة (لم يطمثهن إنس قبلهم ولا جان) [3] ، فانه وصف اولئك النساء بالعذرية إغراقا في التصوير الجمالي لهن فهي صورة تمثل شيئا من جمال الحركة .

وان ذهبنا الى مادية الوصف النسوي في المعلقات بخاصة والى مادية الوصف عامة لا نرى أي مبرر اخلاقي و نفسي و اجتماعي كان يحمل اولئك اصحاب المعلقات على التلميح دون التصريح وعلى الرمز ، دون الوضوح ولعل الاوصاف الدقيقة التي حاولوا وصف المرأة بها أن تكون من بين الادلة التي تتخذها دليلا على أبعاد رمزية المراة في المعلقات .

1- شرح المعلقات السبع ، 15/14 .
2- ديوان شعر الحادرة ، تحقيق د : ناصر الدين الاسد بيروت 1973 م ، ص 81 .
3- الرحمان الأية 56

فالصورة العامة التي ينهض عليها وجود المرأة في الشعر الجاهلي بعامة وفي المعلقات بخاصة تتمثل في انوثتها لديهم ، كما يبدو في كثير من النصوص الشعرية دون أن تكون شيئا آخر نعتقد أن المرأة ربما كانت أرقى منزلة من ذلك ، وهذا مؤشر على أن المرأة كانت في الحياة الاجتماعية عزيزة عالية القدر ذات شخصية و رأي وحرية ، ولكن النصوص التي تتحدث عن منزلتها الشريفة في المجتمع الجاهلي ، هي التي تعوزنا وهذه المحاور ليست جديدة على الشعراء وتكاد تكون لازمة من لوازمهم.

وقد انصرف الوصف لدى امرئ القيس في معلقته خصوصا الى شعر المرأة وقامتها ، وساقها وملابسها وتمايلها في مشيها ... الخ.

ويتمثل وصف المرأة لدى زهير في وشم معصميها وملهاها، وليس أكثر من ذلك ...على حين أن عمرو بن كلثوم تفرد بوصف ذراعيها ، وضخامة مأكمتها وروافدها ، ورنين حليها ولكن دون التصريح بذلك على النحو الذي نشاهد عمرو بن كلثوم يعالج به وصف المرأة.

وثديا مثل حق العاج رخصـــا *** حصانا من أكف الـلامسينـا

ومتني لدنه سمقت وطـالـت *** روادهـا تنـوء بمـا وليـنا

ومأمكة يضيق البـاب عنـــها *** وكشحا قد جننت به جنونـا[1]

بل إنا نجده في الحال الثانية لا يصف في الحقيقة ، حيث يذكر الكشح مجردا من كل وصف وأن الجنون الذي ألم عليه منه هو الدال على جماله واتصافه بكل مواصفات الرشاقة وكأن النص هنا ذهب إلى أدنى مستوى ممكن من القصور في وصف هذا الكشح الذي حمله على الجنون وأفضى به إلى الدالة ، فهو لم يصفه لنا ، لم يرد أو لم يستطع ، ولكنه وصف لنا موقفه منه و تأثير جمالها في نفسه ، بينما نشاهد امرأ القيس يصف كشح صاحبته في معلقته مرتين اثنتين:

هصرت بفودي رأسها فتمايلت *** علي هضيم الكشح ريا المخلخل

مهفهفة بيضاء غير مفاضـــة *** ترائبـــها مصقـولة كالسجنجل

1- شرح المعلقات السبع ص 170-171 .

وكشح لطيف كالجديل مخصر *** وساق كأنبوب السقي المـــذلل[1]

ونلاحظ عنترة يلتقي في وصف مفاتن المرأة من حول الجيد الذي يشبه جيد الرئم مع امرئ القيس .

أما جيد المرأة سكت عنه أصحاب المعلقات الآخرون ذلك بأن كلا منهما شبه جيد صاحبته بجيد الرئم أو الجداية بقول امرؤ القيس :

وجيد كجيد الرئم ليس بفاحش *** اذا هي نصتــه ولا بمعطــل

ويقول عنترة :

قد رأيت من الأعــادي غرة *** و الشاة ممكنة لمن هو مرتم

وكأنــما التفتت بجيد جـدايــة *** رشــا من الغزلان جرأ رثم[2]

ويبدو أن صورة الجيد لدى عنترة محتاج الى تكلف في الذوق لكي يصبح مقبول ، فكأن طول هذا الجيد مسرف فاحش فقد ظل متوحشا عن صفة جيد الرشا الذي على جماله يظل مجرد حيوان ، كيف يجوز تسوية جمال المرأة البديع الفاتن بجمال حيوان متوحش في الصحراء؟ ولعل صورة جيد امرأة امرئ القيس أجمل ، وطوله أمثل لأنه حين شبه جيدها بجيد الرئم ، كان أحس بأنه طويل و كأنه جاوز حد المقبول من الطول ، لهذا العضو من المرأة فاستدرك قائلا:

وجيد كجيد الرئم ليس بفــاحش *** اذا هي نصتــه ولا بمعطــل

فهذه المرأة حتى في حال نصتها جيدها نحو العلاء لا يبدو هذا الجيد فاحش الطول ولا فاضل الامتداد و الاحرى أن هذا الجيد لم يكن معطلا من حلي بل كان بعقد وقلادة تتدلى على النحرمنه.

كما يلتقي لبيد مع امرئ القيس في وصف عيني المرأة بالسواد وتشبيهها بعيون آرام وجرة وتشبيه المرأة بالحيوان في الشعر العربي القديم بعامة ، وفي المعلقات بخاصة ، سيرة وسلوكا

1- المصدر نفسه ص 28-30 .
2- شرح المعلقات السبع ص 221 .

متعارفا بين الشعراء ، فكما ان جيد الحبيبة الجميل يذكر بجيد الرئم ، أو الجداية أو الرشا أو الشادن ، بهذا جاءت تعابيرهم فإن عينيها تشبهان عيني البقرة الوحشية ، بل نجد امرؤ القيس يختص بهذه الابقار يعزوها الى وجرة حيث كانوا يرون أن عيونها أشد سواد ، وقد تكررت هذه الصورة فيما بعد لدى لبيد بن ربيعة و هو يلتقي مع امرؤ القيس حيث يقول :

زجلا كأن نعاج توضح فوقها *** وظباء وجرة عطفا انعامها

وكما سبق لنا أن قلنا ان موقف امرؤ القيس من المرأة أنه كان يعاملها في شعره معاملة مزدوجة من حيث هي مجرد انثى في حال ، ومن حيث هي كائن انساني رقيق لطيف كريم جميل في حال أخرى ...ولعل شيئا من بعض ذلك أن يتمثل في قوله :

تضيء الظلام بالعشاء كأنها *** منارة ممسى راهب متبتل

فهذه الصورة لهذه المرأة كريمة وهاجة تعج وتفيض بالعطاء الانساني المتدفق...

و إن لهذه المتابعة الوصفية لنصوص المعلقات في الجانب المنصرف الى وصف المراة جملة من الاستنتاجات لعل أهما :

أن امرأ القيس هو أو صف شعراء المعلقات وأقدرهم على ملاحظة الجمال فيها ومظاهر الفتنة منها ، وقد يكون ذلك اما لطول عشرته اياها ، وإما لقدرته العجيبة على تصوير عواطفه إزاءها ولبراعته في تصوير عواطفها ، وانه الوحيد الذي يحاور المرأة و يسمعنا حوارها هي أيضا ، على حين أن الشعراء الاخرين كأنما يتحدثون عن كائن ميت وهو الذي يجعلنا نشهد مصاحبته إياها يركبها في هودجها على بعيرها ويركب معها ، ويماشيها ليلا نحو الخلوة.

ونلاحظ أن امرؤ القيس لجأ الى اصطناع اللغة الايحائية حيث وصف الخد بالأسالة و العينين بالسواد ، والجيد بالطول غير الفاحش ، و النحر بالصفاء والبياض واللمعان ، فهذه الصورة لهذه المرأة كريمة وهاجة تفيض بالعطاء الانساني المتدفق مما صادفنا في أوصاف المعلقات للحبيبة ولكنه يصفها بصورة تكاد تكون مثالية ، بحيث تشكل من حولها هالة من الجمال العبقري البديع ، فلم تكن هذه المرأة الفاتنة : مجرد نجمة نارية يأتي ضوؤها الخافت الخجول من

اقصى الكون السحيق ولكنها كانت بيضة خذر عيناء ونؤوم ضحى حسناء لم يبرح الجمال يطفح منها ، والنور يتضوع من أعضاء جسدها ، حتى باتت فلقة من النور العظيم الذي يضيئ الظلام وإن ما بين أيدينا من أدب تجاوز قلة من الشعراء الذين جاهروا بالفحش و انساقوا وراء الحياة اللاهية كامرؤ القيس وعمر بن ابي ربيعة ومن شاكلهما وكان لذلك أثره البين على مكانة المرأة ومركزها الاجتماعي في الجاهلية ، وهكذا نأتي الى ان المرأة قد تباينت واختلفت النظرة اليها بين من يقدسها ومن يتحلل منها ولا شك أن شخصية الرجل وظروفه الاجتماعية هي التي توجه النظرة العامة ويتعين الموقف منها. [1]

1- رائدة مهدي جابر ، دور المرأة في الشعر الجاهلي، مجلة كلية التربية الاساسية ،بابل ،العدد 2 ، 2009.

أ- بكاء الشعراء على الأطلال :

ان في هذا الشعر إشارات ورموز وصور لا يمكن فهمها على حقيقتها الا اذا فهمنا أصول هذه الاشياء.

وقف الشعراء على الاطلال التي كانت تشكل مكان الاله ومعبده ولم توجد اطلال دون ذكر المرأة ، وكل اسم من اسماء هؤلاء النساء كان يدل على معنى معين من الخصب أو النماء أو الحياة الجميلة ، فهي حاضرة في الحياة الجاهلية البشرية والظواهر الطبيعية .

فتنهمر الدموع من عيون الشعراء لغياب المحبوبة التي تركت المكان مقفرا خاليا من الناس والسكان ، فقست عليهم وأصبح المرء يناجي ويطلب ويتقرب بالدموع بصفتها قرابين قد تعيد الخصب والنماء والحياة الى الامة من خلال الماء ، وقد صور الشاعر قسوة الرياح الجنوبية حينما تعبث بالطلل ، وهي محملة بالماء وبعضها الاخر يهيل عليها الرمال[1] ، وهذا ربط غير مباشر بين البكاء والماء من خلال التشابه الكبير في الصفة والشكل.

فقد قال امرؤ القيس

عوجا على الطلل المحيل لعلنا *** نبكي الديار كما بكى ابن خذام[2]

كما قال:

عوجا خليلـــي الغـــداة لعـــلنا *** نبكي الديار كما بكـــى بن خذام[3]

فالمقدمة الطليلة باعتراف امرئ القيس ، نفسه قديمة بل هي موغلة في القدم ، ما دمنا قد انتهينا الى ربطها في بدايتها الاولى المجهولة الذي خلقها ذلك التفاعل الحتمي بين البيئة والحياة[1] .

1- عبد الرحمان نصرت ، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي ص67..
2- امرؤ القيس ، ديوانه ، ص.114
3- المصدر نفسه الصفحة نفسها.

لم نعلم كيف وقف القدماء امثال ابن خذام على الاطلال ، ولمن هذه الدموع المذروفة ولكننا نعلم من خلال أشعار امرئ\ القيس أنه أراد الوقوف كما وقف قبله على هذه الاطلال.

تكاد المقدمة الطليلة تكون من لوازم القصيدة الجاهلية إذ تأتي هي حاضرة في معظم قصائد الشعر الجاهلي ، يقول ابو سويلم " ثم إنني نظرت إلى القصيدة الجاهلية من حيث هي بناء فني متكامل ، ومن حيث هي وحدة عضوية متصلة الاجزاء ف(التفكير في المطر) في الوقفة الطللية يستمر في وصف المرأة عندما يعبرون عن شوقهم الى المطر بناء صورة متخذة بين التغير العذب والمطر الطيب ، او عندما يبكون الظعن الراحلة ويختارون الدموع شبها بماء الناقة السانية التي تستخرج الماء من البئر العميقة وتحول الصحراء الى جداول رقراقة [2].

كما يقول المرقش الاكبر في مرثية ابن عمه ثعلبة :

ديار أسماء التي تبـــلت قلبـــي *** فعينـــي مـــاؤها يســـــجم

أضحـت خـــلاء نبتـها ثئـــدُ *** نـــور فيها زهـــوه فاعـــتم

بل هل شجتـــك الظعن باكـرة *** كـــأنهـــن النخـــل من ملهم [3]

لقد خاطب الشاعر الديار الخالية بعد ما عادت اليها أسماء وحولتها الى خصوبة ونماء وزهور من الاحمر و الابيض والاصفر اللون ، وقد عادت اسماء بعد الدموع التي سالت وقطرت من عيني الشاعر ، الناطق باسم القبيلة فقد أصاب (أرض اليمامة) الندى والحياة لكون هذه الدموع قرابين يتقرب بها الشاعر من الالهة لعودتها للأرض.

لقد خاطب الكاهن القديم الرب لإنزال المطر ، ووقوف الشاعر على الطلل ومناجاته وبكائه ما هو إلا تأكيد لهذا الطقس القديم ، فالشاعر هنا يمثل الكاهن في ذلك العصر وهو فم الالهة الناطق باسم الجماعة في ذلك الزمن ، وكان بوقوفه يبكي ويستبكي وينوح على الايام الخالية حيث يقول امرؤ القيس:

1- أنظر ، خليف يوسف : دراسات في الشعر الجاهلي ، مكتبة غريب ، القاهرة 1981 ص115.
2- أبو سويلم ، انور ، المطر في الشعر الجاهلي ، دار الجيل ، بيروت ط1 1987 ص107.
3- الضبي ، المفضل ، بن محمد بن يعلى (المفضليات) مفضلة (54) تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون ، دار المعارف مصر ط 4 1964 ص 237.
أصل النيل : الذحل والعداوة : يبلت قلبه : أصابته بتبل : كناية عن إخضاعها إياه ، يسجم : يقطر ، الثأد : الندى ، زهوه لونه : أحمر وأبيض وأصفر اعتم : كثر واستند خصائصه.

قفانبك من ذكرى حبيب ومنــزل *** بسقط اللوى بين الدخول فحومل

فتوضح فالمقراة لم يعف رسمها *** لما نسجتها من جنوب وشمــأل

ترى بعر الأرام في عرصــاتها *** وقيعانـــها كأنــه حب فلفـــل

كأني غداة البين يوم تحملـــوا *** لدى سمرات الحـي ناقف حنطل

وقوفا بها صحبى على مطيهم *** يقولون : لا تهلك أســـى وتجمل

وإن شفائي عبرة إن سفحتـــها *** وهل عند رسم دارس من معول

كدأبك من أم الحويرث قبلـــها *** وجارتـــها أم ربـاب بمأســـل

ففاضت دموع العين مني صبابة *** على النحر حتى بل دمعي محملي[1]

إن ظاهرة البكاء سمة جلية للنفس الانسانية العربية والسامية ولطالما عانت هذه النفس من الأسى الناجم عن القحط وانحباس المطر كما يتجلى عنصر النواح احتجاجا على الجدب والمحل[2].

ولنا ان نرى العنصر النواحي (قفانبك) أو لنقل الرثائي على حد لغة القدامى هو الاشد برورًا في هذه اللحظة ، وان كان يخفي الدافع الجنسي تحت حجبه انه بالدرجة الاولى نواح من اجل الجنس المحظور ، من أجل المرأة المحبوبة وفضلا عن دلك بوسعنا أن نرى اللحظة الطللية بوصفها أفضل ظاهرة ، تنكشف فيها الصلة الثلاثية بين الأنا (ممثلة بالشاعر) وبين الأنت أو الأخر(ممثلة بالمحبوبة المحظورة) وبين الطبيعة في علاقتها بالمجتمع (ممثلة بالطلل الذي دمرته قوى الطبيعة) [3] .

فالمقصود بالتأمل في ما حل بالطبيعة من الجدب والطلل والخراب وقد دعا للبكاء استرداد لذلك الخصب، من خلال الدموع التي شكلت قرابين للآلهة .

ولقد سلك الشاعر في تعبيره عن الوقوف مسلكا آخر من فعل الامر "قفا" الموجه الى الذات الذي يدل في موقعه على تخلخل في مواضعه اللغوية، حيث كان الاصل أن يقول" أقف"او"نقف"،

1- امرؤ القيس ، ديوانه ، تحقيق : محمد أبو الفضل ابراهيم ص8 ، ص9.
2- انظر أبو سويلم أنور : المطر في الشعر الجاهلي ص 122.
3- البوسف ، يوسف ، مقالات في الشعر الجاهلي ص20.

ولكنه استخدم هذا التجريد ، ليحدث بها انفصاما ، وصيغة الامر تعني التنبيه الى شيء كان منسيا او كان غائبا ، ثم البكاء[1].

كما ان كلمة " قفا" لا يستبعد ان يكون لها منحى ديني ففيها حركة يرى الشاعر ان يوقفها وكانه يرمي الى ايقاف الزمن ، ليحقق انتصاره الفني عليه ، فهو يخلق زمانه الخاص به ، ويهبه ايقاعا مغايرا لإيقاع الزمان المتحكم بالحياة اليومية الآسرة للإنسان ، وهذه الكلمة تعني الوقوف بالرهبة والاحترام ، فالإنسان يقف أمام القوى الخارقة التي يعبدها او يخافها [2].

والوقوف يجلب البكاء ، ويعبر بالبكاء العبادي عن مأساة الانسان العظيمة ، المتولدة من غياب الام الكونية الكبرى (عشتار) ، ونرى الشاعر يسرف في البكاء بسبب رحيل الامومة المخصبة ، ثم يعود الشاعر في البيت الخامس ويؤكد البعد الجماعي للطقس البكائي من خلال دعوتي الرفاق للوقوف التأملي والتعبد البكائي ، لأن ذلك قد يرضي الربة الراحلة ، و يحفزها على العودة من جديد ، لأن في الوقوف وسيلة للشفاء ، تماما كما اعتاد الساميون رفع صلواتهم للربة الكونية بجوار اطلال معابدها الوثنية[3].

ولا يمكن ان يتم الشفاء من الوقوف في مكان الاطلال الا اذا كان هذا المكان يحمل صفة مقدسة خاصة ، كما ان هذه الدموع تعبر عن نداء خاص ، فقد كانت تذرف في هذا المكان بالتحديد الذي كان يشكل معبد الشاعر الذي يتقرب به للإله بدلا من الكالو في زمن الساميين ، الذي كان يقدم التراتيل الخاصة بالأدعية ، - في حين أصبح يحل الشعر محل التراتيل و الأدعية ويحل أصحاب الفضيلة محل الالهة [4].

ولذا كان الشاعر لسان القبيلة ، الذي ينادي من اجلها ويتوسل للآلهة من اجل الاستسقاء و غيره من بعض الافعال التي يحتاجها القوم.

ويعود بنا الشعر في صلواته الطليلة الى طقوس عبادية مماثلة جرت وقائعها الشعائرية في معابد عشتار العربية ، الكامنة في قمة جبل مأسل المقدس ، حيث تنفجر العيون و الينابيع المائية

1- عبد المطلب محمد : قراءة ثانية في شعر امرئ القيس ، الشركة المصرية العالمية / مصر ط 1 1996 ص 14،13.
2- عوض رينا : بنية القصيدة الجاهلية ، دار الاداب / بيروت ط1 1992 ، ص.185
3- عبد المطلب محمد ، قراءة ثانية في شعر امرئ القيس ص14 -15..
4- النعيمي ، احمد اسماعيل : الاسطورة في الشعر العربي قبل الاسلام ص 227.

بمشاركة فاعلة من لدن التجسد الأمومي الأرضي ممثلا في أم الحويرث و أم الرباب اللتين شاركتا الشاعر مناسك الطقس الاخصابي ، بسائر مظاهره : القربانية و الخمرية والجنسية فأضحى ذلكم الطقس عادة تؤدى وحاجة تلبى في زمن المحنة ، ووقت الشدة ، لأنه يبعث الامل الواعد في النفوس المترقبة ، فتحا أموميا اخصابيا عميما[1].

ونلاحظ في البيت الاخير الالحاح على الاصوات الحلقية و الشفهية (ح ، ع ، ب ، ف) الذي يولد الاحساس بصورة الفيض ، المشابه لصورة المطر ، ولأن مطر العين شفاء لأطلال الذات ، كذلك فان مطر السماء شفاء لأطلال المكان والعين قد صارت كعين الماء في فيضها حيث يلح الشاعر على تعميق دلالتها بهذا الحشو الوظيفي من خلال "دموع العين مني" وكذلك مفرداتها في الصورة المائية : فاضت ، عين صبابة نحر ، بل ، دمعي ، وبهذا يكون شفاؤه بإحياء دموع الاطلال التي هي في الحقيقة أطلال ذاتية [2].

وقد وجد الشاهر الكاهن في صلاة الطلل البكائية ، الوسيلة الفضلى للاستسقاء، والطريقة المثلى لجلب الخصب والنماء ، والمقصد الاسمى لدفع البلاء والشقاء ، فوجه بكاءه العبادي وتأمله السكوني الى الامومة الكونية الخالدة ، مستلهما خيراتها الصادقة وقدرتها الفائقة ومستعطفا سننها الكريمة ، أشواقها الفريدة في ترويض الدهر الخاتر وتبديد كل نائبة وباقر[3].

ويدرك الشاعر في ختام طلليته اهمية البكاء العبادي في تبديد عنصر الالم وتشكيل دواعي الامل ، فتفيض عيناه بالدموع الحارة المعبرة عن حميمة علاقته الغرامية ، مع الانثى الراحلة ويتواصل انهمار الدمع ليبلل محمل السيف المغمد ولتلك الكثرة في الدموع دلالتها الدينية التي تبرز الحاح الشاعر الكاهن على عودة الخصوبة الامومية العالمية ، كما أن الفعل البكائي في هذا البيت يصل الى ذروته ليبين عن عمق مأساة القوم المحزونين من جهة ، ولينفس عن مكبوتاتهم من جهة ثانية ، وليخلق في الافق المتطور ، أملا بعودة أمومة ميمونة من جهة ثالثة ، ليعبر بصدق عن ثنائية الالم و الامل التي ما انفكت تسيطر على الانسان فكرا وعاطفة ومسلكا[4].

1- طه ، طه ، صورة المرأة ورموزها الدينية عند شعراء المعلقات ، فضاءات للنشر والتوزيع ، الاردن ط1 2009 .
2- أنظر : الفيفي ، عبد الله : مفاتيح القصيدة الجاهلية نحو روية نقدية جديدة (عبر المكتشفات الحديثة في الاثار والميثولوجيا)ط 1 ، النادي الادبي الثقافي ، جدة ، الرياض ، 2001 ص95.
3- طه ، طه ، صورة المرأة المثال ص .388
4- المصدر نفسه ص 396 ،197 .

لقد كان هذا التقليد الفني مقرونا بالبكاء ، وكان هذا البكاء خالصا للطلل ، يكرر الشعراء الجاهليون وقوفهم على الاطلال يبكونها احر البكاء[1] ، والوقوف على الاطلال كان ضمانا لعد انقطاع ذكر الاهل والاحبة بين الاحياء بعد موتهم [2] ، وهذا دليل على أن بكائهم كان نوعا من التقرب للآلهة او هو قرابين يقدمها الناس لإلاههم .

جلس امرؤ القيس تحت شجرة السمرة يبكي حبيبته التي يروى أن الالهة العزى كانت فيها [3] واعتقد أن بكاءه للآلهة نفسها لا لغيرها ، لكي تعيد الخصب والنماء في الأطلال المقفرة ، حيث كانوا يقدسون الاشجار التي تنبت بجانب الابار، والينابيع والاماكن الخصبة ، أماكن تواجد الالهة [4] فهي موطن الخصوبة ، ونمو الحضارت كلها فقد قال :

كأني غداة البين لما تحملوا *** لدى سمرات الحي ناقف حنظل[5]

ارتبط الحنظل بالعين من خلال الدموع ، التي تسيل منها كما ارتبطت شجرة السمرة بالحنظل ، فقد كان الجاهليون اذا خرجوا للحج تقلدوا من لحاء السمر وهي من الاشجار التي وقف الجاهليون عندها كثيرا وقد استفاد العرب من حطبها واخشابها وهي لا تزال تنبت في الطبيعة [6] .

وتشير جميع المصادر الى العلاقة الوثيقة التي تربط اشجار السمر بالعزى ، وهي من الشجر : صغار الورق ، قصار الشوك ، وله برمة صفراء يأكلها الناس ، وليس في العضاة شيء أجود خشبا من السمر[7].

في حين روي عن العزى أن الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم ، يوم فتح مكة ، بعث خالد بن الوليد وقال له :ستأتي ثلاث سمرات فاعضد الاولى ، فأتاها وعضدها ، فلما جاء عليه رسول الله قال: هل رأيت شيئا؟ :قال :لا، قال فأت الثانية فأتها ، قال : هل رأيت شيئا : قال : لا ،

1- أبو سويلم أنور ، المطر في الشعر الجاهلي .
2- النعيمي ، احمد اسماعيل ، الاسطورة في الشعر العربي قبل الاسلام .
3- المرجع السابق ص87.
4- انظر السابق ص 171.
5- امرؤ القيس ، ديوانه ص 9 .
السمر : شجر أم غيلان : وهي شجرة الصمغ العربي ، أما الناقف فهو المستخرج من حب الحنظل ، والحنظل له حرارة تدمع منها العين فقد شبه ماجرى من دمعه لفقد أهل الديار بما يسيل من عين ناقف الحنظل وإنما خص ناقف الحنظل لأنه لا يملك سيلان دمعه كما لا يملك من اشتد شوقه وحزنه.
6- علي جواد ، تاريخ العرب قبل الاسلام ، ج8 ، القسم الاجتماعي والثقافي ، مطبعة المجمع العلمي العراقي العراق 1959 ص .274.
7- لسان العرب مادة سمر .

قال فاعضد الثالثة ، فأتاها فإذا هي بحبشية ناقشة شعرها واضعه يدها على عاتقها تصرف بأنيابها وخلفها دبية السلمى ، وكان سادنها فلما نظر خالد قال:

عزي شدي شدة لا تكذبي *** على خالد القي الخمار وشمري (الطويل)

فإنك إلا تقتلي اليوم خالد *** تبوئي بذل عاجـــل وتنصـــري

فقال خالد :

(ياعز) كفرانك لا سبحانك *** إني رأيت الله قد اهـــــــانـــك (الكامل)

ففلق راسها وقال تلك هي العزى ولا عزى للعرب بعدها[1]

أنبأت هذه الرواية عن العلاقة الوثيقة بين المرأة المثال (العزى) والسمرة ، فهي المكان الذي تاتيه العزى وتطمئن اليه ، كما تضيف الى الوجه الابيض لربة الحب و الجمال ، وجها آخر لا يخلو من السوداوية ، ولدا يمكن القول ان هذه الرواية في وجهها الابيض و الاسود هي في وظيفتي الإخصاب والتدمير ، المؤديتين الى الحياة و الموت[2].

وكان الوقوف على الاطلال والبكاء سببا في طلب الماء والاستسقاء فيطالعنا عنترة بن شداد في مقدمته الطللية التي تكمل احداثا بكائية :

قف بالمنازل إن شجتك ربوعـــها *** فلعل عينـك تستـهل دموعـــها(الكامل)

واسأل عن الاظعان أين سرت بها *** آباؤها ومتـــى يكون رجوعـــها

دار لعبـلة شـط عنك مـــزارها *** ونات ففارق مقلتـيك هجوعـــها

فسقتك يا أرض الشـــربة مـزنة *** منهلة يـــروى ثـراك دمـوعـها

وكسا الربيع رباك من ازهـــاره *** حللا إذا ما الارض فاح ربيعها[3]

1- بنظر : ابن الكلبي ، هاشم بن محمد بن السائب ، كتاب الاصنام ، محمد عبد القادر احمد و احمد محمد عبيد مكتبة النهضة المصرية / القاهرة ودار الشباب للطباعة والنشر / القاهرة 1924 ، ص41 ،ص.42

2- بنظر: طه ،طه صورة المرأة المثال ورمزها الدينية عند شعراء المعلقات ص.142

3- عنترة بن شداد ، شرح ديوانه ، تحقيق وشرح عبد المنعم عبد الرؤوف شلبي ، قدمه له : ابارهيم الايبادي، المكتبة التجارية الكبرى ، القاهرة ، شركة فت للطباعة والنشر ، ص101 .

كان الحديث عن الاطلال ومناجاتها يسبق الحديث عن السقيا ، وقد كان السبب في سقياهم لأنهم كانوا يتقربون دائما لعشتار ، عنانا بالبكاء حتى تمدهم بالمطر ، فقد وفق الشاعر على الطلال ثم بكاها ، ثم تساءل على الاظعان في سيرها ومتى ستعود الى هذا المكان ، وسبب ذلك النؤى والبعد الموجه للآلهة ، وقد سقتهم بعد الالحاح في الطلب فالدموع المنهارة من عيونهم التي كانت سببا في الانعام عليهم بقطرات من الماء لعودة الحياة لهذه المنطقة بدلا من الاطلال ونرى الشاعر قد عبر بعد مرور المزنة ، وهي احدى معاني العين على هذه المنطقة بتحويلها الى ربيع مليء بالأزهار الطيبة الفواحة .

فالوقوف على الاطلال ومناجاة الالهة وبكاؤها والدموع وسيلانها بكثرة ، كانت السبب في السقيا الماء لهذا المكان ، فلولا وجود البكاء الذي كان يشكل قرابين لما نزل هذا الماء والمزنة هي عنانا نفسها ، لأنها هي التي قامت بهذا العمل ، ولولا وجودها لما حدث الربيع وما الاحتفالات التي تقام الا نتيجة مرور مثل هذه السحابة المزنة عنانا ، فقد شبهت الدموع بالماء والجداول والانهار لأنها دائما كانت تسبق الامطار اضافة الى انها كانت السبب في هذه السقيا لأنها تعتبر قرابين يتقرب بها المرء للآلهة لإمداده بهذه الحبات من قطرات المطر ، كما أن البكاء بصيغة أخرى رديف الامل بالخصوبة والحياة[1].

فالسقيا الإلاهية للمرابع الطللية جارية والشاعر يعول على تواصلها واستمرارها ، من خلال أدعية الاستسقاء التي يستعطف بها المزنة وهي الربة الكبرى[2] ، فالمزن " الإسراع في طلب الحاجة "[3]، كما عُرفت السحابة البيضاء بالمزنة [4]، فهي تدل على المطر حينا، والمرأة حين آخر [5]

وقد تسمى الجاهليون بأسماء الأنوار ، تفاؤلا بالخصب والحياة فمن أسماء الذكور : مطر ، رعد غيث ، ومن أسماء الإناث : سمية ومزنة وسحابة [6].

كما ويطرح الشاعر معنيين متباعدين لكلمة منهلة فهذا يدل على الموت من جهة والحياة من ناحية اخرى ، فهي تدل على القبر[1] ، الذي يحيلنا الى أدعية الاستسقاء التي كان يتلفظ بها العامة

1- طه ، طه ، صورة المرأة المثال ص 405 .
2- انظر :طه ، طه ، صورة المرأة المثال ص405.
3- لسان العرب مادة مزن.
4- المصدر السابق مادة المزن .
5- المصدر السابق مادة المزن .
6- انظر :طه ، طه ، صورة المرأة المثال ص .163

وخاصة الخاصة من رجال الدين الجاهلي ، على اطلال القبور وشواهدها [2] ، وهي تعني أيضا " الغاية في السخاء" [3] ، ومن معانيها ايضا " الماء و الشرب"[4] ، فهي تعبر عن الماء والاستسقاء اللذين طالما نادى بهما الشاعر الجاهلي لإرواء أرضه ونباته ، وخاصة استسقاء الاطلال والقبور لاشتراكهما في الصفة ، حيث كانا يعبران عن الموت وانعدام الحياة ، وكان الشعراء يطلبون من الالهة سقياهما ، لعودة الحياة للطلل وإطفاء للهامة ، وارواءً لظمأ الميت ، لقد ارتبطتن الهامة بالسقيا فزعموا أن المقتول اذا قتل ولم يؤخذ بثأره ، خرجت روحه المنبسطة في جسمه على شكل طائر الهامة وشرع يزقو اسقوني ! اسقوني ! فإذا قتل القاتل هدأت الروح[5].

كقول ذي الاصبع العدواني :

ياعمرو إن لاتدع شتمي ومنقصتي *** أضر بك حتى تقول الهامة أسقوني[6]

ولن تتم هذه السقيا الا بالإلحاح في الطلب ، وسكب الدموع و الابتهالات ، فهذه الدموع كانت سببا في هطول المطر ، ونزول قطراته على الارض وهي سبب السعادة كما قالت ام حكيم البيضاء بنت عبد المطلب :

ألا يـــاعين ويحـــكِ أسعدينـــي *** بدمعك من دمـــــــوع هاطلات [7]

فكلمة اسعديني تدل على أن البكاء المذروف هو المطر، والماء ورحيله يؤدي الى القحل والقحط والتدمير والخراب ، لذلك يعتقد انور أبو سويلم أن فكرة المطر هي المحور الاساسي الذي تدور حوله مجمل الافكار والقضايا والتطلعات في الوقفة الطللية [8].

ومن الادلة على ذلك في السعادة التي يحققها البكاء عندما يقف امرؤ القيس وصاحباه ، فمن المعروف ان البكاء يأتي لحزن ما ، أما هنا فهو للسعادة ، وما المطر الذين يطلبونه الا اكبر سعادة للبدوي الجاهل .

7- لسان العرب مادة نهل.
8- طه ، طه ، صورة المرأة المثال ص406 .
9- لسان العرب مادة نهل.
10- المصدر السابق ، مادة نهل .
5- أنظر : جمعة حسين : الحيوان في الشعر الجاهلي ، دار رسلان للطباعة والنشر ، سوريا ، دمشق 2010 ص 225 .
6- الضبي ، المفضل (المفضليات) تحقيق ، أحمد محمد شاكر و آخرون مفضلة 31 دار المعارف ، مصر ط3 ، 1964 .
7- الموسوعة العربية ص11 .
8- أبو سويلم أنور : المطر في الشعر الجاهلي ص133 .

لقد كانت هذه الاطلال شبيهة بالقبور ، ومن الطبيعي أن تتم شعائر معينة ، ومن مظاهر هذه الشعائر أنهم كانوا يقرأون شعرا على قبور الموتى ، ولم تكن تلك الممارسات والطقوس ببعيدة عن الجاهليين ، ولذا كان الجاهليون يقرنون الاطلال بدعاء الاستسقاء [1] ، ولا نستبعد ان يكون الدعاء بسقيا الاطلال و القبور بقايا تراث ديني قديم كان أصلا طقسا سحريا يمارس على عظام الموتى التي استخدمها العرب في استدعاء المطر ، ومن ثم ارتباط المطر بالأرض الخراب والقبور الموحشة [2] ، آثار ذلك الى اليوم ماثلة حين يخرج الناس وقت العيد لقراءة القرآن على قبور الموتى واستذكارهم ، واعتبر الاسلام ذلك بدعة او تقليد أعمى مبنيا على اللاوعي الديني و بالرغم من ذلك ما تزال هذه الظاهرة تلقي بظلالها على المجتمع بأسره.

وقد نظر الجاهليون الى السقاية نظرة احترام وتقدير لأن الفاقد للماء ، هو الذي يدرك أهميته ، فالعربي عاش حياته متنقلا في الصحراء المجدبة ، طلبا للماء والكلأ ، فالعيون بها قليلة والانهار شحيحة ، ومن سنن القدماء غسل اليدين والوجه قبل الشروع في الطعام وهي ظاهرة لا تزال عند كثير من الناس ، وهذه الظاهرة ليست لمجرد ازالة الاوساخ والادران ، بل لسنن دينية قديمة كانت تتعلق بقدسية الماء [3] .

وكان من تأثير السقيا في قبور الموتى أنهم كانوا يعتقدون أن ارواح الموتى تواصل الحياة في العالم السفلي ... وكانت جميع القرابين من السوائل التي كانت تسمى المسكوبات ... وكانت تفرغ في حفرة فوق القبر [4].

ولذا كان ارتباط السقيا بالقبور في الزمن الجاهلي ، وكان يمثلها الشاعر الجاهلي الرثائي حيث عبرت الخنساء بقصائد رثاء احتوت في تضاعيفها بعض ملامح العالم الغيبي الاسطوري ومن ابرز الملامح ، الدعاء سقيا لقبر اخيها حي قالت :

سقيا لقبرك من قبر ولا برحت *** جود الرواعد تسقيه وتحتلب[5]

1- أبو سويلم : المطر في الشعر الجاهلي ص 133 .
2- النعيمي احمد اسماعيل : الاسطورة في الشعر العربي قبل الاسلام ، ص268 .
3- أنظر : علي جواد ، تاريخ العرب قبل الاسلام ص 292 .
4- النعيمي ، الاسطورة في الشعر العربي قبل الاسلام ص 131 .
5- ديوان الخنساء ، شرح ديوان الخنساء اضافة الى مرائي ستين شاعرة من شواعر العرب ، دار التراث ، بيروت 1968 ص 5 .

ولم تكن السقيا في نظر الخنساء الا من بركات الاله لتضفي طابع القداسة على ضريح صخر[1] ، ونجد ما ذهبنا اليه في قولها ايضا :

سقى الاله ضريحا جن أعظمه *** وروحه بغزير المزن هطال[2]

ولا يستطيع أحد أن يسقي الحرث والارض الا الآله ، وهنا انزل الإله المطر فقط على ضريح أخيها

وقد نزلت المياه بكثرة من المزن التي اتوقع بأنها هي الاله من وجه نظر الجاهليين وذلك من خلال كلمة هطل ، وهي صيغة مبالغة للمزن (السحاب) وصيغة المبالغة لا يفعلها الا الفاعل ، والمطر لا ينزل إلا عن طريق السحاب و هو الفاعل ويبدو أن الجاهليين قد استقرت في ذهنهم هذه المعتقدات [3] ، كما يقول احدهم يرثي امرأته :

سقى حدباء تضمر أم عمرو *** بنخلة ما استهل من الغمام (الوافر)

وما للأرض أستسقى ولكـن *** لأصـــداء أقمن بها وهـام

ويتكرر في الشعر العربي الجاهلي الدعاء بسقيا القبور ارضاء للهامة والصدى لتهدأ الروح الحائرة وتستقر، إما لاعتقادهم بأن الموتى يمارسون حياة عادية في القبر ، فيعطشون ويشربون ، وقد يعني سقيا القبور إعادة الحياة فيها ، لأن الماء في الحس العربي يعني الحياة والرحمة والبعث والنقاء و الطهر ... وهم يريدون لساكني القبور كل المعاني التي دل عليها الحس العربي ، ولعل الدعاء بسقيا الريع والطلل الذي اندثر وانمحى لا يبتعد كثيرا عن معنى الدعاء بسقيا القبور ، لأن الطلل الذي انطمس واندثر ومات يريدون له الرحمة والحياة والطهارة [4].

1- النعيمي ، احمد اسماعيل : الاسطورة في الشعر العربي قبل الاسلام ص 130-131.
2- شريح ديوان الخنساء ص 67 .
3- القيرواني ، عبد الكريم النهشلي ، الممتع في صيغة الشعر ، تحقيق سلام محمد وغلول ، دار المعارف ، الاسكندرية ، د ، ت ، ص153 .
4- أنظر:أبو سويلم أنور : المطر في الشعر العربي ، ص80 ، ص 82 .

وبمرور الزمن آلت تلك الترانيم و الاناشيد الدينية المقرونة بالشعائر الخاصة بها الى قوالب وتقاليد فنية ، لتكون حجارة الطلل بدلا عن القبور والمعابد ، والاشعار بدلا عن الترانيم الدينية التي احتفظت برموز مكررة او ذات محتوى اسطوري[1].

ومن الاثار التي بقيت متداولة في معظم اشعار الجاهليين تشبيه الدموع بالماء والينابيع والجداول ، فقد قالت الخنساء في مصرع أخيها :

ألا ما لعينك ام مـــالـها *** لقد اخضل الدمع سربالـــها[2] (المتقارب)

كما قالت :

بكيتك في نساء معولات *** وكنت أحق من أبدى العويلا[3] (الوافر)

لقد ارتبط البكاء هنا بالعويل ، لأن النساء كان يقمن به ، وقد كان الاعتقاد السائد ان دموع الاحياء ومراثيهم يمكن أن توفر للموتى بعض الراحة ، كما تقول :

فيا عين بكي لامرئ طار ذكره *** له تبكي عين الراكضات السوابح[4]

ان تكرار البداية هنا جاء مقتصرا على الكلمة الواحدة ولكنه يحمل في طياته أبعادًا إيحائية وانسانية تنسجم مع الموقف الذي تعيشه انسجاما كليا ، فالموقف هو الذي يفرض على المرئ أن يختار الاسلوب ، لأن الاسلوب بحد ذاته قادر على ان يبلور الموقف ، فالخنساء التي يعتصر قلبها ألما وحزنا يحس المرء وهي تكرر هذه الكلمات على شكل متتال ومتعاقب بأنها نغمة حزينة مستقاة من عالم البكاء والنواح[5].

أرادت الخنساء أن تتوسل بالبكاء انطلاقا من اعتبار البكاء قرابين للآلهة ، وكان النواح والبكاء هما اللذان دفعا الشاعر الى هذا النمط من التكرار[6].

1- النعيمي ، احمد اسماعيل : الاسطورة في الشعر العربي قبل الاسلام ص 273 .
2- شرح ديوان الخنساء ص 72 .
3- شرح ديوان الخنساء ص 72 .
4- شرح ديوان الخنساء ص 14 .
5- ربايعة موسى ، قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي ، دار جرير ، عمان ط1 1010 ، ص45 .
6- المرجع السابق ص 47 .

ويبدو بكاء الشاعر على الأطلال تعويضا على الماء الذي حبسته السماء ورفضت أن تروي الارض المجدية به ، إنه صيغة اخرى من صيغ الاستسقاء ، فإن لم يكن بمقدور الشاعر ان يلزم الطبيعة بأن تجود بالماء ، فليفجر الماء من عينيه استمطارا للسماء وبرهانا على أنه يملك زمام نفسه على الاقل ، ولو وقف عاجزا امام الطبيعة ، فالبكاء فعل انساني يسعى الى تعويض الجدب ويؤكد التوق الى تحقيق الخصب بما اوتى الانسان من مقدرة وما التهب في أعماقه من رغبة في عدم الاستسلام للموت اليباس[1].

قال عنترة بن شداد :

و إن كان لوني معتما فخصالي *** بياض ومن كفي يستنزل المطر [2]

يعتقد أنور أبو سويلم أن قول عنترة لم يأت من قبيل المجاز ، لأنه يعبر عن حقيقة مجسدة محسوسة ، آمن بها الانسان الجاهلي ، لأن المطر باعتقادهم نتيجة للفعل الانساني المحض ، يأتي عنوة بفعل السحر والصلاة والقوة ، فهناك تناغم كبير بين الدموع التي تهطل لغياب المرأة عشتار والمطر الذي يؤدي وجوده الى اعادة الحياة والخصب والنماء مرة اخرى للناس ، فالشكل واحد الماء يهطل من السماء مسكن الآلهة والدموع تعطل من العيون الناظرة للسماء والاول ذكر و الثاني أنثى ، ولا يمكن لشيء في الطبيعة الا بالذكر والانثى ، وكلاهما ماء والربط الغريب بينهما ان البكاء المقصود في المقدمة الطللية يقدم للآلهة عنانا مسكن السماء ، ولذا شبه العرب الدموع بالماء والنهر والمطر الغزير ، لأن الدموع قرابين يتقرب بها المرء للآلهة طلبا للمطر.

وما يؤكذ صحة ما ذهبنا اليه ، قول أبي دؤيب الهذلي:

فذلك سقيا أم عمرو و اننـــــي *** لما بذلت من سيبـها لبهـيج (الطويل)

كأن إبنه الســهمي درة قامــس *** لها بعد تقطيع النبوح وهيــج

عشية قامت بالفنــاء كأنـــها *** عقيلة نهب تصطفى وتــغوج

وصب عليها الطيب حتى كانت *** أسي على أم الدماغ حـــجيج[1]

1- عوض ، ريتا : بنية القصيدة الجاهلية ص187 .
2- عنترة بن شداد ، ديوانه.

ففي البداية كانت أم عمرو ساقية ، لا مسقية ، والسقيا المطر ، وهو عطاء منها وهو مبتهج لما بذلت وقدمت ، و ام عمرو ابنة السهمي والسهمي عند السكري نسبه الى بني سهم من هذيل وهي تشبه درة الغائص التي شقى في جلبها من قاع البحر ، وهي كالدرة عشية يصب عليها الطيب كما تصب عليها التطيب في جوف الليل ، فأبى امرأة تقوم في عشية الليل لتصب الطيب وهي عادة ذميمة في الجاهلية ، لنها تدل على ان المرأة غير نظيفة ، لا تذهبها الا كثرة الطيب ، ولذا كان يرى معظم الشعراء في صواحبهم طيبا دون تطيب[2]

كقول امرئ القيس:

خليلي مر بي على ام جندب *** نقضي لبانات الفــؤاد المعـذب (الطويل)

فإنكما إن تنظراني ساعــة *** من الدهر ينفعني لدى ام جنـدب

أم تریاني كلما جئت طارقا *** وجدت بها طيبا و إن لم تطـيب [3]

فقد طلب الشاعر بعضا من الساعات التي يقضيها مع الالهة الام التي تحن على كل كائنات الخلق وهي التي تمتاز بالطيب وتطيب الاخرين ، و إن كانت هذه الساعات قليلة بجانب الاطلال فنها ستنفعه وقومه ،إضافة الى أن الشعراء كرروا بعض الاسماء ، ونسبوا الاطلال للنساء ، كما الشاعر هنا خاطب أم جندب وهذه الاسماء لها تقديسها في الفكر الجاهلي كما سنرى.

1- دوان الهذليين ، الجمهورية العربية المتحدة للثقافة و الارشاد القومي ، المكتبة العربية للتراث ، دار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة 1965 ص 51

2- بنظر عبد الرحمان نصرت ، الواقع والاسطورة في شعر أبي ذؤيب الهذني ص165 .

3- أمرؤ القيس ، ديوانه ، تحقيق أبو الفضل ابراهيم ص 14 .

ب - ارتباط الطلل بالمرأة (أسماء النساء) .

تبوأت المرأة مكانة عالية في الديانات القديمة كلها فقدسها الانسان وعبدها منذ شعر في مجر تاريخه البعيد أن فكرة الخصوبة التي تمثلها ، والارض على السواء هي سر الحياة وجوهر الوجود ، ومنذ ادرك كأن خصوبتها قبس من خصوبة الام الكبرى (الارض) التي أنجبت الزرع والانسان والحيوان [1].

لقد نسبت الاطلال الى المرأة عشتار ، والتي شكلت العين بكل تجلياتها ، فهي التي كانت ترحل عن قومها و تترك الديار خالية مما يؤدي الى ذرف الدموع ، وهي التي كانت تفيض عليهم بالخيرات عندما تعود ، فإذا نظرنا لوجود هذه الظاهرة (ذرف الدموع) في الشعر العربي الجاهلي فإننا نجدها في وقوف الشعراء على الاطلال ، فقد كانت هذه الظاهرة من أجل إعادة الخصب والحياة ، ولذا تشكلت العلاقة بين العين والمرأة والاطلال ، لارتباط الدموع بالعين و ارتباط العين بمعانيها المختلفة للمرأة ، عشتار ، فقد كان للأطلال ونسبتها للمرأة الاثر الكبير في هذه الدراسة لارتباط الاطلال بالدموع وارتباط الدموع بالعين و ارتباط العين بالمرأة العظمى (عشتار) فقد كانت الدموع قرابين يتقرب بها المرء الى الالهة عشتار من خلال وقوفه على الاطلال ، مكان تركها وغيابها .

واعتبار الدموع وسيلة تطهر او قرابين تقدم للإلهة فالمرأة التي مثلت الاله المعبود ، أكثر من الرجال لوعة و أكثر حديثا عن البكاء والدموع الوصفية [2].

كما بكى أغلب الشعراء المرأة في مقدمات قصائدهم أثناء وقوفهم على الاطلال ، ولم نجد في الاغلب الاعم ، عند هؤلاء الشعراء من غير امرأة [3] ، وقد كانت ركنا أساسيا في الشعر ونسبت الاطلال الى سلمى [4] وهند والرباب و فرتني [5] وماوية [6] عند امرئ القيس[7]

1- الديك احسان ، عينية الحادرة ، ترتيلة استمطار في محراب عشتار ، المجلة الاردنية في اللغة العربية و آدابها ، جامعة مؤتة ، الكرك ، مجلد6 ، العدد 2 رقم التسلسل 19،2010 ص13 .
2- الحوفي أحمد محمد ، المرأة في الشعر الجاهلي ، دار الفكر العربي ط2 ص 526 .
3- احسان الديك ، صدى عشتار في الشعر الجاهلي ص 153 .
4- أمرؤ القيس ، ديوانه ، تحقيق أبو الفضل ابراهيم ص 14 .
5- أمرؤ القيس ، تحقيق أبو الفضل ابراهيم ص 27 ص28 .
6- المصدر السابق ص 114 .
7- المصدر السابق ص 119 .

دار لهند والربـــاب وفرتني *** ولميس قبل حــوادث الايام[1]

ولا يمكن ان يكون الوقوف لمحبوبة واحدة ، وذلك أولا لتنوع اسماء المحبوبة عند الشاعر نفسه حيث خاطب هند وسلمى وفرنتي والرباب في موقف واحد في المقدمة الطليلة فهو يقول ايضا:

لمن طلل ابصرته فشجانـــي *** كخط زبور في عسيب يمان (الطويـــل)

ديار لهنـد والرباب وفرتنـــي *** ليالينـا بالنعـــف من بـدلان

ليالي يدعوني الهوى فأجيبه *** و أعين من أهوى الى روان[2]

ثانيا : ارتباط الطلل بهذه الاسماء ، فقد اعتمد المسلك التعبيري بداية على تحاور داخلي تفرزه آداة الاستفهام (من) المفرغة من دلالتها الأصلية الى دلالة بديلة هي الانكار مع وصلها بحرف الجر (لـِ) ليكون في هذا التركيب دلالة عجيبة مفادها نفي نسبة الطلل الى الشاعر وتمتد سطوة هذا الاستفهام الانكاري الى (طلل) الذي جاء منكرًا ، ليكون الناتج رفض الشاعر له [3] .

لقد أنكر الشاعر نسبه هذا الطل إليه أو لقبيلته ، فهو فمها الناطق ، ولم يعرفه خوفا من الالهة لسماع دعواته ، ويطلب عودة الحياة للأرض المقفرة ، وانما خاطب هند والرباب وفرتني اللواتي روين هذه الارض ولذا وقف الطلل هزيما ويقف الشاعر قويا مرغوبا فيه يشد اليه النظر فهن سبب انهاء الطلل وقوة الشاعر .

وكذلك زهير يرد اطلاله الى أم أوفى [4] ، وفاطمة [5] ، وسلمى [6] ، و أم معبد [7] ، و النابغة الذبياني الذبياني يرجعها الى مية [8] ، أميمة [9]، وأسماء [10]، و سعاد [11] ،

1- المصدر نفسه ص 150 .
2- المصدر نفسه ص 163 .
3- عبد المطلب محمد ، قراءة ثانية في شعر امرئ القيس ص 19 .
4- زهير بن ابي سلمى ،شرح ديوانه ، صنعة : ثعلب الامام أبي العباس أحمد بن يحي بن زيد الشباني ، دار الكتب ، القاهرة ، بيروت 1944 ، الدار القومية للطباعة والنشر القاهرة 1964 ص4 .
5- المصدر نفسه ص 56 .
6- المصدر نفسه ص 96 .
7- المصدر نفسه ص 219.
8- النابغة الذبياني ، ديوانه ، تحقيق محمد ابو الفضل ابراهيم ، دار المعارف مصر القاهرة ، د،ت، ص 14.
9- المصدر نفسه ص 40.
10- المصدر نفسه ص 141.
11- المصدر نفسه ص 61.

وهند[1] ، وطرفة بن العيد الى خولة [2] ، وهند [3]

وسلمى [4] ، وينسبها الاعشى الى جبيرة [5] ، وميثاء [6] ، وقتلة [7] ، وليلى [8] ، ومن الملاحظ ورود ورود اكثر من اسم من هذه الاسماء لدى أكثر من شاعر فليس من المعقول أن تكون المرأة نفسها واسمها متكررا للشعراء وبخاصة أنهم خاضوا تجربة متشابهة في البيئة والحياة و عاشوا في الجعبة نفسها ، الامر الذي يقود لاعتقاد أن تكون المناجاة للآلهة لا لمرأة عادية .

فقد كانت عبادة الام الكبرى منتشرة عند كل الشعوب الكبرى واختلفت اسماؤها باختلاف الامم التي عبدتها فهي إنانا السومرية ، وعشتار البابلية والاكادية ، وأنايتيس الاشورية و عناة الكنعانية و عشيرة أو أثيرة الفينيفية و عشتروت العبرانية و افروديت الاغريقية ، وفينوس الرومانية وايزيس المصرية و أهانيد الفارسية والعزى أو الزهرة العربية [9].

ولقد راى نصرت عبد الرحمان أن خولة ترمز في الشعر الجاهلي الى سيدة الزرع وما يتبع هذا الزرع من حياة الغنى و اليسار [10] ، ويرى كذلك أسماء النساء اللواتي تبدأ بأم فهي رموز لسيدة الحكمة ومخاطبة الامر الجلل ، وليلى : السيدة الممنعة من السفه ، وسلمى : الحب العذري والعفة ، وسعاد : الربيع ، وأسماء : حياة المرعى ، وأميمة : الام الحانية [11] ، ومثلت أسماء النساء تجليات لصورة عشتار في حالاتها المختلفة [12] ، الامر الذي يشير الى أن الشعراء لم يقصدوا مخاطبة المرأة بذاتها و إنما كانت كلها مناجاة ومناداة لعنانا (عشتار) والعين والعنان وعنانا كثيرة التشابه والتقارب في الحروف و اذا عدنا الى معنى عن فإننا نجد " ظهر أمامه واعترض" [13] ، وكأن عنانا كانت تعترض افعال البشر في الكثير من الاحيان أو هي التي تسير اعمالهم في كل

1- المصدر نفسه ص 196.
2- طرفة بن العبد ، ديوانه شرحه وقدمه ، مهدي محمد نصر الدين ، دار الكتب العلمية بيروت ط1 1987 ص 19
3-. المصدر نفسه ص 79.
4- المصدر السابق ص 78.
5- الاعشى ، شرح ديوانه ، كامل سليمان ، دار الكيب بيروت لبنان ط 1 ، د،ت ص 51.
6- المصدر السابق ص 139.
7- المصدر السابق ص 27.
8- المصدر السابق ص 49.
9- الديك احسان : صدى عشتار في الشعر الجاهلي ص148.
10- عبد الرحمان نصرت : الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث ص 153 ، ص154 .
11- أنظر المرجع السابق ص 146 ، 153 .
12- الديك احسان : صدى عشتار في الشعر الجاهلي ص153 .
13- ابن منظور ، لسان العرب مادة : عن .

مكان " واعنت السماء": صار لها عنان والعنان : ما يبدو لك في السماء اذا نظرت اليها والسحاب [1].

ومن هنا نستنتج القول بأن العنان مسكنه السماء و العين التي تمثل الالهة عنانا كانت مسكنها السماء وقد أطلق عليها أيضا السحاب لأنها تسكن السماء من عنانا آنفة الذكر.

كما أن ام تدل على أن الشاعر اختار الكنية لا لاسم فقد اختار امرؤ القيس أم الحويرث و ام الرباب ولهما مغزيان ، المرآتان متزوجتان وهما اما لأولاد والشاعر لا يعرفهما بالاسم ، بل بصفتهما أما لولد ، موحيا بأهمية مرورهما بتجربة الزواج والانجاب والامومة ، وتظهر دلالات الحويرث والرباب ، فالحويرث تصغير الحارث ويوحي بفعل الزراعة والخصب والحصاد ، و أما الرباب فهو السحاب الابيض وبه سميت المرأة الرباب وتوحي بالطهر والمطر والاخصاب وهنا قد ذكر اسم الذكر وآخر للأنثى ، كل منهما يجسد معاني الخصب ، فضلا على أن المرأتين قد اخصبتا و أعطتا الحياة لنسل جديد ، فأسهمتا في تحقيق استمرارية الحياة البشرية [2] ، فالشاعر يقاوم بإبداعه العقم ويتصدى لمأساة الرحيل [3] ، كما أنه أراد تطيب المرأتين ، بغية استقبال العشير العشير الذكري في غرفة اللذة الوثنية [4].

كما ان النابغة الذبياني أشار لسعدى إذ قال:

سقى دار سعدى حيث حلت لها النوى *** فأفعم منها كل ربع وفدْ فدِ[5] (الطويل)

ترمز سعدى الى الحياة الربيعية بسائر مظاهرها الحياتية ، فالسواعد مجاري الماء الى النهر والسعيد : النهر الذي يسقى الارض بظواهرها ، والسعدان : شوك النخل ونبت ذو شوك وهو بقلٌ له ثمر مستدير مشوك الوجه ، إذ يبس سقط على الارض مستلقيا ، والسعيدة على الصعيد الديني هو بيت من كان يحجه ربيعة في الجاهلية ، كما أن السعيدة ترمز للحمامة الام الرامزة للام الكبرى [6] ، ويوحي ذلك بارتباط الاسم بالماء وضرورة سقيا الارض ، فاذا لم تقم سعدى بذلك فإن

1- المصدر السابق مادة عن .
2- أنظر طه ، طه ، صورة المرأة المثال ص 396 .
3- المرجع نفسه ص 396.
4- المرجع نفسه ص 396.
5- النابغة الذبياني ، ديوانه ص 212 .
6- لسان العرب مادة سعد .

السعدان سيسقط على الارض ، لأنه سيجف إذا لم تروي سعدى الارض ، وهنا نستطيع الربط بين خصب المرأة و خصب الارض [1].

فالمطر قد حل بهذه الارض لوجود الأنواء من ناحية لقول العرب " مطرنا بنوء كذا [2] ، وارتباطه بسعدى " صنم وثني كانت تعبده هذيل في الجاهلية [3] ، فقد كان يمد العرب بالمطر وهو سبب خصب الطبيعة.

ولذا ارتبط معظم الاسماء بوجود الخصب وهو المطر والماء واعادة الحياة من جديد كما اننا نتفق مع الرأي القائل برمزية سعاد في الشعر الجاهلي " للربيع وما يتبع الربيع" ، من سعادة وهناء وعيش ويغلب ان يذكر الشعراء سيدة الربيع يوم يشتد بهم القلق فيبكون عليها كما يبكي المرء على سعادة وقد ولت [4] ، ولذا كان الجاهليون يقيمون اعيادهم في فترة الربيع احتفالا بقدوم الخصب والحياة الجديدة .

كا أننا نلاحظ ورود لفظ الرباب ، كما سيمر معنا ، في اكثر من قصيدة ، وكانها من الرب الامر الذي يدعونا للتفكير والتأمل في مثل هذه الاسماء التي خاطبها الشاعر ، كما ذكرنا سابقا ويقول امرؤ القيس في سلمى :

ديار سلمى عافيات بـــذي خـــال *** ألح عليـــها كل أســـحم هطـــــال (الطويـــل)

وتحسب سلمى لا تزال ترى طلا *** من الوحش أو بيضا بميثاء محـــلال

وتحسب سلمى لا تزال كعـــهدنا *** بوادي الخزامى أو على رس أوعـال

ليالي سلمى أذ تريك منضـــــها *** وجيدًا كجيـد الرئم ليـــس بمعطـــال[5]

1- الديك احسان : صدى عشتار في الشعر الجاهلي ص 155 .
2- لسان العرب مادة نوا .
3- المصدر السابق ،مادة سعد .
4- عبد الرحمان نصرت ، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث 151. .
5- امرؤ القيس ديوانه ،تحقيق محمد أبو فضل ابراهيم ،ص17 ، ص 28 ، الاسحم :السحاب الاسود ، الهطال : المطر الدائم ، الطلا : ولد الظبية ، الرس : البئر ، أوعال : هضبة تقال لها ذات أوعال .

يمتزج تكرار اسم المحبوبة بالنعمة الماضية وتظهر أمامه لوحة الماضي في الزمن الحاضر ، بصورة متناهية و إن استدعاء الزمن الماضي في الوقت الحاضر دليل على أن ذكر اسم سلمى لم يكن ذكرًا سطحيا أو عابرا [1] .

فقد تعارض الماضي بالحاضر ليعبر عن تلاحم العلاقة في الزمنين ، وتوحدهما في ذكر المحبوبة سلمى ، والتي تكررت وارتبطت بالأطلال ، وهذا أمر ليس ببعيد عن ديار المحبوبة لأنهم كانو ينسبون الديار للمحبوبة "ديار سلمى" ولأن الغرض الاساس من حديث الشاعر لم يكن وصفا للمكان وانما للدخول الى عالم المرأة [2] ، وهذا العالم كانت تمثله هنا سلمى فهي عنانا ، إنانا عشتار .

ومن هنا ندرك أيضا أن المرأة المطروحة ليست امرأة عادية ، وانما هي الربة المطلوبة ، دائما للجاهلي التي تساعده في حياته ، كما انها كانت تمثل إحدى الغواني العاملات في المعبد والهياكل وبيوت الآلهة ، عندما كان الشاعر كاهنا يعمل في تلك الاماكن ، فهو يحاول التقرب الى الالهة و التماس الرضا منها عن طريق الغزل والتغني بتلك الغواني [3] ، فقد كان الشاعر يتغزل بالغواني العاملات في المعبد ليتقرب من الالهة.

يقول امرؤ القيس:

أفاطم مهلا بعض هذا التـــدلل *** وإن كنت قد أزمعت صرمي فاجملي (الطويل)

وإن كنت قد ساءتك مني خليقة *** فسلي ثيـــابي مـــن ثيابك تنـــــسل

أغرك منـــي أن حبك قاتلـــي *** وأنـك مهما تأمـــري القلب يفعـــل

وما ذرفت عينـــاك الا لتقدحي *** بسهميـــك فـي أعشار قلب مقتـــل [4]

يقدم امرؤ القيس نفسه في معاناته مع المرأة وهي معاناة تكشف عن الحرمان والعجز والاستسلام [1] ، لقد غادرت فاطمة وحينها احس الشاعر بالاستسلام والحرمان وقد ناداها لتعود

1- ربابعة موسى : قراءات اسلوبية في الشعر الجاهلي ص28 .
2- المرجع السابق ص29 .
3- النعيمي أحمد اسماعيل : الاسطورة في الشعر العربي قبل الاسلام ، ص263 .
4- امرؤ القيس ، ديوانه تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم ص 12 ص 13.

ولتتمهل في رحيلها فقد جاءت المناداة هنا مقصودة (أفاطم) ولذا شعر بالعجز لغياب المحبوبة (الالهة) فلا يمكن للإنسان أن يشعر بالعجز والحرمان الا اذا كانت المناداة لشخص غير طبيعي فشعور الحرمان والعجز والاستسلام لم ولن يكون لمرء عادي او شخص عابر و انما كان هذا الشعور لفاطمة الآلهة فهو (الشاعر) عاجز لأنه لا يستطيع عمل أي شيء إلا إذا رضيت عنه الآلهة .

إضافة إلى أن الشاعر لا يمكن أن يكون لديه الجرأة على مناداة صاحبته ، لآن طبيعة البيئة العربية و العادات و التقاليد تخاف من أهل الفتاة بسبب فضح أمره فلا يمكن أن ينادي على حبيبته ، عكس المرء عندما ينادي الرب ويطلب منه المناجاة بصوت عال ومقصود وهذا أميل إلى أن يكون هذه المناداة للآلهة عنانا.

وهذا يدل على وحدة التصور في الفكرة ، فهذا التشابه الذي يتكرر عند أكثر الشعراء الجاهليين ، لا يمكن أن يصدر إلا عن وعي جمعي وروح متحدة ، لأنها إنتاج طقوس أو شعائر تصدر عن مجتمع بروح جماعية[2] ، و الدليل على ذلك تكرار بعض أسماء المحبوبات لدى الشعراء الجاهليين فقد وردت على سبيل المثال أسماء هند وهند محبوبة الحارث بن حلزة وهي نفس محبوبة المرقش الأكبر فهذه أسماء لشخصيات خيالية لا حقيقية [3]. وكما تجلى اتحاد هذا الفكر في طلب الاستسقاء وحضور أسماء النساء في الطلل يتجلى أيضا في حال غياب المرأة عن المكان.

1- أنظر : يوسف حسني عبد الجليل : عالم المرأة في الشعر الجاهلي ص 68 .
2- المصدر السابق نفسه ص 110،114 .
3- رومية وهب ، الرحلة في القصيدة الجاهلية مؤسسة الرسالة بيروت – لبنان – ط2 1979 ص 362 .

ج- التفسير الأسطوري لتوظيف أسماء النساء في المقدمات الطللية :

حرص الشعراء الجاهليون على تكرار صور كانت شائعة في السابق و أول ما يطالعنا صور الطلل والبكاء على رحيل الحبيبة وكيف أصبح هذا المكان قفرًا بعد ذهابها ، فمن هذه الحبيبة التي أدى رحيلها الى إقفار الديار و أحالت المكان الى حراب كما ذكر في مقدمة القصائد[1]

يقول المرقش الأكبر:

قل لأسماء أنجزي الميعادَا *** وانظري ، أن تزودي منك زادَا

أينما كنت أو حللت بأرض *** أو بلاد أحييت تلك البلادَا

إن تكوني تركت ربعك بالشا *** م وجاوزت حميرًا ومرادَا

فارتجي أن أكون منك قريبا *** فاسألي الصادرين والورادَا

وإذا ما رأيت ركبا مخبيـ *** ـن يقودون مقربات جيادَا

فهم صحبتي على أرحل الميـ *** س يزجون أينقًا أفرادَا[2]

فالمرأة تمثل الحياة بالنسبة للشاعر، وهي حياة كل أرض أو بلاد تحل بها[3] ، وحيثما حلت هذه المرأة أحيت البلاد والارض.

ورحيل المرأة عن الطلل معادل فني لرحيل الخصب والنماء والتكاثر و التناسل ، أو هو لرحيل المطر الذي يخلق القحط و المحل والجدب و التمير والخراب لذلك كانت فكرة المطر في الوقفة هي ما يشغل عقل الشاعر الجاهلي [4] .

هكذا تبدو المرأة عنصرًا مهما من عناصر الطلل ورحيلها وإحالة المكان الى خراب يدل على قدرتها الهائلة على الخصاب واستمرار الحياة ، والذي يمنح الخصب والنماء والحياة و الذي

1- ينظر : الشورى مصطفى عبد الشافي ، الشعر الجاهلي تفسير أسطوري ص 124.
2- الظبي ، المفضل ، المفضليات ، تحقيق احمد محمد شاكر وعبد السلام محمد هارون ، دار المعارف ، مصر ط3 ، 1964 ، مفضلة 129 ص 431 .
مقربات : مفردها مقربة وهي الفرس تدنى وتكرم ، يزجون ، يسقون ، أينق : جمع ناقة على القلب ، العيس : شجر.
3- أنظر : يوسف حسني عبد الجليل ، عالم المرأة في الشعر الجاهلي ص 73 .
4- أبو سويلم ، انوار المطر في الشعر الجاهلي ص 133 .

يحيل المكان الى جدب هو الإله ، لأن ما من امرأة حقيقية تقفر ديار أهلها او قومها وتصير خرابا اذا هي رحلت !!

كما قال شامة بن الغدير :

هجرت أمامة هجرًا طويلا *** وحملك النـــأي عبئا ثقيـــــلا (المتقارب)

أتتـــنا تســـائـل ما بثـــنا *** فقلنا لها : قد عزمنـا الرحيـلا

وقلت لها : كنتِ قد تعلميـ *** ـن منذُ ثوى الركب عنا غفولا

فبـــادرتاهـا بمستعجـــلٍ *** من الدمع ينضخ خدًا أسيـــلا[1]

فقد استعجل الشاعر هنا بالدموع المنهمرة من عيونه طالبا منها العودة لعودة الحياة وعودته لها ، وتسأله عما به من آلام فيرد عليها (قد عزمنا الرحيلا) كما أنه صور الحياة بصورة امرأة وهي التي تعرض عنه وترفضه لا المرأة بذاتها [2]، وقد خاطبها بعد ذرف الكثير من الدموع التي تقربه بها .

كما قال النابغة الذبياني :

أمن آل ميه رائـــح أو مغـــتد *** عجلان ذا زاد وغيـــر مـــزود (الكامل)

أفد الترحل غيـر أن ركابـنا *** لما تزل بـــرحالنا و كـأن قـــد

زعم الغراب بأن رحلتنا غدًا *** وبذلك خبرنا الغـداف الاسـود

لا مرحبا بغـــد ولا أهـــلا به *** إن كـــان تفـريق الاحبة في غد

حان الرحيل ولم تودع مهددا *** والصبح والامساء منها موعدي

ولقد أصاب قلبـــه من حـبها *** عن ظهر مرنان بسـهم مصـــرد

نظرت بمقـلة شـــادن متربب *** أحـوى أحـــم المقلتـين مقلـد

1- المفضليات ، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر وعبد السلام محمد هارون مفضلة – 55- 56 .
2- أنظر : يوسف حسني عبد الجليل ، عالم المرأة في الشعر الجاهلي ص 67 .

صفراء كالسيراء أكمل خلقها *** كالغصن في غلوائه المتـــاود

قامت تراءى بين سجعي كلـة *** كالشمس يوم طلوعها بالاسعـد

أو درة صدفيـــة غواصـــها *** بهج متى يرها يـهل ويسجـــد

أو دمية من مرمر مرفوعـــة *** بنيت بأجـر يشـاد وقـرمـد

نظرت اليك بحاجة لم تقضها *** نظر السقيم الى وجوه العـــود [1].

لقد برز جمال المرأة ، فهي ترمي بسهمها دون أن تقصد ، وتصيب به الفؤاد ، وتنظر وهي في وله السقيم الى وجوه العود ، إنها امرأة تتميز بالجمال الفائق ، فهي هنا ليست تمثالا هامدا ، بل هي تمثل طغيانا للأنثى في أنوثتها وكأنها ربة من ربات الجمال والانوثة وقد مزج الشاعر بين الصور الثابتة والحركات باستخدامه الافعال ، فالجمل الفعلية خالصة من السكون ، ففيه حركة ملحوظة وفيه نموذج حي ينبض بالحياة والحركة ، والاحساس بالانوثة [2].

ويصرح عنترة بالعلاقة التوافقية بين الجدب ورحيل الام الكونية عنانا :

حييت من طـــلل تقـــادم عهـــده *** أقـــوى و اقفـــر بعد أم الهيـثم (الكامـــل)

حلت بأرض الزائرين فأصبحت *** عسيرًا علي طلابك ابنة محرم[3].

فيوجه الشاعر التحية لآثار الديار العافية ، بعد رحيل أم الهيثم ، تلك التي شملته بعطفها قبلا في رحاب الديار السعيدة ، لقد غابت الأمومة ولذا فالواقع كان أليما [4].

و النظر الى حضور اسم نعم في مقدمة رائية النابغة الذبياني حين يقول :

1- ديوان النابغة الدبياني ، تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم ص 89 -93 .
الدمية : التمثال والصورة ، المرمر : الرخام ، القرمد : خزف مطبوخ مثل الاجر ، لم تقضها : لم تقدر على الكلام مخافة أهلها.
شرح الابيات:
أفد الترحل : دنا الرحيل وقرب ، الركاب : الابل ، وكأن قد : أي قد زالت لقرب وقت زوالها ودنوه ، زعم الغراب : أي أن الغراب أنذر بالرحيل ، الغداف : السابغ الريش ، مهدد : إسم جارية ، يحتمل أن يكون مية كني بالصبح والامساء : مدة الدهر ، الشادن : من أولاد الظعن ، منريب : محبوس في البيت : الاحوى : الذي به خطان سودوان وكذلك الظباء ، المقلد : الذي زين بالحلي وقلائد اللؤلؤ، صفراء : تطلى بالزعفران وتتطيب به ، السيراء : الحريرة الصفراء ، الغلواء : ارتفاع الغصن و نماؤه ، الستر : المشقوق الوسيط ، الصدف : المحار ، البمج ، الفرح والسرور ، بهل وسجد : يرفع صوته : بالحمد والثناء .
2- أنظر: يوسف حسني عبد الجليل : عالم المرأة في الشعر الجاهلي ص 38- ص39.
3- عنترة بن شداد : شرح ديوانه ، تحقيق عبد المنعم عبد الرؤوف شلبي ص 143.
4- أنظر : طه ، طه ، صورة المرأة المثال ص 240 .

عوجوا فحيــوا لنعم دمنــة الـــــدار *** ماذا تحــيون من نــؤي و أحجـــار

أقوى و أقفـر من نعـــم وغيـــره *** هوج الرياح بهابي التـــرب مـــوار

وقفت فيها سراة اليـــوم أســـــألها *** عن آل نــعم أمــونا عبــر أسفـــار

فاستعجمـت دار نعم مـا تكلـــمنا *** والـــدار لـــو كلمـــتنا ذات أخـــبار

وقد أرانـــي ونعـما لا هييـــن معا *** في الدهر والعــيش لم يهـــمم بإمـرار

أيـــام تعجبنـــي نــعم و أخبـــرها *** ما أكتم الناس من حـــاجي و أســراري

لولا حبـائل من نعم علقـــت بــها *** لأقصر القلب عنـــها أي اقصـــاري

أنبئت نعما على الهجـران عاتــبة *** سقيا رعـيا لـــذاك العـاتب الـــزاري

رأيت نعما وأصحابي على عجــل *** والعيــس للبــين قــد شـــدت بأكــوار

بيضاء كالشمس وافت يوم أسعدها *** لم تــؤذ اهلا ولم تفحـــش على جـــار[1].

إن تكرار اسم نعم بهذه الكثافة ، لم يأت دون أن يقدم تصورا مهما على مستوى السياق والمهم أنه يعكس الشعور المسيطر على الشاعر إذْ أصبحت نعم دينه ، لأنه يحس بأنه مشدود إليها في كل لحظة من لحظات حياته ، إضافة إلى الإيقاع الموسيقي المتكرر الناتج عن تكرار اسم نعم إذ خلق نوعا من التواشج بين الأبيات في إطارها البنائي ، فكل تكرار لهذا الاسم يكون عنصرا معينا تجتمع في النهاية كلها لتكون بناء متشابكا ومتداخلا ، لم يكن تكراره هامشيا ، إنه يخدم انفعالا أو موقفا جديدا [2] .

نرى الشاعر في البيت الأول ، يطلب من أصحابه أن يحييوا أطلال نعم ، أما الثاني فهي تبدو و بأنها صاحبة الدار المقفرة ، ثم يسأل الشاعر آل نعم في البيت الثالث ، ثم يصور استعجام

1- النابغة الذبياني : ديوانه تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم ص 202
هوج الرياح : رياح عاصفة ، بهابي : يسقي التراب ، موار: يذهب ويجيء ، سراة اليوم : وسطه ، لم يهمم: لم يقصد مر العيش ، حاجي:حاجتي ، لأقصر : أنصرف ، الزاري : الغاضب ، العيس: الجمال، بأكوار : الرحال
2- انظر ربايعة موسى ، قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي ص 29.

دار نعم ، ثم أجواء اللهو والسرور التي يعيشها مع نعم ، وفي نهاية الأبيات يصور تعلقه بها ويتخذ منه نقطة يتحدث فيها عن أوصافها ومحاسنها .

وبذلك شكل اسم نعم محورا أساسيا ، إذ أنها المرأة التي يعبر الشاعر من خلالها عن تجربة معاشه وعن معاناة فيها قسوة وحنين إلى التوحد[1]، وهذه التجربة خاضعة لتجربة مماثلة للشعراء اجمع والحياة التي عاشوها ، فعندما يكرر اسم المحبوبة بهذه الكثافة يريد أن يضع القارئ ليتمسك بشيء لا أمل له به إطلاقا ولذلك فهو يحاول تعويضه بالإلحاح المتمثل بالتكرار فهو يبلور حالته التي يعيشها وهذه الحالة الشعورية تحدد الأسلوب الذي يريد الشاعر طرحه وهو الرثاء [2] (البكاء) ، ومن المعروف لدينا أن عنصر الرثاء يكون لميت عزيز على النفس أو لغائب صعب المنال ، و الواضح بأن الشاعر في أسلوبه الرثائي أراد تصوير حالته في حالة غياب إنانا (عشتار) المخصبة التي يتمنى عودتها بذكر صفاتها الحسنة والتوسل إليها بتكرار اسم نعم الذي يدل على النعم الكثيرة التي تدرها على المرء عند عودتها .

لقد أقفرت ديار الشاعر وتحولت لغياب نعم إلى أطلال ثم حلت زائرة بإحدى الأراضي التي غمرها الخصيب والحياة وعودة الطبيعة الجميلة وقد صرح الشاعر بالشمس التي منحت السعادة للقوم ولم تؤذ أحدا من الناس .

1- المرجع السابق الصحفة 30.
2- المرجع السابق ص 31 ص 32 .

د- بكاء الشعراء على رحيل المرأة / بكاء آلهة الخصب عشتار

لقد بكى الشاعر لرحيل المرأة بكاء حارًا ، الذي يعد معادلا فنيا لرحيل الخصب والنماء والتكاثر والتناسل " وفي أعماق المأساة يقف الشاعر مع رفيقيه يبكي ويطلب إليهما أن يسعداه بالبكاء " [1]. فهو المعادل الموضوعي الذي سيعيد الحياة والحيوية.

فقد كان البكاء مصدر سعادة لا حزن لهم ، وحياتهم قائمة على الخصب وإحياء الطبيعة بالمطر والماء وما أحد يستطيع أن يحقق للشاعر مبتغاه إلا عنانا (عشتار) و الطقوس المقدسة عادة لا تقدم لإنسان عادي و إنما تكون للآلهة فقط ، فلا بد أن تكون هذه الفتاة ليست امرأة من لحم ودم و إنما هي تمثل مجتمعا وحياة فهي إنانا ، عنانا ، عشتار وحتى تتم هذه الطقوس فلا بد من التقرب لها بالبكاء وكذا ارتبط البكاء عند معظم الشعراء بالطلل وبالمقابل ارتبط الطلل أيضا بالبكاء في تناسب طردي .

وغالبا يكون البكاء على غياب المرأة التي تمثل الحبيبة وهي عنانا عشتار وتكون الأدعية مرفوعة إلى الربة السماوية.

و المرأة قد رحلت فأدى رحيلها إلى إقفار الديار فكان الشعراء قد ربطوا الخصب بالمرأة أو علقوا حياتهم بها ، يبقون في الديار إذا بقيت ويرحلون عنها إذا ما رحلت[2].

يقول زهير :

كأن عيني في غربي مقتلة *** من النواضح تسقى جنة سحقا[3].(البسيط)

كأن عيني من كثرة دموعها في غربي ، ناقة ينضح عليها قد قتلت بالعمل حتى ذلت ، وقد خص المقتلة ، أراد أنها ماهرة تخرج الغرب ملآن فيسيل من نواحيه[4].

1- اليوسف ، يوسف :مقالات في الشعر الجاهلي ص 126 .
2- عبد الرحمان نصرت : الصورة الفنية في الشعر الجاهلي ص124 .
3- زهير بن أبي سلمى ، شرح ديوانه صنعة ثعلب ، ص37.
4- المصدر السابق ص 38

والإرادة غير الواعية جعلتهم يبكون الاطلال والظعن والراحلة بدموع غزيرة شبهوها بماء (السانية) وتجري ذاهبة آيبة تنضح الماء في دلاء ضخمة وتحيله الى جدول متدفق لا ينقطع ماؤه[1].

لقد ارتبطت الناقة بالماء من خلال كلمة النواضح والسقيا وكلاهما قامت به الناقة ، ولذا قيل نوق عشار التي كانت تسبب الامطار والمياه على هذه الارض التي مثلها الدموع وانسيابها من عيون الناس املا في إنزال المطر الذي هو الحياة .

وكذلك فإن المرقش الاصغر ، يقرن الماء والبكاء ، لما يتحلان من اشتراك معنوي ولغوي واحد مجموعان في العين عند وصف الطلل ولحظات الوداع :

أمن رسم دار ماء عينبك يسفـــح *** غدا من مقـــام أهـله وتروحـــــوا (الطويل)

تُزَجِّي بها خنس الظباء سخالــها *** جـآذرها بالجــو ورد وأصبـــــح

أمن بنت عجلان الخيال المطـرح *** ألم ورحلـــي ساقــط متزحـــزح

فلما انتبهت بالخيـال وراعنـــي *** اذا هو رحلـــي والبـلاد توضـــح

ولكنــه زور بيقـط نائـــــما *** ويحدث اشجـــانا بقلبك تجـــرح

فولت وقد بثت تباريــح ماتـرى *** ووجدي بها اذ تحدر الدمع أبـــرح [2]

كما انه يقول :

لابنه عجــلان بالجـو رسـوم *** لم يتعفـــين والعهـــد قديـــــم

لابنة عجــلان اذ نحــن مــعا *** واي حـــال من الدهـر تـــــــدوم

امن ديار تعفـــى رسمـــــها *** عينـــك من رسمــها سجـــــــوم

أضحت قفار وقـد كان بـــها *** في سالف الدهر أرباب هجـــــوم

1- أنظر : أبو سويلم ، أنوار : المطر في الشعر الجاهلي ص 139.
2- المفضليات ، المفضلية 55 ص241 – 242
تزجي : نسوق ، سخالها : اولادها ، ورد : تعلو حمرة ، أصبح : أشد حمرة ، بثت : فرقت ، التباريح : الشدة.

بادوا وأصبحت من بعدهم *** أحسبني خالدًا ولا أريم

يا ابنة عجلان ما أصبرني *** على خطوب كنحت بالقدوم

تبكي على الدهر والدهر الذي *** أبكاك ، فالدمع بعد ما نام السليم [1]

نلاحظ في الابيات السابقة ارتباط العين والماء والبكاء بالرحيل ، فقد عبر الشاعر عن الاطلال ورسوم الدار في ظل انهمار الدموع من عيون الناس ، فوجه الشاعر الخطاب لبنت عجلان (هند) التي استعجلت بالرحيل واقفرت ديارها ، لقد ذهبت وذهب الاهل من بعدها و أصبحت البلاد خالية حزينة على رحيلها ، فالشاعر الجاهلي قد ظل عشتاريًا مخلصا ، وإن لم يكن صريحا في عشتاريته ، لأن الظروف الطبيعية التي خلقت عشتار ظلت قائمة حتى عصره ، فجاء حاملا للسمة الماهوية للنفس العربية ، الاسى الناجم عن الاحساس بالقسر والقمع وكان غناؤه نواحًا يخرج جوهرية النفس الشرقية المقهورة تاريخيا وطبيعيا جنسيا وماديا ، يغني نائحا فهو عشتار على طريقة شعبه وهي أيضا إنانا التي تترنم بأغنية لاقتراب الليل [2].

وتبقى كلمة السفاح العلاقة التي تربط الدموع والماء ، فالسفح " عرض الجبل " حيث يسفح فيه الماء [3] ، وسفح الدمع : أرسله [4].

كما ربطت الكلمة بين مكان مناجاة الشاعر وهو الجبل ومكان نزول الماء على الارض حيث يسقط على المكان المقدس و منه تجري المياه في الانهار والوديان ، ولولا إرسال هذه الدموع لما حدث الماء ، ولذا كانت الدموع المذروفة للآلهة دليل وجودهم في المكان المقدس (جبل) فدموع الشاعر كانت لا لامرأة عادية وإنما هي لآلهة الخصب والحياة عشتار ، عنانا .

وهناك العديد من الامثلة لأغاني الاستسقاء من الابار والينابيع [5] ، فكل الاغاني المقدسة كانت من اجل الاسماء الذي تزودهم بها الالهة الكونية – عنانا – ولذا عمدت الشعوب القديمة في اعتمادها على الامطار الى استرضاء آلهتها بالتقرب اليها وتقديم القرابين والصلوات القائمة على التراتيل الإنشادية ، عادة ما يصاحب هذه التراتيل الدينية العزف الموسيقي الذي يضفي رونقا

1- المفضليات ، مفضلة 57 ص 247 – ص 249.
2- أنظر : السواح فراس : الاسطورة والمعنى ص 150.
3- لسان العرب ، مادة سفح.
4- المصدر السابق ، مادة سفح .
5- النعيمي ، أحمد اسماعيل : الاسطورة في الشعر العربي قبل الاسلام ص 168 – 169 .

جماليا [1] ، وهنا ارتبط كبير بين تلك الطقوس الدينية وما يمارس هذه الايام في الكنائس المسيحية احتفالا بالأعياد الدينية ، حيث تعزف الترانيم الدينية في تلك المناسبات.

و لأن الدموع في مثل هذه الحالات تعتبر قرابين تقرب المرأ من ربه أكثر و اكثر ويتوسل اليه بالمياه السانية ، فهي اولى بتشبيهها بالأنهار والجداول

كما يقول امرؤ القيس :

عيناك دمعـــها ســجال *** كأن شأنيــهما أو شـــال (مجزوء البسيط)

أو جدول في ظلال نخل *** للماء من تحتــه مجـــال

من آل ليلى و أين ليـلى *** وخير ما رمت ما ينـــال[2]

اعتبار الدموع قرابين ، لوجود السحاب – المنزل (المطر) في السماء القربية من موطن عنانا القريبة من عنان السماء ، والمطر هو صلة الوصل بين السماء والارض وانتقال الماء وجريانه في ينابيع و أنهار وبحار ما هو إلا تجسيد لدور الالهة في الخصب التي تروى بها الارض

1- ينظر : طه ، طه ، صورة المرأة المثال ورمزها الدينية عند شعراء المعلقات ص 96.
2- امرؤ القيس ، ديوانه ، تحقيق محمد ابراهيم أبو الفضل ص 189.

الفصل الثاني

التحليل الصوتي والصرفي لأسماء النساء في المعلقات

المبحث الأول :

1- التلأويل و الاتساع في المعاني في النقد القديم ودورهما في توضيح المقاصد .

ولقد حظي البحث عن الدلالات الخفية بجهد مشهود واسع النطاق في بيئة الفقهاء والمتكلمين[1]. ولم ينكر أحد شرعية بعج الالفاظ ، وضرورة ذلك أحيانا لاستجلاب الدلالات الاولى المقصودة للمتشابه ، خاصة في بعض آيات الخطاب القرآني ، والمحكم منها ايضا ، فعلى سبيل المثال لا الحصر أول ابن العباس : الآية الكريمة "أنزل من السماء ماءً فسالت أودية بقدرها" [2] قال : الماء هو القران والاودية قلوب العباد [3] ، تأويلا عقليا مما عُلم [4] ، داخلا في باب الحدس والتنجيم من غير مرجحات.

ولم يقتصر التأويل على الخطاب القرآني ، بل تعداه الى الاحاديث النبوية الشريفة ، فيذكر أن الامام احمد بن حنبل ، وهو ممن تصدى للاتساع في الدلالات ومنع التأويل ،لم يجد بدا من تأويل ثلاثة احاديث[5]. واما الاشعرية فعمدوا الى تأويل الصفات ، وتركوا ما يتعلق بالآخرة على الظاهر ومنعوا تأويله ، وأما المعتزلة فقد توسعوا في تأويل جملة من الصفات[6].

نزل القران على سبعة أحرف ، لكل آية منه ظهرٌ وبطن [7]. وهو دستور محكم للبشرية لم يقطع بمعانيه أوان نزوله ، ولم يغلق احد من الفقهاء باب التأويل لكي يبقى حاضرا ، وصالحا في كل زمان ومكان ، ومتوافقا مع المقاصد الشرعية ، لأن بعضا من الآيات مالم يُوف ظاهرها مقصدها ، فقد روي عن الرسول صلى الله عليه وسلم " القران ذلول ذو وجوه محتملة ، فاحملوه على أحسن وجوهه"[8]. ونظرًا لضرورة التأويل فيما يحتاج اليه في كتاب الله دعا الرسول صلى الله عليه وسلم لابن عباس رضي الله عنه بقوله " اللهم فقه في الدين وعلمه تأويله "[9].

1- عودة تأويل الشعر وفلسفة عند الصوفية (ابن عربي) ط1 ص2 .
2 - سورة الرعد : الآية رقم 17
3- القرطبي ، الجامع لأحكام القران ، أنظر تفسير الآية (17) من سورة الرعد مج9 ص 247.
4- انظر : الزركشي ، البرهان في علوم القران ،2 ،177 ، دعاء الرسول صلى الله عليه وسلم لإبن عباس يقوله : اللهم فقهه في الدين ، وعلمه التأويل.
5- الغزالي ، قواعد العقائد من إحياء الدين ، ط1 ص58 ،59.
6- أنظر : الغزالي ، المستصفى من علم الأصول ، ج1 ص387 ، أنظر الغزالي ، قواعد العقائد من احياء الدين ص58 ، 59ومن الصفات التي أولها المعتزلة : الرؤية ، السميع ، البصير ، المعراج ، عذاب القبر ، الميزان ، الصراط ، وجملة من احكام الآخرة.
7- انظر : الزركشي : البرهان في علوم القرآن ،ج2:ص17 ص 180.
8- المصدر نفسه الصفحة نفسها .
9- المصدر نفسه الجزء الثاني ص 177.

إن معنى التأويل يدل على أنه يبحث عن المعنى الاول وليس عن المعنى الثاني ، لمعرفة مراد المتكلم ومقاصد النص ، فباطن اللفظ هو الذي يحمل قصد المتكلم[1]. فهو المعنى الاول ويؤكد ذلك معنى التأويل ، فأول من الأول وهو الرجوع و آل الشيء يؤول أولا ومآالا : رجع ، وأول اليه الشيء رجعه الى أول الكلام وألت عن الشيء إرتدت ،ان تكون التأويل ارجوع إلى الكلام أول الكلام ، وأول الكلام و تأوله: فسره وقدره والتأول و التأويل ، تفسير الكلام الذي تختلف معانيه ، ولا يصح إلا ببيان غير لفظه[2].

يرى الامام ابو حامد الغزالي أن المجاز قريب جدا من التأويل ، ويشبه أن يكون كل تأويل صرفا للفظ عن الحقيقة الى المجاز [3].

ويُعد التأويل من أهم النوافذ لإضاءة النص الفقهي المكتوب وأنفعها ، والحاجة اليه قائمة ما بقيت الالفاظ محدودة والمعاني مطلقة متفاوتة ، وما استمرت الازمان والعقول مختلفة والحاجات في تزايد مع الزمن ، لاستنباط الاحكام الشرعية بفهم مرامي الالفاظ المتخفية عندما لا يحسن السكوت على ظاهرها ، حسب ضوابط التأويل التي وضعها العلماء [4].

وإذا كان التاويل جائزا و مباحا في النص القرآني وفي الاحاديث النبوية الشريفة لفهم مقاصد الشريعة و للعمل بمقتضاها ، فلا ضير أن التأويل و الإتساع في المعاني يتعدى ذلك الى البحث عن دلالة النصوص الادبية نثرا وشعرا كما هو في النصوص الدينية سيما و أن الشعر يتصف بشراهة التأويل لأنه يحمل بين طياته رؤيا الشاعر و أحلامه وأحاسيسه ومشاعره ونظرته العامة الى الحياة .

ونتيجة للحراك الادبي للعقل المعاصر ، بدأ البحث عن المعاني الخفية التي يستقيم معها وجه المعنى وتحقق الوحدة الموضوعية للقصيدة العربية القديمة ، و بدأت محاولات وان كانت قليلة للبحث عن الدلالات بما في ذلك اسماء النساء في القصائد الجاهلية منها : دراسة عبد الحق الهواس المعنونة بـ" مدلولات أسماء النساء في القصيدة الجاهلية (عمان 2003) ، معتمدا في دراسته على منهج نقلي يقف وسطا بين القديم والحديث ودراسة عبد الله بن أحمد الفيفي في البحث

1- عبد الغفار، التأويل وصلته باللغة ، ص162.
2- ابن منظور ، لسان العرب ط1 ، مادة اول.
3- الغزالي: المستصفى في علم الاصول ج1 ، ص716.
4- ضوابط التأويل : أن يكون المعنى الذي صرف اليه اللفظ من المعاني التي يحتملها و ان يكون التأويل مستندًا الى دليل صحيح ، ويكون اقوى من الظاهر ، أن يكون المتاول أهلا لذلك و أن لا يتعارض التأويل مع نص قطعي ، أو معلوم من الدين بالضرورة ، أنظر أبو عمشة ، ضوابط التأويل عند الاصوليين ، مجلة دراسات ، المجلد 20(أ) العدد 1 ص193 ، 233 .

عن مفاتيح القصيدة الجاهلية :نحو رؤية نقدية (جدة :2001) اعتمد فيها على المكتشفات الحديثة في : الاثار والمثيولوجيا ومدلولات الموقع الجغرافي لأسماء الاماكن ، ودراسة يوسف بدري عبد الجليل في نصوص جاهلية لم يفترق عنهما كثيرا.

أما الاتساع والتوسيع فهما خلاف التضييق ، ووسعت البيت وغيره فاتسع واستوسع ويقال : وسعت رحمته كل شيء ، ولكل شيء وعلى كل شيء[1]. قال الله عزوجل :"وسع كرسيه السموات والارض "[2] ، أي اتسع لها ، وقال تعالى :"والسماء بنيناها بأيد و إنا لموسعون "[3].
أراد جعلنا بينها وبين الارض سعة ، وقال تعالى :"للذين أحسنوا في هذه الدنيا حسنة وأرض الله واسعة "[4]. قال الزجاج :"ذكرت سعة الارض ههنا لمن كان مع من يعبد الاصنام ، وأمرنا بالمهاجرة عن البلد الذي يكره فيه على عبادتها"[5].

وقد أيقن النقد العربي وفور معان أخر لم يسبر التفسير أغوارها ولم يقتنع بالدلالات الظاهرة للنصوص الجاهلية خاصة ، والشعر الجاهلي شعر عميق ، ولا يقتنع بالظاهر ولا تعرف معانيه النفاذ ، فالمعاني المحمولة على ظهور الالفاظ مطروحة لكل الناس ، يستطيع أن يعرفها العربي والعجمي على السواء ، باستخدام المعاجم ، انما ادراك المقصد في التغلغل لاستنبات المعاني الاولى المتخفية عن الأنظار.

وهذا التغلغل سماه القدامى باب الاتساع في المعاني ، فقد خصص له ابن رشيق القيرواني (ت 456)هـ) بابًا خاصًا به كتابه العمدة وَحُّدهُ أن يقول الشاعر بيتا يتسع فيه التأويل ، فيأتي كل واحد بمعنى ، وإنما يقع ذلك لاحتمال اللفظ وقوته واتساع المعاني[6].

ومثل عليه يقول امرئ القيس

مكر مفر مقبل مدبر معًا *** كجلمُودِ صخرٍ حطهُ السيل من عَلِ [7].

1- السجلماسي ، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع ط1 1980 ، ص 429.
2- سورة البقرة الاية 55.
3- سورة الذاريات الاية 47.
4- سورة الزمر الاية 10.
5- الزجاج ، معاني القرآن وإعرابه ط1 ، ج4 ، ص347.
6- القيرواني ، العمدة في محاسن ال. شعر ونقده ، ط5 ، ج 2 ، ص 93 .
7- امرؤ القيس ديوانه ص 119.

وأورد تفسيره الخاص به ، ثم استعرض تفسيرات أخرى ، وعقب بقوله " ولعل هذا ما مر قط ببال أمرئ القيس ولا خطر في وهمه ، ولا وقع في خلده ولا روعه[1].

ويفهم من ذلك أن ابن رشيق يعتقد ان المؤول.ربما يصل الى دلالات لم يعها الشاعر أثناء نظمه ' وجاء بمثال ثان ببيت أبي نواس :" الا فاسقني خمرا وقل لي هي الخمر"[2]. فأورد تفسيرًا ثم عقب عليه بقوله : وأبو نواس ما أظنه ذهب هذا المذهب ، ولا سلك هذا الشعب ، ولا اراه أراد الا الخلاعة والعبث الذي بنى عليه القصيدة[3]. واستشهد ابن رشيق على الاتساع بقول المفضل الضبي في معنى قول الفرزدق:

أخذنا بآفاق السماء عليكم *** لنا قمرها والنجوم الطوالع [4].

بعد أن أورد قول الكسائي في حضرة هارون الرشيد بأن المقصود بالقمرين : الشمس والقمر وغلب المشهور منهما على عادة العرب ، ثم أورد اتساع المفضل الضبي في المعنى بأن المراد بالقمرين " ابراهيم ومحمد عليهما السلام " والنجوم الطوالع هارون وآباؤه الطيبون[5].

وخص ابن أبي الاصبع (ت 654 هـ) الاتساع بباب سماه باب الاتساع[6]. متابعا في ذلك ابن ابن رشيق القيرواني وحده عنده " أن يأتي الشاعر ببيت يتسع فيه التأويل على قدر قوى الناظر فيه وبحسب ما تحتمل ألفاظه [7].

واستشهد بيت أمرئ القيس :

إذا قامتا تضوع المسك منهما *** نسيم الصبا جاءت بريا القرنفل[8].

فقال : فإن هذا البيت اتسع النقاد في تأويله ، وأورد التأويلات المتداولة ورجح تأويلا منها بقوله " وهذا هو الوجه عندي"

1- القيراواني العمدة في محاسن الشعر ونقده ، ص 93.
2- ابو نواس ، ديوان أبي نواس ط2 ، ص201 ، وعجز البيت ، ولا تسقني سرًا إذا أمكن الجهرُ.
3- ابن رشيق القيرواني العمدة في محاسن الشعر ونقده ص94.
4- الفرزدق ، الديوان ص 361 .
5- القيرواني العمدة في محاسن الشعر و آدابه ونقده ص94.
6- المصري: تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن ص 454 .
7- المرجع السابق ص 454 .
8- أمرؤ القيس ، ديوان امرئ القيس ص111 .

ثم اورد بيت امرئ القيس :

مكر مفر مقبل مدبر معًا *** كجلمُودِ صخرٍ حطهُ السيل من عَلِ[1].

وعرض لتأويلاته المختلفة ثم عقب قائلا : ولم تخطر هذه المعاني بخاطر الشاعر في وقت العمل وإنما الكلام إذا كان قويا ، من مثل هذا الفحل احتمل لقوته وجوها من التأويل بحسب ما تحتمل ألفاظه ، وعلى مقدار قوى المتكلمين فيه[2].

ثم عرض لتفسيرات غلط فيها الاصمعي في قوله : خير الشعر ما اعطاك معناه بعد مطاولة [3]. [3]. فعقب برايه "ولو كان كذلك كان ذلك شرا للشعر ، وإنما أراد الاصمعي الشعر القوي الذي يحتمل مع فصاحته وكثرة استعمال ألفاظه ، وسهولة تركيبه وجودة سبكه ، معاني شتى يحتاج الناظر فيه إلى تأويلات عدة ، وترجيح ما يترجح منها بالدليل[4]. وأدخل التأويلات الكثيرة لفواتح السور في باب الاتساع ولاسيما أن العلماء اتسعوا في تأويلها اتساعا كبيرا مرجحا الاقوال التي تذهب الى أن كونها أسماء للسور[5].

وورد التوسيع عند يحي بن حمزة العلوي (ت745) بمعنى التوشيع ، وقد خالف ما ذهب اليه جل النقاد العرب ، ففي أنماط البديع ما يتعلق بالفصاحة المعنوية صنف سماه " التوشيع " ويقال له التوسيع ، اما التوشيع بالشين ، فاشتقاقه من توشيع الشجرة وهو تفريع أصلها ، أما التوسيع بالسين المهملة فاشتقه من قولهم وسع في حفر البئر ، إذا فسح فيه.

ومنه فسح في المجلس ، اذا وّسعه لمن يجلس فيه وهو عنده ان ياتي المتكلم بمثنى يفسره بمعطوف ومعطوف عليه وذلك من أجل ان التثنية أصلها العطف فيوسع الاسم بمثنى بما يدل على معناه ويرشد اليه على العطف[6]. واستشهد بالحديثين الشريفين ، الاول :"يكبرُ ابن ادم وتشب معه

1- المصدر السابق ص119 .
2- المصري تحرير التحبير ص454 .
3- المصدر السابق ص455 .
4- المصدر السابق الصفحة نفسها .
5- المصدر السابق الصفحة نفسها .
6- العلوي – يحي بن حمزة ، كتاب الطراز المتضمن لأسرار البلاغة ، وعلوم حقائق الاعجاز ، دار الكتب العلمية ،1982 ، بيروت ج3 ، ص89 .

خصلتان ، الحرص وطول الامل" والحديث الثاني :"خصلتان لا تجتمعان في مؤمن ، البخل وسوء الخلق " و أورد شواهد شعرية كثيرة [1]. لا طائل من ذكرها هنا .

وتوسع السجلماسي (القرن الثامن الهجري) في جنس الاتساع ، وحدّه تبعدد التأويلات من غير ترجيح أن ماهيته تساوي الاحتمالات وتكافؤ التأويلات و الادلة العاضدة للتأويلات " فان ترجح احدُ الاحتمالين واعتضد أحد التأويلين خرج عن جنس الاتساع"[2].

فجوهر الاتساع عنده هو صلاحية اللفظ الواحد بالعدد للاحتمالات المتعددة ، من غير ترجيح وقد أفاد السجلماسي ترجمة أبي الفتح ابن جني لهذا الباب " وهو توجه للفظ الواحد إلى معنيين اثنين[3].

ولا يقيد بمعنيين اثنين ، فيستقل عن وجوه أخرى ، من أوجه البلاغة ، تحتمل اللفظ الواحد أكثر من معنى كالتورية والأضداد والألفاظ المشتركة ، والمخاطبة بالعام يراد به ظاهره والعام يراد به العام ، في وجه والخاص في وجه وبالعام يراد به الخاص و الظاهر يراد به غير الظاهر[4].

الظاهر[4].

وذكر الاتساع ابن حجة الحموي في خزانته باسم " ذكر الاتساع"[5]. وعنونه ببيت شعر من بديعيته في مدح الصحابة رضي الله عنهم أجمعين :

نور القبائل ذو النورين ثالثهم *** وللمعاني اتساع في علّيــهُمُ

وقال : هذا النوع أعني الاتساع ، يتسع فيه التأويل على قدر قوى الناظم فيه وبحسب ما تحتمل ألفاظه من المعاني [6].

واستشهد ببيت امرئ القيس :

1- المصدر السابق ،ج3 ص90 ،91 ومنها قول ابن الرومي يمدح عبد الله بن سليمان بن وهب :
اذا أبو قاسم جادت لنا يــــده *** لم يحمد الاجودان البحروالمطر
وإن اضاءت لنا أنوار غرتــه *** تضاءل النيران الشمس والقمر
2- السلجماسي ، المنزع البديع في تجنيس أسالب البديع ص429 .
3- ابن جني ، الخصائص ، باب في توجه اللفظ الواحد إلى معنيين اثنين ج3 ص164 .
4- الشاطبي ، الموافقات في أصول الأحكام ج2 ص65 .
5- الحموي ، خزانة الادب وغاية الارب ، ج2 ص402 .
6- المصدر السابق ج2 ص403 .

إذا قامتا تضوع المسك منهما ***نسيم الصبا جاءت بريا القرنفل[1].

ثم قال " فإن هذا البيت اتسع النقد في تأويله فذكر عدة تفاسير للبيت وضعف أحدها ورجح ما ورد عن ابن أبي الإصبع[2].

غير ان ابن حجة في تعريف الاتساع خالف ابن أبي الإصبع في مشروعية التأويل ، فقال : يتسع فيه التأويل على قدر قوى الناظم فيه وبحسب ما تحتمل ألفاظه[3]. بينما جاءت مشروعية التأويل عند ابن أبي الإصبع معتمدة على قدر قوى الناظر فيه أولا وما تحتمله ألفاظه ثانيا ، أما قوى الناظم فيه كامنة ألفاظه وما تحتمل ، وبذلك يقلل ابن حجة من قوى المتكلمين فيه أي قدرة الناقد على الوصول الى تأويل مستساغ و أنور الوجوه ، ما ورد عن أبي الإصبع حيث إن الجهد الأكبر في التأويل للمتكلم فيه ، وربما توصل الى تأويل لم يخطر بخاطر الشاعر في وقت العمل فقرب التأويل الى التناول المقبول يعتمد على مقدار قوة المتكلمين فيه[4].

أما عبد القادر البغدادي ، فقد تابع ابن أبي الإصبع ونقل عنه ، وأشار إلى ذلك في معرض حديثه عن الاتساع في باب الحال في استشهاد ببيت امرئ القيس :" مكر مفر مقبل مدبرا معًا " مؤكدًا رأي ابن أبي الإصبع في قوله في الاتساع للبيت نفسه " ولم تخطر هذه المعاني بخاطر الشاعر وقت العمل وإنما الكلام إذا كان قويا من مثل هذا الفحل ، احتمل لقوته وجوها من التأويل وبحسب ما تحتمل ألفاظه وعلى مقدار قوى المتكلمين فيه[5].

فالناظر في الاتساع لا بد أن يلج باب التأويل ، وأن يترك سطح العمل الأدبي ، وينقب في طبقات المعاني ليصل إلى مركزه الباطني ويستنطق كل القرائن والتفاصيل من أسماء وصفات أشخاص وأسماء أماكن ومواقعها ، ومشخصات البيئة من جبال وبرق وصُمان[6] .وصحاري ونبات وأحوال الطقس من صحة و مطر وغيث وغيوم ، وفيضان وأن يبحث في العلاقة بين المتشابهات ويحقق في وجه الشبه بدقة ، ليستنبت دلالات ذلك كله ، وسيجد أن كل ما هو منثور

1- أمرؤ القيس ،ابن حجر الكندري ، ديوان أمرئ القيس ص111 .
2- المصري ، تحرير التحبير ص 454 .
3- الحموي ، خزانة الادب وغاية الارب ، ج2 ص402 .
4- المصري ، تحرير التحبير ص454 .
5- البغدادي ، خزانة الادب ولب لباب لسان العرب ،ط1 ، ج3 ، ص152 .
6- البرق : مفردها برقة ، وهي ما اختلطت حجارتها برمالها ، وتبرق عند سقوط اشعة الشمس عليها و الصمان ، الارض الوعرة ذات الحجارة الصوانية .

على سطح العمل الأدبي مربوط بخيط قوي إلى المركز يبتعد عنه ولا يفارقه ، والمركز يمثل المعنى الجوهري أو الفكرة المحورية المتعلقة بالقصد والهدف الأقل من العمل الأدبي .

ولكي يكون التأويل مقبولا عليه أن يحافظ على قوة الربط بينه وبين الدوال النصية الداخلية والبنية الخارجية للنص ، فلا يكون التأويل صحيحا إدا خالف المعطيات الموضوعية التي نعرفها عن النص وظروف تأليفه ، وحياة المؤلف وحيوات عصره الاقتصادية والسياسية و الاجتماعية القيمية ومذهبه ومعتقده وجنسه .

إن لكل نص جانبين : جانب لغوي يشترك به المؤلف مع أبناء مجتمعه اللغوي ، وجانب آخر نفسي يتجاوز اللغة إلى مدلولاتها الذهنية ، أيضا يشترك بالتصورات الذهنية مع الآخرين في ما يسمى بنشاطات العقل الباطن مخزن العواطف ، وتحت كل نص عال عاطفة قوية ، كانت الدافع الذي دفع المؤلف دفعًا للنظم ، والعواطف يشترك فيها كل الناس كعاطفة الشوق والصبابة والف النساء ومعاشرتهن وعاطفة الحزن و الخوف والطمع والغضب والحقد والحسد وغيرها .

2- الدلالة الصوتية : (المعجمية)

- مدخل :

تؤكد الدراسات على انتماء الأدب العربي بشكليه الفصيح والشعبي إلى دائرة الأدب الشفاهي[1] ، فاللغة المنطوقة أسبق وسائل الاتصال اللغوي الإنساني[2] ، ومن المعروف أن الأدب الشفاهي يعتمد على الصوت في التأثير والبقاء.

أدرك العربي هذه الخاصية الصوتية، فاستخدمها –كاهنا وشاعرا- لأحداث التأثير المراد في المتلقي من ناحية، وكوسيلة لحفظ الأثر الصوتي من ناحية أخرى، فالصوت على اختلاف مصادره، يرتبط في ذهن الإنسان بدلالات معينة من جهة، كما أنه يؤثر عليه تأثيرا كبيرا من ناحية أخرى.[3]

ولما كانت الثقافة العربية الأولى ثقافة شفاهية فقد اهتمت برياضة اللسان وصناعة الكلام، وعندهم طول الصمت يفسد اللسان ، وإذا ترك الإنسان القول ماتت خواطره وتبلدت نفسه وفسد حسه، وكانوا يروون صبيانهم الأرجاز، ويعلمونهم المناقلات، ويأمرونهم برفع الصوت، وتحقيق الإعراب، لأن ذلك يفتق اللهاة ويفتح الجرم، واللسان إذا كثر تقليبه رق ولان، وإذا أقللت تقليبه وأطلت إسكاته جسأ وغلظ.[4]

ومن مظاهر اهتمام ثقافة الجماعة العربية الأولى بممارسة رياضة الكلام اهتمامها بتحقيق ثلاث سمات في عملية الأداء الكلامي، وهي الجهارة أي إرتفاع الصوت في الأداء والفصاحة أي الوضوح الصوتي في الأداء، والإيقاع أي التناسب الصوتي في الأداء.[5]

1- والتر اونج، الشفاهية والكتابية، ترجمة الدكتور حسن البنا عز الدين، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت فبراير 1994، ص 44.

2- د محمد العبد، اللغة المكتوبة واللغة المنطوقة، بحث في النظرية –دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع- ط1 القاهرة 1990، ص 36.

3- د. كريم زكي حسام الدين، الدلالة الصوتية، دراسة لغوية لدلالة الصوت ودوره في التواصل، مكتبة الأنجلو المصرية1992 ، ط1، ص 11 .

4- أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة 1948، ط1، ج1، ص 272.

5- د كريم زكي حسام الدين، الدلالة الصوتية، دراسة لغوية لدلالة الصوت ودوره في التواصل، ص 112-113.

أدرك النقاد العرب قديما القيمة الفنية والجمالية للصوت، واعتبروا الخروج على هذه القيم عيبا يلام عليه الشاعر، فهذا حازم القرطاجني يتحدث في منهاجه عن شيء من هذه القيم في قوله: "والذي يجب اعتماده في مقاطع القوافي أن تكون حروف الروي في كل قافية من الشعر حرفا واحدا بعينه، غير متسامح في إيراد ما يقاربه معه، وقد وقع ذلك لبعض من لايحفل به من العرب الذين كانت بضاعتهم في الشعرمزجاة، ومما يوجبه الإختيار أيضا أن تكون حروف الروي من نوع واحد، لايجمع بين رفع وخفض ولاغير ذلك، وقد وقع الجمع بين ذلك على قبح".[1]

فالصوت بالنسبة للشاعر، هو الذي يحدث التأثير في المتلقي وهو الذي يضمن للنص البقاء والخلود، وهو الذي يقيم التوازن النفسي بين الشاعر والعالم الخارجي، وهو الذي يحمل قيما جمالية تشعر المتلقي باللذة والمتعة، والخروج على القواعد الصوتية المتعارفة عيب وعلى الشاعر أن ينزه شعره من هذه العيوب.

- إذا كان الصوت أحد الوسائل المعينة على التذكر، فلا غرابة أن يلجأ الشاعر وهو يحاول أن يضمن لقصيدته الخلود، إلى حيل صوتية وأسلوبية، تعين المتلقي على أن يتذكر قصيدته مرات ومرات ومن هذه الحيل الصوتية، اللجوء إلى أنماط ثقيلة الإيقاع متوازنة ، أو إلى جمال متكررة أو متعارضة ، أو إلى كلمات متجانسة الحروف أو مسجوعة أو إلى عبارات وصفية ، أو إلى وحدات صوتية مكرورة كالأمثال التي يسمعها المرء باستمرار أو ترد على الذهن بسهولة [2] .

" والراجح أن اللغة في أصلها ضرب من المحاكاة، ويمكن أن تشهد الدليل على ذلك بوضوح في أسماء الأصوات[3].

ولا شك أن لكل فنان أدواته التي يعبر بها والتي ينقل من خلالها الإحساس ، إلا أن لغة النثر غير لغة الشعر ، فالأولى إشارة عقلية ، والثانية إيحائية قلبية [4] ، فاللغة الشعرية تتخطى الحدود

1- أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس 1966، ص 272.
2- والتر اونج، الشفاهية والكتابية، ص 94.
3- د . مصطفى سويف ، الاسس الفنية للابداع الفني في الشعر خاصة ، دار المعارف بمصر ، ط2 ، 1959 ص 321.
4- د- عبد القادر الرباعي ، (قراءات الشعر القديم) طاقة اللغة وتشكيل المعنى ، مجلة فصول ، المجلد الرابع عشر العدد الثاني صيف 1995 ، ص 105.

المألوفة والمعتادة في الخطاب المباشر ، أو لغة المنطق المحددة بقوالب صادقة الدلالة على الحادث والواقع [1] ، وذلك لأن لغة الشعر هي لغة التصوير المكثف " و" الخيال المتعقل الخلاق إنها حركة تبدأ من السطح ثم تتسامى في الأعلى ، أو تغوص في الأعماق ، هي العبور من الثبات الى الحركة والتحول ، ومن المحدود إلى اللامحدود ، وهي الانطلاق من القيد إلى التحرر منه ولكنها تظل السبيل الأمثل لتأليف جمال متكامل العلاقات ، متناغم الأصوات [2].

وهل كانت المعاناة في قراءة الشعر ونقده إلا من أجل البحث عن هذا الجمال، المتكامل العلاقات ، المتناغم الأصوات ؟ ! .

وعمل المبدع يكاد ينحصر في محاولة وضع يده على الطاقات الكامنة في اللغة ليفجرها محدثا دويا هائلا ، وتأثيرا مقصودا ، فالقصيدة موضوع لغوي من نوع خاص ، واللغة توظف فيها على نحو متميز ولكي نضع أيدينا على هذا التميز علينا ان نولي اهتماما خاصا للوحدة اللغوية للعمل الشعري [3].

فالاهتمام باللغة في واقع الحال ، اهتمام بالعمل الأدبي كله ، فاللغة ليست وسيلة التعبير والخلق فحسب ، بل هي موسيقاه وهي ألوانه وهي فكره ، وهي المادة الخام التي سوي منها كائنا ذا ملامح وسمات ، كائنا ذا نبض وحركة وحياة ، كائنا خلقه الشاعر أو القصاص أو المسرحي من ذاته ، كائنا ذا صوت يحمل صورة ، وكما يحمل الحجر صورة نابضة لمثال بارع ، فكذلك اللغة في يد الشاعر أو الكاتب قادرة على أن تحمل صورة نابضة حية ، ذلك هو معنى الخلق الأدبي إنه سيطرة الأديب على اللغة بما يضفيه عليها من ذاته وروحه [4] .

وإذا كانت اللغة هي جوهر النص ، ووعاءه من جانب ، فهي من جانب آخر حدث لساني وهذا الحدث ما هو إلا تركيب عمليتين متواليتين في الزمن ، ومتطابقتين في الوظيفة ، وهي اختيار المتكلم لأدواته التعبيرية من الرصيد العجمي للغة ، ثم تركيبه لها تركيبا تقتضي بعضه قوانين النحو و تسمح لبعضه الاخر سبيل التصرف في الاستعمال ، فإذا الأسلوب يتحدد بأنه توافق

1- السابق ، الصفحة نفسها .
2- السابق ص 105 – 106.
3 - د- محمد الربيعي ، لغة الشعر المعاصر ، مجلة فصول ، المجلد الاول ، العدد الرابع ص 62.
4- محمد زكي العشماوي ، قضايا النقد الادبي بين القديم والحديث ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط2 ، 1978 ص 31-32.

بين العمليتين ، أي تطابق لجدول الاختبار على جدول التوزيع [1] ، فالمبدع يختار أدواته التي يصل من خلالها إلى عمق المتلقي عقليا ووجدانيا ، والأدوات هنا الألفاظ التي تعبر عن الفكرة ، وتحمل الشحنة العاطفية ، لذلك فاختيار المبدع لألفاظه يتم في ضوء إدراكه لطبيعة اللفظة و تأثير ذلك على الفكرة ، كما يتم في ضوء تحاور ألفاظ بعينها تستدعيها هذه المجاورة ، أو تستدعيها طبيعة الفكرة [2] ، والشاعر على وجه الخصوص لا يصل إلى معنى ثم يبحث عن لفظه ، كما يفعل المبتدئ ، في تعلم لغة جديدة ، لكن الوثية تأتيه ككل بلفظها ومعناها و تأتيه منظومة غالبا [3] ، فاختيار المبدع لالفاظه ، و إنما هو اختيار مقصود ، يسعى من خلاله الى التأثير في الملتقى ، وعملية التلقي ليست متعة جمالية وخالصة فحسب ، ولكنها عملية مشاركة وجودية تقوم على الحواريين المبدع والمتلقي [4].

فالعمل الادبي مشترك بين مبدعه ومتلقيه ، ويقع في منطقة وسطى بينهما ، ويحاول المبدع أن يجذب المتلقي الى دائرة الفهم ، والدكنور نصر حامد أبو زيد ، يقرر أنه يفهم المؤلف بقدر توظيفه للغة فهو من جانب يقدم في استعماله للغة أشياء جديدة ، ويحتفظ من جانب آخر ببعض خصائص اللغة التي يكررها وينقلها [5].

الا أن المبدع لا يرضى من متلقيه مجرد الفهم ، بل يريده أن ينتقل إلى محاولة التعرف العقلية والوحدانية من خلال معايشة تجربة النص الأدبي بما فيه من أحاسيس و أفكار و مواقف واتجاهات وفي هذا يكمن التفاعل العظيم بين النص و متلقيه ، فيثرى تجربته الخاصة ، ويخصها بانفتاحه على تجارب أدبية تقع تحت طائلة فهمه و إحساسه ، وبمفهوم علم النفس ، يمكن القول أنها تصل بين الأنا والأنت من خلال الوسيط اللغوي [6] ، وعلى هذا فهناك في أي نص جانبان ، جانب موضوعي ، يشير إلى اللغة ، وهو المشترك الذي يجعل عملية الفهم ممكنة ، وجانب ذاتي يشير إلى فكرة المؤلف ويتجلى في استخدامه الخاص للغة [7].

5- د – عبد السلام المسدي ، الأسلوبية والأسلوب ، دار سعاد الصباح ، ط 4، 1993 ، ص96.
1- د – محمد عبد المطلب ، البلاغة والأسلوبية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1984 ، ص145.
2 – د – مصطفى سريف ، الأسس الفنية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، دار المعارف 1959 ، ط ح ص294.
3 – د – محمد عبد المطلب ، البلاغة والأسلوبية ص 171.
4- د –نصر حامد ابوزيد ، الهيرمينوطيقيا ، ومعضلة تفسير النص ، مجلة فصول ، المجلد الاول ، العدد الثالث ، افريل 1981 ، ص 147.
6- د – محمد عبد المطلب ، البلاغة والأسلوبية ص 181.
7- - د –نصر حامد ابوزيد ، الهيرمينوطيقيا ، ومعضلة تفسير النص ، مجلة فصول ، المجلد الاول ، العدد الثالث ، افريل 1981 ، ص 147.

واذا كان هذا البحث يتوجه بالدراسة و التحليل في نصوص من الشعر القديم ، واذا كانت لغة منتظمة في كل نسيجها الصوتي [1] ، فانها من ناحية أخرى لغة مفاجئة وهي أكثر مفاجئة من لغة الشعر [2]، فلقد حاول الشاعر الجاهلي استنكاه طاقة اللغة مستغلا العامل الصوتي وعنصر المفاجأة وذلك ما سوف تظهره الصفحات التالية من خلال دراسة الدلالة الصوتية لاسماء النساء في المعلقات .

1- - رامان سلدن ، النظرية الادبية المعاصرة ترجمة د – جابر عصفور ، الهينة العامة لقصور الثقافة 1990 ص 32 .
2- د- محمد العبد ، ابداع الدلالة في الشعر الجاهلي ، دار المعارف 1988 ، ص51.

- **الدلالة الصوتية لأسماء النساء في معلقة أمرئ القيس:**

يلتقي قارئ المعلقات مع مجموعة من أسماء النساء التي تؤدي دورا في ابداع الدلالة ، فقد عمد الشعراء الى أسماء حملوها بعض ما تجيش به أفكارهم وعواطفهم ، وما يعج به المجتمع من معلومات ومبادئ وقيم ، ولقد تناول كثير من النقاد دلالة أسماء النساء في الشعر الجاهلي ومن هؤلاء الاستاذ ، الدكتور " نصرت عبد الرحمان " في كتابه " الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث" ، فقد فسر أسماء النساء تفسيرا دينيا ، فأم أوفى عنده ربه الحكمة وكذلك أم عمرو و أم معبد و أم جندب ، حيث يقرر أن هذه الاسماء رموز لسيدة الحكمة ولا تخاطب عادة إلا في الامر الجلل الذي يحتاج الى سعة الصدر [1].

ويتسائل أحمد عثمان أحمد [2] ، فما الامر الجلل الذي يخاطب فيه امرؤ القيس أم جندب في قوله :

خليلي مرا بي على أم جندب *** نقض لبانات الفؤاد المعذب[3].

ويتابع و ليلى عند الدكتور نصرت ، اسم لصنم وتبدو في الشعر الجاهلي " مثل ديانةربه الصيد عند الرومان "[4] ، وسلمى تبدو ، رمز للحب العذري والعفة وتظهر و كأنها فتاة غريرة حسناء تُحَب ولا تُحِبُ ، ينشدها الفتيان ويخطبون ودها ويتعلق بها الشيوخ [5] ، وسعاد تظهر رمزا للربيع وما يتبع الربيع من سعادة [6] وكذلك أسماء تبدو رمزا للمراعي[7].

أما أميمة فإن دلالتها قريبة من معناها فهي رمز للأم الحانية العطوف[8] ، وخولة ترمز الى سيدة الزرع وما يتبع هذا الزرع[9] ، تبدو رمزا للحياة اللاهية التي تتمثل في القيان والشراب والجنس [10] .

1- د- نصرت عبد الرحمان – الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث ، مكتبة الاقصى عمان 1982، ط2 ص 150.
2- د أحمد عثمان احمد ، المعلقات دراسة اسلوبية ص 77.
3- ديوان امرئ القيس.
4- د- نصرت عبد الرحمان – الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث ص 152.
5- المرجع نفسه ص 154.
6- المرجع نفسه ص 155.
7- المرجع نفسه ص 156.
8- المرجع نفسه ص 157.
9- المرجع نفسه الصفحة نفسها.
10- المرجع نفسه الصفحة 158.

وهذا يربط الدكتور نصرت بين أسماء النساء والالهة التي كانت تعبد في الجاهلية ، أو يجعلها رموزا لهذه الالهة ، إلا أنه لم يقدم تفسرا كاملا لهذا التصور ، فلم يربط بين كافة الاسماء التي وردت في الشعر وبين ما ترمز إليه ، ويتعذر عن ذلك قائلا " ويطول بي الامر لو تتبعت كل امرأة في الشعر الجاهلي " ، ولكنني أبتغي أن أقول " إن وراء كل واحدة مهن رمزا" ،فالمرأة أكثر من أن تكون لحما ودما [1] .

وفي الواقع إن اعتذار الدكتور نصرت ينطوي على احتمال آخر ، إذ ينطوي على احتمال أنه لم يجد تفسيرا مناسبا لأسماء مثل : أم رباب ، أم الحويرث ، فاطمة ، عنيزة ، عبلة ، أم الهيثم أنبة مالك ، وغير ذلك من الاسماء التي وردت في الشعر الجاهلي ، ذلك لأن الأمر في مجمله لا يخرج عن الانطباعية، والانطباعية لا تؤتمن في نتائجها المحيرة ، وهي مغامرة محفوفة بالمخاطر[2].

ولا خلاف على أن الأسماء بما يدل عليه موضوع القصيدة – في أحد جوانبه – أمر لا يعد و أن يكون خيالا لا سند له من علم ، وانطباع ذاتي لا أساس له من حقيقة [3] ، بل يجب أن يفهم في اطار السياق العام للقصيدة ، وفي ضوء الموضوع الذي يعالجه المقطع الذي ذكر فيه هذا الاسم ومن خلال الدلالة الموسيقية الصوتية لهذا الأخيرة من جهة ثانية [4].

ولقد وردت في معلقة امرئ القيس أسماء هي : ام الحويرث ، وام الرباب ، وفاطمة ، فأما ام الحويرث و أم الرباب فقد وردتا في قوله :

كدأبك من ام الحويرث قبلها *** وجارتها أم الرباب بمأسل[5]

و الحويرث تصغير الحارث ، والحرث الزرع ، وهذا ما يفهم من قوله عزوجل " نساؤكم حرث لكم فأتوا حرثكم أنى شئتم "[6] ، فقد ورد عن ابن عباس قوله " الحرث موضع الولد "[7] وجاء وجاء في اللسان المرأة : حرث الرجل ان يكون ولده منها : كأنه يحرث ليزرع ، والحرث قذف

1- الصورة الفنية في الشعر الجاهلي ص 159.
2- الدكتور علي عبد المعطي البطل ، الصورة في الشعر الجاهلي ، حتى أخر القرن الثاني الهجري ، دراسة في أصورلها وتطورها – دار الاندلس ط 2، 1981 ص 69 – هامش .
3- المرجع نفسه ص 69 . هامش.
4- المعلقات دراسة أسلوبية ص 78.
5- ديوان امرئ القيس ص09.
6- سورة البقرة الآية 223.
7- الحافظ عماد الدين أبو الفداء ، اسماعيل ابن كثير ، تفسير القرآن العظيم ، دار إحياء للكتب العربية ، عيسى الباي الحلبي وشركاه ، د- ت 220/1.

الحب في الارض لا زدراع ، وحرث الرجل امرأته ، و الحرث : الجماع الكثير [1] ، و الرباب السحاب الابيض فالسحاب يرب المطر أي يجمعه وينميه [2] ، و المأسل بفتح السين جبل بعينه وبكسر السين ماء بعينه[3].

في وسط هذا الحشد من الالفاظ الدالة على الارض والماء والتنمية يأتي اسم الحويرث ، فالعلاقة بين الحرث والماء علاقة واضحة ، والامر يزداد وضوحا ، اذا قرأنا المقطع الذي ورد فيه هذان الإسمان " أم الحويرث" و " أم الرباب" يقول الشاعر:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنـــزل *** بسقط اللوى بين الدخول فحومل

فتوضح فالمقراة لم يعف رسمــها *** لما نسجتها من جنوب وشمـــأل

ترى بعر الارام في عرصاتـــها *** وقيعانها كانه حب فلفـــــــل

كأني غداة البين لما تحملـــــوا *** لدى سمرات الحي ناقف حنظـــل

وقوف بها صحبي على مطيــهم *** يقولون لا تهلك أسى وتجمـــــل

و إن شفاني عبرة إن سفتحـــها *** وهل عند رسم دارس من معـــول

كدأبك من ام الحويرث قبلـــها *** وجارتها أم الرباب بمأســـــل

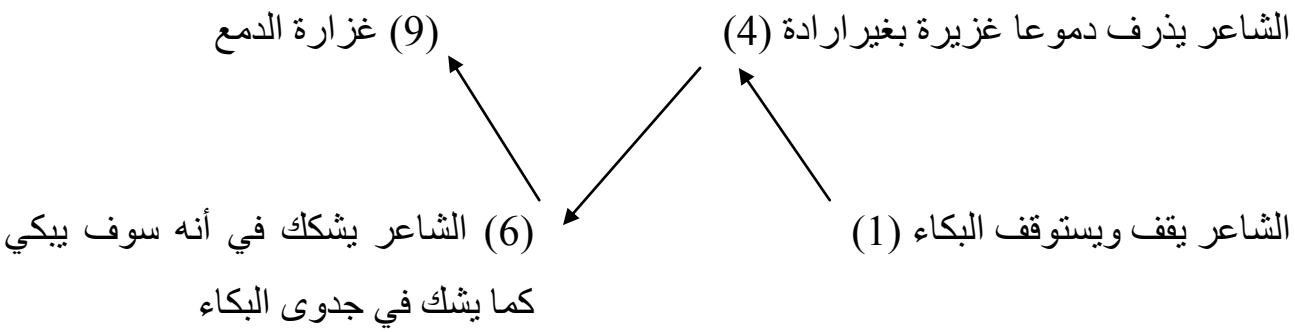
اذا قامتا تضوع المسك منـــها *** نسيم الصبا جاءت بريا القرنفـــل

ففاضت دموع العين مني صبابة *** على النحر حتى بل دمعي محملي[4]

فالشاعر يقيم بناءً معماريا متناسقا من الالفاظ ، ففي البيت الاول ، يقف الشاعر ويستوقف الرفاق ليبكوا جميعا ، وفي البيت الرابع شبه نفسه بناقف الحنظل الذي لا يملك سيلان دمعه [5] فناقف الحنظل تدمع عيناه لحرارة الحنظل [6] ، ثم يعود في البيت السادس ليشكك في البكاء وذلك

1- إبن منظور – اللسان – مادة (حرث).
2- نفسه مادة (ريب).
3- الزوز في شرح المعلقات السبع ص 14.
4- ديوان امرئ القيس ص 08 – ص 09.
5- ديوان امرئ القيس ص 09.
6- ابن الانبار شرح القصائد السبع الطوال ص 23.

باستخدام إن الشرطية التي هي أقرب للشك منها الى اليقين في قوله :" وإن شفاني عبرة إن سفحتها" فهو لم يشف لأنه لم يسفح تلك العبرة الشافية ، وفي البيت التاسع يصرح بغزارة دموعه حتى بلغت تلك الدموع محمله ، فبكاء الشاعر يمكن تصويره من خلال الرسم الاتي: [1]



وعلاقة الشاعر بالاطلال ليست أقل تشابكا من علاقته بالدمع والبكاء إلا أنها تمتاز بالتنامي الطولي ، فبعد ان حدد الشاعر المكان تحديدا دقيقا في الشطر الثاني من البيت الاول ، ومطلع البيت الثاني ،" بسقط اللوى بين الدخول وحومل فتوضع فالمقراة" ليدل على كمال وعيه بالمكان نجده يستخدم تعبيرا مطاطا مراوغا ، يدل على الشيء وعكسه تماما ، اذ يقول : لم يعف رسمها لما نسجتها من جنوب وشمال و المتلقي يقع في حيرة ، هل مازالت ديار الاحبة ناقته لم يعف رسمها ؟ أم أنها قد عفت وذلك لأسباب أخرى ، وقد ساعدت رياح الشمال والجنوب على إزالة آثار هذه الديار ؟

وفي البيت الثالث ينظر الشاعر يمنه ويسره فلا يرى إلا بعر الأرام ، فالديار خالية تماما من الانسان ، وقد سكنها الوحش وهذه آثاره" كانه حب فلفل" و فجأة في البيت الرابع تقع عيناه على سمرات الحي ، وهي أشجار لها شوك ، فيقف عندها يذرف دموعه ، لا يستطيع أن يتحكم فيها فالعلاقة مع الاطلال ، تتنامى طوليا حتى تنتهي في البيت السادس بالاعتراف بأن المكان قد درس تماما ولا جدوى من البكاء عنده أو فيه وهذه العلاقة توضح من خلال الرسم التالي :

1- المعلقات دراسة أسلوبية ص 79.

كما يمكن رصد النقاط الاتية:

1- المعرفة الجيدة للمكان جغرافيا.

2- الشاعر لا يعرف إن كان قد حدث شيء في المكان أو لا ، وإن كان قد حدث فما السبب؟

3- الشاعر لم ير في المكان إلا الوحش و آثاره.

4- فجأة يجد الشاعر أشجارًا يقف عندها باكيا وهي أشجار شائكة .

5- الشاعر يعترف بان الرسم قد درس ولا جدوى من ذلك وينبغي أن يوضع في الاعتبار اشارة الشاعر إلى آثار الوحش و الاشجار الشائكة.

نحن اذن أمام علاقتين احداهما تأخذ شكل منهجي يصعد ويهبط و الاخرى تتنامى طوليا وهما معا يترجمان اختيارات لأسماء مثل : أم الحويرث و ام الرباب ، فالتنامي الطولي ترجمة للعلاقة بين الحرث الذي هو في الارض ، والرباب الذي هو في الاعلى والحرث بمعنى الزرع ألا ينموا الزرع طوليا ؟ إلا أن هذا الحرث لا يكتمل ، فالمكان غير صالح فهو " مأسل" ومأسل يفتح الشيء اسم الجبل بعينه [1] ، وهذه ترجمة للعلاقة المترددة بين الشاعر والبكاء.

إن الشاعر يريد لعلاقته بمحبوته أن تكون علاقة ذات حرث ، والحرث كما سبق الجماع الكثير ، و موضع الولد ، و امرأة الرجل ، والحرث يحتاج الى الماء والماء عند أم الرباب و أم الرباب هذه وجدت في جبل مأسل والجبل غير صالح للزرع.

فالعلاقة غير خصيبة ، ولا جدوى منها ، كما ان البكاء عند الرسم الدارس لا جدوى منه ، وكما ان علاقته بالحبيبة الظاعنة انهت ولا جدوى منها.

فاذا كانت الاسماء جزءًا من البناء المعماري للمقطع فلا بد ان تكون فاعلة ومتفاعلة مع باقي الاجزاء ، شأنها في ذلك شأن الكلمات الاخرى.

فاذا أعدنا الى كلمة الحويرث وجدنا دلالة أخرى لحركة الكسرة المصاحبة للراء ، فهي تشير الى اسفل ، الى الارض كما تشير الفتحة الطويلة ، المصاحبة للباء الاولى في كلمة الرباب

1- الزوزني – شرح المعلقات السبع ص 14.

الى اعلى ، الى العلو و الارتفاع ، فالحرث في الارض و الارض موضع الزرع من أسفل و الرباب مصدر الماء من اعلى ، شيء آخر يمكن ملاحظته من خلال هذه الثنائية ثنائية ..... الحويرث – أم الرباب وهو أن بين الشاعر ومحبوبته الظاعنة بعدًا يقدر بين السماء والارض.

وورد اسم عنيزة في معلقة امرئ القيس وذلك حين يقول :

ويوم دخلت الخدر خدر عنيزة *** فقالت لك الويلات إنك مرجلي[1]

ونفهم دلالة هذا الاسم في ضوء السياق الذي وردت فيه ، فقد جاء ضمن قول الشاعر:

ألا رب يـــوم لك منهن صالـــح *** ولا سيما يـــوم بداره جلجـــــل

ويوم عقـــرت للعذارى مطيتـــي *** فياعجبا من رحلـــها المتحمـــل

يظل العذاري برتمين بلحمـــــها *** وشحم كهداب الدمقـــس المفتـــل

ويوم دخلت الخدر خـــــدر عنيزة *** فقالت لك الويلات إنـك مرجلـــي

تقول وقد مال الغبيط بنا مـــــعًا *** عقرت بعيري يا امرأ القيس فانـزل

فقلت لها سيري وارخى زمامـــه *** ولا تبعديني من جناك المـــــعلـل

فمثلك حبلى قد طرقت ومرضـــعا *** فألهيتها عن ذي تمائـــم محـــول

اذا مابكى من خلفها انحرفـــت له *** بشق وشق عندنـــــا لم يحـــول

ويوما على ظهر الكثيب تـــعذرت *** علي و آلت حلفـــــة لم تحلـــل

أفاطم مهلا بعض هذه التـــــدلل *** إن كنت قد أزمعت صرمي فاجملي

و إن كنت قد ساءتك مني خليقة *** فسلي ثيابي من ثيابك تنسل [2]

فالأبيات تتحدث عن قصة تناقلها كتب الادب ، والمعروفة بقصة دارة جلجل ، والتي انتهت بأن ركب أمرئ القيس بعير عنيزة ، وكان بين الحين والاخر يدخل رأسه في هودجها ويقبلها واسم

1- ديوان امرئ القيس ص 11.
2- ديوان امرئ القيس ص10 وما بعدها.

عنيزة في هذا السياق له دلالته ، التي يمكن أن يستشفها القارئ من خلال ذلك المثل العربي القديم " لا تك كالعنز تبحث عن المدية "[1] وهو مثل يضرب به للجاني على نفسه.

فقد جنت هذه المِرأة علة نفسها مرات عديدة ، جنت على نفسها حين خلعت ثيابها ونزلت الى الماء تتبرد فيه ، وجنت على نفسها ثانية حين خرجت من الماء عارية ورأت نفسها للشاعر مقبلة ومدبرة ، في هذا الحال ، قبل أن يعطيها ملابسها ، وجنت على نفسها ثالثة حين قبلت أن ينحر لهن راحلته ، ثم حنت على نفسها أخيرا حين قبلت أن تحمله معها على بعيرها ، فلا بد أن تحمل نتيجة هذه الجنايات الاربعة ، وأن تسمع قوله و أ ترضى فعله وذلك حيث يقول :

فقلت لها سيري وارخي زمامه *** ولا تبعديني عن جناك المعلل

تماجن الشاعر مع من اطلق عليها عنيزة وسيدي عنها أو يغريها بحديث عن حبلى ومرضع كان له معها تجارب سابقة ، وانتهت بأن طاوعتاه إلى ما يريد ، وفي لفظة عنيزة ملاحظات الأولى : هذا التصغير وما يصاحبه من جرس موسيقي له وقع خاص في الأذان و الذي يصاحبه صوت الزاي ذو الصفير و الثانية هذه المخالفة النحوية فقد وردت عنيزة منونة ، رغم أنها ممنوعة من الصرف فالشاعر يريد أن يلفت النظر الى هذه اللفظة ، أو إلى هذه الأنثى التي أطلق عليها اسم عنيزة.

فمحبوبته رحلت وتركته يبكي ويستبكي لدى سمرات الحي فقد قطعت حبل المودة الذي كان بينهما ، ومن الطبيعي ثالثا أن يذكر هذا اللفظ " فاطم" ليتجاوب مع كلمة صرم التي وردت في آخر الشطر الثاني من البيت ، فالصرم القطع البائن [2] ، فهي فاطمة أي قاطعة وهي تتدلل عليه أي تجترئ عليه وهي تزمع الصرم أي تنوي القطيعة .

ولقد وردت لفظة فاطمة في البيت مرخمة ؟ أفاطم " وقبلها كانت "عنيزة" مصغرة ، وأم الحويرث مصغرة ، تدليلا وتمليحا للعشيقة ، التي وصفت بهذه الصفات ، فهي أم الحويرث لصلاحها للانجاب و الحرث والازداع ، وهي عنيزة لأنها جنت على نفسها وهي فاطمة لأنها قطعت وصرمت ما بينهما يوم رحلت عنه وتركته ، أما كلمة أو الرباب فقد وردت دون تصغير

1- اللسان – مادة - عنز.
2- ابن منظور – اللسان- مادة صرم.

ولا تدليل ولعل السبب في ذلك يرجع إلى أن أم كل شيء أصله وعماده ، فأم الرباب أصل المطر أي أصل الماء الذي يصيب الحرث فينمو الزرع ، والماء مذكر ، وينزل من مذكر فلا معز لتدليله ولا لتصغيره.

وحديث امرئ القيس عن القطيعة " أفاطم ، صرم" حديث له مبرره ، فقد كان مفركا لا تريده النساء إذا أجرينه وقال لامرأة تزوجها : ما يكره النساء مني ، قالت: يكرهن منك أنك ثقيل الصدر ، خفيف العجز ، سريع الإراقة ، بطيء الإفاقة ، وسأل أخرى عن مثل ذلك فقالت : يكرهن منك أنك إذا عرقت فحت بريح كلب فقال : أنت صدقت : إن أهلي أرضعوني بلبن كلبة [1].

ويعلق الاستاذ الدكتور الطاهر احمد مكي على هذه الرواية بقولة " لقد صدقته الاولى وسخرت منه الثانية ، فلم يقطن لها ، أو فطن فطن و آثر التسليم ، يوهم نفسه أو يوهم المرأة صدق ما قالت ، وكان في الحالين هو المخدوع الوحيد [2]

1- أبو عبد الله محمد بن مسلم بن قتيبة ، الشعر والشعراء قدم له الشيخ حسن تميم ، راجعه الشيخ محمد عبد المنعم العريان – دار أحباء العلوم ، بيروت – ط3 1987 ص 63.

2- د- الطاهر مكي ، امرؤ القيس حياته وشعره ، دار المعارف الطبيعة الخامسة ، ص 64.

- **الدلالة الصوتية لأسماء النساء في معلقة طرفة بن عبد :**

وطرفة بن العيد يذكر في معلقته ، ثلاث اسماء الاول خولة والذي ورد في قوله :

لخولة أطلال ببرقة ثهمد *** تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد[1]

والثاني المالكية وذلك حيث يقول :

كأن حدوج المالكية غدوة *** خلايا سفين بالنواصف من دَدِ[2]

والثالث ابنة معبد والذي ورد في قوله :

فإن مت فانعيني بما أنا اهله *** وشقي عليَّ الجيب يا ابنة معبد[3]

وهذه الأسماء الثلاثة تدور حول معنى واحد هو معنى التملك [4] ، فخول الرجل هو حشمه واتباعه ، مأخوذ من التخويل و التمليك و المالكية مأخوذة من الملك و التملك ، ومعبد مأخوذ من قولنا عبد الله يعبده عبادة ومعبدة تأله له [5] ، ويحتمل أن يكون معبد إسم لمكان العبادة ، فهي ابنة هذا المكان الذي له مطلق التذلل والخضوع ، فهي خولة التي تخولته ، وهي المالكية التي امتلكته ، وهي ابنة معبد التي أخضعته لإرادتها.

سياق النص يؤدي هذا المعنى ، فقد وقف الشاعر بمكان يقال له ، برقة ثهمد ، ويظل يبكي في هذا المكان ويبكي الى الغد ، ذلك لأن المكان يذكره بمن امتلكت قلبه ورحلت ، و البيت الثاني يؤكد وقوفه باكيا ، وحديث الرفاق الذين يقولون له ناصحين ، لا تهلك نفسك أسى على فراق محبوبتك و تاتي إجابته قائلا :

كأن حدوج المالكة غدوة *** خلايا سفين بالنواصف من دَ دِ

1- ابن الانباري – شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات ص 132.
2- المصدر نفسه ص 135.
3- المصدر نفسه ص 223.
4- ابن منظور – اللسان – مادة (خول).
5- المصدر نفسه – مادة (عبد) .

فلقد ضرب صفحا عن كلام رفاقه ، ولم يجبهم وراح يحدثهم عن رحيل المالكية ، التي امتلكت فؤاده ، .... ثم رحلت ، فإذا ما مت ، فيا من امتلكت قلبي ، واستعبدني هواك ، أدِّ إليّ حقي أنعيني بصفاتي ، التي تعرفينها ، عني ، واذكريني بما أنا أهله .

وهكذا يظهر أن أسماء النساء في معلقة طرفة تدور حول فكرة مؤداها أن محبوبته قد امتلكت قلبه وعقله ، ثم رحلت ، وتركته في حالة من البكاء المستمر ، وهذا ما يناسب مع شباب طرفة وفتوته وشرفه ، كما يتفق مع نظرته الى الحياة ، والتي لخصها في اربع أبيات وهي تقول :

ولولا ثلاث هن من عيشة الفتى *** وجدك لم أحفل متى قام عودي

فمنهن سبق العاذلات بشربة *** كميت متى ما تعل بالماء تزبد

وكري إذا نادى المضاف محنبا *** كسيد الغضا نبهته للمتورد

وتقصير يوم الدجن والدجن معجب *** ببهكنة تحت الخباء المعمد[1]

1- ابن الانباري ، شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات ص 194 وما بعدها.

- التحليل الصوتي لأسماء النساء في معلقة عنترة بن شداد

ويستخدم عنترة في معلقته أربعة أسماء هي : عبلة ، و أم الهيثم و ابنة مخرم ، وابنة مالك و اللافت للنظر أن الأسماء الثلاثة الأولى منها ترد في ثلاثة أبيات متتالية في ديوانه حيث يقول :

7 – وتحل عبــلة بالجــواء و أهلــنا *** بالحــزن فالصمــان فالمتثــلم

8- حييــت مـن طلل تقــادم عهـــده *** أقــوى و اقفــر بعد أم الهيــثم

9 – حلت بأرض الزائرين فأصبحت *** عسيرا علي طلابك ابنة مخرم[1]

وفي البيت الرابع حسب ترتيب الديوان ، يتكرر اسم عبلة مرتين وذلك حيث يقول :

يا دار عبلة بالجواء تكلمي *** وعمي صباحا دار عبلة واسلمي[2]

وهذا التكليف لا يخلو من دلالة ، فهذا الإلحاح وهذا الطنين ، وهذا الضغط الذي يمارسه الشاعر على المتلقي دليل على المعاناة التي يعانيها ، فهو يصرخ ولا احد يحس بصراخه ، يصرخ قائلا :

أعياك رسم الدار لم يتكلم *** حتى تكلم كالأصم الأعجم [3]

وما كلام الأصم الأعجم ؟ ! وماذا يفهم الناس من هذا الأصم الأعجم ، إنه إحساس الشاعر بالالم ، والمعاناة ، وإحساسه بأنه يعيش هذه الآلام وحيدًا فريدا ، فلم يجد من يشاركه مأساته اندفع نحو الدمن و الأطلال و الربوع الخالية ، طالبا منها الحديث وهذا صراخه:

يا دار عبلة بالجواء تكلمي *** وعمى صباحا دار عبلة واسلمي

لكن من عبلة التي يناجي الشاعر دارها راجيا الكلام ، داعيا لها بالنعيم والسلامة ، اهي حقا فتاة بعينها وقع في غرامها الشاعر؟ أهي حقا ابنة عمه التي احبها؟ أم أن هناك دلالات أخرى تكمن خلق هذا الرمز المدعو عليه؟.

1- شرح ديوان عنترة بن شداد ص 143.
2- المصدر نفسه ص 142.
3- المصدر نفسه الصفحة نفسها.

لقد سبقت الاشارة إلى أن عنترة قد استخدم أربعة نساء في معلقته ، و هذه الأسماء هي عبلة أم الهيثم ، و ابنة محرم ، وابنة مالك ، وهذه الأسماء قد تكون جميعا دوال لمدلول واحد ، قصده الشاعر وسعى الى ابرازه .

ولعل دلالات هذه الالفاظ تعين على الفهم وتوضيح المعنى ، فاما ما يخص لفظه عبلة فقد جاء في اللسان : العبل : الضخم من كل شيء ، وامرأة عبلة تامة الخلقٍ[1] ، بل يتحدث عن امراة تحمل هذه الصفة ، وبحث عنترة عن تمام الخلق امر واضح في المرأة والحصان على السواء ، فاذا كانت محبوبته عبلة فحصانه عبل الشوى :

وحشيتي سرج على عبل الشوى *** نهد مراكبه نبيل المحرم[2]

والمشكلة أن هذه المرأة تامة الخلق ، المكتنزة الجسم ، أم الهيثم ، والهيثم : الصقر وقيل النسر ، وقيل فرخ العقاب وقيل صيد العقاب [3] ، والعقاب من كواسر الطيور قوى المخالب ، له منقار قصير حاد البصر [4].

فلقد تحولت محبوبة الشاعر الى طائر كاسر جارح ، وهو صيد لهذا الطائر ، لا يملك دفعا للضر عن نفسه وهي ابنة مالك كما جاء في قول الشاعر :

هلا سألت الخيل يا ابنة مالك *** إن كنت جاهلة بما لم تعلمي [5]

فقد امتلك أبوها حريته ، فالشاعر عبد مملوك ، مملوك لقبيلة ، ولمحبوبته ابنة مالك ، فإذا كانت القبيلة ووالد المحبوبة قد امتلكوا الشاعر حسيا ، فقد امتلكت المحبوبة الشاعر جسدا وروحا امتلكته جسدا حين امتلكته القبيلة ، وامتلكته جسدا حين أصبح صيدا لها ، وامتلكته روحا حين وقع في شباك حبها ، كنية أخرى يطلقها الشاعر على محبوبته اذ يطلق عليها : ابنة مخرم ، وذلك في قوله :

حلت بأرض الزائرينا فأصبحت *** عسرا علي طلابك ابنة مخرم

1- ابن منظور – اللسان – مادة (عبل).
2- شرح ديوان عنترة ص 142.
3-ابن منظور – اللسان – مادة هثم.
4- المصدر نفسه – المعجم الوجيز – مادة(عقب).
5- شرح ديوان عنترة ص 149.

فالمخارم " الطرق في الجبال " و أفواه الفجاج و مخارم الليل أوائله ، وهي جمع مخرم [1] و كأنه يريد أن يقول إنها ابنة جبل ، وهذا يتفق مع سياق البيت حيث يقول " حلت بأرض الزائرينا " و الزائرون الاسود ، فالشاعر يريد ان يطلق عليها صفة التوحش ، كما يتفق هذا ، من جهة اخرى مع كونها أم الهيثم ،واذا كان العبل الضخم من كل شيء ، و المرأة العبلة هي المرأة التامة الخلق كما جاء في اللسان فإن عنترة في هذا المعنى يساير ما عرف في الشعر الجاهلي من ولوع الشعراء بتضخيم جسد المرأة ، وابرازها في صورة مثلى ، حيث أنهم لا يتحدثون عن امرأة بعينها بل يتحدثون عن المرأة التي يجب ان تكون.

ولقد ظلت صورة المرأة الممتلئة الجسم التي تميل الى البدانة ، من الصور المهمة في نظر الإنسان القديم [2]، وذلك لأنها من وجهة نظره تحقق الشروط المثالية التي تؤهلها لوظيفة الأمومة والخصوبة الجنسية [3].

إن إحساس عنترة بالرق كان عاملا أساسيا في اختيار هذه الأوصاف ، أوصاف عبلة ، أم الهيثم ، ابنة مخرم ، ابنة مالك ، فبحث الشاعر عن الصورة المثلى في كل شيء في المرأة والحياة دفعه لأن يختار لها أوصافا تتفق مع هذه المثالية التي ينشدها ، فأم الهيثم وابنة مخرم اختارهما الشاعر انعكاسا لما لاقاه من المصاعب و المتاعب ، وما واجهه من مشكلات في سبيل الوصول الى هذه الحبيبة (ابنة مالك) التي امتلكت قلبه ووجدانه.

1- ابن منظور – اللسان – مادة (خرم).
2- د – علي البطل ، الصورة في الشعر العربي ، ص58 ، راجع الفصل الذي كتبه عن صورة المرأة بين المثال و الواقع ص 52 وما بعدها .
3- د – علي البطل الصورة في الشعر العربي ص 58.

- **الدلالة الصوتية لأسماء النساء في معلقة زهير**

وحديث زهير عن (أم أوفى) حديث يتفق مع موضوع قصيدته ، فالوفاء صفة يستدعيها جو النص ، فالحارث بن عوف و هرم بن سنان قد تحملا تبعات المعركة و أوفيا بما تعهدا به ، فلا بد لزهير وهو يمتدح صنيع الرجلين أن يشيد بصفة الوفاء في ثنايا قصيدته ، وفي مطلعها ، ففي ثنايا قصيدته يقول :

ومن يوف لا يذمم ومـن يفـض *** قلبه الى مطمئن البر لا يتجمجم[1]

وفي مطلع قصيدته يقول :

أمـن أم أوفـى دمنـة لـم تكلـم *** بحـومانـة الـدراج فالمتثـلم

ديـارلهـا بـالرقمتـين كـأنـها *** مراجيع وشم في نواشـر معصم

بها العين والارام يمشـين خلفـه *** و أطلاؤها ينهضن من كل مجثم

وقفت بها من بعد عشرين حجة *** فلأيا عرفـت الـدار بعد تـوهم[2]

واستخدام لفظه (أوفى) بهذه الصيغة ، استخدام له دلالة فقد جاء في اللسان من قال أوفى فمعناه أوفاني حقه ، أي أتمه و لم ينقص منه شيء [3] ، وكأن الممدوحين قد أوفيا بعهدهما ولم ينقصا منه شيئا ، و أدياه على الوجه الأكمل ، فبداية القصيدة بهذا الاستهلال له دلالته ومعناه وإلا فما الذي دفع زهيرا لاستخدام هذه الكنية ؟ لاشيء إلا الاهتمام بالوفاء ومدحا لمن أوقف وحقن دماء العرب ، يستوفى في ذلك ، إذا نظرنا إلى لفظه أوفى على أنها فعل ماض زيد بالهمزة وزيادة المبني تزيد المعنى إذا نظرنا إليها على أنها اسم تفضيل .

شيء أخر لافت للنظر في الأبيات السابقة وهو قول الشاعر :

وقفت بها من بعد عشرين حجة *** فهلا عرفت الدار بعد توهم

1- ابن الانباري ، شرح المعلقات ص282.
2- المصدر نفسه ص 237 وما بعدها.
3- ابن منظور – اللسان – مادة – (وفى).

لماذا اختار الشاعر الوقوف على الاطلال بعد عشرين حجة ؟ لقد قال الشاعر هذه القصيدة في مدح الحارث بن عوف وهرم بن سنان ، اللذين أصلحا بين الناس في حرب داحس والغبراء تلك الحروب التي استمرت لأربعين سنة [1] ، فهل هناك علاقة بين مدة الحرب وبين العشرين حجة التي وقف بعدها زهير على أطلال محبوبته ليتعرف عليها.

أكبر الظن أن عناك علاقة بين مدة الحرب والفترة التي وقف بعدها زهير على الاطلال فاذا كان الشاعر لم يعرف ديار محبوبته بعد عشرين حجة ، فما ذلك الا لأن الحرب قد اتت على كل شيء فجعلته كالرميم ، فكيف الحال بعد أربعين سنة من القتال والحرب لأنه الفناء الاكيد ، لكل شيء للأموال و الأرواح ، وهنا يظهر الحارث بن عوف وهرم بن سنان فيعرضا الصلح على المتناحرين ويتحملا ديات القتلى من الجانبين ، ويوفيا بما التزما به بعمل عظيم ، بعد حرب عظيمة استمرت أربعين سنة.

فالبيت له علاقة أيضا بخلق الوفاء الذي يريد الشاعران يؤكده لممدوحيه.

وعمرو بن كلثوم ، والحارث بن حلزة يستخدمان اسم هند ، ويحملانه دلالة أراد أن يبثاها خلال نصيهما فالقصيدتان في الفخر والحماسة ، والشخصية الموجه اليها الخطاب هي شخصية الملك الذي كان يقال له مضرط الحجارة لشدته ، إذ كان معروفا عنه انه شرير فمناداته بإبن هند أو أبا هند يتفق مع سياق النص من ناحية ، وما هو عن شخصية هذا الملك من ناحية أخرى ، يؤكد هذا ما جاء في معاجم اللغة في معنى كلمة هند ، فقد جاء في لسان أن هند اسم للمائة من الإبل ، أو للمائة ، ولما دونها ، ولما فوقها ، وقيل هي المائتان ، والهند جبل معروف ، والمهند: السيف[2] فإذا عرفنا ان الدية في الجاهلية كانت عشرا من الابل [3] لبان لنا أن الشاعر إنما يخاطبه بلفظ دال على القوة ، فهو إبن هند ، أي ابن من به قوة عشرة من الرجال ، وأبو هند صاحب الشدة ، وهذا أمر دارج عندهم ، فامرؤ القيس إسمه حندج أو عدى ، أو مليكة و انه كني بأبي وهب و أبي زيد وأبي الحارث واشتهر بلقب الملك الضليل ، كما يقال له أيضا ذو القروح[4] ، ولعل هذه التسمية كانت

1- ابن عبد ربه – العقد الفريد.
2- اللسان : مادة هند.
3- د- محمد حسين هيكل ، حياة محمد – دار المعارف ، مصر ط15، د-ت ، ص 117.
4- صلاح الدين الهادي ، أمراء الشعر في العصر الجاهلي ، مكتبة الشباب بالمنيرة ، 1975 ج 1 ص120.

تصوير لحياة الشاعر ومعاناته ، فقد دب الخلاف بينه وبين أبيه في الصغر ومات وهو يسعى لإدراك ثأر أبيه في الكبر ، ومنه امرؤ القيس أي رجل الشدة [1] .

وهكذا يتضح أن الأسماء التي وردت في المعلقات إنما هي في الأصل صفات لمحبوبة أو صفات لامرأة ما ، وقد قصد الشاعر إلى هذه الصفة أو تلك تماشيا مع موضوع النص ، وسياق القصيدة ، ولا ينبغي هذا أن تكون هذه الصفة أو تلك علما على امرأة يعنيها.

1- ابن منظور ، اللسان – مادة قيس.

- الدلالة الصوتية لأسماء النساء في معلقة الحارث بن حلزة :

استهل الحارث بن حلزة قصيدته بقوله :

آذنتنا ببينها أسماء *** رب ثاو يمل منه الثواء

فمن أسماء هذه التي أعلمت الشاعر بينها ؟ وما البين ؟ رغم أن القصيدة ترشح أن تكون أسماء إسما لمحبوبة الشاعر إلا أن هناك احتمالا أخر لأن تكون (أسماء) هذه اسما قد اختاره الشاعر لا ليكون علما على امرأة بعينها ، بل إن الموقف قد فرض عليه فالشاعر يلقي قصيدته في حضرة الملك ، والحديث أمام الملوك يلزمه الحديث عن القدر و سمو المنزلة ، يعضد هذا أن الشاعر في موقف يفاخر فيه بنفسه وبقومه ، فكان لزاما عليه ان يتحدث عن السمو و الرفعة وعلو المنزلة ، ولفظة أسماء قد وفت بهذا ، فأما قوله :

وولدنا عمرو بن أم أناس *** من قريب لما أتانا الحباء[1]

فأم أناس هنا ليست اسما و ان كان عمرو المذكور في البيت هو عمرو بن حجر الكندي حيث أن أمه المكناه بأم أناس هي بنت ذهل بن شيبان بن ثعلبة من قوم الشاعر فالشاعر يفخر بأنهم أخوال عمرو هذا ، وكنية أم أناس كنية تحمل في ثناياها الفخر فالعرب كانوا يفاخرون بكثرة العدد ، قال عمرو بن كلثوم :

ملأنا البر حتى ضاق عنا *** ونحن البحر نملؤه سفينا[2]

فأناس جمع الإنس ، و الإنس جماعة من الناس [3] وفي هذا إشارة إلى أبناء القبيلة أو والى كثرة أولئك الذي يتصل نسبهم من أمهم من أبناء هذه القبيلة بنسب الشاعر ولعل في هذا ضغطا على الملك ، فأبناء أختهم أو عمتهم يمثلون ورقة ضغط في اتخاذ القرار.

1- ابن الانباري ، شرح القصائد السبع الطوال ص500.
2- نفسه الصفحة 427.
3- ابن منظور – اللسان – مادة أنس.

ـ الدلالة الصوتية لأسماء النساء في معلقة لبيد:

يتحدث لبيد عن (نوار) التي ساءت علاقته بها وعلاقتها به و أصبحت القطيعة هي الحل لهذه العلاقة المتوترة يتحدث لبيد فيقول:

بل ماتذكر من نوار وقد نأت *** وتقطعت أسبابها ورمامـــها

مرية حلـــت بفيــذ وجـــاورت *** اهل الحجاز فأين منك مرامها[1]

ثم يتحدث مرة ثانية فيقول :

أولم تكن تدري نوار بأنني *** وصـــال عقـد حبائل جذامـــها

تراك أمكنة إذا لم أرضـــــها *** أو يعتلق بعض النفوس حمامها[2]

و النوار المرأة النفور من الربية ، وامرأة نوار نافرة عن الشر والقبيح [3] ، فطبيعة العلاقة بين الشاعر و محبوبته اقتضت أن يختار لها هذا الاسم الصفة ، صفة نوار التي تدل على النفور والنفور قد بدأ من جانب المحبوبة ، فامرأة نوار أي نافرة ، وجاء تصرف الشاعر ردا على موقف المحبوبة ، أو التي كانت محبوبة ، إذ رد عليها قائلا بأنني وصال عقد حبائل جذامها ، مستخدما في ذلك الرد أقوى صيغ المبالغة ، وهي صيغة فعال ، وقد كررها ثلاث مرات في قوله " وصال جذام ، تراك " في محاولة يثبت من خلالها أن القرار مازال في يده ، وانه هو الذي يصل ، وهو الذي يقطع ، وهو الذي يترك ، وإلا كان الموت المحقق لمن يأبى عليه ذلك .

يحاول الشاعر أن يعبر تعبيرا حسيا عن هذا النفور فيصف (نور) بأنها " مرية" فهل كانت هذه المرارة التي يتذوقها الشاعر او يتجرعها سبب هذا النفور ، وهذه القطيعة ؟ لعل الامر كذلك ، ولعل كلمة (مرية) هذه صيغة أخرى للمحبوبة، فمحبوبة الشاعر (نور) نافرة ومرية تصد من يطلب يدها.

1- ابن الأنباري – شرح القصائد السبع ، ص 532 - 533.
2- المرجع نفسه الصفحة 573.
3- ابن منظور – اللسان – مادة – نور.

لقد حلت هذه النوار المرية (بفيد) والفيد الموت ، والفباد ذكر البوم [1] ،و المعنيان يصلان بنا إلى نتيجة واحدة ، فعلى اعتبار أن الفيد هو الموت و ان هذه المحبوبة حلت بمكان فيد ، أي بمكان فيه الموت ، او بمكان الموت ، فهذا يعني أنها ماتت بالنسبة للشاعر ، وأنه يتجرع مرارة فقدها ، لا مرارة هجرها ، يؤكد هذا المعنى الاستفهام " فأين منك مرامها" الذي يدل على استحالة الوصول اليها ، وعلى اعتبار ان الفياد هو ذكر البوم ، والبوم مما يتشائم منه الناس ، فكأن المحبوبة حلت بمكان شؤم ، ولن يستطيع أحد الوصول إليها ، يذكر الشاعر أن محبوبته قد جاورت " أهل الحجاز" فمن اهل الحجاز هؤلاء الذين جاورتهم المحبوبة النوار – المرية ؟.

إن لفظه " الحجاز" دالة في موقعها ومعتبرة ، فالحجاز – كما قال قطرب يكون ها هنا من شيئين ، يقال حجز بعيره يحجزه حجارًا لضرب من شدة ، وذلك الحبل يقال له حجاز يشد به البعير إلى رسغه كالقيد له[2].

فإذا كان الحجاز هو الفيد فاهل الحجاز هم أهل الفيد ، فما الفيد؟ إنه الموت الم تمت المرأة المحبوبة بالنسبة للشاعر منذ أن حلت بفيد ، لقد ماتت وحاورت الموتى وأصبح الموت هو الحجاز الذي يحقق الاستفهام الذي انتهى به البيت : " فأين منك مرامها".

ثمة ملاحظة أخيرة هنا ، وهي هذا التناسق الصوتي الذي أقامه الشاعر بين أول كلمة في البيت وأخر كلمة فيه بين "مرية " ، " مرامها" و كأنه يريد أن يقول أن نوالها مر أو أن من يحاول أن يصل إليها سوف يتجرع المر فيه أن يصل إليها.

وهكذا قد ظهر أن حديث الشاعر الجاهلي عن المرأة ربما لا يعني امرأة بذاتها ، بل ربما قصد الى صفات مثلى للمرأة ، وربما قصد إلى صفات تتفق مع موضوع النص وسياق القصيدة ولعل امرأ القيس قد قيد أذواق الرجال من بعده ، حين صاغ هذه الصفات مجتمعة في حديثه عن " بيضة الخدر" في قصيدته المعلقة ، وتركها لمن خلفوه ، يبدون ويعيدون فيه ، فكأنهم جميعا يتحدثون عن الحبيبة الحلم لا عن الحبيبة الواقعية أو قل أنهم يتحدثون عن الحبيبة المثال ، كما يحلم بها الفنان الجاهلي القديم ، ولكن هذا التعلق بالمثال لم يكن وقفا على المرأة وحدها ، بل كان ذلك

1- ابن منظور – اللسان – مادة (فيد).
2- ابن الانباري ، شرح القصائد السبع الطوال – ص534.

ديدن الشعراء في جميع أغراضهم ، وموضوعاتهم ومعانيهم على تفاوت في الموهبة فرضه الله بينهم[1].

هذا إذا كان الحديث عن المثال ، فأما إذا كان الشاعر يريد أن يوظف أسماء النساء توظيفا فنيا فإنه يختار صفات وكنى تتفق مع موضوع النص ، وسياق القصيدة ، وهذا ما حدث مع زهير في اختياره "أم أوفى " ومع عنترة في اختياره " عبلة " ، " أم الهيثم " ،"ابنة مالك " ،" ابنة محزم" ومع عمرو بن كلثوم في اختياره "هند" والحارث في اختياره "أسماء" ،"أم أناس" ،"هند" ومع طرفة في اختياره "خولة " ،"ابنة معبد" وأخيرا كما حدث مع لبيد عندما اختار"نوار"مرية".

لقد لجأ الشاعر إلى هذه الأسماء ليحملها دلالات ما كان يستطيع التعبير عنها ، إلا من خلال ما اختاره منم أسماء ، ولقد أضفت هذه الأسماء على النص روحا أخرى فيها من الإيحاء ما يغني بكثير عن التعبير المباشر.

فالمبدع الحق لا يمكنه أن يحقق فنه من وراء انتهاكه للمحرم والمقدس ، لأن مثل هذا يحرف الفن عن مجال الإمتاع إلى غاية الإيذاء بعينه وليس ثمة اتفاق البتة بين فن وإيذاء ، فان اختار الفنان انتهاك المحرم ، فهو بالضرورة قد اختار النأي بنفسه عن الفن [2].

فقال ودع هريرة ان الركب مرتحل ، ثم همس في نفسه : وهل تطيق وداعا أيها الرجل

وقال في الميمة،مهددا ابا ثابت ، يزيد بن مسهر الشيباني ، ايضا .

هُرَيرَةَ وَدَّعها وَإِن لامَ لائِمُ غَداةَ غَدٍ أَم أَنتَ لِلبَينِ واجِمُ

لَقَد كانَ في حَولٍ ثَواءٍ ثَوَيتَهُ تَقَضّي لُباناتٍ وَيَسأَمُ سائِمُ

فأقسمُ باللهِ الّذي أنا عبدهُ لتصطفقنْ يوماً عليكَ المآتمُ

أَبا ثابِتٍ لا تَعلَقَنكَ رِماحُنا أَبا ثابِتٍ أُقعُد وَعِرضُكَ سالِمُ

أَفي كُلِّ عامٍ تَقتُلونَ وَنَتَّدي فَتِلكَ الَّتي تَبيَضُّ مِنها المَقادِمُ

1- د.وهب أحمد رومية – شعرنا القديم والنقد الجديد – سلسلة عالم المعرفة - الكويت – رقم 207 مارس 1996 ، ص 115.
2- أحمد / محمد ، ويس ، الانزياح في منظور الدراسات الأسلوبية (الرياض ، السعودية ، مؤسسة اليمامة الصحفية ، سلسلة كتاب الرياض الشهري ط1 افريل 1424هـ / 2003 م) 64 ،65 .

أَفي كُلِّ عامٍ تَفتُلونَ وَنَتَّدي فَتِلكَ الَّتي تَبيَضُّ مِنها المَقادِمُ

أَتَأمُرُ سَيّاراً بِقَتلِ سَراتِنا وَتَزعُمُ بَعدَ القَتلِ أَنَّكَ سالِمُ

أَبا ثابِتٍ إِنّا إِذا تَسبِقُنَّنا سَيُرعَدُ سَرحٌ أَو يُنَبَّهُ نائِمُ[1]

1- الأعشى ديوانه ص 266

- **الدلالة الصوتية لأسماء النساء في معلقة الأعشى:**

ستتناول الدراسة " هريرة الأعشى" وهي من أشهر الأسماء التي وردت في القصيدة حيث حاول الشرح القديم إثبات وجودها في حياة الشاعر والناس ، وما من سبيل للاتساع في الدلالات إلا بإعادة قراءة القصائد التي وردت فيها قراءة متأنية تأخذ بالحسبان كل القرائن المتوافرة الداخلية النصية والخارجية المتمثلة في حدث القصيدة الذي يعالج موضوعها الرئيس ، و أسماء الأماكن والإعلام ، وعلامات البيئة الجغرافية ، وواقع الزمان وتبعاته على الشاعر والقصيدة.

هريرة :

ذكر الأعشى هريرة في ثلاث قصائد [1] ، توعد في القصيدتين الأوليتين يزيد بن مسهر الشيباني أبا ثابت مودعا فيها هريرة مضطرًا ، وداعا لا يطيق تحمله ، أما في القصيدة الثانية فهريرة هي التي تودعه ، حيث يوصي بنيه بثلاث وصايا جمعت قيم العرب وهي : إكرام الضيف ورعاية الجار،ومقاتلة الأعداء ، فلماذا اختار الأعشى هريرة في القصائد الثلاثة وما الرابط بينهما؟

"ودع هريرة " صيغة لاسم طار في محافل العرب مبكرًا ، سميت به أشهر قصائد الأعشى قرأها أبو عبيدة على أبي عمرو بن العلاء ، وقال فيها :" لم تقل في الجاهلية قصيدة رويها مثلها " وقد عدها بعض الأدباء كالتبريزي وسواه من القصائد العشر وشرحها بعد السبع المعروفة [2].

عرف الأعشى بالمجون والصبابة والسكر في سيرته الشخصية ، وليس أدل على ذلك مما يروى عن وفوده على محمد صلى الله عليه وسلم في المدينة ، ولقائه بأبي سفيان في مكة و ترغيبه من الإسلام بقوله له :إنه يحرم عليك الخمر والزنا والقمار ، فقال : أما الزنا فقد تركني ولم أتركه وأما الخمر فقد قضيت منها وطرًا ، وأما القمار فلعلي أصيب منه خلفا ، وأخذ مائة ناقة حمراء وعاد إلى منفوحة ، وكان لاهيا ما جنا ، طويل الصبابة ، يتعهر في شعره [3]

ودافع قوله القصيدة ،هو تهديده ووعده لزيدبن مسهر الشيماني لردعه عن غزوهم ، فكيف يرهب الأعداء رجل أشرب بقلبه الشكر إشرابا ، ما جن ،لا يفيق من سكره ، ولا ينتهي من غيه

1- أنظر : الأعشى – الديوان – شرح يوسف شكري فرحات ط1 القصيدة الأولى "ودع هريرة " ص 217 ، 226 ، والقصيدة الثانية ص 263 ، 267 والقصيدة الثالثة ص 169 ، 172.
2- المصدر السابق ص 217.
3- ابن قتيبة الشعر والشعراء ط 2 ص 154.

وضبابته ، فبدأ أقصدته باعلان هجره سيرته الأولى على الملأ ليصل خبره إلى يزيد محاولا ردعه ، وإقناع الناس اجمعين ، بأنه قد ترك حياة المجون والخلاعة ، وأن الأمر جد.

وقد قيل : إن الأعشى سئل عن هريرة فقال : لا اعرفها ولكن إسم ألقي على لساني من حيث لا أدري [1] .

فمن هي هريرة الفرعاء الغراء الجميلة التي وصفها في شعره ، مغايرة بذلك المرويات التاريخية في صفاتها الخلقية ، وآيات جمالها الجسدية ، والتي يأمر نفسه بوداعها ولا يطيقه إلا تكلفا ، وذلك ليقنع السامعين في تهديده وردع عدوه ؟

وتخريج هريرة عند القدماء مختلف جدا عن وصف الأعشى لها ، قال أبو عبيدة : هريرة فينة سوداء كانت لرجل من آل عمرو بن مرثد أهداها إلى قيس بن حسان بن ثعلبة بن عمرو بن مرثد، فولدت له خليدًا الذي ذكره الأعشى في متن قصيدته:

جهلا بأم خليد حبك من تصل ، وقد قيل : إن هريرة وخليدة أختان وكانتا قينتان لبشر بن عمرو وكانتا تغنيانه ، فقدم بهما اليمامة حين هرب من النعمان بن المنذر [2].

وإذا ما عدنا إلى المعاجم لمعرفة دلالات " هريرة " يسعفنا لسان العرب الذي تجاوزت فيه دلالات هر عدة صفات ومن هذه الدلالات ما ورد في معنى المجون وسوء الخلق فقالوا: هر الرجل هرًا : ساء خلقه[3] ،وقال امرؤ القيس بعد فشله بإعادة ملك ابيه أو الأخذ بثأره من أبي أسد نادما على سيرته السابقة ، التي كانت سببا في ذلك كله :

أغادي الصبوح عند هر وفرتني *** وليدا وهل أفنى شبابي غير هر[4]

لعمرك ما إن ضرني وسط حميـــر*** وأقيالـــها إلا المخيـــلة والســـكر

وغير الشقـــاء المستبـــين فليتنـــي *** أجـــر لســـانـــي يوم ذلكم مجـــر[5]

1- أنظر التبريزي ، شرح القصائد العشر ط2 ص 483.
2- نفسه الطبعة نفسها.
3- ابن المنظور : لسان العرب مادة "هر".
4- أسقطت ستة أبيات تلي هذا البيت طلبا لدقة التمثيل والايجار.
5- امرؤ القيس ص11.

وفرتني:البغاء والزنا [1] فقد أدرك اخيرا امرؤ القيس أن ماضره وسط حمير وجعلهم ينفرون منه إلا ما انتشر عنه من السكر والمجون / وأفنيا شبابه مبكرا وهل أفنى شبابي غير هر

وأخيرا لا مناص للشاعر من ان يدافع عن قبيلته ويهدد بشعره أعداءها ولكن التهديد غير نافذ ولا مقبول من رجل أعشى سكير ماجن لاه مخمور طول وقته، وقد عيب امرؤ القيس على شدته وبأسه بأنه ليس أهلا لطلب الثأر من قتلة أبيه وقد فشل في ذلك حيث عابه عبيد بن الأبرص بقوله :

ويوم الرباب قد قتلـــنا هما مـــها *** وحجرًا قتلناه وعمرًا كذلك[2]

وأنت امرؤا ألهــاك دف وقينـــة *** فتصبح مخمورا وتمسي كذلك

عن الوتر حتى أدرك الوتر وأهله *** و انت تبكي إثره متهالـــكا[3]

فكيف يعالج الأعشى أمره في هذا المتوح المقصور على الرجال البواسل الذين إذا هددوا خافوا ، وإذا أقدموا هابتهم الشجعان كعنترة :قيل الفوارس ويك عنترة أقدم"[4].

فإذا ما أراد الأعشى أن ينهض بهذا الدور لا بد من هجر الحياة اللاهية التي عرف بها والإقلاع عن المجون والصبابة ولكن هيهات أن يطيق ذلك فقال محاولا :

ودع هريرة إن الركب مرتحل " الركب: ركب الكتيبة ولبس الأعشى لباس الحرب ولأن هذا المجال ليس لمثله وهوا عرف بنفسه ، همس في نفسه في الشطر الثاني : وهل تطيق وداعا أيها الرجل " وبدأ ينغمس في هذه الحياة التي لا يحبها ولا يستطيع أن يبدلها و التي جسدها بفتاة لم يجد أصلح من اسم هريرة في معناه وموسيقاه ، ولا أليق منه ولا أبلغ منه رمزًا.

وقال في متن القصيدة الأولى :

صدت هريرة عنا ما تكلمنا *** جهلا بأم خليد حبل من تصل !

1- ابن المنظور : لسان العرب مادة "فرت".
2- أسقطت بيتا بعد هذا البيت طلبا للوجازة.
3- الأبرص الديوان ص 102.
4- عنترة ، الديوان ط1 ، ص 24 أنظر عجز بيت عنترة المشهور الذي أشفى سقمه و أفرخ عنه الهم والذي شفى نفسه و أبرأ سقمها *** قيل الفوارس ويك عنتر أقدم.

لقد ظهر جليا في شعره بعض المؤثرات الدينية : كالنصرانية ، واطلع على بعض ثقافات عصره نتيجة لتنقله في البلاد حتى عده بعض النقاد نصرانيا[1].

حيث يقول:

وقد طفت للمـــال آفاقـــه *** عمان ، فحمص ، فَأُورِيشَلِمْ

أتيت النجاشي في أرضه *** وأرض النبيط و أرض العجم

فنجران فالسرو من حمير *** فأي مـــرام لـــه لـم أرم[2]

وتحدث في شعره عن الله وعن البعث وعن الحساب ويوم الدين[3] ، وهو يحمل الإنسانية مسؤولية أعماله و إن الله قد استأثر بالوفاء والعدل:

استأثـــر الله بالـــوفـــاء وبالـ *** عدل وولى الملامة الرجلا

و الأرض حمالة لما حمل الـ *** له وما إن ترد ما فعـــلا [4]

وتأويل أم خليد في البيت السابق على النحو التالي :

نظرًا لاضطراب معتقد الأعشى فهو وثني على دين قومه ، عرف المجوسية في بلاد فارس وخالط النصارى في الحيرة وبلاد الشام و أهل نجران ، و اتى النجاشي في الحبشة ، وأخيرا عزم على الذهاب الى محمد صلى الله عليه وسلم في المدينة ولم يتم له ذلك ، فإن رمز للحياة الدنيا بهريرة ستكون أم خويلد هي دار الخلود ويكون تأويل البيت :

حبل من يصل من الدارين ! حبل هريرة التي صدت عنه فاتبلته بالعشو والفقر والمصائب "ما تكلمه".

أَأَن أرادت رجلا أعشى أضر به *** ريب المنون و دهر مفند خبل

1- انظر : بر وكلمان ، تاريخ الأدب العربي ، ج1 ص 147.
2- الأعشى ، ميمون بن قيس ، الديوان ص 297.
3- المصدر نفسه الصفحة نفسها.
4- المصدر نفسه الصفحة نفسها .

أم حبل أم خليد ، دار الخلود ، الحياة الآخرة التي يجهلها وتحدثه عنها الأديان واعتقد بها في شعره دون أن يعانيها وقال:

فما أنت إن دامت عليك بخالد *** كما لم يخلد قبل ساسا ومورق[1]

إن انغماس الأعشى في حياته السابقة بعد أن أعلن تركها يضطرنا إلى تفسيرين:

أولا: ربما أراد أن يعب من شهوات هذه الحياة الأثيرة عنده حلما فنيا ، والتي لا يستطيع فراقها قبل أن يلتحق بالجيش الذي يحرمه ملذات الحياة .

ثانيا: أو ربما قصد تحبيب الشيبانيين والناس بالحياة والتمتع بملذاتها ، ونبذ الحرب التي تهلك النفوس ، وتفقد الناس حق التمتع بحياتهم ، كما يتمتع هو، وقد أخبر الجميع أنه لا يطيق فراقها ، ومتعلق بها كل التعليق ، حيث كرر كلمة علقتها كثيرا في ثلاث أبيات من القصيدة :

علقتها عرضا وعلقت رجلا *** غيري وعلق أخرى غيرها الرجـل

وعلقتـــه فتـــاة ما يحـــاولها *** من اهلها ميت يهـــذي يها وهـــــل

وعلقتني أخيرى ما تلائمني *** فاجتمـــع الحب حـبا كلـه تبـــــل.

ويشكو من هذه الحياة بأنها صدت عنه سابقا" صدت هريرة عنا ما تكلمنا" فلم تعطه ما يرغب ، فقد أصيب بالعشو وتكالب عليه دهر مفند خبل مصورا في هذه الأبيات اضطراب الناس في هذه الحياة وتناقضها ، وتقلب أحوالها التي لا تدوم على حال واحدة ، ومن خلال تكرار كلمة علقتها وصيغتها الأخرى.

"علقتها عرضا" : الفعل مبني للمجهول : أي علق بالحياة عرضا ، ومن منا تعلق بها مختارا وليس عرضا واختار المجيء إليها حرا ، أو اختار أبويه أو اختار لونه أو اسمه أو قبيلته ؟

1- المرجع السابق ص 178 ، ساسا ، ساس ، جد أردشير مؤسس دولة السامتانيسين الفرس ، سنة 223 ، ومورق أوموريق : من ملوك الروم ، عاش أواخر القرن السادس الميلادي.

وهذا ربما يرجح ما ذهبنا إليه أي التعلق بالحياة الدنيا ، لأن العشق المعروف بين الرجل والمرأة لا بد أن يكون بسبب ما ولا يكون عرضا أبدًا.

أما قوله :

قالت هريرة لما جئت زائرها *** ويلي عليك وويلي منك يارجل

سكر الأعشى بخياله الفني مع هريرة حتى إذا أفاق من سكرته ، واذا بالركب قد ارتحل فقال مهددا ومتوعدا يزيد بن مسهر الشيباني ومحققا الهدف الرئيس من القصيدة :

أبلغ يزيد بنـــي شيـبان مألكـــة *** أباثبيـــت ! أمـا تنفـــك تأتـــكـل

ألست منتهـــيا عن نحت أثلتـــنا *** ولست ضـــائرها ما أطت الإبـــل

تغري بنا رهط مسعود و إخوته *** عند اللقـاء فتـــردى ثم تعتـــزل

لأعرفنـك إن جـــد النفير بنـــا *** وشبت الحرب بالطواف واحتملوا

كناطـح صخـــرة يوما ليفلقـها *** فلم يضرها وأوهى قرنه الوعل

ويستمر مهددا ومتوعدا أبا ثابت وصغره بأبي ثبيت تحقيرا ، وتخويفا واستغرقت لوحة الموضوع المباشر اثنين وعشرين بيتا ختمها بالبيت:

قالوا الركوب ! فقلنا تلك عادتنا *** أو تنزلون فإنا معشر نزل

وفي البيت الأخير يلوح بالحرب إذا فرضت عليهم ولكنه يفسح مجالا واسعا للسلم وهو أرغب به " أو تنزلون فإن معشر نزل".

إن هريرة وهي الدنيا اللاهية تخبره بما تخبئ له من أقدار وويلات عندما جاءها زائرا ، أي وليدا ، لأن الحياة الدنيا مكايدة والزائر لابد أن يؤوب ، وكل المخلوقات ودائع وزوار في عجلة من أمرهم ، لن يقيموا طويلا في هذه الدنيا ، إنها تتحفز للنيل منه منذ الولادة وفي مقبل الأيام ، لذلك استعمل الويح ، والويل للعذاب ، والويح للرحمة ، ولو كان يريد المعنى المعروف في الشرح

القديم وهو الغزل وقالوا: إن هذا أخنث بيت [1] لقالت هريرة " ويحي عليك وويحي منك يارجل" ولو كان معناه في هذا المجال أيضا لما استطاع أن يرد على أخنث بيت بأشقى بيت هو :

إما ترينا حفاة لا نعال لنا *** إنا كذلك ما نحفى وننتعل؟

والحفى : التعب والشدة والمشقة في العيش.

" وويلي منك يارجل" الحياة يرثي لنفسها من مثل هؤلاء الرجال فالحياة تصلح وتطيب بالأخلاق أهلها ، وتفسد وتتردى بشرورهم.

ومن المنادى المقصود بـ"يارجل" وهل قصد نفسه أولا؟ فلو كان المقصود هو نفسه : أي أنه المنادى بنكرة مقصودة لما جاء مبنيا على الرفع , ووجب أن يأتي منصوبا ، ولكن قصد بالرجل جنس الإنسان عامة : أي نكرة غير مقصودة .

وتناص أبو نواس مع الأعشى في "هريرة " في قصيدتين خمريتين ، ذكر بهما هريرة مقتبسا الشطر الأول كاملا من مطلع قصيدة الأعشى "ودع هريرة" وهو"ودع هريرة إن الركب مرتحل " وجاء التناص بالسياق نفسه في القصيدتين ، ففي القصيدة الأولى " بادر صوحك":

هيفاء سمعنا والعود يطربنا *** ودع هريرة إن الرحب مرتحل[2]

وفي القصيدة الثانية " ياحبذ الخجل":

هات و تسمعنا على طرب *** ودع هريرة إن الركب مرتحل[3]

لقد وعى أبو نواس دلالة هريرة عند الأعشى فوظفها في قصيدته موريا فيهما وإن كان المعنى القريب أنه يريد أن تغنى له قصيدة الأعشى تلك ، لكن المقصود حقا هو المعنى البعيد وهو أن الدنيا فانية ونحن على سفر فيها فاغنم ما استطعت من ملذاتها قبل الرحيل ، وحام امرؤ القيس حول المعنى نفسه في قوله :

1- الشنقيطي ، شرح المعلقات العشر ، و أخبار شعرائها ص 191.
2- أبو نواس ، الديوان ، ط2 ص 414 .
3- المصدر السابق ص 416 .

تمتع من الدنيا فإنك فان *** من النشوات والبيض الحسان[1]

لا احد ينكر أن موضوع القصيدة الرئيس هو لوحة التهديد ، وقد بعثته عاطفة التهديد والوعيد على القول .

أما القصيدة الفائية الثالثة وأسمها في ديوانه " وصية وعدد أبياتها اربعة وعشرون بيتا ، فمختلفة من حيث دافعية القول ، فلماذا اختا الأعشى اسم هريرة في هذه القصيدة ؟ وما الرابط بينها وبين القصيدتين السابقتين ؟

قال الأعشى في افتتاحيتها .

كانَت وَصاةٌ وَحاجاتٌ لَنا كَفَفُ لَو أَنَّ صَحبَكَ إِذ نادَيتَهُم وَقَفوا

عَلى هُرَيرَةَ إِذ قامَت تُوَدِّعُنا وَقَد أَتى مِن إِطارٍ دونَها شَرَفُ

أَحبِب بِها خُلَّةً لَو أَنَّها وَقَفَت وَقَد تُزيلُ الحَبيبَ النِيَّةُ القَذَفُ

إِنَّ الأَعَزَّ أَبانا كانَ قالَ لَنا أوصيكُمُ بِثَلاثٍ إِنَّني تَلِفُ[2]

فالقصيدة تمثل وصية ، يوصى بها أولاده عندما أحس بالتلف وبقرب الأجل ، معلنا أن هريرة هي التي قامت تودعه على فيها وعزم على توديع مبعة الحياة وصتبوتها ، ليتفق حاله مع الهدف من قولهما لتعفيفه ، وهو ردع العدو و تخويفه بالتهديد والوعيد ، فهريرة في القصيدة الثالثة هي الحياة الدنيا ، أيضا ، التي تعلق بها ، ولكنها راحت تودعه هي بعد مضي سنون العمر ، ورحيل صحبه إلى الدار الآخرة قبله ، ولم يسمعوا لندائه بالنوقيف لذا جاءت دلالة هريرة في شعر الأعشى منسجمة مع داعي القصيدة ، ومقامات أحوال الشاعر ، ومحققة وحدة موضوعية للقصيدة ظاهرة بعد بعث معاني الألفاظ ، والأسماء من تحت الركام لتأخذ دورها في إقامة صدور المعاني ، ولنؤكد من ناحية أخرى عمق العقل العربي وقدرته على اظهار مايريد و إخفاء مايريد ، وبذلك فإن الشعر العربي شعر عميق ليس سطحيا ولا يقتنع بالظاهر .

1- امرئ القيس الكندي ، ديوان امرئ القيس ص 166.
2- الأعشى ديوان ص 169

3 ـ الدلالة الصرفية : دلالة اسناد مختلف الصيغ الفعلية (ماض ، مضارع ، أمر) الى أسماء النساء في مطالع المعلقات.

- **مدخل :**

لاشك أن لكل صيغة من صيغ اللّغة ، إمكاناتها الخاصة وعدول الشاعر عن صيغة وإيثارُه لأخرى ، إنما يتم عن وعي منه بأمكانات الصيغة التي اختارها دون غيرها ليُحملها مشاعره وانفعالاته ، ولتكون احدى وسائله في انتاج المعنى ، وإذا كانت (الدلالة الأساسية هي جوهر المادة اللغوية المشترك في كل مايستعمل في اشتقاقاتها وأبنيتها الصرفية[1]،فمما لاشك فيه أنّ القيمة الصرفية ، توجه المادة الأساسية ، وتضعها في مجال وظيفي معين ولقد أحس عبد القاهر أنّ هناك فروقا في المعنى بين الصيغ الصرفية ، تُلقي بظلالها على دلالات النص ، فوضع فرُوقاً بين إستخدام الإسم واستخدام الفعل ، وعنده أن الفرق بالإثبات إذا كان بالإسم ، وبينه إذا كان بالفعل ...

أنّ موضع الإسم على أن يُثبت بيه المعنى للشيئ ، من غير أن يقتضي تجدد المعنى المثبت به شيئاً بعد شيئ ...

وأما الفعل فموضعه على أن يقتضي تجدد المعنى المُثبت به شيئاً بعد شيئ ، فإذا قلت زبَدُ منطلق فقد أثبتَ.

الإنطلاق ، فعلاً لَهُ من غير أن تجعله يتجدّد ويحدث منه شيئا فشيئا ، بل يكون المعنى فيه كالمعنى في قولك : زيدٌ طويل وعمرو قصير ، فكما لايُقصد هُنا إلى أن نجعل الطول أو القصر يتجدّد ويحدث ، بل توجبهُما و تثبتُهما فقط وتقضي بوُجوُدِهما على الإطلاق ،كذلك لاتتعرض في قولك زيد منطلق لأكثر من إثباته زيد ، وأمّا الفعل فإنه يقصد فيه إلى ذلك ،فإذا قلت زيدٌ هاهو ينطلق فقد زعمت أنّ الإنطلاق يقع منه جزءا فجزءا وجعلته يزاوله ويزجيه [1]

ويستدل عبد القاهر على صحة رأيه بقول الله عزّوجلّ (وكلبهم باسط ذراعيه بالوصيد) [2].

1- الإمام عبد القاهر الجرحاني ، دلائل الإعجاز ،وقف على تصحيح طبعه ، وعلق حواشيه السيد محمد رشيد رضا ،ط5 ، دار المنار ، مصر ، 1372 ه، ص133 ومابعدها .

2- الكهف ، الآية 18 .

اذ يقول : فإنّ أحدا لايشك في إمتناع الفعل هاهنا ، وأن قولنا كلبهم بيسُط ذراعيه لايُؤدي الغرض ، وليس ذلك إلاّ لأنّ الفعل يقتضي مزاولة وتجدد الصفة في الوقت ، ويقتضي الإسم ثبوت الصفة وحصولها من غير أن يكون هناك مزاولة وتزجية فعل ومعنى يحدث شيئا فشيئا [1]

وكذلك تعليقه على قوله عزّوجل (هل من خالق غير اللّه يرزقكم من السماء والأرض)[2] ، اذ يُؤكد ماسبق أن أشار إليه من أن التعبير بالإسم غيره بالفعل ، فلو قيل ،(هل من يخلق غير اللّه يرزقكم لكان المعنى غير ما أريد [3].

ويُصرّح الزركشي بدلالة الفعل على التجدد والحدوث والاسم على الاستقرار والثبوت ، ولا يحسُن وضع أحدهما موضع الآخر ، ويُطبق فكرته على آيات من القرآن الكريم ، فقول اللّه عزّوجل (تذكروا فإذا هم مبصرُون[4] .يقول لأن البصر صفة لازمة للمتقي ، وعين الشيطان ربما حجبت ، فإذا تذكر رآى المذكور ، ولو قيل يبصرُون لأنبأ عن تجدد واكتساب فعل لاعود صفة [5]

وهكذا تكرر المعنى في كتب الأقدمين ، فها هوَ ذا جلال الدين السيوُطي يكرر ماسبق أن قاله عبد القاهر والزركشي فيقول : الاسم يدل على الثبوت والاستمرار ، والفعل يدل على التحدد والحدوث ولا يحسن وضع أحدهما موضع الآخر[6]

ويعلق على قول اللّه عزّوجل (وجاؤوا أباهم عشاء يبكون) [7]. فيقول اذ المراد يفيد صورة ماهم عليه وقت المجئ وانهم آخذون في البكاء ، يُجّددونه شيئا بعد شيئ وهو مايسمى حكاية الحال الماضية ، وهذا هو سر الإعراض عن اسم الفاعل واسم المفعول.[8]

وثمة اصداء تتردد في كتب المحدثين ترى أن الفعل يصلح للحدث الذي يتجدد لحظة بعد لحظة[9] بخلاف الاسم الذي يعطي معنى جامدا ثابتا لاتتجدد خلاله الصفة المراد إثباتها[10] لكن هل يدل الفعل دائما على التجدد والحدوث وبكل صيغه ، وهل يستوي في ذلك الفعل المضارع مع الفعل الماضي وفعل الامر ؟

1- عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، ص134
2- فاطر الآية (03).
3- عبد القاهر الجرجاني ، السابق، ص 136.
4- الأعراف ، الآية 301.
5- بدر الدين الزركشي ، البرهان في علُوم القرآن تحقيق محمد ابو الفضل ابراهيم ،دار التراث، القاهرة ،د.ت 66/4.
6- الحافظ جلال الدين عبد الرحمن السيُوطي ، الإتقان في علوم القرآن ، تحقيق محمد ابو الفضل ابراهيم ،دار التراث ، القاهرة ، د.ت 361/2.
7- يوسف الآية 16 .
8- جلال الدين السيوطي ، الإتقان في علوم القرآن 317/2.
9- ا.ا.احمد درويش ، دراسة الاسلوبية بين المعاصرة والتراث ، مكتبة الزهراء ، عابدين القاهرة ، د .ت ص 99 .
10- المرجع نفسه ص101.

يقول الدكتور السمرائي : "وبناء يفعل أو المضارع يفيد التجديد والحدوث ، واختيار الجرجاني له . أي المضارع المفيد له في اختيار مقالته" [1]، ويؤكد أن الفعل الماضي لايفيد التجدد والحدوث فكيف لنا أن نفهم التجدد والحدوث في قولنا (مات محمد ، هلك خالد ، وانصرف ابو بكر) فهذه الافعال كلها لم تكن لنا لنجريها على التجدد [2] ، ولقد حدد ابن جني في خصائصه دلالة الفعل الماضي ، اذ يقول معلقا على امثلة استخدم فيها صيغة الماضي ، جئت بلفظ الواجب تحقيقا للامر ، وتثبيتا له ، أي أن هذا وعد موفى به لا محالة ، كما أن الماضي واجب ثابت لا محالة [3] .

فالماضي عنده واجب واستخدامه يوحي بتحقيق الأمر وتثبيته لذلك يستخدم في صيغ الدعاء يقول ابن جني :" ونحو ذلك من لفظ الدعاء ومجيئه على صيغة الماضي الواقع ، نحو ايدك اللّه وحرصك اللّه إنما كان ذلك تحقيقا لهو أو تفاؤلا بوقوعه ، أن هذا ثابت بإذن اللّه وواقع غير ذي شك ، وعلى هذا يقول السامع للدعاء إن كان مريدا لمعناه : وقع ان شاء اللّه ووجب لامحاله أن يقع ويجب [4] .وهكذا يتكرر على صفحات الخصائص وصف الماضي بأنه الواجب تحقيقا له وثقة لوقوعه [5]

نخلص بعد كل هذا أن الفعل الذي يدل على التجدد والحدوث هو الفعل المضارع بينما يدل الفعل الماضي على التحقق والثقة بالوقوع والتثبت من ذلك ، وفي هذه الجزئية من البحث سنتعرض الى دلالة إسناد مختلف الصيغ الفعلية إلى أسماء النساء في المعلقات ، ولماذا آثر الشاعر صيغة معينة دون أخرى في سياق معين ، وهل كان هذا الاختيار مقصوداً ، وهل وفق من خلال هذا الاستخدام في الوصول الى الغايات الدلالية التى كان يرمي اليها .....؟

1- ابراهيم السمراني ، الفعل زمانه وأبنيته ،مؤسسة الرسالة ،بيروت ،ط2،1980، ص305.
2- المرجع نفسه 304 .
3- أبو الفتح عثمان ابن جني، الخصائص، تحقيق محمد النجار، ط3،الهيئة المصرية العامة للكتاب،1987 334/03.
4- المصدر نفسه 355/03.
5- المصدر نفسه 355/03 وراجع 336/03.

- **الدلالة الصرفية لإسناد مختلف الصيغ الفعلية لأسماء النساء في معلقة امرئ القيس**

لقد استخدم امرئ القيس الفعل في 129 موضعا ، ولا بد من معرفة أسلوب توزيع هذه الأفعال داخل النص حتى يمكن الوصول الى نتائج أو إصدار أحكام والجدول التالي يبين كيف وزع امرؤ القيس هذه الأفعال داخل قصيدته :

	الأطلال	الغزل	الليل	الفرس	السيل	المجموع
الماضي	05	39	7	16	6	73
المضارع	05	25	1	10	5	46
الأمر	2	7	1	00	00	00
المجموع	12	71	09	26	11	129

ويلاحظ على هذا الجدول أن مقطعي الأطلال والسيل قد تقاربت بينهما المرات التي استخدم فيها الشاعر الصيغ الفعلية , فقد بلغت هذه الصيغ في مقطع الأطلال اثنتي عشرة صيغة ، وبلغت في مقطع السيل إحدى عشرة صيغة ، ولعل هذا التقارب يرجع إلى أن كلا المقطعين يتحدث عن الدمار

والشاعر يحاول أن يشعر المتلقي أن هذا الدمار حقيقة واقعة ، فاستخدم عدد من الأفعال الماضية التي تؤدي هذا الفرض ، كما يريد أن يشعر المتلقي أن هذا الدمار متجدد فلجأ إلى استخدام عدد من الأفعال المضارعة .

لقد لجأ الشاعر إلى استخدام الصيغ الفعلية في صورة المضارع ، ليوحي إلى المتلقي بأن الدمار الذي لحق بالمكان سواء في مقطع الإطلال أو في مقطع السيل والدمار النفسي الذي يعاني منه الشاعر ، لرحيل محبوبته وهجرها ، ومعاناته من جراء فكرة الفناء المسيطرة عليه ، انما هو دمار يتجدد ولا ينسى مع الزمن فالشاعر يطلب من رفيقه الوقوف ليبكوا جميعا (قفانبك) فالبكاء متجدد ، يتجدد لحظة بأخرى ، كما يستطيع المتلقي أن يرى بعر الأرام وقد امتلأ به المكان ، (ترى بعر الأرام) ، وهذه الرؤية متجددة فهي تذهب إلى ذلك المكان تر بعر الأرام فيه ، وكذلك يمكن للمتلقي سماع صوت الرفاق وهم(يقولون لا تهلك أسى وتحمل) ، فقولهم يتجدد ونصيحتهم بعدم الهلاك متجددة .

لقد لجأ الشاعر إلى الشاعر إلى صيغة المضارع ليؤكد على معنى التجدد و الحدوث ثم استخدم كلمات مصاحبة ليؤكد من خلالها هذا المعنى ، مثل قوله: (كأني غداة البين) (كأن ضمية المجيمر غدوة) فالألفاظ (غداة ، غدوة) علام تدل؟ ، إن دلالة الزمن في هذه الألفاظ ضائعة ، فالأمس بالنسبة لما قبله (غداة ، غدوة) وكذلك اليوم بالنسبة للامس وغدا بالنسبة لليوم ، لقد انماعت دلالات هذه الألفاظ في الزمن و إلى هذا قصد الشاعر (إنه لا يريد غداة بذاتها) وإنما يريد التجدد والحدوث ، يريد أن يثبت تجدد هذا الدمار، كل يوم مستخدما هذه الألفاظ ذلك لأنه دمار نفسي قبل أن يكون دمارا ماديا إنها الكلمات المساعدة التي استخدمها الشاعر مع الفعل المضارع ليؤكد معنى التجدد والحدوث.

وإذا كان الفعل الماضي يدل على التحقق والثبوت ، كما مرت ملاحظة ابن جني فقد استخدم امرؤ القيس هذا الفعل في مقطع الأطلال ليوحي من خلال هذا الاستخدام بأن حديثه يجري مجرى التحقق والثبوت ومن ذلك قوله :

- كأبي غداة البين يوم تحملوا.
- ففاضت مني دموع العين صبابة.
- عَلى النَحرِ حتى بل دمعي محملي

فالفعل تحملوا يؤكد للمتلقي أن المحبوبة قد رحلت مع من رحلوا ، وتحملت مع من تحملوا والفعل فاضت بها فيه من الدلالات على الغزارة والفيضانات يؤكد أن دموع الشاعر قد وصلت إلى النحر، بل إنها قد بلت محمله ، إلا أننا نجد الشاعر انحرف عن هذا الاستخدام ، في بعض المواضع فمن ذلك قوله (و إن شفائي عبرة إن سفحتها) ، فقد أدخل (إن) الشرطية التي هي للشك أقرب منها لليقين ، أدخلها على الفعل الماضي (سفحتها) وذلك ليشكك في إمكانية شفائه لا في إمكانية بكائه فقد خرج الشاعر في هذا الموضوع بدلالة الفعل الماضي من التحقق والثبوت إلى الشك وعدم اليقين ، ثم إن محاولة الشاعر ربط مقدمة قصيدته بآخرها تتضح من خلال استخدامه للأفعال ، فقد بدأ الشاعر قصيدته بفعل أمر جاوره فعل مضارع هما (قفا نبك) وأنهى قصيدته بفعلين ماضيين ، هما (والقي ، فانزل) ، وهذا أمر منطقي فالشاعر يبدأ قصيدته بما يدل على الحال ، أو الاستقبال ، أما وقد انتهى كل شيء فلا بد أن يستخدم ما يدل على زمن قد مضى هذا سبب البدء بفعل الأمر والفعل المضارع والنهاية بفعلين ماضين .

أما مقطع الغزل وهو المحور الذي تدور حوله كل مقاطع القصيدة ، فقد وردت فيه الأفعال على النحو التالي : الفعل الماضي 35 مرة ، والفعل المضارع 24 مرة ، فعل الأمر 7 مرات ومن الملاحظ أن فعل الأمر قد ورد في المعلقة كلها 10 مرات ، سبع منها في مقطع الغزل مرتان في مقطع الأطلال ، ومرة واحدة في مقطع الليل ، والذي يتأمل أفعال الأمر التي وردت في مقطع الغزل يجد فعلا واحدا قد ورد على لسان المحبوبة ، وهو قولها (عقرت بعيري يا امرأ القيس) وأما باقي الأفعال فقد وردت على لسان الشاعر وذلك على الوجه الأتي :

فقلت لها سيري وأرخي زمامه *** ولا تبعديني من جناك المعلل[1]

أفاطم مهلا بعض هذا التدلل *** و إن كنت قد ازمعت مرحي فاجملي [2]

و إن كنت قد ساءتك مني خليقه *** فسلي ثيابي من ثيابك تنسل[3]

1- ديوان الشاعر ص 12.
2- نفسه ص 12.
3- نفسه ص 13.

اذا قلت هاتـي نوليـني تمايـلت *** علي هضـــيم الكشـــح ريا المخلخـل[1].

هذه هي السياقات التي وردت فيها أفعال الأمر في مقطع الغزل ومن قراءتها يتضح أن الفعل الوحيد الذي جاء على لسان المحبوبة (فانزل) قد ورد مسبوقا باسم الشاعر (يا امرأ القيس) وكان الشاعر قد استكثر أن تصدر إليه أمرا، وجعلها تنطق باسمه قبل النطق بالفعل وقد يكون ذكر الاسم هنا ، (دلالة على إزالة الكلفة بين المتحابين).

ولكي يبقى في النهاية أن الشاعر قد جعل اسمه لصيقا بفعل الأمر الصادر منها إليه ، هذا فضلا على أن الأمر في هذا السياق يمكن أن يخرج عن ظاهره إلى دلالة أخرى ، قد تكون في هذا الإطار الرجاء ، فالمحبوبة ترجو ولا تأمر ، أو لعلها (تتدلل) مستخدمة أسلوب الأمر ، ثم تنهال بعد هذا الأوامر الصادرة من الشاعر الى المحبوبة (سيري ، أرخي) ثم يعقب بنهي (ولا تبعديني) فهو الأمر الناهي ولا أحد ينازعه في هذا ، ثم تخف حدة الشاعر وحدة نواهيه وأوامره فيقول (وإن كنت قد أزمعت صرمي فاجملي) (فسلي ثيابي من ثيابك تنسل) ، فقد علق الأمر في الحالتين على شرط ، (إن كنت) الشرط في الحالة الأولى في نفس الشرط ، وفي الحالة الثانية في صدر البيت حيث يقول :

وإن كنت قد ساءتك مني خليفة فسلي ثيابي من ثيابك تنسل ، وفي النهاية تصير المحبوبة طوع بنان الشاعر (أذا قلت هاتي توليني ...تمايلت) فلا فاصل بين الأمر وتلبية الأمر ، فعندما طلب الشاعر نوالها ، تمايلت ملبية إرادته بلا توان ولا تردد.

إن علاقة الشاعر بمحبوبته كما صورتها أفعال الأمر تبدأ عنيفة من جانب الشاعر عندما صدر الأمر من المحبوبة بالنزول ، فاستكثر أن يأمره أحد فوصفها بأنها مغرورة قد غرها حبه لها وتعلقه بها :

أغرك مني أن حبك قاتلي *** وأنك مهما تأمري القلب يفعل[2]

ثم هدأت الثورة نسبيا ، وهذا ما ظهر من استخدام أسلوب الشرط كما سبقت الإشارة إليه ومن استخدام الفعل (أجملي) فإقحام الجمال في هذا السياق مقصود ، إذ أن الشاعر يبحث عن

1- نفسه ص 15.
2- ديوان الشاعر ص 13.

الجمال في كل شيء وفي أي شيء حتى في القطيعة ، إن علاقة الشاعر بمحبوبته تمثل منحنى هابطا ، أعلى نقطة تمثل قمة توتر الشاعر عندما قال (سيري – أرخى زمامه – لا تبعديني) وأسفل نقطة في تمثل استسلام المحبوبة التام للشاعر ولرغبته.

إن هذا التكثيف لأفعال الأمر في مقطع الغزل له دلالته ، فالشاعر يريد أن يظهر للمتلقي سيطرته على الموقف وتحكمه فيه ، و الأسلوب المناسب لهذا هو استخدام فعل الأمر ، والأمر في أبسط صوره يصدر من الأعلى شأنا إلى من هم دونه ، والشاعر قد قصد وعمد إلى ذلك فجاء بسبعة أفعال أمر في مقطع الغزل من عشرة أفعال وردت في القصيدة كلها ، هذا فضلا عم المصدر الزاجر الذي ورد في قوله (أفاطم مهلا بعض هذا التدلل) فمهلا مصدر سد مسد فعل الأمر ودل على الزجر.

و أما الأفعال المضارعة فقد وردت في ستة وعشرون موضعا مقطع الغزل منها واحدا وعشرون فعلا أسند إلى المحبوبة أو إلى جزء منها ، وفعل واحد مبني للمجهول وخمسة أفعال مسندة إلى اسم ظاهر(الحليم ، القوم ، القلب) و اللافت للنظر أن أحدا من هذه الأفعال لم يسند إلى الشاعر ، والملاحظة الثانية أن ثلاثة عشر فعلا مضارعا من هذه الأفعال قد وردت في وصف المحبوبة ، وإذا كان المضارع يدل على التجدد والحدوث ، فقد أراد الشاعر أن يضفي على محبوبته حيوية متجددة مستخدما هذا الفعل وقراءة هذه الأبيات تبين وتظهر هذا:

خرجت بها تمشي تجر وراءنا *** على أثرينا ذيل مرط مرحل[1]

تصد وتبدي عن أسيل وتتقي *** بناظرة من وحش وجرة مطفل[2]

وفرع يغشى المتن اسود فاحم *** أثيب كقنو النخلة المتعثكل[3]

غدائره مستشزرات إلى العلا *** تضل المدارى في مثنى ومرسل[4]

1- ديوان الشاعر ص 14.
2- المصدر نفسه ص 16.
3- المصدر نفسه ص 16.
4- المصدر نفسه ص 17.

وتعطو برخص غير شئن كأنــه *** أساريع ظــبي أو مساويك اسحل[1]

تضيء الظــلام بالعشــاء كأنــها *** منـــارة ممســـى راهب متبــتل[2]

وتضحي فتيت المسك فوق فراشها *** نؤوم الضحى لم تنتطق عن تفضل[3]

فالمحبوبة تمشي بجوار الشاعر ، تجر ثيابها لتخفي أثار المشي وهذا والمشي وذلك الجر أمر متجدد ، يحدث يوما بعد يوم ، والشاعر قد أراد أن يشعر المتلقي بهذا ، كما أراد أن يجعل دلالتها صفة متجددة في إشارة واضحة إلى شبابها المتجدد و أنوثتها المتدفقة ، وحيويتها ونضارتها فهي (تصد) و (تبدي) عن أسيل و (تتقى) بناظرة لها مواصفات خاصة ، وذلك في دلال محبب للشاعر ، ومعروف عن اللواتي في مقتبل العمر وشعرها (يغشى المتن) وتغشية المتن متجددة فالشاعر في نمو متجدد وهو شعر غزير ، ذوائية كثيرة وكثيفة ،(تضل) المدارى التي يصلح بها الشعر الغزير ، واصابعها بصفها الشاعر بأنها (رخص) و انها ليست جافية ولا غليظة ، فهي (غير شئن) وهي أصابع بيضاء تشبه في بياضها الدواب الموجودة في منطقة (ظبي) أو كانها (مساويك اسحل) (أي من شجر الإسحل) وقبل أن يظهر للمتلقي هذه الصفات يفاجأه بالفعل المضارع (وتعطو) وكأنه يريد أن يجعل هذه الصفات متجددة ، إنها تتناول بهذه الأصابع البيضاء غير الجافية الغليظة تناولا متجددا.

بعد أن أثبت لها هذا البياض المتجدد (ذكر أن هذا البياض يضيء الظلام بالعشاء) ، فالإضاءة متجددة كلما حل الظلام كما تضاء منارة الراهب كلما حل الظلام.

ولهذه المحبوبة من خدمها ما يكفيها ويقوم بأمر بيتها وأمرها لذلك فهي تنام حتى وقت الضحى (وتضحي)، فراشها مملوء بالمسك، ورائحها جذابة حتى وقت استيقاظها من النوم وإمعانا في إظهار أن خدمها يكفونها يذكر الشاعر أنها (لم تنتطق) أي لم تلبس نطاق للخدمة وبعد أن أصبغ الشاعر كل هذه الصفات على محبوبته يقول:

الى مثلها يرنو الحليم صبابة *** اذا ما اسبكرت بين درع ومجول[1]

1- المصدر نفسه ص 17.
2- المصدر نفسه ص 17.
3- المصدر نفسه ص 17.

فإلى مثلها لا إليها فهي لا يطالها أحد غير الشاعر يرنو(الحليم) بصيغة المضارع الدال على التجدد ، اما غير الحليم فشأن أخر.

وهكذا استغل الشاعر الطاقة التعبيرية الكامنة في الفعل المضارع ليسبغ من خلالها على محبوبته صفات التجدد والحدوث و اللافت للنظر ، أن الأبيات التي وردت فيها الأفعال المضارعة التي يصف فيها الشاعر محبوبته قدخلت من الأفعال الماضية إلا في موضعين:

خرجت بها تمشي تجر وراءنا *** على أثرينا ذيل مِرْطٍ مرحل

والذي يحكي فيه الشاعر الحالة الماضية، فهو يريد أو يحدد صورة ما هما عليه وقت الخروج مثل قول الله عزوجل " وجاءوا أباهم عشاء يبكون"[2] (إذ المراد يفيد صورة ماهم عليه وقت المجيء و أنهم آخذون في البكاء يجددونه شيء بعد شيء وهو المسمى حكاية الحالة الماضية[3] .

أما الموضوع الثاني فهو قول الشاعر :

الى مثلها يرنو الحليم صبابة *** اذا ما اسبكرت بين درع ومجول

اذ استخدم الشاعر الفعل الماضي (اسبكرت) في مقابل الفعل المضارع (يرنو) الذي يريد الشاعر من خلاله ان يصف محبوبته بأنها تأسر لب الحليم ، إلا ان تأمل البيت يوضح أن الشاعر قد استخدم هذا الفعل مسبوقا بأداة الشرط (إذا) والشرط دال على المستقبل بطبيعته وكأن الشاعر قد فرع الفعل الماضي من دلالته الزمنية ، وذلك بدخول أداة الشرط (إذا الشرطية) عليه وعلى هذا يكون الشاعر قد فرغ الأبيات التي يصف فيها محبوبته من الأفعال الماضية ، وجعلها خالصة للأفعال المضارعة فوردت الأفعال (تصد، تبدي، تتقي ، يغشى ، تضل ، تعطو ، تضيء تضحى) لم تنتطق دون أن تزاحمها أفعال أخرى في مواضعها.

وأما سائر الأفعال المضارعة فقد ورد ما يقابلها من أفعال ماضية وذلك على النحو التالي :

1- ديوان الشاعر ص 18.
2- يوسف الآية رقم 16 .
3- السيوطي ، الاتقان في علوم القران ، تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم ج717/3.

	الفعل المضارع	ما يقابله في نفس البيت من أفعال ماضية
01	تقول	وقد مال .... عقرت
02	لا تبعديني	فقلت
03	لم يحول	بكى / انحرقت
04	لم تحلل	تعذرت ...آلت
05	تنسل	كنت / ساءتك
06	مهما تأمر ...يفعل	أغرك
07	لتقدحي	ذرفت
08	لا يرام	تمتعت
09	لو يشرون	تجاوزت
10	وما إن ارى ...تتجلى	فقلت

والذي يتأمل هذا يجد ان الشاعر قد أقام هذا الجزء من معلقة على أساس من التقابل الزمني بين الفعل الماضي والفعل المضارع في أربعة مواضع تكرر الفعل الماضي مرتين ، في مقابل مرة واحدة للفعل المضارع [1]،وفي أربع مواضع اخرى ورد الفعل مرة واحدة في مقابل مرة واحدة للفعل المضارع [2] ، وفي موضعين اثنين ورد الفعل الماضي مرة واحدة في مقابل مرتين للفعل المضارع[3] ، فالفعل الماضي المسبوق بهمزة الاستفهام والتي أفادت التقرير يورده الشاعر في مقابلة مع فعلين مضارعين هما (تامري – يفعل) إلا أن هذين الفعلين مسبوقان بأداة الشرط (مهما) ومعروف أن الشرط بناء متكامل يتكون من الأداة والشرط والجزاء ، ومعروف أيضا أن

1- راجع أرقام 1،3،4،5 من البيان السابق.
2- راجع أرقام 1،7،1،9 من البيان السابق.
3- راجع أرقام 6،10 من البيان نفسه.

تحقق جواب الشرط مرتبط يتحقق الفعل ، و أن الشرط ينقل الدلالة إلى المستقبل و كأن الشاعر أراد من خلال هذا الأسلوب أن يحقق مايلي :

1- اختزال معنى الفعلين إلى فعل واحد ، وكانه أراد أن يقول (أغرك مني أن حبك قاتلي و أنك تملين على القلب إرادتك).

2- أن يثبت للمحبوبة أن قلبه قد وقع في حبها وقد وقع في أسرها ، وأنه سيظل رهن إشارتها ، ليس الان فحسب بل في المستقبل أيضا، و كأنه أراد أن ينقل علاقته بمحبوبته إلى المستقبل ، و أن يسبغ عليها صفة الخلود عن طريق استخدام الأفعال المضارعة.

الموضع الثاني الذي ورد فيه فعل ماض في مقابل فعلين مضارعين هي قول الشاعر :

فقالت يمين الله مالك حيلة *** وما إن ارى عنك الغواية تنجلي[1]

واذا كان الشاعر في المثال السابق قد لجأ أسلوب الشرط للتلاعب بدلالة الألفاظ فانه هنا قد لجا إلى أسلوب النفي واللافت للنظر أنه قد استخدم أداتين من أدواة النفي ، هما (ما – إن) وادخلهما على الفعل المضارع في محاولة أخرى للتلاعب بدلالات الأفعال ، لقد حاول الشاعر أن يقيم توازنا (زمنيا) عن طريق المقابلة بين الفعل الماضي والفعل المضارع.

إن غياب الشاعر (كفاعل) في الأفعال المضارعة التي وردت في مقطع الغزل لأمر يدعو إلى التأمل ، بل إن غياب الشاعر كفاعل في الأفعال المضارعة في المعلقة كلها تقريبا أمر يدعو إلى التأمل ، فلم يرد في المعلقة كلها الا فعل مضارع واحد فاعله امرؤ القيس وهو قول الشاعر (وقد اغتدي) في مقطع الفرس ولم يكن هنالك بد من ذلك ، إذ يريد الشاعر أن يعرض لقدراته وإمكاناته أمام محبوبته ،ثم ورد فعل أخر فاعله امرؤ القيس ورفاقه وهو (قفانيك) وفعل ثالث جاء في معرض النصيحة التي تقدم بها الرفاق إليه وهو قولهم (لا تهلك) فقد تحدث عن نفسه مرة واحدة وعن نفسه ورفاقه مرة ، وتوجه إليه رفاقه بالحديث مرة ، فلماذا هذا الغياب عن الأفعال المضارعة التي تدل على الحال و الاستقبال التي تفيد تجدد وقوع الحدث؟ هل يريد الشاعر أن يقول أنه حقيقة لا يعتبر بها حدوث ولا تجدد؟ أم أنه أراد أن يفسح المجال لمحبوبته و لأوصافها

1- ديوان الشاعر ص14.

لتنال حطها من التجدد والحيوية عن طريق استخدام الفعل المضارع وإسناده إليها ؟ لا شك أن غياب الشاعر كفاعل في الفعل المضارع أمر مقصود فنيا ، كما أن تكثيف هذا الفعل في أوصاف المحبوبة مقصود فنيا سواء بسواء.

واما الفعل الماضي فقد ورد في مقطع الغزل في خمسة وثلاثين موضعا موزعة كالأتي:

- في سبعة وعشرين موضعا جاء الفعل الماضي مسندا الى المحبوبة أو إلى جزء منها.
- في اثني عشر موضعا جاء مسندا إلى الشاعر.
- في ستة مواضع ورد مسندا إلى أشياء أخرى متفرقة.

يصف ابن الجني الفعل الماضي بأنه(واجب) أي واجب الحدوث وأنه قد جيئ به (تحقيقا) لأمر وتثبيتا له[1] ، ثم يقول في موضع أخر (ومجيئة على صورة الماضي الواقع نحو أيدك الله وحرسك الله إنما كان تحقيقا له وتفاؤلا بوقوعه ، إن هذا ثابت بإذن الله وواقع) [2] ، ففي هذا الإطار يمكن أن نفهم قول الشاعر(عقرت،دخلت ، فقلت ، طرقت ألهيتها ، تمتعت ، تجاوزت ، جئت ، خرجت ، قلت ، رددته).

وأن هذه الأفعال قد وقعت فعلا و ان الشاعر قد قصد مجيئها على صورة الماضي ليوحي إلى المتلقي بهذا كذلك مجيء أفعال مثل (قالت ، انحرقت ، تعذرت ، آلت ، أزمعت ذرفت ، غرك ، نصت ، فقالت ، التفت ، تضوع ، جاءت ، تمايلت ، نصته ، اسبكرت تسلت ، ساءتك) ليوحي بوقوع هذه الأحداث.

نقطة أخيرة تجب الإشارة إليها ، وهي تلاعب امرؤ القيس بالزمن ، فإذا كان الفعل الماضي يدل على حدث قد وقع وانتهى ، والفعل المضارع يدل على الحال و الاستقبال فإنه في مواضع

1- ابن جني الخصائص 334/3.
2- ابن الجني الخصائص 334/3.

كثيرة من المعلقة يلجأ إلى تغيير دلالة الفعل الزمنية وذلك من خلال وروده في سياق يغير من الدلالة المعروفة عن الزمن ، فالفعل الماضي ينقل الشاعر دلالته إلى المستقبل وذلك باستخدام أداة الشرط (إذا) التي هي ظرف لما يستقبل من الزمان وذلك في مثل قوله :

اذا ما بكي من خلفـــها انحرفـــــــت

اذا ما الثريا في السماء تعرضـــــــت

اذا قلت هاتي نولينـــي تمايلـــــــت

اذا التفت نحـــــوي تضـــــــوع

اذا استدبرتـــــــه سد فرجـــــه

اذا ما اسبكـــــــرت بين درع ومجول

كان على الكتفيـــن منه اذا انتحـــى

اذا هي نصتـــــــه ولا بمعطـــــل.

فكل هذه الأفعال الماضية التي دخلت عليها ، أداة الشرط المضارعة كذلك الأفعال المضارعة التي دخلت عليها (لم) نقلت دلالتها إلى دلالة جديدة وذلك مثل قوله :

لم يعف رسمه

لم تحلل

لم يحول

لم تنتطق

إذ اصبحت تدل على أفعال ماضية ، وفي تصويري أن الشاعر قد قصد إلى التلاعب بالزمن كرد فعل لإحساسه لأن الزمن يتلاعب به ، قد سلب منه ملكه ، و أغرى به عدوه ووقف

منه موقفا لم يرض عنه الشاعر كذلك أراد الشاعر أن يتلاعب بهذا الزمن كما تلاعب الزمن به و أن يمسخ دلالته ، كما مسخ الزمان دلالته[1].

1- نقل الشاعر دلالة الفعل المضارع إلى الماضي بدخول (لم) عليه ثم نقل دلالة الماضي إلى المستقبل بدخول أداة الشرط عليه وبين الماضي و المستقبل ضاع الحاضر ، فهل هذا دلالة على ضياع الشاعر في الزمن الحاضر، لقد كان له ماض ويطمع أن يكون له مستقبل، ولكنه لا حاضر له ، بعد قتل أبيه وضياع ملكه .

- الدلالة الصرفية لإسناد مختلف الصيغ الفعلية لأسماء النساء في معلقة طرفة

سبقت الإشارة إلى التلاحم العضوي في قصيدة امرئ القيس وهذا التلاحم العضوي يمكن ملاحظته أيضا عند طرفة بن العبد في معلقته وبين يدي الحديث عن هذا التلاحم ، تجدر الإشارة إلى المقاطع التي تتكون منها هذه المعلقة والتي يمكن رصدها فيما يلي:

1- الوقوف على الأطلال وقد استغرق خمسة أبيات .

2- الغزل أو الحديث عن طيف المحبوبة الذي يلح على الشاعر وقد استغرق خمسة أبيات أيضا.

3- وصف الناقة وقد استغرق ثلاثة وثلاثين بيتا.

4- الفخر والإعتزاز بالنفس وقد استغرق معظم أبيات القصيدة ويمكن تقسيمه إلى الأفكار الآتية

أ- مكانة الشاعر في المجتمع واعتزازه بها

ب- علاقته بابن عمه مالك

ت-بعض الأبيات من الحكمة.

تبدأ القصيدة لمقطع الوقف على الأطلال بداية حزينة باكية إذ يقول:

لخولة أطلال ببرقة ثهمد *** تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد[1]

فقد حدد الشاعر في هذا البيت اسم المحبوبة ، وذكر أن لها أطلالا رحلت وتركتها ، ثم حدد المكان وهو برقة ثهمد ، وتحديد المكان مقصود ، فالمكان ليس (ظاهرة هندسية محددة ذات أبعاد ومواقع ثابتة ، وإنما يحاورالطبوغرافيا إلى آفاق أخرى) [2].

1- ابن الأنباري ، شرح القصائد السبع الطوال ص 132.
2- د. مصطفى عبد الغني ، عنصر المكان في شعر محمد أبو سنة الهيئة العامة لقصور الثقافة ، كتاب الثقافة الجديدة رقم 1996،33 ص13.

(أذ أنه الكيان الاجتماعي الذي يؤكد التفاعل بين الشاعر و مجتمعه) [1] ، وعندما يذهب الشاعر إلى هذا المكان ويصير في مواجهة مأساوية مع مصيره ، يصرخ قائلا(ظللت بها أبكي و أبكي إلى غد) و يفاجئ الشاعر متلقيه بهذا اللفظ الدال على الاستمرار (ظللت) ،

كما يوحي بذلك دلالته المعجمية ، والتي نوحي الى دلالته التعبيرية - كفعل ماض- بالتأكيد والوجوب ، كما عبر عن ذلك ابن جني في خصائصه [2] ، الذي اتبعه بفعل مضارع يفيد التجدد والحدوث و كأن الشاعر قد قصد من وزراء ذلك إلى

أ- تأكيد عملية البكاء ووجوبها

ب-الدوام والاستمرار

ج-تجدد هذا البكاء وحدوثه

ثم يقول الشاعر (و أبكى إلى الغد) فأي غد هذا الذي يعنيه الشاعر فلفظه غد تفقد دلالتها المحددة في هذا السياق ، إذ يريد الشاعر أن يؤكد استمرار وتجدد هذا البكاء.

لقد ألمت الدهشة بالشاعر فأفقدته وقاره ، إذ ذهب إلى محبوبته (خولة) لكن المحبوبة قد رحلت ، ولم يجد إلا أطلالها ، فظل يبكي عندها ، وسوف يبكي إلى الغد ، وثهمد موضع بعينه وبرقة رابية بها طين وحجارة يختلطان ، فالشاعر منذ البدء يشير إلى الحجارة (الصلبة) التي تشبهها ناقته وذلك قوله :

كقنطرة الرومي اقسم ربها *** لتكفنْ حتى تُشادَ بقرمد[3]

كما يشير إلى الماء أحد مكونات الطين في قوله :

يشق حباب الماء حيزومها بها *** كما قسم الترب المقابل باليد[4]

فالماء والتراب هما اللذان يكونان الطين وهما اللذان جمعتهما كلمة (برقة).

1- نفس المصدر ، عنصر المكان في شعر محمد أبو ستة ص13 .
2- راجع أبو الفتح عثمان بن جني ، الخصائص – ج3 / 334 / 335 .
3- ابن الأنبا ري ، شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات ص 164.
4- نفسه ص 138.

يستمر مقطع الأطلال حتى البيت الخامس ، ومن البيت السادس يشرع الشاعر في الحديث عن طيف المحبوبة قائلا :

وفي الحيِّ أحوى ينفضُ المردَ شادنٌ *** مُظاهِرُ سِمْطَيْ لُؤلُؤٍ وَزَبَرجَدِ[1]

يلاحظ في هذا المقطع التداخل بين صفات المحبوبة (خولة) التي رحلت وبين صفات الضبية ، فإن كان الشاعر تحدث عن طيق محبوبته ويحاول أن يصفها فإنه يتأمل ظبية ويحاول أن يسقط صفات هذه الظبية على محبوبته فمحبوبته امرأة متميزة تميز الظبية ، متفردة تفردها ، لها منها ، عنقها الطويل وحدر عينيها وحمرة شفتيها ، وبياض اسنانها ، ولها أيضا رواؤها ونظرة الصحة و الشباب لديها [2].

ولفقد دفع هذا التداخل بين صفات المحبوبة التي ارتحلت والظبية التي تراعي ربربا بخميلة والتي يراها الشاعر رأي العين ، دفع هذا التداخل الشاعر الى استخدام ألفاظ مثل (شادت ، خذول تراعي ، ربربا ، بجهيلة ، تناول ...) وهكذا.

ولقد كان الشاعر يتحدث عن محبوبة متميزة ، تشبه ظبية متميزة منفردة ، فالواقع أن التميز والتفرد يسيطران على القصيدة كلها ، فالمحبوبة متميزة منفردة ، والناقة متميزة منفردة و الشاعر متميز متفرد ، وإذا مات ينبغي أن ينعى نعيا متميزا منفردا ، فهو متميز منفرد حيا كان أو ميتا اذ يقول :

فإن مت فانعيني بما أنا أهلـــه *** وشقّي عليَّ الجيبَ يا ابنةَ معْبد

ولا تجعليني كامرئ ليس همه *** كهمّي ولا يُغني غنائي ومشهدي

وماذا يمكن أن يشغل الشباب اللاهي المترف في هذا العصر وفي كل عصر؟ أحاديث الحب والغرام ، أحاديث الأطعمة و المأكولات وميله إلى المواصلات الفارهة والسريعة والتي تتحمل مساوئ الطريق ، إلى غير ذلك من الأمور التي تشغل أمثال هؤلاء.

1- نفسه ص 139.
2- شرح ديوان طرفة بن العبد ، قدم له وشرحه د.سعدي الضنتاوي – دار الكتاب العربي – بيروت – ط1-1994 ص90.

وعلى هذا فالمعلقة كلها حديث عن الذات ، فهو شاعر معجب بنفسه أشد ما يكون الإعجاب وهو يتحدث ويتفاخر ويعتز بهذه النفس ، التي غلبت عليه ، لذلك كان مفتاح القصيدة الذي يمكن الولوج إلى عالمها الرحب الفسيح من خلاله – هو قوله :

إذا القوم قالوا من فتى خلت أنني *** عنيت فلم أكسل ولم أتبلد[1]

من الفتى ؟ بهذا الاطلاق وهذا التعميم ، فهو الفتى الذي يجب أن تكون له ذكريات ، كما يجب أن تكون له أطلال ليقف عليها ويبكي عليها إذ يقول :

لخولة أطلال ببرقة ثهمد *** ظللت بها أبكي و أبكي إلى غد

وهو الفتى الذي احب وعشق ووصف الحبيبة ، إلا أن وصفه لم يتجاوز الوجه ، فهو ابن الأصول وصاحب المبادئ و التقاليد التي يجب مراعاتها ، لذلك يقف عند وصفه عند ما ظهر ولا يتجاوزه إلى المستور حيث يقول :

ووجه كان الشمس حلت رداءها *** عليه نقي اللون لم يتخدد[2]

وهو الفتى الذي امتلك الناقة و التي هي جزء من حياته الخاصة والعامة والتي يحسن التحكم فيها ، وهو قائد ماهر ويتضح ذلك في قوله :

و إن شئت لم ترقل وإن شئت أرقلت *** مخافة ملوي من القد محصد[3]

وهو الفتى ابن الحسب والنسب الذين هم مقصد الناس لقضاء حوائجهم وحاجاتهم.

وانْ يلتقِ الحيُّ الجميـــع تلاقينـــــي *** إلى ذِروةِ البَيتِ الرّفيع المُصَمَّدِ

وهكذا تركيز الشاعر على هذا المعنى ، إنه فتى لا فتى غيره بهذا العموم وهذا الإطلاق فإذا ما استوثق أن المعنى قد استقر في عقل ووجدان المتلقى عهد الى التعريف فقال:

1- ابن الأنبا ري ، شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات ص 138.
2- المصدر نفسه 156.
3- المصدر نفسه ص 180.

فلولا ثلاث هن من عيشة الفتى *** وجدِّكَ لم أحفل متى قامُ عوَّدي[1]

فانتقلت الكلمة من التنكير إلى التعريف ومن الإطلاق إلى التحديد ، وأصبح هو الفتى الذي تعنيه الكلمة فعلا وقد تطور التعبير من الظن إلى اليقين ، لقد تخطى الشاعر مرحلة خلت في حياته (خلت أنني عنيت) إلى مرحلة التحقق في قوله (ولولا ثلاث هن من عيشة الفتى).

ومما يلفت النظر في معلقة طرفة كثرة الأفعال المضارعة فقد ورد في مقطع الأطلال عشرة أفعال منها سبعة أفعال مضارعة وفعلان ماضيان وفعل أمر واحد ، والأفعال المضارعة هي (أبكى ، وأبكي إلى الغذ) فالشاعر لا يستوقف الرفاق كما فعل امرؤ القيس ليبكي ويبكوا جميعا معه ، ولكنه يعبر عن بكائه بهذا التركيب الذي أفاد تأكيدا و استمرارا وتجددا وحدوثا ، والفعلان الثالث و الرابع نصيحة للشاعر من رفاقه الذين (يقولن لا تهلك أسى) كما قال رفاق امرؤ القيس من قبل ، باستثناء هذا التغيير الذي أملته القافية ، فصارت تجمل إلى تجلد بتكرار التاء والجيم واللام والبناء الصرفي ورفاق طرفة كرفاق امرؤ القيس لم يقدموا شيء سوى القول ، والذي يعبر عنه الشاعران بالفعل المضارع يقولون وانتهى دورهم عند هذا القول ، ولم يتجاوزه إلى الفعل ، و الأفعال الثلاثة الأخيرة تتحدث عن القائد ووسيلة مواصلاته (يحوز بها الملاح طورا ويهتدي) (سبق حباب الماء حيزومهابها).

وتوحي هذه الأفعال بأن الملاح (الحيزوم) يقود مركبة سلسة القيادة طبيعة ، فكما يوجهها تتوجه ، إلا أن هذه ليست للشاعر،انها الناقة التي رحلت عليها الحبيبة (خولة) المالكية حيث يقول :

كأن حدوج المالكية غـــــدوة *** خلايا سفين بالنواصـف من دَدٍ

عدوولية أو من سفين ابن يامن *** يجور بها الملاح طورا ويهتدي

يشقُّ حباب الماء حيزومها بها *** كما قسَمَ التُّربَ المُفايِلُ باليَـــدِ[2]

وقد ورد في مقطع الأطلال فعلان ماضيان هما (طللت، قسم) ، وإذا كان الفعل الماضي يفيد التحقق و الوجوب ، فإن الفعل ظل دل على وجوب البكاء و تأكيده والفعل قسم يدل تفتت

1- المصدر نفسه ص 187.
2- ابن الأنباري، السابق ص 135 وما بعدها.

العلاقات التي كانت قائمة ، إما بين ذرات التراب ، وإما بين الشاعر ومحبوبته وورد فعل أمر واحد وهو قول الرفاق إلى الشاعر (تجلد) الذي يحض الشاعر على الصبر والثبات في مواجهة الشق و الانقسام الذي حدث في علاقته بمحبوبته.

إن كثرة الأفعال المضارعة يدل على إصرار الشاعر على إثبات التجدد والحدوث للبكاء وللنصح ، ولحركة الرحيل إنها أحداث متجددة ودائمة تعبر عن مأساة الشاعر ولعل دخول (لا) الناهية على الفعل المضارع (تهلك) يشي بشيء من هذا ، فإذا كان الفعل المضارع يدل على الحال أو الاستقبال ، والتجدد والحدوث ، فالنهي بنصب على المستقبل أيضا ، وكان الشاعر يريد أن يتخلص من مأساته ، نعم إنه يتخلص منها بالتجلد ونقلها إلى المستقبل ، فهي كل يوم تنقل إلى اليوم التالي وهكذا يظل الحدث دائما في المستقبل .

وفي مقطع الحديث عن طيف المحبوبة التي تتراءى للشاعر وقد رأى طبية أثارت كوامن مشاعره ، فيصف هذه الظبية ، ويسقط هذه الأوصاف غلى الأوصاف على الحبيبة الضاعنة ، وفي هذا المقطع يلاحظ أن الشاعر قد استخدم أحد عشر فعلا ، منها سبعة أفعال مضارعة و أربعة أفعال ماضية ـ و الأفعال الأربعة الأولى منها أفعال دالة على الحركة والحيوية والنشاط و الرشاقة و الأفعال الثلاثة الأخيرة منها تدل على صفات خلقية ، فهي تبسم من ثغر اكتسبت أسنانه نصاعة وبياض من الشمس ، وأما اللثة فهي سوداء لتشارك في اظهار بياض الأسنان ، فكما يمدحون بياض الأسنان يمدحون سواد اللثة لذلك يقول :

سقتهُ إياةُ الشمس إلا لثاتهُ *** أُسف ولم تكدم عليه بإثمدِ[1]

وأما الوجه فقد إستمد من الشمس ضوءها النقي ، وقد جمع إلى ذلك نضارة جذابة :

ووجه كأن الشمس حلت ردائها *** عليه نقي اللون لم يتخدد

وهكذا جمع الشاعر مستخدما الفعل المضارع – صفات الإشراق والحيوية للحبيبة ، وهي حيوية ونضارة وإشراق متجدد ، فقد عبر عنها الشاعر بالفعل المضارع الدال على التجدد.

1- ابن الأنبا ري ، السابق ص 146.

استخدم الشاعر في مقطع طيف المحبوبة أربعة أفعال ماضية منها فعل واحد مبني للمجهول وهو قول الشاعر (أسِف) وكأنه يريد أن يقول أن هذا اللون خلقي وليس مفتعلا، فليس هناك فاعلا قام بعملية الإسفاف ، وأما الفعل الماضي فهو (تخلل) حيث ورد في قول الشاعر (كان منورا تخلل حر الرمل دعص له ندى) والفعل الثالث ورد في قوله (ووجه كأن الشمس حلت رداءها عليه) ويلاحظ أن هذين الفعلين الأخيرين قد وردا في سياق التشبيه قريبا من ملامسة الواقع للحقيقة والفعل الأخير ورد في قوله (سقته إياه الشمس) فالشاعر يريد أن يؤكد العلاقة بين بياض الأسنان وضوء الشمس ، فجأة بهذا الفعل مسندا إلى اياة الشمس ، ليحدد مصدر البياض و الحسن في هذه الأسماء.

لقد استخدم الشاعر الفعل المضارع تبسم ليثبت لها دوام الابتسام وتجدده ، كما استخدم الفعل الماضي (تخلل) ليؤكد أن الأقحوان المنور قد تخلل هذا الفم ، وألقى بضيائه عليه ، و الفعل الماضي (سقته) وهذا الضمير العائد على الأسى يوضحان ضوء الشمس فس هذا الفم ، فإن (ماتسقيه الشمس للثغر فيتشربه هو البياض ، لأن البياض عند العرب صفة النور) [1] وأما الوجه فقد حلت الشمس رداءها عليه بصيغة الماضي الدال على الوجوب والثبات.

إن الأفعال الأربعة الماضية التي استخدمها الشاعر في هذا المقطع منها ثلاثة أفعال تتحدث عن الفم و صفاته وهي (تخلل ، سقته ، أسِف) والفعل الرابع يتحدث عن الوجه الذي حلت الشمس رداءها عليه لقد خلى مقطع الغزل من أفعال الأمر ، فقد استحضر امرؤ القيس محبوبته وحدثها وحدثته وقال لها وقالت له وأمرها وأطاعته ، أم طرفة فقد اكتفى بالوصف ولم يقم بعملية استحضار الحبيبة التي ظل طيفها يتراءى له ، أم هي فقد ظلت في رحيله غائبة عن النص.

1- شرح ديوان طرفة بن العيد – قدم له وشرحه الدكتور سعدي الضناوي ، دار الكتاب العربي ، بيروت ط1 ، 1994 ص96.

- **الدلالة الصرفية لإسناد مختلف الصيغ الفعلية لأسماء النساء في معلقة عنترة :**

تتجسد في معلقة عنترة مأساة البطل الجريح ، فليس هناك من شيء أقسى على البطل من إحساسه بالعجز ، ولقد كان عنترة هو هذا الفارس البطل الذي أحس بالعجز ، ولعل القراءة المتمهلة للقصيدة تكشف هذا الإحساس الذي لازم الشاعر عبر أبيات القصيدة كلها والذي بلغ ذروته في قوله: حلت بأرض الزائرين فأصبحت *** عسرا علي طلابك اِبنَةَ مخـــرم [1]

وفي تساؤله : كيف المزار و قد تـربع أهلـــها *** بعنيزتيـن و أهلـــنا بالغيـــــلم[2]

وفي قوله : إني عَداني أن أزورك فاعلمـــي *** ما قد علمت وبعض ما لم تعلمـي[3]

فقد حلت عليه بأرض الزائرين ، وهم الذين يقومون على حراستها والزائرون : الأسود فارتبك الشاعر ، وانعكس هذا على تركيب البيت ، إذ استخدم ألفاظا توحي بحالة العجز [4] التي يعانيها مثل قولها (عسرًا) ومثل حديثه عن عبلة بأنها (ابنة مخرم) فلقد ظهر لها أب في القصيدة يحميها ويدافع عنها ، لذلك يندفع الشاعر نحو التساؤل المنبئي عن عجز أيضا ، وذلك في قوله (كيف المزار) ثم يعترف بصعوبة الزيارة (إني عداني أن ازورك فاعلمي) ، فالإحساس بالعجز أو مأساة البطل الجريح أو الشرخ في جدار البطولة هي المحور الذي تدور حوله معلقة عنترة من اولها الى اخرها ، لقد وقف الشاعر على الأطلال و احس بالعجز تجاهها ، إذ لم يستطع الوصول إلى معنى لم يسبق إليه (هل غادر الشعراء من متردم) و أحس بالعجز عندما رفضت الأطلال التجاوب معه

أعياك رسم الدار لم يتكلم *** حتى تكلم كالأصم الأعجم [5]

1- ديوان الشاعر ص 143، ولقد جاء في الديوان ،في إعراب هذا البيت أن (عسرا منصوب على أنه خبر أصبح ، وطلابها مرفوع به) إلا أن ابن الأنباري قال:(واسم أصبحت مضمر فيه من ذكر عبلة ، ولفظ عسرًا خبر أصبحت والطلاب مرتفع بمعنى عسر) ولكن الإعراب الأول يؤكد حالة الارتباك التي أصابت الشاعر وانعكست على تركيب البيت فاستخدم (أصبحت) بناء المؤنث والذي يتبادر الى الذهن أن يكون اسمها مؤنثا أيضا ، ولكن الإحساس بالعجز دفع بالشاعر إلى الارتباك ، وظهر هذا على اختيار الشاعر لاسم (أصبحت)...راجع إعراب البيت في شرح القصائد السبع الطوال ، الجاهليات لأبي الأنباري ص300 وفي ديوان الشاعر ص143.

2- ديوان الشاعر ص 144.

3- ديوان الشاعر ص 154.

4- إحساس الشاعر بالعجز يتضح أيضا من خلال موقفه من رحيل محبوبته ، فكل ما استطاع الشاعر أن يفعله هو أن يصف الموقف (فإنما زمت ركابكم بليل مظلم) وقوله : (وما راعني) فكل ما أفزع الشاعر هو (حمولة أهلها وسط الديار سبق حب الخمخم) ثم وقف يحصي هذه الحمولة (فيها اثنتان واربعون حلوية) وهذا فعل العاجز الذي لا يستطيع أن يفعل شيئا .

5- ديوان الشاعر ص 143.

فاندفع صارخا كالأسد الجريح قائلا:

يا دار عبلة بالجواد تكلمي *** وعمي صباحا دار عَبلَةَ واسلمي

ان تكرار فعل الأمر ثلاث مرات في البيت (تكلمي – عمي – اسلمي) وتكرار النداء مرتان (يادار عبلة ، دار عبلة) وتكرار اسم المحبوبة يشي بلهفة الشاعر وعجزه في آن واحد.

وفي حديث الشاعر عن الغزل ، يلمح المتلقي الإحساس بالعجز الذي يسيطر على الشاعر ولعل في قراءة الأبيات الآتية ما يؤكد هذا العرض :

إن كنت أزمعت الفراق فإنما *** زمت ركابكم بليل مظلم

ما راعني إلا حمولة أهلها *** وسط الديار تسف حب الخمخم

فيها اثنتان واربعون حلوبة *** سودًا كخافية الغراب الإسحم[1]

لقد أسرف الشاعر في حديثه عن اللون الأسود ، فوصف (الليل) بأنه مظلم و (الحمولة) تسف حب الخمخم و (الخمخم) بقلة لها حب أسود ، ووصف هذا (السواد) بخافية الغراب ووصف الغراب بأنه(اسحم) ، فكأنها ظلمات سوداء بعضها فوق بعض ، فلماذا هذا السواد المتراكم؟ هل كان احساس الشاعر بعجزه تجاه المحبوبة الظاعنة جعل الدنيا (تسود) في عينيه ، فانعكس كل هذا على رؤيته ونظرته للأشياء ، فرأى الدنيا كلها سوداء ؟ ربما كان هذا الاحتمال صحيحا ، بل هو أقرب الاحتمالات إلى الصحة .

ثم يبدأ الشاعر حديثه عن الناقة بهذا الاستفهام المبني عن عجز:

هل تبلغني دارها شدنية *** لعنت بمحروم الشراب مصرم[2]

ويظل يضع مواصفات لهذه الناقة التي يأمل أن تبلغه دار عبلة ، ولن يبلغها ولن يصل الى عبلة ، وهذا ما يعلنه الشاعر أو ما يفهم من آخر بيت في مقطع الناقة وهو قوله :

1- ديوان الشاعر ص 144.
2- نفسه الصفحة 146.

إن تغدقي دوني القناع فإنني *** طب بأخذ الفارس المستلثم[1]

فإن كان قد عجز عن الوصول إلى عبلة فإنه لا يعجز عن الوصول إلى الفارس المستلثم ثم يبدا المقطع الذي من أجله انشدت القصيدة – مقطع الفخر- والذي استغرق معظم ابياتها ورغم أن الشاعر قد أسرف في الحديث عن نفسه ، وعن شجاعته ورسم لنفسه صورة البطل الذي لا يقهر إلا أن الاحساس بالعجز يمكن إدراكه ، والوقوف عليه في قوله :

إني عداني أن ازورك فاعلمي *** ما قد علمت وبعض مالم تعلمي

حالت رماح ابن بغيض دونكم *** وَزَوَتْ جواني الحرب من لم يجرم

وهكذا يظهر جليا أن الخيط الذي ينظم جميع مقاطع القصيدة يمكن تسميته بالإحساس بالعجز ، أو إن شئت قل (شرخ في جدار البطولة) وهذا هو المحور الذي تدور حوله القصيدة وهذا هو الرباط العضوي الذي يربط كل مقاطها.

الزمن الماضي هو الزمن المسيطر في قصيدة عنترة ، والجدول التالي يلقي الضوء على توزيع الأزمنة في مقاطع القصيدة :

المقاطع / الزمن	الأطلال	الغزل	الناقة	الفخر	المجموع
الماضي	**10**	**12**	**10**	**59**	**91**
المضارع	**04**	**10**	**09**	**35**	**58**
الأمر	**03**	**00**	**00**	**00**	**09**
المجموع	**17**	**22**	**19**	**100**	**158**

1- نفسه الصفحة 148.

وردت في مقطع الأطلال عشرة أفعال ماضية و أربعة أفعال مضارعة وثلاثة أفعال أمر والملاحظ أن أفعال الأمر الثلاثة قد وردت في بيت واحد وهو قول الشاعر :

يا دار عبلة بالجواء تكلمي *** وعمي صياحا دار عبلة واسلمي

و ان أفعال الامر الثلاثة لم تتوجه إلى عبلة ، إنما توجهت إلى دارها ، (تكلمي ، عمي اسلمي) و كأن الشاعر قد عجز عن توجيه الأمر لعبلة ، فاستعاض عن ذلك بالدار فوجه إليها الأمر كما وردت في هذا المقطع أربعة أفعال مضارعة ، أحدها منقول لمعنى الماضي ، لمعنى الماضي لدخول (لم) عليه وهو (لم يتكلم) و الاخر ورد حكاية عن الحال الماضية وهو الذي ورد في قول الشاعر :

ولقد حبست بها طويلا ناقتي *** أشكو إلى سفع رواكد جثم

و الفعل الثالث وقع لتعليل حدث وقع في زمن ماضي وهو قول الشاعر :

فوقفت فيها ناقتي و كأنها *** فدن لأقضي حاجة المتلوم

و الفعل الرابع أسنده الشاعر الى عبلة وهو قوله :

وتحل عبلة بالجواء و اهلنا *** بالحزن فالصمان فالمتثلم

ولعل الشاعر قد قصد الى هذا ، ليثبت دوام واستمرار بعد عبلة عنه ، إن التعبير بالجملة الاسمية في قول الشاعر (و أهلنا بالحزن) يؤكد أن الشاعر قد قصد إلى ديمومة بعد عبلة عنه وهذا شيء يعجزه عن الوصول إليها.

خلص المقطع إذن للزمن الماضي ، و الحديث عن الأطلال حديث عن أشياء كانت ثم زالت واستخدام الزمن الماضي يناسب هدا الموقف .

يبدأ الشاعر قصيدته مستخدما أداة الاستفهام (هل) ثم الفعل الماضي (غادر) قائلا : (هل غادر) وإذا كان الشاعر قد أسند الفعل غادر إلى الشعراء ، فإنه أيضا يناسب الحال ، فالمغادرة كما كانت للشعراء – على حسب زعم عنترة – فهي أيضا للمحبوبة التي تركت المكان ورحلت ، ثم يبدأ البيت الثاني بقوله :(أعياك) والإعياء والعجز واضحان على عنترة ، الذي استخدم في البيت الثاني مباشرة : الفعل (حبست) بعد أداة التوكيد (لقد) في قوله (ولقد حبست بها طويلا ناقتي) فالحبس والإعياء قرينان وقد تكون الإعياء من الحبس ، ولقد استمر الحبس زمنا طويلا ، استغله الشاعر في الشكوى ، وتوجه بشكواه إلى سفح رواكد جثم ، فماذا تستطيع أن تقدم الأحجار إن استخدام كلمة (سفع) في هذا السياق استخدام موح فالسفع هي الأحجار ، وأحجار الموقد والسفع هي النار والسفع السواد الى حمرة ، فك ما يراه الشاعر سواد وبنيران وصفها بقوله : (رواكد جثم).

يكثف عنترة من استخدام الماضي في قوله :

حييت من طلل تقادم عهده *** أقوى و أقفر بعد أم الهيثم

فقد استخدم أربعة أفعال ماضية في هذا البيت ، وهي (حييت ، بالبناء للمجهول ، وتقادم أقوى ، أقفر) ولعل السؤال الذي يقفز إلى الذهن ، هو لماذا استخدم الشاعر الفعل (حييت) بصيغة البناء للمجهول ؟ هل عجز الشاعر عن توجيه التحية مباشرة إلى الطلل فلجأ إلى صيغة البناء للمجهول (ليختبئ خلفها) ويوجه التحية من خلالها.

خلا مقطع الغزل من افعال الأمر ، فإلى من يستطيع عنترة أن يصدر أمرا ؟ لذلك كان أمرا منطقيا إلى عبلة ؟ وهو مازال يحس بعجزه تجاهها؟ لذلك كان أمرا منطقيا أن يخلو هذا المقطع – مقطع الغزل – من أفعال الأمر ، وورد فيه اثنا عشر فعلا ماضيا وعشرة أفعال مضارعة والرجوع إلى هذه الأفعال في مواضعها التي وردت فيها ربما يكشف عن أسلوب الشاعر في استخدامها.

يبدأ مقطع الغزل بقول الشاعر (علقتها) وصيغة البناء للمجهول في هذا الإطار تثير المتلقي وتوقظ أحاسيسه ، كما تعطي فرصة للشاعر ليثبت انه لا دخل له في هذا الحب ، وهو(علق) بها ، كما أن هذا التركيب بجمله يعطي صورة لهذا الحب ، وكأنه قد تم في سرعة خاطفة ،

فليس من قبيل المصادفة أن يكون الفعل ونائب الفاعل والمفعول الثاني في هذا اللتركيب الموحي بأنه لفظة واحدة ، فلقد عمد الشاعر إلى هذا ليظهر سرعة تمكن الحب من قلبه ، كما تعمد من قبل أن يظهر أنه لا دخل له في وقوع هذا الحب بلجوئه إلى صيغة البناء.

يتصور الشاعر أن عبلة تشكك في هذا الحب الذي تم سريعا فيتوجه اليها قائلا:

ولقد نزلت فلا تظني غيره *** مني بمنزلة المحب المكرم

واستخدام كلمة (نزلت) يحتاج إلى وقفة ، فالنزول يكون من أعلى ، فهل هذا اعتراف من عنترة ، بأن عبلة في مكان ومكانه (أعلى) منه ، و أن حبه لها يجعلها تنزل إليه من عل ؟ وهل الإحساس بالرق مازال ملازما للشاعر؟

لقد خصص عنترة هذا المقطع للغزل ، لكن القارئ عندما يقرأ ويعاود القراءة ، ليعرف أوصاف المحبوبة التي وقع الشاعر في حبها من اول نظرة ، فبم وصف الشاعر محبوبته ؟ في الواقع ليست هنالك صفات للمحبوبة لافتة للنظر أبرزها الشاعر في هذا المقطع ، كل ما وصف به الشاعر محبوبته هو قوله :

اذ تستبيك بذي غروب واضح *** عذب مقبله ولذيذ المطعم

وكانما نظرت بعيني شادن *** رشا من الغزلان ليس بتوأم

يتحدث الشاعر في البيت الأول عن (فمها) ، ويتحدث في البيت الثاني عن (عينيها) وتمضي القصيدة بلا حديث عن اوصاف هذه المحبوبة فلماذا؟ هل عجز الشاعر أيضا عن وصف محبوبته؟ يورد الشاعر الأفعال (تربع) أي نزلوا في الربيع (أزمعت) أي نوت الفراق ، (زمت ركابكم) أي شدت وربطت (راعني) : أفزعني ، (نظرت بعيني شادن، سبقت)... وهكذا تمضي الأبيات ولا يقف المتلقي على صفات لهذه المحبوبة.

ثم ملاحظة أخيرة تجدر الاشارة إليها في مقطع الغزل ، فقد ورد في هذا المقطع اثنا عشر فعلا ماضيا ، وعشرة أفعال مضارعة ، و الأفعال الماضية التي وردت في مقطع الغزل لم يسند الشاعر منها إلى عبلة المحبوبة التي يريد أن يشد إليها الرحال – سوى ثلاث أفعال- فما معنى هذا؟

بلا شك يعتبر هذا غياب نسبيا عن المقطع الذي يجب أن تكون هي محوره فكل ما أسنده إليها من أفعال لم يزد عن ستة، فلماذا أيضا هذا الغياب ؟ لعل هذا نوع من عجز الشاعر العجز الذي يلازمه في القصيدة كلها وها هو الأن يعجز عن استحضارها في المقطع الذي خصصه لها.

وفي مقطع الفخر أطول مقاطع القصيدة على الاطلاق وهو المقطع الذي قال الشاعر القصيدة من أجله ، ولقد بدأ هذا المقطع بقول الشاعر:

إنْ تغدفي دوني القناع فإنني *** طبٌّ بأخذ الفارس المستلـــئم

فالشاعر يقيم من خلال هذا المقطع توازنا بين الفخر بنفسه والعجز عن وصوله إلى عبلة أفصح عنه منذ البيت الأول للقصيدة.

ولقد وردت في هذا المقطع ستة أفعال للأمر ، ولا غرابة في هذا ، فالشاعر في مقام الفخر ولا بد من وجود أثر للأمر والنهي كمن يفخر ، ولكن لمن أصدر عنترة أمره؟ وهل دلت هذه الأفعال الستة على الأمر ، أم أنها قد خرجت عنه لمعنى آخر ؟ وللإجابة عن هذا السؤال لابد من الرجوع إلى الأبيات :

أثني علي بما علمت فإنني *** سمح مخالطتي إذا لم أظلم

ففعل الأمر (أثني) يتوجه به الشاعر إلى عبلة ، فهل هذا أمر أم رجاء ؟ إن الشاعر يرجو عبلة ويطلب منها الثناء عليه ، فالأمر هنا قد خرج من معناه الأصيل ، وهناك ثلاثة أفعال ، موجهة إلى من أسماها جاريته ، وذلك في قوله :

فبعثت جاريتي فقلت لها إذهبي *** فتحسسي اخبارها لي واعلمي

لقد أرسل عنترة جاريته !! لقد عجز عنترة أن يوجه أمرا إلى عبلة فوجهه الى جاريته وليخدع المتلقي ويشعره بقدرته على الأمر واصداره.

وهناك فعل موجه من (الفوارس)الى عنترة ، فيه شيء من الزهو والفخر :

ولقد شفى نفسي و أبرأ سقمها *** قيل الفوارس ويكَ عنترة أقدم

و الفعل الأخير يقع في دائرة الاعتذار إلى عبلة وهو ما ورد في قوله :

إني عداني أن ازورك فاعلمي *** ما قد علمت وبعض ما لم تعلمي

فالشاعر يعتذر عن عدم قدرته على الزيارة .

هذه هي الأفعال الأمر الستة التي وردت في مقطع الفخر ، فهل فيها شيء يمكن أن يقال عنه أنه أمر صادر من أعلى إلى أسفل أمر ورد في اطاره الحقيقي يشعر المتلقي بقدرة الشاعر على اصدار الأمر.

وورد في مقطع الغزل خمسة وثلاثون فعلا مضارعا ونسعة و خمسون فعلا ماضيا ويلاحظ على هذه الأفعال ما يلي:

1- أن هناك عشرة أفعال مضارعة منقولة عن صيغتها بدخول (لم) عليها ، وبذلك يزداد عدد الأفعال الدالة الأحداث الماضية في المقطع ، مما يجعل المقطع كله واقعا في دائرة الماضي وكأن الشاعر لا حاضر ولا مستقبل له يفخر به ، أو يتطلع إليه ، لكنه الماضي فقط ، أخرج من هذا ان وقوع المقطع في دائرة الماضي يعتبرأسلوبا من اساليب عملية التوازن ، توازن احساسه بالعجز تجاه عبلة ومحاولة الفخر بالحديث عن أشياء وقعت في الزمن الماضي .

2- من بين الأفعال المضارعة هناك عشرة أفعال ، مسندة إلى الشاعر ، وكذلك هنالك ثمانية وثلاثون فعلا ماضيا مسندة إلى الشاعر، وهذه نسبة عالية بلا ريب ، تؤكد محاولة الشاعر الدائمة للفخر والحديث عن نفسه في مواجهة الحبيبة التي عجز عن الوصول إليها.

ـ الدلالة الصرفية لإسناد مختلف الصيغ الفعلية لأسماء النساء في معلقة زهير :

وقف زهير على الأطلال وهو يريد أن يجمع بين اللحظة الآتية وبين الذكريات الشاحبة التي ولى زمانها وراح ، ويريد ثانيا أن يؤكد قدرته على استشراف آفاق المستقبل ، وتطلعه إليه أراد الشاعر هذا وذلك في وقفة غلى اطلال محبوبته بعد عشرين حجة:

وقفت بها مِن بعد عشرين حجة *** فلأ يا عرفت الدار بعد توهم

أراد الشاعر أن يدمج اللحظة الحاضرة في تلك الذاهبة فاستخدم أربعة أفعال ماضية ، في مقابل أربعة أفعال مضارعة وقد بدأ الشاعر قصيدته مستخدما الفعل المضارع في قوله:(أمن أم أوفى دمنة لم تكلم) ، ثم عاد الى استخدام الفعل المضارع في البيت الثالث في قوله :

بها العين والارام يمشين خلفه *** وأطلاؤها ينهضن من كل مجثم

اذ استخدم في هذا البيت فعلين مضارعين ، وفي البيت الخامس استخدم فعلا مضارعا في قوله:

أَثافِيَّ سُفعاً في معرس مرجل *** ونؤيا كجذم الحوض لم يَتَثَلَّمِ

واستخدام الشاعر الأفعال المضارعة يعطي انطباعا للمتلقي بأن الماضي الذي مرت عليه عشرون حجة مازال حاضرا في ذهن الشاعر ، ولعل هذا يفسر تداخل استخدام الأفعال في مطلع القصيدة ، فبعد أن بدأ الشاعر بثلاثة أفعال مضارعة – فعل في البيت الأول وفعلان في البيت الثالث .

استخدم فعلين ماضيين في البيت الرابع ، وفعلا مضارع في البيت الخامس ، وفعلين ماضيين في البيت السادس وكأنه يريد من خلال هذا التداخل في استعمال الأفعال أن يثبت تداخلا في الزمن ، ليحس المتلقي بهذا الدمج الذي قصد إليه قصدا بين الحاضر والماضي اللحظة الآتية واللحظة المنقضية .

ويلاحظ أن الأفعال المضارعة المستخدمة في مقطع الأطلال وهي أربعة أفعال ، قد وردت جميعا وبها تغير صوتي (لم تكلم ، يمشين ، ينهضن ، لم يتلثم) ، فالفعل الأول قد حذف أحد أحرفه

(التاء) ثم كسر آخره ، وهو مكسور ضرورة وكأن حقه أن يسكن آخره أيضا لأنه مجزوم بعد (لم) والفعلان (يمشين) ينهضن ، وهكذا اشتركت الأفعال الأربعة المضارعة في هذا التغيير الصوتي [1].

وأما أم استخدام الفعل الماضي فقد بناه الشاعر بناء منطقيا فقد استخدم فعلا ، ثم بنى على هذا استخدام سائر الأفعال فالفعل (وقفت) هو حجر الزواية في هذه الأفعال الأربعة فقد بنى عليه الشاعر قوله (عرفت ...فلما عرفت قلت) ، فعندما وقف الشاعر بالمكان عرفه ، فلما عرفه قال وهذا يبرز فعل أمر أحد أدوات الشاعر في التغيير خلال هذا المقطع ، أحد أدواته في في استشراق آفاق المستقبل ،إذ سوف يصبح الشاعر آمرا و الأمر ينصب على المستقبل فمن الذي يأمره الشاعر؟ و الواقع أنه لا يجد إنسانا يأمره ولكنه لا بد أن يأمر ليحقق معنى الرجولة ، فيتوجه بالأمر إلى المكان على سبيل الدعاء (ألا أنعم صباحا أيها الربع و أسلم).

و الواقع أن مأساة الشاعر الجاهلي في أنه لا يجد من يبثه شكواه ، وهذه واضحة في مقطع الأطلال عند كل شعراء المعلقات ، نجدها عند امرئ القيس الذي لم يجد إلا بعض الأصدقاء الذين لم يفهموا موقفه فاقتصر دورهم على الوعظ والنصح و الإرشاد ، وكذالك عند طرفة الذي يشترك مع امرئ القيس في غزارة الدمع وشدة البكاء ، وعند زهيرالذي يقول(امن أم أوفى دمنة لم تكلم)

وعند لبيد يقول :

فوقفت أسألها وكيف سؤالنا *** صما خوالد ما يبين كلامها

وعند عنترة الذي يقول :

أعياك رسم الدار لم يتكلم *** حتى تكلم كالأصم الأعجم

وعند الحارث في قوله :

1- في تصوري أن الشاعر قد قصد إلى هذا لآن له من وراء هذا القصد غاية يسعى إلى تحقيقها وتلك الغاية هي لفت نظر المتلقي إلى هذه التغيرات الصوتية التي يحدثها الشاعر في قصيدته ، خاصة و أن الشعر الجاهلي يقع ضمن دائرة الأدب الشفاهي و التي يعتبر الصوت فيها من أهم عوامل التأثير ، والحفظ على حد السواء ، كما إن هذا التغيير الصوتي والذي كانت الكسرة رمزه في موضعين يدل على انكسار الشاعر النفسي ولعل بناء القصيدة كلها على قافية مكسورة يعد احد رموز هذا الانكسار النفسي الذي يعانيه الشاعر ، كما عاناه كل من امرئ القيس و طرفة وعنترة ، وأخيرا فإن التغير الصوتي يرمز إلى تغير في المواقف ، فقد جاء الشاعر إلى المكان المعهود فلم يجد إلا العين و الأرام يمشين خلفه ، واطلاؤها ينهضن من كل مجثم فقد تغير موقف المحبوبة ورحلت وتغير موقف الشاعر فعاد إلى المكان الذي كان أهلا بمن أحب .

لا ارى من عهدت فيها فأبكي الـ *** يوم دلها وما يرد البكاء

أقول توجه الشاعر بأفعال الأمر إلى (الربع) على سبيل الدعاء وذلك ليظهر الى المتلقي مقدرته على إصدار الأوامر وليحقق بذلك معنى من معاني الرجولة .

ويبدأ الشاعر حديثه عن الحبيبة الضاعنة بفعل أمر ويتوجه بهذا الفعل الى خليله ، قائلا (تبصر خليلي) وهذا هو فعل الأمر الوحيد في هذا المقطع ، ثم استخدم ثلاثة أفعال مضارعة (ترى – يعلون لم يحطم) ولكن الأفعال الماضية كانت هي الأكثر استخداما ، فقد استخدمها الشاعر في احدى عشر موضعا في هذا المقطع.

واستخدم الأفعال الماضية بهذه الكثافة في مقطع الحبيبة الراحلة أمر له مغزاه ، فالشاعر يتحدث عن حبيبته التي رحلت من أكثر من عشرين حجة، فهو ينقل إلى المتلقي أحداثا وقعت في زمن قد مضى وولى ، و ورود ثلاثة أفعال مضارعة مقابل أحد عشر فعلا ماضيا لا يغير شيئا وحتى هذه الأفعال المضارعة لا تدل – من خلال المواقف التي وردت بها ، على الحال أو الاستقبال و لا ترمز إلى التجدد والحدوث ، فالفعل (ترى) قد ورد في إطار الاستفهام (هل ترى)؟ و الإجابة عن هذا الاستفهام سوف تكون بالنفي ، إذ كيف يرى الخليل الظعينة التي مر على رحيلها عشرون حجة ؟ فالتعبير بالمضارع هنا يدل على أمر نفسي عند الشاعر ، يدل على أمنية كان يتمناها وهي رؤية اللاتي رحلن ، وليس كل ما يتمناه المرء يدركه ، وكذلك الفعل (يعلون) يقع في اطار (هل) أيضا السابقة ، وقراءة الأبيات خير شاهد ، واجتزء منها مايلي :

تبصر خليلي هل ترى من ظغائن ...جعلن القنان ....وعالين .... أنماطا ....ظهرن من الثوبان ثم جزعنه ....ووركن في الثوبان يعلون متنه؟ هل ترى يا خليله هؤلاء الظعائن؟ ومن هنا يمكن القول أن ما ينطبق على الفعل (ترى) ينطبق على الفعل (يعلون) و أما قوله (لم يحطم) فهو أولا يجيء على أنه حكاية على الزمن الماضية :

كان فُتاتَ العهن في كل موقف *** وقفن به حب القنا لم يحطم

وهو ثانيا منقول عن دلالته الحالية إلى دلالة أخرى وذلك لدخول (لم) عليه التي تفيد الجزم والنفي والقلب فقد قلبت دلالة المضارع إلى الماضي ، من هنا يمنكن القول أن هذا الفعل قد فرغ من دلالته الحلية ، وبهذا أيضا يكون استخدام الأفعال المضارعة الثلاثة التي وردت في هذا المقطع مفرغ من دلالة الحال و الاستقبال والتجدد والحدوث.

سبقت الإشارة إلى أن زهيرا قد استخدم في مقطع الحبيبة الظاعنة أحد عشر فعلا ماضيا وهذه الأفعال هي (تحملن ، جعلن ، عالين ، ظهرت ، جزعن ، وركن ، وقفن ، بكرن ، استحرن وردن ، وضعن) فهذه أحد عشر فعلا ، واللافت للنظر في هذه الأفعال أنها قد استندت جميعها إلى (نون النسوة) فهؤلاء الظعائن منهن واحدة يخصها مازال مشهد رحيلهن ماثلا أمام عينيه وما زال الطريق الذي قطعته واضحا في وحداته ، وعقله كل الوضوح رغم مرور هذه الحجج العشرين التي تحدث عنها ، ولا ينبغي ان يخدعنا الشاعر بقوله (فلأيا عرفت الدار بعد توهم) فقد انتهى إلى معرفة اليقينة بالدار و للدار.

إن إسناد هذه الأفعال إلى (نون النسوة) لهو محاولة من الشاعر أن يقول أم الحبيبة الغائبة حاضرة في نفسي وفي قلبي ، وهذه انعكاسات وجودها قد ظهرت في الفاظي فاستندت كل الأفعال الماضية إلى (نون النسوة) في إشارة صريحة إلى حضور الغائبة.

- **الدلالة الصرفية لإسناد مختلف الصيغ الفعلية لأسماء النساء في معلقة الحارث بن حلزة:**

قصيدة الحارث بن حلزة واحدة من القصائد التي سجل فيها الشاعر مآثر قومه ومفاخرهم ، إذ تتناطح هذه القصيدة من قصيدة الشاعر عمرو بن كلثوم تناطح الشاعرين في مجلس عمرو بن كلثوم.

الظرف التاريخي والمكان الذي أنشدت فيه ، يحتمان على الشاعر أن تكون قصيدته سجلا تاريخيا لمآثر قومه ومفاخرهم ، كما أن البناء الفني المحكم وأسلوب الشاعر في تناول الأفكار وترتيبها يدحضان الفكرة القائلة بأن الشاعر قد ارتجل هذه القصيدة ارتجالا في مجلس الملك عمرو بن كلثوم.

المحور الذي تدور حوله قصيدة الحارث هو الفخر فقد وقف الشاعر على الأطلال ووصف ناقته في أربعة عشر بيتا وفخر وفاخرة في سبعين بيتا فعدد أبيات القصيدة على حسب رواية ابن الأنباري أربعة وثمانون بيتا ، وقد استخدم الشاعر في قصيدته ثمانية وستين فعلا ماضيا ، وسبعة وأربعين فعلا مضارعا ثلاثة أفعال أمر موزعة كالأتي:

	الأطلال	الناقة	الفخر	المجموع
الماضي	**05**	**04**	**59**	**68**
المضارع	**06**	**04**	**37**	**47**
الأمر	**00**	**00**	**03**	**03**
	11	**08**	**99**	**118**

وقراءة الجدول السابق تدل على ما يلي:

1- خلو مقطع الأطلال ووصف الناقة من أفعال الأمر ، وذلك لأن الشاعر لا يعيش قصة حب ولا يعاني ألام الفراق ، وليست هناك (أسماء) يعنيها ليأمرها أو ينهاها ، فالشاعر مشغول بأمر الفخر على عدوه في المجال السياسي و الإعلامي ، كما حققته من قبل القبيلة كلها في المجال العسكري .

- ولقد بدا الشاعر قصيدته متوازنا في نظرته واستخدامه للأزمة ، فقد ورد في مقطع الأطلال خمسة أفعال ماضية ، وستة أفعال مضارعة ، و الأفعال المضارعة التي وردت في مقطع الأطلال وردت على النحو التالي :

1- آذنتــنا ببينـــــها أسمـــــــــاء *** رب ثاو يمل منه الثواء

5- لا أرى من عهدت فيها فأبكي الـ *** يوم دلها وما يرد البكاء

6- وبعينيكَ اوقـدت هنـد النـــــا *** ر أخيرًا تلوي بها العلياء

7- أو قدتــها بين العقيــق فشخــص *** ين بعود كما يلوح الضياء

فالأفعال (يسل ، أرى ، أبكي ، يرد ، تلوي ، يلوح) أفعال مضارعة وردت في مقطع الأطلال.

ومن الملاحظات السابقة يمكن الوقوف على ما يلي:

1- لقد غادرت أسماء وبقيت أطلالها ثاوية ، في تلك الأماكن التي حددها في الأبيات الثاني والثالث والرابع وأنه - أي الشاعر – في حالة تجعله لا يهتم كثيرا بتلك الأطلال الثاوية (رب ثاو يمل منه الثواء) فالشاعر مشغول بأمر أجل وأعظم من أطلال أسماء الثاوية .

2- لقد طوف الشاعر بالأماكن التي كان يلتقي فيها و أسماء فلما لم يجدها شرع في البكاء، إلا أنه تذكر أن الأمر اكبر و أن الموقف ليس موقف بكاء ، فاستجمع قواه وعزى نفسه بنفسه

قائلا(وما يرد البكاء) ، فلا فائدة مرجوة منه ، فلن تعود أسماء لأنه لا وجود لها من الأساس.

3- يتوجه الشاعر الى اخرى ، ليس لها وجود على أرض الواقع أطلق عليها اسم (هند) أي هند أو قدت هذه النار ، في مكان حدده الشاعر ، وان الشاعر قد (تنور) هذه النار من بعيد.

4- لقد استخدم الشاعر فعلا مضارعا رباعي الأصل (تلوي/ ألوى) كما استخدم فعلا ماضيا رباعيا أيضا (أوقدت) والفعلان مسندان إلى هند ، مع ملاحظة ما في (الإلواء) من جهد ومشقة ، وما في الإيقاد من دمار يأتي على الأخضر واليابس .

5- وبالتأكد هناك غرض من وراء استدعاء اسم (هند) في هذا السياق ، فإذا كانت هند أم الملك الذي انشدت القصيدة في مجلسه ، وإذا كان جحد الحق أحد المعاني المحتملة للفعل (ألوي / تلوي) ، فهل كان الشاعر يتوقع حيفا من (عمرو بن هند) و أن هذا الحيف ستترتب عليه حروب يصطلي الخصمان بنيرانها ، ولا يلحق الملك منها شيء لذلك توجه إليه قائلا(هيهات منك الصلاء) بكاف الخطاب رغم أن السياق يرشح استخدام ضمير المتكلم إذ يقول الشاعر:

فتنورت نارها من بعيد *** بخزار هيهات منك الصلاء

يغلب على ظني هذا الاحتمال يؤيده سياق النص من ناحية ويؤيده ما رواه ابن الانباري وغيره ، من أن عمر بن هند كان يؤثر بني تغلب على بكر[1]من ناحية أخرى ، وعلى هذا فالشاعر يرشح اسم هند الى الحيف المتوقع من الملك والتي سوف تنتج عنه حروب ، لن يكون الملك من المصطلين بنارها ، ولن يلحقه لهيبها .

6- ولقد سبقت الإشارة إلى ان الشاعر قد استخدم في مقطع الأطلال ستة أفعال ماضية ،وخمسة أفعال مضارعة ، مرتين على حسب ورودها في النص كالآتي : (آذنتنا ، يمل ، لا أرى عهدت ، فأبكى ، ما يرد ، أوقدت ، تلوي، أوقدتها ، يلوح ، تنورت) ويلاحظ على الأفعال

1- ابن الأنباري ، شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات ص 432.

المضارعة – كما سبقت الإشارة – انها قد ضمت الفعل (أرى) المسبوق بأداة النفي (لا) كما ضمت الفعل (يرد) المسبوق بأداة الاستفهام(ما) ويلاحظ أن الاستفهام في هذا السياق قد أفاد النفي ، فلو استبعدنا الفعلين المنفيين (لا أرى – ما يرد) و أعدنا ترتيب الأفعال هكذا (آذنتنا ، يمل ، عهدت ، فأبكى ، أوقدت ، تلوي ، أوقدتها ، يلوح ، تنورت) لوجدنا أن كل فعل مضارع محصور بين فعلين من الأفعال الماضية ، وكان الشاعر قد عمد إلى هذا ليفيد من انطلاق الفعل المضارع في أجواء المقطع ويجعله محصورا في دائرة ضيقة ، متقوقعا داخل أحرفه ، وفي ايطارها لا يتعداها الى غير ذلك فلماذا؟

القصيدة في اطار الفخر والشاعر مخلص لهذا الغرض ، ولا يريد ان يشوش عليه بفكرة أخرى تطغى عليه ، والفخر يناسبه الحديث عن الماضي ، وما فعل الآباء و الأجداد فلذلك يحاول الشاعر أن يفرض هيمنة الزمن الماضي على القصيدة ، لا من خلال الزيادة العددية للأفعال الماضية في القصيدة فحسب بل أيضا بفرض نوع من الحصار على الفعل المضارع المستخدم في القصيدة فلا ضير في استخدام المضارع ولكن بالطريقة التي يريدها الشاعر و بالأسلوب الذي يحقق هدف هذه القصيدة .

- **الدلالة الصرفية لإسناد مختلف الصيغ الفعلية لأسماء النساء في معلقة لبيد**

معلقة لبيد بن ربيعة واحدة من المعلقات التي اختلفت رؤى النقاد حولها ، ولعل ما أثاره الدكتور طه حسين حول هذه المعلقة مازال عالقا بالذهن[1]، وكذلك رد الأستاذ الدكتور زكي العشماوي [2]، والذي نقض فيه رأي الدكتور طه حسين .

إلا ان هذه الدراسة سوف تتجه إلى النص مباشرة تتعامل معه وتحاوره ، تثيره وتناقشه ، فاستلهام النص و إثارته أساس هذه الدراسة وعمادها.

إن القراءة المتأنية للقصيدة تظهر أنها تتكون من خمس وحدات هي على الترتيب كالأتي:

1- وحدة الأطلال واستغرقت أحد عشر بيتا.

2- وحدة الحبيبة الظاعنة واستغرقت عشرة أبيات.

3- وحدة الناقة وقد استغرقت ثلاثة وثلاثين بيتا.

4- وحدة الفخر بالنفس وقد استغرقت ثلاثة وعشرين بيتا.

5- وحدة الفخر بالقبيلة وقد استغرقت أحد عشر بيتا.

وهكذا يظهر أن عدد أبيات القصيدة على حسب رواية ابن الأنباري ، قد بلغ ثمانية وثمانون بيتا ، كما تظاهر القراءة أيضا أن توزيع الأفعال في هذه القصيدة كان على النحو التالي:

1- تناول الدكتور طه حسين هذه المعلقة بالتحليل في كتابة حديث الأربعاء ووصفها بلأنها (بناء محكم متقن لا تغير شينا منه إلا أفسدت البناء كله) ج32/1 ط9 دار المعارف مصر.

2- د.محمد زكي العشماوي ، قضايا النقد الأدبي بين القديم و الحديث – الهيئة المصرية العامة للكتاب – فرع الاسكندرية ط3، 1978 ص 145 وما بعدها .

	الأطلال	الحبيبة الظاعنة	الناقة	الفخر بالنفس	الفخر بالقبيلة	المجموع
الماضي	**16**	**14**	**51**	**30**	**10**	**121**
المضارع	**04**	**03**	**22**	**20**	**08**	**57**
الأمر	**00**	**02**	**00**	**00**	**01**	**03**
المجموع	**20**	**19**	**73**	**50**	**19**	**181**

وأول ما يلفت النظر في هذا التوزيع ندرة أفعال الأمر ، فقد خلت منها كل من وحدة الأطلال والناقة و الفخر بالنفس ، وورد في وحدة الحبيبة الظاعنة فعلان وفعل واحد في وحدة الفخر بالقبيلة فما السر في ذلك ؟

ويزداد الأمر غموضا عندما نعود إلى المواقف التي وردت فيها هده الأفعال يقول الشاعر :

20- فاقطع لبانة من تعرض وصله *** ولشر واصل خلة صرامها

21- وأحب المحامل بالجزيل وصرمة *** باق إذا ضلعت وزاغ قوامها

فالفعلان (اقطع – أحب) وردا في نهاية وحدة الحبيبة الظاعنة ، بل وردا في إطار الحكمة ، وإسداد النصح ، وهما قد وردا أيضا في سياق التمهيد لوحدة الناقة ، فالبيت الذي يلي هذين البيتين هو قول الشاعر:

22- بطليح أسفار تركن بقية *** منها فأحنقَ صُلْبُها وسنامُها

فواضح ان الترتيب هكذا (فاقطع ، واجب ، بطيح) فهذه الناقة التي وصفها الشاعر بأنها (طليح أسفار) هي وسيلة في القطع و الوصل ، والذي أريد أن اخلص إليه أن هذين الفعلين لم يخاطب بهما الناقة أيضا ، بل ورد في سياق التمهيد للوحدة التالية [1].

1- يلاحظ أن الشاعر قد حاول ربط وحدات قصيدته مستخدما هذا الأسلوب ، أسلوب التنهيد للوحدة الثانية ويمكن تسمية هذه الابيات بأنها مفصلية.

واما الفعل الثالث فقد ورد في مقطع الفخر بالقبيلة وفي قول الشاعر:

84- فاقنع بما قسم المليك فإنّمَا *** قسم الخلائق بيننا علاَّمُها

رائحة الحكمة وإسداد الرأي فواحة من هذا البيت في إطار الحديث عما فيه قومه من عزة ونعيم ، يلتفت الشاعر ناصحا متلقيه ، حتى لا تتشوف نفسه إلى هذه المكانة ، ولا تتطلع إلى هذه المنزلة ، يتوجه الشاعر إلى هذا المتلقي قائلا (إقنع بما قسم المليك) وكن حيث أنت فهذه منزلة لا تدركها لا أنت ولا غيرك ، فهذه مكانتنا (نحن بنو أم البنين الأربعة) [1] وى أحد يستطيع التطلع إليها (فاقنع).

مرة أخرى يظهر الارتباط بين فعل الأمر من ناحية ، وبين الحكمة و إسداء النصح من ناحية أخرى ، تظهر أيضا عدم قدرة الشاعر على إصدار الأمر لا للحبيبة ولا لغيرها فأفعال الأمر الثلاثة التي وردت في القصيدة كانت في إطار الحكمة وإسداء الرأي والنصح لا غير فما السر في ذلك؟

في تصوري أن الشاعر مشغول بشيء أخر، قد غلبه فملك عليه نفسه ، إنه التذكر تذكر الأحداث الماضية ، أحداث تراكمت فوق بعضها البعض ، واعتمت في نفس الشاعر حتى إذا جاءت اللحظة التي هاجت فيها الذكرى ، راح الشاعر يتغنى ، فالتذكر والغناء ملكا على الشاعر نفسه ، وقاداه مباشرة إلى الأفعال الماضية ، إذ ورد هذا الفعل الأخير في القصيد مائة وإحدى وعشرين مرة في مقابل ثلاث مرات ورد فيهن فعل الأمر .

نعم إن الشاعر يتذكر ويتغنى بأحداث ماضيه ، لأي أحداث قد وقعت في زمن قد مضى ، فمن المعقول جدا أن ينصرف التعبير عنها بالأفعال الماضية ، وهذا ما صنعه الشاعر أما الأفعال المضارعة فقد وردت في المعلقة في سبعة وخمسين موضعا موزعة كالآتي :

	الأطلال	الحبيبة الظاعنة	الناقة	الفخر بالنفس	الفخر بالقبيلة	المجموع
عدد الأفعال	**04**	**03**	**22**	**20**	**08**	**57**

1- هذا صدر بيت انشدة لبيد النعمان بن المنذر ضمن مجموعة أبيات هجا فيها الربيع بن زياد وعجزه(سيوف جن وجفان مترعة) راجع القصة و الأبيات في ديوان لبيد ص 90 وما بعدها.

وعلى هذا فإن وحدة الفخر بالنفس ، هي أكثر الوحدات التي وردت فيها الأفعال المضارعة نسبيا ، ثم وحدة الفخر بالقبيلة ، ثم وحدة الناقة ، فوحدة الأطلال ، وأخيرا وحدة الحبيبة الظاعنة ، فإذا كان الفعل المضارع يدل على التجدد والحدوث ، وأن فيه معنى الديمومة والاستمرار ، فهذا يتفق مع الفخر ، فالشاعر يريد أن يجعل أسباب فخره وعوامله دائمة مستمرة ، لا تنقطع بتوالي الزمن ومرور الأيام ، وهو في الوقت نفسه يريد ان يجعل آليات هذا الفخر متجددة ، لا تخلق ولا تبلى ، ووجد في الفعل المضارع ما يحقق له هذا فكثف حضوره في وحدتي الفخر، أما الزيادة النسبية للأفعال المضارعة في وحدة الفخر بالنفس عنها في وحدة الفخر بالقبيلة ، فهذا معناه أن الشاعر لا يريد أن يذوب في القبيلة وإن كان واحدا منها ، إلا أنه واحد متميز ، له حضوره ، وله أسباب فخره و آلياته.

والشاعر الذي يريد ان يقطع من يشاء ويصل من يشاء ، ووسيلته في الحالتين ناقته فلا بد أن تكون هذه الناقة قادرة على تلبية حاجات الشاعر ، فاستمرار الرحلة مرة للقطيعة ومرة للوصال ، يحتاج إلى ناقة لها من قوتها ونشاطها ، وصلابتها المستمرة والدائمة ما يعينها على ذلك ، ولقد وجد الشاعر في الفعل المضارع ما يحمل عنه هذه الأفكار ، وبنفس المنطق يمكن تفسير القلة النسبية للأفعال المضارعة في وحدتي الأطلال الحبيبة الظاعنة ، فأما وحدة الأطلال فلقد حاول الشاعر أن يخرجها عن صمتها ، وأن ينقلها إلى زمن الحاضر ، فلم تتجاوب معه ، ووقف عليه متأبية مستعلية ، تنظر إليه في كبرياء وأنفة ، لا تعيره اهتماما ولا ترد له جوابا.

وهذا قوله :

فوقفتُ اسالها وكيف سؤالنا *** صُمّاً خوالدَ ما يبين كلامها

ولنتأمل قوله : (أسألها) بصيغة المضارع والذي جاء بعده فعل مضارع منفي ، (مايبين) وكأنه ينفي امكانية نقل زمن الأطلال إلى زمن الحاضر وكذلك الحبيبة ، أو إلى التي كانت حبيبة ، لقد نسيها الشاعر فكيف يتحدث عنها بالزمن المضارع وهذا قوله :

بل ما تذكر من نوارَ وقد نأت *** وتقطعت أسبابها ورمامها

ولقد كان الشاعر منطقيا في استخدامه للفعل المضارع كما كان منطقيا أيضا في استخدامه لفعل الأمر .

فلا شك أن الشاعر - كما سبقت الإشارة – كان يتذكر وكان يجتر ما يتذكره (ويدندن) حول هذه الذكرى ، ولاشك أن الذكرى تكون لأحداث قد وقعت في زمن قد مضى ، وأن هذه الأحداث قد تركت بصمتها في النفس ، او على النفس ، وأن ما يناسب اجترار هذه الأحداث والتغني بها هو الحديث عنها بزمنها الذي وقعت فيه ، ولعل هذا ما يفسر كثرة الأفعال الماضية في معلقة لبيد ، كثرة لافتة للنظر ، فالتعبير بالفعل الماضي يتفق مع الدندنة بالأحداث الماضية.

ولقد سبقت الإشارة إلى ان هذه الدراسة سوف تعتمد على محاور النص ، وإثارته ، وأنها سوف تذعن لنتائج هذا الحوار ، فلتكن العودة إلى النص ومناقشة الألفاظ و الأزمنة حيث هي في الموقف الذي وردت فيه.

والعودة إلى قراءة الجدول السابق ، توضح أن الفعل المضارع قد ورد في مقطع الأطلال أربع مرات في قوله :

و الوحش ساكنة على أطلائــها *** عوذا تأجل بالفضاء بهامها

وجلا السيول عن الطلول كأنها *** زبر تجد متونها أقلامــها

فوقفت أسألها وكيف سؤالـــها *** صما خوالد مايبين كلامها

فالفعل الأول (تأجل) يشارك في رسم صورة للديار التي صارت مألفا للوحش وهي تجتمع فيها من كل صوب وحدب ، وهل حدث ذلك إلا بعد أن غادرها سكانها؟ وخلت تماما من كل إنسان لقد ارتسمت هذه الصورة في مخيلة الشاعر ، وبدأ يخرجها إلى النور منذ تلك اللحظة التي صرح فيها بقوله (عفت الديار محلها فمقامها) ، فالفعل (عفت) هو في الواقع يمثل حكما قد صدر من الشاعر ، ويصور واقعا قد حدث ، والفعل (تأجل) الذي فقد أحد مكوناته الصوتية من قبل ، يفقد في هذا الموقف بعض دلالاته المعنوية ، إذ لا يعبر ها هنا عن حال أو استقبال بقدر ما يشارك في

رسم صورة واقع ، أو بالأحرى فإنه يساهم في إخراج ما ارتسم في ذهن الشاعر ومخيلته منذ (حجج خلون حلالها وحرامها) عن هذا الواقع.

وكذلك الفعل الثاني (تجد) والذي فقد أيضا أحد مكوناته الصوتية ، يساهم في رسم صورة لهذا الواقع ، ويشارك الفعل (تأجل) في تصوير الدمار الذي لحق بالمكان ويزيد عليه أنه يقع في إطار التشبيه من ناحية و محكوما بصيغة الماضي من ناحية أخرى ، إذ صدر الشاعر بيته بقوله

(وجلا السيول) فالفعل (جلا) فعل ماض فالسيول قد جلت ما على الأطلال من تراب وكشفتها فصارت هذه الطلول كأنها زبر (كتب) تعاد فيها عملية الكتابة من جديد.

عندما كشفت السيول الأطلال وجلتها ظهرت ملامحها وبدت أو صافها ، فتذكرها الشاعر فهي بالنسبة له كتاب كانت قد محيت سطوره ويعاد عليه النقش من جديد ، فالشاعر يحاول أن يستخرج من وسط الدمار بعض ما يعيد عليه ذكراه أو ما يستخرج الحياة من رحم الموت ، هذا هو الإطار الذي ورد فيه الفعل المضارع (تجد) فهل مازال باقيا على دلالاته أم أنه قد فقد دلالته كما فقد جزءا من مكوناته الصوتية ؟ لقد فقد الفعل (تجد) دلالته ولم يعد دالا على الحال أو الاستقبال وهذا ما ظهر من خلال السطور السابقة.

عندما جلا السيول عن الطلول ما علق بها وما ساهم في تشويه ملامحها تذكر الشاعر فقد عرف المكان وهاجت الذكرى فوقف يسأل هذه الطلول:

فوقفت أسألها وكيف سؤالنا *** صما خوالد مايبين كلامها

لقد وقف الشاعر على الأطلال يسألها وعبر عن هذا السؤال (بالفعل المضارع أسألها) ليوحي إلى المتلقي بتكرار سؤاله لهذه الطلول ، ويلاحظ أن الشاعر لم ينف الكلام عن هذه الأحجار إنها تتكلم ولكن هذا الكلام (مايبين) وهل هذا الكلام لا يظهر لعامة الناس ، ويظهر الشاعر فقط ؟ هو وحده الذي يستطيع أن يميزه ويفك شفرته أم أن هذا الكلام لا يبين لأحد على الإطلاق لا الشاعر ولا غيره .

في تصوري أن الشاعر وحده هو الذي يستطيع أن يميز هذا الكلام دون غيره من الناس ولعل تركيب البيت يدل على هذا ، فلقد تحدث الشاعر عن الوقوف وأسنده إلى نفسه ، (فوقفت) وتحدث عن السؤال وأسنده إلى نفسه (أسأل) ولكن التعجب أو الاستنكار انصب على السؤال المسند إلى الجماعة وذلك قوله (وكيف سؤالها).

لم يتعجب من سؤاله هو لهذه الأطلال بل يتعجب ويستنكر السؤال الجماعي ، أو سؤال المجتمع لهذه الأطلال ، وذلك لأن هناك خيطا رفيعا يصل بين الشاعر وهذه الأطلال فيفهمها وتفهمه ، ولكن هذا الخيط غير موجود عند الناس فكيف يفهمون عن هذه الأطلال ما يفهمه الشاعر عنها؟.

بالتأكيد هناك كلام وحديث لهذه الأطلال ، وهذا الكلام لا يبين للناس بل يبين للشاعر يفهمه و يتأثر به وهذا كبيت عنترة الذي يقول فيه:

أعياك رسم الدار لم يتكلم *** حتى تكلم كالأصم الأعجم

لقد استخدم الشاعر فعلين مضارعين (أسأل – يبين) واستخدمهما ليحكي بهما عن أشياء وقعت في زمن الماضي ، إذ قيدهما بدلالة الفعل الماضي ، الذي صدر به البيت (وقفت).

نخلص بالحديث عن هذا أن الشاعر لم يرد بهذه الأفعال المضارعة الأربعة دلالة المضارع ولكنه أراد معاني أخرى غير معاني المضارع المعروفة وهذا يتفق مع طبيعة القصيدة فالشاعر يتذكر الأحداث الماضية ويغني هذه الأحداث في وحدة الحبيبة الظاعنة يستخدم الشاعر ثلاث أفعلا مضارعة وردت في الأبيات الآتية :

12- شاقتك ظعن الحي حين تحملـوا *** فتكنَّسُوا قطنا تصر خيامها

13- من كل محفوف يظل عصية *** زوج عليه كلة وقرامـــها

16- بل ما تذكر من نوار وقد نأت *** وتقطعت أسبابها ورمامها

فالفعل (تصر) المضارع المسبوق بثلاثة أفعال ماضية هي (شاقتك ، تحملوا ، تكنسوا) وهذه الأفعال الماضية قيدت دلالة الفعل الماضي ، (تصر) ونقلته مباشرة إلى دلالة أخرى ووظيفة أخرى ، فالفعل المضارع ها هنا شارك في رسم صورة ظعن الحي ، وهن يدخلن إلى الهوادج جماعات كما تدخل الظباء في كنسها ، ونتيجة لهذا الدخول المتزاحم ، أو نتيجة لإسراع الإبل بالظعائن يحدث هذا الصوت الذي قال عنه الشاعر (تصرخيامها) ولا شك أن الشوق والتحمل والرحيل كلها أحداث قد حدثت في الزمن الماضي ، لأنه كان مصاحبا لتلك الإحداث ، أحداث التحمل ودخول الكناس ، والرحيل والذي نتج عنه الشوق وبالتالي فإن هذا الصرير كان في الزمن الماضي ويقع الفعل المضارع (يظل) في نفس الإطار ، إطار التحمل والرحيل الذي حدث في زمن قد مضى وولى فهو يشارك أيضا في رسم الصورة وإبرازها ، وتوضيح معالمها ، والفعل الثالث (تذكر) والذي فقد جزءا من مكوناته الصوتية ، والذي ورد مسبوقا بأداة الاستفهام (ما) والتي أفادت ها هنا التقرير ، فالشاعر ينفي التذكر في زمن الحاضر ومن هنا تسقط عن الفعل دلاته ، يؤكد هذا أن الشاعر قد استخدم في نفس البيت فعلين ماضيين هما (ناءت – تقطعت) مما يوحي بان الشاعر يريد أن ينقل المتلقي إلى الزمن الماضي ، ليعيش معه هذه الأغنية التي تتوارد على ذهنه ، فينفي منها ما يشاء ويثبت منها ما يشاء وهكذا فإن الأفعال التي وردت في هذا المقطع ، وردت حكاية عن الحال الماضية فالشاعر يتذكر و يتغنى ...

- الدلالة الصرفية لإسناد مختلف الصيغ الفعلية لأسماء النساء في معلقة عمرو بن كلثوم:

ليس هناك أطلال ليقف حيالها عمرو بن كلثوم يبكي ويستبكي فالأمر غير هذا ، أو أجل من هذا ، فالعاطفة المسيطرة على الشاعر عاطفة الانتصار لقومه ، وبيان مآثرهم ، وإظهار حقيقتهم فليست هناك محبوبة يتألم الشاعر لفراقها ويذرف الدمع على أطلالها ، بل هناك أمجاد تذكر و مآثر تظهر ، وحاضر يعلن.

انعكست ثورة الشاعر على قصيدته ، فنسي تقليدا فنيا كان معروفا ، فلم يقف على الأطلال ولم يسائلها ولم يبك ولم يستبك ، فقصيدته خالية من مقطع الوقوف على الأطلال ، ولعلها هي المعلقة الوحيدة من المعلقات العشر التي لم يقف الشاعر فيها على الأطلال ، وبدأ بذكر حديثه عن الخمر ، واستغرق هذا الحديث أربعة أبيات أعقبها ببيت خامس هو أقرب إلى الحكمة منه إلى أي غرض آخر حيث يقول الشاعر:

وإنا سوف تدركنا المنايا *** مقدرة لنا ومقدرينا[1]

وفي البيت الخامس حتى البيت السابع عشر ، يمزج الشاعر بين الغزل و الفخر، إلا أن البيت السابع عشر قريب إلى الحكمة حيث يقول الشاعر :

وإن غدًا و إن اليوم رهن *** وبعد غد بما لا تعلمينا[2]

وكأن الشاعر يمهد بين كل مقطع و الذي يليه ببيت من الحكمة ، ولقد استغرقت معلقة عمرو بن كلثوم على حساب رواية ابن الانباري أربعة وتسعين بيتا ، منها خمسة ابيات يتحدث فيها عن الخمر ، واثنا عشر بيتا ينعزل فيها ، وسبعة وسبعين بيتا خالصة لغرض الفخر، وقد استخدم الشاعر في قصيدته مائتي فعل ، ثمانية أفعال للأمر وثلاثة وتسعون فعلا مضارعا وتسعة وتسعون فعلا ماضيا موزعة كالأتي :

1- شرح القصائد الطوال الجاهليات ص 374.
2- نفسه الصفحة 386.

	وصف الخمر	الغزل	الفخر	المجموع
الماضي	**04**	**16**	**79**	**99**
المضارع	**05**	**08**	**80**	**93**
الأمر	**02**	**02**	**04**	**08**
	11	**26**	**163**	**200**

ومن الجدول السابق يمكن الوقوف على النتائج الآتية :

1- أن الشاعر متوازن إلى حد كبير في تعامله مع الزمن ، فلم يفرض هيمنة الزمن دون زمن فنظر إلى الزمن الماضي نظرته إلى الزمن المضارع ، وهذا يعني أن الشاعر لا يفخر بماضيه وماضي قومه فحسب بل الحاضر أيضا فيه ما يمكن أن يفخر به ، لقد استخدم الشاعر التوازن الزمني ليعبر عن ماضي قومه وحاضره ، هذا في الطار العام للقصيدة.

2- لقد استخدم الشاعر في قصيدته ثمانية أفعال للأمر ،فالشاعر سيد في قومه فالأمر و النهي طبع فيه ، فلا عجب أن يوجه المتلقي بالأمر و النهي منذ البيت الأول في القصيدة حيث يقول:

ألا هبي بِصَحنِكِ فاصبحينا *** ولا تبقي خُمورَ الأندرينا[1]

هبي - أصبحينا - لا تبقي أمر ونهي في اول كلمات القصيدة

3- مقطع الغزل هو المقطع الوحيد في القصيدة الذي يسيطر عليه الفعل الماضي سيطرة واضحة ، فقد ورد في هذا المقطع ستة عشر فعلا ماضيا ، في مقابل ثمانية أفعال مضارعة و كأن الشاعر يريد أن يوحي إلى المتلقى بأن حديث الغزل حديث عن أيام قد مضت .

1- ابن الأنباري ، شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات ص 371.

أمـا الآن فقد جـد الجـد ولا وقـت للهـو و اللعـب و الغـزل وهـذا يسـاير منطـق الشـاعر فـي قصيدته.

الفصل الثالث

التحليل النحوي و البياني لأسماء النساء في المعلقات

المبحث الأول :

1- الدلالة النحوية : دلالة المواقع الإعرابية لأسماء النساء في المعلقات

إذا كان الإبداع الأدبي إنما هو إبداع تراكيب، وعبقرية الشاعر تكمن في اختراع هذه التراكيب، فإن عملية النسج – أي عملية إبداع التراكيب – هي التي تظهر الفرق بين شاعر وآخر، وهي التي تحدد مدى نجاح الشاعر أو فشله، وهي التي تظهر القيم الجمالية للنص.

وفي الآن ذاته، هي التي تعين على مفارق في التعبير بين الشعراء.

- اعراب أسماء النساء في معلقة امرؤ القيس:

بحرمعلقة امرئ القيس هو البحر الطويل [1] ، يقول امرؤ القيس:

كدأبك من أم الحويرث قبلها *** وجارتها أم الرباب بمأسل[2]

المفردات الدأب: العادة و الحال و الشأن [3] ، قال تعالى (كدأب آل فرعون) [4] ، وهو مصدر دأب في العمل اذ جد واجتهد فيه ، وروى أبو عبيدة (كديئك) وهو بمعنى الأول الحويرث : تصغير الحارث ، وأم الحويرث هي أم الحارث بن حصن بن ضمضم الكلبي[5] ، التي كان كثير الذكر لها في اشعاره ، أم الرباب : امرأة من بني كلب أيضا [6] وقيل هما امرأتان من قضاعة ، مأسل : موضع بنجد يقال له مأسل الحمار ، وقيل هو جبل بعينه : وقيل هو ماء بعينه[7]

المعنى يقول : لقيت من وقوفك في هذه الديار ، وتذكرك لأهلها كما لقيت من أم الحويرث وجارتها أم الرباب ، وقيل بل المعنى : لقد أصابك من التعب و النصب من هذه المرأة كما أصابك من هاتين المرأتين[8].

1- محمد على طه الدرة ، فتح الكبير المتعال، إعراب المعلقات العشر الطوال ، مكتبة السوادي للتوزيع ، جدة ط2، 1989 ص 43 .
2- ديوان الشاعر ص 09 .
3- الشيخ محمد على طه الدرة ، فتح الكبير المتعال إعراب المعلقات العشر الطوال ص 43 .
4- سورة آل عمران الآية 11 .
5- الامام الخطيب ابي زكريا يحي بن علي التبريزي ، حققه الامام محمد الخضر حسين ، الصديق للعلوم ، سوريا ط 1 ، 2013 ص 26 .
6- المصدر نفسه الصفحة نفسها .
7- المصدر نفسه الصفحة نفسها .
8- المصدر نفسه الصفحة نفسها .

الإعراب:

كدأبك : جار ومجرور ، قيل متعلقان بقوله (قفا نبك) ، وقيل الكاف : اسم بمعنى مثل صفة لمفعول مطلق محذوف ، والتقدير : قفا نبك بكاء مثل عادتك : وقيل : يجوز تعلقهما بشفائي ، والجار و المجرور متعلقان بمحذوف في محل رفع خبر لمبتدأ محذوف : و التقدير حالك وشأنك فيما تقدم كحالك من أم الحويرث ، والكاف ضمير متصل في محل جر بالإضافة من إضافة المصدر لفاعله ، من أم : جار ومجرور متعلقان بالمصدر قبلهما و أم مضاف و الحويرث مضاف اليه ، قبلها : ظرف زمان متعلق بمحذوف في محل نصب حال من أم الحويرث / وها : ضمير متصل في محل جر بالإضافة ، الواو حرف عطف، جارتها : معطوف على أم الحويرث ، وها : في محل جر بالإضافة ، أم : بدل من جارتها بدل كل من كل ، أو عطف بيان عليه ، وأم مضاف و الرباب مضاف اليه ، بمأسل : جار ومجرور متعلقان بمحذوف حال من أم الرباب ، وقيل متعلقات بالمصدر دأب و المعنى لا يؤيده[1].

و في البيت الثامن عشر من المعلقة

ويوم دخلت الخدر خدر عنيزة *** فقالت لك الويلات إنك مرجلي[2]

المفردات :

الخذر : الهودج ، وهو المحمل ، له قبة يصنع من أعواد ، كانت النساء تركب فيه على ظهور الابل ، و أصل الخدر في اللغة البيت ، ويستعار لكل ما يستر من خيمة وغيرها ، ومنه قولهم : جارية مخدرة أي مقصورة في خدرها ، لا تبرز منه وذلك من أمارات الشرف و المروءة عندهم.

و أما في زماننا هذا فالخروج و البروز بالعري المفضوح هو التقدمية ، ولا حساب للمروءة و لا للنخوة و الحمية ، عنيزة : هي المرأة التي حملته في هودجها ، فكان يحاول منها ما يحاول منها ما يحاول ، وقيل عنيزة لقب لفاطمة التي سيذكرها في في البيت 26 الآتي : وقيل عنيزة : امرأة غير فاطمة ، ويروي البيت (ويوم دخلت الخدر خدر عنيزة) فعلى هذه الرواية ، فعنيزة اسم مكان

1- محمد على طه الدرة ، فتح الكبير المتعال ، اعراب المعلقات العشر الطوال ص 43 .
2- ديوان الشاعر ص 11 .

، قيل هو هضبة سوداء بالشحر ببطن فلج ، قال ابن حبيب : و الدليل على أن عنيزة موضع قوله (أفاطم مهلا) [1].

الويلات : جمع ويلة و الويلات و الويل شدة العذاب وقد اختلف في قولها (لك الويلات) فقيل : هو دعاء منها عليه في الحقيقة ، اذ كانت تخاف ان يعقر بعيرها وقيل : هو دعاء منها له في معرض الدعاء عليه ، و العرب تفعل ذلك كثيرا ، ومنه قولهم قاتله الله ما أفصحه و قاتله الله ما أرماه يقال ذلك للرجل ، إذا تكلم بكلام فصيح ، أو اذا رمى فأجاد ، كما يطلب منه لفت النظر الى شيئ هام اذا بدت من المخاطب غباوة.

وما قول الرسول صلى الله عليه وسلم لمعاذ بن جبل رضي الله عنه (ثكلتك أمك) إلا من ذلك ، مرجلي : جاعلي أمشي على رجلي ، ولا تنس أن الويلات جمع ويلة وهي الهلاك الشديد و العذاب الأليم ، و الويل الذي يكثر في القرأن الكريم مثلها[2]

المعنى يقول : ان يوم دارة جلجل الذي فعل فيه ما فعل و اليوم الذي عقر فيه ناقته للعذاري واليوم الذي دخل فيه خدر عنيزة فدعت عليه ، أودعت له وقالت : إنك تصيرني راجلة لعقرك بعيري كان من أفضل الأيام ، حيث نال بغيته ومطلبه فيه [3].

الاعراب : الواو : حرف عطف ، يوم : معطوف على مثله في البيت رقم 14 - وما قيل في ذاك ، دخلت : فعل وفاعل ، والجملة الفعلية في محل جر بإضافة يوم اليها.

الخدر: بعض النحاة ينصب مثل هذا على الظرفية المكانية و المحققون ينصبونه على التوسع في الكلام بإسقاط الخافض لأعلى الظرفية ، فهو منتصب انتصاب المفعول به على السعة باجراء الفعل اللازم مجرى المتعدي ، ومثل ذلك يقال في (دخلت المدينة ، ونزلت البلد ، وسكنت الشام) .

خدر: بدل من سابقه بدل كل من كل حد قوله تعالى (اهدنا الصراط المستقيم ، صراط الذين أنعمت عليهم) [4] وخدر مضاف وعنيزة مضاف اليه مجرور ، وصرف لضرورة الشعر إذ حقه أن

1- محمد على طه الدرة ، فتح الكبير المتعال ، اعراب المعلقات العشر الطوال ص 55 .
2- المصدر نفسه الصفحة نفسها .
3- المصدر نفسه الصفحة نفسها .
4- الفاتحة الآية 06.

يمنع من الصرف للعلمية و التأنيث ، فيجر بالفتحة نيابة عن الكسرة ، والفاء : حرف عطف قالت : فعل ماض و التاء للتأنيث ، و الفاعل ضمير مستتر تقديره هي يعود الى عنيزة و الجملة الفعلية معطوفة على جملة دخلت فهي في محل جر بالإضافة مثلها[1]

لك : جار ومجرور متعلقان بمحذوف في محل رفع خبر مقدم ، الويلات : مبتدأ مؤخر والجملة الاسمية في محل نصب مقول القول ، إنك : حرف مشبه بالفعل و الكاف ضمير متصل في محل نصب اسمها ، مرجلي : خبر إن مرفوع ، وعلامة رفعه ضمة مقدرة على ما قبل باء المتكلم منع من ظهورها اشتغال المحل بالحركة المناسبة وباء المتكلم ضمير متصل في محل جر بالإضافة ، من اضافة إسم الفاعل لمفعوله ، وفاعله ضمير مستتر تقديره أنت ، و الجملة الأسمية (إنك مرجلي) تعليل للدعاء عليه ، فهي في محل نصب مقول القول [2].

ويقول امرؤ القيس في البيت السادس و العشرين

أفاطم مهلا بعض هذا التدلل *** وإن كنت قد ازمعت صرمي فاجملي[3]

المفردات : فاطم : مرخم فاطم ، قال ابن الكلبي : هي فاطمة ابنة عبيد بن ثعلبة بن عامر وهي التي قال لها مرة [4] :

لا وأبيك ابنة العـــــامري *** لا يدعـــي القـــوم أنـــي أفـر

وقيل : ان فاطمة هي عنيزة المذكورة في البيت -18 وعنيزة لقب لها ، مهلا : رفقا مصدر مهمل يمهل في العمل ، إذا عمله برفق ،ولم يعجل فيه : ومهلا مصدر نائب مناب فعله يستوي فيه المذكر و المؤنث مفردًا ومثنى وجمعا ويروى مكان (مهلا) (أبقي) وقال البغدادي : أصله أمهلي إمهالا فحذف عامله وحذف زائده ، وجعل نائبا عن فعله[5].

التدلل والادلال:هو أن تتيه المرأة فتسيء الى من يحبها و التدلل الاعراض مع نوع من الكبر ، ويفسر بالتمانع على المحب ولذا قيل : هو اظهار المرأة أنها تخالف ، وما بها مخالفة

1- محمد على طه الدرة - إعراب المعلقات العشر الطوال ص 52 .
2- المصدر نفسه الصفحة نفسها.
3- ديوان الشاعر ص 14.
4- محمد على طه الدرة - إعراب المعلقات العشر الطوال ص 69.
5- المصدر نفسه الصفحة 70 .

أزمعت : قال الاصمعي : يقال: قد أزعمت على الامر ، و أجمعت عليه وعزمت عليه سواء أي جزمته وصممت على فعله ، صرمي : قطيعتي و هجري ، يقال : صرمت الشيء أصرمه صرما اذا قطعته [1] ، قال تعالى : (إذ أقسموا ليصرمنها مصبحين) [2] ويروى مكان (صرمي) هجري كما يروى قتلي : أجملي : أحسني و ترفقي

المعنى يقول : يافاطمة اتركي بعض هذا التدلل و الدلال و الاعراض ، وإن كنت قد عزمتي على قطيعتي و هجري فترفقي بي و أحسني إلي و اجملي الهجران [3] ، قالى تعالى : (واهجرهم هجرا جميلا) [4] قالو الهجر الجميل هو الذي لا أذية فيه[5] .

الاعراب : (أفاطم) الهمزة ، حرف نداء ينوب مناب أدعو ، فاطم : منادى مرخم مبني على الضم المقدر على الحرف المحذوف وهو التاء للترخيم على لغة من ينتظر الحرف الاخير أو هو مبني على الضم على الحرف الموجود وهو الميم على لغة من لا ينتظر الحرف الاخير في محل نصب بهمزة النداء ، مهلا : مفعول مطلق نائب عن فعله ، وفاعله ضمير مستتر فيه بعض : مفعول به للمصدر او هو منصوب بالفعال (أبقي) على هذه الرواية (هذا) الهاء : حرف تنبيه ذا : اسم اشارة مبني على السكون في محل جر باضافة بعض إليه ، التدلل: بدل من اسم الاشارة أو عطف بيان عليه وجوزت الوصفية ، الواو : حرف عطف ، إن : حرف شرط جازم يجزم فعلين ، كنت : فعل ماض ناقص مبني على السكون في محل جزم فعل الشرط و التاء ضمير متصل في محل رفع اسمها ، قد : حرف تحقيق يقرب الماضي من الحال ، ازمعت : فعل وفاعل صرمي : مفعول به منصوب وعلامة نصبه فتحة مقدرة على ما قبل ياء المتكلم ، منع من ظهورها اشتغال المحل بالحركة المناسبة [6] وباء المتكلم ضمير متصل في مجر جر بالاضافة من اضافة المصدر المفعوله وفاعله محذوف .

أنظر البيت رقم -15- من معلقة عنترة وجملة (قد أزمعت صرمي) في محل نصب خبر كان الناقصة ، وجملة (كنت....الخ) ابتدائية لا محل لها من الاعراب ويقال لأنها جملة شرط غير

1- السابق الصفحة نفسها .
2- سورة القلم الآية 17 .
3- اعراب المعلقات ص 70 .
4- سورة المزمل الآية 10 .
5- اعراب المعلقات ص70 .
6- محمد على طه الدرة ، اعراب المعلقات ص 71 .

ظرفي ، (فأجملي) الفاء: واقعة في جواب الشرط ، أجملي : فعل أمر مبني على حذف النون لاتصاله بباء المؤنثة المخاطبة ، ويقال لأن مضارعه من الافعال الخمسة و الياء ضمير متصل في محل رفع فاعل ، والجملة الفعلية في محل جزم جواب الشرط عند الجمهور ، وقال الدسوقي : و الحق أن جملة جواب الشرط لا محل لها مطلقا كان الشرط جازما أو غير جازم ، كان الجواب غير مقترن بإذا الفجائية أو الفاء ، أو كان مقترنا بأحدهما وذلك لأن كل جملة لا تقع موقع المفرد لا محل لها ، وهو كلام له نصيب من الصحة وإن الشرطية ومدخولها كلام معطوف على جملة (لمهلي مهلا) الابتدائية لا محل له مثلها[1]

1- المصدر السابق الصفحة نفسها .

اعراب اسماء النساء في معلقة طرفة بن العبد :

بحر المعلقة هو البحر الطويل [1] ويقول طرفة في مطلعها :

لخولة اطلال ببرقة ثهمد *** تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد [2]

المفردات : خولة : امراة من بني كلب هكذا قال الكلبي ، وقد تكون مجهولة ، فيكون قد جرى على سنن العرب في الجاهلية وصدر الاسلام ، حيث كان الشعراء يستفتحون قصيدتهم بذكر امرأة معينة ، أو غير معينة ، وهو الاكثر و ما قول كعب بن زهير في قصيدته التي مدح فيها النبي صلى الله عليه وسلم (بانت سعاد ....الخ) منك ببعيد .

اطلال : جمع طل وهو ما بقي شاخصا من آثار الدار ، من غير شخوص ، ويجمع الطلل أيضا على طلول ، برقة : و مثلها الأبرق و البرقاء ، كل رابية فيها رمل وطين أو طين وحجارة يختلطان وفي بلاد العرب نيف ومئة برقة عدها صاحب القاموس ، وذكر منها برقة ثهمد المذكورة هنا [3].

فإذا قيل : البرقاء فالمراد به البقعة ، واذا قيل : الأبرق فالمراد به المكان أو الموضع ثهمد :موضوع موضع بعينه في ديار بني عامر ، وقيل هو جبل احمر فارد من أخية الحمى حوله أبارق كثيرة في ديار غنى ، تلوح: تلمع من الاح ، او معناه تظهر من لاح إذا ظهر، الوشم :هو غرز الابر في الجلد ثم يذر عليه الكحل أو غيره ، فيبقى لونه ازرق ، كانت النساء في الجاهلية تفعله تزينا به و لا تزال الاعرابيات يفعلنه من جهلهن وقد حرمه الاسلام تحريما قاطعا ، قال الرسول صلى الله عليه وسلم : (لعن الله الواشمة و المستوشمة) فالوشمة هي التي تفعل ذلك و المستوشمة هي التي يفعل بها ذلك ويجمع الوشم على وشم ووشوم[4]

المعنى يقول : إن آثار ديار خولة ببرقة ثمهد لا تزال شاخصة فهي تلمع لمعانا مثل لمعان بقايا الوشم في ظاهر اليد [5].

1- محمد على طه الدرة ،اعراب المعلقات العشر الطوال ص 174 .
2- ديوان الشاعر ص 05 .
3- اعراب المعلقات العشر الطوال ص175 .
4- المصدر نفسه الصفحة نفسها .
5- المصدر نفسه الصفحة نفسها .

الاعراب :(لخولة) :اللام : حرف جر ، خولة اسم مجرور باللام وعلامة جره الفتحة نيابة عن الكسرة لأنه ممنوع من الصرف للعلمية والتانيث و الجار و المجرور متعلقان بمحذوف في محل رفع خبر مقدم ، أطلال: مبتدأ مؤخر ، ببرقة : جار و مجرور متعلقان بمحذوف في محل رفع صفة أطلال وجوز تعلقها بالفعل تلوح الآتي ، وبرقة مضاف وثمهد مضاف اليه : تلوح: فعل مضارع و الفاعل ضمير مستتر تقديره هي تعود الى أطلال و الجملة الفعلية في محل رفع صفة ثانية لاطلال ، ويجوز أن تكون في محل نصب حال من الضمير المستتر في الجار والمجرور (برقة) وهو عائد بدوره على أطلال ، كباقي : جار ومجرور متعلقان بمحذوف صفة لمصدر ممحذوف أيضا ، أنظر المعنى ، وجوز تعلقهما بالفعل تلوح ، وباقي مضاف و الوشم مضاف اليه وهذه الاضافة من إضافة الصفة للموصوف ، في ظاهر : جار ومجرور متعلقان بمحذوف في محل نصب حال من باقي الوشم على اعتبار (الـ) في الوشم للتعريف أو بمحذوف صفة على اعتبار (ال) للجنس ، وظاهر مضاف و اليد مضاف اليه[1].

ويتابع طرفة في البيت الرابع من قصيدته قائلا:

كان حدوج المالكية غدوة *** خلايا سفين بالنواصف من دَدِ [2]

المفردات : الحدوج : جمع حدج بكسر الحاء ، وهو مركب من مراكب النساء ، ويجمع أيضا على على احداج ، ومثل الحدج الحداجة ، وجمعها الحدائج ، المالكية : منسوبة الى مالك بن سعد بن ضبيعة ، غدوة : انظر البيت رقم -05- من معلقة امرئ القيس ، الخلايا : جمع خلية ، وهي السفينة العظيمة ، سفين : جمع سفينة وتجمع السفينة على سفائن ، النواصف : جمع ناصفة ، وهي أماكن تتسع من نواحي الاودية مثل السكك وغيرها ، دَدِ : اسم واد هنا : و الدد في الاصل اللهو و اللعب ، قال رسول الله صلى الله عليه وسلم : (لست من دَدِ ، و لا الدد مني) [3].

المعنى يقول : كأن مراكب الحبيبة المنسوبة الى مالك بن سعد بن ضبيعة صباح فراقها بنواحي وادي دَدِ سفن عظيمة ، فالمراد التشبيه ، تشبيه الابل و عليها الهوادج بالسفن العظام[4].

1- المصدر السابق ص 176 .
2- ديوان الشاعر ص 06 .
3- اعراب المعلقات ص 177 .
4- المصدر نفسه الصفحة نفسها .

الاعراب : كأن : حرف مشبه بالفعل ، حدوج : اسمها وهو مضاف و المالكية : مضاف اليه غدوة : ظرف زمان متعلق بكأن لما فيها من معنى الفعل ، خلايا : خبر كأن مرفوع ، وعلامة رفعه ضمة مقدرة على الالف للتعذر وخلايا مضاف وسفين مضاف اليه ، بالنواصف : جار ومجرور متعلقان بمحذوف في محل نصب حال من حدوج المالكية ، والعامل كأن لما فيها من معنى الفعل ، من دَدِ : جار ومجرور متعلقان بمحذوف في محل نصب حال من النواصف ، وجملة (كأن حدوج ...الخ) مستأنفة لا محل لها من الاعراب [1]

ويقول طرفة في البيت الخامس و الستين من معلقته :

وتقصير يوم الدجن و الدجن معجب *** ببكهنة تحت الطراف المعمد[2]

المفردات : اليوم : (انظر شرحه في بيت رقم -5- من معلقة امرئ القيس)، الدجن : إلباس الغيم آفاق السماء وتقصيره يكون باللهو و اللعب و السرور ، ويوم السرور و ليله قصيران ، ويوم الهموم وليله طويلان ، قال بعض الاعراب [3].

لئن أيامنا أمست طوالا *** لقد كنا نعيش بها قصارا .

أراد: طالت بالحزن وقصرت بالسرور معجب : يعجب من رآه ، البكهنة :امرأة ناعمة تامة الخلق ويروى بهيكلة وهي العظيمة الالواح ، و العجيزة و الفخذين ، الطراف : انظر شرحه البيت -59- ويروى مكانه (الخباء) المعمد: المرفوع بالعمد ، ويروى مكانه (الممدد) كما رأيت شرحه في البيت – 59 - [4] .

المعنى يقول : و الخصلة الثالثة مما أحب أن اتمتع بامرأة ناعمة حسناء حسنة الخلق تحت بيت من أدم مرفوع بالعمد والتمتع بالمرأة المذكورة يجعل الليالي الطوال قصارا كما قال الشاعر[5]

شهور ينقضين و ما شعرنا *** بأنصاف لهن ولا سرار

1- السابق الصفحة نفسها .
2- ديوان الشاعر ص 29 .
3- اعراب المعلقات ص 252 .
4- المصدر نفسه الصفحة نفسها .
5- المصدر نفسه الصفحة نفسها .

الاعراب : الواو : حرف عطف ، تقصير : مضاف ويوم مضاف اليه من إضافة المصدر لمفعواه ، وفاعله محذوف ويوم مضاف و الدجن ، مضاف اليه ، الواو : واو الاعتراض ، الدجن : مبتدأ ، معجب : خبر المبتدأ ، و الجملة الاسمية معترضة بين المصدر و متعلقه ، وهو أولى من الحالية من مبتدأ ، لأنها لا تجوز منه عند الجمهور ، ببكهة : جار ومجرور متعلقان بالمصدر السابق ، وهو صفة لموصوف محذوف ، تحت : ظرف مكان متعلق بمحذوف صفة ثانية للموصوف المحذوف ، وتعليقه بالمصدر السابق فيه بعد ، وتحت : مضاف و الطراف مضاف اليه المعمد : صفة الطراف ، ونائب فاعله ضمير مستتر فيه[1].

في البيت الذي يقول فيه (البيت 101 الواحد بعد المئة)

فإذا مت فانعيني بما أنا أهله *** وشقي علي الجيب يا ابنة معبد [2].

المفردات : مت : بكسر الميم وضمها ، ويعرب فعل وفاعل وهو عند التحقيق فعل ونائب فاعل ، لآن الانسان لا يفعل الموت بنفسه ، وأنما الفاعل في الحقيقة هو الله تعالى ، و إن كان الملك يفعل بأمره تعالى ، وكسر الميم أفصح من الضم كما هي القاعدة في كل فعل أجوف بني للمجهول مثل : قال وباع ونام وغير ذلك ، وضم الميم لغة تعزى لبني فقعس وبني دبير ، ومن الضروري أن نعلم أن من ضم الميم فقد جعل (مت) من باب نصر كقلت و صنت ومن كسرها ، فقد جعلها من باب علم كخفت ونمت ويقال فيه أيضا : مات يمات كخاف يخاف ومات يموت كصان يصون النعي : خبر الموت ، و الناعي هو الذي يأتي بخبر الموت و أراد معنى الندب أي فاذكريني و اذكري أفعالي ، بما أنا اهله : بما أنا مستحق له[3].

قال تعالى:" وكانوا أحق بها و أهلها "[4] الشق : نصف الشق أيضا المشقة[5] ، قال تعالى " لم لم تكونوا بالغيه إلا بشق الأنفس"[6]و أراد بشقي : مزقي ، الجيب : مخرج الرأس من الثوب وخص وخص الجيب بالشق لأن الشق منه امكن ، ابنة معبد : ابنة أخيه المذكور في البيت -79- [7] المعنى

1-المصدرنفسه ص 253 .
2- ديوان الشاعر ص 41 .
3- اعراب المعلقات ص 297 .
4- سورة الفتح الاية 26 .
5- اعراب المعلقات ص 297 .
6- سورة النحل الاية 07 .
7- اعراب المعلقات ص 297 .

المعنى : يقول :لما فرغ من تعداد مفاخره ، أوصى ابنة أخيه ، فقال لها : إذا مت فأشيعي خبر موتي و اذكريني و اذكري افعالي المجيدة و خلالي الحميدة و مزقي ثيابك علي ، فهو يوصيها بالندب و النياحة و لطم الخدود وشق الجيوب ، وهذا خلق جاهلي حرمه الاسلام تحريما قاطعا ، قال الرسول صلى الله عليه وسلم (ليس منا من ضرب الخدود وشق الجيوب ودعا بدعوى الجاهلية) و أين قوله هذا من قول لبيد بن ربيعة الذي هذبه الاسلام[1]

تمنى ابنتاي أن يعيش أبوهما *** وهل أنا إلا من ربيعة او مضر؟

فقوما وقولا بالذي تعلمانه *** ولا تخشما وجها وتحلقا شعر

وقولا هو المرء الذي صديقه *** أضاع و لاخان الخليل ولا غدر

إلى الحول ، ثم اسم السلام عليكما *** ومن يبك حولا كاملا فقد اعتذر

الاعراب : الفاء حرف استئناف ، إن : حرف شرط جازم ، مت : فعل ماض مبني على السكون في محل جزم فعل الشرط و التاء ضمير متصل في محل رفع فاعل، أو نائب فاعله و الجملة الفعلية ابتدائية لا محل لها من الاعراب ، لأنها جملة شرط غير ظرفي ، الفاء واقعة في جواب الشرط، انعيني : فعل أمر مبني على حذف النون لأن مضارعه من الافعال الخمسة وباء المخاطبة ضمير متصل في محل رفع فاعل النون للوقاية ، وباء المتكلم ضمير متصل في محل نصب مفعول به والجملة الفعلية في مجل جزم جواب الشرط ، وإن ومدخولها كلام مستأنف لا محل له (بما) : الباء : حرف جر : ما : اسم موصول مبني على السكون في محل جر بالياء و الجار و المجرور متعلقان بالفعل قبلهما ، أنا : ضمير منفصل مبني على السكون في محل رفع مبتدأ و الهاء ضمير متصل في محل جر بالاضافة و الجملة الاسمية صلة الموصول لا محل لها من الاعراب [2].

الواو : حرف عطف ، شقي : فعل امر مبني على حذف النون وياء المخاطبة فاعله و الجملة الفعلية معطوفة على جملة (انعيني) فهي مثلها في محل جزم ، علي : جار ومجرور متعلقان بالفعل قبلها ، الجيب : مفعول به ، يا : حرف نداء ينوب مناب أدعو: ابنة : منادى

1- المصدر نفسه الصفحة نفسها .
2- اعراب المعلقات ص 298 .

منصوب ، وهو مضاف ، ومعبد : مضاف اليه و الجملة الندائية ابتدائية لا محل لها من الاعراب وهي مؤكدة لما قبلها [1]

1- اعراب المعلقات ص 298.

اعراب أسماء النساء في معلقة زهير بن ابي سلمى :

بحر معلقة زهير هو البحر الطويل [1]

يقول زهير في مطلع معلقته:

أمن أم أوفى دمنة لم تكلم *** بحومانة الدراج فَالمتثلم [2]

-المفردات :أم أوفى : كنية امرأة ، قال السيوطي : وهي امرأته ، الدمنة : هي ما اسود من آثار الدار بالبعر و الرماد وغيرهما ، و الجمع دمن ، والدمنة أيضا ، الحقد ، وليست مرادًا هنا و الدمن البعر و السرجين ، والكلام على حذف مضاف ، إذ التقدير : أمن دمن أم اوفى ، دمنة لأن (من) هنا للتبعيض فأخرج الدمنة من الدمن ، لم تكلم : أصله لم تتكلم فحذفت إحدى التاءين كما رأيت في البيت رقم – 25- من معلقة امرئ القيس ، ومعنى لم تتكلم : لم تتبين و العرب تقول لكل ما ظهر من أثر وغيره تكلم ، أي تميز عن غيره ، فصار بمنزلة المتكلم ، وقيل : بل الرماد لم يتكلم أهلها ، وهو كلام مقبول في العربية ، فيكون في الكلام مجاز ، الحومانة : بفتح الحاء الأرض الغليظة : وقيل : الحومانة القطعة من الرمل ، وجمعها حومان وحوامين وحومانات ، الدراج : بفتح الدال ، وقال أبو عمرو بضمها اسم لمكان ، وقيل : هو ماء لبني فزارة و الأول أصح ، وكذا المتثلم فهما موضعان بالعالية ، و إنما كانت الدمنة في الارض الغليظة لأنهم كانوا ينزلون فيها ، ليكونوا بأمن من السيل وليسهل عليهم حفر النؤي ، وضرب اوتاد الخيام [3] .

المعنى يقول : أمن منازل الحبيبة المكناة بأم أوفى دمنة لم تتبين ، ولم يظهر أثرها ؟ أو الرماد لم يتكلم أهلها كما رأيت ، و إنما اخرج الكلام في معرض الشك ليدل بذلك على انه لبعد عهده بمنازل الأحبة وشدة تغيرها لم يعرفها معرفة قطع وتحقيق[4].

1- اعراب المعلقات ج 2 ص 272.
2- ديوان الشاعر زهير بن أبي سلمى ، شرحه وقدم له الأستاذ على حسن فاعور ، دار الكتاب العلمية بيروت لبنان ط1 1988 ص 102.
3- اعراب المعلقات ج 2 ص 273.
4- المصدر نفسه الصفحة نفسها.

الاعراب :

الهمزة : حرف استفهام انكاري ، من أم : جار ومجرور متعلقان بمحذوف في محل رفع خير مقدم ، وأم مضاف و أوفى : مضاف إليه مجرور ، علامة جره كسرة مقدرة على الألف للتعذر، دمنة : مبتدأ مؤخر ، لم : حرف نفي وقلب وجزم ، تكلم : فعل ماض مجزوم بلم و علامة جزمه السكون المقدر على آخره منع من ظهوره اشتغال المحل بالكسر العارض لضرورة الشعر ، و الفاعل ضمير مستتر تقديره هي يعود الى دمنة ، و الجملة الفعلية في محل رفع صفة دمنة ، بحومانة : جار ومجرور متعلقان بمحذوف ، صفة ثانية لدمنة وتعليقهما بالفعل (تكلم) ضعيف المعنى ، وتعليقهما بمحذوف حال من دمنة لا يجوز عند الجمهور لأنه مبتدأ ، انظر الشاهد -371- وما بعده من كتاب فتح رب البرية للشيخ محمد علي طه الدرة [1] حومانة : مضاف و الدراج : مضاف اليه ، فالمتثلم : معطوفة على سابقه بالفاء العاطفة [2].

ويقول زهير في البيت -15- السادس عشر من معلقته :

تذكرني في الأحلام ليلى ومن تطف *** عليه خيالات الأحبة يحلم [3]

لم يذكر أحد من شراح المعلقة هذا البيت ، وإنما ذكره الدكتور فخر الدين قباوة في تعليقه على شرح التبريزي نقلا عن الجمهرة ، وهو كما ترى غير متلائم المعنى مع ما قبله وما بعده من أبيات [4].

-المفرادا ت : الأحلام : جمع حلم ، وهو ما يراه النائم في نومه ، تطف : من أطاف به إذا ألم به ، وقاربه الخيال ، هوما تشبه لك من صور في المنام ، وقد يكون في البقظة [5].

-المعنى يقول : تذكرني المنامات ليلى بعد أن نسيتها ومن تلم به خيالات الأحباب يراهم في منامه [6].

1- اعراب المعلقات ج 2 ص 274.
2- المصدر نفسه الصفحة نفسها.
3-ديوان الشاعر ص 105..
4- اعراب المعلقات ج 2 ص 293.
5- المصدر نفسه الصفحة نفسها.
6- المصدر نفسه الصفحة نفسها .

الاعراب :

تذكرني : فعل مضارع و النون للوقاية ، وياء المتكلم ضمير متصل في محل نصب مفعول به أول ، الأحلام : فاعل ، ليلى : مفعول به ثان منصوب وعلامة نصبه فتحة مقدرة على الألف للتعذر ، وجملة (تذكرني الأحلام ليلى) ابتدائية لا محل لها ، الواو : واو الحال ، من : اسم شرط جازم مبني على السكون في محل رفع مبتدأ ، تطف : فعل مضارع فعل الشرط مجزوم ، عليه : جار ومجرور متعلقان بالفعل قبلهما ، خيالات : فاعل تطف وهو مضاف و الاحبة مضاف اليه ، يحلم : فعل مضارع جواب الشرط مجزوم وعلامة جزمه السكون المفدرة على آخره ، منع من ظهوره اشتغال المحل بالكسر ، العارض لضرورة الشعر و الفاعل ضمير مستتر تقديره هو يعود إلى من ، و خبر المبتدأ الذي هو (من) مختلف فيه : فقيل : جملة فعل الشرط ورجحه ابن هشام في اسم الكتاب مغني اللبيب وقيل هو جملة جواب الشرط وقيل هو الجملتان ويرجحه المعاصرون ، الجملة الاسمية (من وخبره) في محل نصب حال من ياء المتكلم الواقعة مفعول به ، و الرابط الواو فقط ، هذا إذا لم نعتبرها مستأنفة[1].

ويقول زهير في البيت العشرين من معلقته :

تداركتها عبسا وذبيان بعدما *** تفانوا ودقوا بينهم عطر منشم[2]

المفردات : التدارك : تلاقي الأمر قبل فوات أوانه ، عبس وذبيان : أراد جدي هاتين القبيلتين المتنازعتين ، لذلك صرف عبسا ولو اراد القبيلة لمتعه من الصرف ، أما عدم صرف ذبيان للعلمية وزيادة الألف و النون ، تفانوا : أفنى بعضهم بعضا لأن صيغة تفاعل تدل على ذلك و انظر اعلال مثله في ابيت -18- دقوا ، دق الشيء كسره و طحنه ويروى (وبقوا) من التبقية منشم : قال الأصمعي : زعموا أنها امرأة عطارة ، فتحالف قوم فأدخلوا أيديهم في عطرها على أن يقاتلوا حتى يموتوا ، فقتلوا جميعا ، فتشاءمت العرب منها ، وقال أو عمرو بن العلاء : عطر منشم إنما من التنشيم في الشر ، ومنه قولهم : لما نشم الناس في عثمان رضي الله عنه أي طعنوا فيه ونالوا منه ، و قال أبو عبيدة ، منشم اسم وضع لشدة الحرب ، وليس ثم امرأة كقولهم : جاؤا على بكرة أبيهم ، وليس ثم بكرة ، وقال أبو عمرو الشيباني : منشم امرأة من خزاعة كانت تبيع عطرا ، فإذا حاربوا اشتروا منها كافورا لموتاهم فتشاأموا بها ، وقال

1- اعراب المعلقات ج 2 ص 293.
2- ديوان الشاعر ص 106.

الكلبي ابنه الوجيه الحميري ، وقيل هي امرأته ، وقال الكبلي أيضا : من قال منشم بكسر الشين ، فهي منشم بنت الوجيه الحميري كانت تبيع العطر ويتشاءمون بعطرهما ، ومن قال منشم بفتح الشين فهي امرأة كانت تنتجع العرب تبيعهم عطرها ، فأغار عليها قوم من العرب ، فأخذوا عطرها فبلغ ذلك قومها ، فاستأصلوا كل من شموا عليه ريح عطرها [1].

المعنى يقول : مخاطبا ممدوحيه : تلاقيتما قبيلتي عبس وذبيان ، بعد أن أفنى بعضهم بعضا بالسيف و بعد أن دقوا بينهم عطر منشم ، هذا وقبيلة ذبيان كانت تحالف مع قبيلة فزارة التي نشبت الحرب بينها وبين بني عبس كما رأيت في الكلام على حياة زهير [2] .

الاعراب : تداركتما : فعل وفاعل ، والميم و الألف حرفان دالان على التثنية ، و الجملة الفعلية مستأنفة لا محل لها ، عبسا : مفعول به وذبيان : معطوف على سابقه بالواو العاطفة بعد : ظرف زمان متعلق بالفعل السابق ، ما : مصدرية ، تفانوا : فعل ماض مبني على فتح مقدر على الألف المحذوفة لالتقائها ساكنة مع واو الجماعة ، و الواو ضمير متصل في محل رفع فاعل ، و الالف للتفريق ، وما المصدرية و الفعل بعدها في تأويل مصدر في محل جر بإضافة بعد إليه ، الواو : حرف عطف ، دقوا : فعل ماض وفاعل و ألف الفارقة و الجملة الفعلية معطوفة على ما قبلها ، فهي في تأويل مصدر تقديرا ، تأمل ، بينهم : ظرف مكان متعلق بالفعل قبله و الهاء ضمير متصل في محل جر بالإضافة و الميم علامة جر الذكور عطر: مفعول به ، وهو مضاف ، منشم : مضاف اليه[3].

1- اعراب المعلقات ج 2 ص 301.
2- المصدر نفسه الصفحة نفسها.
3- المصدر نفسه الصفحة 302.

اعراب أسماء النساء في معلقة عنترة بن شداد العبسي :

أبيات المعلقة من البحر الكامل [1]

يقول عنترة في البيت الثالث من المعلقة :

يا دار عبلة بالجواء تكلمي *** وعمي صباحا دار عبلة واسلمي[2]

المفردات :

عبلة : هي ابنة عمه التي عشقها ، الجواء : بلد يسميه أهل نجد جواء عدنة ، و الجواء أيضا جمع جو ، وهو البطن من الارض الواسع في انخفاض ، تكلمي : أخبري عن أهلك وسكانك ، انظر البيت رقم -62- من معلقة زهير ، عمي صباحا : انظر البيت رقم -6- من معلقة زهير ، اسلمي اراد سلمك الله من الآفات ، فهو دعاء لها بطول السلامة .

المعنى يقول : يا دار الحبيبة الموجودة في هذا الموضع اخبريني عن سكانك ما فعل الدهر بهم ، وطاب عيشك في صباحك ، يا دار الحبيبة و سلمك الله من عوادي الزمن[3].

الاعراب : يا : حرف نداء ينوب مناب أدعو : دار : منادى منصوب وهو مضاف وعبلة مضاف اليه مجرور وعلامة جره الفتحة نيابة عن الكسرة ، لأنه ممنوع من الصرف للعلمية و التأنيث ، بالجواء : جار ومجرور متعلقان بمحذوف صفة (دار عبلة) أو في محل نصب حال منه ، و العامل (يا) لما فيها من معنى الفعل وهو اقوى ، ولها نظائرمثل(يا أيها الريع مبكيا بساحته) تكلمي : فعل أمر مبني على حذف النون لأنه مضارع من الأفعال الخمسة ، وياء المخاطبة ضمير متصل في محل رفع فاعل ، والجملة الفعلية لا محل لها لأنها ابتدائية كالجملة الندائية قبلها ، الواو : حرف عطف ، عمي : فعل أمر مبني على حذف النون وياء المخاطبة فاعله و الجملة الفعلية معطوفة على جملة (تكلمي) لا محل لها مثلها ، صباحا : ظرف زمان متعلق بالفعل قبله ، وقال السيوطي في مثله : يجوز أن يكون تمييزا محولا عن الفاعل ، مثل قوله تعالى : " واشتعل الرأس شيبا"[4] ، أو مثل (طب نفسا) وهو أظهر ، دار عبلة : منادى حذفت منه (ياء) النداء واعرابه كإعراب سابقه ، واسلمي : اعرابه كاعراب سابقه [5].

1- اعراب المعلقات العشر ج 02 ص 140.
2- ديوان الشاعر عنترة بن شداد بن معاوية بن قراد العبسي مطبعة الأداب ، بيروت 1893 ص 80.
3- اعراب المعلقات ج 02 ص 141.
4- سورة مريم الآية 04.
5- اعراب المعلقات ج 02 ص 171.

ويقول عنترة في البيت السادس من المعلقة :

وتحل عبلة بالجواء و أهلنا *** بالحزن فالصمان فالمتثلم[1]

المفردات : تحل : تنزل ، الجواء : انظر البيت رقم-05- ، أهل :اسم جمع لا واحد له من لفظه ، مثل : معشر ورهط ونفر ... الخ و الأهل : العشيرة وذوو القربى ويطلق على الزوجة ، وعلى الأتباع أيضا و الجمع ، أهلون ، و أهال و أهْلات و أهَلات و بالأولين قرئ قوله تعالى : " يا أيها الذين آمنوا قوا أنفسكم وأهليكم نارًا وقودها الناس والحجارة" [2]، الحزن و الصمان و المتثلم مواضع ، وقال أبو جعفر النحاس : الجواء بنجد و الحزن لبني يربوع و الصمان لبني تميم أي هي منازلهم ومتلثم مكان [3].

المعنى يقول : إن عبلة تنزل في المكان المسمى بالجواء وتقيم فيه ، وأهلنا ينزلون في الأمكنة المسماة بالحزن فالصمان فالمتثلم ، فهو يريد ينتجعون هذه الأمكنة بالتنقل من مكان الى آخر ، و القرينة الفاء الدالة على التعقيب [4].

الاعراب : الواو : حرف عطف ، أو حرف استئناف ، تحل : فعل مضارع ، عبلة : فاعل بالجواء : جار ومجرور متعلقان بالفعل قبلهما ، وجملة (تحل عبلة بالجواء) لا محل لها سواء اعتبرتها معطوفة أو مستأنفة ، الواو : حرف عطف ، اهلنا : معطوفة على عبلة ، وهو على تقدير فعل قبله أي إنه فاعل لفعل محذوف ، والجملة الفعلية هذه معطوفة على ما قبلها لا محل لها أيضا ، بالحزن : جار ومجرور متعلقان بالفعل المحذوف ، فالصمان ، فالمتلثم : اسمان معطوفان على الحزن بالفاء العاطفة [5] .

ويقول عنترة في البيت الثامن :

وتظل عبلة في الخزوز تجرها *** و أظل في حلق الحديد المبهم[6]

ملاحظة : هذا البيت لم يذكر أحد من شراح المعلقة ، وانما ذكره الدكتور فخر الدين قباوة في تعليقه على شرح التبريزي نقلا عن الجمهرة [7].

1- ديوان الشاعر ص 80.
2- سورة التحريم الاية 6 .
3- اعراب المعلقات ص 143.
4- المصدر نفسه الصفحة نفسها.
5- المصدر نفسه الصفحة 144.
6- ديوان عنترة ص 80.
7- اعراب المعلقات ج 02 ص 144.

المفردات :

تظل و أظل : لا يريد التوقيت في النهار و إنما المراد منهما الاستمرار كما في قوله تعالى :" فيظللن رواكد على ظهره"[1] ، انظر البيت رقم -16- من معلقة امرئ القيس الخزوز : جمع خز ، وهو الحرير وأراد الثياب المنسوجة منه ، حلق الحديد : أراد الدروع المنسوجة من الحديد ، المبهم : المحكم النسيج ، يقال : حائط مبهم أي ليس له باب ولا كوة [2].

المعنى يقول : إن عبلة تظل تلبس ثياب الحرير تجرها على الارض ، متبخترة بها ، أما أنا فلا أزال أخوض المعارك على الحرية ، لألبس الدروع المحكم نسيجها[3].

الاعراب : الواو : حرف عطف ، أو حرف استئناف ، تظل : فعل مضارع ناقص ، عبلة : اسمه ، في الخزوز : جار ومجرور متعلقان بمحذوف في محل نصب خبر تظل ، تجرها : فعل مضارع و الفاعل ضمير مستتر تقديره هي ، يعود الى الخزوز ، وها : ضمير متصل في محل نصب مفعول به ، والجملة الفعلية في محل نصب خبر ثان لتظل ، وجملة (تظل ...الخ) لا محل لها على الوجهين المعتبرين في الواو ، الواو : حرف عطف ، أظل : فعل مضارع ناقص واسمه ضمير مستتر وجوبا تقديره أنا ، في حلق : جار ومجرور متعلقان بمحذوف في محل نصب خبر أظل : وحلق : مضاف و الحديد مضاف اليه ، المبهم : صفة حلق الحديد وجملة (أظل ...إلخ) معطوفة على ما قبلها لا محل لها مثلها[4].

و في البيت العاشر من المعلقة يقول عنترة :

حييت من طلل تقادم عهده *** أقوى و اقفر بعد أم الهيثم[5]

المفردات : حييت : دعاء له بالتحية و التحية : السلام و أصل معناه دعاء له بالحياة ، ثم عم في كل كلام يلقيه بعض الناس على بعد بقصد الدعاء ، كقولهم : أبيت اللعن وصبحك الله بالخير ، ونحوه ، ثم خصته الشريعة الاسلامية بكلام معين ، وهو قول القائل : السلام عليكم قال الرسول صلى الله عليه وسلم : ألا أدلكم على شيء إذا فعلتموه تحاببتم ، قالو ا بلى ، قال :

1- سورة الشورى الآية 33.
2- اعراب المعلقات ص 144.
3- المرجع نفسه الصفحة نفسها.
4-المرجع نفسه الصفحة 145.
5- ديوان الشاعر ص 80.

أفشوا السلام بينكم ، وفي القرآن الكريم :"و إذا حييتم بتحية فحيوا بأحسن منها أو ردوها " [1] و التحية الملك أيضا من ذلك (التحيات لله) ، معناه الملك لله تبارك وتعالى [2].

ويقال حياك الله وبياك ، فمعنى حياك ملكك ومعنى بياك أضحكك ، طلل : انظر البيت رقم-01- من معلقة طرفة ، تقادم عهده : معناه قدم عهده بسكانه الذين نزلوه ، أقوى : خلا : منزل قواء إذا كان خاليا ويقال : أقوى الرجل إذا ذهب زاده[3] ، قال تعالى :"نحن جعلناها تذكرة ومتاعا للمقوين "[4] ، أي للمسافرين الذين ذهبت أزوادهم ، و أقفر معناه مثل معنى أقوى : فهما مترادفتان ، فلما اختلفت اللفظتان نسق إحداهما على الأخرى ، وجمع بينهما لضرب من التأكيد انظر البيت رقم -76- من معلقة طرفة ، أم الهيثم : كنية عبلة [5].

المعنى يقول : أخصك بالتحية من بين الأمكنة يا مكان عبلة ومحل نزولها مع كونك قد قدم عهدك بسكانك الذين نزلوك و أقاموا فيك ، وحالة كونك قد أصبحت خاليا بعد ذهابهم عنك[6]

الاعراب : حييت : فعل ماض مبني للمجهول مبني على السكون و التاء ضمير متصل في محل رفع نائب فاعل ، والجملة الفعلية مستأنفة لا محل لها ، إذا المراد منها الدعاء ، من : حرف جر زائد ، طلل : تمييز منصوب وعلامة نصبه فتحة مقدرة على آخره منع من ظهورها اشتغال المحل بحركة تقادم : فعل ماض ، عهده : فاعل ، و الهاء ضمير متصل في محل جر بالاضافة ، والجملة الفعلية في محل جر على اللفظ أو في محل نصب على المحل صفة طلل أقوى : فعل ماضي مبني على الفتح المقدرة على الألف للتعذر ، و الفاعل ضمير مستتر تقديره هو يعود الى طلل ، و الجملة الفعلية صالحة للوصفية و الحالية من طلل على حد قوله تعالى : " وهذا ذكر مبارك أنزلناه"[7] ، الواو : حرف عطف ، أقفر : فعل ماض ، و الفاعل ضمير يعود يعود الى طلل أيضا و الجملة الفعلية معطوفة على سابقتها على الوجهين المعتبرين فيها ،

1- سورة النساء الاية 86 .
2- اعراب المعلقات ص 145.
3- المصدرنفسه ص 146.
4- سورة الواقعة الآية 73.
5- اعراب المعلقات ص 146.
6- المصدر نفسه الصفحة نفسها.
7- سورة الانبياء الآية 50.

بعد : ظرف زمان متعلق بأحد الفعلين السابقين على التنازع وبعد مضاف و أم مضاف إليه و أم مضاف و الهيثم مضاف اليه[1].

وفي البيت الحادي عشر يقول عنترة :

حلت بأرض الزائرين فأصبحت *** عسرا علي طلابك ابنة مخرم[2]

المفردات : حلت : نزلت ، الزائرين : أراد بهم الأعداء فقد شبه توعدهم وتهديدهم بزئير الأسد ، أي كأنهم يزأرون كما يزأر الأسد ، ويروى(شطت مزار العاشقين) فمعناه بعدت عبلة من مزار العاشقين ، عسر: أي عسير ضد سهل ، فالأول من عسر عليه الأمر من باب طرب و الثاني من عسر يعسر من باب كرم (مختار) الطلاب و المطالبة مصدر لطالب ، و الطالب مصدر طلب ، مخرم : اسم رجل وقيل اسمه مخرمه ، ثم رخم في غير النداء ، وهو شاذ ، هذا وفي البيت التفات من الغيبة الى الخطاب ، كما في صدر سورة الفاتحة ، كما هو واضح وللالتفات فوائد كثيرة منها : تطرية الكلام وصيانة السمع عن الضجر و الملل لما جبلت عليه النفوس من حب التنقلات و السآمة من الاستمرار على منوال واحد ، هذه هي فوائد العامة ويختص كل موضع بنكت ولطائف باختلاف محله ، كما هو مقرر في علم البديع ، ووجهه حث السامع وبعثه على الاستماع حيث أقبل المتكلم عليه ، وأعطاه فضل عنايته وخصه بالمواجهة و الانتباه لمغزاه[3].

المعنى يقول : نزلت الحبيبة بأرض أعدائي ، فعسر علي طلبها ، وفي البيت التفات لا يخفى حيث التفت من الغيبة إلى الخطاب كما في صدر سورة الفاتحة ، والالتفات باب واسع من أبواب البلاغة ، ذكر الخطيب القزويني في كتابه تلخيص المفتاح [4].

الاعراب : حلت : فعل ماض ، و التاء للتانيث ، و الفاعل ضمير مستتر تقديره هي يعود إلى عبلة ، و الجملة الفعلية مستأنفة لا محل لها من الاعراب ، بأرض : جار ومجرور متعلقان بالفعل قبلهما ، وأرض مضاف و الزائرين مضاف إليه مجرور ، وعلامة جره الياء نيابة عن الكسرة لأنه جمع المذكر سالم ، و النون عوض من التنوين في الاسم المفرد ،

1- اعراب المعلقات ص 147.
2- ديوان الشاعر ص80.
3- اعراب المعلقات ج2 ، ص 147.
4- المصدر نفسه الصفحة نفسها.

الفاء : حرف عطف ، أصبحت : فعل ماض ناقص و التاء للتأنيث ، واسمه ضمير مستتر تقديره هي يعود الى عبلة أيضا ، عسرا : خبر أصبحت ، وجملة (أصبحت عسرا) معطوفة على ما قبلها لا محل لها مثلها ، علي : جار ومجرور متعلقان بعسر لأنه صفة مشبهة ، طلابك : فاعل بعسر و الكاف ضمير متصل في محل جر بالاضافة من إضافة المصدر لمفعوله وفاعله محذوف ، ابنة : منادى حذفت منه (باء) النداءوهومضاف ومخرم مضاف اليه خذ هذا الاعراب وجوز التبريزي رفع (عسر) على انه خبر مقدم ، وطلابك مبتذأ مؤخر ، و الجملة الاسمية في محل نصب خبر (أصبحت) كما جوز رفع (ابنة) على انه اسم (أصبحت) مؤخر وجملة (عسر علي طلابك) خبرها مقدم ، ويكون المعنى : فأصبحت ابنة مخرم طلابها عسر علي ، كما تقول : كانت هند أبوها منطلق ، كما جوز النحاس وجها آخر وهو أن يكون طلابك بدلا من المصدر الذي في أصبح ، وكل هذه الوجوه ظاهر فيها التعسف تأمل وتدبر و الله اعلى و أجل و أكرم[1].

وفي البيت الثامن و العشرين يقول :

ولقد أمر بدار عبلة بعدما *** لعب الربيع بربعها المتوسم [2]

المفردات :

دار : انظر البيت رقم - 02- من معلقة زهير ، الربيع : أراد مطر الربيع ورياحه ، الربع : انظر البيت رقم -06- من معلقة زهير ، المتوسم : المربع الكثير العشب و الكلأ من قولهم : توسم الرجل ، طلب الكلأ[3].

المعنى يقول : أقسم بالله لقد مرت بدار عبلة التي كانت تقطنها ، ثم ارتحلت عنها بعد هطول مطر الربيع على دارها التي انبتت الكلأ و العشب الكثير .

الاعراب :

الواو : حرف قسم وجر ، و المقسم به محذوف تقديره و الله ، و الجار و المجرور متعلقان بفعل محذوف ، تقديره أقسم ، اللام : واقعة في جواب القسم ، قد : حرف تحقيق يقرب الماضي من الحال ، مررت : فعل وفاعل ، والجملة الفعلية جواب القسم لا محل لها من الاعراب ، و القسم جوابه كلام مستانف لا محل له ، بدار : جار ومجرور متعلقان بالفعل قبلهما ، ودار

1- اعراب المعلقات ص 148.
2- ديوان الشاعر ص 81.
3- اعراب المعلقات ج2 ص 167.

مضاف وعبلة مضاف اليه مجرور وعلامة جره الفتحة نيابة عن الكسرة لأنه ممنوع من الصرف للعلمية و التأنيث ، بعد : ظرف زمان متعلق بالفعل مررت أيضا

ما : مصدرية ، لعب : فعل ماض ، الربيع : فاعل ، بربعها : جار ومجرور متعلقان بالفعل قبلهما ، وها : ضمير متصل في محل جر بالاضافة ، المتوسم : صفة ربعها ،

ما : المصدرية و الفعل بعدها في تأويل مصدر في محل جر بإضافة بعد إليه[1].

1- اعراب المعلقات ج2 ص 167.

و في البيت السابع و الخمسين يقول عنترة :

هلا سألت الخيل ، يا ابنة مالك *** إن كنت جاهلة بما لم تعلمي [1]

المفردات : الخيل : المراد اصحاب الخيل ، إذ الخيل لا تسأل، فحذف المفعول به وهو المضاف ، وأقام المضاف اليه مقامه وهذا الحذف كثير شائع في القرآن الكريم ، وغيره من الكلام العربي ، قال تعالى :" واسأل القرية "[2] ، أي واسأل أهل القرية وقال جل ذكره :" وجاء ربك"[3] ، أي وجاء أمر ربك ، و الخيل اسم جمع لا واحد له من لفظه ، ابنة مالك : ابنة عمه عبلة عشيقته ،جاهلة : انظر البيت رقم -111- من معلقة طرفة ، بما لم : الباء بمعنى عن كما في قوله تعال :"فاسأل به خبير"[4] ، أي عنه ، وانظر الاعراب [5] .

الاعراب :هلا سألت الشجعان ركاب الخيل ، عن شجاعتي و اقدامي في الحروب أيتها الحبيبة ، إن كنت تجهلين ذلك[6].

المعنى يقول : هلا: حرف تحضيض ، سألت : فعل وفاعل ، الخيل : مفعول به وجملة (هلا سألت الخيل) مستأنفة لا محل لها من الاعراب ، يا : حرف نداء ينوب مناب ادعو ، ابنة : منادى وهو مضاف ، ومالك مضاف إليه ، والجملة الندائية لا محل لها أيضا لأنها مستأنفة إن :حرف شرط جازم ،كنت : فعل ماض ناقص مبني على السكون في محل جزم فعل الشرط و التاء ضمير متصل في محل رفع اسمها ، جاهلة : خبرها ، وجملة (كنت جاهلة) ابتدائية لا محل لها من الاعراب لأنها ابتدائية ، ويقال لأنها جملة شرط غير ظرفي ، وجواب الشرط محذوف لدلالة ما قبله عليه ، اذ التقدير : إن كنت جاهلة فاسألي : الباء : حرف جر، وما :اسم موصول مبني على السكون في محل جر بالبلاء و الجار و المجرور متعلقان بجاهله ، و اما على اعتبار الباء بمعنى (عن) فالجار والمجرور متعلقان بالفعل سألت وتكون الجملة الشرطية معترضة بين الفعل ومتعلقه ، لم : حرف نفي وقلب وجزم ، تعلمي : فعل مضارع مجزوم بلم وعلامة جزمه حذف النون لأنه من الافعال الخمسة وباء المخاطبة ، ضمير متصل في محل

1- ديوان الشاعر ص 82.
2- سورة يوسف الآية 82.
3- سورة الفجر الآية 22.
4- سورة الفرقان الآية 59.
5- اعراب المعلقات ج2 ص 201.
6- المصدر نفسه الصفحة نفسها.

رفع فاعل و الجملة الفعلية صلة الموصول لا محل لها من الاعراب ، و العائد محذوف ، اذ التقدير : بما لم تعليمية [1].

وفي البيت الثامن من بعد المائة يقول عنترة :

يا عبل لو أبصرتني لرأيتني *** في الحرب أقدم كالهزبر الضيغم[2]

المفردات :

الهزبر: هو الأسد القوي ، و الضغيم : مثله [3] .

المعنى يقول : أيتها الحبيبة لو انك أبصرتني في الحرب لرأيتني مقدما أقداما مثل إقدام الأسد القوي [4].

الاعراب :

يا : حرف نداء ينوب مناب ادعو : عبل : منادى مرخم مبني على ضم مقدر على الحرف يا عبلة المحذوف على لغة من ينتظر الحرف الأخير أو هو مبني على الضم الموجود على اللام على لغة من لا ينتظر الحرف الأخير ، في محل نصب بيا ،

لو : حرف لما كان سيقع لوقوع غيره ، أبصرتني : فعل وفاعل ومفعول به ، و النون للوقاية ، و الجملة الفعلية ابتدائية لا محل من الاعراب ، ويقال لأنها جملة شرط غير ظرفي ، اللام : واقعة في جواب لو رأيتني : فعل و فاعل ومفعول به ، و النون للوقاية و الجملة الفعلية جواب لولا محل لها من الاعراب ، في الحرب : جار ومجرور متعلقان بالفعل (أبصر) أو هما متعلقان بالفعل (أقدم) بعدهما ، أقدم : فعل مضارع و الفاعل ضمير مستتر فيه وجوبا تقديره أنا ، و الجملة الفعلية في محل نصب مفعول به ثان للفعل (رأى) في محل نصب حال من باء المتكلم الواقعة مفعولا به

كالهزبر : جار ومجرور متعلقان بمحذوف ، صفة لمفعول مطلق محذوف ، أنظر المعنى الضيغم : بدل من سابقه ، لأنه مرادف له في المعنى ، انظر رأي سيبوبة في البيت رقم -65- من معلقة امرئ القيس [5].

1- نفسه الصفحة نفسها.
2- ديوان الشاعر ص 80.
3- اعراب المعلقات ج2 ص 258.
4- نفسه الصفحة نفسها.
5- نفسه الصفحة 259.

اعراب اسماء النساء في معلقة عمرو بن كلثوم التغلبي:

ابيات الملعلقة من البحر الوافر[1]

يقول الشاعر في البيت السادس منها :

صددت الكأس عنا أم عمرو *** وكان الكأس مجراها اليمينا[2]

المفردات : صددت : من الصدود وهو الاعراض و المنع ومن الاول قوله تعالى لنبيه عليه الصلاة و السلام (يصدون عنك صدودا) [3] ، ومن الثاتي قوله تعالى : (إن الذين كفروا وصدوا عن سبيل الله أضل أعمالهم) [4] ، ويروى (صبنت) ومعناه صرفت ، وهو قريب من الاول ، إذ المراد صرفت ومنعت ، الكأس : أنظر البيت -51- من معلقة طرفة وانما لم يؤنث الفعل (كان) لأن الكأس مؤنث مجازي ، يجوز تانيث الفعل معه وتذكيره اذا كان الفاعل أو نائب الفاعل ظاهرا بعده ، بخلاف ما اذا كان ضميره يعود الى مؤنث مجازي ، فلا يجوز التانيث حينئذ[5] .

المعنى :يقول : صرفت كأس الخمر عنا يا ام عمرو ، وكان مجرى الكأس على اليمين فأجريتها على اليسار ، وهذا يدل على أنه كان من عادة العرب في الجاهلية أن يشرب الرئيس أولا ثم يناول الأيمن ، وقد أقر الرسول صلى الله عليه وسلم هذا ، فقد قال : (الأيمنون الأيمنون ، الا فيمنوا) [6] .

قال صاحب الدرر: و البيت ادرجه الرواة في معلقة عمرو بن كلثوم التغلبي و الصحيح أنه لعمر بن عدي اللخمي ، وقال التبريزي : بعضهم يروي هذين البيتين ، اي هذا البيت ولاحقه لعمروا بن أخت جذيمة الأبرش وذلك لما وجده مالك وعقيل ابنا فارج في البرية ، وكانا يشربان وأم عمرو هذه المذكورة تصد عنه الكأس فلما قال هذا الشعر سقياه وحملاه الى خاله جذيمة وسألاه

1- اعراب المعلقات ص 334 .
2- ديوان الشاعر عمرو بن كلثوم ، جمع وتحقيق وشرح الدكتور اميل بديع يعقوب ، دار الكتاب العربي ، ط1 1995 ص 65 .
3-سورة النساء الآية 61.
4- سورة محمد الآية 01 .
5- اعراب المعلقات ص 341 .
6- نفسه الصفحة نفسها .

أن يكونا في سمره ، فوجد عليهما فقتلهما ثم ندم ، قال : أب جعفر النحاس : سمي النديم نديما لندامة جذيمة حين قتل مالكا وعقيلا ابني فارج (التبريزي بتصرف) [1] .

الاعراب :

صددت : فعل وفاعل ، الكأس : مفعول به ، عنا : جار ومجرور متعلقان بالفعل قبلها ، وجملة (صددت ...الخ) مستانفة لا محل لها من الاعراب ، أم : منادى بحرف نداء محذوف وأم مضاف وعمرو : مضاف اليه ، الواو : واو الحال ، كان : فعل ماض ناقص ، الكأس : اسمها مجراها : يجوز فيه أن يكون مبتدأ ، و الالف للإطلاق و الجملة الاسمية في محل نصب خبر كان وجوز أن يكون (مجراها) بدلا من الكأس بدل اشتمال و اليمين ظرف مكان متعلق بمحذوف خبر كان ، وجوز في وجه ضعيف أن يكون (اليمين) خبر كان لا ظرفا وذلك على اعتبار المبدل منه دون البدل ، وعلى كل فجملة (كان ...الخ) في محل نصب حال من الكأس الأولى و الرابط الواو و إعادة الكأس بعينها[2].

ويقول عمرو في البيت السابع :

وما شر الثلاثة أم عمرو *** بصاحبك الذي لا تصبحينا[3]

المفردات :شر: انظر البيت رقم -22- من معلقة زهير ، صاحب : انظر البيت رقم -6- من معلقة امرئ القيس ، لا تصبحينا : انظر البيت الاول [4] .

المعنى يقول : ليس صاحبك ، ويعني نفسه الذي لا تسقيه شراب الصبوح شر هؤلاء الثلاثة الذين تسقينهم إياه .

الاعراب :

الواو : حرف استئناف ، ما : النافية حجازية تعمل عمل ليس ، شر : اسمها وهو مضاف ، و الثلاثة : مضاف اليه ، ام : منادى بحرف نداء محذوف ، وهو مضاف ، عمرو: مضلف اليه ،

1- السبق الصفحة نفسها .
2- نفسه الصفحة 342 .
3- ديوان الشاعر ص 66 .
4- اعراب المعلقات ص 343 .

والجملة الندائية معترضة بين اسم (ما) وخبرها ، (بصاحبك): الباء : حرف جر زائد : صاحبك : خبرها منصوب ، وعلامة نصبه فتحة مقدرة على آخره منع من ظهورها اشتغال المحل بحركة حرف الجر الزائدة ، وجملة (ما شر ...الخ) متسانفة لا محل لها ، الذي : اسم موصول مبني على السكون في محل جر صفة صاحبك [1] .

لا : نافية ، تصبحينا : فعل مضارع مرفوع وعلامة رفعه ثبوت النون لأنه من الافعال الخمسة ، والالف للاطلاق وياء المؤنثة المخاطبة ، ضمير متصل في محل رفع فاعل و الجملة الفعلية صلة الموصول لا محل لها من الاعراب و العائد محذوف اذ التقدير : الذي لا تصبحينه[2]

وفي البيت الثاني عشر يقول عمرو:

قفي قبل التفرق ياظعينا *** نخبرك اليقين وتخبرينا[3]

المفردات : قفي : انظر البيت -01- من معلقة امرئ القيس ، ظعينا : مرخم ظعينة : انظر البيت رقم -7- من معلقة زهير ، نخبر: بتشديد الباء ، ماضيه أخبر أو خبر لغتان ، وهما بمعنى واحد ، ومثله نخبر بتخفيف الباء وذلك مثل مهل و أمهل ، ووصى و أوصى ، وقد قرئ فيهما قوله تعالى : (ووصى بها ابراهيم بنيه) [4] . (واوصى بها ابراهيم بنيه) [5]

المعنى يقول : احبسي مطيك أيتها الحبيبة العازمة على السفر نخبرك بما تقاسيه بعدك وتخبرينا بما تقاسيه بعدنا من الم البعاد و الفراق ، وقيل : بل المعنى نخبرك ما لا تشكين فيه من حروبنا مع اهلك و المعنى الاول أولى[6] .

الاعراب :

قفي : فعل أمر مبني على حذف النون لانه مضارع من الافعال الخمسة ، وياء المؤنثة المخاطبة ضمير متصل في محل رفع فاعل ، و الجملة الفعلية ابتدائية لا محل لها ، قبل : ظرف زمان متعلق بالفعل قبله ، وقبل : مضاف ، و التفرق : مضاف اليه ، يا : حرف نداء ينوب مناب

1- اعراب المعلقات ص 343 .
2- المصدر نفسه الصفحة نفسها.
3- ديوان الشاعر ص 66 .
4- البقرة 132 .
5- البقرة 132.
6- اعراب المعلقات ص 347 .

أدعو ، ظعينا : منادى مرخم مبني على ضم مقدر على الحرف المحذوف على لغة من ينتظر الحرف الاخير و الالف للاطلاق ، والبناء على لغة من لا ينتظر الحرف الاخير متعذر لضرورة الشعر ،

نخبرك : فعل مضارع مجزوم بجواب الامر ، وجزمه عند الجمهور شرط محذوف ، التقدير : إن تقفي نخبرك ، و الفاعل ضميرمستتر فيه وجوبا تقديره نحن و الكاف ضمير متصل في محل نصب مفعول به أول : اليقين : مفعول به ثان و الجملة الفعلية لا محل لها لأنها جواب للامر ، أو لعدم اقترانها بالفاء على تقدير الشرط ، وعليه فالجملة الندائية معترضة بين الامر وجوابه او بين فعل الشرط وجوابه [1]

الواو : حرف عطف ، تخبرينا : فعل مضارع معطوف على سابقة مجزوم مثله وعلامة جزمه حذف النون لأنه من الافعال الخمسة ، وباء المؤنثة المخاطبة ضمير متصل في محل رفع فاعل ونا : ضمير متصل في محل نصب مفعول به أول ، و المفعول الثاني محذوف لدلالة ما قبله عليه و الجملة الفعلية معطوفة على سابقتها لا محل لها مثلها[2].

و في البيت السادس عشر يقول عمرو بن كلثوم :

أفي ليلى يعاتبني أبوها *** وإخوتها وهم لي ظالمونا؟[3]

هذا البيت لم يذكره احد من شراح المعلقة ، وانما ذكره الدكتور فخر الدين قباوة في تعليقه على شرح التبريزي نقلا عن الجمهرة ، واغلب الظن انه ليس من شعر عمرو بن كلثوم ، ولكنه من الشعر المعمول عليه [4] .

المفردات : يعاتبني : العتاب والعذل واللوم الفاظ مترادفة معناها التوبيخ و التأنيب و التعذيب ، الظلم : انظر البيت رقم -86- و 98 من معلقة طرفة .

المعنى يقول : يؤنبني ويوبخني أبو ليلى واخوتها في حبي لها وهم ظالمون لي في ذلك .

1- نفسه الصفحة نفسها.
2- السابق الصفحة 348.
3- ديوان الشاعر ص 67.
4- اعراب المعلقات ص 351.

الاعراب : الهمزة : حرف استفهام إنكاري في ليلى : جار ومجرور متعلقان بالفعل بعدهما وعلامة الجر الفتحة نيابة عن الكسرة لأنه ممنوع من الصرف ، لألف التانيث المقصورة وهي علة تقوم مقام علتين من موانع الصرف ، وليلى في الاصل مضاف اليه فقد حذف المضاف وأقيم المضاف اليه مقامه ، إذ اصل الكلام أفي حب ليلى ؟ يعاتبني : فعل مضارع ، والنون للوقاية وياء المتكلم ضمير متصل في محل نصب مفعول به ، أبوها : فاعل مرفوع ، وعلامة رفعه الواو نيابة عن الضمة لأنه من الاسماء الخمسة ، وها : ضمير متصل في محل جر بالإضافة ، وجملة (يعاتبني ابوها) مستأنفة لا محل لها من الاعراب ، والواو : حرف عطف ، إخوتها : معطوف على أبوها ، وها : في محل جر بالإضافة ، الواو : واو الحال ، هم : ضمير منفصل مبني على السكون في محل رفع مبتدأ ، لي : جار ومجرور متعلقان بظالمون بعدها ، ظالمون : خبر المبتدأ مرفوع وعلامة رفعه الواو نيابة عن الضمة لأنه جمع مذكر سالم ، و النون عوض من التنوين في الاسم المفرد و الالف للاطلاق ، والجملة الاسمية في محل نصب حال من أبوها و اخوتها ، والرابط الواو و الضمير معا[1] .

وفي البيت الثامن والعشرين يقول عمرو:

أبا هند فلا تعجل علينا *** وانظرنا نخبرك اليقينا[2]

المفردات : أبو الهند : هي كنية الملك عمرو بن هند ، وأبوه المنذر بن ماء السماء بن النعمان بن امرئ القيس بن عمرو بن عدي من بني لخم[3] ، وقد اشتهر بامه هند ، وهند هذه عمة امرئ القيس بن حجر الكندي ، ويستدلون بهذا على أن العرب كانوا يجلون المرأة بخلاف عمرو صاحب المعلقة ، فان (كلثوم) اسم ابيه ، وأمه ليلى كما راينا في الحديث عن نسبه[4] .

وهند يجوز فيه الصرف و المنع ، وهو اولى ، فالمنع نظرا لوجود العلتين وهما العلمية و التأنيث ، والصرف نظرا لخفة اللفظ ، سبب عدم نقله من المذكر للمؤنث بخلاف زيد اسم امراة لا اسم ذكر ، فإنه يمنع من الصرف ، لأنه بنقله حصل فيه ثقل ، وهو منزل منزلة حرف رابع فيكون كزينب ، وبسبب عدم تحريك وسطه بخلاف سقر ، فيمنع لأن تحريك وسط قائم مقام حرف

1- اعراب المعلقات ص 351.
2- ديوان الشاعر ص 71.
3- اعراب المعلقات ص 364.
4- المصدر نفسه الصفحة 365.

رابع أيضا ، وبسبب كونه ليس أعجميا ، بخلاف جور اسم وبلدة ، فيمنع لأن العجمة بمنزلة تحريك الوسط ، فتنزل منزلة حرف رابع ، و كما يجوز الوجهان في هند يجوزان ايضا في دعد وعلى الوجهين ورد قول الشاعر: [1].

لم تتلفع بفضل مئزرها *** دعد ، ولم تسق دعد في العلب

1- اعراب المعلقات ص 365.

انظرنا : انتظرنا ، ويجوز ان يكون المعنى امهلنا ، و بهما فسر الزمخشري قوله تعالى : (يوم يقول المنافقون و المنافقات للذين آمنوا أنظرونا نقتبس من نوركم) [1]

وله قول ثالث : (انظرونا ، أي انظروا إلينا من النظر وهو الموافق لتتمة الآية ، و المحتملة للتفسيرين الاولين لا غير آية البقرة (يا أيها الذين آمنوا لا تقولوا راعنا وقولوا انظرنا) [2]

نخبرك : انظر البيت رقم- 12- [3] .

المعنى يقول : أيها الملك الهمام ، وكناه بابي هند ، لا تعجل علينا ، و امهلنا رويدا نخبرك الخير اليقين بما حصل بيننا وبين بني بكر ، أو نخبرك الخير اليقين من أمرنا وشرفنا وهو الاولى لأن الأبيات الآتية توضح المعنى [4].

الاعراب : أبا : منادى بحرف نداء محذوف منصوب وعلامة نصبه الالف نيابة عن الفتحة لأنه من الاسماء الخمسة ، وأبا مضاف وهند ، مضاف اليه ، الفاء : زائدة لتزيين اللفظ ، لا : ناهية جازمة ، تجعل : فعل مضارع مجزوم بلا الناهية ، والفاعل ضمير مستتر فيه وجوبا تقديره أنت : علينا : جار وجرور متعلقان بالفعل قبلها ، وجملة (لا تعجل علينا) ابتدائية مثل الجملة الندائية قبلها لا محل لها مثلها ، الواو :حرف عطف ، انظرنا : فعل أمر ، والفاعل ضمير مستتر تقديره أنت ونا : ضمير متصل في محل نصب مفعول به ، و الجملة الفعلية معطوفة على ما قبلها لا محل لها أيضا ، نخبرك : فعل مضارع مجزوم بجواب الامر ، وجزمه عند الجمهور بشرط محذوف و الفاعل ضمير مستتر وجوبا تقديره نحن و الكاف ضمير متصل في محل نصب مفعول به اول اليقينا : مفعول به ثان ، و الالف للاطلاق وجملة (نخبرك اليقينا) لا محل لها كما رأيت في البيت رقم -12-[5]

ويقول عمرو في البيت التاسع و الخمسين من المعلقة :

1- سورة الحديد الآية 13.
2- سورة البقرة الآية 104.
3- اعراب المعلقات ص 365.
4- المرجع نفسه الصفحة نفسها.
5- اعراب المعلقات ص 366.

بأي مشيئة عمرو بن هند *** نكون لقيلكم فيها قطينا؟[1]

المفردات : المشيئة : الارادة ، والفعل شاء يشاء ، و انظر البيت رقم -88- من معلقة طرفة هند:انظر البيت رقم -28- القيل : الملك دون الملك الاعظم ، وقيل : هو وزير الملك و الجمع أقيال و احتج للاول بالحديث الذي يروى عن رسول الله صلى الله عليه وسلم أنه كتب لوائل بن حجر ولقومه (من محمد رسول الله الى الاقيال العباهلة من أهل حضرموت) و الاقيال قد مضى تفسيرهم و العباهلة الذين أقروا على ملكهم لا يزالون عنه القطين : الخدم ، و القطين في غير هذا سكان المنزل من قطن المكان نزل فيه و أقام [2]

المعنى يقول : بأية ارادة اردتها يا عمرو بن هند أن نكون خدما وعبيدا لمن وليتموه أمرنا من الملوك الذين وليتموهم فهو يأبى أن يكون قومه أذلاء باستخدام قيله اياهم[3] .

الاعراب : بأي : جار ومجرور متعلقان بالفعل نكون الآتي و أي : مضاف و مشيئة مضاف اليه ، عمرو : منادى بحرف نداء محذوف ، وهو منصوب إتباعا لفتحة ابن بعده ويجوز ضمه و الاول أكثر ، قال ابن مالك رحمه الله تعالى .

ونحو زيد ضم وافتحن من *** نحو أزيد بن سعيد لا تهن

ابن : صفة عمرو وهو مضاف وهند: مضاف اليه ، نكون : فعل مضارع ناقص ، واسمه ضمير مستتر فيه وجوبا تقديره نحن لقيلكم : جار ومجرور متعلقان يقطينا الآتي : و الكاف ضمير متصل في محل جر بالاضافة و الميم علامة جمع الذكور ، فيها : جار ومجرور متعلقان بالفعل نكون ، قطينا : خبر نكون ، وجملة (نكون..الخ) مستانفة لا محل لها من الإعراب [4]

وفي البيت الستين يقول :

بأي مشيئة عمروبن هند *** ترى أنا نكون الأرذلينا[5]

1- ديوان الشاعر ص 78.
2- اعراب المعلقات ص392.
3-.المرجع نفسه الصفحة نفسها .
4- اعراب المعلقات ص 393.
5- ديوان الشاعر ص 79.

المفردات : بأي مشيئة عمرو هند : انظر البيت السابق ، الارذلين : جمع الأرذل وهومن دون الخسيس ويجمع أيضا على أراذل.

المعنى يقول : بأية إرادة أردتها يا عمرو بن هند أن نكون الحقيرين المهانين في الدنيا[1] .

الاعراب : (بأي مشيئة عمرو بن هند) انظر البيت السابق ، ترى : فعل مضارع مرفوع وعلامة رفعه ضمة مقدرة على الالف للتعذر ، والفاعل ضمير مستتر فيه وجوبا تقديره أنت أن : حرف مشبه بالفعل ، ونا : ضمير متصل في محل نصب اسمها ، وقد حذفت النون للتحقيق وبقيت الالف دليلا عليها ، نكون : فعل مضارع ناقص واسمه ضمير مستتر فيه وجوبا ، تقديره نحن الأرذلينا : خبر نكون منصوب ، وعلامة نصبه الياء نيابة عن الفتحة لأنه جمع مذكر سالم والنون عوض من التنوين في الاسم المفرد و الألف للإطلاق وجملة (نكون الأرذلين) في محل رفع خبر أنا و أن واسمها وخبرها في تاويل مصدر في محل نصب ستمس مفعولي(ترى) وجملة (ترى...الخ) مستأنفه لا محل لها من الاعراب [2]

و اخيرا يقول عمرو بن كلثوم في البيت الواحد والستين :

بأي مشيئة عمرو بن هند *** تطيع بنا الوشاة وتزدرينا[3]

المفردات : بأي مشيئة عمرو بن هند : انظر البيت -59- الوشاة : جمع واش ، وهو النمام الذي ينقل الكلام من شخص الى آخر يقصد الافساد ، وذلك من شر ما يوصف به انسان ، قال النبي صلى الله عليه وسلم : (لا يدخل الجنة نمام) ، تزدرينا :تحتقرنا : قال الله تعالى :حكاية عن قول نوح على نبينا وعليه ألف صلاة وسلام (ولا أقول للذين تزدري أعينكم لن يؤتيهم الله خيرا) [4] المعنى يقول :كيف تصغي الى قول الوشاة فينا ، وتحتقرنا أيها الملك ، ونحن أجل من أن يحتقرنا أنسان و يحط من كرامتنا .

الاعراب : (بأي مشيئة عمرو بن هند) انظر البيت -95- تطيع : فعل مضارع و الفاعل ضمير مستتر فيه وجوبا تقديره أنت ، بنا جار ومجرور متعلقان بالفعل قبلهما ، الوشاة : مفعول به

1- اعراب المعلقات ص 393.
2- نفسه الصفحة نفسها.
3- ديوان الشاعر ص 79.
4- سورة هود الآية 31 .

وجملة (تطيع ...الخ) مستانفة لا محل لها الواو : حرف عطف ، تزدرينا : فعل مضارع مرفوع وعلامة رفعه ضمة مقدرة على الياء للثقل و الفاعل ضمير مستتر فيه وجوبا تقديره انت ، ونا : ضمير متصل في محل نصب مفعول به والجملة الفعلية معطوفة على ما قبلها لا محل لها مثلها[1].

1- اعراب المعلقات ص 394.

اعراب أسماء النساء في معلقة النابغة الذبياني :

أبيات المعلقة من البحر البسيط [1]

يقول في مطلعها:

يا دار مية بالعياء فالسند *** أقوت وطال عليها سالف الأمد[2]

المفردات : دار: انظر البيت رقم -02- من معلقة زهير ، مية : علم امرأة تغزل بها الشاعر على عادة الشعراء من افتتاح قصائدهم بذكر امرأة معلومة أو مجهولة وهو الغالب ، العلياء : هي في الأصل المرتفع من الأرض و أراد الشاعر به مكانا معلوما ، وكذلك السند مع كونه سند الوادي في الجبل وهو ارتفاعه حيث يسند فيه أي يصعد و الفاء لا تفيد هنا ترتيبا ولا تعقيبا اقوت ، خلت من سكانها و أهلها ، و القواء القفر من الأرض ، السالف :الماضي ، الأمد: الزمن مثل الأبد [3] .

المعنى : ينادي متولها ومتحيرا ديار الأحبة التي كانت تقطنها في المكانين المعلومين حالة كونها قد خلت من سكانها بارتحالهم عنها ، وطال فراقهم لها حيث لم يعودوا إليها ، ولا تنس أن النداء لما لا يعقل وهو الدار[4] .

الاعراب : يا : حرف نداء ينوب مناب الفعل أدعو ، دار : منادى وهو مضاف ومية مضاف اليه مجرور وعلامة جره الفتحة نيابة عن الكسرة لأنه ممنوع من الصرف للعلمية و التأنيث ، بالعلياء: جارو ومجرور متعلقان بمحذوف صفة دار مية ، وقيل : متعلقان بمحذوف حال منها ، ويكون العامل في الحال (يا) لما فيها من معنى الفعل ،وهو أقوى عند البصريين فالسند : معطوف على سابقه بالفاء العاطفة ، أقوت : فعل ماض مبني على فتح مقدرة على الالف المحذوفة لإلتقاء الساكنين ، و التاء للتأنيث ، و الفاعل ضمير مستتر فيه تقديره هي يعود الى دارمية ، والجملة الفعلية في محل نصب حال من دارمية و الرابط الضمير فقط ، وقد قبلها مقدرة ، الواو : حرف عطف ، طال : فعل ماض، عليها : جار و مجرور متعلقان بالفعل

1- اعراب المعلقات ج 02 ص 452.
2- ديوان الشاعر النابغة الذبياني تحقيق نحنح أبو الفضل ابراهيم ط 2 دار المعارف ص 01.
3- اعراب المعلقات نص ج 02 ص 452.
4- نفسه الصفحة نفسها.

قبلها ، سالف : فاعل طال ، وهو مضاف و الأمر مضاف اليه، وجملة طال...الخ معطوفة على سابقتها فهي شريكتها في الحالية و الرابط الضمير المجرور محلا بعلى فقط[1] .

1- اعراب المعلقات ج2 ص 453 .

اعراب اسماء النساء في معلقة الحارث بن حلزة اليشكري :

هذه المعلقة من البحر الخفيف[1]

آذنتنا ببينها أسماء رب ثاو يمل منه الثواء[2]

المفردات : آذنتنا : اعلمتنا ، قال الله تعالى :(فقل آذنتكم على سواء) [3] أي اعلمتك وقال تعالى (وأذان من الله ورسوله الى الناس يوم الحج الاكبر أن الله بريء من المشركين ورسوله) [4] و الاذان للصلاة الاعلام بدخول وقتها ، البين : انظر البيت رقم -05- من معلقة امرئ القيس أسماء : علم امرأة غير معينة على عادة الشعراء من افتتاح قصائدهم بالتشبب بامرأة معينة أو غير معينة وإعلال أسماء مثل إعلال آباء في البيت رقم -86- من معلقة عمرو بن كلثوم ، ثاو: مقيم وإعلال (واد) في البيت رقم -60- من معلقة امرئ القيس ، يمل : من الملال ، وهو السآمة من الشيء ، الثواء : الاقامة و الثواء لا يمل و انما يمل منه ، فالتقدير : رب ثاو يمل من ثوائه ، وهو مصدر ، واسم المكان منه مثوى[5] ، قال الله تعالى عن نار جهنم (وبئس مثوى الظالمين) [6].

المعنى يقول : لقد أعلمتنا أسماء بعزمها على فراقنا مع كراهتنا لفراقها علما ان كثيرا من المقيمين تمل اقامتهم وذلك لثقلهم فيود الانسان مفارقتهم ولكن اسماء ليست منهم[7] .

الاعراب : آذنتنا : فعل ماض ، و التاء للتأنيث ، ونا : ضمير متصل في محل نصب مفعول به ، ببينها : جار ومجرور متعلقان بالفعل قبلهما ، وها : ضمير متصل في محل جر بالإضافة من اضافة المصدر لفاعله ، أسماء :فاعل مرفوع وعلامة رفعه الضمة الظاهرة على اخره ، والجملة الفعلية ابتدائية لا محل لها ، رب: حرف جر شبيه بالزائد لا يتعلق بشيء .

1- اعراب المعلقات ص 463.
2- ديوان الشاعر الحارث بن حلزة تحقيق د.اميل بديع يعقوب دار الكتاب العربي، بيروت ط1 ،1991 ص 19.
3- سورة الانبياء الآية 109.
4- سورة التوبة الآية 03.
5- اعراب المعلقات ص 463.
6- سورة آل العمران الآية 151.
7- اعراب المعلقات الصفحة 464.

ثاو : مبتدأ مرفوع وعلامة رفعه ضمة مقدرة على آخره منع من ظهورها اشتغال المحل بحركة حرف الجر الشبيه بالزائد ، وهذه الضمة مقدرة بدورها على الياء المحذوفة لالتقاء الساكنين ، وثاو صفة لموصوف محذوف / يمل : فعل مضارع مبني للمجهول ، منه: جار و مجرور متعلقان بالفعل قبلهما ، الثواء : نائب فاعل ، والجملة الفعلية صفة ثانية للموصوف المحذوف وخبر المبتدأ الذي هو مجرور برب محذوف تقديره موجود[1].

ويقول الحارث في البيت السابع :

وبعينيك أو قدت هند النار *** أخيرا تلوي بها العلياء[2]

المفردات : بعينيك : الكاف للخطابة ، و المراد نفسه وذلك على التجريد ، فقد جرد من نفسه شخصا وخاطبه و التجريد أن ينتزع من أمر ذي صفة آخر مثله فيها مبالغة ، هند: انظر البيت رقم -28- من معلقة عمرو بن كلثوم ، اخيرا : أي عند أخر عهد بها ويروى مكانه (أصيلا) انظر البيت رقم -63- من معلقة امرئ القيس ، تلوي : ترفعها وتضيئها له ، العلياء : المكان المرتفع من الارض ، وإنما يريد العالية وهي الحجاز وما يليه من بلاد قيس [3]

المعنى يقول ، مخاطبا لنفسه : لقد اوقدت هند النار بمرآك ومنظر منك ، وكأن البقعة العالية التي اوقدت عليها النار تشير إليك بها : فنرفعها أحيانا ونضيئها [4].

الاعراب : الواو : حرف استئناف ، بعينيك : جار ومجرور متعلقان بالفعل بعدهما وعلامة الجر الياء نيابة عن الكسرة لأنه مثنى ، وحذفت النون للإضافة و الكاف ضمير متصل في محل جر بالإضافة ، أوقدت : فعل ماض و التاء للتأنيث ، هند : فاعل مرفوع ، النار : مفعول به و الجملة الفعلية مستأنفة لا محل لها من الاعراب ، أخيرا :ظرف زمان متعلق بالفعل أوقدت تلوي : فعل مضارع مرفوع وعلامة رفعه ضمه مقدرة على الياء للثقل ،

1- اعراب المعلقات ص 464.
2- ديوان الشاعر ص 20.
3- اعراب المعلقات ص 469.
4- نفسه الصفحة نفسها.

بها : جار ومجرور متعلقان بالفعل قبلها ، العلياء : فاعل تلوي ، و الجملة الفعلية في محل نصب حال من النار و الرابط الضمير المجرور بالباء [1] .متعلقان بالفعل قبلهما ، العلياء : فاعل تلوى ، و الجملة الفعلية في محل نصب حال من النار و الرابط لضمير المجرور بالباء[2].

ويقول الحارث في البيت الرابع و الاربعين من المعلقة

كتكاليف قومنا إذ غزا المنـ *** ـذر هل نحن لابن هند رعاء[3]

المفردات : التكاليف : المشاق و الشدائد على انه جمع تكليف أو تكلفة ، القوم : انظر البيت رقم – 59- من معلقة امرئ القيس ، إذ غزا ... الخ : فقد ذكر أنه لما قتل المنذر بن ماء السماء انحازت طائفة من بني تغلب عنه ، وقالوا : لا نعطي أحدا من ولده طاعة ، فلما ولي عمرو بن هند بعد أبيه ، وكانت امه هند بنت عمرو بن حجر بن الحارث آكل المرار الكندي ، بعث الى الذين انحازوا عن ابيه من بني تغلب يدعوهم الى الرجوع الى طاعته ، و الى الغزو معه فأبوا أن يجيبوه وقالوا : مالنا نغزو معك أرعاء نحن لك ؟ فإنما حكى الحارث في قوله (هل نحن لابن هند رعاء) قول بني تغلب ، فغضب عمرو بن هند عند ذلك ، و أراد أن يغزو عسان يطلب دم أبيه ، انظر البيت رقم -46- فبعث في أهل مملكته فاستنفرهم فنفر معه من كل حي جماعة وبكر بن وائل ، وقوم من بني تغلب [4] .

فلما اجتمع له ما أراد من عشائر العرب رأس عليهم أخاه النعمان وأمرة أن يغزو غسان ويجعل أول غزوة على الذين خالفوه من بني تغلب وقال بعض الرواه [5]: كان عمرو بن هند غزا واستخلف أخاه النعمان ، فمر ببني تغلب ، فقتل قوما ممن خالفه ، ثم اقبل يريد الغسانيين فمر ببعض مدائن الشام ، فقتل ملكا من ملوكهم ، و أخذ بنتا له ، إسمها مبسون و استنفذ أخاه امرأ القيس بن المنذر وكان أسر يوم قتل المنذر[6] .

1- اعراب المعلقات ص 469.
2- المصدر نفسه الصفحة نفسها.
3- ديوان الشاعر ص 29.
4- اعراب المعلقات ص 524.
5- المصدر نفسه الصفحة نفسها.
6- المصدر نفسه الصفحة نفسها.

المعنى يقول : هل قاسيتم من المشاق و الشدائد ما قاسى قومنا ، حين غزوا مع الملك عمرو و أبيتم الغزو معه وقلتم : ما لنا نغزو معه ، أرعاء نحن له ؟ ولا تنس أن المراد بالمنذر، الابن عمرو نفسه ، وقد اضطره الشعر الى ذلك [1].

الاعراب : كتكاليف : جار وجرور متعلقان بمحذوف صفة لمفعول مطلق محذوف مع الفعل ، و التقدير : هل تكلفتم تكليفا أو تكلفة كائنة كتكاليف ، وتكاليف : مضاف وقومنا : مضاف اليه من إضافة المصدر لفاعله ، ونا : ضمير متصل في محل جر بالاضافة ، إذ : ظرف لما مضى من الزمان مبني على السكون في محل نصب متعلق بالمصدر السابق أو بفعله المحذوف ، غزا : فعل ماض مبني على فتح مقدر على الالف للتعذر ، المنذر: فاعل غزا ، و الجملة الفعلية في محل جر بإضافة إذ إليها ، هل : حرف استفهام ، نحن: ضمير منفصل مبني على الضم في محل رفع مبتدأ لإبن : جار ومجرور متعلقان بمحذوف حال من رعاء ، كان صفة له ، فلما قدم عليها صار حالا على القاعدة نعت النكرة ، اذا تقدم عليها صار حالا ، وابن مضاف وهند : مضاف اليه رعاء : خبر المبتدأ و الجملة الاسمية في محل نصب مقول القول المحذوف (انظر المفردات و المعنى).

وفي البيت الخامس و الاربعين يقول الحارث :

إذ أحل العلاة قبة ميسو *** ن ، فأدنى دارها العوصاء[2].

المفردات : أحل : أنزل ، قال تعالى : (الذي أحلنا دار المقامة)[3] ، العلاة : ويروى(العلياء) وهي ارض قريبة من العوصاء ، و العوصاء أقرب دار أنزلها عمرو ، ميسون حين أخرجها من الشام أسيرة ، ميسون : هي بنت الملك الذي قتله عمرو بن هند كما رأيت في البيت السابق ، أدنى : انظر دون في البيت رقم – 76 – من معلقة امرئ القيس ، ديار: انظر البيت رقم – 2 – من معلقة زهير [4].

1- اعراب المعلقات ص 524.
2- ديوان الشاعر ص 30.
3- سورة الفاطر الأية 35 .
4- اعراب المعلقات ص 525.

المعنى يقول : و إنما حصل ما تقدم في الابيات السابقة حين غزا الملك عمرو الملك الغساني ، فقتله ، وأخذ ابنته سبية مع قبتها ، فأنزلها العلاة و العوصاء التي هي اقرب ديارها الى ديار الملك[1].

الاعراب : إذ : بدل من إذ في البيت السابق ، احل : فعل ماض ، و الفاعل ضمير مستتر تقديره هو يعود الى الملك عمرو ، العلاة : مفعول به اول ، قبة : مفعول به ثان ، و قبة مضاف وميسون : مضاف اليه مجرور وعلامة جره الفتحة نيابة عن الكسرة لأنه ممنوع من الصرف للعلة و التانيث ، وجملة (أحل ...الخ) في محل جر بإضافة اذ إليها ، الفاء : حرف عطف ، ادنى : مبتدأ مرفوع ، وعلامة رفعه ضمة مقدرة على الالف للتعذر ، وأدنى مضاف ودارها : مضاف اليه ، وها : ضمير متصل في محل جر بالاضافة ، العوصاء : خبر المبتدأ ، و الجملة الاسمية معطوفة على الجملة الفعلية السابقة ، فهي في محل جر مثلها[2].

ويقول الحارث في البيت السابع و الستين :

وولدنا عمرو بن أم اناس *** من قريب لما أتانا الحباء[3].

المفردات : عمرو: أراد به عمرو بن حجر الكندي ، وهو بن حجر أم اناس بنت ذهل بن شيبان بن ثعلبة وعمرو بن ام أناس هذا هو جد امرئ القيس الشاعر لأبيه فنتج أن امرأالقيس ابن خال عمرو بن هند من قريب : معناه النسب بيننا قريب ليس بالمتباعد ، لما اتانا الحباء : حين اتلنا حباء الملك عمرو بن حجر لما خطب الينا و رآنا اهلا لمصاهرته ، والحباء في اللغة العطية ، و المحاباة الميل و التفضيل على الغير [4].

تنبيه : قال الفراء: اذا كنيت امراة بأم اناس ، وام صبيان ، وأم رجال ، وأم نساء ، كان الغالب عليها ألا تجرى لأنه لما لم يكن أضيفت اليه إسما من أسماء الرجال معروفا كان كالإسم لها ، وانشد لبشر بن خازم :

وإلى ابن أم اناس تعمد ناقتي *** عمر ستنجح حاجتي او تتلف

1- اعراب المعلقات ص 526.
2- المصدر نفسه الصفحة نفسها.
3- ديوان الشاعر ص 35.
4- اعراب النعلقات ص 548.

فلم يجر أناس ، قال الفراء : ولو توهم في أناس أنه اسم لابن لها ، وإن لم يكن لها ابن جاز اجراؤه [1].

المعنى يقول : و الآية الثالثة التي لنا عند عمرو كوننا قد ولدنا هذا الملك عمرو بن حجر ورآنا اهلا لمصاهرته وهند أم الملك عمرو بنت الملك عمرو بن حجر كما رأيت فنحن بذلك أخوال أم هذا الملك [2].

الاعراب : الواو : حرف استئناف ، ولدنا : فعل وفاعل ، عمرو : مفعول به ، ابن : صفة عمرو : وابن مضاف وام مضاف اليه و اناس : مضاف اليه وقد صرف لضرورة الشعر ، اذ حقه المنع ، من قريب : جار ومجرور متعلقان بالفعل ولدنا ، لما : ظرفية حينية ، متعلقة لقريب لأنه صفة مشبهة ، اتانا : فعل ماض مبني على فتح مقدر على الالف للتعذر ، ونا : ضمير متصل في محل نصب مفعول به ، الحباء : فاعل و الجملة الفعلية في محل جر بإضافة لما اليها ، وجملة (ولدنا ...الخ)مستانفة لا محل لها [3].

1- اعراب المنعلقات ص 549.
2- نفسه الصفحة نفسها.
3- نفسه الصفحة نفسها.

اعراب أسماء النساء في معلقة لبيد بن ربيعة :

معلقة لبيد من البحر الكامل [1]

يقول في البيت السادس عشر منها:

بل ما تذكر من نوار وقد نات *** وتقطعت أسبابها ورمامها[2]

-المفردات : تذكر: فعل مضارع أصله تتذكر ، انظر البيت رقم -25- من معلقة امرئ القيس ، نوار : علم على امرأة يشبب بها ، وهي مأخوذة من النوار، وهو النفور من الريب يقال : نرتُ من ذلك الأمر ، أنور نورًا ، اذا نفرت منه ، نأت : بعدت ، أسبابها أنظر البيت رقم -50- من معلقة زهير، رمامها جمع رمة وهي القطعة البالية من الحبل [3].

المعنى يقول : بعد أن جرد من نفسه شخصا و خاطبه أي شيء تتذكر من نوار في حال بعدها عنك ، و قد تقطعت أسباب مودتها و الوصول إليها ما قوي منها وما ضعف[4].

الاعراب :

بل : حرف انتقال من كلام إلى أخر، ما : إسم استفهام مبني على السكون في محل رفع مبتدأ ، تذكر: فعل مضارع و الفاعل ضمير مستتر تقديره أنت ، و المفعول محذوف ، التقدير تتذكره ، و الجملة الفعلية في محل رفع خبر المبتدأ ، و الجملة الاسمية مستأنفة لا محل لها وإن اعتبرت (ما) مفعولا به للفعل تذكر : فتكون الجملة فعلية ، من : حرف جر ، نوار: اسم مجرور بـ (من) وعلامة جره الفتحة نيابة عن الكسرة لأنه ممنوع من الصرف للعلمية والتأنيث المعنوي ، و الجار و المجرور متعلقان بالفعل قبلهما ، الواو : واو الحال ، قد : حرف تحقيق يقرب الماضي من الحال ، نأت : فعل ماضي مبني على فتح مقدر على الالف المحذوفة لإلتقائها ساكنة مع ناء التأنيث ، و الفاعل ضمير مستتر تقديره هي تعود على نوار ، و الجملة الفعلية في محل نصب حال من نوار ، و الرابط الواو والضمير ، الواو : حرف عطف تقطعت : فعل ماض و التاء للتأنيث ، أسبابها : فاعل وها ضمير متصل في محل جر بالاضافة و الجملة الفعلية معطوفة على سابقتها ، فهي مثلها في محل جر بالإضافة [5].

1- اعراب المعلقات الجزء 02 ص 33.
2- ديوان لبيد بن ربيعة العامري دار ضادر بيروت ص 166.
3- اعراب المعلقات ص 34.
4- المصدر نفسه ص 34.
5- اعراب المعلقات الجزء الثاني ص 34.

ويقول لبيد في البيت 17 :

مرية حلت بفيد ، وجاورت *** أهل الحجاز ، فأين منك مرامها[1]

المفردات : مرية منسوبة الى بني مرة بن عوف بن سعد بن ذبيان بن بغيض ، حلت : نزلت ، فيد :بلدة معروفة في طريق مكة يجوز منعها من الصرف وصرفها على نحوما تقف عليها في البيت رقم-28- من معلقة عمرو بن كلثوم إن شاء الله تعالى ، جاورت : من المجاورة ويروى (جاوزت) بالزاي ، بمعنى قطعت وتركت ، الحجاز : بلاد معروفة مشهورة و أنكر أبو جعفر هذه الرواية ، ورواه (أهل الجبال) وقال : وذلك أن فيد قرب جبلي طيء، مرة أهل فيد من الجبلين ، وبين فيد وبين الحجاز مسيرة ثلاثة عشرة يوما ، فكيف يكون أراد الحجاز؟ و إنما أراد بالجبال أبا وسلمى ، قال : ومن الحجة للجبال قوله : (بمشارق الجبلين ، أو بمحجر) وقال الزوزني : يريد أنها تحل بفيد أحيانا وتجاوز أهل الحجاز ، وذلك في فصل الربيع و أيام الانتاج ، لآنه بينها وبين الحجاز مسافة بعيدة وتيهًا قذفاً ، مرامها :مطلبها[2].

المعنى يقول : إن نوار من بني مرة ، وليس من اهلك وقد نزلت بفيد ، فقد بعدت عنك ، فما طلبك لها ؟ أي لا فائدة في ذلك ومطلبها عناء [3].

الاعراب : مرية : خبر لمبتدأ محذوف تقديره هي و مرية : صفة لموصوف محذوف حلت : فعل ماض ، والتاء للتأنيث ، و الفاعل ضمير مستتر تقديره هي تعود الى الموصوف المحذوف ، و الجملة الفعلية صفة ثانية للموصوف المحذوف أو هي في محل نصب حال منه بعد وصفه على حد قوله تعالى : (هذا ذكر مبارك أنزلناه) [4] ، بفيد : جار ومجرور متعلقان بالفعل قبلها ، الواو : حرف عطف ، جاورت : فعل ماض ، و التاء للتأنيث و الفاعل ضمير مستتر تقديره هي يعود الى الموصوف المحذوف ، اهل : مفعول به ، وهو مضاف و الحجاز مضاف اليه و جملة (جاورت... الخ) معطوفة على ما قبلها فهي مثلها ، الفاء : حرف عطف أين : اسم استفعام مبني على الفتح ، في محل نصب على الظرفية المكانية متعلق بمحذوف في محل رفع خبر مقدم ، منك : جار ومجرور متعلقان بالخبرالمحذوف أيضا أو بمحذوف خبر ثان أو بمحذوف حال من الضمير المستتر في الخبر المحذوف ، مرامها : مبتدأ مؤخر

1- ديوان لبيد بن ربيعة العامري ، دار صادر بيروت ، ص 167.
2- اعراب المعلقات ج 2 ص 35.
3- المصدر نفسه الصفحة نفسها.
4- سورة الانبياء الآية 50.

وها : ضمير متصل في محل جر بالإضافة ، و الجملة الاسمية (أين منك مرامها) معطوفة على ما قبلها و الاستئناف ممكن[1]. ويقول لبيد في البيت 55:

أو لم تكن تدري نوار بأنني *** وصال عقد حبائل جذامها[2]

المفردات : نوار : اسم امرأة من بني جعفر كذا قال الأنباري و التبريزي ، وهو خلاف ما ذكر في شرح البيت رقم -17- وصال : صيغة مبالغة من المواصلة وهي ضد المقاطعة و الفعل وصل يصل صل ، انظر اعلال قفا في البيت رقم -01- من معلقة امرئ القيس فهو مثله حبائل : جمع حبالة وهي مستعارة للعهد و المودة هنا ، جذامها : صيغة مبالغة من الجذم وهو القطع ، و الفعل جذم يجذم.

المعنى يقول : ألا تعلم نوار علم اليقين أنني أصل عقد العهود و المودات مع الذين أعقدها معهم و أقطعها من يستحق القطيعة و الهجر.

الاعراب : الهمزة : حرف استفهام وتقرير ، الواو : حرف عطف ، لم : حرف نفي وقلب وجزم ، تكن : فعل مضارع ناقص مجزوم بلم ، تدري : فعل مضارع مرفوع وعلامة رفعه ضمة مقدرة على الياء للثقل ، والفاعل ضمير مستتر تقديره هي يعود الى نوار وهو و إن كان متأخرا لفظا ، فهو متقدم رتبة والجملة الفعلية في محل نصب خبر تكن تقدم على اسمها ، نوار: تنازعه كل من تكن وتدري ، فالاول يطلبه اسما له و الثاني يطلبه فاعلا له ، فإن أعملت الثاني فيه أضمرت في الأول ، وهو اختيار البصريين ، وإن أعملت الاول فيه أضمرت في الثاني وهو اختيار الكوفيين ، الباء : حرف جر زائد ، أنني: حرف مشبه بالفعل و النون للوقاية وياء المتكلم ضمير متصل في محل نصب اسمها ، وصال : خبرها ، وهو مضاف وعقد: مضاف اليه من إضافة اسم الفاعل لمفعوله ، وفاعله ضمير مستتر فيه تقديره أنا ، وعقد :مضاف وحبائل مضاف اليه وصرف لضرورة الشعر ، إذ حقه أن يمنع لصيغة منتهى الجموع جذامها:خبر ثان لأن ، وها : ضمير متصل في محل جر بالاضافة من إضافة اسم الفاعل لمفعوله ، وفاعله ضمير مستتر تقديره أنا ،وأن واسمها وخبرها في تأويل مصدر مجرور لفظا منصوب محلا سد مسد مفعولي الفعل (تدري) [3].

1-اعراب المعلقات ج 2 ص 36.
2- ديوان الشاعر ص 175.
3- اعراب المعلقات العشر ج 2 ص 79.

اعراب أسماء النساء في معلقة الأعشى :

المعلقة من البحر البسيط [1]

يقول الأعشى في بيتها الأول:

ودع هريرة، إن الركب مرتحل *** وهل تطيق وداعا أيها الرجل [2]

المفردات : ودع : أمر من ودع يودع ، تقول : ودع المسافر القوم خلفهم وتركهم ، وودع القوم المسافر شيعوه إذا خرج من عندهم ، قال الله تعالى لنبيه صاى الله عليه وسلم :"(ما ودعك ربك وما قلى)" [3] ، هريرة :قينة كانت لرجل من آل عمرو بن مرثد ،أهداها إلى قيس بن حسان بن ثعلبة بن عمرو بن مرثد ، فولدت له خُليدًا المذكور في البيت -19- وكان قد تغزل بها الشاعر ، هذا ما نقله التبريزي عن أبي عبيدة ، مرتحل : انظر البيت رقم -14- من معلقة عنترة ، هل : استفهام بمعنى النفي ، تطيق : تستطيع وتتحمل [4] .

المعنى يقول : ودع عشيقتك هريرة ، لأن الركب سيرتحل قريبا ، ثم استدرك يقول : وهل باستطاعتك أن تتحمل وداعها ؟ و المعنى لا يستطيع أن تتحمل ذلك و الركب المرتحل يحتمل أن يكون ركبه و أن يكون ركبها وفي البيت تجريد ، و التجريد أن ينتزع من أمر ذي صفة آخر مثله فيها مبالغة ، وهنا قد انتزع الشاعر من نفسه شخصا وخاطبه بقوله : ودع ...الخ[5].

الاعراب : ودع : فعل أمر مبني على السكون ، وفاعله ضمير مستتر فيه وجوبا تقديره أنت ، والجملة الفعلية ابتدائية لا محل لها ، هريرة : مفعول به ، إن: حرف مشبه بالفعل الركب:إسم إن ، مرتحل: خبرها و الجملة الإسمية (إن الركب مرتحل)تعليل للأمر لا محل لها من الإعراب ،الواو : حرف استئناف ، هل: حرف استفهام بمعنى النفي ، تطيق: فعل مضارع و الفاعل ضمير مستتر تقديره أنت ، و الجملة مستأنفة لها محل لها ، وداعا : مفعول به ،أيها: منادى نكرة مقصودة مبنية على الضم في محل نصب بياء النداء المحذوفة القائمة مقام الفعل ادعو، وها :حرف تنبيه لا محل له ، الرجل : بدل من أي و الجملة الندائية مستأنفة لا محل بها أيضا[6].

1- اعراب المعلقات ج 02 ص 374.
2- ديوان الأعشى الكبير ميمون بن قيس ص 06.
3- سورة الضحى الآية 03.
4-اعراب المعلقات ج2 ص 374 .
5- المصدر نفسه الصفحة 375 .
6- المصدر نفسه الصفحة نفسها.

ويقول في البيت التاسع :

صدت هريرة عنا ما تكلمنا *** جهلا بأم خليد حبل من تصل[1]

المفردات : صدت : أعرضت ، و الإعراض الصدود ، قال تعالى :"وإذا قيل لهم تعالوا إلى ما أنزل الله و إلى الرسول رأيت المنافقين يصدون عنك صدودا"[2] ، هريرة : انظر البيت الاول ما تكلمنا : انظر البيت رقم -62- من معلقة زهير ، جهلا: انظر البيت رقم -111- من معلقة طرفة ، أم خليد: كنية هريرة ، حبل : أراد به حبل المودة و المحبة التي كانت بينهما [3].

المعنى يقول : أعرضت عنا هريرة حالة كونها غير مكلمة لنا ، ما أجهل أم خليد حبل من تصل إذا لم تصلنا ، ونحن نحبها ، أي ما أجدرها بحبنا ولكنها تتجاهل ذلك[4].

الاعراب : صدت: فعل ماض و التاء للتأنيث ، هريرة : فاعل ، عنا : جار ومجرور متعلقان بالفعل قبلها وجملة (صدت هريرة عنا) مستأنفة لا محل لها من الاعراب ، ما : النافية تكلمنا : فعل مضارع ونا : ضمير متصل في محل نصب مفعول به و الفاعل ضمير مستتر تقديره هي يعود الى هريرة ، والجملة الفعلية في محل نصب حال من هريرة ، و الرابط الضمير فقط ، جهلا: مفعول مطلق لفعل محذوف ، بأم : جار ومجرور متعلقان بجهلا ، او بمحذوف صفة له ، و أم مضاف وخليد مضاف اليه ، حبل : مفعول به مقدم ، من : اسم استفهام مبني على السكون في محل جر بإضافة حبل إليه ، تصل : فعل مضارع و الفاعل ضمير مستتر تقديره هي يعود إلى هريرة ، وجملة (حبل من تصل) مستأنفة لا محل من الاعراب [5] .

1- ديوان الشاعر ص 06.
2- سورة النساء الآية 61.
3- اعراب المعلقات ص 393.
4- المصدر نفسه الصفحة نفسها.
5- المصدر نفسه الصفحة 395.

ويقول الأعشى في البيت الواحد و العشرين من المعلقة

قالت هريرة لما جئت زائرها *** ويلي عليك وويلي منك يا رجل[1]

المفردات : هريرة : انظر البيت الاول ، جئت : انظر البيت رقم -11- من معلقة امرئ القيس ، زائرها : من الزيارة انظر البيت رقم -13- من معلقة عنترة ، ويل : كلمة مثل ويح إلا أنها كلمة عذاب ، يقال : ويلك وويله ، و في الندبة والبلاء ، وتقول :ويل لزيد وويلا لزيد ، فالرفع على الابتداء و النصب على اضمار الفعل هذا إذا لم تضفه ، وقال عطاء بن يسار ، رحمه الله تعالى – الويل : واد في جهنم لو أرسلت فيه الجبال لماعت من حره ، أهـ مختار الصحاح [2].

المعنى يقول :قالت هريرة حين جئت زائرا لها . هلاكي وشقائي منك يا رجل ، وهلاكي وشقائي بسببك قال البغدادي : قالوا : هذا البيت أخنث بيت قاله العرب[3].

الاعراب : قالت : فعل ماض ناقص ، والتاء للتأنيث ، هريرة : فاعل و الجملة الفعلية مستأنفة لا محل لها ، لما : ظرف بمعنى حين مبني على السكون في محل نصب متعلق بالفعل قالت ، جئت : فعل وفاعل ، و الجملة الفعلية في محل جر بإضافة لما اليها ، زائرها : حال من تاء الفاعل والهاء : ضمير متصل في محل جر بالإضافة ، هذه الإضافة في نية الإنفصال لأنها من إضافة اسم الفاعل لمفعوله لذا صح وقوع المضاف حالا ، وفاعل زائر ضمير مستتر وجوبا تقديره أنا ، ويلي: مبتدأ مرفوع وعلامة رفعه ضمة مقدرة على ما قبل ياء المتكلم منع من ظهورها اشتغال المحل بالحركة المناسبة ، وياء المتكلم ضمير متصل في محل جر بالإضافة ، عليك : جار ومجرور متعلقان بمحذوف في محل رفع خبر المبتدأ ، والجملة الاسمية في محل نصب مقول القول ، وويلي منك : إعرابها كإعراب سابقتها ، (يارجل) يا : حرف نداء ينوب مناب أدعو، رجل: منادى نكرة مقصودة مبني على الضم في محل نصب بيا و الجملة الندائية في محل نصب مقول القول أيضا[4].

1- ديوان الشاعر ص 06.
2- اعراب المعلقات ص 396.
3- المصدر نفسه الصفحة نفسها.
4- اعراب المعلقات ج2 ص 398/397.

ويقول الاعشى في البيت الخامس و الستين من معلقته :

نحن الفوارس ، يوم الحنو ضاحية *** جنبي فطيمة لا ميل و لا عزل [1]

المفردات : الفوارس : انظر البيت رقم -87- من معلقة لبيد ، يوم الحنو : يوم مشهور عندهم ، كانت فيه واقعة بين بني تغلب وبين بني بكر ، كانت فيه الغلبة لبكر ، ضاحية : علانية فطيمة : قال التبريزي هي فاطمة بنت حبيب بن ثعلبة ، وقال الدكتور فخر الدين قباوة : فاطمة هذه هي زوج أصرم بن عوف روي أن زوجها قمرة يريد بن مسهر ، وخالعه على أن يرهنه ابنيه ، فأبت أمها فاطمة دفعهما إليه ، ونادت قومها فأغاثوها ، وانهزم بنوشيبان وقال صاحب الدرر اللوامع : فطيمة مصغر موضع بالبحرين كانت فيه وقعة بين بني شيبان وبين ضبيعة وتغلب من ربيعة أيضا ظفر فيها بنو تغلب على بني شيبان ، ميل : جمع أميل ، وهو من يميل عن السرج في جانب ، عزل : يجوز أن يكون جمع أعزل ضم اضطر فضم الزاي لأن قبلها ضمة ، ويجوز ان يكون بنى الاسم على فعيل ، ثم جمعه على فعل كما تقول : رغيف ورغف و الدليل على صحة هذا القول ، ان ابن السكيت حكى : رجل عزلان ، فهذا كما تقول : رغيف ورغفان و الأعزل ، قيل الذي لا رمح معه ، وقال أبو عبيدة : هو الذي لا سلاح معه ، و إن كانت معه عصا لم يقل اعزل ، ويقال : معزال على التكثير [2].

المعنى يقول : نحن الشجعان معرفون يوم الحنو في العلانية و الجهر ، لا نميل وقت الحرب عن سرج خيلنا بل نثبت عليها ولسنا بخالين من السلاح .

الاعراب : نحن : ضمير منفصل مبني على الضم في محل رفع مبتدأ ، الفوارس : خبر المبتدأ ، يوم : ظرف زمان متعلق بالفوارس لأنه بمعنى الشجعان ، ويوم مضاف و الحنو : مضاف اليه ، ضاحية : ظرف زمان متعلق بالفوارس أيضا و القول بالحالية بعيد ، جنبي : ظرف مكان متعلق بالفوارس أيضا منصوب ، وعلامة نصبه الياء نيابة عن الفتحة لأنه مثنى وحذفت النون للإضافة ، وجنبي مضاف وفطيمة مضاف إليه مجرور ، وعلامة جره الفتحة نيابة عن الكسرة لأنه ممنوع من الصرف للعلمية و التأنيث ، لا : نافية ، ميل : مبتدأ خبره محذوف ، التقدير : لا فينا ميل ، و الجملة الإسمية هذه معطوفة على الجملة الإسمية السابقة لا

1- ديوان الشاعر ص 06.
2- اعراب المعلقات ج2 ص 442/441.

محل لها مثلها ، الاولى بالإبتداء و الثانية بالاتباع ، الواو: حرف عطف ،لا: زائدة لتاكيد النفي عزل : معطوف على سابقه[1]

بعد ختام هذه الجزئية من البحث ، وهي إعراب أسماء النساء في المعلقات ، يتضح جليا ان هذه الأخيرة قد احتلت مواقع اعرابية متعددة من الجملة ، كما احتلت مساحة واسعة في ذهن ووجدان الشاعر ، فقد وردت مبتدأً له الصدارة كما لها الصدارة في حياته ، ووردت فاعلا مرفوعًا قد فعلت بقلبه ما تشاء وأن لها من الرفعة والمكانة مالها، ووردت منادى منصوب ، فهو يناديها في قصائده كدلالة لما بينها وبينه من بعد وصبابة وشوق وقد أصابهما من النصب والتعب ما يُصيب كل العاشقين ،فالإنسان عادة لا ينادي إلا على من بَعُدَ وحال حائلٌ بيننا وبينه وفرقت المسافة وتعذر اللقاء ،كما وردت مضافا إليه ، فهي مضافة الى الشاعر لا تكاد تنفك عنه ولا تكاد تنقطع عن خياله و ذاكرته ، ووردت إسمًا مجرورًا ، وكأن الشاعر يريد أن يُبين للقارئ كيف أن حبه يجرها إليه جرًّا، فهي تابعة له وموصولة به ، إلا أنها لم ترد على الإطلاق مفعولاً به ، والشاعر قد قصد إلى ذلك قصدًا ، فهو يُريد أنْ يُنزّهها عن كل دونية ووضاعة ، وأنْ يُبيّن أنّ حبه لها خالصٌ لا تشُوبه شائبة من الدّنس والخطيئة ، ليضعها في المنزلة اللاّئقة بها اجتماعيا و أدبيًا...

1- اعراب المعلقات ج2 ص 442.

2- الدلالة البيانية :

أ- مدخل:

الاهتمام بالصورة قديم ، فمنذ ارسطوا و النقاد يتحدثون عن الصورة باعتبارها إحدى وسائل الشاعر في التعبير ، فالشعر عند الفيلسوف اليوناني الكبير كما هو معروف –(عمل من أعمال المحاكاة وفي أول كلامه عن الشعر قال : إنه ضرب من صروب التقليد)[1]، و الشاعر يعبر عن كل ذلك باللغة وهذه قد تكون مزيجا من كلمات مألوفة أو غريبة أو مجازية [2] ، ويتحدث عن العبارة الجيدة ، فجودة(العبارة في أن تكون واضحة غير مبتذلة) [3].

وهكذا بدأت فكرة التصوير،و الربط بين الشاعر و المصور ، كما وردت كلمة (الصورة) في المصطلحات النقدية و البلاغية ، باعتبارها احدى وسائل التعبير ، وفي نقدنا العربي القديم يستخدم الشاعر مصطلح الصورة و التصوير ، وذلك في عبارته الشهيرة ، التي يقول فيها (و المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي و العربي و البدوي و القروي المدني ، و إنما الشأن في اقامة الوزن ، وتخير اللفظ ، وسهولة المخرج وجودة السبك) [4] .

ثم إن الصورة من ناحية تعبر عن نفس مبدعها ، ومن ناحية أخرى لها أثارها ، أو ينبغي أن يكون لها أثر في نفس المتلقي فالعمل الفني في جانب من جوانبة أحاسيس ، وتلك المشاعر (فليس المقصود من العمل الفني مجرد بيان وجه الشبه بلا كلفة بل إن الكلفة إذا أحسن استغلالها بطريقة فنية مقبولة قد تكون مميزات للعمل الفني) [5] .

للصورة إذن وظيفة في ابراز المعنى ، بل في إثارة المتلقي ولها دور بارز في إحساسه بالجمال ، و الشاعر إنما يستمد ويلتقط صورة من محيطه و بيئته ومن ثقافته و فكرة ومن واقعه وملاحظة – اميليو غرسيه – في هذا المجال جديرة بالتأمل ، حيث كان يقول ،(لقد كان الشعر يتمتع بحرية أوسع في عصر ما قبل الإسلام ، على مسرح الصحراء الرحيب ، وهناك أتاح المجال واسعا وعريضا لكي ينمي كل فرد ذاته) [6] .

1- الدكتور بدوي طبانة ، النقد الأدبي عند اليونان ، دار الثقافة بيروت 1986 ص 68.
2- د . بدوي طبانة ، السابق ص 128.
3- أرسطو – كتاب الشعر – تحقيق – شكري محمد عياد ، الهيئة المصرية للكتاب 1999 ، ص 122.
4- الجاحظ ، الحيوان ، ج 3 ، تحقيق عبد السلام هارون ط2 ، مكتبة عيسى الحلبي 1965 ص 133.
5- محمد حسن عبد الله ، الصورة و البناء الشعري ، دار المعارف ، سلسلة المراسلات الأدبية رقم 83 ، ص 33.
6- اميليو عرسيه غومث ، مع شعراء الأندلس و المتنبي – دراسة الغريب – د . طاهر مكي دار المعارف – مصر – 1992 ص196 .

- وقبل الشروع في التحليل البياني لأسماء النساء في المعلقات ، لا بأس أن نفتتح الحديث بمفهوم الصورة الأدبية ومفهوم الصورة البيانية كتمهيد لما سنقدم عليه من حديث في هذا الجزء من البحث.

- وإذا ما بدءنا بتعريف الصورة الأدبية: فصورة الشيء هي رسمه نقلا وتقريرا أو شبهه ومثاله تقريبا، ومحاكاة، والصورة إما مادية أو حسية، وإما معنوية تدرك بالعقل والتمثيل الخيالي[1].

أ- والصورة الأدبية :هي ما ترسمه على نحو ما ، لذهن المتلقي كلمات اللغة شعرًا أو نثرًا من ملامح الأفكار، والأشياء والمشاهد والأحاسيس والأخيلة، بعد أن كانت في المنطلق متمثلة في ذهن الكاتب وتجسدت من ثم بفعل اللغة، وصياغاتها التعبيرية، وأساليبها التقنية التي يضمها علم الجمال الأدبي ويبسطها في فصول البلاغة والمعاني والبديع والعروض وعلم اللغة في القواعد صرفية ونحوية وسواها[2].

ب- أما الصورة البيانية: فهي الصورة الأدبية التي يعتمد في إخراجها على صياغات علم البيان كالتشبيه والمجاز و الاستعارة والكناية وسواها من الوسائط البيانية المأثورة التي يستطاع فيها أداء المعنى الواحد بأساليب عدة، وطرائق مختلفة بحسب مقتضى الحال وذوق الكاتب في الاختيار و الإخراج.[3].

1 - د، ميشال عاصي،د اميل بديع يعقوب، المعجم المفصل، في اللغة والأدب المجلد الثاني – س –ي- دار العالم للملايين بيروت ص 774
2 - المرجع نفسه الصفحة نفسها.
3 - المرجع نفسه الصفحة 275.

- ولقد تميز امرؤ القيس عند النقاد بصوره التشبيهية فكانوا يذكرون له براعته هذه هذا الشاعر العربي الذي جمع ملامح الحياة في الجزيرة العربية في العصر الجاهلي، فقد عرف صحراءها وغدرانها وواحاتها، وتنقل بين قبائلها، وعانى من القلق والإخفاق، كما أنه عاش ردحًا من الزمان منعما هانئا، وتقبله بين هذه الوجوه، أعطى شعره تألقا، لا يتبدى فيمن يصنعون الشعر صناعة في أمكنة وتجارب محدودة [1].

جـ - الصورة التشبيهية: هي تعامل مع الواقع المحسوس بأبعاده ومع الجوانب التجريدية الفكرية ومع أعماق الإحساس النفسي الداخلي، وهي تتوزع بحسب المواقف الانفعالية وليست هنالك نقطة محورية ثابتة للمحسوس أو المجرد النفسي، بل يملي اتخاذ هذا أو ذاك منطلق السياق وتجربة الفنان المعبر عنها، لذا يقول – د، فايز الداية – " لا بد لنا من أن نستشرف سياقه، مجملا ثم تفصل لنا الصور – الموقف عند تحليلها" –ويتابع "ويقع كثيرون في اضطراب عندما يسقطون الظروف الخارجية إسقاطا حرفيا على الصور الفنية بدلا من جعل التصوير يؤدي فاعلية الكشف عن أبعاد التجربة. "[2].

فهي (الصورة التشبيهية) جزء من تكوين التجربة الشعورية عند الأديب وهي ملمح من ملامح العمل الأدبي الفني، وقد تنوعت في أشكال وقوالب تطاوع رغبة الفنان في التعبير وتنتقل معه في نظرته السريعة أو في تأمله الطويل وتكون عونا له في كشف مكنونات صدره في القصائد المتأنية التي يعيد فيها التشكيل اللغوي ويشذب تداخلها، وكذلك الشأن في تلفت لا يكاد يهدأ من يمين و شمال والى هذا الطرف وذاك البعيد .....[3].

1- د، فايز الداية، جماليات الأسلوب، الصورة الفنية، في الأدب العربي، دراسات أسلوبية، ط2، دمشق دار الفكر ، بيروت، دار الفكر المعاصر 1996، ص76.

2 - المرجع نفسه الصفحة 72.

3 - المرجع نفسه ص 94.

- ولقد استعان الشعراء الجاهليون منذ أقدم أشعارهم، لغرض التأثير في سامعيهم بطائفة من المحسنات اللفظية والبديعية، وأكثرها دورانا في أشعارهم التشبيه، فلم يصفوا شيئا إلا قرنوه بما يماثله من واقعهم الحسي، فالفرس مثلاً يشبه من الحيوان بمثل الظبي والأسد والفحل والوعل، والذئب والثعلب ويشبه من الطير بالعقاب والصقر، والقطاة والباز والحمام، ويشبه بالسيف والقناة والرمح والسهم والحبل والجذع وتشبيه ضلوعه بالحصير وصدره بمداك العروس وغرته بخمار المرأة، وعنقه بالرمح وعينه بالبقرة ولونه بسبائك الفضة، يقول د، شوقي ضيف[1]. " وكل هذه الأوصاف و التشبيهات مبثوثة في المفضليات و الأصمعيات" .

ويتابع قوله " ويعرض علينا امرئ القيس في وصفه لفرسه طائفة طريفة منها ".

- وكانوا يشبهون المرأة بالبدر والشمس، فيجعلون أسنانها المفلجة البيضاء كشعاع الشمس يبزغ من خلال الغيم.

وألم سويد بن كاهل بهذا التشبيه وحاول إخراجه إخراجا جديدا فقال[2].

حُرَّةٌ تَجْلُو شَتِيتًا واضِحًا *** كشُعَاعِ الشَّمْسِ في الْغَيْمِ سَطَعْ

- وبجانب التشبيهات الكثيرة التي نلقاها في شعرهم، يقول د، شوقي ضيف "نجد الاستعارة بفرعيها التصريحية و المكنية، وهي مبثوثة في أقدم أشعارهم، نجدها عند امرئ القيس ومعاصريه وغيرها من المحسنات التي كان الشاعر الجاهلي يعني بها حتى يؤثر في نفوس سامعيه، ويجلب ألبابهم.

- وهي تصور مدى ما كان يودعه في قصيدته من جهد فني، وخاصة من حيث التصوير ودقته وبراعته – فقد كان مازال يجهد خياله حتى يأتي فيه بالنادر الطريف[3].

1- د شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، العصر الجاهلي، دار المعارف، ط8 ص 228.
2 - المرجع نفسه الصفحة نفسها.
3- المرجع نفسه الصفحة 231.

- أما عن التركيب اللغوي للصورة التشبيهية وبنائها الأساسي، فإنها تقوم على جزأين يذكران صراحة أو تأويلاً، وإن حذف أسلوبيا أحدهما فإنه يعد موجودا من جهة المعنى ولقد اصطلح النقاد البلاغيون على تسمية كل من هذين الجزأين، مشبه والآخر مشبه به، لان الشاعر إنما يقف عند طرف أو زاوية ومنها ينطلق إلى المشبه به يحمل منه لوناً أو شكلاً أو حركة، أو وظيفة، فتتسع النقطة أو الزاوية في تجربته تنويرا وعمقاً[1].

- وإضافة إلى الركنين الأساسيين فالصورة تشتمل صراحة أو ضمنا على الرابط وهو ما يسمى أداة التشبيه (الكاف، كأن، مثل، مشابه، يشبه، يضارع، يماثل) حرفاً أو اسماً أو فعلاً، وكذلك تشتمل على الصفة المشتركة بين المشبه والمشبه به أو الصفات التي سوغت الربط بينهما، أو هي التي ساهمت في تحريك الذاكرة لاسترجاع صور أخرى مقارنة أو متداخلة في صفاتها وشؤونها - أو في بعض ذلك – مع المشبه ، فنلاحظ أيضا أن هذا القسم من التشبيه قد لا يذكر صراحة أو إشارة ويترك الشأن إلى القارئ واستنتاجه من خلال علاقات السياق في القصيدة أو القطعة الأدبية النثرية[2].

- ويقول د، فايز الداية، ولا يفترض أن نحاسب الأديب كميا على تشبيهاته، فاكتمال البنية اللغوية الشكلية أو اقتصارها على الطرفين الأساسيين، أو على ثلاثة، كأن ينص على الصفة المشتركة أو تورد الأداة التشبيهية، إنما يرتبط بأجواء هذا الأديب وانفعالاته ومهمتنا النقدية أن نتتبع الصورة ونصل أواصرها بالتجربة[3].

1- د، فايز الداية، جماليات الأسلوب ص 72.

2- المرجع نفسه ص 73.

3- المرجع نفسه الصفحة نفسها.

ب- صورة المرأة في المعلقات :

الصورة الجسدية :

صور الشاعر الجاهلي جمال المرأة و أكد في غزله على أجزاء من جسد المرأة التي تمثل أمومة المرأة كا لنهد و العجيزة وباقي الاعضاء التي تقود إلى إغراء الرجل وكذا وصف الشعر ، والعين و الفم ، والرقبة ، و الخصر ، و الساقين ، ولعل هذا الاهتمام البالغ للنموذج المثالي للجسد الجميل أعطى الشاعر مساحة واسعة في تفاصيل مفاتن هذا الكائن الانثوي ، وتعداد محاسنه مبينا خصائص البهاء اللامتناهي من خصلات شعرها حتى أخمص قدميها في اعجاب وولـه لا ينضب ولما تناول الشاعر الجاهلي جمال المرأة بالذكر و التعداد كان أول ما لفت نظر جمال وجهها وجمال أعضائها ووصف الجمال الجسدي وهو الامر الطاغي [1].

ان المرأة في تصور الجاهلي مستودع الجمال كله وصورته وتمثاله وإن كان لابد للجمال من صورة ومثال ، فان جسد المراة هو مادة هذا الجمال وصورته ، فمهما تحدثنا على المرأة بوصفها رمزا أو معنى فان الجسد الانثوي بما أودع الله فيه من خصائص مميزة يضل مسيطرا على عالم المرأة ، فالأنوثة هي عالم المرأة النوعي ولكن الشاعر يحيل الجنس جمالا ، والجمال ابداعا [2].

و الطبيعة بما فيها قد عكست لونها وجمالها على هذه المرأة ، فكان جمالها طبيعيا ينبض بالحياة البسيطة البدوية في صحرائه الجميلة العذراء ، فكأنما جمال المراة وسحرها ما هو الا محاكاة الطبيعة لسحر الطبيعة الأخاذة ، أما وصف المحاسن الخلقية و النفسية وتصوير عواطف المرأة فيأتي كل ذلك في المرتبة المتأخرة عن وصف الاعضاء ، إن الشاعر يقف أولا عند الصورة الخارجية للمرأة ، الصورة التي تحرك فيه عواطف الجنس وعواطف الجمال [3].

لقد تعارف الجاهليون ومن جاء بعدهم على مقاييس للجمال أحبوها في المرأة واستطاعوا أن يقدموا الصورة المثلى للمرأة الجميلة وقد عمد الى تصويرها كثير من الشعراء كل بطريقته الخاصة.

1- يحي الجبور : الشعر الجاهلي خصائصه وفنونه ، ط 4 ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، لبنان ، 1983 ، ص 282 .
2- عباس محمود العقاد : شعر الغزل ، ط1 ، دار المعارف مصر ، 1980 م ، ص 94.
3- يحي الجبور : الشعر الجاهلي خصائصه وفنونه ، ط 4 ،ص 282.

وعليه سنحاول أن نتبع جسد المرأة عضوا لنقف على جماله كما حدده شعراء المعلقات في اشعارهم .

الوجه :

ما يميز وجه المرأة العينان فقد ظلت وحي إلهام الشاعر ، يقول خليل رفيق عطوي :

" العيون نرجس تفعل في المرء فعل الخمر و السهام " [1]. وبهذا اتخذت العين مكانتها المميزة في جمال المرأة لأنها أكثر الاعضاء جاذبية ، وحيوية و تاثيرا بل هي منبع الجاذبية لأنها تشد الناظر اليها وتؤثر فيه ولقد كانت العين مثار إهتمام من ناحية الشكل و اللون " فشكل العين المناسب لأعضاء المرأة العربية وهو المتسع على ان تكون دعجاء كحلاء " [2].

نقف عند أول شاعر من شعراء المعلقات قد إستهوته المرأة ووقف عندها مطولا نجد " امرؤ القيس يقول ":

تصد وتبدي عن أسيل وتتقي *** ناظرة من وحش وجرة مطفل [3].

فقد شبه امرؤ القيس في هذا البيت عيني حبيبته بعيون ضباء وهي ترعى وفي نفس الوقت نظر إلى أطفالها بعين رقة ، وقد خصها بهذا الحال لأن المها تكون عيونها في أجمل حال عند تلك النظرة ، وهذا تصوير رائع من خلاله حاكى الطبيعة.

نظرت بمقلة شادن متريب *** أحوى احم المقلتينِ مقلد [4].

يصف لنا الشاعر في هذا البيت عيون صاحبته التي شبهها بعيون الضبي الجميلة فهو ضبي مكتمل اكتحلت عينيه فيه سوداء وقد استغنى عن أمه فانطلق حرا في قيافي الصحراء الشاسعة .

ونجد عبيد بن الابرص يذكر غرامياته أيام كان يدخل بيوت العذارى الجميلات فيقول :

تَغَيَّرَتِ الدِيارُ بِذي الدَفينِ *** فَأَودِيَةِ اللِوى فَرِمالِ لينِ

فقد ألج الخباء على العذارى *** كأن عيونهن عيون عين [5].

1- خليل رفيق عطوي : المراة في شعر الغزل الاموي ، ط1 ، دار العلم الملاين ، لبنان 1986 م ، ص 202.
2- أحمد محمد – الحوفي : الغزل في العصر الجاهلي ،(د ط) ، دار القلم بيروت ، لبنان ، (دت) ، ص 43.
3- امرؤ القيس : الديوان ، ص 115.
4- النابغة الذبياني : ديوان ، ص 71.
5- عبيد بن الابرص : الديوان ، ص 123.

نجد الشاعر في هذا البيت قد شبه العذارى بالبقر الوحشي في جمال عيونهن وهذا التشبيه دليل على اتساع أعين كل العذارى اللائي تسلل الى خبائهن.

أخذت العين اهتمام من طرف الشعراء الجاهليين مما أثرى أشعارهم ، وكان لها قسطا وافرا منها فنجد يشبهون أعين حبيباتهم ، بأعين الحيوانات لأن البيئة التي يعيش فيها هؤلاء الشعراء أو ما يقع على ناظرهم هي الحيوانات من الضباء ، و البقر الوحشي ، و الغزلان و المهاه وغيرها من الحيوانات فنجدهم يسترسلون في اشعارهم بهذه التشبيهات ، ننتقل إلى العضو الثاني و الذي يليه مباشرة وهو الخد الذي لاقى بدوره اهتمام واعجاب الشاعر الجاهلي فقال فيه الكثير ، ولقد تعاور الشعراء الجاهليون في غزلهم أوصافا بعينها يصفون بها جمال المرأة وحسنها فقالوا :" عند خدها إنه أسيل دلالة على ملاسته و إنه يفيض بالكثير فهو املس مسترسل " [1].

يقول امرؤ القيس :

تصد وتبدي عن أسيل وتتقى *** بناظرة وحش وجرة مطفل [2].

فحبيبة الشاعر هنا هي تعرض عنه وتصده وتبدي له خدا طويلا أسيلا

ويقول ايضا :

وافت بأصلت غير أكلف محر *** روم البهاء وقلة الأسل [3].

فحبيبة الشاعر جاءت بجبين واضح لا كلف فيه ، وخد طويل سهل لا تشويه شائبة وعموما لقد اتسم بالوضوح و التهلل وشبه طرفة بن العبد " خدي " حبيبته بخدي الغزال الصغير الذي اشتد ومشى مع أمه في أسالتهما قال :

تخلس الطرف بعين برغز *** و بخدي رشا آدم غر [4].

ونجد أيضا أعشى ميمون قد أسره " خد" المراة وهو من الشعراء الذين تغنوا به قال:

سجوين برجاوين في حسن حاجب *** وخد أسيل واضح متهلـك [5].

فالاعشى في هذا البيت يصف الخد بالسالة و الوضوح و التهلل.

1- سليمان محمد سليمان : محكاة الشعر الجاهلي بين التقليد و الابداع ، ط 1 ، دار القضاء لدنيا الطباعة و النشر ، 2005 ، ص 335.
2- امرؤ القيس : الديوان ص 115.
3- المصدر نفسه ، ص 132.
4- طرفة بن العبد ، الديوان ، ص 61.
5- الأعشى : الديوان ص 162.

وصنف المرأة بأنها ذات خد أسيل غيرمكلف ، سهل ، دقيق المستوى حين تلامسه تجده ناعما يدل على أن هذه المرأة مترفة منعمة ، تعيش في بيئة وفرت لها كل أسباب العيش لا تشقى ولا تتعب فينظر ذلك على جسمها.

ونجد الفم الذي سحر الشعراء و أخذ عقولهم ، فتكلموا وقالوا عنه الكثير " ويرجع اهتمامهم بهذا العضو لكونهم رأوا فيه ينبوع النعمة ، فوصفوا الشفاه و الثغور و اللثات وامتد وصفهم الى الريق أيضا" [1].

فيقول عنترة بن شداد :

اذا تستبيك بذي غروب واضح *** عذب مقبله لذيذ المطعم [2].

فقد وصف عنترة فم حبيبته الذي يسبي الالباب لما له من وضوح ، و لأنه براق شديد البياض عذب المقبل يمتاز بلذة المطعم و اللطيف في الأمر أن عنترةلا يكاد يكرر معنى جمال الفم عند المرأة حتى انفلت الى وصف الطبيعة وجمالها ويسهب في ذلك ثم يربط بين هذا الوصف للطبيعة وفكرة الجمال النسائي فيقول :

وكأن فـــارة تـــــاجر بقسيمة *** سبقت عوارضها إليك من الفم

أو روضـــة أنفا تضمن نبتــها *** غيث قليل الدمن ليس بمعـــلم

جادت عليها كل بكرعين حرة *** فتركن كل قرارة كالــدرهم

سحا وتسكـــــابا فكـل عشـــية *** يجري عليها الماء لم يتصــرم

وخلا الذبـــاب بها فليس ببارح *** غردا كفعل الشارب المترنم [3].

ويقول طرفة بن العبد :

وتبتسم عن ألمى كأن منورا *** تخلل حر الرمل دعص له نَدي

سقته إيـــاه الشمس إلا لثاته *** أســف ولم تكــدم عليــه بــاثمد [4].

1- أحمد محمد الحوفي : الغزل في العصر الجاهلي ، ص75.
2- عنترة بن شداد : ديوان ، ص 96.
3- المصدر نفسه ، ص 97.
4- طرفة بن العبد : الديوان ، ص26 .

"فطرفة " يصف تبسم الحبيبة عن ثغر مسود الشفتين مشبها إياه بزهر الأقحوان الذي ينبت بين الرمل فيكون ذلك شبابا في جعله أكثر جمالا ، وقد رمت عليه بالشمس بشعاع من نور زاده بريقا وحسنا .

فالشمس بثت لمعانها وبريقها في الثغر إلا اللثة فبقيت سمراء بطبيعتها كأنما درر فوقها الكحل الأسود.

والى هذا يذهب النابغة حيث يصف أسنان حبيبته البيض النظيفة فيقول :

تجلو بقادمتي حمامة أيكة *** بردا أسف لثاته بالاثمد

كالاقحوان غداة عب سمائه *** جفت أعاليه وأسفله ندى [1].

فالشاعر هنا في البيت الاول شبه سواد شفتيها بالقوادم التي تكون شديدة السواد وشبه بياض ثغرها ببياض البرد وفي البيت الثاني يقول كأنها الاقحوانة صبيحة أمسية مطرة ، فهي في أنظر حالاتها و أنقاها ، جفت اعاليها ولا يزال أسفلها يترقرق عليه الندى فهو يلمع ويبرق فاللثات كأعلى الاقحوان ، والاسنان كأسفله الندى ونجد عبيد بن الابرص يتحدث عن ريقها فيقول :

إذا ذقت فاها قلت طعم مدامة *** مشعشعة ترخي الإزار قديح

بماء سحاب في أباريق فضة *** لها ثمنٌ في البائعين ربيحُ [2].

فقد شبه الشاعر هنا طعم ريقها بطعم الخمرة اللذيذة مزجت هذه الخمرة بماء السحاب الصافي ، ووضعت في أباريق من فضة غالية الثمن فيجني البائعون منها أرباحا وفيرة .

ويقول أيضا :

تخال ريق ثناياها إذا ابتسمت *** كمزج شهدٍ بأتّرج وتُفّاحِ [3].

وتعتبر القبلة الرسول الروحي لعاطفة الحب ، عندما يبتسم شخصان لحرارة القبلة وتمتزج نفاسهما امتزاجا تاما .

1- النابغة الذبياني : ديوان ، ص 72.
2- عبيد بن الابرص : الديوان ، ص 39.
3- المصدر نفسه ، ص 43.

ومن اثار الحب تعمد مس اليد وما امكن من الاعضاء الظاهرة ، وشرب فضلة ما ابقى المحبوب في الاينـاء ولا شك أن جمال المرأة طيب فمها فقد بعث رسول الله صلى الله عليه وسلم لتنظر امرأة فقال لها " شمي عوارضها و انظري إلى عقبها"[1].

- الشَعــر :

ومن الحديث عن الوجه ، والخد ، و العين ، و الفم ، تحدث الشاعر الجاهلي عن الشعر وتفنن في وصفه فلطالما كان نصف جمال المرأة ، ومحل رونقها وبهائها وفي هذا يقول امرؤ القيس واصف شعر حبيبته:

وفرع يزين المتن اسود فاحم *** أثيث كقنــو النخــلة المتعثكـــل

غدائره مستشزرات إلى العلا *** تصل العقاص في مثنى ومرسل [2]

و الشاعر في هذا البيتين يصف شعر الحبيبة لأنه أسود شديد السواد كلون الفحم زين ظهرها كثيف متداخل يشبه في ذلك عنق النخلة المتداخل في بعضه البعض ، ولكثرته بان فيه أشكالا متنوعة من التسريحات ففيه ضفائر مرفوعات إلى الاعلى ، وعقاص مكورة بين شعر مثنى وشعر مرسل على كتفيها ، وهذا يوحي بأنه دائما نظيف قوي اللمعان و البريق فيه أنواع متعددة من التسريحات مما يجعله جميل الشكل رائع المنظر ، ويعتقد " علي الجندي " في كتابه " عيون الشعر العربي القديم " " ان الشاعر استعمل لفظه مستشرزات عن عمد و إصرار لأنها خير ما عبر عن المقصود ، وهو كثرة الشعر وغزارته وتعدد ما فيه من أنواع التصفيف وتداخل ذلك كله بعضه في بعض ، من شعر مرسل ومسرح ، ومعقوص ومضفور ، ومثنى ومرفوع ، فالكلمة بحرفها ونطقها وإيقاعها ، في موضعها الصحيح واستعمالها الدقيق لتعبر عن المقصود خير تعبير"[3].

ويقول النابغة واصفا شعر المتجردة في موضع آخر من غير معلقته :

أَمِن آلِ مَيَّةَ رائِحٌ أَو مُغتَـــد *** عَجلانَ ذا زادٍ وَغَـــيرَ مُزَوَّدِ

لا مَرحَبًا بِغَدٍ وَلا أَهلًا بِـــهِ *** إِن كانَ تَفريقُ الأَحِبَّةِ في غَــدِ

حانَ الرَحيلُ وَلَم تُوَدِّع مَهدَدًا *** وَالصُبحُ وَالإِمساءُ مِنها مَوعِدي

1- احمد محمد الحوفي : الغزل في الشعر الجاهلي ، ص 51.
2- امرؤ القيس : الديوان ، ص 115.
3- علي الجندي : عيون الشعر العربي القديم ،(د ط) ، دار غريب للطباعة و النشر القاهرة ، (دت)، ج1 ص 363.

في إثرِ غانِيَةٍ رَمَتكَ بِسَهمِها *** فَأَصابَ قَلبَكَ غَيرَ أَن لَم تُقصِدِ

وبفاحم رجل أثيث نبتـــــه *** كالـكرم مال على الدعام المسند

فَإِذا لَمَستَ لَمَستَ أَجثَمَ جاثِمًا *** مُتَحَيـــــزًا بِمَكانِـــــهِ مِلءَ اليَدِ[1].

ويصف شعر حبيبته لأنه شديد السواد، وبأنه كثيف طال الكرم حتى مال من طوله على الدعائم.

- الجيـــد :

وينتقل الشاعر الجاهلي من الحديث عن جمال الشعر وطوله وكثافته وسواد لونه الى الحديث عن طول العنق وذلك ليبرز مفاتن الوجه ، ومحاسن الصدر ، و النحر، ولتنسجم مع الخد الأسيل و الشعر المسترخي عليه أن يكون هذا العنق طويل بل سهل الثني و الانعطاف[2].

يقول امرؤ القيس :

وجيد كجيد الريم ليس بفاحش *** إذا هي نصته ولا بمعطل [3]

ويشبه الشاعر هنا جيد حبيبته بجيد الريم ، ولكنه ليس بطول الريم بل هو طول مقبول نصته زينته بالقلائد وليس معطل .

وفي وصف جيد المرأة أيضا يقول طرفة بن العبد :

وفي الحي أحوى ينفض المزد شادن *** مظاهر سمطي لؤلؤ وزبرجد

خذول تراعـــي ربـــربا بخميـــــلة *** تناول أطراف البربر وترتدي[4]

شيه الشاعر هنا جيد حبيبته وقد تحلى بعقدين من الزبرجد ، واللؤلؤ شبهه بالضبي حين يمد عنقه ليتناول ثمر الأراك.

وفي هذا الحال يتجلى جمال عنقها ويقول:" أنها كانت في خميلة وتضع يدها على ساق الشجرة وتمد عنقها، وتتناول ما فيها وطالها من أغصان الشجرة ، فكانت الأغصان تنهدل عليها فتغطي جسمها فتبدو كأنها رداء لها وهو بهذا الوصف يقصد حبيبته ومن وصفه هذا تتصح صورة

1- النابغة الذبياني : الديوان ، ص 74.
2- احمد محمد الحوفي : الغزل في الشعر الجاهلي ، ص50.
3- امرؤ القيس : الديوان ، ص115.
4- طرفة بن العبد : الديوان ، ص25 ، 26.

جميلة لحبيبته التي كانت على وشك الرحيل ، فتظهر في الهودج المفروش بالقطيفة ، وتتجه بعينها لترى الحبيب وتمد عنقها لتراه أوضح و أكمل فيظهر بذلك جمال عنقها وحسنه"[1]

- الصـــدر:

وينتقل الشاعر في تعداد مفاتن جسم المرأة إلى الصدر الذي كان أكثر الأعضاء فتنة و إغراء وقد قيل فيه الكثير لأنه " يجذب الخيال لما فيه من جاذبية لا تقاوم "[2]

قال امرؤ القيس :

مهفهفة بيضاء غير مفاضة *** ترائبها مصقولة كالسجنجل[3]

يصف الشاعر هنا ترائبها بأنها ملساء و كأنها صقلت و أن صدرها يتلألأ صفاء ويشبهه كأنه مرآة وفي هذا المقام قال عمرو بن كلثوم :

وثديا مثل حق العـــاج رخـــصا *** حصانا من أكـــف اللامســـينا[4]

يشبه الشاعر ثدي حبيبته بوعاء العاج في الاستدارة و البياض وهو يتغنى مفاخرا بعذريته فهو المصون و المحفوظ من أيادي وملمس الطامعين.

وقال عبيد بن الأبرص في دوانه :

تبصر خليلي هل ترى من ظعائن *** سلكن غميرا دونهن غموض

وفوق الجمال الناعجات كواعـــب *** مخاميص أبكار أوانس بيـض[5]

فهو يتسائل هل رأوا من بين الجماعة الراحلة على ظهور الجمال فتيات كواعب نحيلات و الكاعب هي التي يبدأ صدرها ينتفخ وبهذا يريد أن يعرف إن كانت حبيبته من بينهن.

- الوســط :

لم يكتف الشعراء بوصف ما ظهر من جسم المرأة من شَعر ووجه و عنق وصفا دقيقا مفصلا ولكنهم تجاوزا ما ظهر من جسمها من بطن وخصر وردف ففي قول ذلك يقول امرئ القيس :

1- علي الجندي : عيون الشعر القديم ، ص 365 ، 366.
2- علي محمد الحوفي :الغزل في الشعر الجاهلي ، ص58.
3- امرؤ القيس : الديوان ، ص115.
4- عمرو بن كلثوم : الديوان ، ص75.
5- عبيد بن الابرص : الديوان ، ص75.

مهفهفة بيضاء غير مفاضة *** ترائبها مصقولة كالسجنجل[1]

في هذا التصوير تظهر لنا حبيبته في رشاقة بخصرها الدقيق وهي بيضاء جميلة غير بدينة ضامرة البطن ، صافية الصدر ، خفيفة اللحم ليست برهلة ولا ضخمة البطن وإنما مسترخية.

وفي وصف الخصر قال :

وكشح لطيف كالجديل مخصر *** وساق كأنبوب السقي المدلل[2]

شبه بالجديل الرقيق الوسط ووصفه بأنه لطيف ، وممن قال في الردف النابغة الذي تحدث عن كاملة الجمال قال:

محطوطة المتنين غير مفاضة *** ريا الروادف بضة المتجرد[3]

فهي مستقيمة المتنين ، غير مسترخية وبدينة ، ممشوقة ومعتدلة و ممتلئة الارداف ضامرة البطن.

وفي ذلك يضيف عمرو بن كلثوم :

ومتني لدنة سمقت وطالت *** روادفها تنوء بِما وَلينا [4]

تبدو لنا حبيبة عمرو بن كلثوم في هذا البيت بأنها طويلة القامة وضخمة الجثة و بالتالي فإن روادفها ضخمة.

- **الاطـــراف :**

من الاطراف نجد الذراعيين ، ينتقل الشاعر إلى وصف دراعي النساء في عيونه وفي هذا يقول عمرو بن كلثوم :

تريك اذا دخلت على خلاء *** وقد أمنت عيون الكاشحينا

دراعى عيطل أدماء بكر *** هجان اللون لم تقرأ جـــنينا[5]

و البيت الثاني وصف لذراعيها بالامتلاء ، و الاكتناز ، والقوة ، والبياض ، ويستعير الشاعر ذلك من صفات الناقة الطويلة العنق البيضاء اللون الفتية ، التي لم تحمل فيهزلها الحمل أو يسيء إلى مظهرا .

ونوه طرفة بحسن امتلاء ساعديها وساقيها قال:

1- امرؤ القيس : الديوان ، ص115.
2- امرؤ القيس : الديوتن ، ص 116 .
3- النابغة الدبياني : الديوان ، ص 70 .
4- عمرو بن كلثوم : الديوان ، ص 69 .
5- المصدر نفسه ، ص 68 .

كان البرين والدماليج علقت *** على عشر أو خروع لم يخضد[1]

وغير بعيد عن الذراع تناول أصابع حبيبته بالحديث والوصف.

قال امرؤ القيس:

وتعطوا برخص غير شئن كأنه *** أساريع ضبي أو مساويك اسحل[2]

والشاعر يصف في هذا البيت أصابعها فيقول: أنها تتناول الأشياء ببنان لين غير غليظ وأن أناملها في استوائها ونعومتها وطولها تشبه دود البقل، أو مساويك شجر الاسحل.

وقال الأعشى:

وخذا أسيلا يحدر الدمع فوقه *** بنان كهداب الدمقس مخضب[3]

فهو يشبه الأصابع بالحرير لكنه لم يبق أبيضا بل اتخذ له لون أخر بعد تخصبه وهو اللون الأحمر، وغير بعيد أيضا عن الحديث عن البنان وجماله حديث عن الساق الجميل حيث يصفه امرؤ القيس قائلا:

وكشح لطيف كالجديل مخصر *** وساق كأنبوبِ السقي المُذلل [4]

ففي الشطر الثاني من البيت تشبيه للساق من حيث صفاء اللون بلتن القصب الذي ينبت بين النخيل المسقي، بشكل تمازج هذه الأخيلة وتداخل هذه الصور نسيجا متميز الصورة حية تنطق بالجمال والروعة أما عمرو بن كلثوم فيشبه ساقيها بالأسطوانتين مصنوعتين من العاج أو الرخام إذ يقول واصفا إياها قال:

وساريتي بلنظ أو رخام *** يرن خشاش حليهما رنينا

وهو وصف جميل من حيث دلالته على صفاء لون هذه المرأة، ولكنه عند وصفها بالساريتين، فكأن هذا الوصف يجعلها ضخمتين إلى حد غير معقول، وكأنهما كومتان من اللحم المتراكم بعضها فوق بعض، على حين ان الساقين عند امرئ القيس مرتويتان بالماء الذي يسوي في أنبوب السقي المدلل.

1- طرفة بن العيد : الديوان ، ص 47 .
2- امرؤ القيس : الديوان ، ص 116 .
3- الأعشى : الديوان ، ص 163 .
4- امرؤ القيس : الديوان ، ص116 .

الطـــول واللـــون:

تغنى الشعراء بطول المرأة لأن هذه الصفة " أنسب لشكلها وقوامها الذي أغرموا به ، ومن شأن الطول أن يبرز محاسن الصدر و الخصر و الردفين ، ومن شأنه أن يتناسب مع طول العنق وطول الشعر و انسراح الساعدين و الساقين ، ومن شأنه أن يساعد على مرونة الحركة و التفني "[1].

يشبه النابغة حبيبته بالغصن المتثني فيقول :

صفراء كالسيراء أُكمِلَ خلقها *** كالغصن في غلوائه المتاود[2]

كما ان الشاعر اهتم بقامة المرأة و أنه كذلك قد اهتم بمشيتها إذ يصف الأعشى محبوبته يقول :

غراء فرعاء مصقول عوارضها *** تمشي الهوينا كما يمشي الوجي الوجل

كأن مشيتها من بيت جارتـــــها *** مـر السحاب لا ريث و لا عجـــــل [3]

فهو يصف حبيبته وهي تمشي في تمهل ودلل كمشي الحذر من السقوط وهو غارق في الوحل فيحترس في مشيته كأنه مشيتها ، وهي تخرج من بيت الجيران مرور السحاب في تأني لا هو ببطء ولا هو بسرع .

إن الوحي الشعري غالبا ما يخص الإنسان باللون الابيض ، ومن ثم فإن البياض هو لون الانسان العربي الجمالي [4].

و اللون الابيض يرمز الى الحياة الهنية ولهذا ظهرت المرأة بيضاء اللون وارتبط السواد بالشفاء مثل النساء العاملات اللواتي يبعن البرم بشط النخلة [5] ، الشعراء جميعا تغنوا باللون الابيض ، ويتضح هذا من وصفهم للوجه لأنه الجزء البارز الفاتن ويقول عمرو بن كلثوم مبينا لنا قوة بياض بشرتها وهو بهذا يستعير من الناقة لونها الأبيض اذ يقول :

ذراعي عيطل آدماء بكر *** هجان اللون لم تقرأ حنينا[6]

يقول امرؤ القيس :

كبكر المُقاناةِ البياض بصفرة *** غدها نمير الماء غير المحلل [7]

1- احمد محمد الحوفي : الغزل في العصر الجاهلي ، ص 36 .
2- النابغة الذبياني : الديوان ، ص 70 .
3- الأعشى : الديوان ، ص 130 .
4- هلال الجهاد : جمالية الشعر العربي دراسة في فلسفة الجمال في الوحي الشعري الجاهلي ، ط1 ، مركز الدراسات الوحدة العربية ، بيروت 2007 ، ص 292 .
5- نصرت عبد الرحمان : الصورة الفنية في الشعر الجاهلي ، ط2 ، مكتبة الاقصى ، عمان ، الاردن ، 1998 ص 169 .
6- عمرو بن كلثوم : ديوان ، ص 68 .
7- امرؤ القيس : ديوان ، ص 116 .

يصف الشاعر لونها فيقول إنها تشبه بيض النعام وقد خالطته صفرة ذلك فيما يقول الزوزني " احسن ألوان نساء عند العرب وقد عدها ماء نمير صاف لم يكدره حلول الناس فيه ويضيف الزوزني أن الماء من أكثر الأشياء تأثيرا في الغذاء لفرط الحاجة إليه فإذا أعذب وصف حسن موقعه في غذاء شاربه"

ويقول أيضا في إشراقة وجهها :

تُضيء الضلام بالعشاء كأنها *** منارة ممسى راهب متبتل [1]

فالشاعر في هذا البيت يريد ان يصف نور وجهها فيقول أنه يضيء في الظلام كما يضيئه مصباح الراهب في الظلام وفي هذا يقول النابغة الذبياني :

صَفراءُ كالسِّيرَاءِ أكمل خلقها *** كالغصن في غلوائه المتاود[2]

يمتدح الشاعر هنا كمال خلقتها وميل لونها إلى الصفرة و اعتدال قامتها كأنها في ذلك الغصن المياس ويقول طرفة في وصف الوجه ذي اللون النقي :

ووجه كأن الشمس ألقت ردائها *** عليه نقي اللون لم يتخدد[3]

يصور طرفة وجه محبوبته الجميل كان الشمس كسته ضياء وحسنا و كأن لها رداء تحله على وجه محبوبة الشاعر فهي مانحة ، ذات علاقة طيبة بها ولون وجهها من لون الشمس الذي ينعكس على بشرتها لتبدو جميلة مفعمة بالصفاء ، وهذا يدل على ترف صاحبته ونعومتها فهو وجه جميل يجذب القلب .

ويقول عبيد بن الابرص :

لِمَنِ الدارُ أَقفَرَت بِالجَنابِ غَيرَ *** نُؤيٍ وَدِمنـــَةٍ كَالكِتـــابِ

ومـراح ومســـــرح وحـــلـول *** ورعابيب كالدمى وقباب [4]

فالشاعر هنا يذكر مأواهم ومسارحه ، ويفتخر بنساء بني قومه الحسنوات الناعمات اللاتي وجوههن أبيض مائل إلى الاحمرار فيشبههن بالدمى.

1- شكري فيصل : تطرو الغزل بين الجاهلية و الاسلام ، ص 10 .
2- المرجع نفسه ، ص 10 .
3- النابغة الذبياني : الديوان ، ص 70 .
4- عبيد بن الابرص : الديوان ، ص 24 .

إن العرب تباهوا باللون الابيض عند المرأة لأنهم رأوا فيه سمة من سمات البأس لدى زوجها وعلو منزلته الاجتماعية ، فهو يستطيع بمقدرته أن يحميها ويحافظ عن كرامتها ، ويرفع منزلتها ويقدم لها الثروة و المال لذلك أصبحت كثيرة النوم وقت الضحى فلا تباشر عملا بنفسها و إن لها من يخدمها ويكفيها أمورها ، فهي لا تغادر خدرها ، ولا تظهر لحراة شمس الصحراء لتحرق لونها ، ولا تتعرض للرمال الملتهبة ، و القيد العاتق و الرياح السموم التي تشوي الاجساد شيا ، وتسود بشرتها.

وقد زعم العرب أن المرأة التي لونها أبيض التي شابته صفره دليل على شرفها وسمو مكانتها عند أهلها لذلك كانت ما يمدح به الرجل الحر العزيز الكريم أنه بن بيضاء.

- **الصورة الجمالية (التزينية).**

لقد قدم الشاعر مثال المرأة ، أو المثال الحسن الذي تتصف به المرأة وقدم في الوقت نفسه رؤيته الفنية للمرأة وهي رؤية تتصل بواقع المرأة من ناحية وبما يجب أن تكون عليه المرأة من وجهة نظر عصره ومجتمعه من ناحية أخرى مما لا شك فيه أن المرأة و الجمال يقترنان في كل عصر وكل مجتمع اقتران الشيء ولا زمه ، فالرجل كان ومازال ينشد الجمال والحسن في المرأة يتحدث عنه ، ويتغنى به بصفة وبصورة افتتانه ، و كانت المرأة ومازالت حريصة على ابراز جمالها وحسنها[1] لأن المراة بفطرتها ميالة الى أن تبدو جميلة لأن الجمال أعظم ما تتباهى به النساء.

إن حديثنا عن الزينة باعتباره من أقوى وسائل المرأة نجاحا في اجتذاب الرجل ويرى " العقاد" أن " حب الزينة أصل من أصول الرياء"[2].

فالمرأة مولعة بالزينة مفتونة بمظاهرها فهي كانت ولا تزال مشغولة بالالوان المبهرجة الزاهية والصور البراقة وتعلقها بالزينة تعلق كبير.

وإن تأثير الزينة يشبه تأثير السحر في العقول وتقول الدكتورة " نعمات أحمد فؤاد ": الطبيعة حقل ألوان ، و المرأة ولوع بالزينة شغوف بالالوان و الحلي و الاصباغ".

وكثيرا مما في عالم المرأة من هذه المظاهر مستمدة من الطبيعة و أفانينها ، وعطرها من أريج الزهر ، وأثوابها من وشي الرياض"[1].

1- حسني عبد الجليل يوسف : عالم المرأة في الشعر الجاهلي ، ط1 ، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر الاسكندرية ، 2007 ، ص17 .
2- احمد سيد محمد : المرأة في أدب العقاد ، (د ط) النشر البحث قسنطينة الجزائر ، (د ت) ص 132 .

فالمرأة كانت تستمد زينتها من خلال ما توفره لها الطبيعة و البيئة التي كانت تعيش فيها من حلي وطيب وعطور و أثواب و الى غير ذلك مما يزين جسمها ويزداده جمالا.

- الوشـــــم :

اهتمت المرأة بشكلها كثيرا ليعجب الرجل بها بما كانت تضعه المرأة على جسدها من وشم في اليد وذلك أن المرأة كانت تغرز ظهر كفها ومعصمها بإبرة،او بمسلة حتى تثر فيه، ثم تحشوه بالحكل أو بالنثور وهو دخان الشحم، وجمع وشم وشوم، وشام، فيزرق أثره أو يخضر وقد كانا المرأة تفعل في الجاهلية للتزين به، وقد شبه به الشعراء أثارالديار التي محاها الزمن وأزال معالمها [2]

شبه الشعراء الأطلال بالوشم يقول ذلك طرفة بن العبد :

لخولة أطلال ببرقة ثمهد *** تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد[3]

شبه الشاعر اطلال خولة بالآثار التي يتركها الوشم في ظهر اليد ، وهو دليل على عدم نسيان خولة وذكراها واعتماد الوشم لأنه لا يزول ويزداد بروزا كلما قدم كما تطرق "زهير" الى هذا قوله :

ودار لها بالرقمتين كأنها *** مراجيع وشم في نواشر معصم[4]

فهو يشبه ديار الحبيبة بالوشم الذي رجع و أعيد في عروق ظاهر الذراع ويحدد " زهير" الموقع الذي وشم و هو المعصم ليكون أكثر وضوحا ، وبقاء إن طال عليه الزمن .

وقد استعملت المرأة العربية الجاهلية الخضاب أي الحناء للزينة يقول "النابغة الذبيني":

بمخضب رخص كأن بنانه *** عنم يكاد من اللطافة يعقد[5]

فالشاعر هنا يشبه البنان وقد خضب اللون الاحمر بنبات العنم ، وهو زهر أحمر مستطيل مثل الاصابع.

1- حسني عبد الجليل يوسف : عالم المرأة في الشعر الجاهلي ، ص 18 .
2- سليمان محمد سليمان : المحاكاة في الشعر الجاخلي بين التقليد و الابداع ص(159- 120) .
3- طرفة بن العبد : الديوان ، ص 23.
4- زهير ابن أبي سلمى : ديوان ، ص 104 .
5- النابغة الذبياني : الديوان ، ص 72 .

- اللباس و الحلـــــي:

تكلم الشاعر على المحجبة والسافرة مبينا أنواع ملابسها وما تضعه على وجهها من خمار وقناع وما كانت تلبسه على جسدها من ريط ، و وصائل وبرد ، و أوشحة وساريات وغيرها وعرض لألوان بعض الثياب أيضا[1].

وفي وصف ما كانت ترتديه المرأة على جسدها يقول " طرفة بن العبد":

و إن يلتق الحي الجميـع تلاقـــي *** إلى دروة البيت الرفيع المصمد

نداماي بيض كالنجـــوم وقينـة *** تروح علينا بين برد ومجســـــد

رحيب قطاب الجَيبِ منها رقيقـة *** بجس النّدامى بَضّةُ المتجـــــرد[2]

في هذه الابيات اشارة الى مكانة تصطنع الجارية من الفتنة لسيدها وفيها اشارة على الجواري المغنيات، ووصف لبعض أحوالهن من مجالس الشراب ما يذكر " طرفة " أن ندماءه على الشراب بيض الوجوه اطهار الاعراض و أن القينة وهي الجارية المغنية تترد بينهم وقد سترت جسدها بالبرد و المجسد المصبوغ بالزعفران [3].

وقال النابغة في هذا السياق :

و الراكضات ذيولَ الريطِ فانقها *** برد الهواجر كالغزلان بالجرد[4]

الشاعر في هذا البيت يهب الجواري اللاتي يرفلن بأذيالهن نعمة حتى أنهن يمشين عليها لطولها ثم تمسهن فكف في متعة من الهوا جر فكأنهن الغزلان التي ى تخفي محاسنها.

وقال امرؤ القيس:

خرجت بها أمشي نجر وراءنا *** على اثرينا ذيل مرط مرحل[5]

يشير الشاعر الى هنا أن النساء أو يعضهن أنفسهن بالمرط كأن يزين " بنقوش تشبه حال الابل ".

وكما تحدث " زهير بن ابي سلمى " عن لباس المرأة المتأنق في الحسن الذي ليست فيه جفاء لكي يمتع نفسه وبصره به قول :

1- يوسف حسن بكار: اتجاهات الغزل في القرن الثاني للهجرة ، دار الاندلس ، بيروت ، لبنان ، ص 70 .
2- طرفة بن العبد : الديوان ، ص 70.
3- بدوي طبانة : معلقات العرب ، ص 266.
4-النابغة الذبياني : الديوان ، ص 54.
5- امرؤ القيس : الديوان - ص 114.

وفيهن ملهى لِلصَديقِ ومنظر *** أنيق لعين الناظر المُتَوَسِّمِ [1]

ولقد تحدث الشاعر الجاهلي عما كان يزيد جمال المرأة جمالا وسحرا إذ يقول "الحوفي" في كتابه " الغزل في العصر الجاهلي" : " حلي المرأة من أخص خصالها في كل بيئة وعصر وفي كل شعب إذ بها تضيف جمالا إلى جمالها وبها تفاخر وتستلب عقول الرجال ويقدر ظهور المرأة دون حلاها و إن كان جمالها فائق لدرجة يقال عنها غنيت بجمالها عن حليها"[2].

فالمرأة تستعمل الحلي لتبدو في أبهى حلة فقد استعملت حليا متنوعة ، ومتعددة حسب كل عضو من اعضاء الزينة مثل التاج ، و القرط والقلادة ، و السوار والخاتم ، الخلخال ، ما الى غير ذلك من أنواع الحلي [3] ، وفي ذلك يقول " النابغة " متباهيا بجمال حبيبته:

نظرت بمقلة شادن مُتَرَبِّـــبٍ *** أحوى أحم المقلتينِ مقـــلـدِ

والنظم في سلك يزين نحرهـا *** ذهب توقد كالشهاب الموقد[4]

ينشد الشاعر بتصنع حبيبته المقلدة بالقلائد تزين رجليها للتزين وهي الخلاخيل ويقال أيضا للحلقة التي تكون في أنف البعير برة وبرين[5] ، وكذلك كانت تحلى يديها بالدماليج وفي هذا الموضوع قال " طرفة بن العبد ":

كأن البرين و الدماليج علقت *** على عشر أو خروع لم يتخضد[6]

فهو في هذا البيت يصف ما كانت ترتديه صاحبته من أساور وخلاخيل ويقول كذلك :

و في الحي أحوى ينفض المرد شادن *** مظاهر سِمْطَيْ لؤلؤ وزبرجد[7]

يبين الشاعر هنا أن حبيبته تزينت وتصنعت من أنفس المعادن ، و أغلى الجواهر أحدهما لؤلؤ و الأخر زبرجد ، و " الأعشى " بيت يصف فيه حلى هريرة قائلا:

تَسمَعُ للحَلي وَسْوَاساً إذا انصَرَفَتْ *** كمَا استَعَانَ بريحٍ عِشرِقٌ زَجِلُ [8]

1- زهير بن أبي سلمى : الديوان ، ص 104.
2-؛مد محمد الحوفي : الغزل في العصر الجاهلي ، ص 107.
3-احمد محمد الحوفي : الغزل في العصر الجاهلي ص 107.
4-النابغة الذبياني : الديوان ، ص 69.
5-بدوي طبانة : معلقات العرب ، ص 268.
6-طرفة بن العبد : الديوان ، ص 47.
7-المصدر نفسه ، ص 25.
8-الأعشى : الديوان ، ص 131.

شبه الشاعر هنا صوت رنين حلى حبيبته بصوت نبات العشرق عندما تحركه الريح وقال "النابغة" كذلك :

أخذ العذارى عقدها فنضمنه *** من لؤلؤ متتابع متسرد[1]

والبيت يدل على تصنع بعقد من لؤلؤ منظم متتابع.

1-النابغة الذبياني : الديوان ، ص 70.

يقول امرؤ القيس :

إذا ما الثريا في السماء تعرضت *** تعرض أثناء الوشاح المفصل [1]

فهو يشبه بجواهر الوشاح التي توسطت السماء كما توسط الوشاح وسط المرأة .

نستنتج أن المرأة في العصر الجاهلي كانت تتزين وهذا ما صوره الشعراء و تغنوا به ومن أنواع الحلي التي كانت تتصنع بها، نذكر الذهب و الفضة واللؤلؤ ، و الزبرجد و المرجان ، و الياقوت ،" وكانت القلائد التي تحلى أجيد النساء هي أكثر ما كان يصوره الشعراء من الحلي"[2]

- التطيـــب :

اهتمت المرأة العربية في الجاهلية بكل مايزيدها بهاء وزينة من حلي ، وثياب جميلة ، ولا يمكن أن تغفل عن مسألة التطيب فهي كانت حريصة أن تفوح منها روائح المسك و الزنبق مما جعل الشاعر الجاهلي يتغنى بذلك فهذا " امرؤ القيس " يقول:

كدأبكَ من أمِّ الحويَرثِ قبلها *** وجارتها أمَّ الـــــربابِ بمأســـــل

إذا قامتا تضوع المسك منهما *** نسيم الصبا جاءت بريا القرنفل[3]

فالشاعر هنا يخبرنا أنه إذا قامت أم الحويرث و أم رباب تنتشر منهما رائحة المسك كأنه نسيم الصبا الطيب يحمل عطر القرنفل ويقول كذلك :

ويضحى فتيت المسك فوق فراشها *** نؤوم الضحى لم تنتطق عن تفضل [4]

وفي هذا البيت يبين أن المرأة لا تكتفي بوضع الطيب في جسدها فقط و إنما تنثره فوق فراشها يقول الأعشى :

إذ تقوم يضوع المسك أصورة *** و الزنبق الورد من أردانها شمل

يوما بأطيب منها نشر رائحة *** و لا بأحسن منها إدا دنا الأصـــل[5]

فعند قيام حبيبتة الشاعر تفوح منها رائحة المسك ، و الزنبق ، والورد الذي يضرب إلى الحمرة أطراف أكمامها فالمرأة تتطيب بهذا النبن ذي الرائحة الطيبة.

وكل هذا دليل على أن المرأة حريصة على التجمل ، و التطيب ، والتعطر منذ الزمن البعيد فلا تقع على هفوة تنزل من جمالها ولا سحرها ولا أنوثتها .

1- امرؤ القيس : الديوان ص 114.
2- نصرت عبد الرحمان : الصورة الفنية في الشعر الجاهلي ، ص 60.
3- امرؤ القيس : الديوان ، ص 115.
4- المصدر نفسه ، ص 116.
5- الأعشى : الديوان ، ص131 .

الصورة المعنوية : النفسية:

لقد كان الاهتمام منصرفا الى المحاسن الجسمية ، وهو الطابع العام الشائع في الشعر العربي عامة و الشعر الجاهلي خاصة ، إلا أنهم لم ينسوا الجوانب الخلقية و النفسية فقد ذكروا المرأة بالحياء و العفة والتمنع و إن لم يطيلوا في ذلك ، ووردت هذه الصفات ضمن الأوصاف الجسدية [1] ، فهم لم يقتصروا عاى الاعتناء بجمال المرأة الجسدي بل اعتنوا أيضا بجمالها النفسي مع العلم أن الجمال النفسي ليس أقل تأثيرا على نفس الرجل من جمال الجسد ، بل لعله أعمق منه أثرا و أبعد غورا و أقوى اجتذابا .

من بين هذه الصفات حياء المرأة لأنه من مكملاتها في نظر الرجل ، لأنه دليل على تصونها وعفتها ، وتمنعها و أنوثتها ، وقد أعجب به العرب لأن أخلاقهم قائمة على الغيرة و العفة و الإشادة بالمرأة المكتملة لصفات الأنوثة [2] ، وتغنى الشعراء بهذه الصفة و أحبوها في المرأة .

قال " الأعشى":

ليست كمن يكره الجيران طلعتها *** ولا تراها لسر الجار تختتل[3]

فهي تبدو في صورة المرأة الجميلة بهية الطلعة ليست ممن يمقتها الجيران في طلوعها تتصف بالسر والكتمان فلا تفشي سرا لأحد فهي حبيبة إلا نفسه كما هي حبيبة قربية الى الجيران لأنها لا تتجسس على دخائلهن وقال عنترة أنها غضيضة الطرف ، وقد وردت هذه الصفة في القران الكريم حيث قال تعالى " وعندهم قاصرات الطرف عين"[4].

وفي هذا قال عنترة :

دار لآنسة غضيض طرفها *** طوع العناق لذيذة المتبسم[5]

من صفات حبيبته أنها لا ترفع بصرها ولا تنظر في عين حبيبها لشدة حيائها وعفتها.

وفي نظر الحوفي أن العرب أميل الى المرأة المتصونة البعيدة المنال التي تلهب القلب حبا في عزة واتسام.

اما المرأة الجريئة المتهالكة على الرجال فانها لا تثير الا طلاب الجسد [1].

1- حسني عبد الجليل يوسف : عالم المرأة في الشعر الجاهلي ص 17.
2- أحمد محمد الحوفي : الغزل في العصر الجاهلي ، ص 84.
3- الأعشى : الديوان ، ص 163.
4- الصافات : الآية 48.
5- عنترة بن شداد : الديوان ، ص 96.

وفي وصف نظرات المرأة يرى الحوفي أن المرأة قد تكون جميلة العين ولكنها غير جذابة النظرات [2] ، ومن النظرات المؤثرة يقول أمرؤ القيس :

تصد وتبدي عن أسيل وتتقي *** بناظرة من وحش وجرة مطفل[3]

و البيت وصف لجمال عينيها التي تشبهان عيون الظباء ، وجعل الظباء كأنها أطفال لأن نظرتها الى أولادها يخالطها الحب و العطف فهي في تلك الحالة خير منها في أية حال أخرى.

ومن النظرات الساحرة التي تشبه نظرة السقيم قال النابغة :

نظرت اليك بحاجة لم تقضها *** نظر السقيم الوجوه العود[4]

شبه الشاعر هنا نظرة حبيبته بنظرة المريض حين ينظر الى وجوه زواره تلك النظرة الضعيفة الذليلة ، ويقول طرفة :

إذا نحن قلنا أسمعينا إنبرت لنا *** على رسلها مطروفة لم تشتد[5]

فالشاعر يصف لنا حال المغنية التي طلب منها أن تغني فاستجابت لطلبهم وهي تنظر إليهم بعين ساكنة ، وليس غريب أن يقع الحب من أول نظرة لأن لكحل العين ولونها وبريقها دور ما في اختيار المحبوب ، وكثيرا ما تغنى الشعراء في العين من جاذبية ومالها من أثر ، ويتصل بحافة النظر المعاني التي يسبقها الانسان على أجزاء الجسم و مظاهره [6].

يعتب رالحديث من ينابيع الجاذبية فهو يجتذب كما تجتذب النظرة ، و الحركة ، و الجمال فالشعراء تغزلوا بصوت الحبيبة لأنهم جميعا يحبون الصوت الأخف الذي يشبه نغام الظباء [7] فيقول النابغة :

ولو أنها عرضت لأشمط راهب *** عبد الاله صرورة متعبد

لرنا لبهجتها وحسن حديثها *** ولخاله رشدا وإن لم يرشد[8]

1- احمد محمد الحوفي : الغزل في العصر الجاهلي ، ص 86.
2- المرجع نفسه ، ص 72.
3- امرؤ القيس : الديوان ، ص 115.
4- النابغة الذبياني : الديوان ، ص 72.
5- طرفة بن العبد : الديوان ، ص 43.
6- احمد محمد الحوفي : ص 49.
7- المرجع نفسه ، ص 86 – 87.
8- النابغة الذبياني : الديوان ، ص 73.

و في هذه الأبيات تصوير بديع لحسن أخلاق المرأة وحسن حديثها فيرى فيها الرشد الذي تتمثل فيه كل غاياته مما أصر الراهب المتعبد وغير حاله وتعنبر أيضا بسمة المراة من أنواع مفاتنها عوامل إغراقها فهذا طرفة بن العبد يقول:

وتبسم عن ألمى كأن منورا *** تخلل حرا الرمل دعص له نَدي [1]

فالشاعر في هذا البيت يقول عن حبيبته أنها إذا ابتسمت ، تبسمت عن ثغر ألم شفتين كأنه أقحوان ظهر نوره في كثيب من رمل الندى.

و الحركة ذات أثر بالغ في الجمال الروحي لأنها مرتبطة بالخفة و اللياقة و الرشاقة و التفني فهي تضيف إلى جمال الأعضاء حياة .

و الشعراء يشيدون بالحركة الهينة التي يميل لها الجسم أو العضو كأنه غصن بان وتعجبهم للمشية المتسهلة البطيئة الخطا ، لأنها أدل على الرزانة و انسب بالمرأة المنعمة ، و أكشف عن جمالها و لأنها دليل على ثقل ردفيها قال الأعشى :

غراء فرعاء مصقول عوارضها *** تمشي الهوينا كما يَمشِي الوَجي الوَحِلُ

كأن مشيتها من بيت جارتـــــها *** مر السحـــاب لا ريــث ولا عجــل[2]

أنها تمشي كما يمشي الوحل مجروح الرجل ، و إنها تمشي متمهلة كما من يمشي في قدمه مس من ألم أو كما يمشي الانسان في الوحل متمهل برفع قدمه إذا رفعها ويضعها إذا وضعها في أناة وحذر ، يرى عز الدين اسماعيل : أن العربي القديم انفعل بصور الجمال الحسي وبخاصة ما استقبل بالعين فكان رائقا أو بالفم كان لذيذا أو باليد فكان ناعما وهذا ما يجعلنا ننتبه إلى أن العرب منذ اللحظة الأولى كانت نزعتهم حسية في تذوق الجمال [3].

ولقد استطاع الشاعر الجاهلي بخاصة أن يقدم لنا امرأة نموذجية جميلة في كل العصور و في الأخير أن وصف المرأة في المعلقات ، يركز على الجسد الجميل للمرأة ويعني برسم أعضائها رسما تجسيديا ، كما يعمد الى وصف مفاتنها ، ووصف كل ما يثير الرغبة الجنسية لدى الرجال من جسدها ، فصور المرأة في المعلقات هي صورة أنثى تقاسم الرجل جمال الحياة الزوجية.

1- طرفة بن العبد : الديوان ، ص 26.

2- الأعشى : الديوان ، ص 130.

3- حسني عبد الجليل يوسف : عالم المرأة في الشعر الجاهلي ، ص 10، نقلا عن عزالدين اسماعيل .

نلاحظ أن وصف المراة في المعلقات ، في جملة منهن ، إلى أعضاء جسدها وكان ينصرف في هذا الوصف خصوصا إلى شعرها وعينيها و ظهرها ، و أسنانها ، ونحرها ، ومتنها وبشرتها ، وقامتها ، وبنانها ، وساقيها ، وذراعيها وملابسها وعطرها وابتسامتها ومشيتها وصوتها وحليها وكحلها ونجد امرئ القيس قد انصرف معلقته الى شعر حبيبته وقامتها وترائبها وقد شبه عيناها بعيني الظباء و الغزل ، وتغزال بخديها ، وتمايلها في مشيها ،وعطرها وحليها .

بينما يتجسد التغزل بالمرأة في معلقة طرفة بن العبد في ثغرها البسام ، وبشرتها البيضاء و وجهها الناظر وملابسها الفضفاضة المفتوحة وحليها المثيرة أما زهير بن أبي سلمى يتمثل في وشم معصميها وليس أكثر من ذلك وكذلك ما أثاره في جمال المراة وجهها فوصفه .

أما عمرو بن كلثوم فقد ألفناه يصف ذراعيها وشبههما بذراعي الناقة البيضاء ضخامة و إمتلاء ، ويصف لطافة كشحها وبياض ساقيها ونجد عنترة يتلذذ بريق صاحبته وثغرها ونجد عبيد بن الأبرص يتغنى بريق صاحبته وكواعبها ، ونجد جيد صاحبة الأعشى لزينة القلائد وقد تحدثوا أيضا عن السوار والخلخال من الذهب و الفضة ونجد المرأة أيضا كانت تتطيب بأفخم و أزكى العطور كالمسك و الزئبق و الريحان هذا هو الذوق الجاهلي في الحس الانثوي .

ولكي تكتمل الصورة فلا بد من ذكر وتعداد خصالها المعنوية فهي لذيذة الحديث خافضة الصوت لا تفشي سرا ولها ابتسامة آسرة فهي تقوم الضحى ، لا دمية و لا ذات خلق مشين أو كمن يكره الجيران طلتها وهي على اختلاف الأوصاف و الصور التي قدمها الشعراء لجسد المرأة الحبيبة الناطق فتنة وسحرا ـ فإن الملاحظ أن مقاييس الجمال تكاد تكون واحدة و أيا كانت المقاييس فقد استطاعت المرأة بجمالها الطبيعي الأخاذ إن تأسر القلوب وتستحوذ على الألباب فمن نالها نال عزا وشرفا متضمنا العيش الهاني السعيد في فردوس الجنان و العطف و الحب ومن خسرها احترق بنار حبه وشوقه يؤرقه بعدها ويضنيه فراقها فتأكله وحشة الصحراء في وحدته بلا امرأة فهي في عيونه كون الجمال و السحر وعالم الفتن مليء بالعواطف و الحنان و الحب لا تكون الحياة إلا بها ومعها.

ج- ابعادها الرمزية :

يظهر الجمال من خلال دراسة الشعر الجاهلي الذوق الذي تكثر فيه الصور ، و الرموز و التعبيرات الجاهلية تتنوع فكانت المرأة ممثلة صورة الحس الأنثوي التي تفرض نفسها بنفسها على الشاعر ، وقد أدى أيضا عشق المرأة دورا هاما في حياة الرجل الجاهلي ، وهو من العواطف الانسانية الخالدة التي استطاع من خلالها ان يرسم صورة مثالية لمحبوبته وبعكسها في قصائده ، وهذا من خلال تتبع الشعراء الجاهليين ظاهرة الوصف كدرب من دروب الابداع و التألق في وصفهم فقد رسم الشاعر الجاهلي صورة مثالية للمرأة التي أحب استمدها من البيئة المحيطة به من حيوان ، ونبات ، وجماد وتخيروا من صفاتهم صفة بارزة تمت اليها الحبيبة بصلة أو تمت إلى الحبيبة بسبب ، فشبهوا الحبيبة بها ويريدون بهذا أن يصوروا مقدار جمالها و أن يزينوها لأن هذا الذي يشبهون به متعارف الجمال بينهم مسلم بتميزه في هذه الناحية ، لذا يلحقون الحبيبة به يدل على تفوقها في جمالها.

وفي هذا يقول الجاحظ : "وقدعلم الشاعر وعرف الواصف أن الجارية الفائقة الحسن أحسن من الضبية ، و أحسن من البقرة و أحسن من كل شيء تشبهه ولكنهم إذا أرادوا القول شبهوها بأحسن ما يجيدون فيقول بعضهم كأنها القمر ، و كأنها الشمس ، و الشمس ، و إن كانت بهية فإنما هي شيء واحد وفي وجه الجارية الحسناء و خلقها ضروب من الحسن الغريب و التركيب العجيب ومن يشك أن عين المرأة الحسناء أحسن من عين البقرة و أن جيدها أحسن من جيد الضبية "[1].

وهو بهذا التشبيه يضرب في أعماق الوجود الانسان أقناص الحقيقة و المشبه به إذا ما كثر ترادها يدلان على علاقة رمزية أبعد من العلاقة الظاهرة بين الطرفين ولهذا نرى أن المرأة تكرر تشبيهها بالدمية و الشمس و الغزالة و المهاة[2].

1- أحمد محمد الحوفي : الغزل في العصر الجاهلي ، ص 265. الجاحظ
2- نصرت عبد الرحمان : الصور الفنية في الشعر الجاهلي ، ص 110.

تشبيه المرأة بالدمية :

شبه الشعراء المرأة الحسناء بالدمية حيث كان بين العرب في اليمن والحجاز وغيرهما فيما يظهر مصورون ومثالون ملئوا معابدهم بتماثيل ألهتهم من الحجر والمعدن والخشب [1] ، ولا بد من أن الكنائس المسيحية و اليهودية كانت حافلة بتماثيل الحياة الجاهلية التي كانت حياة وثنية الدمى و التماثيل و تصاوير لربات قد عبدها الجاهليون ، أيقدر الوثني على تشبيه المرأة بما يعبد إن لم يكن للمرأة الموجودة في الشعر الجاهلي شيء من القداسة ؟[2].

في الحياة الجاهلية القديمة كانوا يقدسون تلك التماثيل و الاصنام التي كانت بمختلف الأشكال و الألوان وذلك بتقديم القرابين وتدور لها لنيل رضاها وشكرها على ما قدمت لهم من نعم هذا ما كانوا يعتقدونه ويؤمنون به و التشبيه بالدمية و الذرة يمكننا أن نجده في شعر النابغة الذبياني إذ يقول :

أو درة صدفية غواصـــها *** بهج مني يراها يهل ويسجد

أو دمية من مرمر مرفوعة *** بنيت بآجر تشادُ وقرمـــــدِ [3]

فقد شبهها النابغة بالذرة التي يلقاها الغواص بعد طول جهد ومشقة وغوص ومتى وجدها شكر الله ساجدا ، أما في البيت الثاني فقد شبهها بالدمية التي صنعت من مرمر وشيدت بآجر قرميد ، وفي مثل هذا جاء قول امرؤ القيس :

ويارب يوم قد لهوته وليلة *** بآنســـة كأنــها خـــط تمثـــــال

كأن نبتها حمر مسطـــــل *** أصاب عضا جزال وكف بأجدال[4]

شبهها بتمثال محاط بالقداسة الرهبانية.

كأنَّ على لباتها جمرَ مُصطلأ *** صاب غضى جزلاً وكفٍّ بأجذال

1- احمد محمد الحوفي : الغزل في العصر الجاهلي ، ص371.
2- نصرت عبد الرحمان : الصورة الفنية في الشعر الجاهلي ، ص 111.
3- النابغة الذبياني : الديوان ، ص71.
4- امرؤ القيس : الديوان ، ص 123.

تشبيه المرأة بالشمس :

لقد تعاور الشعراء الجاهليون تشبيه وجه المرأة بالشمس دلالة على حسن وجهها وجمالها وقد استمدوا هذا التصوير من الطبيعة و الشمس وكانت مقدسة عند الجاهليين ؟، يقول عزوجل :" وَمِنْ آيَاتِهِ اللَّيْلُ وَالنَّهَارُ وَالشَّمْسُ وَالْقَمَرُ ۚ لَا تَسْجُدُوا لِلشَّمْسِ وَلَا لِلْقَمَرِ وَاسْجُدُوا لِلَّهِ الَّذِي خَلَقَهُنَّ إِن كُنتُمْ إِيَّاهُ تَعْبُدُونَ "[1].

و إن النجيرمي يذكر أن العرب الجاهليين كانوا يقسمون فيقولون :" لا ومجرى الالهة وبعضهم يقول : الالهة يجهلها معرفة علما هي اسم الشمس التي تعبدها ، ولذلك سموا عبد الشمس ، وعبد الشارق "[2]. ودلت دراسة النقوش التي وجدت في الجزيرة العربية على أن الشمس كانت معبودة عند الجاهليين يقول " ديتلف نلسن " :"في وسط ذلك الجمع من الالهة (شمس) فالجاهليون قد عبدوا ثالوثا مكونا من القمر و الشمس و عشتار وبهذا يقوي الشاعر الجاهلي على تشبيه المرأة بمعبوذنه الشمس إن لم تكن المرأة التي ذكرها في شعره ذات صفة قدسية عنده؟[3]،فقد كانت الشمس قديما هي الام المعبودة " فهي التي تهب الحياة و الخصوبة "[4].

أما التشبيه بالشمس عند النابغة الذبياني ففي قوله :

قامت تراءى بين سجفي كلة *** كالشمس يوم طلوعها بالأسعد[5]

النابغة الذبياني يصف المتجردة زوجة الملك نعمان كيف كانت فهو يشبهها بالشمس لإشراقها وحسنها وقد جعل طلوع الشمس بالأسعد طرفة بن العبد فيقول :

ووجه كأن الشمس ألفت رداءها *** عليه نقي اللون لم يتخدد[6].

فهو يقول عن محبوبته أن لها وجها ابيضا و إن الشمس خلعت رداءها عليه فهو نقي اللون لم ينكسر جلده ولم ينطفئ فيطفئ ذلك رونقة وجماله.

فيما يتعلق بقدسية الشمس وهو أن الخرافة الجاهلية التي ذكرها النويري في نهاية الأدب و التي تقول بأن الغلام " إذا رمى سنه في عين الشمس بسبابته وإبهامه وقال أبدلني أحسن منها ، آمن على أسنانه العوج و الفلج هذه الخرافة نجدها بأنها انتقلت إلينا من الجاهليين و لاتزال موجودة في

1- سورة فصلت : الاية 37.
2- نصرت عبد الرحمان : الصور الفنية في ضوء النقد الحديث ، ص 112.
3- المرجع نفسه ، ص 113.
4- حسن عبد الجليل يوسف : عالم المرأة في الشعر الجاهلي ، ص 11.
5- النابغة الذبياني : الديوان ، ص 71.
6- طرفة بن العبد : الديوان ، ص 27.

أنحاء متفرقة من جزيرة العرب مع أنه طرأ عليها بعض التغيير فعند سقوط سن الصغير فإنه يقوم برميه باتجاه الشمس قائلا : يا شمس خذي سن حمار واعطيني سن الغزال"[1].

تشبيه المرأة بالغزال:

يرى الدكتور مصطفى الشورى أن الغزال من المعبودات العربية القديمة وكان رمزا للشمس وشبهت المرأة بكل منهما ، و الغزال محمي بمقتضى العقيدة الدينية بما له قداسة ولما فيه من قوى سحرية [2]، وعلى الرغم من كثرة شعراء الجاهلية و تعدد قبائلهم لم يذكروا أنهم صادوا غزالا ، ففي عدم اصطياده ما يدل على أنه حيوان مقدس وبهذا فإن الغزال حيوان طوطمي مقدس عند الجاهلين تعمل له تماثيل ويوضع في محاريب الملوك ، ويتاح عليه إذا مات ، ويحرق من قتله [3]، لذلك يؤثر الشاعر تشبيه المرأة بالغزال وفق ما نقله إليه بصره وفي إطار توافر وجه الشبه بينهما ، و الحديث عن صورة المرأة وربطها بالغزال لا يعد حديث خرافة أو أسطورة و الرابط بينهما تسجيل حسي لمشاهدة الجمال في كليهما تمتزج فيه في الصورتان وتختلط معالمها في مخيلة الشاعر ، ونجد اهذا التشبيه تفسيرا آخر ذلك أن التشبيه جمال المرأة بجمال الغزال يدل على إحساس الشاعر بجمال هذا الحيوان ، لكن هذا الاحساس له بعد الأسطوري وأصله الديني الذي يربط بين المها و المرأة بجامع الإخصاب المتمثل في الأنوثة و الأمومة[4].

فقد شبه امرؤ القيس حبيبته المرأة بالغزالة الأم التي ترعى طفلها يقول :

تصد وتبدي عن أسيل وتتقي *** بناضرة من وحش وجرة مطفل[5]

نستطيع أن نقول أن تشبيه المرأة بالغزال راجع في الأصل إلى معتقدات دينية حيث كان الغزال من المعبودات الجاهلية وقد تكون أيضا المرأة معبودة في الجاهلية " فقد كانت أكثر أسماء الألهة التي عبدوها في الجاهلية أسماء إناث "[6].

1- علي البطل : الصورة في الشعر العربي حتى أخر القرن الثاني هجري ، دراسة في أصولها و تطورها ، ط2 دار الاندلس بيروت لبنان ، 1983 ، ص 87.
2- سليمان محمد سليمان : المحاكاة في الشعر الجاهلي بين التقليد و الابداع ، ص 240.
3- نصرت عبد الرحمان : الصورة الفنية في ضوء النقد الحديث ، ص 118.
4- فريدة بن عاشور : المعايير الجمالية في وصف المرأة عند شعراء المعلقات ، رسالة ماجستير ، جامعة قسنطينة ، ص 212.
5- أمرؤ القيس : الديوان ، ص 115.
6- المحاكاة في الشعر الجاهلي بين التقليد و الابداع - ص 241.

تشبيه المرأة بالبيضة :

تعاور الشعراء على تشبيه المرأة بالبيضة ملاحظين المشابهة بينهما وبين البيضة النعام المكونة فنجد امرؤ القيس يقول:

وبيضة خدر لا يرام خباوها *** تمتعت من لهو بها غير معجل[1]

نجد امرا القيس قد شبه المرأة بالبيضة لبياضها ورقتها و أضافها إلى الخدر لأنها مكنونة غير مبتذلة ويقول أيضا :

كبكر المُقاناة البياض بصفرة *** غدها نميز الماء غير محلل[2]

و قال الأعشى الذي شبهها ببيضة مكنونة في الرحال:

أو بيضة في الدعص مَكنونَةٍ *** أو ذرة شيفت لدى تاجر[3]

ولقد أشاد شعراء المعلقات بجمال المرأة فقد شبهت المرأة بالشمس و بالدمية و الغزالة وبيضة النعام ، والشمس كانت معبودة و الدمى أصنام وثنية و الغزالة رمز للشمس وهذا يعني أن المرأة كانت رمز للألهة الشمس.

ففي العصر الذي كانت تسيطر عليه الأسطورة " ارتبطت بعبادة الشمس وعبادة المرأة الأم ، لقد وجد الشاعر الجاهلي المرأة تعب الوجود حياة في صورة ما تنجب من ذرية كما وجدها تحقق للرجال حياة ممتعة ولهذا رآها الشاعر الجاهلي جديرة بأن تكون منالا للأم المعبودة مانحة الخصب و الحياة و السعادة ، ووجد ذلك لن يتحقق إلا إذا كانت مثالا للشمس ولغيرها من المخلوقات المقدسة ، فهي شمس أو كالشمس ، ولها منها لونها وضياؤها وهي غزال ، أو كالغزال ساحرة نافرة وهي مهاة أو كالمهاة جميلة العينين وافرة الأمومة وهي دمية من تلك الدمى التي كان الجاهليون يعبدونها ، وإذا كان الوجه كالشمس فإن الشعر كالليل ولهذا أصبح لها من الكواكب و النجوم سموها وبهاؤها.

ومن الحيوان سحره وجماله ومن النبات ألوانه وخضرته ، ومن الارض الخصوبة فهي متصلة بكل جميل وجليل في الكون ، وكأنما أصبحت محورا للجمال ومصدرا للسعادة و النشوة و الخير [4].

1- امرؤ القيس : الديوان ، ص 115.
2- المصدر نفسه ، ص 116.
3- الأعشى : الديوان ، ص 170.
4- حسني عبد الجليل يوسف : عالم المرأة في الشعر الجاهلي ، ص 12.

وكما نعرف أن الانسان بطبيعتة لديه حب التملك فهو في اعتقاده يملك الشمس والقمر و السيطرة عليهما بوعيه وامتلاكه المها و الغزال نزع أيضا إلى امتلاك المرأة.

وفي الأخير حضت المرأة و لا تزال تحضى باهتمام كبير من قبل الشعراء ، فمنذ الجاهلية و إلى عصرنا هذا الحاضر وشعر الغزل يمثل الجزء الأكبر من شعر أي شاعر في أغلب الأحيان بل أن بعض الشعراء أوقفوا شعرهم على المرأة يصورونها بأجمل ما رأت أعينهم و يتغنون بوصفها ويشكون مرارة صدها ، وعلى الرغم من ذلك نلاحظ بأن الصور الكلية التي صور الشعراء المرأة بها أو رمزوا بها للمرأة في غزلهن قد ضلت متوارثة جيلا بعد جيل ومنذ ذلك على سبيل المثال تشبيههم للمرأة بالشمس أو الغزال ،أو الدمية أو البيضة وربما السبب في ذلك يعود إلى قداسة هذه الأشياء فهي في دين الجاهلين فكان حضور المرأة الجمالي حضور المثال لا حضور الحقيقة.

فقد استعجل الشاعر هنا بالدموع المنهمرة من عيونه طالبا منها العودة لعودة الحياة وعوته لها ، وتسأله عما به من آلام فيرد عليها (قد عزمنا الرحيلا) كما أنه صور الحياة بصورة امرأة وهي التي تعرض عنه وترفضه لا المرأة بذاتها [1]، وقد خاطبها بعد ذرف الكثير من الدموع التي تقربه بها .

كما قال النابغة الذبياني :

أمِنَ الِ مَيَّةَ رائــح أو مغــتد *** عجـــلانَ ذا زادٍ وغيرَ مُـزَوَّدِ

أفد الترحل غيـر أن ركابـنا *** لما تزل بــرحالنا و كـأن قـــد

زعم الغراب بأن رحلتنا غدًا *** وبذلك خبرنا الغـداف الاسـود

لا مرحبا بغــد ولا أهــلا به *** إن كــان تفـريق الاحبة في غد

حان الرحيل ولم تودع مهددا *** والصبح والامساء منها موعدي

نظرت بمقـلة شــادن متربب *** أحـوى أحــم المقلتـين مقلــد

1- أنظر : يوسف حسني عبد الجليل ، عالم المرأة في الشعر الجاهلي ص 67 .

صفراء كالسيراء أكمل خلقها *** كالغصن في غلوائه المتـــاود

قامت تراءى بين سجفي كلة *** كالشمس يوم طلوعها بالاسعد

أو درة صدفيـــة غواصـــها *** بهج متى يرها يـهل ويسجـــد

أو دمية من مرمر مرفوعـة *** بنيت بأجـر يشـاد وقـــرمـد

نظرت اليك بحاجة لم تقضها *** نظر السقيم الى وجوه العود [1].

لقد برز جمال المرأة ، فهي ترمي بسهمها دون أن تقصد ، وتصيب به الفؤاد ، وتنظر وهي في وله السقيم الى وجوه العود ، إنها امرأة تتميز بالجمال الفائق ، فهي هنا ليست تمثالا هامدا ، بل هي تمثل طغيانا للانثى في انوثتها وكأنها ردة من ربات الجمال والانوثة وقد مزج الشاعر بين الصور الثابتة والحركات باستخدامه الافعال ، فالجمل الفعلية خالصة من السكون ، ففيه حركة ملحوظة وفيه نموذج حي ينبض بالحياة والحركة ، والاحساس بالانوثة [2].

ويصرح عنترة بالعلاقة التوافقية بين الجدب ورحيل الام الكونية عنانا :

حييت من طـــلل تقـــادم عهـــده *** أقـــوى و اقفـــر بعد أم الهيـتم

حلت بأرض الزائرين فأصبحت *** عسرا علي طلابك ابنة مخرم[3].

فيوجه الشاعر التحية لآثار الديار العافية ، بعد رحيل أم الهيثم ، تلك التي متمثلة بعطفها قبلا في رحاب الديار السعيدة ، لقد غابت الأمومة ولذا فالواقع كان أليما [4].

و النظر الى حضور اسم نعم في مقدمة رائية النابغة الذبياني حين يقول :

1- ديوان النابغة الدبياني ، تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم ص 89 -93 .
الدمية : التمثال والصورة ، المرمر : الرخام ، القرمد : خزف مطبوخ مثل الاجر ، لم تقضها : لم تقدر على الكلام مخافة أهلها.
2- أنظر: يوسف حسني عبد الجليل : عالم المرأة في الشعر الجاهلي ص 38- ص39.
شرح الابيات :
أفد الترحل : دنا الرحيل وقرب ، الركاب : الابل ، وكأن قد : أي قد زالت لقراب وقت زوالها ودنوه ، زعم الغراب : أي أن الغراب أنذر بالرحيل ، الغداف : السابغ الريش ، مهدد : إسم جارية ، يحتمل أن يكون منه ، كنى بالصبح والامساء : مدة الدهر ، الشادن : من أولاد الظعن ، منريب : محبوس في البيت : الاحوى : الذي به خطان سودوان وكذلك الظباء ، المقلد : الذي زين بالحلي وقلائد اللؤلؤ، صفراء : تطلى بالزعفران وتتطيب به ، السيراء : الحريرة الصفراء ، الغلواء : ارتفاع الغصن و نماؤه ، الستر : المشقوق الوسيط ، الصدف : المحار ، البمج ، الفرح والسرور ، بهل وسجد : يرفع صوته : بالحمد والثناء .
3- عنترة بن شداد : شرح ديوانه ، تحقيق عبد المنعم عبد الرؤوف شلبي ص 143.
4- أنظر : طه ، طه ، صورة المرأة المثال ص 240 .

عوجوا فحيو النعم دمنة الـــدار *** ماذا تحـيون من نـؤي و أحجـــار

أقوى و أقفر من نعم وغيـــرة *** هوج الرياح بهابي التـــرب مـــوار

وقفت فيها سراة اليوم أسألـــها *** عن آل نـعم أمـونا عبـر أسفـــار

فاستعجمتْ دار نعم ما تكلمـــنا *** والـــدار لـو كلمـــتنا ذات أخـبار

وقد أراني ونعما لا هيين مـــعا *** في الدهر والعـيش لم يهمم بإمـرار

أيام تعجبني نـعم و أخبـــــرها *** ما اكتم الناس من حاجي و أســراري

لولا حبائل من نعم علقت بـــــها *** لأقصر القلب القلب عنها أي اقصاري

نبئتُ نعما على الهجران عاتبـــة *** سقيا ورعـيا لـذاك العاتب الـــزاري

رأيت نعما وأصحابي على عجل *** والعيس للبَينِ قد شدت بلأكـــــــوار

بيضاء كالشمس وافت يو أسعدها *** لم تؤذ اهلا ولم تُفحِشْ على جـــــار[1].

إن تكرار اسم نعم بهذه الكثافة ، لم يأت دون أن يقدم تصورا مهما على مستوى السياق والمهم أنه يعكس الشعور المسيطر على الشاعر إذْ أصبحت نعم دينه ، لأنه يحس بأنه مشدود إليها في كل لحظة من لحظات حياته ، إضافة إلى الإيقاع الموسيقي المتكرر الناتج عن تكرار اسم نعم إذ خلق نوعا من التواشج بين الأبيات في إطارها البنائي ، فكل تكرار لهذا الاسم يكون عنصرا معينا تجتمع في النهاية كلها لتكون بناء متشابكا ولم يكن تكراره هامشيا ، إنه يخدم انفعالا أو موقفا جديدا [2] .

نرى الشاعر في البيت الأول ، يطلب من أصحابه أن يحييوا أطلال نعم ، أما الثاني فهي تبدو و بأنها صاحبة الدار المقفرة ، ثم يسأل الشاعر آل نعم في البيت الثالث ، ثم يصور استعجام

1- النابغة الذبياني : ديوانه تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم ص 202
هوج الرياح : رياح عاصفة ، بهابي : يسقي التراب ، موار: يذهب ويجيء ، سراة اليوم : وسطه ، كم يهمم: لم يقصد كر العيس ، حاجي:حاجتي ، لأقصر : أنصرف ، الزاري : الغاضب ، العيس: الجمال، بأكوار : الرحال
2- انظر ربايعة موسى ، قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي ص 29.

دار نعم ، ثم أجواء اللهو والسرور التي يعيشها مع نعم ، وفي نهاية الأبيات يصور تعلقه بها ويتخذ منه نقطة يتحدث فيها عن أوصافها ومحاسنها .

وبذلك تشكل اسم نعم محورا أساسيا ، إذ أنها المرأة التي يعبر الشاعر من خلالها عن تجربة معاشة وعن معاناة فيها قسوة وحنين إلى التوحد[1]، وهذه التجربة خاضعة لتجربة مماثلة للشعراء اجمع والحياة التي عاشوها ، فعندما يكرر اسم المحبوبة بهذه الكثافة يريد أن يضع القارئ ليتمسك بشيء لا أمل له به إطلاقا ولذلك فهو يحاول تعويضه بالإلحاح المتمثل بالتكرار فهو يبلور حالته التي يعيشها وهذه الحالة الشعورية تحدد الأسلوب الذي يريد الشاعر طرحه وهو الرثاء [2] (البكاء) ، ومن المعروف لدينا أن عنصر الرثاء يكون لميت عزيز على النفس أو لغالب صعب المنال ، و الواضح بأن الشاعر في أسلوبه الرثائي أراد تصوير حالته في حالة غياب إنانا (عشتار) المخصبة التي يتمنى عودتها بذكر صفاتها الحسنة والتوسل إليها بتكرار اسم نعم الذي يدل على النعم الكثيرة التي تدرها على المرء عند عودتها .

لقد أقفرت ديار الشاعر وتحولت لغياب نعم إلى أطلال ثم حلت زائرة بإحدى الأراضي التي غمرها الخصيب والحياة وعودة الطبيعة الجميلة وقد صرح الشاعر بالشمس التي منحت السعادة للقوم ولم تؤذ أحدا من الناس .

1- المرجع السابق ص 31 ص 32 .

د- التحليل البياني لصورة المرأة في المعلقات :

- التحليل البياني لصورة المرأة في معلقة امرئ القيس :

والصورة الاولى التي تطالعنا في معلقة امرئ القيس هي صورة الأطلال الدارسة ولقد استغرقت هذه الصورة ثمانية أبيات ، وهي صورة حية وكئيبة وحزينة ، ومع التسليم بأن (الصورة لشعرية عليها أن توحي إلينا فقط ومن وراء هذا الإيحاء وعن طريق علاقات متداخلة نستطيع أن ندرك المقصود على شريطة أن يكون لدى القارئ قدرة أخرى تمتلك إرادة الخلق) [1] .

وصورة الاطلال صورة مكررة في شعرنا القديم ، فالشاعر يقف على الأطلال ليتذكر شيئا قد ولى وراح وضاع وفنى فالشاعر يبكي معنى الفناء الذي ينتظره ، ومن هنا كانت فجيعة الشاعر في وقفته على أطلاله الدارسة .

تبدأ ملامح صورة الأطلال عند أمرئ القيس منذ قوله (قفا نبك) فاللقطة الاولى للصورة توضح أن الرجل ورفاقه يبكون في مكان قفر، ليس به الا بعر الارآم الذي شبهه الشاعر (كأنه حب قرنفل).

وجاءت اللقطة الثانية لتصور الشاعر وهو في حالة من الهلع و الفزع اذ يقول :

كأني غداة البين يوم تحملـــــوا *** لدى سمرات الحي ناقف حنـظل

وقوفا بها صَحْبي على مطيهـــــم *** يقولون لا تهلك أسى وتجمـــــل

وإن شفائي عبرة إن مـــــهراقةٌ *** وهل عند رسم دارس من معـول

كدأبك من أم الحويرث قبلـــــها *** وجارتها أم الرباب بمأســـــــل

ففاضت دموع العين مني صبابة *** على النحر حتى بل دمعي محملي

تصور هذه الأبيات الشاعر يوم رحيل الأحبة - وهو عند أشجار الصمغ العربي – تصوره و كأنه ناقف حنطل تجتمع إليه الرفاق ويعظونه حتى لا يهلك أسى و لكنه رآى أن شفاءه في استمرار البكاء رغم علمه بأن هذه الرسوم الدارسة لا ترد له جوابا ، ثم تلح عليه الذكريات ذكرى أم الحويرث ، وذكرى أم الرباب ، ثم تنتهي الصورة به باكيا حتى بل دمعه محمله .

ولقد استعان الشاعر على رسم صورة الفزع بالامور الآتية :

أ) الحركة :في قوله (قفا – وقوفا) فالوقوف لا يكون إلا من حركة.

1- د- رجاء عيد – دراسة في لغة الشعر – رؤية نقدية ، منشأة المعارف – الاسكندرية ص 41 .

ب) الصورة المصاحبة للحركة : صوت الرياح المزمجرة في عرض الصحراء الفسيح وذلك في قوله (لما نسجتها من جنوب وشمائل) فالجنوب الرياح القبلية و الشمالية ، الرياح الشمالية أو الجوفية [1] ، نسبة الى الجنوب في شمال مكة ، ونسجتها تعاقبت عليها .

ج) اللون والرائحة : في قوله (حب فلفل) ، (الأرآم) .

د) ولقد تاكد ذلك كله بالرؤية البصرية في قول الشاعر (ترى بعر الأرآم).

كما استعان الشاعر بعناصر جزئية لاستكمال عناصر الصورة الكلية منها :

أ) التشبيه : في قوله (كأنه حب فلفل) وفي قوله (كأني غداة البين ...ناقف حنظل) و الناقف المستخرج حب الحنظل و الحنظل له حرارة تدمع منها العين فشبه ما جرى من دمعه بما يسيل من عين ناقف الحنظل ، و عندما خص ناقف الحنظل لأنه لا يملك سيلان دمعه ، كما لا يملكه من اشتد شوقه وحزنه [2] .

ب)التمثيل : في قوله (كدينك من ام الحويرث قبلها و جارتها أم الرباب بمأسل) ، فقد مثل ما حدث له عند وقوفه عند تلك الاطلال الدارسة ، وما فعلته به المحبوبة مثل هذا بفعل أم الحويرث و أم الرباب في المكان الذي يقال له مأسل.

ج) الكناية : في قوله (حتى بل دمعي محملي) حيث كنى الشاعر عن كثرة دموعه بأنها فاضت حتى بلت محمل السيف.

د) الاستعارة : في قوله (نسجتها) فالنسيج ليس من عمل الرياح و لايكون في الآثار و الأطلال ، وفي قوله أيضا (و إن شفائي عبرة إن سفحتها) فالسفح لا يكون في الدمع بل في الدم ، حيث قال تعالى :" إلا أن يكون ميتة أو دما مسفوحا" [3] .

البيت رقم (9) في القصيدة وهو قول الشاعر:

ألا رب يوم منهن صالح *** ولا سيما يوم بدارة جلجل

بيت مفصلي يربط بين الصورة الأولى و الصورة التي تليها ، ففي شطره الأول ، يعزي الشاعر بنفسه بأحداث قد وقعت ورضيت بها نفسه ، (ألارب يوم منهن صالح) وفي الشطر الثاني منه يمهد للصورة التالية ، لا بالحديث عنها مباشرة ، بل بتخصيص حدث من تلك الأحداث التي قد

1- ديوان الشاعر ص 08 – راجع هامش رقم 1 ص 8 من الديوان .
2- ديوان الشاعر ص 9 (الهامش).
3- الأنعام الآية 145 .

فرح بها ، (لا سيما يوم بدارة جلجل) ، وبذلك فالصورة الثانية هي صورة لاهية عابثة ، وهي في الوقت نفسه ترتبط ارتباطا وثيقا بالصورة السابقة ، الصورة المفزعة التي تحدث عنها في مقطع الأطلال ، وذلك أن الشاعر عندما أدرك الحقيقة المفزعة و المفجعة ، حقيقة الفناء الذي ينتظره ، و الذي سيقضي عليه مثلما قضي على هذه الرسوم فأصبحت دارسة وأضحت مرتعا للوحش عندئذ عزم على أن ينال نصيبه من الدنيا وعلى أن يتمتع من ملذاتها قبل أن يدركه الفناء وهذا هو محور الصورة بل و الصورة التالية لها .

البيت رقم (9) في القصيدة وهو قول الشاعر :

ألا رب يوم لك منهن صالح *** ولا سيما يوم بدارة جلحل

بيت مفصلي يربط بين الصورة الأولى و الصورة التي تليها ، ففي شطره الأول ، يعزي الشاعر نفسه بأحداث قد وقعت ورضيت بها نفسه ، (ألا رب يوم لك منهن صالح) ، وفي الشطر الثاني منه يمهد للصورة التالية ، لا بالحديث عنها مباشرة ، بل بتخصيص حدث من تلك الاحداث التي قد فرح بها ، (لاسيما يوم بدارة جلجل) ، وبذلك فالصورة الثانية هي صورة لاهية عابثة وهي في الوقت نفسه ترتبط ارتباطا وثيقا بالصورة السابقة ، الصورة المفزعة التي تحدث عنها في مقطع الاطلال ، وذلك أن الشاعر عندما أدرك الحقيقة المفزعة والمفجعة ، حقيقة الفناء الذي ينتظره ، والذي سيقضي عليه مثلما قضي على هذه الرسوم فأصبحت دارسة وأضحت مرتعا للوحش عندئذ عزم على أن ينال نصيبه من الدنيا وعلى أن يتمتع من ملذاتها قبل أن يدركه الفناء وهذا هو محور الصورة بل الصورة التالية لها .

استغرقت هذه الصورة اثني عشر بيتا من ابيات القصيدة ، وهي في مجموعها صور لاهية عابثة وتتكون من عدة لقطات بيانها ك الآتي :

أ- الشاعر ينحر مطيته للعذارى اللاتي يأكلن من لحما ويترامينه بينهن ثم يحملن أمتعتهن على رواحلهن ، أما هو فيركب بعير عنترة ومعها.

ب-الشاعر يدخل خدر عنيزة التي ترده ةتصده وتطلب منه النزول.

ت-الشاعر يرد عليها طالبا منها السير و إرخاء زمام البعير وعدم ابعاده عن حناها ويذكر بها بعض صبواته.

د- اللقطة الأخيرة من الصورة تظهر فيها علاقة الشاعر مع من أسماها فاطمة ، والتي تعذرت عليه و اللافت للنظر أن آخر خطوط هذه اللقطة رد على آخر خطوط اللقطة الآخيرة من الصورة الأولى والتي صورت الشاعر باكيا حتى بل دمعه محمله فهو في هذه اللقطة يرد البكاء إلى من أبكته إذ يقول :

وما ذرفت عيناك إلا لتقدحي *** بسهميك في اعشار قلب مقتل

فأصبحت هي الباكية لا المبكي عليها.

وفي هذه الصورة ملاحظات يمكن اجمالها فيما يلي:

أ)- أن الشاعر قد بدأ ظهوره في الصورة بين مجموعة من العذارى وانتهى به المشهد في الصورة وهو وحده مع واحدة منهن بينه وبينها مشادات كلامية.

ب)- أن الشاعر قد ترك البكاء تماما ، وأنه أخذ يلهو ويمرح ويعبث بكل ما تعنيه الأفعال ، فقد ترك لنفسه الحبل على غاربه وترك للنساء البكاء ، فهو مشغول بغير ذلك .

ج)- ظهور صورة الدم – مرة أخرى – كما ظهرت في مقطع الأطلال – وذلك في قوله : عقرت ، قاتلي ، مقتل) فالعقر والقتل يستدعيان الدم .

د)- الرائحة : جناك ، قال الأصمعي : جعلها بمنزلة شجرة لها جني تجعل ما يصيبها من رائحتها وحديثها وقلبها بمنزلة ما يصيب من رائحة الشجرة وثمرها [1] .

ولقد تآزرت صورة جزئية في تكوين هذه الصورة اللاهية العابثة للشاعر ومن هذه الصورة الجزئية:

أ)- التشبيه : وذلك في قول الشاعر :

يظل العذارى يرتمين بلحمها *** وشحم كهداب الدمقس المفتل

حيث شبه بياض اللحم ولينه بالدمقس ، و الدمقس الحرير الأبيض ، وهذا التشبيه دقيق في التعبير عن مراد الشاعر ، فالشحم المفتل دليل على غزارة لحم الذبيحة من ناحية ومن احية ثانية أنها ليست حرجوجا ، بل وجناء [2] ، وعلى هذا تكون كلمة (المفتل) كناية عن تلك الصفات .

1- ابن الانباري شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات ص 38 .
2- أبو منصور الثعالبي ، فقه اللغة ص 159 ، 160 ، وفيه أن الحرجوج الناقة قليلة اللحم و الوجباء شديدة اللحم .

ب)- الكناية : وذلك في قوله :

وإن كنت قد ساءتك مني خليفة *** فسلي ثيابي من ثيابك تنسل

قوله (سلي ثيابي من ثيابك)أي أمري من أمرك فقد كنى بذلك عن العلاقة التي كانت قائمة بينه وبين من يخاطبها في هذه الأبيات .

ج)- الاستفهام التقريبي :

في قول الشاعر :

أغرك مني أن حبك قاتلي *** و أنك مهما تأمري القلب يفعل

إن الشاعر يريد أن يستقر في وجدان المتلقي ذلك الأثر العظيم الذي يمكن أن يحدثه الحب ، فالحب قاتل فهل يريد الشاعر أن يستدعي عنصر الدم مرة أخرى في القصيدة ، ولا بد من ملاحظة الإضافة في هذا السياق ، فالشاعر يقول (حبك) فليس المقصود حب أي أنثى بل (حبك) فإضافة الحب إلى الضمير العائد على المحبوبة المخاطبة في هذا البيت تخصيص مقصود كذلك قوله (قاتلي) فإضافة إسم الفاعل إلى ياء المتكلم وهو باب اضافة إسم الفاعل إلى مفعوله تخصيص آخر (فحبها هي بالذات قاتل له هو بالذات) .

كما يلاحظ في الشطر الثاني أنه بدأ بـ (أن) المؤكدة و أوصل بها كاف الخطاب ، وجعلها اسما لها ، فالكاف اذن في موقع المبتدأ ، و المبتدأ له الصدراة وكذلك المحبوبة ، كما يلاحظ الاستعارة في قوله (تأمري القلب) و الاستعارة الأخرى في قوله (يفعل).

ثمة ملاحظة أخيرة في هذا البيت وهي شيوع الضمائر العائدة على المحبوبة ، وكأن الشاعر قد قصد إلى إبراز سيطرة المحبوبة على قلبه من خلال سيطرة الضمائر العائدة عليها في هذا البيت .

في المقطع الذي خصصه الشاعر لبيضة الخدر تستمر الصورة اللاهية العابثة ، وكما سبقت الاشارة فإن اللهو عند أمرئ القيس يمثل موقفا من الحياة و الوجود ، فالشاعر الذي يبكي الفناء الذي ينتظره ، و الذي ظاهره في مقطع الأطلال ، يلهو سخرية من هذا الفناء ، إن انتظار هذا الفناء هو وراء هذا اللهو العابث أو العبث اللاهي .

الصورة اللاهية العابثة في مقطع (بيضة الخدر) و التي تخفي في ثناياها إحساسا مخيفا ورهيبا بالموت ، جمع بها الشاعر عناصر تتناسب مع طبيعتها ، فإن كان ظاهر القول يدل على أن فكرة اللهو و العبث تضاد فكرة الإحساس بالفناء ، فلقد جمع الشاعر ألفاظا ظاهرة يوحي بهذا المعنى ، إلا أن تدقيق النظر في النص ليظهر مدى الترابط بين هذه الألفاظ ، كما ظهر الترابط في الصفحات السابقة بين فكرتين متعارضتين في ظاهرهما .

لقد جمع الشاعر ألفاظا تبرز الصورة الكلية في المقطع ، فمن الألفاظ الدالة على الحركة (تجاوزت ، تعرضت ، تعرض ، نضت ، التفتت ، تمايلت) .

ومن بين هذه الألفاظ الدالة على الحركة قوله (نضت) و الكلمة في سياقها تعطي دلالة أخرى (نضت لنوم) فالسكون يخيم على المكان ، يفاجأ الشاعر محبوبته ويقطع هذا السكون ، كما يقطع الإحساس بالفناء لذة المتعة ، كما يجدر بنا أن نتأمل قول الشاعر (تمتعت) في البيت الثاني و العشرين ثم البيت الثالث والعشرين (لو يسرون مقتلي) ، إنها فكرة المعلقة الموزعة بين الاحساس باللذة و الخوف من الفناء ثم التذكير بالدم الذي توحي إليه كلمة (مقتلي).

ويجمع الشاعر ألفاظه الدالة على اللون لتخدم فكرته الأساسية ومن تلك الألفاظ (أنبوب – فاحم – أسود – صفرة – القرنفل – بيضاء – أساريع – تضحي) فالألفاظ الدالة على اللون الأسود مثل ، فاحم ، أسود) تقابل الألفاظ الدالة على اللون الأبيض (أنبوب ، بيضاء ، اساريع ، تضحي) و كأن الشاعر يريد أن يقابل بين احساسه بالفناء من ناحية ولهوه وعبثه من ناحية اخرى .

و البيت السادس والعشرين من ابيات المعلقة ليشير بوضوح الى هذا التقابل ، وذلك في قول الشاعر (وما إن أرى عنك العماية) فهذا التقابل بين (أرى – العماية) يمثل أحد المحاور التي تدور عليها المعلقة .

أما الألفاظ الدالة على الصوت فقد انحسرت في هذا المقطع ، إذ جاءت لفظتان فقط في هذا الإطار هما (فقالت / فقلت) وكأنه أراد أن يقتسم المقطع بينه وبين من أطلق عليها بيضة الخدر.

ولم يتوقف الشاعر عند الصوت واللون والحركة بل أضفى على صورته أشياء أخرى تتفق وقوله (تمعت من لهو بها غير معجل) ومن هذا الباب ما جاء دالا على اللمس من قوله (ترائبها مصقولة – أسيل – رخص – غير شئن – لطيف – كالجديل) ومنها ما يدل على الرائحة وذلك من

قوله (تضوع – ريحها – فتيت لمسك – ريا ...) وهكذا تآزر الصوت و اللون والحركة و اللمس لرسم صورة محسوسة ملموسة لتلك التي أطلق عليها(بيضة الحذر).

ولا شك أ لكل شاعر سماته الخاصة و أهل سمة يمكن ان نلمحها عند أمرئ القيس هي أنه أقام معلقته على التقابل بين الصور ، ولعل هذا يكون أكثر توضيحا و إبرازا لصوره ، و السمة الثانية عند التشبيه والتمثيل ، كما يلاحظ كذلك كثرة استخدان أداة التشبيه (كأن) فقد استخدمها الشاعر في أربعة عشر موضعا من القصيدة .

- التحليل البياني لصورة المرأة في معلقة لبيد بن ربيعة :

ليست الصورة في معلقة لبيد مأساوية قائمة ، كما يبدو للمتلقي في مقطع الأطلال ، بل العكس من دلك تماما ، فالصورة في هذه المعلقة تعبر عن فخر ، وقوة ، وكرم ، وشجاعة ، وحسب ونسب ، لقد وقف لبيد على الأطلال الدراسة ، وحاول مسائلتها.

فوقفت أسألها وكيف سؤالـــــنا *** صما خوالد ما يُبينُ كلامها

عريت وكان بها الجميع فأبكروا *** منها وغودر نُؤيُهَا وَثُمَامُها

لكن الجديد عن لبيد أنه لم يقع أسير هذه الأطلال ، فلم يجلس بجوارها يبكي حزينا ، يبكي ويستبكي رفاقه ، لكنه انطلق يشق طريقه في الحياة التي أحبها و أحبته ، فوهبته العمر الطويل المديد ، اذ عاش كما يقول بعد الروايات حتى زاد عمره عن مائة و أربعين سنة .

لم تتوقف الحياة عند لبيد لرحيل المحبوبة بل راح يبحث عن الحياة وهو يقول :

فاقطع لبانة من تعرض وصـــله *** وشر واصل خُلَّةٍ صرامـــــها

واحب المُجَامِلَ بالجزيل وصرمه *** باق إذا ضلعت وزاغ قوامها

ثم يتذكر في زخم الحياة من يدعوها نوار فيقول :

أو لم تكن تدري نوار بأننـــــي *** وصال عقد حبائل جذامـــــها

تراك أمكنة إذا لم أرضـــــها *** أو يعتلق بعض النفوس حمامها

غلب تشذر بالدخول كأنـــــها *** جن البدي رواسيا أقدامـــــها

فتبدو الملامح العامة للصورة في معلقة لبيد ، دالة على رجل شديد الإعتداد والإعتزاز بنفسه ، يكبح جماح عاطفته ، وهواه بلجام عقله ، يسعى لتحقيق معالي الامور ويكره فسافسها.

الصورة في مقطع الأطلال عند لبيد موحشة ، إلا أنها مغايرة لصورة الأطلال عند أمرئ القيس وطرفة وعنترة وزهير ، فالصورة هنا قد خلت من وجود الانسان ، وفيها أصبح المكان مرتعا للوحش (تأبد غولها فرجامها) ، والضباء و النعام أنتجت (أطفلت بالجهلتين ظباؤها ونعامها) ، وهي مطمئنة ، إذ لا يطردها إنسان (الوحش ساكنة على أطلالها) ، وهذه الأطلاء حديثات الولادة (عوذا تأجل بالقضاء بهامها).

كل شيء هادئ ساكن مطمئن في هذه الصورة ، إلا أن اللافت للنظر، وجود الماء فيها وهو أساس الحياة ، (وجعلنا من الماء كل شيء حي) ، كما يلفت النظر وجود الأيقهان وهو نبات يأكله الإنسان و الحيوان على السواء ، ويلفت النظر كذلك وجود الظباء و النعام ، فالاول تلد والثانية تبيض .

لقد سبقت الاشارة الى أن لبيدا كان محبا للخياة ، لذلك حشد في هذه الصورة مقومات الحياة التي أحبها – الماء و الطعام – فعندما تحدث عن النبات لم يتحدث عن أشجار الصمغ العربي ، بل تحدث عن نبات يصلح طعاما للإنسان و الحيوان وعندما تحدث عن الماء ، لم يتحدث عنه سيلا مدمرا جارفا بل تحدث عنه مخلدا للحياة ومجدد الها ففي قوله :

فمدافع الريان عري رسمـــها *** خلقا كما ضمن الوحي سلامها

وجلا السيول عن الطلول كانها *** زبر تجد متونها أقلامـــــــها

لقد كشف السيول عن الطول لتجدها ، أو لتعيد ذكراها أو لتضمن لها الخلود في قوله :

فعلا فروع الأيهقان و أطفلت بالجهلتين ظباؤها ونعامها .

نجد أن السيل ها هنا غير مدمر ، قد ساهم في إنبات الأيهقان ، وفي استمرار الحياة فالصورة في مقطع الأطلال و إن كانت خالية من الإنس ، إلا أنها لا تعبر عن الدمار الشامل الذي حل بالمكان ، بسبب رحيل من أسماها نوار ، لقد ضمن لبيد استمرار الحياة من خلال عناصر الصورة نفسها ، كما سبقت الاشارة ،

ولقد استعان الشاعر على رسم وتوضيح هذه الصورة بعناصر اللون و الصوت و الحركة فما يدل على اللون في هذه الصورة قوله (مدجن - عشية - الأيهقان) نؤورها وما يدل على عنصر الصوت (الرواعد ، متجاوب ، إرزامها ، أسألها ، سؤالنا) وما يدل على عنصر الحركة قوله :(فعلا جلا ، رجع ، وقفت ، ابكروا ، غودر) ولقد استعان الشاعر بصورة جزئية لتوضيح هذه الصور مثل التشبيه في قوله :

فمدافع الريان عري رسمـــها *** خلقا كما ضمن الوحي سلامـها

وجلا السيول عن الطول كانها *** زبر تجد متونها أقلامـــــــها

و التكثيل في قوله :

رزقت مرابيعَ النجوم وصابها *** و دق الرواعد جوْدُهَا ورهامها

و الاستعارة في قوله :

من كل سارية وغاد مدجـــن *** وعشية متجاوب ارزامـــــها

و الكناية في قوله :

فمدافع الريان عري رسمـــها *** خلقا كما ضمن الوحي سلامــها

فقد كنى عن خلاء المكان وبعد الانيس

كما استخدم الشاعر مؤثرا آخر يشد الانتباه في هذه الصورة ، وهو هذه الثنائيات التي امتاز بها عن غيره ، في قوله : (محلها / مقامها ، غولها / فرجامها، حلالها / حرامها ، جودها / رهامها ، ظباؤها / نعامها ، نؤيها / ثمامها) ليست ثنائيات.

في المقطع الذي خصصه الشاعر لرحيل المحبوبة يلاحظ أن الشاعر لا يفارقه الاحساس بالفتوة و الاعتداد بالنفس ، إذ يقول :

بل ما تذكر من نار وقد نـــــأت *** وتقطعت أسبابها ورمامـــها

مرية قد حلت بفيد وجـــاورت *** أهل الحجاز فأين منك مرامـها

لقد تقطعت أسباب مودتها ، قديمها وجديدها (وجاورت أهل الجبال وهم أعداؤك ، فما طلبك لها) [1].

إنه يطرحها وذكرياتها من تفكيره ، إنه يحاول أن يقنع المتلقي بأن مثله لا تخدعه الفاتنات ، ولا يجري وراء عواطفه ، إنه يعرف تماما ، كيف يسيطر على هذه العواطف ، و لعل تداخل بعض الابيات الدالة على الحكمة في ثنايا المعلقة يعزز هذه الفرض.

لا تصور أبيات هذه الصورة حزن الشاعر على رحيل من أسماءها (نوار) ، فلم يقف يندب حظه المعاش ، ولم يجلس باكيا مستبكيا ، بل راح يصف الرحلة وصفا ظاهريا ، يدل على قدرة فائقة في الوصف ، ولا يدل على عاطفة متأججة للفراق

1- ديوان لبيد ص 207 .

بـدأ الشـاعر حديثـه بقولـه :(شـاقتك ظعـن الحـي) و تقـديم المفعـول بـه علـى الفاعـل فيـه تخصيص ، وكان من المتوقع أن يكون لهذا التخصيص ما بعده ، إلا أن الشاعر توقف عند هذا التخصيص ، وراح يصف الراحلة قائلا:

شاقتك ظعن الحي حين تحملوا *** فتكنسوا قطنا تصر خيامـــــها

من كل محفوف يظل عصيـــه *** زوج عليه كلة وقرامـــــها

زجلا كأن نعاج توضح فوقهـــا *** وظباء وجرة عطفا أرامـــها

حفزت وزايلها السَّرَابُ كأنـــها *** أَجْزَاعُ بِيشةَ أَثْلُهَا وَرُضَامُهَا

يلاحظ حديث الشاعر بصيغة الجمع (ظعن ، تحملوا ، تكنسوا ، زجلا ، نعاج ، ظباء) ويتحدث الشاعر عن هذه الظعن التي حركت أشواقه ، ويوم أن دخلت الهوادج ، وتحملوا جماعات إنه يرقب الموقف جيدا ، فهو يرى ما يحدث ويصغي جيدا لكل صوت ، إنه يسمع الهوادج وهي تمر ، ويراها وقد حفت بالثياب وفرشت بالقرام ، ويرى هؤلاء الظعن اللاتي يشبهن نعاج توضح ، أو ظباء وجرة ، بيض متحننات إلى أولا دهن (و أن هذه الاحمال لما وزايلها السراب تبينت كأنها شجر قد ضربته الريح فهو يخفق أو كأنها جبال صغار) [1]. ثم يذكر أما كن تنقلها بين مشارق الجبلين ومحجر ، وفردة ، ورخامها ، وصوائق ، طلخام و النهر ، فهذه الاماكن التي يظن وجودها فيها ، أو يظن تنقلها بينها .

فالشاعر يصف أحداث جارية ، لا يعبر عن شوق دفين ، ولهفة حارقة ، لفراق من احبها لقد جعلها في جماعة ولم يخصصها بشيء حتى يذكر الإسم.

جمع الشاعر لهذه الصورة عناصر اللون و الصوت و الحركة ، فمن الألفاظ الدالة على عنصر اللون :(أرآمها ، السراب) وما يدل على الصوت قوله : (تصر) ، ومن الألفاظ الدالة على عنصر الحركة قوله (تحملوا ، تكنسوا ، حفزت ، تقطعت ، حلت ، أيمنت ، فاقطع ، واصل ، مترام ، ...الخ).

ولقد استعان الشاعر على رسم هذه الصورة بصورة جزئية كالتشبيه في قوله :

كأن نعاج توضح فوقها فقد شبه النساء اللاتي في الهودج بالنعاج .

1- ديوان لبيد ص 207.

و الكناية في قوله :

وتقطعت أسبابها ورمامها كناية عن قطع العلاقة بها

مرية حلت بفيد كناية عنها

من محفوف يظل عصيه كناية عن الهوادج

عطفا آراملها

كما استخدم الاستعارة في قوله :

(تصر خيامها) قد جعل الخيام نصر وذلك على سبيل الاستعارة كما استخدم الثنائيات في مثل قوله :(كلة/ قرامها ، أثلها / رضامها ، أسبايها / رمامها ، فردة / فرخامها) .

ويمكن للدارس أن يلمح عند لبيد السمات الآتية :

1- أن الشاعر يحشد في صورة مقومات الحياة مما يدل على مدى حبه وتمسكه بهذه الحياة لقد استحضر الشاعر في صورته الماء ، الطعام ، و النبات الذي يأكله الإنسان و الحيوان على السواء .

2- الاعتماد على الثنائيات في ابراز الصورة و توضيحها.

- التحليل البياني لصورة المرأة في معلقة طرفة :

معلقة طرفة بن العبد شاب لاه عابث ، وقصيدته شاهد على هذا فعلى مدى مائة بيت وثلاثة أبيات على حساب رواية ابن الأنباري ، يتضح اهتمام الشاعر بنفسه و الفخر بلهوه وعبثه ، ولعل لهو الشاعر وعبثه يقوم على فلسفة ، وهذه الفلسفة يمكن اختصارها في جملة الخوف من الموت انه يريد ان يعيش حياته متلذذا قيل ان يدركه الموت.

مرة أخرى نجد الشاعر الجاهلي يقف أمام قضية الموت وجها لوجه بسلاح واحد ، هو سلاح التلذذ بمتع الحياة ، سلاح اللهو و العبث ، ظهر ذلك عند امرئ القيس ويظهر ايضا عند طرفة بن العبد الذي جاءت قصيدته انعكاسا لهذه المعنى .

لذلك كانت أولى اللوحات التي تطالعنا في معلقته هي لوحة الأطلال التي استغرقت خمسة أبيات تليها لوحة الحديث عن طيف المحبوبة و التي استغرقت خمسة ابيات كذلك .

وتتآزر اللوحات الاولى و الثانية لرسم سورة الشاعر اللاهي و العابث ، ففي لوحة الاطلال يقول الشاعر :

لخولة أطـــلال بِبُرقَةِ ثمـــــهد *** تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد

كأن حدوج المالكــية غـــدوة *** خلايا سفين بالنواصـــف من ددِ

عدولية أو من سفين ابن يــامن *** يجور بها الملاح طورا ويهتـدي

يشق حباب الماء حيزومها بها *** كما قسم التراب المفائل بالـــيد

ففي هذه الأبيات الخمسة يقف الشاعر على الطلل يبكي ، ويبكي بكاء مرا أليما حتى ينصحه الرفاق كما نصحو امرئ القيس من قبل ، بالصبر والتجلد ، وألا يهلك نفسه أسى ، ثم ينتقل الى وصف راحلة المحبوبة ومغادرتها ، فالشاعر يبكي في بيتين ، ثم يصف رحيل المحبوبة في ثلاث أبيات ، فهل كانت المقدمة الطللية في قصيدته تقليدا فنيا ؟ أم انها تعبر عن إحساس عميق بالألم ؟

لقد وقف الشاعر يبكي أطلال خولة الدارسة ، فهل كان يبكي الأطلال ، أم يبكي مآل هذه الأطلال ؟ هل فجرت هذه الأطلال الدارسة في نفس الشاعر الإحساس بالفناء ، كما حدث مع امرئ القيس من قبل؟

نعم لقد فجرت هذه الأطلال إحساس الشاعر بالفناء واللافت للنظر ها هنا هو مشهد الرحيل الذي جاء سريعا وملاحقا لمشهد البكاء ، إنه رحيل المحبوبة خولة التي لم يتكرر اسمها في القصيدة فقد انتهت ، فهل هده اشارة أخرى للفناء الذي يعانيه الشاعر ويحس به ؟ نعم إنها كذلك ولعل إتمام هذا التشبيه يؤكد ذلك ، ويؤكد هذا المعنى ، في قوله : (كما قسم الترب المفائل باليد) ففي ذكر التراب وقسمه وشقه ، دليل على سيطرة فكرة الفناء على فكرة الشاعر في هذا المقطع فشق التراب يكون لدفن الموتى .

استعان الشاعر على رسم هذه الصورة باستخدان الصوت (أبكي ، أبكي إلى الغد ، يقولون يشق) و الحركة في قوله:(يجور ، يهتدي ، يشق ، قسم) ، كما استعان باللون في قوله : (حباب الماء ، التراب) وهكذا ...

كما استعان بالتشبيه لتوضيح أبعاد الصورة في نثل قوله :

كأن حدوج المالكية غدوة *** خلايا سفين بالنواصف من ددِ
عدولية أو من سفين ابن يامن *** يجور بها الملاح طورا ويهتدي
يشق حباب الماء حيزومها بها *** كما قسم التراب المفائل باليد

-اللوحة الثانية في قصيدته تصور طيف المحبوبة ، التي تتراءى للشاعر ، وقد شغلت هذه اللوحة خمسة أبيات المساحة نفسها التي شغلتها لوحة الاطلال ، و الحبيبة الراحلة ، وكأن الشاعر قد قصد إلى إجراء نوع من التعادل بين اللوحتين من ناحية ، ثم أراد أن يلج إلى اللهو و العبث من خلال هذه اللوحة يقول الشاعر :

وفي الحي أحوى ينفض المرد شادنٌ *** مظاهر سمطي لؤلؤ وزبرجد
خذول تراعي ربربا بخميلة *** تناول اطراف البربر وترتدي
وتبسم عن ألمى كأن منورا *** تخلل حر الرمل دعص له ندى
سقته إياه الشمس إلا لثاته *** أسف ولم تكدم عليه بإثمد
ووجه كانه الشمس حلت رداءها *** عليه تقي اللون لم يتخدد

رسم الشاعر صورة جذابة لمحبوبته ، فالعينان كحلاوان ، و أما ثغرها الألمي الشفتين فإنه يشبه الأقحوان ، و أما جيدها فإنه طويل قد تزين بعقدين أحدهما من لؤلؤ والأخر من زبرجد ، وأما

الوجه فإنه مشرق منور ، استمد بهاءه وجماله من الشمس ، أما المظهر العام فإنه جذاب ، إذ يتخلل بياضه خطان من سواد ، تزيدان المنظر جمالا وحسنا ، و أما العمر فإنه (شادن) في مقتبل العمر ، كاد أن يستغني عن أمه .

هذه صفات المحبوبة التي صورها الشاعر في هذه اللوحة ، وقد استعان الشاعر على رسم هذه اللوحة باللون ، وقد وذلك في مثل قوله : (أحوى ، لؤلؤ ، زبرجد ، ألمي ، منور ، إياه الشمس أسف ، بإثمد ، نقي اللون) ، كما استعان بالحركة مثل (تراعي ، تناول ، ترتدي ، تخلل ، حلت) وبالصورة في قوله : (ينقض ، لم تكدم).

كما استعان الشاعر على رسم هذه اللوحة الفنية بصورة جزئية ، حتى تتآزر هذه الصور وتجتمع بعضها إلى بعض لتكون الصورة العامة ، ومن هذه الصور الجزئية الكناية في قوله : (وفي الحي أحوى) ، إذ يكني بذلك عن المرأة ، وفي قوله : (خذول) ، كنية عن المرأة أيضا كما كنى عن عفتها و أكلها الطيب من اللحوم ، بقوله (تكدم عليه) ، واستعان بالاستعارة وذلك في قوله : (ووجه كانه الشمس حلت رداءها عليه) ، فجعل الشمس تحل ، كما جعل لها رداء و بالتشبيه في قوله :

وتبسم عن المي كأن منورا *** تخلل حر الرمل دعص ندي

و التقدير (وتبسم عن ثغر ألمي) كانه أقحوان خرج نوره في دعص ندي)

ولعل أهم السمات الخاصة كالصورة عند طرفة هي :

اهتمام الواضح بالتشبيه وأكثر أدوات التشبيه استخداما عنده (الكاف) ، وعرف عنه كذلك انه من اكثر شعراء المعلقات استخداما للصفة ، ووصف بأنه شاعر (وصاف) ولعل كثرة استخدامه للتشبيه تؤكد ذلك.

- **التحليل البياني لصورة المرأة في معلقة زهير بن ابي سلمى :**

يقول القدماء عن زهير بن ابي سلمى (لا يعاطل بين القول ولا يتبع حوشي الكلام ، ولا يمدح الرجل إلا بما هو فيه) [1] ، ويضعه ابن سلام في الطبقة الأولى ويقول : (قال اهل النظر كان زهير أحكمهم شعرا ، أبعدهم عن سخف ، أجمعهم لكثير من المعنى في قليل من المنطق ، و أشدهم مبالغة في المدح) [2] ، ويصفه الدكتور شوقي ضيف بأنه يميل إلى إخراج أفكاره ومعانيه في صور متلاحقة [3] .

فهناك شبه اجماع على تقديم زهير ، و الذين قدموه ، قدموه تبريرا لهذا ، وليس الهدف من هذه الدراسة التقليل من شاعرية شاعر أو رفع مكانة آخر ، لكن الهدف هو البحث عن الخصائص الأسلوبية التي تميز بها كل شاعر عن غيره من شعراء المعلقات ، وفي هذا الاطار سوف نتعرض لإلقاء الضوء الصورة في هذه المعلقة ، ووسائل الشاعر في التصوير .

وتحقيقا لهذا الهدف سنقف على هذين اللوحتين الفنيتين في المعلقة

أ) – الوقوف على الأطلال

ب)رحيل الأحبة .

- ولقد استغرقت وقوف الشاعر على الأطلال ستة لأبيات وهي قوله :

أمن أم أوفى دمنـــة لم تكلـــــم *** بحومانـــة الـــدراج فَالـمُتَثَلَّـــمِ

ديار لها بالرقميتـــين كأنـــــها *** مراجع وشم في نواشر معصـــــم

بها العين والآرام يمشين خلفـه *** وأطلاؤها ينهضن من كل مجثـــم

وقفت بها من بعد عشرين حجة *** فلأيا عرفت الدار بعد توهـــــم

أثا في سفعا في معرس مرجـل *** ونؤيا كجذم الحوض لم يَتَثَـلَّـــمِ

فلما عرفت الدار قلت لربعـــها *** ألا أنعم صباحا أيها الربع واسلـم

يرسم الشاعر صورة لذلك المكان الذي صار قفرا بعد رحيل الاحبة عنه ، تركه الإنس فصار مرتعا للوحش ، فلم يعرفه الشاعر عندما عاد إليه بعد عشرين حجة إلا بعد جهد جهيد (فلأ ياعرفت الدار بعد توهم) ، ومن العلامات التي عرف من خلالها المكان تلك الحجارة

1- ابو محمد بن مسلم بن قتيبة – الشعر والشعراء – دار إحياء العلوم بيروت ط3 ، 1987 ص 73.
2- محمد بن سلام الجمحي ، طبقات فحول الشعراء دار الكيب العلمية ، بيروت ، ط2 ، 1988 ص 44.
3- راجع د. شوقي ضيف – العصر الجاهلي – دار المعارف ، ط8 ، ص 325.

التي كانت تنصب عليها القدر ، وذلك النهر الذي كان حول البيت ، فلما تاكذ من المكان ، وقف داعيا ومجيبا (ألا أنعم صباحا أيها الربع واسلم).

لقد رسم الشاعر هذه الصورة باقتدار ، فلقد نقل المتلقي الى المكان ، وعرفه به و أطلعه على ماضيه وأراه حاضره واستخدم في ذلك اللون في مثل قوله :

- أمن أم أوفى دمنة لم تتكلم
- كأنها مراجيع وشم في نواشر معصم.
- بها العين و الأرآم يمشين خلقه.
- أثافي سفعا في معرس مرجل .

فالألفاظ مثل (دمنة ، مراجيع ، وشم ، الأرآم ، سفعا) كلها ألفاظ دالة على لون ، فالدمنة ماء اسود من الأرض،و الوشم يحدث لونا قريبا من الاخضر أو الأزرق ، و الأرآم تدل على اللون الأبيض ، سفعا تدل على اللون الأسود .

واستخدم الشاعر الحركة في مثل قوله :

بها العين و الأرآم يمشين خلفه *** واطلاؤها ينهضن من كل مجثم

فالالفاظ مثل (يمشين ، خلفه ، ينهضن) ألفاظ دالة على الحركة ، واستعان الشاعر على رسم هذه الصورة بالتشبيه في قوله :

ديار لها بالرقميتين كأنها *** مراجيع وشم في نواشر معصم

ونؤيا كجذم الحوض لم يتثلم

ففي الاول شبه رسوم الديار – ديار المحبوبة – بوشم في المعصم ، قد رسم وجدد بعد محوه ، إذ جددت السيول تلك الديار ، وأزاحت ما عليها من تراب و رمال كما يجدد الوشم .

و في الثاني شبه ذلك النهر حول بيت أم أوفى بأنه حوض ، كما استعان بالكناية وذلك في مثل قوله :

به العين و الأرآم يمشين خلفه *** و أطلاؤها ينهضن من كل مجثم

كناية عن خلو الدار من الانسان،فوجود الانسان يجعل الظباء و الابقار تغادر الاماكن خوفا من الصيد و الصياد ، ووجودها يعني عدم وجود الانسان واستعان أيضا بالإستعارة وذلك في قوله:

أَثافِيَّ سفعا في معرس مرجل *** ونؤيا كجذم الحوض لم يَتَثَلَّمِ

فالتعريس النزول في وقت السحر ، استعارة الشاعر ها هنا للمكان .

ثمة ملاحظة مهمة على هذه الصورة ، إذ أنها خالية من البكاء الذي رأيناه عتد كل من امرئ القيس وطرفة ، فهل هذا يعني أن الشاعر قد غلب عليه وقاره ؟

- الصورة الثاني عند زهير هي صورة الظعائن المرتحلة وقد استغرقت هذه الصورة تسعة أبيات وذلك من البيت السابع حتى البيت الخامس عشر وهي قول الشاعر :

تبصر خليلي هل تَرى مِن ظَعائِنٍ *** تحملن بِالعَلياءِ من فوق جرثـــم

جعلن القنان عن يمين وحزنـــه *** وكم بالقنان من محل ومحـــــرم

علون بـنمــاط عتــاق وكلـــــه *** وراد حواشيها مشاكهة الـــــــدم

وركن في السوبان يعلون مـتنـه *** عليهن دل الناعم المتنعـــــــــم

كأن فتات العِهنِ في كل منــزل *** نَزَلنَ به حب الفنا لم يحطـــــم

بكرن بكورا واسترحن بسحـره *** فهن ووادي الرس كاليد للفـــم

فلما وردن الماء زرقا جمامـــه *** وضعن عصي الحاضر المتخيـم

وفيهن ملهى للطيف ومنظـــر *** أنيق لعين الناظر المُتَوَسِّـــــــمِ

- يقوم الشاعر بعملية استرجاع للماضي ، فبعد عشرين حجة ، يتوجه إلى خليلة قائلا (تبصر خليلي هل ترى من ظعائن) إنه يسترجع في ذهنه أو إلى ذهنه ، صورة وقعت في الماضي ، إنه التذكر ، تذكر الماضي يحاول الشاعر أن يفرضه على الواقع و الحاضر ، و اللافت في الصورة أن الشاعر يصف الرحلة لا الظعائن ، يصف طرق الراحلة أكثر من وصفه للظعائن لكن الصورتين عند متداخلتان حتى لكأنهما في عين الناظر صورة واحدة ، لقد مزج بينهما الشاعر مزجا رائعا.

يبدأ زهير هذه الصورة بقوله (تبصر) وتبصر غير أبصر و أنظر ، إنها تحمل شيئا من المشقة و إعمال النظر ، فلعل هذا التبصير يظهر آثار أو بعض آثار الراحلين ، لأن طلب رؤية

الراحلين بعد عشرين حجة من رحيلهم أمر محال ، ثم سيستخدم الشاعر أداة الاستفهام (هل) وحرف الجر الزائد (من) وذلك في جملة تستحق التأمل :(تبصر خليلي هل ترى من ظعائن) هل يمكن أن يقدر محذوف في الكلام فالتقدير (هل ترى من اثر الظعائن) اللاتي تحملن من فوق مياه جرثم و سرن في هذا الطريق ، وجبل القنان عن يمينهم ثم يتوقف الشاعر فجأة عند هذا الشطر من البيت فقد ذكر أمرا له خطره ، إذ يقول (وكم بالقنان من محل و محرم) ، إنه جزع الشاعر من اجل الظعائن.

ويصور الركب و الطريق في البيت التاسع و البيت العاشر ، وفي البيت الحادي عشر يقول (كأن فتات العهن في كل موقف وقفن به حب الفنا لم يحطم إنه أثر الظعائن في كل موقف فتات العين ، الصوف المصبوغ الذي يشبهه الشاعر بأنه حب القنا الذي لم يحطم ، و الحب في حالة عدم تحطيمه لونه أحمر .

أراد أن يقول أن الصوت الذي يحق في موقفين لونه أحمر ، فلماذا اللون الأحمر ؟ لقد ذكر الشاعر هذا اللون مرة أخرى عندما قال :

وعلون أنماطا عتاقا وكلـــــة *** وراد حواشي مشاكهة الدم

إنه لون الدم ، فهل يرمز الشاعر إلى الدم المهراق بين قبيلي عبس و ذبيان؟ و البيت الاخير اللافت للنظر وفيه صورة تستحق التامل ، أعني صورة هؤلاء النسوة اللاتي وصفهن الشاعر بقوله :

وفيهن ملهى للطيف ومنظر *** أَنيقٌ لِعَينِ الناظِرِ المُتَوَسِّمِ

فمن يقصد الشاعر ، إنه يعرض لصورة نسوة انتهكت حرماتهن ، (وفيهن ملهى للطيف) و انهن جميلات (ومنظر أنيق) ، فهل يتحدث الشاعر عن الحرمات التي يمكن أن تنتهك بسبب الحرب المستعرة بين عبس وذبيان ؟ بالتاكيد فالشاعر يتحدث عن حرمات يمكن أن تنتهك وعن دماء يمكن أن تراق وهكذا تصنع الحروب .

كما استخدم الحركة في قوله :

- تحملن بالعلياء من فوق جرثم .

- وعلون أنماط عتاقا.
- ظهرن في السوبان ثم جزعنه .
- ووركن في السوبان يعلون متنه.
- فلما وردت الماء .
- وضعن عصي الحاضر المتخيم .

كما استخدم التشبيه في مثل قوله :

فهن ووادي الرس كاليد في الفم .

- فهل يقصد الشاعر في هذا البيت أن اليد لا تخطئ طريقها ألى الفم ، وكذلك هؤلاء الظعائن لا يخطئن طريقهن في سيرهن ؟ أن انه يقصد أن وادي الرس قد إحتوى هؤلاء الظعائن و أنهن قد دخلن فيه كما تدخل اليد في الفم ؟ ، ولعله يقصد شيئا آخر ، لعله بقصد ما يمكن أن يحدث لليد من جراء احتواء الفم لها ، خصوصا أنه لم يحدد الفم المراد ، فم آدمي أم فم وحش ، ألا يمكن لليد أن تقضم من جراء وضعها في الفم ؟ إنها إشارة أخرى للحرب .

ومن خلال العرض السابق يمكن حصر السمات الخاصة بالصورة عند زهير بن أبي سلمى في النقاط الآتية :

1- عدم وقوفه على الأطلال باكيا ، ولعل هذا يتفق مع السمت العام لشخصية زهير التي يغلب عليها الوقار ، كما يتفق من ناحية أخرى مع ما صاغه زهير من أبيات يتحدث فيها عن الحكمة ، لقد أراد أن يرتدي ثوب الحكيم الوقور ، فمنعه ذلك من البكاء على أطلال محبوبته الدارسة.

2- السمة الثانية عند زهير هو استدعاؤه للون الدم وهذا أيضا يناسب الجو العام للقصيدة فزهير بتحدث عن حرب مستقرة ، ويمدح من أخمد نيرانها.

3- القلة النسبية للصورة ، ولعل الحديث عن الحكمة كان له دور في ذلك ، فالحكيم يريد لحكمته أن تكون واضحة جلية لا لبس فيها ولا غموض من ناحية ، كما لحديثه أن يكون مباشرا من ناحية أخرى.

- التحليل البياني لصورة المرأة في معلقة عنترة بن شداد :

الصورة المأساوية السوداء القاتمة التي تظهر عجز صاحبها وعدم قدرته على تحقيق الآمال هي الصورة المسيطرة على قصيدة عنترة بن شداد ، ولقد قصد الشاعر الى رسم هذه الصورة منذ اللحظة الاولى التي ثارت فيها ثورة الشعر لديه وشرع في انشاء قصيدته.

هذه القتامة التي تملأ جنبات الصورة ظهرت من خلال استخدام الشاعر للألفاظ و التراكيب ثم في رسم الصورة الموحية والمعبرة ، فمنذ فجيعة الشاعر حين وقف على الأطلال بدأ يظهر عليه الإعياء و اليأس ففي مقطع الأطلال تظهر قتامة الصورة وذلك في قوله (أعياك رسم الدار لم يتكلم) ، وهذا الإعياء الذي صاحب الشاعر منذ البيت الثاني من القصيدة وحتى آخرها ثم يجيب عن هذا بقوله : (حتى تكلم كالأصم الأعجم) ، فالشاعر لم ينف الكلام عند تلك الرسوم ، بل أثبت أنها تتكلم في قوله (حتى تكلم) ولكنه كلام الأصم ، وارتباط الصمم بالبكم معروف ، وهذا قول لبيد (صم خوالد ما يبين كلامها) ثم بقوله (حتى تكلم كالأصم الأعجمي) هو أصم في كلامه عجمة و الأصم غير مستعد للتلقي منذ البدء ، و الأعجم غير قادر على إفهام المجتمع المحيط به ، اذن فما قيمة هذا الكلام ؟ إنها الخطوة الأولى على طريق اليأس تلتها خطوات أخرى ، ففي البيت التالي لهذا البيت مباشرة يقول الشاعر :

ولقد حبستُ بها طويلا ناقتي *** أشكو إلى سفع رواكد جثم

هناك الإعياء ، وهنا الحبس ، وهذا الفاصل الطويل بين الفعل والفاعل من ناحية (حسبت) وبين النفعول به (ناقتي) ، ثم دلالة كلمة طويل التي هي ضمن هذا الفاصل ، فهل حبس ناقته أم أنه هو المحبوس ؟ وإذا كان الحبس هو تقييد حرية الفرد ، فإن عنترة ، قد فقد حريته منذ أمد بعيد ، بل إنه جاء إلى الدنيا مسلوب الحرية ، فالشاعر محبوس فعلا ، يبدأ الشطر الثاني من البيت بقوله : (أشكو) يشكو من ؟ ، ويشكو لمن ؟ ، وما موضوع الشكوى ؟ فإذا ما تذكر إعراب جملة (أشكو) حال ، صاحبها التاء في (حبست) العائدة على عنترة ، و الحبس الطويل (حبست بها طويلا) و لأنه مسلوب الإرادة و الحرية منذ أمد بعيد ، فالشاعر إذن يشكو من أمد بعيد إلى سفع إلى أحجار و أية أحجار ، إنها أحجار الموقد التي اسودت من جراء الإكتواء بالنار ، لقد اكتوى عنترة بنار الرق

، ونيران العجز ، فراح يشكو إلى تلك الحجارة التي اكتوت بالنار ، كما اكتوى هو بها كالغريق الذي يحاول أن يتمسك بأي شيء ، يحاول عنترة فيقول :

يا دار عبلة بالجواء تكلمي *** وعمي صباحا دار عبلة واسلمي

إنه يحاول أن يستنطق تلك الديار ، ولنتأمل قوله (بالجواء) ثم هذا الدعاء عمي ، اسلمي ...لقد تطور تعبير الشاعر عن الحبس إلى قوله (فوقفت) في قوله :

فوقفت فيها ناقتي و كأنها *** فدن لأقضي حاجة المتلوم

قد يكون الوقوف بمعنى الحبس ، هل كان هذا هو مقصد الشاعر ، أم تطور في التعبير له دلالته ؟ بالتأكيد هو كذلك ، فالشاعر يحلم بالهروب من الحبس ، و الخروج منه ، الحبس بكل أنواعه ، فأسعفته كلمة (وقفت) هذه لتعبر عن حلمه من ناحية و تتوافق مع كلمة (حبست) السابقة من ناحية أخرى ويلاحظ أن الشاعر قد استغنى عن كلمة طويلا ها هنا ، واستعمل (في) الظرفية بدلا من الباء و إن تقارب المعنيان .

فوقفنت فيها ناقتي و كأنها فدن) ، لقد تطور التعبير ليلائم الحلم والأمل ، الذي يتطلع إليه الشاعر ، لقد أصبحت الأشجار الـ(سفع رواكد) أصبحت هذه قصرا !! لأقضي حاجة المتلوم.

فما حاجة الشاعر ؟ حاجة لا يستطيع التعبير عنها ، فيهرب في البيت التالي مباشرة إذ يقول :(وتحل عبلة بالجواد و أهلنا بالحزن فالصمان فالمتثلم) ، واستقيظ الشاعر على حقيقة مفزعة عبر عنها بقوله :

حلت بأرض الزائرين فأصبحت *** عسرا علي طلابك ابنة مخرم

ولم يستطع الفارس المغوار إلا أن يحي هذه الديار وتلك الأطلال بعد أن تقدم لها بالدعاء سابقا فقال :

حييت من طلل تقـــادم عهـــده *** أقوى وَأَقفَرَ بعد أم الهيثـــــم

هذه هي الصورة الكئيبة الحزينة التي بدت واضحة جليلة في مقطع الأطلال و التي ظهرت من خلال هذا العرض السريع.

ولقد استعان الشاعر على رسم هذه الصورة بصورة جزئية كانت كالتشبيه و الإستعارة وغيرها ، فمن أمثلة التشبيه قول الشاعر (حتى تكلم كالأصم الأعجم) ، إذ شبه كلام الأطلال

بكلام الأصم و الأعجم فكلاهما يتكلم ولا يفهم عامة الناس هذا الكلام ، يفهمه فقط العارفون لأصوله ، الفاهمون لدلالات و شيفرات هذا الكلام .

فهناك كلام الأصم يفهمه بعض الناس ، وهناك كلام الأعجم يفهمه أيضا بعض الناس ، بل هو مقصور على من هم علاقة بهذا الرسوم وهذه الشفرات وتكلم اللغة.

ومن أمثلة التشبيه هنا أيضا تشبيه الناقة بالقصر ، وفي قوله (وكأنها فدن) وقالو إن وجه التشبه هنا هو الفخامة و الضخامة ، فضخامة الناقة تشبه ضخامة القصر ، ويمكن أن يضاف إلى الضخامة الفخامة أيضا ، إلا أن التشبيه له مغزى آخر إذ يعبر عن حلم الشاعر في قصر يجمعه بمن يحب ، قد يكون في الظل و العراء ، إلا أنه بالنسبة للشاعر قصر منيف ، إنه حلم الشاعر .

كا استعان الشاعر بالكنابة في البيت الأول من أبيات القصيدة وهو :

هل غادر الشعراء من متردم *** أم هل عرفت الدار بعد توهم .

إذ يكني عن ندرة المعاني التي تركها السابق للاحق أو بمعنى أدق يكني على أن السابق لم يترك للاحق شيئا يمكن أن يتحدث فيه ، فالشعراء الأقدمون قد طرقوا كل الأبواب ، وطرحوا كل المعاني ، وليس هنالك جديد يمكن أن يقال ، ولهذه الكناية مدلول خاص يرتبط بالصورة العامة ، في المقطع ، وفي القصيدة كلها ، إذ تومئ إلى عجز الشاعر و إلى يأسه في آن واحد كما كنى عن حراس عبلة بالأسود في قوله (حلت بأرض الزائرين) وهذه الكناية دليل على عجز الشاعر عن الوصول إلى من أحبها .

ولجأ الشاعر إلى الاستعارة ، كصورة جزئية أخرى تتعاون مع أخواتها كلها في توضيح الصورة الكلية في المقطع ، ثم في القصيدة كلها ومن لأمثلة الاستعارة قوله :

- أعياك رسم الدار لم يتكلم .
- أشكو إلى سفع رواكد جثم .

ويستخدم الشاعر كذلك الالتفاف في قوله :

يادار عبلة بالجواء تكلمـــي *** وعمي صباحا دار عبلة واسلمي

بأسلوب النداء الدال على الخطاب ، ثم يلتفت في البيت التالي قائلا :

دار لأنسة غضيض طرفها *** طـوع العناق لذيـذة المبتســـم.

ولقد استعان الشاعر على رسم هذه الصورة أيضا بالدال على اللون و الصوت و الجركة ، فالصوت في قوله (يتكلم ، لم يتكلم ، اشكو ، تكلمي) و الحركة في قوله : (غادر ، حبست ، وقفت) و اللون في قوله (سفع ...إلى غير ذلك).

صورة المحب العاجز هي الصورة المسيطرة على مقطع الغزل الذي يبدأ من البيت العاشر وحتى البيت الخامس و العشرين ويبدأ الشاعر هذا المقطع بقوله (علقتها عرضا) ، و كأنه يعتذر لمتلقيه عن هذا الحب الذي اعترضه من غير أن يطلبه ، ثم يقول (و أقتل قومها) ، فهو يستنكر أن يشب قتال بينه وبين أهلها ، وهذا من وجهة نظره ، كما يتوجه إلى عبلة –(زعما لعمر أبيك ليس بمزعم) ، وعندما يريد أن يهمس في أذنها يقول :

ولقد نزلت فلا تَظُنّي غيره *** مني بمنزلة المحب المكرم

ثم يسارع في الاعتذار عن هذا الاعتراف ، فهو عاجز عن تحقيق ابجديات هذا الحب ، وهو اللقاء فيصرخ قائلا :

كيف المزار وقد تربع أهلها *** بعنيزتين و أهلنا بالغيـــــــلم

إن كنت أزمعت الفراق فإنما *** زمت ركابكم بليل مظـــــــلم

ما راعَني إلا حمولة أهلـــها *** وسط الديار تسف حب الخمخم

فيها اثنتان واربعون حلوبة *** سوداء كخافية الغراب الأسحم

هذا كل ما استطاع أن يفعله العاشق العاجز ، يصف وهوغير قادر عن تحقيق الرؤية الصادقة و الصحيحة ، لأن طلمة الليل داجنة ، وظلمة الرحل كخافية الغراب الاسحم ، فهو غير قادر على التحقق من الأشياء إنه يصف أحاسيسه.

لقد تحدث الشاعر في مقطع الطلل عن الاعياء والحبس وها هنا يتحدث عن الروع و الهلع (ما راعني إلا حمولة أهلها) ، فماذا صنع اتجاه هذا الروع الذي فاجأه ، وقف ليعد الأشباح أشباح النوق ، إنها اثنتان و اربعون حلوبة ، ماذا أضاف هذا الرقم ، لا شيء إنها صورة من صور العجز ، عجز الشاعر وهو غير قادر على الفعل ، فأراد أن يصرف انتباه المتلقي إلى هذا العدد.

فجأة يتذكر الشاعر أنه يتغزل ، وأنه يجب أن يتحدث عن المحبوبة وجمالها ، خَلقها وخُلقها لكنه يعجز عن هذا أيضا ويتحدث عن فمها الذي يأسره ولأمرها اختار الشاعر لفظة (تستبيك) ثم يتحدث عن عينيها اذ يقول :

اذ تستبيك بذي غروب واضح *** عذب مقبله لذيذ المطـــــعم
وكأنما نظرت بعيني شَـــادِنٍ *** رشا من الغزلان ليس بتـــوأم
و كأن فأرة تاجر بقسيـــــمة *** سبقت عوارضها إليك من الفم
أو روضة أنفا تضمن نبتـــها *** غيث قليل الدمن ليس بمعـــلم
جادت عليها كل عين ثرة *** فتركن كل حديقة كالـــدرهم
سحا وتكاسبا فكل عشيــة *** يجري عليها الماء لم يتصرم

وبعد الحديث عن الفم و العينين ، يأخذ الشاعر متلقيه إلى أمور جانبية لا تنصب مباشرة على المحبوبة ولا على صفاتها ، لقد وقف الشاعر فوصف وصفا سريعا الفم و العينين ورائحتها الطيبة ، هي أمور ظاهرة لكل من يراها ، وكأنه لاشيء بينه و بين من أحبها إلا هذه الأمور المتاحة لكل الناس .

مرة أخرى يتذكر الشاعر أنه في مقام الغزل ، ولا بد من الحديث عن المحبوبة فيقول :

تمسي وتصبح فوق ظهر حشيــة *** وأبيت فوق سراة أدهم ملجم
وحشيتي سرح على عبل الشوى *** نهد مرا كله نبيل المخـــرم

لكنه لا يجرأ على الحديث المباشر ، ولا يتوجه إليها بخطاب ولا يصف المحبوبة ، بل يصف فراشها فقط (تمشي وتصبح فوق ظهر حشية) ثم يتحدث عن نفسه وعن فراشه ولا يستطيع أن يذكر اسمها فيشير إليه عبر حديثه عن الحصان ،(وحشيتي سرج على عبل الشوى) ، وهنا إشارة أخرى أن الشاعر يتحدث حديث العاجز.

لقد سطر اللون الأسود هذه الصورة ، ولقد ظهر هذا في المواضع الآتية :

- زمت ركابكم بليل مظلم.
- تسف حب الخمخم.
- سوداء كخافية الغراب الإسحم.
- عشية .

- ادهم ملجم.

وندر في هذا المفطع استخدام ما يدل على اللون الأبيض في مثل قوله (غروب واضح) واستخدم الشاعر الصوت في رسم هذه الصورة وذلك مثل :

- غردا كفعل الشارب المترنم .
- هزجا / يحك ذراعه بذراعِهِ .
- قدح المكب على الزناد الأجذم .

كما استخدم الحركة في مثل قوله :

- سحا وتسكابا فكل عشية .
- يجري عليها الماء لم يتصرم .
- وخلا الذباب بها فليس ببارح .

كما استعان الشاعر بالصور الجزئية في توضيح معالم الصورة ، فقد استعان الشاعر بالتشبيه في قوله :

فيها اثنتان و اربعون حلوبة *** سوداء كخافية الغراب الأسحم

و إذا كان الشاعر قد أسبغ على الحلوبة صفة السوداء ، لآنه ما كان للحلب فالسواد فيه أبهى [2] إلا أنه يلاحظ على هذا التشبيه الأمور التالية :

أ)- تراكم السواد بعضه فوق لعض ، فالحلوبة سوداء ، كخافية الغراب ، و الخافية سوداء إلا أنه غراب شديد السواد.

ب)- اقحام الغراب في هذا المجال ، ولعل هذا يذكرنا ببيت النابغة الشهير :

زعم الغراب بأن رحلتنا غدا *** وبذلك خبرنا الغداف الأسود [3].

فالعرب –(كانوا يتطيرون به ويسمونه حاتما لأنه يحتم عند هم الفراق) [4].

واستعان أيضا بالتشبيه التمثيلي في قوله :

و كأنما نظرت بعيني شادن *** رشا من الغزلان ليس بتوأم

وكأن فارة تاجر بقسيمة *** سبقت عوارضها إليك من الفم

2- ابن الأنباري – شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات ص 306.
3- النابغة الذبياني – ديوانه ص 89.
4- المصدر نفسه الصفحة نفسها.

ومن التشبيه أيضا قوله :

هزجا يحك ذراعه بذراعه *** قدح المكب على الزناد الأجذم

واستعانته بالكناية في قوله :

- اذ تستبيك بذي غروب واضح *** عذب مقبله بذيذ المطعم

- (تمشي وتصبح فوق ظهر حشية)

كناية عن انها منعمة ، موطأة لها الفراش و الحشايا واستخدم الإستعارة في قوله (تستبيك). وهكذا قد حشد الشاعر لرسم صورته اللون و الصوت و الحركة ، كما استعان بالصور الجزئية كالإستعارة و الكناية و التشبيه.

ثمة تعليق مهم على مقطع الناقة لا بد منه لصلته بالمحبوبة عبلة وهو قول الشاعر :

هل تبلغني دارها شدنية *** لعنت بمحروم الشراب مصرم

و التفسير المحتمل لهذا البيت يوضح أن لهذ الدعاء ولهذا الوصف ، شرط لتكون أقوى و أسمن و أصبر على معاناة شدائد الأسفار ، لأن كثرة الحمل و الولادة تكسبها ضعفا وهزالا ، لكن السؤال يظل قائما ، فالمفروض أن الشاعر يدعو للناقة التي ستبلغه دار عبلة ، لا يدعو عليها ودعوته عليها تحمل في طياتها كرها وبغضا ، فلماذا ...إذا كانت سوف تنقله إلى دار الأحبة ؟.

فهل عنترة يخشى ويرجو لقاء عبلة في آن واحد ، يخشى هذا اللقاء لانه لقاء غير متكافئ يذكره بعبوديته وفقد حريته ، يضعه وجها لوجه أمام الحقيقة المرة الأليمة التي يعاني منها ، حقيقة الرق في مجتمع السادة و العبيد...

ولعل أطول مقاطع المعلقة هو مقطع الفخر ، إذ استغرق واحدا وخمسين بيتا ، تبدأ اللقطة الأولى يقول الشاعر :

إن تغد في دوني القناع فإنني *** طب بأخذ الفارس المستلثم

لقد اغدقت دونه القناع ، وتأبت عليه ورفضه الوضع الإجتماعي لكنه يثبت في الأبيات التالية أنه (طب بأخذ الفارس المستلثم).

شرح المعلقات للزوزني ص 155.

لقد لخص هذا البيت القصيدة كلها ، صور طبيعة العلاقة بين الشاعر ومن ادعى أنها محبوبته ، إنها علاقة دونها حجاب وقناع ولم بستطع الوصول إليها لوجود هذا الحائل أوجدت هذا القناع (أن تغد في دوني القناع).

يعرض الشاعر لهذه اللوحة – لوحة الفخر- من خلال عدة لقطات جزئية ، اللقطة الأولى استغرقت ستة أبيات ويقول فيها الشاعر :

أثني علي بما علمت فإنني *** سمح مخالطتي إذا لم أظلم
فإذا ظلمت فإن ظلمي باسل *** مر مذاقه كطعم العلقم
ولقد شربت من المدامة بعدما *** ركد الهواجر بالمشوف المعلم
بزجاجة صفراء ذات أسرة *** قرنتْ بأزهارها في الشمال مقدم
واذا شربت فإنني مستهلك *** مالي وعرضي وافر لم يكلم
وإذا صحوت فما أقصر من ندى *** وكما علمت شمائلي وتكرمي

يطلب الشاعر ممن يخاطبها أن تثني عليه ة، وذكر صفاته التي يفاخر بها الناس ومنه :

1)- أنه سهل سمح هين لين إذا لم يظلم .

2)- إذا وقع عليه الظلم ، فسوف ينال من ظالمه .

3)- إذا شرب الخمر وسع شربه لها ، لا يفقد صوابه هو فقط يفقد ماله .

4)- أنه كريم لا يقصر في هذا الجانب.

لقد اشتملت هذه اللقطةعلى صورة الرجل ، جمع بين الشجاعة و الوداعة ، وشرب الخمر واكرام الضيف وفي سائر اللقطات الأخرى يركز الشاعر على عنصر واحد من عناصر اللقطة وهو عنصر الشجاعة .

استغرقت اللقطة الثانية بيتين من القصيدة هما قول الشاعر :

وحليل غانية تركت مجدلا *** تمكو فريصتُهُ كشدق الأعلم
سبقت يداي له بعاجل طعنة *** ورشاش نافذ كلون العَنْدَمِ

و اللافت للنظر حديث الشاعر عن قتله لرجل قال عنه إنه (حليل غانية) ، فلماذا؟ هل هذه رسالة تهديد موجهة لعبلة لتنقلها إلى حليلها ؟ أم أن هذا أحد احلام الشاعر ؟ اذ يحلم بأنه سوف يقتل حليل غانية ، و الغانية عبلة فهو يحلم بأنه سوف يقتل حليلها .

بعد هذا التهديد ، يضع الشاعر ملامح اللقطة الثانية و التي تظهر شجاعة الشاعر ، ليتسق هذا مع التهديد السابق ، ويظهر مدى تعلقه بعبلة ومكانتها عنده من ناحية أخرى ، وهذا أيضا يتفق مع فكرة التهديد ، إنه يهدد بقتل حليلها أو يحلم بذلك ، في وقت الذي يظهر مكانتها في قلبه ، اذ يقول الشاعر في هذه اللقطة :

هلا سألت الخيل يا ابنة مالك *** إن كنت جاهلة بما لم تعلمي
إذ لا أزال على رحالة سابح *** نهد تعاوره الكماة مكلم
طورا يجرد للطعان وتارة *** يأوي إلى حصد القسي عرمرم
يخبرك من شهد الوقيعة أنني *** أغشى الوغى واعف عند المغنم
ولقد ذكرتك و الرماح نواهل *** مني وبيض الهند تقطر من دمي
فودت تقبيل السيوف لأنها *** لمعت كبارق ثغرك المبتسم

يؤكد الشاعر فكرة التهديد أو الحلم وذلك في البيت الأول من هذه اللقطة :

هلا سألت الخيل يا ابنة مالك *** إن كنت جاهلة بما لم تعلمي

منذ لحظات يقول (أثني علي بما علمت) ويقول (إن كنت جاهلة بما لم تعلمي) ولا نناقض في هذا ، فإن كانت تجهل أنه جاء في تهديده ، فلتسأل من تشاء حتى الخيل ، فكل القوم يعلمون أنه إذا قال فعل ، ثم يشرح له دوره على ظهر جواده ، ثم يحيلها مرة أخرى على الآخرين لثقته أنهم سيشهدون له :

يخبرك من شهد الوقعية أنني *** أعشى الوغى واعف عند المغنم

وهذا خلقه وطبعه وأخيرا يحدثها عن مكانتها في قلبه ، إنه ترغيب وترهيب ، أو وعد ووعيد أو إغراء وتخويف يقول :

ولقد ذكرتك و الرماح نواهل *** مني وبيض الهند تقطر من دمي

في هذا الموقف الذي ينسى الانسان فيه الدنيا بما فيها ، يتذكر الشاعر حبيبته ، بل أكثر من هذا إنه يقول :

فوددت تقبيل السيوف لأنهـــــا *** لمعت كبارق ثغرك المبتســـم

لقد فشل في تقبيل عبلة ، فود تقبيل السيوف التي تشبه فمها ، وفي لقطة أخرى يعاود الشاعر حديثه عن المحبوبة التي حلت لغيره وحرمت عليه

ياشـــاة ما قنص لمن حلـــت لـــه *** حرمت علي وليتها لم تحـــرم

فبعثت جاريتي فقلت لها اذهبي *** فتحسسي أخبارها لي واعلمي

قالت لقيت من الأعــادي غــرة *** و الشاة ممكنة لمن هو مرتـــم

وكأنمـا التفتت بجيـد جدايـــة *** رشا من الغزلان حُرٍ ارثـــــم

لقد حلت لغيره وحرمت عليه وليتها ـ للتمني ـ لم تحرم ، وهل تدفع شيئا لبيت ؟ إلا أنه يحاول ولكنها محاولة يائسة فيرسل جاريته لتتحجسس أخبارها وجاءت بالرد إذ قالت (رأيت من الأعادي غرة) ، أي أن هناك امكانية الوصول إلى المحبوبة ، فالشاة ممكنة لمن هو مرتم ، وتصف الجارية التفات المحبوبة و جيدها بأنه جيد ظبي (رشا) في شفته بياض ويلاحظ استخدام لفظة (الأعادي) في هذا السياق ، كما يلاحظ استخدام كلمة (حر) فالحرية هي مشكلة الشاعر الحادة التي يعاني منها.

ويلاحظ عن تكوين الصورة عند عنترة مايلي :

- التركيز على اللون الأسود ، وقد ظهر من خلال الصفحات السابقة ولوع الشاعر لهذا اللون ، كما ظهرت أسباب اهتمام الشاعر بهذا اللون.
- الاحساس بالرق لم يفارق الشاعر على مدار الصورة .
- حديث الشاعر عن الفخر و الشجاعة يمكن أن يفهم في إطار عجزه عن الوصول إلى محبوبته.

ومكونات الصورة عند عنترة في هذا المقطع أظهرت هذا واضحا جليا ، فلقد استعان عنترة على تكوين هذه الصورة باللون والصوت و الحركة ، فالألفاظ الدالة على اللون مثل قوله (صفراء بيض ، دمي ، لمعت ، بارق ، حضب ، حالكة ، كلون ، الأدلم ، الأدهم) واستخدم

ألفاظ أخرى معبرة عن الصوت ودالة عليه مثل (يخبرك ، ذكرتك ، قالت ، نبئت ، تشتكي) ، كما استخدم ألفاظا دالة على الحركة مثل (تمكو ، كررت ، أرميهم) ، كما استعان بصور جزئية كالتشبيه و الاستعارة و الكناية ، لتساعد في توضيح هذه الكلية وابرازها لدى المتلقي ومن التشبيه قوله :

فودت تقبيل السيوف لأنـــها *** لمغت كبارق ثغـرك المبتسم

و كأنما نظرت بعيني شــادن *** رشا من الغزلان ليس بتـــوأم

وكأن فأرة تاجر بقسيـــــمة *** سبقت عوارضها إليك من الفم

ومن الكناية قوله :

(يا شاة ما قنص لمن حلت له) كناية عن المرأة.

كما استخدم الاستعارة في قوله :

(هل سألت الخيل يا ابنة مالك) فقد جعل الخيل تسأل وتجيب عن السؤال.

- **التحليل البياني لصورة المرأة في معلقة الحارث بن حلزة :**

يبدأ الحارث بن حلزة قصيدته بالوقوف على الأطلال وكغيره من شعراء المعلقات الذين وقفوا على الأطلال ، يصف المكان ويحدده جغرافيا تحديدا لافتا للنظر ، وكذلك لأسباب سبق الحديث عنها إلا أنه يقرر حقيقة ينبغي الوقوف أمامها وذلك في قوله :

وأرى من عهدت فيها فأبكي اليوم *** دلـــها ومـــا يـــرد البكـــاء

(وما يرد البكاء) حقيقة توصل إليها الشاعر ، وهو يختلف في ذلك مع طرفة حيث يقول :

لخـــولة أطـــلال ببرقة ثمهـــد *** تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد

ومع امرئ القيس في قوله :

قفانبك من ذكـــرى حبيب ومنزل *** يسقط اللوى بين الدخول فحومل

فالبكاء عند الحارث غير مجد .

الامر الثاني الذي نلاحظه عند الحارث هو الحديث عن النار إذ يقول :

وبعينـيك أوقـدت هنـد النـــار *** أخيرا تلـوى بـها العليـــــاء

أوقدتـها بيـن العقـيق فشخصيـ *** ـن بعـــــود كما يَلوحُ الضيـــاء

فتنـــورت نـارها من بعـيـــد *** بخـزار هَيهاتَ منك الصـــلاء

فهل كان الشاعر يوطئ بالحديث عن النار ، لحديثه عن الحرب و الفخر؟ ،لعل الشاعر كان يقصد إلى هذا فالحديث عن الفخر و الحرب هو لب القصيدة و الدافع ألى أنشاءها.

الامر الثالث الذي يمكن ملاحظته و الذي بشترك فيه الحارث بن حلزة مع عمرو بن كلثوم هو ندرة الصور ، يستوي في هذا الامر ، الصورة الكلية والصورة الجزئية على السواء ، ويرجع هذا الى طبيعة القصيدتين ، وظروف انشادهما ، ولا يعني هذا أنه لا توجد على الاطلاق ، بل هناك بعد الصور مثل التشبيه في قوله : اوقدتها بين العقيق فسخصين بعود كما يلوح الياء ومن ذلك الاستعارة في قوله :

آذنتنا بينها أسماء *** رب ثا ويمل منه الثواء ، وهنا اسند الملل الى الثواء .

و الاستعارة الثانية في قوله :

ولا أرى من عهدت بها فأبكي *** اليوم دلها ومل يرد البكاء

فلقد أسند الرد إلى البكاء .

ويلاحظ فيما يخص الصورة عند الحارث بن حلزة كمايلي :

- قلة عدد الصور في القصيدة ، وذلك بالمقارنة مع غيرها من قصائد الشعر الجاهلي ، ولعل موضوع القصيدة كلن سببا في ذلك ، فالقصيدة في الفخر ، كما أنها أمام ملك ، و الفخر يناسب الحديث المباشر ، و الحديث أمام الملوك يناسبه الوضوح ، ولا يناسبه التأويلات ، لذلك جاءت الصور في قصيدة الحارث قليلة نسبيا.

- التحليل البياني لصورة المرأة في معلقة عمرو بن كلثوم :

في معلقة عمرو بن كلثوم يمكن للمتلقي أن يلمح لوحتين تكفل احداهما الأخرى ، فأما اللوحة الأولى فيمزج فيها الشاعر بين الحديث عن الخمر و الغزل ، و أما اللوحة الثانية ـ وهي لب القصيدة ـ فقد خصصها الشاعر للفخر.

استغرقت معلقة عمرة بن كلثوم ـ على حسب رواية الأنباري ـ أربعة وتسعين بيتا ، استغرقت اللوحة الأولى منها سبعة عشر بيتا ، وهي بلا شك نسبة ضئيلة أذا ما قورنت بعدد أبيات القصيدة ، وبما استغرقته لوحة الفخر ، فلا شك أن الموضوع الرئيسي للقصيدة هو الفخر ولا شك أن المدخل الذي إصطنعه الشاعر يناسب مع هذا الموضوع ، فالشاعر يفخر بانتصارات قومه في الحروب ، لذلك كان حديثه عن الخمرفي مطلع القصيدة ـ كما جاءت الاشارة إليه ـ متناسبا فالعلاقة بين الخمر و الحرب معروفة في الشعر القديم وذكر إحداهما يستوجب الآخر .

يفتح الشاعر قصيدته بـ(ألا) التي يطلق عليها (ألا) الافتتاحية ، ثم يوجه حديثه إلى أنثى (هبي) و (أصبحينا) ، (لا تبقي) ، ويترك المتلقي يلهث خلفه ، فمن هذه التي يخاطبها الشاعر ؟ لكن يبدو أنه لا يهتم بالأمر ، ويظل هكذا حتى البيت السادس ، فيخاطب أنثى مرة أخرى في قوله (قفي) ، ثم يخادع المتلقي حين يوهمه بالإفصاح عن المخاطبة مستغلا في ذلك أداة النداء (يا) ، لكن المتلقي لا يصل إلى شيء أيضا ، فالشاعر ينادي ظعينة (قفي قبل التفرق ياظعينة) / أية ظعينة ويظل المتلقي في حيرته.

يلاحظ أيضا على هذه اللوحة أن الشاعر قد اعتمد أسلوب الالتفاف لإثارة ذهن المتلقي من ناحية وكوسيلة من وسائله في ابداع الصورة من ناحية ثانية ، فعلى مدى هذه الأبيات السبعة عشر يمكن رصد مواطن الإلتفاف الآتية :

في البيت الأول يستخدم الشاعر ضمير المخاطبة (هبي ، أصبحينا ، لا تبقي) وفي البيت الثاني يستخدم ضمير الغائبة (فيها ، خالطها) ثم ضمير المتكلم (سخينا) وفي البيت الثالث يستخدم ضمير الغائب (هواه ، يلين) و الغائبة (تجور ، ذاقها) ، وفي البيت الرابع استخدم ضمائر المخاطب (ترى) و الغائبة (أمرت ، فيها) و الغائب (عليه ، لماله) وفي البيت

الخامس استخدم ضمير المتكلمين (تدركنا ، لنا ، مقدرينا) ، وهكذا في سائر اللوحة ، يمزج الشاعر بين الضمائر معتمدا أسلوب الإلتفاف كإحدى وسائله للتاثير في النتلقي.

يرسم الشاعر في هذه اللوحة ، صورة لرجل يعشق الخمر ويداوم عليها ، يتعاطى خمرا كأنه هذه الخمر صنعت خصيصا له ، وهو رجل محب عاشق كاد أن يموت حزنا لفراق المحبوبة :

فما وجدت كَوَجْدِي أم سقب *** أضلته فرجعت الحنينا

ولا شمطاء لم يترك شقاها *** لها من تسعة إلا جنينا

لقد أسهب الشاعر في وصف الخمر التي يحبها ويداوم عليها ، و التي يطلب من الساقية أن تسقيه إياها ، ولا تبقي منها شيئا ، وهي خمر مشعشعة كأن الورس فيها أضفى عليها لونا متميزا ، وعند تعاطيها بعد مزجها بالماء نكون أسخياء أسخيا في شرابها وفي تقديمها لجلسائنا وهي خمر تنسي صاحب الهموم همومه ، كما تنسي البخيل بخله .

ولقد استخدم الشاعر صورا جزئية للتعبير عن هذه الصورة وذلك مثل التشبيه في قوله :

- مشعشعة كأن الحص فيها .
- واعرضت اليمامة واشمخرت *** كأسياف بأيدي مُصْلِتِيْنَا
- فَمَا وَجَدَتْ كَوَجْدِي أُمُّ سَقبٍ.

كما استخدم الكناية في قوله :

بيوم كريهة كناية عن الحرب لأن العرب كانت تكرهها .

تَرَى اللَّحِزَ الشَّحِيْحَ إِذَا أُمِرَّتْ عَلَيْهِ لِمَالِهِ فِيْهَا مُهِيْنَا.

كناية عن شدة تأثير الخمر وقدرتها على تغيير سلوك البخلاء و الإستعارة في قوله :

تجور بذي اللبانة عن هواه *** إذ اسند الفعل تجور إلى الخمر

كما استعان على رسم هذه الصورة بعناصر الحركة واللون و الصوت ، و الألفاظ الدالة على الحركة هي (هبي ، تجور ، أمرت ، تدركنا ، قفي ، أعرضت ، اشمخرت، طالت) و الألفاظالدالة على اللون هي (الحص ، أدماء ، تربعت) و الألفاظ الدالة على الصوت قوله (نخيرك ، تخبرينا ، رجعت) .

ويمكن أن نلمح عند عمرو السمات الآتية :

1- استخدام اسلوب الإلتفاف للتأثير في النتلقي و إثارة انتباهه وقد مر أثناء التعليق المواضع التي استخدم فيها الشاعر هذه القيمة البلاغية .

2- حرص الشاعر على رسم صورة لقومه الذين يمنعون الجار و يصونون الديار.

خاتمة

خاتمة :

اهم النتائج التي توصل إليها البحث .

1)- ان حضور المرأة الجلي و الواضح في المعلقات الجاهلية ، كان حقيقة ماثلة ، فكل الأسماء التي ورد ذكرها ، كانت لأسماء ورد التعريف بهن في كثير من الشروح القديمة و المصادر التي جاء ذكرها في هذا البحث الموجز ، و إن ما تجدر الإشارة إليه أن الشاعر قد اختار من الأسماء ما اشتمل على حروف و أصوات تناسبت و تناغمت مع ما جال بخاطره من أفكار وعواطف وتوافقت مع ما رمى إليه من معان ودلالات.

2)- ان لكل اسم من أسماء النساء في المعلقات دلالته الخاصة التي تظهر من خلال السياق و من خلال المقطع الذي ورد فيه هذا الاسم.

3)- التفاوت الظاهر و البين بين اسماء النساء وبين مختلف الأبعاد الزمنية من ماض وحاضر ومستقبل من خلال تخليد الشاعر للطلل و للأماكن واستحضار الذكريات ينم عن العلاقة المتينة التي جمعت بين الشعراء و محبوباتهم.

4) - أن لكل شاعر صيغة فعلية معينة يركز عليها ويكثر من استخدامها واسنادها للمحبوبة.

5)- الاختلاف الدلالي للصيغ الصرفية دفع الشعراء الى إيثارصيغة على أخرى في سياق معين ذلك لسبب يتعلق بهذا السياق .

6)- تفاوت الشعراء في نظرهم الى الزمن واستخدامهم له ، فمنهم من آثر إسناد الزمن الماضي في مقطع و الزمن الحالي في مقطع آخر ومنهم من زاوج بين الازمنة في المقطع الواحد.

7)- ظهور أن فعل الأمر هو أقل الأفعال استخداما عند جميع الشعراء .

8) – المواقع الإعرابية لأسماء النساء في المعلقات كذلك كان لها دور كبير في بيان المعنى وتقريبه وتوضيح مقاصد الشاعر في جعل هذا المخلوق على رأس المتع التي كان الشاعر الجاهلي يحل بها مشكلة الفراغ الذي يعيشه ولذة من لذات حياة البداوة و الحل والترحال.

9)- استخدم الشعراء اللون و الصوت والحركة كعناصر في رسم الصورة العامة للمرأة في القصيدة أو المقطع.

10)- أن لكل شاعر لونا معينا يركز عليه ويكثر من استخدامه في النص .

11)- تطرق الشاعر الجاهلي الى جمال المرأة الجسدي و النفسي و التزييني فصوره و أبدع في هذا التصوير ، و أشاد بهذا الجمال وبأبعاده الرمزية ، حيث شبهها بالشمس و المثال و البيضة و الغزال ...إلخ ولعل امرؤ القيس كان أشد الشعراء ولها بالمرأة و اكثرهم حديثا عنها.

12) - كما أظهرت الدراسة أن الشعر العربي صوت وصرف و تركيب وبيان و أن محاولة فهم هذا الشعر لا بد أن تعتمد على هذه الأركان الأربعة ، وأن هذه الأركان تمثل في مجموعها منهجا لتناول هذا الشعر و تفسيره.

13)- لذلك عدت هذه المعلقات جوهرة من جواهر الابداع الشعري ودرة من درر الشعر الجاهلي الزاخر ، هذا وقد و فقنا الله لختام هذا البحث فإن أصبنا فمن الله و إن قصرنا فمن انفسنا ومن الشيطان ولا حول ولا قوة الا بالله العلي العظيم.

المعلقات العشر

- المعلقات العشر :

01 - معلقة امرئ القيس :

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ ومَنْـزِلِ *** بِسِقْطِ اللِّوَى بَيْنَ الدَّخُول فَحَوْمَـلِ

فَتُوْضِحَ فَالمِقْراةِ لمْ يَعْفُ رَسْمُـها *** لِمَا نَسَجَتْهَا مِنْ جَنُوبٍ وشَمْـأَلِ

تَرَى بَعَرَ الأرْآمِ فِي عَرَصَاتِـهَا *** وَقِيْعَانِـهَا كَأنَّـهُ حَـبُّ فُلْـفُلِ

كَأنِّي غَدَاةَ البَيْنِ يَوْمَ تَحَمَّـلُوا *** لَدَى سَمُرَاتِ الحَيِّ نَاقِفُ حَنْـظَلِ

وُقُوْفًا بِهَا صَحْبِي عَلَيَّ مَطِيَّـهُمُ *** يَقُوْلُوْنَ: لا تَهْلِكْ أسًـى وَتَجَمَّـلِ

وإنَّ شِفائِيَ عَبْـرَةٌ مُهـرَاقَـةٌ *** فَهَلْ عِنْدَ رَسْمٍ دَارِسٍ مِنْ مُعَـوَّلِ؟

كَدَأبِكَ مِنْ أُمِّ الحُوَيْـرِثِ قَبْلَـهَا *** وَجَارَتِـهَا أُمِّ الرَّبَـابِ بِمَأسَـلِ

إذَا قَامَتَا تَضَوَّعَ المِسْكُ مِنْهُـمَا *** نَسِيْمَ الصَّبَا جَاءَتْ بِرَيَّا القَرَنْـفُلِ

فَفَاضَتْ دُمُوْعُ العَيْنِ مِنِّي صَبَابَـةً *** عَلَى النَّحْرِ حَتَّى بَلَّ دَمْعِيَ مِحْمَلِي

ألَا رُبَّ يَوْمٍ لَكَ مِنْهُنَّ صَالِـحٍ *** وَلَا سِيَّمَا يَـوْمٌ بِـدَارَةِ جُلْـجُلِ

ويَوْمَ عَقَرْتُ لِلْعَذَارَى مَطِيَّـتِي *** فَيَا عَجَبًا مِنْ كُـورِها المُتَحَـمَّلِ

فَظَلَّ العَذَارَى يَرْتَمِيْنَ بِلَحْمِـهَا *** وشَحْمٍ كَهُدَّابِ الدِّمَقْسِ المُفَـتَّلِ

ويَوْمَ دَخَلْتُ الخِدْرَ خِدْرَ عُنَيْـــزَةٍ *** فَقَالَتْ:لَكَ الوَيْلَاتُ!،إنَّكَ مُرْجِلِـــي

تَقُولُ وقَدْ مَالَ الغَبِيْطُ بِنَا مَـــــعًا: *** عَقَرْتَ بَعِيْرِي يَا امْرأَ القَيْسِ فَانْزِلِ

فَقُلْتُ لَهَا:سِيْرِي وأَرْخِي زِمَامَـــه *** ولَا تُبْعِدِيْنِي مِنْ جَنَاكِ المُعَـــــلَّلِ

فَمِثْلِكِ حُبْلَى قَدْ طَرَقْتُ ومُرْضِـــعٍ *** فَأَلْهَيْتُهَا عَنْ ذِي تَمَائِمَ مُحْـــــوِلِ

إِذَا مَا بَكَى مِنْ خَلْفِهَا انْصَرَفَتْ لَهُ *** بِشَقٍّ،وتَحْتَـــي شِقُّـــهَا لَمْ يُحَـوَّلِ

ويَوْمًا عَلَى ظَهْرِ الكَثِيْبِ تَعَذَّرَتْ *** عَلَيَّ، وَآلَتْ حَلْفَـــةً لم تَحَـــــلَّلِ

أفاطِمَ مَهْلًا بَعْضَ هَذَا التَّـــــدَلُّلِ *** وإِنْ كُنْتِ قَدْ أزمَعْتِ صَرْمِي فَأَجْمِلِي

وَإِنْ تَكُ قد ساءتكِ مني خَليـــقَةٌ *** فسُلِّي ثيابـــي من ثيابِـكِ تَنْسُـــــلِ

أغَرَّكِ مِنِّي أنَّ حُبَّكِ قَاتِـــــلِي *** وأنَّكِ مَهْمَا تَأْمُرِي القَـلْبَ يَفْعَـــلِ؟

وَمَا ذَرَفَتْ عَيْنَاكِ إلَّا لِتَضْرِبِـــي *** بِسَهْمَيْكِ فِي أعْشَـــارِ قَلْبٍ مُقَـــتَّلِ

وبَيْضَةِ خِدْرٍ لَا يُـــرَامُ خِبَـــاؤُهَا *** تَمَتَّعْتُ مِنْ لَهْوٍ بِهَا غَيْـــرَ مُعْجَـــلِ

تَجَاوَزْتُ أحْرَاسًا إِلَيْهَا وَمَعْشَـــرًا *** عَلَيَّ حِرَاصًا لَوْ يُسِـــرُّوْنَ مَقْتَـــلِي

إِذَا مَا الثُّرَيَّا فِي السَّمَاءِ تَعَرَّضَـتْ *** تَعَرُّضَ أَثْنَاءَ الوِشَاحِ المُفَـــــصَّلِ

فَجِئْتُ وَقَدْ نَضَّتْ لِنَوْمٍ ثِيَابَـــــهَا *** لَدَى السِّـــتْرِ إلَّا لِبْسَـــةَ المُتَفَـــضِّلِ

فَقَالتْ:يَمِيْنَ اللهِ، مَا لَكَ حِيْـــــلَةٌ، *** وَمَا إنْ أرَى عَنْـكَ الغَوَايَةَ تَنْجَـلِي

خَرَجْتُ بِهَا تمْشِي تَجُرُّ وَرَاءَنَـــا *** عَلَى أثَرَيْنا ذيل مِـــرْطٍ مُرَحَّـــلِ

فَلَمَّا أجَزْنَا سَاحَةَ الحَيِّ وانْتَـــحَى *** بِنَا بَطْنُ خَبْتٍ ذِي حِـقَافٍ عَقَنْـقَلِ

هَصَرْتُ بِفَوْدَيْ رَأسِهَا فَتَمَايَـــلَتْ *** عَلَيَّ هَضِيْمَ الكَشْحِ رَيَّا المُخَلْـــخَلِ

إذا التفتت نحوي تضوّع ريحُـــها *** نسيمَ الصَّبا جاءت بريا القرنـــفُلِ

مُهَفْهَفَةٌ بَيْضَاءُ غَيـــــرُ مُفَاضَـةٍ *** تَرَائِبُـــهَا مَصْـــقُولَةٌ كَالسَّجَنْـجَلِ

كَبِكْرِ المُقَانَاةِ البَيـــــاضَ بِصُـفْرَةٍ *** غَذَاهَا نَمِيـــرُ المَـــاءِ غَيْرُ مُحَـــلَّلِ

تَصُدُّ وتُبْدِي عَنْ أسِيْـــلٍ وَتَتَّـــقِي *** بِنَاظِرَةٍ مِنْ وَحْشِ وَجْرَةَ مُطْـــفِلِ

وجِيْدٍ كَجِيْدِ الرِّيمِ لَيْسَ بِفَاحِـــشٍ *** إذَا هِـــيَ نَصَّـــتْهُ وَلَا بِمُعَـــــطَّلِ

وفَرْعٍ يَزِيْنُ المَتْنَ أسْوَدَ فَاحِـــمٍ *** أثِيْثٍ كَقِنـــــوِ النَّخْـــلَةِ المُتَعَثْـــكِلِ

غَدَائِرُهُ مُسْتَشْزِرَاتٌ إلَى العُـــلا *** تَضِلُّ العِقَاصُ فِي مُثَنًّى وَمُرْسَـــلِ

وكَشْحٍ لَطِيفٍ كَالجَدِيْلِ مُخَصَـــرٍ *** وسَاقٍ كَأُنْبُوبِ السَّقِـــيِّ المُـــذَلَّلِ

وتَعْطُو بِرَخْصٍ غَيْرَ شَثْنٍ كَأَنَّـــهُ *** أسَارِيْعُ ظَبْيٍ أوْ مَسَاوِيْـكُ إسْحِـــلِ

تُضِيءُ الظَّلامَ بِالعِشَاءِ كَأَنَّـــــهَا *** مَنَـــــارَةُ مُمْســـَى رَاهِبٍ مُتَبَـــتِّلِ

وَتُضْحِي فَتِيْتُ المِسْكِ فَوْقَ فِراشِهَا *** نَؤُومُ الضَّحَى لَمْ تَنْتَطِقْ عَنْ تَفَضُّلِ

إلَى مِثْلِهَا يَرْنُو الحَلِيْمُ صَبَابَةً *** إذَا مَا اسْبَكَرَّتْ بَيْنَ دِرْعٍ ومِجْوَلِ

تَسَلَّتْ عَمَايَاتُ الرِّجَالِ عَنْ الصِّبَا *** ولَيْسَ فُؤَادِي عَنْ هَوَاكِ بِمُنْسَلِ

ألَا رُبَّ خَصْمٍ فِيْكِ أَلْوَى رَدَدْتُهُ *** نَصِيْحٍ عَلَى تَعْذَالِهِ غَيْرِ مُؤْتَلِ

ولَيْلٍ كَمَوْجِ البَحْرِ أرْخَى سُدُوْلَهُ *** عَلَيَّ بِأَنْوَاعِ الهُمُوْمِ لِيَبْتَلِي

فَقُلْتُ لَهُ لَمَّا تَمَطَّى بِصُلْبِهِ *** وأَرْدَفَ أعْجَازًا وَنَاءَ بِكَلْكَلِ

ألَا أيُّهَا اللَّيْلُ الطَّوِيْلُ ألَا انْجَلِي *** بِصُبْحٍ، وَمَا الإصْبَاحُ مِنكَ بِأَمْثَلِ

فَيَا لَكَ مَنْ لَيْلٍ كَأَنَّ نُجُومَهُ *** بِكُلِّ مُغَارِ الفَتْلِ شُدَّتْ بِيَذْبُلِ

كَأَنَّ الثُّرَيَّا عُلِّقَت في مَصَامِهَا *** بِأَمْرَاسِ كَتَّانٍ إلَى صُمِّ جَنْدَلِ

وَقَدْ أغْتَدِي والطَّيْرُ فِي وُكُنَاتِهَا *** بِمُنْجَرِدٍ قَيْدِ الأوَابِدِ هَيْكَلِ

مِكَرٍّ مِفَرٍّ مُقْبِلٍ مُدْبِرٍ مَعًا *** كَجُلْمُوْدِ صَخْرٍ حَطَّهُ السَّيْلُ مِنْ عَلِ

كَمَيْتٍ يَزِلُّ اللَّبْدُ عَنْ حَالِ مَتْنِهِ *** كَمَا زَلَّتِ الصَّفْوَاءُ بِالمُتَنَزَّلِ

مِسِحٍّ إذَا مَا السَّابِحَاتُ عَلَى الوَنَى *** أَثَرْنَ الغُبَارَ بِالكَدِيْدِ المَرَكَّلِ

عَلَى الذبل جَيَّاشٍ كأَنَّ اهْتِزَامَهُ *** إذَا جَاشَ فِيْهِ حَمْيُهُ غَلْيُ مِرْجَلِ

يزل الغُلَامُ الخِفُّ عَنْ صَهَوَاتِـــهِ *** وَيُلْوِي بِأَثْـــوَابِ العَنَـــيْفِ المُثَقَّـــلِ

دَرِيْرٍ كَخُذْرُوفِ الوَلِيْدِ أمَـــــرَّهُ *** تقـــلب كَفَّـــيْهِ بِخَـــيْطٍ مـــوُصَّلِ

لَهُ أيْطَلا ظَبْيٍ، وَسَاقَا نَعَامَـــــةٍ *** وإِرْخَـــاءُ سَرْحَانٍ، وَتَقْرِيْبُ تَثْـــفُلِ

كَأَنَّ عَلَى الكتفين مِنْهُ إِذَا انْتَـــحَى *** مَدَاكُ عَرُوسٍ أَوْ صَـــلايَةَ حَنْـــتظَلِ

وبَاتَ عَلَيْهِ سَرْجُهُ ولِجَامُـــــــهُ *** وَبَاتَ بِعَيْنِي قَائِمًا غَيْـرَ مُرْسَـــــلِ

فَعَنَّ لَنَا سِـــــرْبٌ كَـــأَنَّ نِعَاجَـــهُ *** عَذَارَى دَوَارٍ فِي مُـــــلاءٍ مُذَيـــلِ

فَأَدْبَرْنَ كَالجِـــزْعِ المُفَصَّـــلِ بَيْـــنَهُ *** بِجِيْدٍ مُعَمٍّ فِي العَشِيْـــرَةِ مُخْـــــولِ

فَأَلْحَقَـــنَا بِالهَـــــادِيَاتِ ودُوْنَـــهُ *** جَوَاحِرُهَا فِـــي صَـــرَّةٍ لَمْ تُزَيَّـــلِ

فَعَادَى عِـــدَاءً بَيْنَ ثَـــوْرٍ ونَعْجَـــةٍ *** دِرَاكًا، وَلَمْ يَنْضَـــحْ بِمَاءٍ فَيُغْسَـــلِ

وَظَلَّ طُهَاةُ اللَّحْمِ مِن بَيْنِ مُنْضِـــجٍ *** صَفِيفَ شِوَاءٍ أَوْ قَدِيـــرٍ مُعَجَّـــلِ

ورُحْنَا وَرَاحَ الطَّرْفُ ينفض رأسه *** مَتَى ما تَرَقَّ العَيْنُ فِيْـــهِ تَسَفَـــــلِ

كَأَنَّ دِمَـــاءَ الهَـــادِيَاتِ بِنَحْـــرِهِ *** عُصَارَةُ حِنَـــّاءٍ بِشَـــيْبٍ مُرَجَّـــلِ

وأنت إِذَا اسْتَدْبَرْتَهُ ســـدَّ فَرْجَـــهُ *** بِضَافٍ فُوَيْقَ الأَرْضِ لَيْـسَ بِأَعْزَلِ

أحارِ تَرَى بَرْقًا أُرِيْكَ وَمِيْضَـــــهُ *** كَلَمْعِ اليَدَيْنِ فِي حَبِـــــيٍّ مُكَـــلَّلِ

يُضِيءُ سَنَاهُ أوْ مَصَابِيْحُ رَاهِـــبٍ *** أمان السَّلِيْطَ بالـــدُّبَالِ المُفَتَّـــــلِ

قَعَدْتُ لَهُ وصُحْبَـــتِي بَيْنَ حامـــر *** وبَيْنَ إكـــام، بُعْـــدَمَا مُتَأَمَـــــلِّي

فأضْحَى يَسُحُّ المَاءَ عن كل فيقـــةٍ *** يَكُبُّ عَلَى الأذْقَانِ دَوْحَ الكَنَهْـــبَلِ

وتَيْمَاءَ لَمْ يَتْرُكْ بِهَا جِذْعَ نَخْلَـــةٍ *** وَلَا أُطُمًا إلَّا مَشِـــيدًا بِجِنـــدَلِ

كَأنَّ دُرَى رَأسِ المُجَيْمِرِ غُـــدْوَةً *** مِنَ السَّيْلِ وَالغُثَّاءِ فَلْكَـــةُ مِغْـــزَلِ

كَـــأنَّ أبانًا فِـــي أفـــانين ودقـــه *** كَبِيْرُ أُنَاسٍ فِي بِجـــــادٍ مُزَمَّـــلِ

وألْقَى بِصَحْرَاءِ الغَبِيْـــطِ بَعَاعَـــهُ *** نُزُوْلَ اليَمَانِي ذِي العِيَابِ المحـــمل

كَأنَّ سباعًا فِيْهِ غَرْقَـــى غُديّـــة *** بِأرْجَائِهِ القُصْوَى أنَابِيْشُ عَنْصُـــلِ

عَلَى قَطَنٍ، بِالشَّيْمِ، أيْمَـــنُ صَوْبِـهِ *** وَأيْسَرُهُ عَلَى السِّتَـــــارِ فَيَدْبُـــلِ

وَألْقَى بِبَيسانَ مَعَ الليـــلِ بَرْكَـــهُ *** فَأنْزَلَ مِنْهُ العُصْـمَ مِنْ كُلِّ مَنـــزِلِ

02 - معلقة طرفة بن العبد:

لِخَـوْلَة أطْـلالٌ بِبُـــرْقَةِ ثَهْمَـــدِ تلُوحُ كَبَاقِي الوَشْمِ فِي ظَاهِرِ اليَدِ

وُقُـوْفاً بِهَا صَحْبِي عَلَيَّ مَطِـــيَّهُمْ يَقُـوْلُوْنَ لا تَهْلِكْ أســـىً وتَجَلَّـدِ

كَـأنَّ حُـدُوجَ المَالِكِـــيَّةِ غُـــدْوَةً خَلاَيَا سَفِيْـنٍ بِالنَّوَاصِـفِ مِنْ دَدِ

عَدَوْلِيَّةٌ أوْ مِنْ سَفِيْنِ ابْـنَ يَامِـــنٍ يَجُوْرُ بِهَا المَلاَّحُ طَوْراً ويَهْتَـدِي

يَشُـقُّ حَبَابَ المَاءِ حَيْزُومُهَا بِهَـــا كَمَـا قَسَمَ التُّرْبَ المُفَايِلَ بِاليَـــدِ

وفِي الحَيِّ أحْوَى يَنْفُضُ المَرْدَ شَادِنٌ مُظَـاهِرُ سِمْطَيْ لُؤْلُؤٍ وزَبَرْجَـــدِ

خَـدُولٌ تُرَاعِـي رَبْـــرَباً بِخَمِيْلَـــةٍ تَنَـاوَلُ أطْرَافَ البَرِيْرِ وتَرْتَـــدِي

وتَبْسِمُ عَنْ ألْمَى كَأَـــنَّ مُنَـــوَّراً تَخَلَّلَ حُرَّ الرَّمْلِ دِعْصٍ لَهُ نَـــدِ

سَقَتْـهُ إيَاةُ الشَّمْـــسِ إلاَّ لِثَاتِـــهِ أُسِـفَّ وَلَمْ تَكْدِمْ عَلَيْـــهِ بِإثْمِـــدِ

ووَجْهٍ كَأَنَّ الشَّمْسَ ألْقَـــتْ رِدَاءهَا عَلَيْـهِ نَقِيِّ اللَّـوْنِ لَـــمْ يَتَخَـــدَّدِ

وإنِّي لأُمْضِي الهَمَّ عِنْدَ احْتِضَـارِهِ بِعَوْجَاءَ مِرْقَالٍ تَلُوحُ وتَعْتَـــدِي

أمُـوْنٍ كَألْوَاحِ الإرَانِ نَصَأْتُهـــَا عَلَى لاحِبٍ كَأَنَّهُ ظَهْرُ بُرْجُـــدِ

جُـمَالِيَّةٍ وَجْنَاءَ تَـــرْدَى كَأَنَّـــهَا سَفَنَّجَـةٌ تَبْـرِي لأزْعَـرَ أرْبَـــدِ

تُبَارِي عِتَاقاً نَاجِيَـاتٍ وأتْبَعَـــتْ وظِيْفاً وظِيْفاً فَوْقَ مَـــوْرٍ مُعْبَّدِ

تَرَبَّعْتِ القُفَّيْنِ فِي الشَّوْلِ تَرْتَعِـــي حَدَائِـقَ مَوْلِيَّ الأُسِرَّةِ أَغْيَـــــدِ

تَرِيْعُ إِلَى صَوْتِ المُهِيْبِ وتَتَّقِـــي بِذِي خُصَلٍ رَوْعَاتِ أَكْلَفَ مُلْبِدِ

كَـأَنَّ جَنَاحَيْ مَضْرَحِيٍّ تَكَنَّفَـــــا حِفَافَيْهِ شُكَّا فِي العَسِيْبِ بِمِسْرَدِ

فَطَوْراً بِهِ خَلْفَ الزَّمِيْلِ وَتَـــــارَةً عَلَى حَشَفٍ كَالشَّنِّ ذَاوٍ مُجَـــدَّدِ

لَهَا فِخْذَانِ أَكْمِلَ النَّحْضُ فِيْهِـــمَا كَأَنَّهُمَـا بَابَا مُنِيْـــفٍ مُمَـــرَّدِ

وطَـيٌّ مَحَالٍ كَالحَنِيِّ خُلُوفُـــــهُ وأَجْرِنَةٌ لُـزَّتْ بِرَأيٍ مُنَضَّـــدِ

كَأَنَّ كِنَـاسَيْ ضَالَّةٍ يَكْنِفَانِهَـــــــا وأَطْرَ قِسِيٍّ تَحْتَ صَلْبٍ مُؤَيَّـدِ

لَهَـا مِرْفَقَـــانِ أَفْتَـــلانِ كَأَنَّمَـــا تَمُـــرُّ بِسَلْمَـي دَالِـــجٍ مُتَشَـــدِّدِ

كَقَنْطَـرةِ الرُّوْمِـيِّ أَقْسَـــمَ رَبُّهَـــا لِتُكْتَنِفَـنْ حَتَّـى تُشَـــادَ بِقَرْمَـدِ

صُهَابِيَّـةُ العُثْنُونِ مُوْجَـــدَةُ القَـــرَا بَعِيْـدةُ وَخْـدِ الرِّجْلِ مَـوَّارَةُ اليَـدِ

أُمِرَّتْ يَدَاهَا فَتْلَ شَزْرٍ وأُجْنِـــحَتْ لَهَـا عَضُـدَاهَا فِي سَقِيْـفٍ مُسَنَّـدِ

جَنُـوحٌ دِفَاقٌ عَنْدَلٌ ثُمَّ أُفَـــرْعَـــتْ لَهَـا كَتِفَاهَا فِي مُعَـــالًى مُصَعَّدِ

كَأَنَّ عُلُوبَ النِّســـعِ فِـــي دَأْبَاتِهَـا مَوَارِدُ مِن خَلْقَاءَ فِي ظَـهْرِ قَـرْدَدِ

تَـلاقَى وأَحْيَـــاناً تَبِيْـــنُ كَأَنَّهَـــا بَنَـــائِقُ غُـرٍّ فِي قَمِـيْصٍ مُقَـــدَّدِ

وأَتْلَـعُ نَهَّـاضٌ إِذَا صَـــعَّدَتْ بِـــهِ كَسُكَّـانِ بُوصِـيٍّ بِدَجْـلَةَ مُصْعِـدِ

وجُمْجُمَـةٌ مِثْلُ العَـلاةِ كَـــــأنَّمَـا وَعَى المُلْتَقَى مِنْهَا إلَى حَرْفِ مِبْـرَدِ

وَخَدٌّ كَقِرْطَاسِ الشَّآمِي ومِشْـــفَــرٌ كَسِبْـتِ اليَمَـانِي قَدُّهُ لَمْ يُجَـــرَّدِ

وعَيْنَـانِ كَالمَاوِيَّتَيْـنِ اسْتَكَنَّـــتَـــا بِكَهْفَيْ حِجَاجَيْ صَخْرَةٍ قَلَـتِ مَوْرِدِ

طَحُورَانِ عُوَّارَ القَذَى فَتَـــرَاهُمَـا كَمَكْحُـــولَتَيْ مَدْعُـــورَةٍ أُمِّ فَرْقَـــدِ

وصَادِقَتَا سَمْعِ التَّوَجُّـــسِ للسُّـرَ لِهَجْـــسٍ خَفِيـــٍّ أوْ لِصـــوْتٍ مُنَدَّدِ

مُؤَلَّلَتَـانِ تَعْرِفُ العِتْـــقَ فِيْهِـــمَا كَسَامِعَتَـي شَـــاةٍ بِحَـــوْمَلَ مُفْـــرَدِ

وأرْوَعُ نَبَّـــاضٌ أحَـــدُّ مُلَمْلَـــمٌ كَمِرْدَاةِ صَخْـرٍ فِي صَفِيْحٍ مُصَـــمَّدِ

وأعْلَمُ مَخْرُوتٌ مِنَ الأنْفِ مَـــارِنٌ عَتِيْقٌ مَتَى تَرْجُمْ بِهِ الأرْضَ تَـــزْدَدِ

وَإنْ شِئْتُ لَمْ تُرْقِلْ وَإنْ شِئْتُ أرْقَلَتْ مَخَـافَةَ مَلْـوِيٍّ مِـــنَ القَدِّ مُحْصَـــدِ

وَإنْ شِئْتُ سَامَى وَاسِطَ الكَوْرِ رَأسُهَا وَعَامَـتْ بِضَبْعَيْهَا نَجرَاءَ الخَفَيْـــدَدِ

عَلَى مِثْلِهَا أمْضِي إذَا قَـــالَ صَاحِبِـي ألاَ لَيْتَنِـي أفْـدِيْكَ مِنْهـــَا وأفْتَـــدِي

وجَاشَتْ إلَيْهِ النَّفْـــسُ خَوْفـــاً وَخَالَـهُ مُصَاباً وَلَوْ أمْسَى عَلَى غَيْرِ مَرْصَـدِ

إذَا القَوْمُ قَالُوا مَنْ فَتَـــىً خِلْتُ أنَّنِـي عُنِيْـتُ فَلَـــمْ أكْسَـــلْ وَلَمْ أتَبَلَّـــدِ

أحَـلْتُ عَلَيْهَا بِالقَطِـــيْعِ فَأجْذَمَـــتْ وَقَـدْ خَبَّ آلُ الأمْعَـــزِ المُتَوَقِّـــدِ

فَذَالَـتْ كَمَا ذَالَـــتْ وَلِيْدَةُ مَجْلِـــسٍ تُـرِي رَبَّهَا أذْيَالَ سَحْلٍ مُمَـــدَّدِ

فَإن تَبغِنـي فِي حَلْقَةِ القَوْمِ تَلْقِنِـــــي وَإنْ تَلْتَمِسْنِـي فِي الحَوَانِيْتِ تَصْطَدِ

وَإنْ يَلْتَـقِ الحَيُّ الجَمِيْـعُ تُلاقِنِـــــي إلَى ذِرْوَةِ البَيْتِ الشَّرِيْفِ المُصَمَّـدِ

نَـدَامَايَ بِيْضٌ كَالنُّجُـــومِ وَقَيْنَـــةٌ تَرُوحُ عَلَينَـا بَيْـنَ بُرْدٍ وَمُجْسَـــــدِ

رَحِيْبٌ قِطَابُ الجَيْبِ مِنْهَا رَقِيْقَـــةٌ بِجَسِّ النُّـدامَى بَضَّةُ المُتَجَـــرَّدِ

إذَا نَحْـنُ قُلْنَا أسْمِعِيْنَا انْبَرَتْ لَنـــَا عَلَـى رِسْلِهَا مَطْرُوقَةٌ لَمْ تَشَـــدَّدِ

إذَا رَجَّعَتْ فِي صَوْتِهَا خِلْتَ صَوْتَهَا تَجَـاوُبَ أظْـــآرٍ عَلَى رُبَـــعٍ رَدِ

وَمَـا زَالَ تَشْرَابِي الخُمُورَ وَلَذَّتِـــي وبَيْعِـي وإنْفَاقِي طَرِيْفِي ومُتْلَـدِي

إلَـى أنْ تَحَامَتْنِي العَشِيـرَةُ كُلُّهَـــا وأُفْـرِدْتُ إفْـرَادَ البَعِيْـرِ المُعَبَّـــدِ

رَأيْـتُ بَنِـي غَبْرَاءَ لاَ يُنْكِرُونَنِـــي وَلاَ أهْـلُ هَذَاكَ الطِّرَافِ المُمَـــدَّدِ

ألاَ أيُّها اللائِمِي أشهَـــدُ الوَغَـــى وَأنْ أنْهَل اللَّذَّاتِ هَلْ أنْتَ مُخْلِدِي

فـإنْ كُنْتَ لاَ تَسْطِيْـعُ دَفْعَ مَنِيَّتِـــي فَدَعْنِـي أُبَادِرُهَا بِمَا مَلَكَتْ يَـــدِي

وَلَـوْلاَ ثَلاثٌ هُنَّ مِنْ عَيْشَةِ الفَتَـــى وَجَـدِّكَ لَمْ أحْفِلْ مَتَى قَامَ عُـــوَّدِي

فَمِنْهُـنَّ سَبْقِـي العَاذِلاتِ بِشَرْبَـــةٍ كُمَيْـتٍ مَتَى مَا تُعْلَ بِالمَاءِ تُزْبِـــدِ

وَكَرِّي إذَا نَادَى المُضَافُ مُجَنَّبـــاً كَسِيـدِ الغَضَـا نَبَّهْتَـهُ المُتَـــوَرِّدِ

وتَقْصِيرُ يَوْمِ الدَّجْنِ والدَّجْنُ مُعْجِبٌ بِبَهْكَنَـةٍ تَحْـتَ الخِبَـاءِ المُعَمَّـــدِ

كَـأَنَّ البُـرِيْنَ والدَّمَالِيــْجَ عُلِّقَـــتْ ... عَلَى عُشَـرٍ أَوْ خِرْوَعٍ لَمْ يُخَضَّـدِ

كَـرِيْمٌ يُرَوِّي نَفْسَـهُ فــِي حَيَـــاتِـهِ ... سَتَعْلَـمُ إِنْ مُتْنَا غَداً أَيُّنَا الصَّـدِي

أَرَى قَبْـرَ نَحَّـامٍ بَخِيْـــلٍ بِمَالِـــهِ ... كَقَبْـرِ غَوِيٍّ فِي البَطَالَـةِ مُفْسِـدِ

تَـرَى جُثْوَتَيْنِ مِن تُرَابٍ عَلَيْهِمـــَا ... صَفَـائِحُ صُمٌّ مِنْ صَفِيْحٍ مُنَضَّـدِ

أَرَى المَوْتَ يَعْتَامُ الكِرَامَ ويَصْطَفِـي ... عَقِيْلَـةَ مَالِ الفَاحِـشِ المُتَشَـــدِّدِ

أَرَى العَيْشَ كَنْزاً نَاقِصاً كُلَّ لَيْلَـــةٍ ... وَمَا تَنْقُـصِ الأَيَّامُ وَالدَّهْرُ يَنْفَـدِ

لَعَمْرُكَ إِنَّ المَوتَ مَا أَخْطَأَ الفَتَـــى ... لَكَالطِّـوَلِ المُرْخَى وثِنْيَاهُ بِاليَـــدِ

فَمَا لِي أَرَانِي وَابْنَ عَمِـــّي مَالِكـــاً ... مَتَـى أَدْنُ مِنْهُ يَنْـأَ عَنِّي ويَبْعُـــدِ

يَلُـــومُ وَمَا أَدْرِي عَـــلامَ يَلُوْمُنِـــي ... كَمَا لامَنِي فِي الحَيِّ قُرْطُ بْنُ مَعْبَدِ

وأَيْأَسَنِـي مِنْ كُـلِّ خَيْـــرٍ طَلَبْتُـــهُ ... كَـأَنَّا وَضَعْنَاهُ إِلَى رَمْسِ مُلْحَـــدِ

عَلَى غَيْـرِ شَيْءٍ قُلْتُهُ غَـيْرَ أَنَّنِـــي ... نَشَدْتُ فَلَمْ أَغْفِلْ حَمُـوْلَةَ مَعْبَـــدِ

وَقَـرَّبْتُ بِالقُرْبَـى وجَـــدِّكَ إِنَّنِـــي ... مَتَـى يَكُ أَمْرٌ لِلنَّكِيْثَـــةِ أَشْهَـــدِ

وإِنْ أُدْعَ لِلْجُلَّى أَكُنْ مِنْ حُمَاتِـــهَا ... وإِنْ يَأْتِكَ الأَعْدَاءُ بِالجَهْدِ أَجْهَـــدِ

وَإِنْ يَقْذِفُوا بِالقَدْعِ عِرْضَـــكَ أَسْقِهِمْ ... بِكَأْسِ حِيَاضِ المَوْتِ قَبْلَ التَّهَـدُّدِ

بِلاَ حَـدَثٍ أَحْدَثْتَـــهُ وكَمُحْـــدَثٍ ... هِجَائِي وقَذْفِي بِالشَّكَاةِ ومُطْـرَدِي

فَلَوْ كَانَ مَوْلايَ إمـــرَأً هُوَ غَيْـرَهُ لَفَـرَّجَ كَرْبِي أوْ لأنْظَرَنِي غَـــدِي

ولَكِـنَّ مَوْلايَ اِمْرُؤٌ هُوَ خَانِقِـــي عَلَى الشُّكْرِ والتَّسْآلِ أوْ أنَا مُفْتَـــدِ

وظُلْمُ ذَوِي القُرْبَى أشَدُّ مَضَاضَـةً عَلَى المَرْءِ مِنْ وَقْعِ الحُسَامِ المُهَنَّدِ

فَذَرْنِي وخُلْقِي إنَّنِي لَكَ شَاكِـــرٌ وَلَـوْ حَلَّ بَيْتِي نَائِياً عِنْدَ ضَرْغَـــدِ

فَلَوْ شَاءَ رَبِّي كُنْتُ قَيْسَ بنَ خَـالِدٍ وَلَوْ شَاءَ رَبِّي كُنْتُ عَمْروَ بنَ مَرْثَدِ

فَأصْبَحْتُ ذَا مَالٍ كَثِيْرٍ وَزَارَنِـــي بَنُـونَ كِـــرَامٌ سَـــادَةٌ لِمُسَـــوَّدِ

أنَا الرَّجُلُ الضَّرْبُ الَّذِي تَعْرِفُونَـهُ خَشَـاشٌ كَـرَأسِ الحَيَّةِ المُتَوَقِّـــدِ

فَآلَيْتُ لا يَنْفَكُّ كَشْحِـي بِطَانَـــةً لِعَضْـبٍ رَقِيْقِ الشَّفْرَتَيْـنِ مُهَنَّـــدِ

حُسَـامٍ إذَا مَا قُمْتُ مُنْتَصِـــراً بِـهِ كَفَى العَوْدَ مِنْهُ البَدْءُ لَيْسَ بِمِعْضَدِ

أخِـي ثِقَةٍ لا يَنْثَنِي عَنْ ضَرِيْبَـــةٍ إذَا قِيْلَ مَهْلاً قَالَ حَاجِـزُهُ قَـــدِي

إذَا ابْتَدَرَ القَوْمُ السِّلاحَ وجَدْتَنِـــي مَنِيْعـاً إذَا بَلَّتْ بِقَائِمَـــهِ يَـــدِي

وَبَرْكٍ هُجُوْدٍ قَدْ أثَارَتْ مَخَافَتِـــي بَوَادِيَهَـا أمْشِي بِعَضْبٍ مُجَـــرَّدِ

فَمَرَّتْ كَهَاةٌ ذَاتُ خَيْفٍ جُلالُـــةٌ عَقِيْلَـةُ شَيْخٍ كَالوَبِيْـــلِ يَلَنْـــدَدِ

يَقُـــوْلُ وَقَدْ تَرَّ الوَظِيْفُ وَسَاقُهَـا أَلَسْتَ تَرَى أنْ قَدْ أتَيْتَ بِمُـــؤَيَّدِ

وقَـالَ ألا مَـــاذَا تَـــرَوْنَ بِشَـارِبٍ شَـدِيْدٌ عَلَيْنَـــا بَغْيُـــهُ مُتَعَمِّـــدِ

وقَـــالَ ذَروهُ إنَّمَـا نَفْعُهَـــا لَـــهُ ... وإلاَّ تَكُفُّوا قَاصِيَ البَرْكِ يَـــزْدَدِ

فَظَـــلَّ الإِمَـــاءُ يَمْتَلِلْنَ حُوَارَهَـــا ... ويُسْغَـى عَلَيْنَا بِالسَّدِيْفِ المُسَرْهَدِ

فَإِنْ مُـتُّ فَانْعِيْنِـي بِمَـــا أنَا أَهْلُـــهُ ... وشُقِّـي عَلَيَّ الجَيْبَ يَا ابْنَةَ مَعْبَـدِ

ولا تَجْعَلِيْنِي كَأمْرِىءٍ لَيْـــسَ هَمُّـــهُ ... كَهَمِّي ولا يُغْنِي غَنَائِي ومَشْهَدِي

بَطِيءٍ عَنْ الجُلَّى سَرِيْعٍ إلَى الخَـــنَى ... ذَلُـــولٍ بِأَجْمَـاعِ الرِّجَـــالِ مُلْهَّدِ

فَلَوْ كُنْتُ وَغْلاً فِي الرِّجَالِ لَضَـــرَّنِي ... عَـدَاوَةُ ذِي الأَصْحَابِ والمُتَوَحِّـدِ

وَلَكِنْ نَفَى عَنِّـــي الرِّجَالَ جَرَاءَتِـــي ... عَلَيْهِمْ وإقْدَامِي وصِدْقِي ومَحْتِدِي

لَعَمْرُكَ مَا أَمْـــرِي عَلَـيَّ بُغُمَّـــةٍ ... نَهَـارِي ولا لَيْلِـي عَلَيَّ بِسَرْمَـــدِ

ويَـوْمٍ حَبَسْتُ النَّفْسَ عِنـْدَ عِرَاكِـــهِ ... حِفَاظـاً عَلَـى عَـوْرَاتِهِ والتَّهَـــدُّدِ

عَلَى مَوْطِنٍ يَخْشَى الفَتَى عِنْدَهُ الرَّدَى ... مَتَى تَعْتَـرِكْ فِيْهِ الفَـرَائِصُ تُرْعَـدِ

وأَصْفَـرَ مَضْبُـوحٍ نَظَرْتُ حِـــوَارَهُ ... عَلَى النَّارِ واسْتَوْدَعْتُهُ كَفَّ مُجْمِدِ

سَتُبْدِي لَكَ الأَيَّامُ مَا كُنـْتَ جَـــاهِلاً ... ويَأْتِيْـكَ بِالأَخْبَـارِ مَنْ لَمْ تُـــزَوِّدِ

وَيَأْتِيْـكَ بِالأَخْبَارِ مَنْ لَمْ تَبِـــعْ لَـــهُ ... بَتَـاتاً وَلَمْ تَضْرِبْ لَهُ وَقْتَ مَوْعِدِ

03 - معلقة زهير بن أبي سلمى :

أمِـــنْ أُمّ أوْفَـــى دِمْنَـــةٌ لَمْ تَكَلّـــمِ *** بِحَـوْمَـــانَةِ الـــدُّرّاجِ فَالمُتَثَلّـــمِ

دَارٌ لَهـــَا بِالرَّقْمَتَـــيْنِ كَأَنَّـــــهَا *** مَرَاجِيْعُ وَشْمٍ فِي نَوَاشِرِ مِعْصَـــمِ

بِهَا العِيْـــنُ وَالأَرْآمُ يَمْشِـــينَ خِلْفَـــةً *** وَأَطْلاؤُهَا يَنْهَضْنَ مِنْ كُلّ مَجْثَـــمِ

وَقَفْتُ بِهَا مِنْ بَعْدِ عِشْـــرِينَ حِجَـــّةً *** فَـلأْيَاً عَرَفْتُ الدّارَ بَعـــْدَ تَوَهُّـــمِ

أَثَـافِيَ سُفْـعاً فِي مُعَـــرَّسِ مِرْجَـــلِ *** وَنُـؤْيَاً كَجِذْمِ الحَـــوْضِ لَمْ يَتَثَـــلَّمِ

فَلَـمَّا عَـــرَفْتُ الـــدَّارَ قُلْتُ لِرَبْعِهِـــَا *** أَلاَ أَنْعِمْ صَبَاحاً أَيُّهَا الرَّبْعُ وَاسْلَـــمِ

تَبَصَّرْ خَلِيْلِي هَلْ تَـــرَى مِنْ ظَعَائِـــنٍ *** تَحَمَّلْنَ بِالْعَلْيَاءِ مِنْ فَوْقِ جُرْثُـــمِ

جَعَلْنَ القَنَـــانَ عَنْ يَمِـــينٍ وَحَزْنَـــهُ *** وَكَمْ بِالقَنَانِ مِنْ مُـحِلٍّ وَمُحْـــرِمِ

عَلَـــوْنَ بِأَنْمَـــاطٍ عِتَـــاقٍ وَكِلَّـــةٍ *** وَرَادٍ حَوَاشِيْهَـــَا مُشَاكِهَةُ الـــدَّمِ

وَوَرَّكْنَ فِي السُّوبَانِ يَعْـــلُوْنَ مَتْنَـــهُ *** عَلَيْهِـــنَّ دَلُّ النَّـــاعِمِ المُتَنَعِّـــمِ

بَكَرْنَ بُكُـــورًا وَاسْتَحَـــرْنَ بِسُحْـــرَةٍ *** فَهُنَّ وَوَادِي الرَّسّ كَاليَـــدِ لِلْفَـــمِ

وَفِيْهِنَّ مَلْهَـــىً لِلطَّيْـــفِ وَمَنْظَـــرٌ *** أَنِيْقٌ لِعَيْنِ النَّـاظِـــرِ المُتَوَسِّـــمِ

كَأَنَّ فُتَاتَ العِهْـــنِ فِـــي كُلّ مَنْـــزِلٍ *** نَـزَلْنَ بِهِ حَبُّ الفَنَـــا لَمْ يُحَطَّـــمِ

فَلَمَّا وَرَدْنَ المَـــاءَ زُرْقـــاً جِمَامُـــهُ *** وَضَعْنَ عِصِيَّ الحَاضِرِ المُتَخَيِّمِ

ظَهَرْنَ مِنْ السُّوْبَـــانِ ثُمَّ جَـــزَعْنَـــهُ *** عَلَى كُلّ قَيْنِـيٍّ قَشِيـــْبٍ وَمُفْـــأَمِ

فَأَقْسَمْتُ بِالْبَيْتِ الذِّي طَـــافَ حَوْلَـــهُ *** رِجَـالٌ بَنَوْهُ مِنْ قُرَيْشٍ وَجُرْهُـــمِ

يَمِينـــاً لَنِعـــمَ السَّيـــِّدَانِ وُجِدْتُمـــَا *** عَلَى كُلِّ حَالٍ مِنْ سَحِيْلٍ وَمُبْـــرَمِ

تَدَارَكْتُمَا عَبْســـًا وَذُبْيَـــانَ بَعْدَمـــَا *** تَفَانَوْا وَدَقُّوا بَيْنَهُمْ عِطْرَ مَنْشَـــمِ

وَقَدْ قُلْتُمَا إِنْ نُدْرِكِ السِّـــلْمَ وَاسِعـــاً *** بِمَالٍ وَمَعْرُوفٍ مِنَ القَوْلِ نَسْـــلَمِ

فَأَصْبَحْتُمَا مِنْهَا عَلَى خَيـــْرِ مَوْطِـــنٍ *** بَعِيدَيْنِ فِيْهَا مِنْ عُقُـــوقٍ وَمَأْثَـــمِ

عَظِيمَيْنِ فِي عُلْـــيَا مَعـــَدٍّ هُدِيْتـــُمَا *** وَمَنْ يَسْتَبِحْ كَنْزاً مِنَ المَجْدِ يَعْظُـــمِ

تُعَفِّى الكُلُـــومُ بِالمِئـــينَ فَأَصْبَحَـــتْ *** يُنَجِّمُهَـــا مَنْ لَيْرِسَ فِيْهَا بِمُجْـــرِمِ

يُنَجِّمُهَـــا قَـــوْمٌ لِقَـــوْمٍ غَرَامَـــةٌ *** وَلَـمْ يَهَرِيقُوا بَيْنَهُمْ مِلْءَ مِحْجَـــمِ

فَأَصْـــبَحَ يَجْرِي فِيْـــهِمُ مِنْ تِلاَدِكُـــمْ *** مَغَـانِمُ شَتَّـى مِنْ إِفَـــالٍ مُزَنَّـــمِ

أَلاَ أَبْلِـغِ الأَحْـــلاَفَ عَـــنِّى رِسَالَـــةً *** وَذُبْيَـانَ هَلْ أَقْسَـــمْتُمُ كُلَّ مُقْسَـــمِ

فَـلاَ تَكْتُـــمُنَّ اللهَ مَا فِـــي نُفُوسِكُـــمْ *** لِيَخْفَـى وَمَهْمَـا يُكْتَـــمِ اللهُ يَعْلَـــمِ

يُؤَخَّـرْ فَيُوضَـعْ فِي كِتَـــابٍ فَيُدَّخَـــرْ *** لِيَـوْمِ الحِسَـــابِ أَوْ يُعَجَّلْ فَيُنْقَـــمِ

وَمَا الحَـــرْبُ إِلاَّ مَا عَلِمْتُـــمْ وَذُقْـــتُمُ *** وَمَا هُـوَ عَنْهَا بِالحَـدِيثِ المُرَجَّـــمِ

مَتَـى تَبْعَـــثُوهَا تَبْعَـــثُوهَا ذَمِيْمَـــةً *** وَتَضْـرَ إِذَا ضَرَّيْتُمُـوهَا فَتَضْـــرَمِ

فَتَعْـرُكُكُمْ عَـــرْكَ الرَّحَـــى بِثِفَالِـــهَا *** وَتَلْقَـحْ كِشَـافاً ثُمَّ تُنْتَـــجْ فَتُتْـــئِمِ

فَتُنْتِجْ لَكُـمْ غِلْمَـــانَ أَشْـــأَمَ كُلُّهُـــمْ *** كَأَحْمَـرِ عَادٍ ثُمَّ تُرْضِـــعْ فَتَفْطِـــمِ

فَتُغْلِلْ لَكُـــمْ مَا لاَ تُغِـــلُّ لأَهْلِـــهَا *** قُـرَىً بِالعِـرَاقِ مِنْ قَفِيْزٍ وَدِرْهَـــمِ

لَعَمْـرِي لَنِعْمَ الحَـــيِّ جَـــرَّ عَلَيْهِـــمُ *** بِمَا لاَ يُؤَاتِيْهِم حُصَيْنُ بْنُ ضَمْضَمِ

وَكَانَ طَوَى كَشْحـــاً عَلَى مُسْتَكِنَّـــةٍ *** فَـلاَ هُـوَ أَبْـــدَاهَا وَلَـــمْ يَتَقَـــدَّمِ

وَقَـالَ سَأَقْضِـــي حَاجَتِـــي ثُمَّ أَتَّقِـــي *** عَـدُوِّي بِأَلْفٍ مِنْ وَرَائِيَ مُلْجَـــمِ

فَشَـــدَّ فَلَمْ يُفْـــزِعْ بُـــيُوتاً كَثِـــيرَةً *** لَدَى حَيْثُ أَلْقَتْ رَحْلَهَا أُمُّ قَشْعَـــمِ

لَدَى أَســـَدٍ شَاكِـــي السِلاحِ مُقَـــذَّفٍ *** لَـهُ لِبَـــدٌ أَظْفَـــارُهُ لَـمْ تُقَلَّـــمِ

جَـرِيءٍ مَتَى يُظْلَمْ يُعَاقَـــبْ بِظُلْمِـــهِ *** سَرِيْعـاً وَإِلاَّ يُبْـــدِ بِالظُّلْمِ يَظْلِـــمِ

دَعَـوْا ظِمْئَـــهُمْ حَتَّى إِذَا تَـــمَّ أَوْرَدُوا *** غِمَـاراً تَفَرَّى بِالسِّـــلاحِ وَبِالـــدَّمِ

فَقَضَّـوْا مَنَـــايَا بَيْنَهـــمْ ثُمَّ أَصْـــدَرُوا *** إِلَـى كَلَـــأٍ مُسْتَـــوْبَلٍ مُتَوَخِّـــمِ

لَعَمْرُكَ مَا جَرَّتْ عَلَيْهِـــمْ رِمَاحُهُـــمْ *** دَمَ ابْـنِ نَهِيْكٍ أَوْ قَتِيْـــلِ المُتَلَّـــمِ

وَلاَ شَارَكَتْ فِي المَـوْتِ فِي دَمِ نَوْفَـــلٍ *** وَلاَ وَهَـبٍ مِنْهَـا وَلا ابْنِ المُخَـــزَّمِ

فَكُّـــلاً أَرَاهُمْ أَصْبَحُـــوا يَعْقِلُونَـــهُ *** صَحِيْحَـاتِ مَالٍ طَالِعَاتٍ بِمَخْـــرِمِ

لِحَـيِّ حَلالٍ يَعْصِـــمُ النَّاسَ أَمْرَهُـــمْ *** إِذَا طَـرَقَتْ إِحْدَى اللَّيَالِي بِمُعْظَـــمِ

كِـرَامٍ فَلاَ دُو الضِّغْـــنِ يُدْرِكُ تَبْلَـــهُ *** وَلا الجَـارِمُ الجَانِي عَلَيْهِمْ بِمُسْلَـــمِ

سَئِمْـتُ تَكَالِيْفَ الحَيَـــاةِ وَمَنْ يَعِـــشُ *** ثَمَانِيـنَ حَـــوْلاً لا أَبَا لَكَ يَسْـــأَمِ

وأَعْلَـمُ مَا فِي الْيَـــوْمِ وَالأَمْسِ قَبْلَـــهُ *** وَلَكِنَّنِـي عَنْ عِلْمِ مَا فِي غَدٍ عَـــمِ

رأَيْتُ المَنَايَا خَبْطَ عَشْوَاءَ مَنْ تُصـــبْ *** تُمِـتْهُ وَمَنْ تُخْطِىء يُعَمَّـرْ فَيَهْـــرَمِ

وَمَنْ لَمْ يُصَـانِعْ فِي أُمُـــورٍ كَثِيـــرَةٍ *** يُضَـرَّسْ بِأَنْيَـابٍ وَيُوْطَأ بِمَنْسِـــمِ

وَمَنْ يَجْعَلِ المَعْروفَ مِنْ دُونِ عِرْضِهِ *** يَفِـرْهُ وَمَنْ لا يَتَّـقِ الشَّتْـمَ يُشْتَـــمِ

وَمَنْ يَعْصِ أطْـرَافَ الزُّجــَاجِ فَإنَّـــهُ *** يُطِيـعُ العَـوَالِي رُكِّبَتْ كُلَّ لَهْـــذَمِ

وَمَنْ لَمْ يَذُدْ عَنْ حَوْضـــِهِ بِسِلاحِـــهِ *** يُهَـدَّمْ وَمَنْ لا يَظْلِمْ النَّاسَ يُظْلَـــمِ

وَمَنْ يَغْتَرِبْ يَحْسَبْ عَـــدُواً صَدِيقـــَهُ *** وَمَنْ لَم يُكَـرِّمْ نَفْسَـهُ لَـــم يُكَـــرَّمِ

وَمَهْمَا تَكُنْ عِنْدَ امْـــرِئٍ مَنْ خَلِيقـــَةٍ *** وَإنْ خَالَهَا تَخْفَى عَلَى النَّاسِ تُعْلَـــمِ

وَكَاءٍ تَرَى مِنْ صـــَامِتٍ لَكَ مُعْجِـــبٍ *** زِيَـادَتُهُ أو نَقْصُـــــهُ فِـي التَّكَـــلُّمِ

لِسَانُ الفَتَى نِصْفٌ وَنِصـــْفٌ فـــُؤَادُهُ *** فَلَمْ يَبْـقَ إلا صُورَةُ اللَّحْمِ وَالـــدَّمِ

وَإنَّ سَفَاهَ الشَّـــْخِ لا حِلـــْمَ بَعْـــدَهُ *** وَإنَّ الفَتَـــى بَعْدَ السَّفَاهَةِ يَحْـــلُمِ

سَأَلْنَـــا فَأَعْطَيْتُـــمْ وَعُـــداً فَعُدْتُـــمُ *** وَمَنْ أكْثَرَ التَّسْآلَ يَوْماً سَيُحْـــرَمِ

04 - معلقة عنترة بن شداد

هَلْ غَادَرَ الشُّعَرَاءُ مِنْ مُتَـــــرَدَّمِ *** أَمْ هَلْ عَرَفْتَ الدَّارَ بَعْدَ تَـــــوَهُّمِ

أعْيَاكَ رَسْمُ الــدَّارِ لَمْ يَتَكَلَّـــــمِ *** حَتَّى تَكَلَّمَ كَالأَصَـــــمِّ الأَعْجَـــمِ

وَلَقَدْ حَبَسْتُ بِهَا طَوِيلاً نَاقَتِـــــي *** أَشْكُو إلى سُفْعٍ رَوَاكِـــدِ جُثَّـــــمِ

يَادَارَ عَبْلَـةَ بِالجَـــوَاءِ تَكَلَّمِـــــي *** وَعِمِّي صَبَاحَاً دَارَ عَبْلَةَ وَاسْلَـمِي

دَارٌ لآنِسَةٍ غَضِيْضٍ طَرْفُـــــهَا *** طَوْعَ العِنـــــاقِ لذيـــذةِ المُتَبَسَّمِ

فَوَقَفْتُ فِيهَا نَاقَتِـــــي وَكَأَنَّـــــهَا *** فَدَنٌ لأَقْضِـي حَاجَـــــةَ المُتَلَـوِّمِ

وَتَحُلُّ عَبْلَـةُ بِالجَـوَاءِ وَأَهْلُنَـــــا *** بِالْحَـــزْنِ فَالصَّمَـانِ فَالمُتَثَلَّـــــمِ

حُيِّيْتَ مِنْ طَلَلٍ تَقَـــادَمَ عَهْـــــدُهُ *** أَقْوَى وَأَقْفَرَ بَعْـــــدَ أُمِّ الهَيْثَـــمِ

حَلَّتْ بِأَرْضِ الزَّائِرِينَ فَأَصْبَـحَتْ *** عَسِرَاً عَلَيَّ طِلاَبُكِ ابْنَـةَ مَخْـــــرَمِ

عُلِّقْتُهَا عَرَضَاً وَأَقْتُـلُ قَوْمَـــــهَا *** زَعْمَاً لَعَمْرُ أَبِيكَ لَيْسَ بِمَزْعَـــــمِ

وَلَقَدْ نَزَلْتِ فَلا تَظُنِّـي غَيْـــــرَهُ *** مِنِّي بِمَنْزِلَـةِ المُحِبِّ المُكْـــــرَمِ

كَيْفَ المَزَارُ وَقَدْ تَرَبَّعَ أَهْلُـــــهَا *** بِعُنَيْـزَتَيْـنِ وَأَهْلُنَـــــا بِالغَيْـــلَـمِ

إِنْ كُنْتِ أَزْمَعْتِ الفِرَاقَ فَإِنَّـــــمَا *** زُمَّتْ رِكَابُكُم بِلَيْـــلٍ مُظْـــلِمِ

مَا رَاعَنِي إلاَّ حَمُولَـةُ أَهْلِـــــهَا *** وَسْطَ الدِّيَارِ تَسَفُّ حَبَّ الخِمْخِـــمِ

فِيهَا اثْنَتَانِ وَأَرْبَعُـونَ حَلُوبَـــــةً *** سُوداً كَخَافِيَـةِ الغُرَابِ الأَسْحَـــــمِ

إِذْ تَسْتَبِيْكَ بِذِي غُرُوبٍ وَاضِـــحٍ *** عَذْبٍ مُقَبَّلُـهُ لَذِيـــــذِ المَطْعَـــــمِ

وَكَأَنَّمَا نَظَرَتْ بِعَيْنَـــــيْ شَـادِنٍ *** رَشَـأٍ مِنَ الْغِزْلانِ لَيْسَ بِتَـــــوْأَمِ

وَكَأَنَّ فَـــأْرَةَ تَاجِـــــرٍ بِقَسِيْمَـةٍ *** سَبَقَتْ عوَارِضَهَا إِلَيْكَ مِنَ الْفَـــمِ

أَوْ رَوْضَةً أُنُفَاً تَضَمَّنَ نَبْتَـــــهَا *** غَيْثٌ قَلِيلُ الدِّمْنِ لَيْسَ بِمُعْـــلَمِ

جَادَتْ عَلَيْـــــهِ كُلُّ عَيْنٍ ثَـرَّةٍ *** فَتَرَكْنَ كُـلَّ حَدِيقَةٍ كَالـــــدِّرْهَمِ

سَحّاً وَتَسْكَاباً فَكُـــلُّ عَشِـــيَّةٍ *** يَجْرِي عَلَيْهَا المَاءُ لَمْ يَتَصَـــــرَّمِ

وَخَلاَ الذُّبَابَ بِـهَا فَلَيْسَ بِبـــَارِحٍ *** غَرِداً كَفِعْلِ الشَّـارِبِ المُتَـــــرَنِّمِ

هَزِجاً يَحُكُّ ذِرَاعَـــــهُ بِذِرَاعِـهِ *** قَدْحَ المُكِبِّ عَلَى الزِّنَادِ الأَجْـــذَمِ

تُمْسِي وَتُصْبِحُ فَوْقَ ظَهْرِ حَشِـيَّةٍ *** وَأَبِيتُ فَوْقَ سَرَاةِ أَدْهَـــــمَ مُلْجَمِ

وَحَشِيَّتِي سَرْجٌ عَلَى عَبْلِ الشَّـوَى *** نَهْدٍ مَرَاكِلُـهُ نَبِيـــلِ المَحْـــــزِمِ

هَلْ تُبْلِغَنِّي دَارَهَـــــا شَدَنِيَّـــــةٌ *** لُعِنَتْ بِمَحْرُومِ الشَّرَابِ مُصَـــرَّمِ

خَطَّارَةٌ غِبَّ السُّرَى مَـــــوَّارَةٌ *** تَطِسُ الإِكَامَ بِذَاتِ خُـفٍّ مِيـــــثَمِ

وَكَأَنَّمَا أَقِصَ الإِكَـــامَ عَشِيَـــــّةً *** بِقَرِيبِ بَيْنَ المَنْسِمَيْنِ مُصَـــــلَّمِ

تَأْوِي لَـهُ قُلُصُ النَّعَامِ كَمَـــا أَوَتْ *** حِزَقٌ يَمَانِيَـــةٌ لأَعْجَمَ طِمْـــــطِمِ

يَتْبَعْـــــنَ قُلَّـةَ رَأْسِـهِ وَكَـــــأَنَّـهُ *** حِدْجٌ عَلَى نَعْـــشٍ لَهُنَّ مُخَيَّـــــمِ

صَعْلٍ يَعُودُ بِذِي العُشَيرَةِ بَيْضَـــهُ *** كَالعَبْدِ ذِي الفَرْوِ الطَّوِيلِ الأَصْـــلَمِ

شَرِبَتْ بِمَاءِ الدُّحْرُضَيْنِ فَأَصْبَحَتْ *** زَوْرَاءَ تَنْفِرُ عَـــــنْ حِيَاضِ الدَّيْلَمِ

وَكَأَنَّمَا تَنْأَى بِجَانِبِ دَفِّـــــهَا الـ *** وَحْشِيِّ مِنْ هَزِجِ العَشِيِّ مُـــــؤَوَّمِ

هِرٍّ جَنِيبٍ كُلَّمَا عَطَفَـــــتْ لَـــهُ *** غَضَبَى اتَّقَاهَا بِاليَدَيْـنِ وَبِالفـــــَمِ

أَبْقَى لَهَا طُولُ السِّفَـــــارِ مُقَرْمَدَاً *** سَنَـدَاً وَمِثْلَ دَعَائِـــمِ المُتَخَيِّـــــمِ

بَرَكَتْ عَلَى مَاءِ الرِّدَاعِ كَـــــأَنَّمَا *** بَرَكَتْ عَلَى قَصَبٍ أَجَشَّ مُهَضَّـــمِ

وَكَأَنَّ رُبَّـا أَوْ كُـــحَيْلاً مُعْـــقَدَاً *** حَشَّ الوَقُـودُ بِـهِ جَوَانِبَ قُمـــــقُمِ

يَنْبَاعُ مِنْ ذِفْرَى غَضُوبٍ جَـــسْرَةٍ *** زَيَّافَـةٍ مِثْلَ الفَنِيـــقِ المُكْـــــدَمِ

إِنْ تُغْدِفِي دُونِي القِنَاعَ فإِنَّنِـــــي *** طِبٌّ بأخذِ الفَـارِسِ المُسْتَلْئِـــــمِ

أَثْنِي عَلَيَّ بِمَا عَلِمْتِ فَإِنَّنِـــــي *** سَمْحٌ مُخَالَقَتِـــي إِذَا لَمْ أُظْـــلَمِ

فَإِذَا ظُلِمْتُ فَإِنَّ ظُلْمِي بَاســـــِلٌ *** مُـرٌّ مَذَاقَتُـــــهُ كَطَعْمِ العَلْقَـــــمِ

وَلَقَدْ شَرِبْتُ مِنَ المُدَامَةِ بَعْـــدَمَـا *** رَكَدَ الهَوَاجِرُ بِالمَشُوفِ المُعَـــلْمِ

بِزُجَاجَةٍ صَفْرَاءَ ذَاتِ أَسِـــــرَّةٍ *** قُرِنَتْ بِأَزْهَرَ فِي الشِّمَالِ مُفَـــدَّمِ

فَإِذَا شَرِبْتُ فإِنَّنِـــــي مُسْتَهْلِـكٌ *** مَالِي وَعِرْضِي وَافِرٌ لَمْ يُكْـــــلَمِ

وَإِذَا صَحَوْتُ فَمَا أُقَصِّرُ عَنْ نَدَىً *** وَكَمَا عَلِمْتِ شَمَائِلِي وَتَكَرُّمِـــــي

وَحَلِيلِ غَانِيَةٍ تَرَكْتُ مُجَـــــدَّلاً *** تَمْكُو فَرِيصَتُهُ كَشِدْقِ الأَعْلَـــــمِ

سَبَقَتْ يَدايَ لَـهُ بِعَاجِلِ طَعْنَـــــةٍ *** وَرَشَاشِ نَافِـذَةٍ كَلَوْنِ العَنْـــــدَمِ

هَلاَّ سَأَلْتِ الخَيْلَ يَا ابْنَةَ مَـــــالِكٍ *** إِنْ كُنْتِ جَاهِلَـةً بِمَا لَمْ تَعْلَـــمِي

إِذْ لا أَزَالُ عَلَى رِحَالَةِ سَـــــابِحٍ *** نَهْدٍ تَعَاوَرُهُ الكُمَـــــاةُ مُكَـــلَّمِ

طَوْرَاً يُجَرِّدُ لِلطِّعَانِ وَتَـــــارَةً *** يَأْوِي إِلى حَصِدِ القِسِيِّ عَرَمَـــرْمِ

يُخْبِرْكِ مَنْ شَهِدَ الوَقِيعَةَ أَنَّنِـــــي *** أَغْشَى الوَغَى وَأَعِفُّ عِنْدَ المَغْـــنَمِ

وَلَقَدْ ذَكَرْتُكِ وَالرِّمَاحُ نَوَاهِـــــلٌ *** مِنِّي وَبِيضُ الْهِنْدِ تَقْطُرُ مِنْ دَمِـــي

فَوَدِدْتُ تَقْبِيلَ السُّيُوفِ لأَنَّـــــهَا *** لَمَعَتْ كَبَارِقِ ثَغْرِكِ الْمُتَبَسِّـــــمِ

وَمُدَّجِجٍ كَرِهَ الكُمَاةُ نِزَالَـــــهُ *** لا مُمْعِنٍ هَرَبَاً وَلاَ مُسْتَسْـــــلِمِ

جَادَتْ لَـهُ كَفِّي بِعَاجِلِ طَعْنَـــــةٍ *** بِمُثَقَّفٍ صَدْقِ الكُعُوبِ مُقَـــــوَّمِ

بِرَحِيبَةِ الفَرْغَيْنِ يَهْدِي جَرْسُـــهَا *** بِاللَّيْلِ مُعْتَسَّ الذِّئَـابِ الضُـــــرَّمِ

فَشَكَكْتُ بِالرُّمْحِ الأَصَمِّ ثِيَابَـــــهُ *** لَيْسَ الكَرِيمُ عَلَى القَنَا بِمُحَـــــرَّمِ

فَتَرَكْتُـهُ جَزَرَ السِّبَاعِ يَنُشْنَـــــهُ *** يَقْضِمْنَ حُسْنَ بَنَانِـهِ وَالمِعْصَـــــمِ

ومِشَكِّ سَابِغَةٍ هَتَكْتُ فُرُوجَـــــهَا *** بِالسَّيْفِ عَنْ حَامِي الحَقِيقَةِ مُعْـــلِمِ

رَبِذٍ يَدَاهُ بِالقِـــــدَاحِ إِذَا شَتَـــــا *** هَنَّـاكِ غَايَاتِ التِّجَـــــارِ مُلُـــوَّمِ

لَمَّا رَآنِي قَدْ نَـــزَلْتُ أُرِيـــــدُهُ *** أَبْدَى نَوَاجِذَهُ لِغَـــــيرِ تَبَسُّـــــمِ

فَطَعَنْتُـهُ بِالرُّمْـــحِ ثُمَّ عَلَـــــوْتُـهُ *** بِمُهَنَّدٍ صَافِـــي الحَدِيدَةِ مِخْـــــذَمِ

عَهْدِي بِـهِ مَدَّ النَّهَارِ كَأَنَّمَـــــا *** خُضِبَ البَنَانُ وَرَأْسُـهُ بِالعِظْـــلِمِ

بَطَلٍ كَأَنَّ ثِيَابَـهُ فِي سَرْحَـــــةٍ *** يُحْذَى نِعَالَ السِّبْتِ لَيْسَ بِتَـــــوْأَمِ

يَا شَاةَ قَنَصٍ لِمَنْ حَلَّـــــتْ لَـهُ *** حَرُمَتْ عَلَيَّ وَلَيْتَهَا لَمْ تَحْـــــرُمِ

فَبَعَثْتُ جَارِيَتِي فَقُلْتُ لَهَا اذْهَبِي *** فَتَجَسَّسِي أَخْبَارَهَا لِيَ وَاعْلَـــــمِي

قَالَتْ : رَأَيْتُ مِنَ الأَعَادِي غِرَّةً *** وَالشَّاةُ مُمْكِنَـةٌ لِمَنْ هُو مُرْتَـــــمِ

وَكَأَنَّمَا التَفَتَتْ بِجِيدِ جَدَايَـــــةٍ *** رَشَأٍ مِنَ الغِزْلانِ حُـرٍّ أرْثَـــــــمِ

نُبِّئْتُ عَمْرَاً غَيْرَ شَاكِرِ نِعْمَتِـــــي *** وَالكُفْرُ مَخْبَثَـةٌ لِنَفْسِ المُنْعِـــــمِ

وَلَقَدْ حَفِظْتُ وَصَاةَ عَمّي بِالضُّحَى *** إِذْ تَقْلِصُ الشَّفَتَانِ عَنْ وَضَحِ الفَـــمِ

في حَوْمَةِ المَوْتِ التي لا تَشْتَكِي *** غَمَرَاتِها الأَبْطَالُ غَيْرَ تَغَمْغُـــــمِ

إِذْ يَتَّقُونَ بِيَ الأَسِنَّةَ لَمْ أَخِـــــمْ *** عَنْهَا وَلَكِنِّي تَضَايَقَ مُقْدَمـــــي

ولَقَدْ هَمَمْتُ بِغَارَةٍ في لَيْلَـــــةٍ *** سَوْدَاءَ حَالِكَـةٍ كَلَوْنِ الأَدْلَـــــمِ

لَمَّا سَمِعْتُ نِدَاءَ مُـرَّةَ قَدْ عَـــــلاَ *** وَابْنَيْ رَبِيعَةَ في الغُبَارِ الأَقْتَـــــمِ

وَمُحَلِّمٌ يَسْعَـوْنَ تَحْتَ لِوَائِهِـــــمْ *** وَالمَوْتُ تَحْتَ لِوَاءِ آلِ مُحَـــــلِّمِ

أَيْقَنْتُ أَنْ سَيَكُون عِنْدَ لِقَائِهِـــــمْ *** ضَرْبٌ يُطِيرُ عَنِ الفِرَاخِ الجُثَّـــــمِ

لَمَّا رَأَيْتُ القَوْمَ أَقْبَلَ جَمْعُهُـــــمْ *** يَتَذَامَرُونَ كَرَرْتُ غَيْرَ مُذَمَّـــــمِ

يَدْعُونَ عَنْتَرَ وَالرِّمَاحُ كَأَنَّـــــهَا *** أَشْطَانُ بِئْرٍ في لَبَانِ الأَدْهَـــــمِ

مَا زِلْتُ أَرْمِيهُمْ بِثُغْرَةِ نَحْـــــرِهِ *** وَلَبَانِـهِ حَتَّى تَسَرْبَـلَ بِالـــــدَّمِ

فَازْوَرَّ مِنْ وَقْـعِ القَنَا بِلَبَانِـــــهِ *** وَشَكَا إِلَيَّ بِعَبْـــرَةٍ وَتَحَمْحُـــــمِ

لَوْ كَانَ يَدْرِي مَا المُحَاوَرَةُ اشْتَكَى *** وَلَكَانَ لَوْ عَلِمَ الكَـــــلاَمَ مُكَلِّمِـــي

وَلَقَدْ شَفَى نَفْسِي وَأَبْرَأَ سُقْمَـــــهَا *** قِيْلُ الفَوارِسِ وَيْكَ عَنْتَرَ أَقْـــــدِمِ

وَالخَيْلُ تَقْتَحِمُ الخَبَارَ عَوَابِـــــسَاً *** مِنْ بَيْنِ شَيْظَمَـةٍ وَأَجْرَدَ شَيْظَـــــمِ

دُلَلٌ رِكَابِي حَيْثُ شِئْتُ مُشَايِـــعِي *** لُبِّـي وَأَحْفِزُهُ بِأَمْـــــرٍ مُبْـــــرَمِ

إنِّي عَدَاني أنْ أزورَكِ فَاعْلَمـــــِي *** مَا قَدْ عَلِمْتُ وبَعْضُ مَا لَمْ تَعْلَمـــِي

حَالَتْ رِماحُ ابْنَي بغيضٍ دُونَكُـــمْ *** وَزَوَتْ جَوَانِي الحَرْبِ مَنْ لم يُجْرِمِ

وَلَقَدْ خَشَيْتُ بِأنْ أمُوتَ وَلَمْ تَـــدُرْ *** لِلْحَرْبِ دَائِرَةٌ عَلَى ابْنَي ضَمْضَـــمِ

الشَّاتِمَيْ عِرْضِي وَلَمْ أشْتِمْهُـــــمَا *** وَالنَّاذِرِيْنَ إذَا لَقَيْتُهُـــــمَا دَمِـــي

إنْ يَفْعَلا فَلَقَدْ تَرَكْتُ أبَاهُـــــمَا *** جَزَرَ السِّباعِ وَكُلِّ نَسْرٍ قَشْعَـــــمِ

05 - معلقة عمرو بن كلثوم

أَلاَ هُبِّي بِصَحْنِكِ فَاصْبَحِينَـــــا وَلاَ تُبْقِي خُمُورَ الأَنْدَرِينَـا

مُشَعْشَعَةً كَأَنَّ الحُصَّ فِيهَـــا إِذَا مَا المَاءُ خَالَطَهَا سَخِينَـا

تَجُورُ بِذِي اللَّبَانَةِ عَنْ هَوَاهُ إِذَا مَا ذَاقَهَا حَتَّى يَلِينَـــا

تَرَى اللَّحِزَ الشَّحِيحَ إِذَا أُمِرَّتْ عَلَيْـهِ لِمَـالِهِ فِيهَا مُهِينَـــا

صَبَنْتِ الكَأْسَ عَنَّا أُمَّ عَمْـرٍو وَكَانَ الكَأْسُ مَجْرَاهَا اليَمِينَـا

وَمَا شَرُّ الثَّلاثَةِ أُمَّ عَمْــرٍو بِصَاحِبِكِ الذِي لاَ تَصْبَحِينَـا

وَكَأْسٍ قَدْ شَرِبْتُ بِبَعْلَبَـــكٍّ وَأُخْرَى فِي دِمَشْقَ وَقَاصِرِينَـا

وَإِنَّا سَوْفَ تُدْرِكُنَا المَنَـــايَا مُقَدَّرَةً لَنَـــا وَمُقَدِّرِينَـــا

قِفِي قَبْلَ التَّفَرُّقِ يَا ظَعِينَـــا نُخَبِّرْكِ اليَقِيْنَ وَتُخْبِرِينَـــا

قِفِي نَسْأَلْكِ هَلْ أَحْدَثْتِ صَرْماً لِوَشْكِ البَيْنِ أَمْ خُنْتِ الأَمِينَـا

بِيَوْمٍ كَرِيهَةٍ ضَرْباً وَطَعْنَـــاً أَقَرَّ بِـهِ مَوَالِيكِ العُيُـــونَـا

وَأَنَّ غَداً وَأَنَّ اليَـوْمَ رَهْـــنٌ وَبَعْدَ غَدٍ بِمَا لاَ تَعْلَمِيـــنَـا

تُرِيْكَ إِذَا دَخَلْتَ عَلَى خَـــلاَءٍ وَقَدْ أَمِنْتَ عُيُوْنَ الكَاشِحِيْنَـا

ذِرَاعِـي عَيْطَلٍ أَدْمَـاءَ بِكْـــرٍ هِجَـانِ اللَّوْنِ لَمْ تَقْرَأْ جَنِيْنَـا

وثَدْياً مِثْلَ حُقّ العَاجِ رَخِصاً حَصَاناً مِنْ أُكُفِّ اللاَمِسِيْنَا

ومَتْنَى لَدِنَةٍ سَمَقَتْ وطَالَتْ رَوَادِفُهَا تَنوءُ بِمَا وَلِيْنَا

وَمأْكَمَةً يَضِيقُ البَابُ عَنْهَا وكَشْحاً قَد جُنِنْتُ بِهِ جُنُونَا

وسَارِيَتِي بَلَنْطٍ أو رُخَامٍ يَرِنُّ خَشَاشُ حَلِيهِمَا رَنِيْنَا

فَمَا وَجَدَتْ كَوَجْدِي أُمُّ سَقبٍ أضَلَّتْهُ فَرَجَّعتِ الحَنِيْنَا

ولاَ شَمْطَاءُ لَم يَتْرُك شَقَاهَا لَهَا مِن تِسْعَةٍ إلاَّ جَنِيْنَا

تَذَكَّرْتُ الصِّبَا وَاشْتَقْتُ لَمَّا رَأَيْتُ حُمُوْلَهَا أصُلاً حُدِيْنَا

فَأَعْرَضَتِ اليَمَامَةُ وَاشْمَخَرَّتْ كَأَسْيَافٍ بِأَيْدِي مُصْلِتِيْنَا

أبَا هِنْدٍ فَلاَ تَعْجَلْ عَلَيْنَا وَأَنْظِرْنَا نُخَبِّرْكَ اليَقِيْنَا

بِأَنَّا نُوْرِدُ الرَّايَاتِ بِيْضاً وَنُصْدِرُهُنَّ حُمْراً قَدْ رُوِيْنَا

وَأَيَّامٍ لَنَا غُرٍّ طِوَالٍ عَصَيْنَا المَلِكَ فِيهَا أنْ نَدِيْنَا

وَسَيِّدِ مَعْشَرٍ قَدْ تَوَّجُوْهُ بِتَاجِ المُلْكِ يَحْمِي المُحْجَرِيْنَا

تَرَكْنَ الخَيْلَ عَاكِفَةً عَلَيْهِ مُقَلَّدَةً أعِنَّتَهَا صُفُوْنَا

وَأَنْزَلْنَا البُيُوْتَ بِذِي طُلُوْحٍ إلَى الشَامَاتِ نَنْفِي المُوْعِدِيْنَا

وَقَدْ هَرَّتْ كِلاَبُ الحَيِّ مِنَّا وَشَدَّبْنَا قَتَادَةَ مَنْ يَلِيْنَا

مَتَى تَنْقُلْ إِلَى قَوْمٍ رَحَانَـــــا يَكُوْنُوا فِي اللِّقَاءِ لَهَا طَحِيْنَـا

يَكُـوْنُ ثِقَالُهَا شَرْقِيَّ نَجْـــــدٍ وَلُهْـوَتُهَا قُضَـاعَةَ أَجْمَعِيْنَـــا

نَزَلْتُـمْ مَنْزِلَ الأَضْيَافِ مِنَّـــا فَأَعْجَلْنَا القِرَى أَنْ تَشْتِمُوْنَـــا

قَرَيْنَاكُـمْ فَعَجَّلْنَـا قِرَاكُـــــمْ قُبَيْلَ الصُّبْحِ مِرْدَاةً طَحُوْنَـــا

نَعُـمُّ أُنَاسَنَـا وَنَعِـفُّ عَنْهُـــمْ وَنَحْمِلُ عَنْهُمُ مَا حَمَّلُوْنَـــا

نُطَـاعِنُ مَا تَرَاخَى النَّاسُ عَنَّـا وَنَضْرِبُ بِالسُّيُوْفِ إِذَا غُشِيْنَـا

بِسُمْـرٍ مِنْ قَنَا الخَطِّـيِّ لُـــدْنٍ ذَوَابِلَ أَوْ بِبِيْـضٍ يَخْتَلِيْنَـــا

كَأَنَّ جَمَـاجِمَ الأَبْطَالِ فِيْهَـــا وُسُـوْقٌ بِالأَمَاعِزِ يَرْتَمِيْنَـــا

نَشُـقُّ بِهَا رُؤُوْسَ القَوْمِ شَقّـا وَنَخْتَلِـبُ الرِّقَـابَ فَنَخْتَلِيْنَـــا

وَإِنَّ الضِّغْـنَ بَعْدَ الضِّغْنِ يَبْـدُو عَلَيْـكَ وَيُخْرِجُ الدَّاءَ الدَّفِيْنَـا

وَرِثْنَـا المَجْدَ قَدْ عَلِمَتْ مَعَـــدٌّ نُطَـاعِنُ دُوْنَهُ حَتَّى يَبِيْنَـــا

وَنَحْنُ إِذَا عِمَادُ الحَيِّ خَـرَّتْ عَنِ الأَحْفَاضِ نَمْنَعُ مَنْ يَلِيْنَـا

نَجُـدُّ رُؤُوْسَهُمْ فِي غَيْرِ بِـــرٍّ فَمَـا يَـدْرُوْنَ مَاذَا يَتَّقُـــوْنَـا

كَأَنَّ سُيُـوْفَنَا فِينَا وفِيهِـــمْ مَخَـارِيْقٌ بِأَيْـدِي لاَعِبِيْنَـــا

كَـأَنَّ ثِيَابَنَـا مِنَّـا وَمِنْهُـــمْ خُضِبْـنَ بِأُرْجُوَانٍ أَوْ طُلِيْنَـا

إذَا مَا عَيَّ بِالإِسْنَـافِ حَـيٌّ مِنَ الهَـوْلِ المُشَبَّهِ أنْ يَكُوْنَـا

نَصَبْنَـا مِثْلَ رَهْوَةِ ذَاتَ حَـدٍّ مُحَافَظَـةً وَكُنَّـا السَّابِقِيْنَـــا

بِشُبَّـانٍ يَرَوْنَ القَـتْلَ مَجْداً وَشِيْـبٍ فِي الحُرُوْبِ مُجَرَّبِيْنَـا

حُـدَيَّا النَّـاسِ كُلِّهِمُ جَمِيْعـاً مُقَـارَعَةً بَنِيْـهِمْ عَـنْ بَنِيْنَـــا

فَأَمَّا يَـوْمَ خَشْيَتِنَـا عَلَيْهِـــمْ فَنُصْبِـحُ خَيْلُنَـا عُصَباً ثُبِيْنَـا

وَأَمَّا يَـوْمَ لاَ نَخْشَـى عَلَيْهِمْ فَنُمْعِـــنُ غَـــارَةً مُتَلَبِّبِيْنَـا

بِـرَأْسٍ مِنْ بَنِي جُشْمٍ بِنْ بَكْـرٍ نَـذُقْ بِهِ السُّـهُوْلَةَ وَالحُزُوْنَـا

أَلاَ لاَ يَعْـــلَـمُ الأَقْـوَامُ أَنَّـا تَضَعْضَعْنَـا وَأَنَّـا قَـدْ وَنِيْنَـــا

أَلاَ لاَ يَجْهَلَـنَّ أَحَـدٌ عَلَيْنَـــا فَنَجْهَـلَ فَوْقَ جَهْلِ الجَاهِلِيْنَـا

بِأَيِّ مَشِيْئَـةٍ عَمْـرُو بْنَ هِنْـدٍ نَكُـوْنُ لِقَيْلِكُـمْ فِيْهَا قَطِيْنَـــا

بِأَيِّ مَشِيْئَـةٍ عَمْـرَو بْنَ هِنْـدٍ تُطِيْـعُ بِنَا الوُشَـاةَ وَتَزْدَرِيْنَـا

تَهَـدَّدُنَـا وَتُوْعِـدُنَا رُوَيْـــداً مَتَـى كُنَّا لأُمِّـــكَ مَقْتَوِيْنَـا

فَإِنَّ قَنَاتَنَـا يَا عَمْـرُو أَعْيَـتْ عَلَى الأَعْـدَاءِ قَبْلَكَ أَنْ تَلِيْنَـا

إِذَا عَضَّ الثِّقَافُ بِهَا اشْمَـأَزَّتْ وَوَلَّتْـهُ عَشَـوْزَنَةً زَبُـــوْنَـا

عَشَـوْزَنَةً إِذَا انْقَلَبَتْ أَرَنَّـتْ تَشُـجُّ قَفَا المُثَقِّـفِ وَالجَبِيْنَـا

فَهَلْ حُدِّثْتَ فِي جُشَمٍ بِنْ بَكْـرٍ بِنَقْـصٍ فِي خُطُـوْبِ الأَوَّلِيْنَـا

وَرِثْنَـا مَجْدَ عَلْقَمَةَ بِنْ سَيْـفٍ أَبَـاحَ لَنَا حُصُوْنَ المَجْدِ دِيْنَـا

وَرَثْـتُ مُهَلْهِـلاً وَالخَيْرَ مِنْـهُ زُهَيْـراً نِعْمَ ذُخْـرُ الذَّاخِرِيْنَـا

وَعَتَّـاباً وَكُلْثُـــوْماً جَمِيْعـاً بِهِـمْ نِلْنَـا تُرَاثَ الأَكْرَمِيْنَـــا

وَذَا البُـرَةِ الذِي حُدِّثْتَ عَنْـهُ بِهِ نُحْمَى وَنَحْمِي المُلْتَجِينَـا

وَمِنَّـا قَبْلَـهُ السَّاعِي كُلَيْـبٌ فَـأَيُّ المَجْـدِ إِلاَّ قَـدْ وَلِيْنَـــا

مَتَـى نَعْقِد قَرِيْنَتَنَـا بِحَبْـــلٍ تَجُـدَّ الحَبْلَ أَوْ تَقْصِ القَرِيْنَـا

وَنُوْجَـدُ نَحْنُ أَمْنَعَهُمْ ذِمَـــاراً وَأَوْفَاهُـمْ إِذَا عَقَـدُوا يَمِيْنَـــا

وَنَحْنُ غَدَاةَ أَوْقِدَ فِي خَـزَازَى رَفَـدْنَا فَـوْقَ رِفْدِ الرَّافِدِيْنَـــا

وَنَحْنُ الحَابِسُوْنَ بِذِي أَرَاطَـى تَسَـفُّ الجِلَّـةُ الخُوْرُ الدَّرِيْنَـا

وَنَحْنُ الحَاكِمُـوْنَ إِذَا أُطِعْنَـــا وَنَحْنُ العَازِمُـوْنَ إِذَا عُصِيْنَـا

وَنَحْنُ التَّارِكُوْنَ لِمَا سَخِطْنَـا وَنَحْنُ الآخِـذُوْنَ لِمَا رَضِيْنَـا

وَكُنَّـا الأَيْمَنِيْـنَ إِذَا التَقَيْنَـــا وَكَـانَ الأَيْسَـرِيْنَ بَنُو أَبَيْنَـــا

فَصَالُـوا صَـوْلَةً فِيْمَنْ يَلِيْهِـمْ وَصُلْنَـا صَـوْلَةً فِيْمَنْ يَلِيْنَـــا

فَـآبُوا بِالنِّـهَابِ وَبِالسَّبَايَـــا وَأُبْـنَا بِالمُلُـوْكِ مُصَفَّدِيْنَـــا

إلْيْكُـمْ يَا بَنِي بَكْـرٍ إلْيْكُـــمْ ... أَلَمَّـا تَعْـرِفُوا مِنَّـا اليَقِيْنَـــــا

أَلَمَّـا تَعْلَمُـوا مِنَّا وَمِنْكُـــــمْ ... كَتَـائِبَ يَطْعِـنَّ وَيَرْتَمِيْنَـــــا

عَلَيْنَا البَيْضُ وَاليَلَبُ اليَمَانِـي ... وَأَسْيَـافٌ يَقُمْـنَ وَيَنْحَنِيْنَـــــا

عَلَيْنَـا كُـلُّ سَابِغَـــــةٍ دِلاَصٍ ... تَرَى فَوْقَ النِّطَاقِ لَهَا غُضُوْنَـا

إذَا وَضِعَتْ عَنِ الأَبْطَالِ يَوْمـاً ... رَأَيْـتَ لَهَا جُلُوْدَ القَوْمِ جُوْنَـا

كَأَنَّ غُضُـوْنَهُنَّ مُتُوْنُ غُـــدْرٍ ... تُصَفِّقُهَـا الرِّيَاحُ إذَا جَرَيْنَـــا

وَتَحْمِلُنَـا غَدَاةَ الرَّوْعِ جُـــرْدٌ ... عُـرِفْنَ لَنَا نَفَـائِذَ وَاقْتُلِيْنَـــا

وَرَدْنَ دَوَارِعاً وَخَرَجْنَ شُعْثـاً ... كَأَمْثَـالِ الرِّصَائِـعِ قَدْ بَلَيْنَـــا

وَرِثْنَـاهُنَّ عَنْ آبَـاءِ صِـــدْقٍ ... وَنُـوْرِثُهَـا إذَا مُتْنَـا بَنِيْنَـــا

عَلَـى آثَارِنَا بِيْضٌ حِســـَانٌ ... نُحَـاذِرُ أَنْ تُقَسَّمَ أَوْ تَهُـوْنَـا

أَخَـذْنَ عَلَى بُعُوْلَتِهِنَّ عَهْـداً ... إذَا لاَقَـوْا كَتَـائِبَ مُعْلِمِيْنَـــا

لَيَسْتَلِبُـنَّ أَفْـرَاسـاً وَبِيْضـــاً ... وَأَسْـرَى فِي الحَدِيْدِ مُقَرَّنِيْنَـا

تَـرَانَا بَارِزِيْـنَ وَكُلُّ حَـــيٍّ ... قَـدْ اتَّخَـذُوا مَخَافَتَنَا قَرِيْنـاً

إذَا مَا رُحْـنَ يَمْشِيْنَ الهُوَيْنَـا ... كَمَا اضْطَرَبَتْ مُتُوْنُ الشَّارِبِيْنَـا

يَقُلْـنَ حِيَـادَنَا وَيَقُلْنَ لَسْتُـــمْ ... بُعُوْلَتَنَـا إذَا لَـــمْ تَمْنَعُـــوْنَـا

ظَعَائِنَ مِنْ بَنِي جُشَمِ بِنْ بِكْـرٍ خَلَطْـنَ بِمِيْسَمٍ حَســـبَاً وَدِيْنَـا

وَمَا مَنَعَ الظَّعَائِنَ مِثْلُ ضَـرْبٍ تَـرَى مِنْهُ السَّوَاعِدَ كَالْقُلِيْـــنَـا

كَـأَنَّا وَالسُّيُوْفُ مُسَلَّـــلاَتٌ وَلَـدْنَا النَّـاسَ طُرّاً أَجْمَعِيـــنَا

يُدَهْدِهِنَ الرُّؤُوس كَمَا تُدَهْدَي حَـزَأُورَةٌ بِأَبطَحِـهَا الكُرِيْـــنَـا

وَقَـدْ عَلِمَ القَبَـائِلُ مِنْ مَعَـــدٍّ إِذَا قُبَـبٌ بِأَبطَـحِـهَا بُنِيـــنَـا

بِأَنَّـا المُطْعِمُـوْنَ إِذَا قَـدَرْنَـا وَأَنَّـا المُهْلِكُـوْنَ إِذَا ابْتُلِيْـــنَـا

وَأَنَّـا المَانِعُـوْنَ لِمَـــا أَرَدْنَـا وَأَنَّـا النَّـازِلُوْنَ بِحَيْثُ شِـــيْنَا

وَأَنَّـا التَّـارِكُوْنَ إِذَا سَخِطْـــنَـا وَأَنَّـا الآخِـذُوْنَ إِذَا رَضِيـــنَا

وَأَنَّـا العَاصِمُـــوْنَ إِذَا أُطِعْـنَـا وَأَنَّـا العَازِمُـــوْنَ إِذَا عُصِيْنَـا

وَنَشْرَبُ إِنْ وَرَدْنَا المَاءَ صَفْواً وَيَشْـرَبُ غَيْرُنَا كَدِراً وَطِيْنَـا

أَلاَ أَبْلِـغْ بَنِي الطَّمَـــّاحِ عَنَّـا وَدُعْمِيًّا فَكَيْفَ وَجَدْتُمـــُوْنَـا

إِذَا مَا المَلْكُ سَامَ النَّاسَ خَسْفـاً أَبَيْنَـا أَنْ نُقِـــرَّ الـــذُّلَّ فِيْنَـا

مَـلأْنَا البَـرَّ حَتَّى ضَاقَ عَنَـــّا وَظَهرَ البَحْـرِ نَمْـلَؤُهُ سَفِيْـــنَـا

إِذَا بَلَـغَ الفِطَـامَ لَنَا صَبِـــيٌّ تَخِـرُّ لَهُ الجَبَـابِرُ سَاجِـــدِيْنَـا

06 - معلقة الحارث بن حلزة اليشكري

آذَنَتنَا بِبَينِها أسمَاءُ ... رُبَّ ثَاوٍ يَمَلُّ مِنهُ الثَّواءُ

بَعدَ عَهدٍ لَنا بِبُرقَةِ شَمَّاءَ ... فَأَدنَى دِيَارِها الخَلْصَاءُ

فَالمحيّاةُ فَالصّفاجُ فَأعْنَاقُ ... فِتَاقٍ فَعَاذِبٌ فَالوَفَاءُ

فَرِيَاضُ القَطَا فَأوْدِيَةُ الشُـ ... ـرِبُبِ فَالشُعبَتَانِ فَالأبْلاءُ

لا أرَى مَن عَهِدتُ فِيهَا فَأبْكِي ... اليَومَ دَلهاً وَمَا يُحَيّرُ البُكَاءُ

وبِعَينَيكَ أوقَدَت هِندٌ النَّارَ ... أخِيراً تُلوِي بِهَا العَلْيَاءُ

فَتَنَوَّرتُ نَارَهَا مِن بَعِيدٍ ... بِخَزَازَى هَيهَاتَ مِنكَ الصَّلاءُ

أوقَدتها بَينَ العَقِيقِ فَشَخصَين ... بِعُودٍ كَمَا يَلُوحُ الضِيَاءُ

غَيرَ أنِّي قَد أستَعِينُ عَلَى الهَمّ ... إذَا خَفَّ بِالثَّوِيّ النَجَاءُ

بِزَفُوفٍ كَأنَّهَا هِقَلَةٌ ... أُمُّ رِئَالٍ دَوِيَّةٌ سَقْفَاءُ

آنَسَت نَبأةً وأفْزَعَها القَنَّاصُ ... آعَصراً وَقَد دَنَا الإمْسَاءُ

فَتَرَى خَلْفَها مِنَ الرَّجعِ وَالـ ... ـوَقْعِ مَنِيناً كَأنَّهُ إهْبَاءُ

وَطِرَاقاً مِن خَلفِهِنَّ طِرَاقٌ ... سَاقِطَاتٌ أَلوَتْ بِهَا الصَحرَاءُ

أتَلَهَّى بِهَا الهَوَاجِرَ إذ كُلُّ ... ابنَ هَمٍّ بَلِيَّةٌ عَمياءُ

وأتَـانَـا مِـنَ الحَـوَادِثِ والأنبَـاءِ خَـطـبٌ نُـعنَـى بـهِ وَنُـسَـاءُ

إنَّ إخـوَانَـنـا الأرَاقِمَ يَـغـلُـونَ عَـلَـيـنَـا فِـي قَـيـلِـهـم إخْـفَـاءُ

يَـخـلِـطُـونَ البَرِيءَ مِنَّا بـذِي الـ ـذَنـبِ وَلا يَـنـفَـعُ الخَـلِـيَّ الخِلاءُ

زَعَمُوا أنَّ كُلَّ مَن ضَرَبَ العِيرَ مُـوَالٍ لَـنَـا وَأنَـا الـوَلاءُ

أجـمَـعُـوا أمـرَهُـم عِـشاءً فَلَمَّـا أصبَحُوا أصبَحَت لَهُم ضَوْضَـاءُ

مِـن مُـنَـادٍ وَمِـن مُـجِـيـبٍ وَمِـن تَـصـهَـالِ خَـيـلٍ خِلالَ ذَاكَ رُغَـاءُ

أيُّـهَـا الـنَـاطِـقُ الـمُـرَقِّـشُ عَنَّـا عِـنـدَ عَـمـرٍو وَهَـل لِذَاكَ بَقَـاءُ

لا تَخَلَنَـا عَلَـى غِـرَاتِك إنَّـا قَـبلُ مَـا قَـد وَشَـى بِـنَا الأعْـدَاءُ

فَـبَـقَـيـنَـا عَـلَـى الـشَـنَـاءَةِ تَـنـمِـيـنَـا حُـصُـونٌ وَعِـزَّةٌ قَـعسَـاءُ

قَـبـلَ مَـا الـيَـومِ بَيَّـضَـت بِـعُـيـونِ الـنَّـاسِ فِـيـهَـا تَـغَـيُّـظٌ وَإبَـاءُ

فَكَـأنَّ المَنونَ تَـرمِـي بِنَـا أرعَـنَ جَـونـاً يَـنـجَـابُ عَـنـهُ العَـمَـاءُ

مُكفَهِراً عَلَى الحَوَادِثِ لا تَرتُـوهُ لـلـدَهـرِ مُـؤَيِّـدٌ صَـمَّـاءُ

رمِـيٌّ بِـمِـثـلِـهِ جَـالَـتِ الخَـيـلُ فَـآبَـت لِـخَـصـمِـهَـا الإجـلاَءُ

مَـلِـكٌ مُقسِطٌ وأفضَلُ مَن يَمـشِـي وَمِـن دُونَ مَـا لَـدَيـهِ الـثَّـنَـاءُ

أيَّـمَـا خُـطَّـةٍ أرَدتُـم فَـأدوهَـا إلَـيـنَـا تُـشفَـى بِهَـا الأمـلاءُ

إن نَبَشتُم مَا بَيـنَ مِلـحَـةَ فَـالـ ـصَاقِبِ فِيهِ الأمواتُ وَالأحَيَـاءُ

أو نَقَشتُم فَالـنَّـقـشُ يَـجـشَـمُـهُ النَّـاسُ وَفِيهِ الإسقَـامُ وَالإبـرَاءُ

أو سَكَتُّم عَنَّا فَكُنَّا كَمَن أغـمَـضَ عَـيـنـاً فِـي جَـفـنِـهَـا الأقـذَاءُ

أو مَنَعتُم مَا تُسألُونَ فَمَن حُـدِّ ثتُمُـوهُ لَـهُ عَـلَـيـنَـا الـعَـتـلاءُ

هَل عَلِمتُم أيَّامَ يُنتَهَبُ النَّـاسُ غِـوَاراً لِـكُـلّ حَـيٍّ عُـواءُ

إذ رَفَـعـنَا الحِمَـالَ مِن سَعَفِ الـ ـبَحرَينِ سَيراً حَتَّى نَهَاهَا الحِسَاءُ

ثُـمَّ مِـلنَـا عَلَـى تَمِيمٍ فَأحرَمَنَـا وَفِـيـنَـا بَـنَـاتُ قَـومٍ إمَـاءُ

لا يُقِـيـمُ الـعَـزيـزُ بِالبَلَدِ السَهـلِ وَلا يَـنـفَـعُ الـذَّلِـيـلَ النِجَـاءُ

لَيـسَ يُـنـجِـي الذِي يُوَائِل مِنَّـا رَأسُ طَـوْدٍ وَحَـرَّةٌ رَجَـلاءُ

مَـلِكٌ أضـلَـعَ البَرِيَّةِ لا يُـوجَـدُ فِـيـهَـا لِـمَـا لَـدَيـهِ كِـفَـاءُ

كَـتَـكَـالِيفِ قَومِـنَا إذَا غَـزَا المَنـذِرُ هَـل نَحـنُ لابـنِ هِنـدٍ رِعَـاءُ

مَـا أصَـابُـوا مِـن تَغلَبِي فَمَطَـلـولٌ عَلَـيـهِ إذَا أُصِيـبَ الـعَـفَـاءُ

إذ أحَـلَّ الـعَـلاةَ قُبَّـةَ مَـيسُـونَ فَـأدنَـى دِيَارِهَـا الـعَوصَـاءُ

فَتَـأوَّت لَـهُ قَـرَاضِبَـةٌ مِـن كُـلّ حَـيٍّ كَـأنَّـهُـم أَلـقَـاءُ

فَهَـداهُـم بِالأسـوَدَينِ وأمـرُ اللهِ بَـالِـغٌ تَـشـقَـى بِـهِ الأشـقِـيَـاءُ

إذ تَـمَنَّـونَـهُـم غُـرُوراً فَسَـاقَتهُم ... إلَيـكُـم أُمـنِـيَّـةٌ أشـــرَاءُ

لَـم يَغُـرّوكُـم غُـرُوراً وَلَكـن ... رَفَـعَ الآلُ شَخـصَهُم وَالضَحَـاءُ

أيُّهـا النَـاطِـقُ المُـبَلِّـغُ عَـنَّـا ... عِنـدَ عَـمروٍ وَهَل لِذَكَ انتِهَـاءُ

مَـن لَـنَـا عِـنـدَهُ مِـنَ الخَيرِ ... آيَـاتٌ ثَـلاثٌ فِـي كُلِّهِنَّ القَضَـاءُ

آيَـةٌ شَـارِقُ الثّـقِيفَةِ إذَا جَـاءَت ... مَـعَـدٌّ لِـكُـلّ حَـيٍّ لِـوَاءُ

حَـولَ قَـيـسٍ مُستَلئِمِينَ بِكَبشٍ ... قَـرَظِـي كَـأنَّـهُ عَـبـلاءُ

وَصَتِيتٍ مِنَ العَواتِكِ لا تَنهَاهُ ... إلاّ مُـبـيَـضَّـةٌ رَعـلاءُ

فَـرَدَدنَـاهُـمُ بِطَعنٍ كَمَا يَخرُجُ ... مِن خُربَـةِ الـمَـزَادِ الـمَـاءُ

وَحَمَلنَاهُمُ عَلَى حَزمِ ثَهلانِ ... شِـلالاً وَدُمِّـيَ الأنسَـاءُ

وَجَبَـهـنَـاهُـمُ بِطَعنٍ كَمَا تُنهَزُ ... فِـي جَـمَّـةِ الـطَـويّ الـدِلاءُ

وَفَـعَـلـنَـا بِـهِم كَمَا عَلِمَ اللهُ ... ومَـا أن لِلـحَـائِـنِـيـنَ دِمَـاءُ

ثُـمَّ حُـجـراً أعنَي ابنَ أُمّ قَطَـامٍ ... وَلَـهُ فَـارِسِـيَّـةٌ خَـضـرَاءُ

أسَـدٌ فِـي اللِـقَـاءِ وَردٌ هَمُوسٌ ... وَرَبِيـعٌ إن شَـمَّـرَت غَـبـرَاءُ

وَفَكَكنَا غُلَّ امرِيءِ القَيسِ عَنهُ ... بَـعـدَ مَـا طَـالَ حَبسُهُ والعَنَـاءُ

وَمَعَ الجَونِ جَونِ آلِ بَنِي الأوسِ ... عَـنُـودٌ كَـأنَّـهـا دَفـوَاءُ

مَا جَزِعنَا تَحتَ العَجَاجَةِ إذ وَلّوا شِـلالاً وَإذ تَـلْـظّـى الصِـلاءُ

وَأقَـدنَـاهُ رَبَّ غَـسّـانَ بِالمُنـذِرِ كَـرهـاً إذ لا تُـكَـالُ الـدِمَـاءُ

وأتَـيـنَـاهُـمُ بِـتِسعَـةِ أمـلاكٍ كِـرَامٍ أسـلابُـهُـم أغـلاءُ

وَوَلَـدنَا عَـمـرو بـنِ أمِّ أنَـاسٍ مِـن قَـرِيـبٍ لَـمّـا أتَانَا الحِبَـاءُ

مِـثـلُـهَـا تُـخرِجُ النَصِيحةَ للقَومِ فَـلاةٌ مِـن دُونِـهَـا أفـلاءُ

فَـاثـرُكُوا الطّيـخَ والتَعَاشِي وَإمّـا تَتَـعَاشَـوا فَفِـي التَعَـاشِي الـدّاءُ

وَاذكُرُوا حِلفَ ذِي المَـجَازِ وَمَـا قُـدِّمَ فِيـهِ الـعُـهُـودُ وَالكُـفَـلاءُ

حَذَرَ الجَورِ وَالتَعدِّي وَهَل يَنقُضُ مَـا فِـي الـمَـهَـارِقِ الأهـوَاءُ

وَاعلَـمُـوا أنَّـنَـا وَإيَّـاكُم فِي مَـا إشـتَـرَطـنَـا يَـومَ إختَلَفنَـا سَـوَاءُ

عَـنَـنـاً بَـاطِـلاً وَظُـلماً كَمَا تُعتَـرُ عَـن حَـجـرَةِ الـرَبِـيضِ الظِّبَـاءُ

أعَـلَـيـنَـا جُـنَـاحُ كِـنـدَةَ أن يَـغنَـمَ غَـازِيـهُـمُ وَمِـنَّـا الـجَـزَاءُ

أم عَـلَـيـنَـا جَرّى إيَادٍ كَمَا نِيـطَ بِـجَـوزِ الـمُـحـمَّـلِ الأعـبَـاءُ

لَيـسَ منَّا المُضَـرَّبُونَ وَلا قَيـسٌ وَلا جَـنـدَلٌ وَلا الـحَـدّاءُ

أم جَـنَـايَـا بَـنِـي عَـتِـيـقٍ فَـإنَّـا مِـنـكُـم إن غَـدَرتُـم بُـرَآءُ

وَتَـمَـانُـونَ مِـن تَـمِـيـمٍ بِأيدِيهِم رِمَـاحٌ صُـدُورُهُـنَّ الـقَـضَـاءُ

تَرَكُوهُم مُلْحَبِينَ فَآبُوا بِنَهابٍ يَصَمُّ مِنهَا الحُدَاءُ

أم عَلَينَا جَرَّى حَنِيفَة أمَّا جَمَّعَت مِن مُحَارِبٍ غَبرَاءُ

أم عَلَينَا جَرَّى قُضَاعَة أم لَيسَ عَلَينَا فِي مَا جَنَوا أندَاءُ

ثُمَّ جَاؤوا يَستَرجِعُونَ فَلَم تَرجِع لَهُم شَامَةٌ وَلا زَهرَاءُ

لَم يُخَلُّوا بَنِي رِزَاحٍ بِبَرقَاءِ نِطَاعٍ لَهُم عَلَيهُم دُعَاءُ

ثُمَّ فَاؤوا مِنهُم بِقَاصِمَةِ الظَّهرِ وَلا يَبرُدُ الغَلِيلَ المَاءُ

ثُمَّ خَيلٌ مِن بَعدِ ذَاكَ مَعَ الغَلاَّقِ لا رَأفَةٌ وَلا إبقَاءُ

وَهُوَ الرَّبُّ وَالشَّهِيدُ عَلَى يَومِ الحَيَارَينِ وَالبَلاءُ بَلاءُ

07 - معلقة لبيد بن ربيعة :

عفتِ الديارُ محلُّها فمُقامُهَا بمنًى تأبّدَ غَوْلُها فَرجَامُهَا

فمدافعُ الرَّيّانِ عرّيَ رسْمُها خلقاً كما ضَمِنَ الوُحِيَّ سِلامُها

دمِنٌ تَجَرَّمَ بعدَ عَهْدِ أنِيسِهَا جَجٌ خَلَوْنَ حَلالُهَا وحَرَامُهَا

رزقَتْ مرابيعَ النُّجومِ وصابَهَا ودقُ الرواعدِ جوْدُهَا فرهامُها

منْ كلّ سَارِيَة وغادٍ مُدْجِنٍ وعشيَّة متجاوبٍ إرْزامُهَا

فَعَلا فُرُوعُ الأيْهُقَانِ وَأطْفَلَتْ بالجلهتين ظباؤهَا ونعامُها

والعينُ ساكِنةٌ على أطْلائِها عُوذاً تَأجَّلُ بالفضَاءِ بِهَامُها

وجَلا السُّيولُ عن الطُّلُولِ كأنّها زبرٌ تجِدُّ متونَها أقْلامُها

أوْ رَجْعُ واشِمة أُسِفَّ نَؤورُهَا كففاً تعرَّضَ فوقَهنَّ وشامُها

فوقفتُ أسْألُهَا،وكيفَ سُؤالُنَا صُمّاً خوالدَ ما يُبينُ كلامُها

عريتْ وكان بها الجميعُ فأبكرُوا منها وَغُودرَ نُؤيُهَا وَثُمَامُها

شاقتكَ ظُعْنُ الحيّ حينَ تحمّلُوا فتكنَّسُوا قُطُناً تَصِرُّ خِيَامُها

من كلّ مَحْفُوفٍ يُظِلُّ عِصِيَّهُ زوْجٌ عليه كلّة وفرامُهَا

زُجَلاً كأنَّ نِعَاجَ ثُوضِحَ فَوْقَهَا وظِباءَ وجرَة عُطّفاً آرَامُهَا

حُفِزَتْ وَزَايَلَهَا السَّرَابُ كأنها أجْزَاعُ بِيشة أثْلُهَا وَرُضَامُهَا

بلْ ما تذكرُ منْ نوارَ وقد نأتْ وَتَقَطَّعَتْ أسْبَابُهَا وَرِمَامُهَا

مُرِيَّة حَلَّتْ بِفَيْدَ وَجَاوَرَتْ أهْلَ الحِجَازِ فأيْنَ مِنْكَ مَرَامُهَا

بمشارقِ الجبلين أو بِمُحَجَّرٍ فَتَضَمَّنَتْهَا فَرْدَة فَرُخَامُهَا

فَصُوَائِقٌ إنْ أيْمَنَتْ فَمَظِنَّة فيها وحافُ القَهْرِ أوْ طِلْخامُهَا

فاقطعْ لُبانَة مَنْ تَعَرَّضَ وَصْلُهُ ولشرٌ واصلِ خُلَّة صَرَّامُها

واحبُ المُجَامِلَ بالجزيلِ وصرمُهُ باقٍ إذا ضلعَتْ وزاغَ قوامُهَا

بِطَليح أسْفَارٍ تَرَكْنَ بقيَّة منها فأحنقَ صُلْبُها وسنامُها

وإذا تغالى لحمُها وتحسَّرتْ وتَقَطَّعَتْ بعد الكَلالِ خِدَامُهَا

فلها هبابٌ في الزِّمامِ كأنَّها صهباءُ خَفَّ مع الجنوبِ جَهَامُها

أو ملمِعٌ وسقَتْ لأحقبَ لاحَهُ طَرْدُ الفُحول وَضَرْبُهَا وَكِدَامُهَا

يعلوُ بها حدبُ الإكامِ مسحَّجٌ قَد رابَهُ عصيانُهَا ووحَامُها

بأحِزَّة الثَّلْبُوتِ يَرْبَأُ فَوْقَهَا قَفْر المَرَاقِبِ خَوْفُهَا آرامُهَا

حتى إذا سَلَخَا جُمَادَى ستَّة جَزءاً فطالَ صِيامُهُ وَصِيَامُها

رَجَعَا بأمرهما إلى ذي مِرَّة حصدٍ، ونجحُ صريمة إبرامُهَا

ورمى دوابرَهَا السَّفَا وتهيَّجَتْ ريحُ المصايفِ سَوْمُهَا وسِهامُهَا

فتنازعا سَبِطاً يطيرُ ظلالُهُ كدخانِ مُشْعَلَةٍ يُشَبُّ ضِرَامُهَا

مشمُولةٍ غلِثَتْ بنابتِ عرْفَجٍ كَدُخَانِ نارٍ سَاطِعٍ أسْنَامُهَا

فمضى وَقَدَّمَهَا وكانتْ عادةً منه إذا هِيَ عَرَّدَتْ إقدامُهَا

فتوسَّطا عرضَ السَّريِّ وصدَّعا مسجورةً متجاوراً قُلاَّمُهَا

محفوفةً وسطَ اليراعِ يُظِلُّها مِنه مُصَرَّعٌ غَابةٍ وقِيامُهَا

أفَتِلْكَ أم وحْشِيَّةٌ مسبوعَةٌ خذلتْ وهاديةُ الصِّوارِ قِوَامُها

خَنْساءُ ضَيَّعَتِ الفَريرَ فلمْ يَرِمْ عرضَ الشَّقائِقِ طوفُها وبغامُها

لِمُعَفَّرٍ قَهْدٍ تَنَازَعَ شِلْوَهُ غُبْسٌ كواسِبُ لا يُمَنُّ طَعَامُها

صَادَفْنَ منها غِرَّةً فأصَبْنَهَا إنَّ المنايا لا تطيشُ سهامُهَا

باتَتْ وَأسْبَلَ واكفٌ من ديمةٍ يروي الخمائلَ دائماً تسجامُها

يعدُو طريقةَ متنِهَا متواتِرٌ في ليلةٍ كَفَرَ النُّجومَ غَمَامُهَا

تجتافُ أصْلاً قالِصاً متنبِّذاً بعجوبِ أنْقاءٍ يميلُ هُيَامُها

وتُضيءُ في وَجْهِ الظلامِ مُنِيرةً كجمانَةِ البحريِّ سُلَّ نظامُها

حتى إذا انحسَرَ الظلامُ وَأسْفَرَتْ بكرتْ تزلُّ عن الثَّرَى أزْلامُها

عَلِهَتْ تَرّدّدُ في نِهاءِ صَعَائِدٍ سَبْعاً تُؤاماً كاملاً أيّامُها

حتى إذا يَئسَتْ وأسْحَقَ حَالِقٌ لم يُبلهِ إرْضاعُها وفِطَامُها

وتوجسّتْ رزّ الأنيس فَرَاعَها عن ظهرِ غَيْبٍ، والأنيسُ سَقَامُها

فَغَدَتْ كلا الفَرجَينِ تَحْسَبُ أنّهُ مَولى المخافة خلفُها وأمامُها

حتى إذا يئسَ الرُّماة وأرْسَلُوا غضفاً دواجنَ قافلاً أعْصامُها

فَلَحِقْنَ واعتكرتْ لها مَدْرِيَّة كالسَّمهريَّة حَدَّهَا وتَمَامُهَا

لِتذودَهُنّ وَأيقنتْ إن لم تَذُدْ أن قد أحمَّ مع الحتوفِ حمامُها

فتقصدَتْ منها كَسابِ فضُرّجتْ بدمٍ وغودرَ في المَكَرّ سُخَامُها

فبتلْكَ إذْ رقَصَ اللوامعُ بالضُّحى واجتابَ أردية السَّرَابِ إكامُها

أقضي اللُّبانة لا أفرّطُ ريبة أو أن يلومَ بحاجة لُوَّامُهَا

أوَلم تكنْ تدري نَوَارُ بأنّني وَصّالُ عَقْدِ حَبَائِلٍ جَدّامُها

تَرّاكُ أمكنة إذا لم أرْضَهَا أوْ يعتلقْ بعضَ النفوسِ حِمامُها

بل أنتِ لا تدرين كم مِنْ ليلة طَلْقٍ لذيذٍ لَهْوُها ونِدَامُها

قَد بِتُّ سامِرَها، وغَاية تاجرٍ وافيتُ إذ رُفِعَتْ وَعَزّ مُدَامُها

أُغْلي السِّباءَ بكلّ أدْكَنَ عاتقٍ أو جَوْنَة قُدِحَتْ وفُضّ خِتَامُها

بصَبوح صافية وجذبِ كرينة بموَتَّرٍ تأتالُهُ إبهامُهَا

بادرتُ حاجتَها الدّجاجَ بسحرَة لأعَلّ منها حينَ هبّ نيامُها

وغداة ريحٍ قَدْ وزعتُ وَقَرَّة إذ أصْبَحَتْ بيدِ الشّمالِ زمامُها

ولقَد حميْتُ الحيَّ تحملُ شِكَّتي فرطٌ، وشاحي إذْ غدوتُ لجامُها

فعَلوتُ مرتقباً عَلى ذي هَبْوَة حَرِجٍ إلى أعلامِهِنّ قَتَامُها

حتى إذا ألْقَتْ يداً في كافرٍ وَأجَنّ عَوْرَاتِ الثُّغُورِ ظَلامُها

أسْهلْتُ وانتصَبتْ كجذع منيفَة جَرْدَاءَ يَحْصَرُ دونها جُرّامُها

رَفَّعْتُهَا طَرَدَ النَّعامِ وَشَلّهُ حتى إذا سَخِنَتْ وَخَفَّ عظامُها

قَلِقَتْ رِحَالَتُهَا وَأسْبَلَ نَحْرُهَا وابتلّ من زَبَدِ الحمِيمِ حِزَامُهَا

تَرْقَى وَتَطْعَنُ في العِنَانِ وتَنْتَحي وِرْدَ الحمَامة إذ أجَدَّ حَمَامُها

وكثيرةٍ غُرَباؤهَا مَجْهُولَة تَرجَى نوافِلُها ويخْشَى ذامُها

غُلْبٌ تَشَذَّرُ بالدُّحُولِ كأنَّهَا جنُّ البديّ رواسياً أقدامُها

أنكرتُ باطلَها وَبُؤْتُ بحقِّها عندي، ولم يَفْخَرْ عليَّ كرامُها

وَجزَورِ أيْسَارٍ دَعَوْتُ لحتفِها بِمَغَالِقٍ مُتَشَابِهٍ أجسامُها

أدعُو بهنّ لعاقِرٍ أوْ مطفِلٍ بذلتْ لجيرانِ الجميعِ لحامُها

فالضيفُ والجارُ الجنيبُ كأنّما هبَطا تبالَة مخصِباً أهْضَامُها

تأوِي إلى الأطْنابِ كلُّ رذيَّة مِثْلُ البَلِيّة قَالصٌ أهدَامُها

ويكلّلُونَ إذا الرياحُ تناوحَتْ خُلُجاً تمدُّ شوارعاً أيْتَامُها

إنّا إذا التقتِ المجَامِعُ لم يَزَلْ منّا لِزَازُ عظيمة جَشّامُها

وَمُقَسِّمٌ يُعْطِي العشيرة حَقَّهَا وَمُغَدْمِرٌ لحقوقِها هَضّامُها

فضلاً،وذو كرمٍ يعينُ على النَّدى سمحٌ كسُوبُ رغائبٍ غنّامُها

مِنْ معشرٍ سنَّتْ لهمْ آباؤهُمْ ولكلّ قومٍ سُنَّةٌ وإمامُهَا

لا يَطبَعونَ وَلا يَبورُ فَعالُهُم إذ لا يَميلُ مَعَ الهَوى أحلامُها

فاقْنَعْ بما قَسَمَ المليكُ فإنّمَا قسمَ الخلائقَ بيننا علاّمُها

وإذا الأمانة قُسِّمَتْ في مَعْشَرٍ أوْفَى بأوْفَرِ حَظِّنَا قَسّامُهَا

فبنى لنا بيتاً رفيعاً سمكُهُ فَسَما إليه كَهْلُهَا وَغُلامُها

وَهُمُ السُّعَاةُ إذا العشيرة أُفْظِعَتْ وهمُ فوارِسُهَا وَهمْ حُكّامُها

وهمُ رَبيعٌ للمُجَاورِ فيهمُ والمرملاتِ إذا تطاولَ عَامُها

وَهُمُ العَشيرة أنْ يُبَطِّىء حاسدٌ أو أن يميلَ معَ العدوّ لئامُها

08 - معلقة الاعشى :

ودّعْ هريــرةَ إنْ الركبَ مرتحـــــلُ *** وهلْ تطيقُ وداعاً أيــها الرّجـــــلُ

غَرّاءُ فَرْعَاءُ مَصْقُولٌ عَوَارِضُـــــها *** تَمشِي الهُوَينا كما يَمشِي الوَجي الوَحِلُ

كَأنّ مِشْيَتَــهَا مِنْ بَيْتِ جارَتِـــــــهَا *** مرّ السّحـــابةِ لا ريثٌ ولا عجـــــلُ

تَسمَعُ للحَلي وَسْوَاساً إذا انصـــرَفَـتْ *** كمَا استَعَانَ بريـــحٍ عِشــرِقٌ زَجِـلُ

ليستْ كمنْ يكره الجيرانُ طلعتـــــها *** ولا تراهـــا لســرّ الجارِ تختتـــــلُ

يَكـــادُ يَصــرَعُها، لـَوْلا تَشَـــدّدُهَا *** إذا تَقُــومُ إلى جَـــارَاتِهَا الكَســـــلُ

إذا تُعالِـــجُ قـــرْناً سَـــاعةً فَتـــرَتْ *** وَاهتَزّ منـــها ذَنُوبُ المَتنِ وَالكَفَـــلُ

مِلءُ الوِشاحِ وَصِفْرُ الـــدّرْعِ بَهكـــنَةٌ *** إذا تَأتّـــى يَكـــادُ الخَصْـرُ يَنْخَـــزِلُ

صدّتْ هريـــرةُ عـــنّا ما تكلّمـــــنا *** جهـــلاً بأمّ خليـــدٍ حبلَ من تصـــــلُ

أأنْ رَأتْ رَجُـلاً أعْـشَـى أضَرّ بـــهِ *** رَيبُ المَنُـونِ، وَدَهْرٌ مفْنِدٌ خَبـــلُ

نِعمَ الضَّجِيعُ غَداةَ الدَّجنِ يَصرَعهـَا *** لِلّـــذّةِ المـــَرْءِ لا جَـــافٍ وَلا تَفِـــلُ

هركـــولةٌ فنـــقٌ درمٌ مـــرافقـــــها *** كـــأنّ أخمصنـــها بالشّوكِ منتعـــلُ

إذا تَقُومُ يَضُوعُ المِسْـــكُ أصْـــورَة *** والزنبـــقُ الوردُ من أردانها شمـــل

ما رَوْضَةٌ مِنْ رياضِ الحـَزْنِ مُعشبةٌ *** خَضـــرَاءُ جادَ عَلَيها مُسْبِلٌ هَطِـــلُ

يضاحكُ الشمسَ منها كوكبٌ شـــرقٌ *** مُـــؤزّرٌ بِعَمِيـــمِ النّبْتِ مُكْتـــــَهِلُ

يَوْماً بِأطْـــيَبَ مِنْـــهَا نَشْـــرَ رَائِحـــَة *** ولا بأحســـنَ منـــها إذْ دنا الأصـــلُ

علّقتها عــرضاً وعلقــتْ رجــــــلاً *** غَيرِي وَعُلّقَ أُخرَى غيرَها الرّجــلُ

وَعُلّقَتْــهُ فَتَــــاةٌ مَا يُحــــاوِلُــــهَ *** مِنْ أهلِـــها مَيّتٌ يَهذي بـــها وَهــلُ

وَعُلّقَتْنـــي أُخَيــرَى مَا تُلائِمُنـــــي *** فاجتَمَـــعَ الحُبّ حُبّاً كُلّــهُ تَـــبِلُ

فَكُلّـــنَا مُغْـــرَمٌ يَهْـذِي بصَاحِــبِهِ *** نَـــاءٍ وَدَانٍ وَمَحْبُـــولٌ وَمُحْتَبِـــلُ

قالتْ هريـــرةُ لمّا جئـــتُ زائــرها *** وَيْلي عَلَيكَ، وَوَيلي منــكَ يا رَجُــلُ

يا مَنْ يَرَى عارِضا قَد بِتُّ أرْقُبُـــــهُ *** كأنّمَا البـــرْقُ فــي حَافَاتِهِ الشُّعَــلُ

لهُ ردافٌ وجـــوزٌ مفــأمٌ عمـــــلٌ *** منطّـــقٌ بسجـالِ المـــاءِ متّصـــل

لمْ يلهــني اللّهوُعنـــهُ حينَ أرقبـــهُ *** وَلا اللّـــذاذَةُ مِنْ كأسٍ وَلا الكَسَـــلُ

فقلتُ للشّربِ في درنـــي وقد ثملـــوا *** شِيموا وكيفَ يَشيمُ الشّــاربُ الثّمـــلُ

بَرْقاً يُضِيءُ عَلى أجـزَاعِ مَسْقطِـــهِ *** وَبِالخَبِيّـــةِ مِنْـــهُ عَارِضٌ هَطِـــلُ

بَرْقاً يُضِـــيءُ عَلى أجــزَاعِ مَسْقطِــهِ *** وَبِالخَبِيـــّةِ مِنْـــهُ عَارِضٌ هَطِـــلُ

قالُوا نِمَــارٌ فبَطـنُ الخالِ جَادَهُـــما *** فالعَسْجَدِيّـــةُ فالأبْـــلاءُ فَالرّجَـــلُ

فَالسّفْحُ يَجــرِي فخِنزِيــرٌ فَبُرْقَتُـــهُ *** حتـــى تدافعـــَ منهُ الرّبوُ فالجـــبلُ

حتى تحمّــلَ منهُ المـــاءَ تكلفـــــةً *** رَوْضُ القَطـــا فكَثيبُ الغَينةِ السّهلُ

يَسقي دِيـــاراً لَها قَدْ أصْبَحَتْ عُـــزَباً *** زوراً تجانفَ عنها القودُ والرّســـلُ

وبلدةٍ مثلِ ظهـــرِ التُرسِ موحشـــة *** للجِـــنّ باللّيْلِ في حَافَاتِـــهَا زَجَـــلُ

لا يَتَمَنّـــى لهَا بِالقَيــْظِ يَرْكَبُـــهَا *** إلاّ الذينَ لهمْ فيـــما أتـــوا مهـــلُ

جاوزتـــها بطليـــحٍ جسرةٍ ســـــرحٍ *** في مِرْفَقَيها إذا استَعرَضْتَها فَتـــــَل

إمّا تَرَيْنَـــا حُفَـــاةً لا نِعَـــالَ لَـــــنَا *** إنّـــا كَذَلِكَ مَـــا نَحْفَـــى وَنَنْتَعِـــلُ

فقدْ أخالـــسُ ربَّ البـــيـــتِ غفلتـــــهُ *** وقـــدْ يحـــاذرُ منـــي ثمّ ما يئـــلُ

وَقَدْ أقُودُ الصّبـــَى يَوْمـــاً فيَتْبَعُـــــني *** وقدْ يصاحبنـــــي ذوالشَـــرّةِ الغزلُ

وَقَدْ غَـــدَوْتُ إلى الحَانُـــوتِ يَتْبَعُنـــي *** شَاوٍ مِشَـــلٌّ شَلُولٌ شُلْشُلٌ شَـــوِلُ

في فِتيَـــةٍ كَسُيُوفِ الهندِ قد عَلِمـــُوا *** أنْ لَيسَ يَدفـــعُ عن ذي الحيلةِ الحِيَلُ

نازعتهمْ قضـــبَ الرّيحـــانِ متكـــئاً *** وقهـــوةً مزّةً راووقـــها خضـــلُ

لا يستفيقـــونَ منها، وهيَ راهنـــــةٌ *** إلاّ بهَـــاتِ وَإنْ عَلّـــوا وَإنْ نَهلُـــوا

يسعـــى بـــها ذو زجاجـــاتٍ لهُ نطفٌ *** مُقَلِّصٌ أســـفَلَ السّرْبـــالِ مُعتَمِـــلُ

وَمُستَجيـــبٍ تَخالُ الصَـــنجَ يَسمَعُـــهُ *** إذا تُرَجِّـــعُ فيـــهِ القَينَةُ الفُضُـــلُ

منْ كـــلّ ذلكَ يـــومٌ قدْ لهـــوتُ بـــه *** وَفي التّجـــاربِ طُولُ اللّهوِ وَالغَزَلُ

والسّاحبـــاتُ ذيـــولَ الخـــزّ آونـــةً *** والرّافـــلاتُ على أعجازها العجـــلُ

أبْلِغْـــ يَزِيدَ بَنـــي شَيْبـــانَ مَألُكَـــةً *** أبَـــا ثُبَيْـــتٍ أمَـــا تَنفَـــكُّ تأتَكِـــلُ

ألسْـــتَ مُنْتَهـــياً عَنْ نَحْـــتِ أثلَتِـــنَا *** ولَسْتَ ضَائِرَهَا مَا أطّتِ الإبِلُ

تُغْـــري بِنَا رَهْطَ مَسعُـــودٍ وَإخْوَتِـــهِ *** عِنـــدَ اللّقـــاءِ فتُـــرْدي ثمّ تَعتَـــزِلُ

لأعرفنّـــكَ إنْ جـــدّ النّفيـــرُ بنـــــا *** وَشُبّتِ الحَـــرْبُ بالطُّوّافِ وَاحتَمَلـــوا

كناطـــحٍ صخـــرة يومـــاً ليفلقـــها *** فلمْ يضـــرها وأوهى قرنهُ الوعـــلُ

لأعرفنّــكَ إنْ جــدّتْ عــداوتنـــا *** والتمسَ النّصر منكم عوضُ تحتمــلُ

تلــزمُ أرمــاحَ ذي الجــدّينِ سورتنا *** عنْدَ اللقــاءِ، فتُرْدِيهــمْ وَتَعْتَــزِلُ

لا تقعــدنّ، وقــدْ أكلتــها حطــباً *** تعــودُ منْ شــرّها يوماً وتبتــهلُ

قد كانَ في أهلِ كَهــفٍ إنْ هُمُ قعــدوا *** وَالجاشــرِيّةِ مَنْ يَسْعَــى وَيَنتَضِلُ

سائلْ بنــي أســدٍ عنّا، فقــد علمــوا *** أنْ سَورْفَ يأتيركَ من أنبائِنا شَكــلُ

وَاسْــألْ ثُشَيــراً وَعَبْدَ الله كُلُّهُــمُ *** وَاسْألْ رَبيعَــةَ عَنّا كَيْــفَ نَفْتَــعِلُ

إنّــا نُقَــاتِلُهُــمْ ثُمّــتَ نَقْتُلُهُــمْ *** عِندَ اللقــاءِ وَهمْ جارُوا وَهم جهلوا

كــلاّ زعمتــمْ بــأنا لا نقاتلكــمْ *** إنّــا لأمْثَالِكــمُ يا قوْمَــنا، قُتُــلُ

حتــى يَظَــلّ عَمِــيدُ القَوْمِ مُتّكِــئاً *** يَدْفَــعُ بالرّاحِ عَنْــهُ نِسوَةٌ عُجُــلُ

أصَــابَهُ هِنْدُوَانــيٌّ، فَأقْصَــدَهُ *** أو ذابــلٌ منْ رماحِ الخطّ معتــدلُ

قَدْ نَطْعــنُ العَيــرَ في مَكنونِ فائِلِــهِ *** وقدْ يشــيطُ على أرماحــنا البـطلُ

هَلْ تَنْتَهــون وَلا يَنهَى ذوِي شَــططٍ *** كالطّعنِ يذهبُ فــيهِ الزّيتُ والفتــلُ

إني لَعَمــرُ الذي خَطّتْ مَنَاسِمُــها *** لهُ وســيقَ إليــهِ الباقــرِ الغيــلُ

لئنْ قتلتــمْ عميــداً لمْ يكنْ صــدداً *** لنقتلــنْ مثلــهُ منكــمْ فنمتــثلُ

لَئِــنْ مُنِيتَ بِنَا عَــنْ غِبّ مَعرَكــةَ *** لمْ تُلْفِــنَا مِنْ دِمَــاءِ القَوْمِ نَنْتَفِــلُ

نحنُ الفــوارسُ يومَ الحنو ضاحيــةً *** جنبيْ فطينــةَ لا ميلٌ ولا عــزلُ

قالــوا الرُّكوبَ فَقُلــنا تلْكَ عادَتُــنا *** أوْ تنزلــونَ فإنّا معــشرٌ نــزلُ

09 - معلقة النابغة الذبياني :

يـا دارَ مَـيّـةَ بـالـعَـلـيْـاءِ فـالـسَّـنَـد أقْـوَتْ وطَـالَ عـلـيـهـا سـالـفُ الأبَدِ

وقـفـتُ فـيـهـا أُصَـيـلانا أُسـائِلُـها عَـيَّـتْ جَـوابًـا ومـا بالـرَّبع مِـن أحَدِ

إلاّ الأوارِيَّ لأيًـا مـا أُبَـيِّـنُـهَـا والـنُّـؤيُ كـالـحَـوْضِ بالمَظلومَةِ الجَلَدِ

رُدَّتْ عـلـيَـهِ أقـاصـيـهِ،ولَـبَّـدَهُ ضَـرْبُ الـولـيـدةِ بالمِسْـحاة في الـثَّأدِ

خـلَّـتْ سَـبـيـلَ أتـيٍّ كـانَ يَـحـبسُـهُ ورَفَّـعـتْـهُ إلـى الـسَّـجْـفين فـالـنَّـضَـدِ

أمـسَـتْ خَـلاءً وأمـسَى أهلُـها احْتـمَلُوا أخْـنَـى عَـلـيـهـا الذي أخْنَى على لُـبَدِ

فـعَـدِّ عَـمَّـا تـرَى إذْ لا ارتِـجـاعَ لـهُ وانْـمِ الـقُـتُـودَ عـلـى عَـيْـرانـةٍ أُجُـدِ

مَـقْـذوفـةٍ بـدَخـيس الـنَّـحْضِ بـازلُـهـا لـه صَـريـفٌ صَـريـفَ الـقَـعْـوِ بالمَسَدِ

كـأنَّ رَحْـلـي وقـد زالَ الـنَّـهـارُ بـنـا يَـومَ الـجَـلـيلِ عـلـى مُسـتأنِسٍ وحَـدِ

مِـن وَحـشِ وَجـرةَ مَـوشـيِّ أكـارِعـهُ طـاوِي المَـصـيرِ كَسِيفِ الصَّيقَلِ الفَرَدِ

سَـرتْ عـلـيـه مِـن الـجَـوزاءِ سَـاريةٌ تُـزجـي الـشَّـمـالُ عـليهِ جـامِدَ البَرَدِ

فَـارتـاعَ مِن صَـوتِ كـلابٍ فبـاتَ لـهُ طَـوْعَ الشَّـوامتِ مِن خَـوْفٍ ومِن صَرَدِ

وكـانَ ضُـمْـرانُ مِـنـهُ حـيـثُ يُـوزعُـهُ طَـعـنَ الـمُـعارِكِ عند المَحجَرِ النَّجُدِ

شَـكَّ الـفَـريـصـةَ بالمِـدْرَى فأنـفَـذَهـا طَـعـنَ الـمُـبَـيـطِرِ إذ يَشفي مِن العَضَدِ

كـأنّـهُ خـارجًـا مـن جَـنـبِ صَفْحَتَهِ سَـفُـودُ شَـرْبٍ نَـسُـوهُ عِـنـدَ مُـفْـتَـأدِ

فـظَـلّ يَـعـجَـمُ أعلى الرَّوْقِ مُـنـقـبضًا فـي حَـالـكِ الـلّوْنِ صدقٍ غَيرِ ذي أوَدِ

لـمّـا رأى واشـقٌ إقـعـاصَ صـاحـبِـهِ ولا سَـبـيـلَ إلـى عَـقـلٍ ولا قَـوَدِ

قالتْ لـه الـنـفـسُ :إنّـي لا أرَى طَـمعًا وإنّ مَـوْلاكَ لـم يَـسْـلَـمْ ولـم يَـصِـدِ

فَـتـلـكَ تُـبـلِـغُـنـي الـنُّـعـمانَ أنّ لـهُ فضلاً على النّاسِ في الأدنَى وفي البَعَدِ

ولا أرَى فـاعِـلاً فـي الـنّـاسِ يُـشـبِـهُهُ ولا أُحـاشِـي مِـن الأقْـوَامِ مـن أحَـدِ

إلاّ سُـلـيـمـانَ إذ قـالَ الإلـهُ لـهُ قُـمْ فـي الـبـريّـةِ فـاحْـدُدْهـا عن الفَنَدِ

وخـيّـسِ الـجِـنَّ إنّـي قـد أذِنْـتُ لـهمْ يَـبْـنُـونَ تَـدْمُـرَ بـالـصُّـفّـاح والـعَـمَـدِ

فمَـنْ أطـاعَـكَ فـانـفَـعْـهُ بـطـاعـتـهِ كـمـا أطـاعَـكَ وادْلُـلْـهُ عـلـى الـرَّشَـدِ

ومـنْ عَـصـاكَ فـعـاقِـبْـهُ مُـعـاقَـبَـةً تَـنْـهَـى الـظّـلـومَ ولا تَـقـعُـدْ عـلـى ضَـمَـدِ

إلاّ لِـمـثـلِـك ، أوْ مَـنْ أنـتَ سَـابِـقُـهُ سبـقَ الـجـوادِ إذا اسْـتَـولَـى عـلـى الأمَـدِ

أعـطَـى لـفـارِهَـةٍ حُـلـوٍ تـوابِـعُـهـا مـنَ الـمَـواهِـبِ لا تُـعْـطَـى على نَـكَـدِ

الـواهِـبُ الـمـائَـةَ الـمـعْـكـاءَ زيَّـنَـهـا سَـعْـدانُ تـوضِـحُ فـي أوْبـارِهـا الـلِّـبَـدِ

والـراكـضَـاتِ ذُيـولَ الـرَّيْـطِ فَـنَّـقَـهـا بَـرْدُ الـهَـواجـرِ كـالـغـزلانِ بالـجَـرِدِ

والـخَـيـلَ تَـمـزَعُ غـربًـا فـي أعِـنَّـتِـهـا كـالـطّـيـرِ تَـنـجو من الشُّؤْبـوبِ ذي الـبَـرَدِ

والأدمُ قدْ خُيّسَتْ فُتلاً مَرافِقُها مَشدودَةً برِحَالِ الحِيرة الجُدَدِ

واحْكمْ كَحُكمِ فَتاة الحيّ إذْ نَظَرتْ إلى حَمامِ شِراعٍ وَارِدِ الثَّمَدِ

يَحفُّهُ جانبًا نيقٍ وتُتْبِعُهُ مِثلَ الزُّجاجَةِ لم تَكْحلْ من الرَّمَدِ

قالتْ ألا لَيْتَما هذا الحَمامُ لنا إلى حَمامَتِنا ونِصفُهُ فَقَدِ

فَحسَّبُوهُ فألْفَوْهُ كما حَسَبَتْ تِسعًا وتِسعينَ لم تَنقُصْ ولم تَزِدِ

فَكمَّلتْ مائةً فيها حَمامتُها وأسْرَعتْ حِسْبةٌ في ذلكَ العَدَدِ

فلا لَعَمْرُ الذي مَسَّحتُ كَعبتَهُ وما هُريقَ على الأنْصابِ من جَسَدِ

والمؤمنِ العائِذاتِ الطّيرَ تمسَحُها رُكْبانَ مكّةَ بينَ الغَيْلِ والسَّعَدِ

ما إنْ أتيتُ بشَيءٍ أنتَ تَكْرهُهُ إذًا فلا رَفَعَتْ سَوْطي إليَّ يَدِي

إلاّ مقالةَ أقوامٍ شَقيتُ بها كانَتْ مقالَتُهُمْ قَرْعًا على الكَبِدِ

إذًا فَعاقبني ربّي مُعاقبةً قَرَّتْ بها عَينُ منْ يأتيكَ بالفَنَدِ

هذا لأبرأ مِنْ قَوْلٍ قُذِفْتُ بِهِ طَارَتْ نَوافِذُهُ حَرًّا على كَبدي

أنْبِئْتُ أنَّ أبا قابوسَ أوْعَدَني ولا قَرارَ على زَأرٍ منَ الأسَدِ

مَهْلاً فِداءٌ لك الأقوامِ كُلّهُمُ وما أُثَمِّرُ من مالٍ ومنْ وَلَدِ

لا تَقْذِفْني بِرُكْنٍ لا كَفاءَ لهُ وإنْ تَأثَّفَكَ الأعداءُ بالرَّفَدِ

فـمـا الـفُـراتُ إذا هَـبَّ الـرّيـاحُ لـهُ تَـرمـي أواذيُّـهُ الـعـبْـرَيـنِ بـالـزَّبَـدِ

يَـمُـدُّهُ كـلُّ وادٍ مُـثـرَعٍ لُـجِـبٍ فـيـهِ ركـامٌ مـن الـيَـنْـبوتِ والـخَـضَدِ

يـظَـلُّ مِـن خَـوفِـهِ المَـلاّحُ مُعتَصِمًا بـالـخَـيْـزرانَـةِ بَـعـدَ الأيْـنِ والنَّـجَـدِ

يـومًـا بِـأجْـوَدَ مـنـهُ سَيْـبَ نـافِـلَـةٍ ولا يَـحُـولُ عَـطـاءُ الـيـومِ دونَ غَـدِ'

هذا الـثَّـنـاءُ فـإنْ تَـسمَـعْ بـه حَـسَـنًا فـلـم أُعـرِّض أبَـيـتَ الـلّـعنَ بـالـصَّـفَدِ

هـا إنَّ ذي عِـذرَة إلاّ تـكُـنْ نَـفَـعَـتْ فـإنَّ صـاحـبَـهـا مُـشـارِكُ الـنَّـكَـدِ

10- معلقة عبيد بن الأبرص :

أقفَرَ مِن أهــلِهِ مَلْحوبُ فالقُــطبيَّات فالدَّنــوبُ

فَـراكِـسٌ فـثُـعَـيـلِبــاتٌ فَـذاتَ فَـرقَـين فالقَـلِيبُ

فَـعَـرْدةٌ ، فَـقَـفـا حِـبـرٌ لَيسَ بِـها مِنـهُـمُ عَـريبُ

إن بُـدِّلَـتْ أهْلِـها وُحوشًا وغَـيَّرتْ حالَـها الخُطُـوبُ

أرضٌ تَـوارَثَـهـا الـجُـدوبُ فَكُلُّ من حَلَّـها مَحْـروبُ

إمَّـا قَـتـيـلاً وإمَّـا هَـلْكًـا والشَّيْبُ شَـيْنٌ لِمَنْ يَشِيبُ

عَينـاكَ دَمْعُـهمـا سَروبٌ كـأنَّ شَـأنَيـهمـا شَـعِيبُ

واهِيـةٌ أو مَـعـينُ مَمــعْنٍ مِنْ هَضْبـةٍ دونَـها لُـهوبُ

أو فَلْجُ وادٍ بِبَطْـــنِ وادٍ لِلمـاءِ مِنْ تَحتِـها سَكوبُ

أوْ جَـدولٌ فـي ظِلالِ نَـخْـلٍ لِلمـاءِ مِنْ تَـحْتِـهـا قَسيبُ

تَـصْبـو وأنَّـى لـكَ النَّصابي ؟ أنَّـي وقَـد راعَـكَ المَشيبُ؟

فـإنْ يَكُـنْ حـالَ أجْمَعِها فـلا بَـدِيٌّء ولا عَـجـيبُ

أوْ يـكُ أقْفَـرَ مِنـها جَـوُّها وعـادَهـا المَحْلُ والجُدوبُ

وكُـلُّ ذي نِـعْـمـةٍ مَخلـوسٌ وكُـلُّ ذي أمَـلٍ مَـكـذوبُ

وكُـلُّ ذي إبِـلٍ مَـوْروثٌ وكُـلُّ ذي سَـلَـبٍ مَسْـلـوبُ

وكُـلُّ ذي غَـيْـبـةٍ يَـؤوبُ وغـائِـبُ المَـوْتِ لا يَـؤوبُ

أعـاقِـرٌ مِـثْـلُ ذاتِ رَحْمٍ؟ أم غـانِمٌ مِـثْـلُ مَـنْ يَـخيبُ؟

مَـنْ يَـسْـأَلِ الـنَّـاسَ يَـحْرِمُوهُ وسـائِـلُ اللهِ لا يَـخـيـبُ

أفْلِحْ بِما شِئْتَ قدْ يَبلُغُ بالـ ضَّعْـفِ وقَدْ يُـخْـدَعُ الأرِيبُ

لا يَعِظُ النَّاسُ مَنْ لا يَعِظُ الدْ دَهْـرُ ولا يَـنْـفَـعُ الـتَّـلْـبِـيـبُ

إلاّ سَـجِيَّـاتُ مـا الـقُـلُـوبُ وكم يُـصَـيِّـرْنَ شـانـئـاً حَبِيبُ

سـاعِدْ بِـأرضٍ إنْ كُنتَ فيها ولا تَـقُـلْ إنَّـنـي غَـريـبُ

قـدْ يُـوصَلُ النَّازِحُ النَّائي وقد يُـقْـطَـعُ ذو السُّـهْمَةِ القَـريبُ

والـمَرْءُ مـا عـاشَ في تَكْذيبٍ طُـولُ الحَيـاةِ لـهُ تَـعْـذيـبُ

بـل رُبَّ مـاءٍ وَرَدتُ آجِـنٍ سَـبـيـلُـهُ خـائفٌ جَـدِيـبُ

ريـشُ الـحَمـامِ عـلى أرْجائِـهِ لِـلـقَـلـبِ مِـنْ خَـوْفِـهِ وَجِـيبُ

قَـطَـعـتُـهُ غُـدْوة مُـشِـيـحـاً وصـاحِـبـي بـادِنٌ خَـبـوبُ

غَـيْـرانـةٌ مُـوجَـدٌ فَـقـارُهـا كـأنَّ حـاركَـهـا كَـثِـيـبُ

أخلَفَ ما باذلاً سَديسُها لا حِقَّةٌ هِيَ ولا نَيُوبُ

كَأنَّها مِن حَمير غابٍ جَوْنٌ بِصَفْحَتِهِ نُدوبُ

أو شَبَبٌ يَحفِرُ الرُخامى تَلُفُّهُ شَمألٌ هُبوبُ

فذاكَ عَصْرٌ ، وقدْ أراني تَحمِلُني نَهدَةٌ سُرحوبُ

مُضَبَّرٌ خَلقُها تَضبيراً يَنْشَقُّ عَنْ وَجْهها السَّبيبُ

زَيتِيَّةٌ ناعِمٌ عُروقُها وَلّيّنٌ أسرُها رَطيبُ

كَأنَّها لِقوةٌ طَلوبُ تُخزَنُ في وَكرِها القُلوبُ

بانَت عَلى إرَمٍ عَذوباً كَأنَّها شَيخَةٌ رَقوبُ

فَأصبَحَت في غَداةِ قِرَّةٍ يَسْقُطُ عَنْ رِيشِها الضَّريبُ

فَأبصَرَت ثَعلَباً مِن ساعَةٍ وَدونَهُ سَبسَبٌ جَديبُ

فَنَفَضَت ريشَها وَاِنتَفَضَت وَهيَ مِن نَهضَةٍ قَريبُ

فَاِشتالَ وَاِرتاعَ مِن حَسيسِها وَفِعلُهُ يَفعَلُ المَذؤوبُ

فَنَهَضَت نَحوَهُ حَثيثَةً وَحَرَدَت حَردَةً تَسيبُ

يَدِبُّ مِن حِسِّها دَبيباً وَالعَينُ حِملاقُها مَقلوبُ

فَأدرَكَتهُ فَطَرَّحَتهُ والصَّيْدُ مِنْ تَحْتِها مَكْروبُ

فَـجَـدَّلْـتـهُ فَـطَـرَّحَـتـهُ فـكَـدَّحَـتْ وَجْـهَـهُ الـجَـبـوبُ

فـعـاوَدَتْـهُ فَـرَقَّـعَـتْـهُ فـأرْسَـلَـتْـهُ وهُـوَ مَـكْـروبُ

يَـضغـو وَمِـخلْـبُـهـا فـي دَفّـهِ لا بُـدَّ حَـيْـزومُـهُ مَـنـقُـوبُ

كلمة شكر

كلـــــمة شكر

وفي الختام لا يسعني الا ان أتقدم بجميل عبارات الشكر والتقدير والامتنان الى التي كانت لي عونا

الى من كانت ولا تزال بمثابة المعين الذي لا ينضب

الدكتورة الفاضلة " حبيبة بوتمجت " التي قبلت دعوتنا إياها للإشراف على هذا البحث

فتقبل اللهم منا ومنها أعمالنا بقبول حسن وأحينا ما أحييتنا طلبة علم وأمتنا ما أمتـنا طلبة علم ووفقنا لخدمة لغة كتابك وأهدنا الى ما فيه خير

إنك قريب سميع تجيب الدعاء

"رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَىٰ وَالِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحًا تَرْضَاهُ وَأَدْخِلْنِي بِرَحْمَتِكَ فِي عِبَادِكَ الصَّالِحِينَ"

سورة النمل الآية 19

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم .

أوّلاً: المصادر العربية:

1. أبو فرج علي بن حسين الاصفهاني: الاغاني ، طبعة دار الكتب المصرية القاهرة 1929 ج16.
2. ابن الانباري: شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات.
3. ابن جني: الخصائص ، ج 3.
4. ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء دار الكيب العلمية ، بيروت ، ط2 ، 1988.
5. ابن عبد ربه: العقد الفريد.
6. ابن فارس ، الصاحبي: فقه اللغة.
7. ابن قتيبة: الشعر والشعراء، راجعه الشيخ محمد عبد المنعم العريان – دار أحباء العلوم ، بيروت – ط3 1987 .
8. ابن قتيبة: عيون الأخبار ج 4.
9. ابن كثير : تفسير القرآن العظيم ، دار إحياء للكتب العربية ، عيسى الباي الحلبي وشركاه ، د ت ج 1.
10. ابن منظور: المعجم الوجيز.
11. الأعشى: – الديوان – شرح يوسف شكري فرحات ط1.
12. الاصفهاني: الاغاني 17.
13. الاصمعي: الاصمعيات ، ط7.
14. الاعشى: الديوان، شرح كامل سليمان ، دار الكيب بيروت لبنان ط 1 ، د،ت
15. الالوسي: بلوغ الارب في معرفة احول العرب ط1 ،ج3.
16. البغدادي: خزانة الادب ولب لباب لسان العرب.
17. البغدادي: خزانة الادب ولب لباب لسان العرب ،ط1 ، ج3.
18. التبريزي أبو زكريا يحي بن علي: حققه الامام محمد الخضر حسين ، الصديق للعلوم سوريا ط 1 ، 2013.
19. الجاحظ: الحيوان ، ج 3 ، تحقيق عبد السلام هارون ط2 ، مكتبة عيسى الحلبي 1965.
20. الحادرة: الديوان، تحقيق ناصر الدين الاسد بيروت 1973 م.
21. الحارث بن حلزة: الديوان تحقيق د.اميل بديع يعقوب دار الكتاب العربي، بيروت ط1 ،1991.
22. الحموي: خزانة الادب وغاية الارب ، ج2.
23. الخنساء: الديوان، شرح ديوان الخنساء اضافة الى مرائي ستين شاعرة من شواعر العرب ، دار التراث بيروت 1968.
24. الزجاج: معاني القرآن وإعرابه ط1 ، ج4.
25. الزركشي: البرهان في علوم القران ،ج2.
26. الزمخشري: الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الاقاويل في وجوه التنزيل ، دار الكتاب العربي ، بيروت ،1947
27. السجلماسي: المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع ط1 1980.

28. السيوطي: الاتقان في علوم القران ، تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم ج3.
29. الشاطبي:الموافقات في أصول الأحكام ج3.
30. الشنقيطي: شرح المعلقات العشر ، و أخبار شعرائها
31. العلوي يحي بن حمزة: كتاب الطراز المتضمن لأسرار البلاغة ، وعلوم حقائق الاعجاز دار الكتب العلمية ،1982 ، بيروت ج3.
32. الغزالي: المستصفى في علم الاصول ج1.
33. الغزالي: قواعد العقائد من إحياء الدين ، ط1.
34. الفرزدق: الديوان.
35. القرطبي: الجامع لأحكام القران مج 9.
36. القيرواني: العمدة في محاسن ال. شعر ونقده ، ط5 ، ج 2.
37. القيرواني: عبد الكريم النهشلي ، الممتع في صيغة الشعر ، تحقيق سلام محمد وغلول ، دار المعارف الاسكندرية د ، ت.
38. المصري: تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن
39. المفضل الضبي :المفضليات، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون ، دار المعارف مصر ط 4، 1964.
40. النابغة الذبياني: الديوان ، تحقيق محمد ابو الفضل ابراهيم ، دار المعارف مصر القاهرة ، د،ت.
41. النابغة الذبياني: الديوان، تحقيق أبو الفضل ابراهيم ط 2 دار المعارف.
42. ديوان الهذليين: الجمهورية العربية المتحدة للثقافة و الارشاد القومي ، المكتبة العربية للتراث ، دار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة 1965.
43. زهير بن ابي سلمى: شرح ديوانه ، صنعة ثعلب الامام أبي العباس أحمد بن يحي بن زيد الشباني ، دار الكتب ، القاهرة ، بيروت 1944 ، الدار القومية للطباعة والنشر القاهرة.
44. طرفة بن العبد: الديوان، قدم له وشرحه د.سعدي الضنتاوي – دار الكتاب العربي – بيروت – ط11994.
45. طه ، طه: صورة المرأة ورموزها الدينية عند شعراء المعلقات ، فضاءات للنشر والتوزيع الاردن، ط1، 2009 .
46. عمرو بن كلثوم: الديوان، جمع وتحقيق وشرح الدكتور اميل بديع يعقوب ، دار الكتاب العربي ط1 1995.
47. عنترة بن شداد: الديوان ، تحقيق وشرح عبد المنعم عبد الرؤوف شلبي ، قدمه له ابارهيم الايبادي، المكتبة التجارية الكبرى ، القاهرة ، شركة فت للطباعة والنشر.
48. عنترة بن شداد: الديوان، مطبعة الأداب ، بيروت 1893.
49. لبيد بن ربيعة العامري: الديوان، دار ضادر بيروت.
50. لسان العرب ط1 .
51. الإمام عبدالقاهر الجرحاني ، دلائل الإعجاز ، وقف على تصحيح طبعه ، وعلق حواشيه السيد محمد رشيد رضا ، ط5 ،دار المنار ،مصر ، 1372 هـ.
52. بدر الدين الزركشي، البرهان في علوم القران تحقيق محمد ابو الفضل ابراهيم ،دار التراث ،القاهرة،د.ت.

53. الحافظ جلال الدين عبدالرحمن السيوطي،الاتقان في علوم القران،تحقيق محمد ابو الفضل ابراهيم، دار التراث،القاهرة ، د.ت.
54. أبو الفتح عثمان ابن جني ، الخصائص ، تحقيق محمد النجار ، ط3 ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،1987.

ثانيا : قائمة المراجع العربية :

1. أبو سويلم ، انور: المطر في الشعر الجاهلي ، دار الجيل ، بيروت ط1 1987 ص107.
2. أبو نواس: الديوان ط2.
3. أحمد / محمد ، ويس: الانزياح في منظور الدراسات الأسلوبية (الرياض ، السعودية ، مؤسسة اليمامة الصحفية ، سلسلة كتاب الرياض الشهري ط1 افريل 1424هـ / 2003 م).
4. أحمد محمد – الحوفي: الغزل في العصر الجاهلي ،(د ط) ، دار القلم بيروت ، لبنان ، دت.
5. أرسطو : كتاب الشعر – تحقيق شكري محمد عياد ، الهيئة المصرية للكتاب 1999.
6. ابن الكلبي: كتاب الاصنام ، تحقيق محمد عبد القادر احمد و احمد محمد عبيدت مكتبة النهضة المصرية / القاهرة ودار الشباب للطباعة والنشر / القاهرة 1924
7. ابن حبيب: المحبر.
8. احسان الديك: ، صدى عشتار في الشعر الجاهلي.
9. احمد سيد محمد: المرأة في أدب العقاد ، (د ط) النشر البحث قسنطينة الجزائر ، (د ت. (
10. احمد عثمان احمد: المعلقات دراسة اسلوبية ، دار طيبة للنشر و التوزيع 2007.
11. احمد عيسى بك: الغناء للاطفال عند العرب ، المطبعة الاميرية ببولاق ، القاهرة ، 1936.
12. البوسف ، يوسف: مقالات في الشعر الجاهلي.
13. الحوفي أحمد محمد: المرأة في الشعر الجاهلي ، دار الفكر العربي ط2
14. الشورى مصطفى عبد الشافي: الشعر الجاهلي تفسير أسطوري.
15. الطاهر مكي: امرؤ القيس، حياته وشعره ، دار المعارف الطبيعة الخامسة.
16. الفيفي ، عبد الله: مفاتيح القصيدة الجاهلية نحو روية نقدية جديدة (عبر المكتشفات الحديثة في الاثار والميثولوجيا) ط 1 ، النادي الادبي الثقافي ، جدة ، الرياض ، 2001.
17. المسدي عبد السلام: الأسلوبية والأسلوب ، دار سعاد الصباح ، ط 4، 1993.
18. النعيمي ، احمد اسماعيل الاسطورة في الشعر العربي قبل الاسلام.
19. امرؤ القيس : الديوان ، تحقيق ابراهيم محمد ابو الفضل ، دار المعارف ، القاهرة ط 4.
20. اميليو عرسيه غومث: مع شعراء الأندلس و المتنبي – دراسة الغريب – د . طاهر مكي دار المعارف – مصر – 1992.
21. جمعة حسين: الحيوان في الشعر الجاهلي ، دار رسلان للطباعة والنشر ، سوريا ، دمشق 2010.
22. جواد علي: المفصل ج 4.
23. جورج غريب: الجاهلية أدب وفن وتاريخ ط3، دار الثقافة ، بيروت 1978.
24. حبيب الزيات: المرأة في الجاهلية ، مؤسسة هنداوي للتعليم و الثقافة ، القاهرة جمهورية مصر العربية 2012.

25. حسني عبد الجليل يوسف: عالم المرأة في الشعر الجاهلي ، ط1 ، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر الاسكندرية ، 2007.
26. خليل رفيق عطوي: المراة في شعر الغزل الاموي ، ط1 ، دار العلم الملاين ، لبنان 1986 م.
27. ربايعة موسى: قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي ، دار جرير ، عمان ط1 2020.
28. رجاء عيد: دراسة في لغة الشعر رؤية نقدية ، منشأة المعارف – الاسكندرية.
29. رشيد الجميلي: تاريخ العرب في الجاهلية وعصر الدعوة الاسلامية مطبعة الرصافي ، بغداد 1971 م.
30. رومية وهب: الرحلة في القصيدة الجاهلية مؤسسة الرسالة بيروت – لبنان – ط2 1979.
31. سعيد حسن البحيري: علم لغة النص ، الاتجاهات و المفاهيم ، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان القاهرة، ط1 ، 1998.
32. سليمان محمد سليمان: محاكاة الشعر الجاهلي بين التقليد و الابداع ، ط 1 ، دار القضاء لدنيا الطباعة و النشر ، 2005.
33. شكري فيصل: تطور الغزل بين الجاهلية و الاسلام.
34. شوقي ضيف: العصر الجاهلي – دار المعارف ، ط8.
35. شيخو: الشعراء النصرانية ج 2.
36. صلاح الدين الهادي: أمراء الشعر في العصر الجاهلي ، مكتبة الشباب بالمنيرة ، 1975 ج 1.
37. طه ، طه: صورة المرأة ورموزها الدينية عند شعراء المعلقات ، فضاءات للنشر والتوزيع الاردن، ط1، 2009 .
38. طه حسين: في الادب الجاهلي ، دار المعارف ، القاهرة ، 1977.
39. عباس محمود العقاد: شعر الغزل ، ط1 ، دار المعارف مصر ، 1980 م.
40. عبد الرحمان نصرت: الواقع والاسطورة في شعر أبي ذؤيب الهذلي
41. عبد السلام المسدي: الاسلوب و الاسلوبية ، الدار العربية للكتاب ، تونس ، ط2، 1982.
42. عبد الغفار: التأويل وصلته باللغة.
43. عبد المالك مرتاض: في نظرية النقد ، متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها ، دار هومة بوزريعة ، الجزائر ، ط 2005.
44. عبد المطلب محمد: قراءة ثانية في شعر امرئ القيس ، الشركة المصرية العالمية / مصر ط 1 1996.
45. عبد المطلب محمد: قراءة ثانية في شعر امرئ القيس.
46. عثمان بدري: دراسات تطبيقية في الشعر العربي ، نحو تأصيل منهج في النقد التطبيقي ، منشورات ثالة ، الابيار ، الجزائر 2009.
47. علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى أخر القرن الثاني هجري ، دراسة في أصولها و تطورها ، ط2 دار الاندلس بيروت لبنان ، 1983.
48. علي البطل: الصورة في الشعر الجاهلي ، حتى أخر القرن الثاني الهجري ، دراسة في أصورلها وتطورها – دار الاندلس ط 2، 1981.
49. علي الجندي: عيون الشعر العربي القديم ،(د ط) ، دار غريب للطباعة و النشر القاهرة ، (دت) ج1.

50. علي جواد: تاريخ العرب قبل الاسلام ، ج8 ، القسم الاجتماعي والثقافي ، مطبعة المجمع العلمي العراقي العراق 1959.
51. علي عبد الأحد: الأسرة والمجتمع ، ط 4 ، دار إحياء الكتب العربية ، القاهرة 1958.
52. عوض ريتا : بنية القصيدة الجاهلية ، دار الاداب / بيروت ط1 1992.
53. فريدة بن عاشور : المعايير الجمالية في وصف المرأة عند شعراء المعلقات ، رسالة ماجستير جامعة قسنطينة .
54. عودة تأويل الشعر وفلسفة عند الصوفية (ابن عربي) ط1.
55. مجلة أبو عمشة: ضوابط التأويل عند الأصوليين ، مجلة دراسات ، المجلد 20(أ) العدد 1.
56. مجمع الامثال.
57. محمد ابو الفضل ابراهيم ، علي محمد البجاوي: أيام العرب في الجاهلية.
58. محمد العبد: ابداع الدلالة في الشعر الجاهلي ، دار المعارف 1988.
59. محمد الهادي الطرابلسي: بحوث في النص الادبي ، الدار العربية للكتاب ، تونس.
60. محمد حسن عبد الله: الصورة و البناء الشعري ، دار المعارف ، سلسلة المراسلات الأدبية رقم 83.
61. محمد حسين هيكل: حياة محمد – دار المعارف ، مصر، ط15، دت.
62. محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي بين القديم و الحديث – الهيئة المصرية العامة للكتاب – فرع الاسكندرية ط2، 1978.
63. محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1984.
64. محمد على طه الدرة ، فتح الكبير المتعال: إعراب المعلقات العشر الطوال ، مكتبة السوادي للتوزيع ، جدة ط2، 1989.
65. محمد عناني: المصطلحات الادبية الحديثة ، دراسة ومعجم انجليزي عربي، الشركة العالمية لونجمان القاهرة 1996.
66. مصطفى سويف: الاسس الفنية للابداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف بمصر ، ط2 1959 .
67. مصطفى عبد الغني: عنصر المكان في شعر محمد أبو سنة الهيئة العامة لقصور الثقافة كتاب الثقافة الجديدة رقم 1996.
68. مصطفى ناصف: اللغة و التفسير و التواصل ، عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب الكويت.
69. ناصر الدين الأسد: مصادر الجاهلية وقيمتها التاريخية ، دار المعارف مصر 1956.
70. نصرت عبد الرحمان: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي ، ط2 ، مكتبة الاقصى ، عمان ، الاردن ، 1998.
71. نصرت عبد الرحمان: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث ، مكتبة الاقصى عمان 1982، ط2.
72. "نواري سعودي أبو زيد : جدلية الحركة و السكون ، نحو مقاربة أسلوبية لدلائلية البنى في الخطاب الشعري عند نزار قباني "" الغاضبون أنموذجا "" بيت الحكمة للنشر والتوزيع ، ط، 2009".
73. نوري حمودي القيسي: دراسات في الشعر الجاهلي ، دار الفكر دمشق ، 1972.

74. هلال الجهاد: جمالية الشعر العربي دراسة في فلسفة الجمال في الوحي الشعري الجاهلي ، ط1 ، مركز الدراسات الوحدة العربية ، بيروت 2007.
75. وهب أحمد رومية: شعرنا القديم والنقد الجديد – سلسلة عالم المعرفة الكويت – رقم 207 مارس 1996.
76. وهب رومية: الرحلة في القصيدة العربية،مطبوعات اتحاد الكتاب ، والصحفيين الفلسطيين 1985
77. يحي الجبور: الشعر الجاهلي خصائصه وفنونه ، ط 4 ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، لبنان 1983.
78. يحي الجبوري: الجاهلية مقدمة في الحياة العربية لدراسة الأدب الجاهلي ، مطبعة المعارف بغداد 1968.
79. يوسف حسن بكار : اتجاهات الغزل في القرن الثاني للهجرة ، دار الاندلس ، بيروت ، لبنان.
80. يوسف خليف: دراسات في الشعر الجاهلي ، مكتبة غريب ، القاهرة 1981.
81. فايز الداية ، علم الدلالة العربي ، النظرية والتطبيق دراسة تاريخية تأصيلية نقدية ،دار الفكر، دمشق ،ط1 ،1985
82. أ.د.أحمد درويش، دراسة الاسلوبية بين المعاصرة والتراث ،مكتبة الزهراء ، عابدين القاهرة ، د.ت.
83. ابراهيم السمراني ، الفعل زمانه و أبنيته، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، ط 1980 .

ثالثا : المصادر والمراجع المترجمة:

1. جاكبسون: قضايا الشعرية ، ترجمة محمد الوالي و مبارك حنون ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط، 1988.
2. جوليا كريستيفا : علم النص، ترجمة فريد الزاهي ، مراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب ط 1، 1991.
3. رولات بارت: الكتابة في درجة الصفر، ترجمة محمد نديم خشنة ، مركز الانماء الحضارس ط1، 2002 حلب
4. رولان بارت: لذة النص ، ترجمة منذر عياشي ، مركز الانماء الحضاري ، حلب ، ط 1، 1992.
5. سلدن: النظرية الادبية المعاصرة ترجمة د – جابر عصفور ، الهيئة العامة لقصور الثقافة 1990.

رابعا:المجلات والدوريات:

1. أبو عمشة: ضوابط التأويل عند الاصوليين ، مجلة دراسات ، المجلد 20(أ) العدد 1.
2. عبد القادر الرباعي: طاقة اللغة وتشكيل المعنى ، مجلة فصول ، المجلد الرابع عشر العدد الثاني 1995.
3. نصر حامد ابوزيد: الهيرمينوطيقيا ، ومعضلة تفسير النص ، مجلة فصول ، المجلد الاول ، العدد الثالث ، افريل 1981.
4. احسان الديك: عينية الحادرة ، ترتيلة استمطار في محراب عيشتار ، المجلة الاردنية في اللغة العربية و آدابها ، جامعة مؤتة ، الكرك ، مجلد6 ، العدد 2 رقم التسلسل 2010.
5. رائدة مهدي جابر ،دور المرأة في الشعر الجاهلي ، مجلة كلية التربية الأساسية، جامعة بابل ، العدد 2 ،2009.

خامسا: الأطروحات، والرسائل الجامعية:

1. ***فريدة بن عاشور : المعايير الجمالية في وصف المرأة عند شعراء المعلقات ، رسالة ماجستير جامعة قسنطينة.***

2. **حيدر لازم مطلك: المكان في الشعر الجاهلي قبل الاسلام رسالة ماجستير ،كلية الاداب ، جامعة بغداد،1987.**

الفـهـرس

- مقدمة

- الفصل الأول: أسماء النساء في مطالع القصائد الجاهلية.

- المبحث الأول:

1- تمهيد.....8

2-الأسماء عند العرب.....15

3-أسماء النساء في مطالع القصائد الجاهلية.....18

- المبحث الثاني:

1- المعلقات وبناؤها الفني.....22

- أقسام المعلقة:

أولا: مقدمة المعلقة(القصيدة).....22

1-الأطلال.....22

2- أسماء المحبوبات.....27

3- افتتاحيات أخرى.....28

ثانيا: موضوع المعلقات..... 29

ثالثا: دور المرأة في الشعر الجاهلي.....30

أ- بكاء الشعراء على الأطلال.....46

ب- ارتباط الطلل بالمرأة (أسماء النساء) 60

ج- التفسير الأسطوري لتوظيف أسماء النساء في المقدمات الطللية.....67

د- بكاء الشعراء على رحيل المرأة (آلهة الخصب عشتار) 72

- الفصل الثاني: التحليل الصوتي والصرفي لأسماء النساء في المعلقات.

- المبحث الأول:

1- التأويل والاتساع في النقد القديم ودورهما في بيان المعاني وتوضيح المقاصد.....77

2- الدلالة الصوتية: (المعجمية).....85

3- الدلالة الصرفية: دلالة إسناد مختلف الصيغ الفعلية (ماض، مضارع، أمر) إلى أسماء النساء في المعلقات 119

- الفصل الثالث: الدلالة النحوية والبيانية لأسماء النساء في المعلقات.
- المبحث الأول:

1- الدلالة النحوية: دلالة المواقع الاعرابية لهذه الأسماء.....169

2- الدلالة البيانية 220

أ- مدخل 220

ب- صورة المرأة في المعلقات.....225

ج- أبعادها الرمزية.....247

د- التحليل البياني لأسماء النساء في المعلقات.....256

- خاتمة 293
- المعلقات العشر.....296
- كلمة شكر.....359
- قائمة المصادر والمراجع 361

The summary of the research:

This research is nothing but an attempt to understand the secret of that intense use of women's names in pre-Islamic poetry and in the Mu'allaqat in particular. Did these names express real concrete women who lived with the poets actual experiences on the ground, or were they just symbols and metaphors that carried connotations that the poet did not have any other way to express except through these names?.

We chose the stylistic approach in dealing with the names of women in the reading of pre-Islamic poems – between reality and imagination – "The Muallaqat as a model" in an attempt to resurrect them and return them to the screen of criticism and analysis in a fresh and new way again. The idea was to address ancient texts with a modern critical approach.

The problem of research lies in whether these names are real names for genuine women, with whom poets lived actual experiences on the ground, or if they remain mere symbols and metaphors that poets gleaned from their imagination, and they resorted to in order to bear what rages within their chests of meaning and connotations ,that they could only express Through the names they chose, **which** added to the poetic texts another spirit where the suggestion is far richer than direct expression.

Then they used it in a way that allows to bring the image closer and clarify it to the reader and influence it in an artistic and aesthetic style, elegant and distinct.

The research aims to make a comparison between the methods of the Muallaqat poets in employing women's names and to identify the points of similarity and difference between them in an attempt to read this poetry in the light of the data of phonology and semantics, and to direct the eyes of scholars and researchers towards ancient poetry, armed with the data of modern criticism and contemporary literary studies. So that they can access the treasures of this tremendous Arab heritage and sip its nectar.

The most important findings of the research.

1)- The clear and explicit presence of women in the pre-Islamic Muallaqat was an evident reality. He chose from the names what included letters and sounds that were in harmony with what he had in mind of thoughts and emotions, and in agreement with the meanings and connotations he threw at him.

2)- Each of the names in the hanging has its own significance that appears through the context and through the passage in which the name is mentioned.

3)- The variation and disparity in the attribution of different temporal dimensions (the past, present and future) through the poet's immortalization of time and places and evoking memories, which indicates the strong relationship that brought together poets and their loved ones.

4) - that each poet has a specific actual formula that he focuses on and uses a lot and assigns it to the beloved.

5)- The semantic difference of morphological forms prompted poets to prefer one form over another in a specific context for a reason related to this context.

6)- The poets differed in their view of time and their use of it.

7)- It appeared that the command verb is the least used verb among all poets.

8) - The inflectional sites for women's names in the Mu'allaqat also had a great role in clarifying the meaning and approximating it and clarifying the poet's purposes in making this creature at the top of the pleasures that the pre-Islamic poet used to solve the problem of the void in which he lives and the pleasure od badouin life "nomadism" and traveling.

9)- The poets used color, sound and movement as elements in drawing the general picture in the poem or the passage.

10)- Each poet has a specific color that he focuses on and uses a lot in the text.

11)- The pre-Islamic poet touched on the physical, psychological and decorative beauty of women, so he photographed and excelled in this depiction, and

praised this beauty and its symbolic dimensions, as he likened it to the sun, the egg, the deer...etc.

12)– The study also showed that Arabic poetry is the science of composition (sound), morphology, grammar and rhetoric, and that the attempt to understand this poetry must depend on these four pillars, and that these pillars represent, in their entirety, a way to deal with and interpret this poetry.

13)- That is why these connotations are considered one of the jewels of poetic creativity and one of the pearls of pre-Islamic poetry.