

مفضليةُ ثعلبةَ بنِ صُعيْرٍ؛ قراءة في وشائج الوحدة والارتباط

بدوي محمد الصاوي محمد*

Bedevî Muhammed es-Sâvî Muhammed

الملخص

ثعلبة بن صُعيْرٍ شاعرٌ قديم، يُرَجَّحُ أن يكون قد عاش في القرن الخامس الميلادي، أقدم من جدِّ لبيد صاحب المعلقة، له قصيدة مُفَضَّلِيَّةٌ، متوسطة الطُّول، رشحته أن يكون فحلاً لو قال خمسا مثلها، إلا أن يد التاريخ كلت عن حمل ديوانه، وإن كانت القصيدة ضاربة في القدم فما حظها من الوحدة والارتباط؟ ذلك المعلم الفني الذي بات معلماً من معالم القصيدة الجاهلية، والبحث يحاول إثبات قَدَمَ الوحدة في القصيدة الجاهلية، وأنها ليست وليدَ شعرٍ مُتَأَخَّرِي الجاهليين، وقد وجدت أن القصيدة حفلت بروابط تؤكد وحدتها على مستوى المعنى الأم الذي يتردد في القصيدة، ومستوى الزمن الذي يُلَفُّ أحداثها، ومستوى الألفاظ والتراكيب التي تردت بكثافة في صياغة فصول القصيدة، ومستوى الصور التي تواشجت وتعاضدت لتشكّل معلماً من معالم وحدة القصيد، ومستوى علاقة الفصل بلاحقه وسابقه، ومستوى علاقة المطلع بالختام؛ مما يؤكد أن الوحدة في الشعر الجاهلي قديمة قدم القصيد؛ لكنها تحتاج إلى صبر وأناة وطول مراجعة، وحسن تأت.

الكلمات المفتاحية: المفضليات، الوحدة، ثعلبة بن صُعيْرٍ، الشعر الجاهلي.

THALABA IBIN SOAIR'S "MUFADDALIYYE": STUDYING IN THE UNITY LINKS AND RELATIONSHIP

Abstract

Thalaba Ibn Soair is an ancient poet who was thought to live in the fifth century AD. He preceded Lobaid's grandfather; the owner of the long handed poem "Moalak". The research tries to prove the priority of the unity in the Jaheli poem that wasn't brought by the later Jaheli poets. I've found that the poem of Thalaba Ibn Soair has a lot of links and relations that assure its unity repeated in the poem. It also assures the time that involves its events and the level of vocabulary and structures that were repeated heavily in forming the chapters of the poem and the level of pictures that cooperated to introduce a dear feature for the poem unity.

That also assure the relationship level between the following and the previous chapters and the relation between the beginning and conclusion which assures that the poem unity in the Jaheli poetry is as ancient as poetry itself.

That's to say this task needs more patience, long revising, quiet thinking and perfect handling.

Keywords: Mufaddaliyya, Priority of unity, Thalaba Ibn Soair, Jaheli poetry

SÂLEBE BİN SU'AYR'IN MUFADDALIYYESİ: BİRLİK VE BAĞLILIK ÇERÇEVESİNDE BİR OKUMA

Öz

Sâlebe Bin Su'ayr'ın kasidesi Mufaddaliyyat kategorisindedir. Orta uzunluğa sahip olan kasidenin yazarı V. yüzyılda yaşadığı tahmin edilen eski bir şairdir. Kaside çok eski olmasına rağmen birlik (vahdet) ve bağlılık (irtibat) ile ne kadar ilgilidir? Bazılarının karşı çıkmasına rağmen bu kaside, Cahiliye şiirinde önemli bir yere sahiptir. Araştırmamızın amacı kasidenin içinde yer alan birlik ve bağlılık özelliklerinin ne kadar eski ve kadim olduğunu ispat etmektir. Ulaştığımız sonuç şudur: Kasidenin içinde birlik ve bağlılığın olduğunu ispat eden birçok bağlantı vardır. Kaside içinde yer alan ana konu çerçevesinde; kasidenin olaylarını saran zaman ile cümlelerinde yer alan terkip ve kelimelerin yoğunluğunun yanı sıra kasidenin önemli özelliklerinden biri olan birlik ve bağlılık görüntülerini göz önünde bulundurarak bu sonuca ulaşılmıştır. Ayrıca her bir faslın öncesi ve sonrasıyla; kasidenin başlangıcı ve sonuyla olan irtibatı da bu sonuca ulaşma yolunda belirleyici olmuştur. Bütün

.bunlar Cahiliye şiirinde birlik ve bağlılık ilkelerinin, kaside kültürü kadar kadim olduğunu göstermektedir. Ancak bunu tespit etmek acelet etmemek, sabır, çok araştırmak ve çok iyi düşünmek gerekir

Anahtar Kelimeler: Mufaddaliyyet, Birlik (Vahdet), Sâlebe Bin Su'ayr, Cahiliye Şiiri

التمهيد

من المعلوم أن القصيدة الجاهلية، وبخاصة المطولات تقوم على تعدد المعاني وإذا استثنينا حل قصائد الرثاء ف«ليس في الشعر الجاهلي قصيدة مطولة تدور حول معنى واحد، وقد ذكر حازم [القرطاجي] أن هذا الجليل المتميز من شعرائنا لم يفعل ذلك؛ وهو قادر عليه لو أراد، وذلك أنهم يعلمون أن النفس تستجد نشاطها، حين تنتقل من معنى إلى معنى، وأنها يداخلها الملل حين يطول بها الحديث في معنى واحد، وبراعة الشاعر وجودة طبعه في أنه يُصَيِّرُ هذا التَّنَوُّعَ بنية معنوية ولفظية واحدة على حد تعبير حازم، وأن تصير علاقة الفصل ببقية فصول القصيدة التي يقتزن بها كعلاقة الجملة بالجملة في بناء الفقرة، وعلاقة البيت بالبيت داخل الفصل كعلاقة الكلمة بالكلمة في بناء الجملة»⁽¹⁾ وبات من نافلة القول أن القصيدة الجاهلية تشد أجزاءها بخيط أثري من خيوط وحدة النص، وقد رأى كثير من النقاد والباحثين هذا، وإن اختلفوا في تسميتها، فمنهم من ينعته بالوحدة المعنوية⁽²⁾، ومنهم من يصفها بالوحدة الحيوية⁽³⁾، ومنهم من يسميها بالوحدة العضوية⁽⁴⁾، ويميل بعضهم إلى تسميتها بالوحدة النفسية⁽⁵⁾، ويختار لها البعض مسمى الوحدة العاطفية أو الفكرية⁽⁶⁾، ومن الراجح أن هذه التسميات مصطلحات متعددة لمفهوم واحد عند الجميع يقصد به «هيمنة إحساس واحد، أو لحظة شعورية واحدة، أو رؤية نفسية ذات لون محدد على العمل الفني كله، وأن الصورة الشعرية بكل أشكالها المجازية وبمعناها الجزئي والكلي، هي وسيلة الفنان لتجسيد هذا الإحساس، وهي بالتالي وسيلة الناقد في اكتشاف هذا الإحساس، أو تلك العاطفة، أو هذه الرؤية التي يراها الشاعر للوجود أو الموقف الذي يعبر عنه»⁽⁷⁾ فليست القصيدة أشتاتاً متفرقات، لكنها بناء محكم الأساس، متجانس القسامات.

ولا يمكن للباحث أن يكتشف خيط الوحدة في القصيدة إلا بعد التمهّل و الفحص الدقيق والتدسس في مسارب النص ومعالجة الصعود في نجاده، والهبوط في وهاده، وساعتها يمكن أن يكتشف الخيط الذي ينتظم لآلئ الشعر القديم، وهذا الخيط هو الذي يجسد الإحساس المسيطر على فقرات النص.

وثعلبة بن صعير أحد الشعراء الأوائل، عاش في النصف الثاني من القرن الخامس الميلادي أو أوائل القرن السادس علي الأكثر علي ما يراه بعض الباحثين⁽⁸⁾، قد قال عنه الأصمعي إنه أكبر من جد لبيد⁽⁹⁾، ولم يصلنا من شعر ثعلبة فيما

- 1 أبو موسى، محمد، الشعر الجاهلي، دراسة في منازع الشعراء، مكتبة ووهبة، القاهرة، ط2، ، 1432هـ/ 2012م. ص 27 وانظر: القرطاجي، أبو الحسن حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط2، 1401هـ/ 1981م، ص 296.
- 2 طه حسين، حديث الأرياء، دار المعارف، القاهرة، ط، 14، 1413 هـ/ 1993م. ج1/ص 31.
- 3 النويهي، محمد، الشعر الجاهلي، منهج في دراسته وتقويمه: ط، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، (د. ت. ط). ص 450.
- 4 جمال، عماد سليمان، الوحدة العضوية في القصيدة العربية القديمة، مطبعة المدني، القاهرة، 1403هـ/ 1982م. (ضمن مجموع دراسات عربية وإسلامية) ص 313.
- 5 عطوان، حسين، مقالات في الشعر ونقده، دار الجيل بيروت، لبنان، ط1، 1407هـ/ 1982م. ص 9.
- 6 زيان، بهي الدين، الشعر الجاهلي، تطوره وخصائصه الفنية، دار المعارف، القاهرة، 1402هـ/ 1982م. (د. ط) ط 138.
- 7 العشماوي، محمد زكي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، ط، دار النهضة، بيروت، 1399هـ/ 1979م. ص 111، (د. ط) في مقابل هذه الآراء هناك آراء أخرى ترى أن القصيدة الجاهلية تقوم على وحدة البيت، لا وحدة القصيدة، وأنه لا صلة فكرية بين أجزاء القصيدة. (انظر: النقد الأدبي الحديث: محمد غنيمي هلال: 395-396، ط، دار العودة بيروت، 1418هـ/ 1987م. (د. ط) ، وحدة القصيدة العربية القديمة بين النظرية والتطبيق: حمدان عبد الرحمن أحمد: 52، 53، بحث منشور مجلة كلية اللغة العربية، جامعة الأزهر، أسبوط، ع9، 1409هـ/ 1989م.
- 8 انظر: عادل الفريجات، الشعراء الجاهليون الأوائل، دار المشرق، بيروت لبنان، ط2، 1429هـ/ 2008م. ص 266، 267.
- 9 البكري، أبو عبيد البكري الأوني، سمط اللآلي المحتوي على اللآلي في شرح أمالي القالي، نسخته وصححه وحقق ما فيه وخرجه وأضاف إليه، عبد العزيز الميمني، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1354هـ/ 1936م (د. ط). ص 769.

وقع لي إلا هذه القصيدة التي أوردتها المفضل الضبي، وبعض أبيات تناثرت في كتب المعاجم، ومع ذلك كانت القصيدة من الشعر بمكان حتى إنها كانت ترشحه للفحولة لو كان شفعا بخمس مثلها. قال الأصمعي وقد سئل عن ثعلبة: لو قال مثل قصيدته خمسا كان فحلا⁽¹⁰⁾، ولعل قدومه أدى إلى ضياع شعره أو تلاشي أكثره من ذاكرة الرواة، ولمكانة قصيدته اختارها المفضل الضبي ضمن اختياراته، ولعل الوحدة تتضح لنا عند هذا الشاعر القديم من خلال هذه الدراسة.

نص القصيدة:

1. هَلْ عِنْدَ عَمْرَةَ مِنْ بَنَاتِ مُسَافِرٍ	ذِي حَاجَةٍ مُتَرَوِّحٍ أَوْ بَاكِرٍ
2. سَتِمْ الإِقَامَةَ بَعْدَ طُولِ ثَوَائِهِ	وَقَضَى لُبَانَتَهُ فَلَيْسَ بِنَاطِرٍ
3. لِعِدَاتِ ذِي أَرْبٍ وَلَا لِمَوَاعِدِ	تُخْلَفِ وَلَوْ خَلَفَتْ بِأَسْحَمِ مَائِرِ
4. وَعَدَّتْكَ تَمَّتْ أَخْلَفَتْ مَوْعُودَهَا	وَلَعَلَّ مَا مَسَعَتْكَ لَيْسَ بِضَائِرِ
5. وَأَرَى الْعَوَائِي لَا يَدُومُ وَصَالُهَا	أَبْدًا عَلَى عُسْرِ وَلَا لِمَيَاسِرِ
6. وَإِذَا خَلَيْكَ لَمْ يَدْمُ لَكَ وَصَلُهُ	فَاقْطَعْ لُبَانَتَهُ بِحَزْفِ ضَامِرِ
7. وَجَنَاءَ مُجْفَرَةِ الضَّلُوعِ رَجِيلَةٍ	وَلَقَى الْهُوَاجِرِ ذَاتِ خَلْقِ حَادِرِ
8. تُضْحِي إِذَا دَقَّ الْمِطْيُ كَأَنَّهَا	فَدَنُ ابْنِ حَيَّةٍ شَادَهُ بِالْأَجْرِ
9. وَكَأَنَّ عَيْنَيْهَا وَفَضَلَ فِتَائِهَا	فَسَنَانٍ مِنْ كَنَفِي طَلِيمِ نَافِرِ
10. يَبْرِي لِرَائِحَةِ يُسَاقِطُ رِبَشَهَا	مُرُّ النَّجَاءِ سِقَاطَ لَيْفِ الْآبِرِ
11. طَرَفَتْ مَرَاوِدُهَا وَعَوَدَ سَقْبُهَا	بِالْأَاءِ وَالْحَدَجِ الرَّوَاءِ الْحَادِرِ
12. فَتَدَكَّرَتْ ثَمَلًا رَيْدًا بَعْدَمَا	أَلْقَتْ دُكَاؤَ بَيْنَتِهَا فِي كَافِرِ
13. فَتَرَوْحَا أَصْلًا بِشَدِّ مُهَذِبِ	ثُرٌّ كَشُؤُوبِ الْعِشِيِّ الْمَاطِرِ
14. فَبِنَتْ عَلَيْهِ مَعَ الظَّلَامِ حِبَاءَهَا	كَالْأَحْمَسِيِّ فِي النَّصِيفِ الْحَاسِرِ
15. أَسْمِي مَا يُدْرِكُ أَنَّ رَبَّ فِتْيَةٍ	بِيضِ الْوُجُوهِ دَوِي نَدَى وَمَآثِرِ
16. حَسَنِي الْفِكَاهَةِ، لَا تُدْمُ لِحَامُهُمْ	سَبِطِي الْأَكْفُفِ، وَفِي الْحُرُوبِ مَسَاعِرِ
17. بَاكَرْتُهُمْ بِسَبَاءِ جَوْنِ دَارِعِ	قَبْلَ الصَّبَاحِ وَقَبْلَ لَعْوِ الطَّائِرِ
18. فَفَصَّرْتُ يَوْمَهُمْ بِرَبَّةِ شَارِفِ	وَسَمَاعِ مُدَجِّنَةٍ وَجَدْوَى جَازِرِ
19. حَتَّى تَوَلَّى يَوْمَهُمْ وَتَرَوْحُوا	لَا يَنْشُونَ إِلَى مَقَالِ الرَّاجِرِ
20. وَمُعْبِرَةَ سَوْمِ الْجُرَادِ وَرَعْنَتَهَا	قَبْلَ الصَّبَاحِ بِشَيْئَانِ ضَامِرِ
21. تَبَقِي كَجُلُودِ الْقِدَافِ، وَتَثَرَةَ	ثَفِيفِ، وَعَرَاصِ الْمَهْرَةِ عَاتِرِ

10 انظر: الأصمعي، عبد الملك بن قريظ، كتاب فحولة الشعراء للأصمعي، تحقيق المستشرق: ش. تورّي قدم له د/ صلاح الدين المنجد، دار الكتاب الجديد، لبنان، ط2، 1440هـ/ 1980م. ص12.

22.	وَلَرُبُّ وَاضِحَةٌ الْجَبِينِ غَرِيْرَةٌ	مِثْلُ الْمَهَاةِ تَثْوُقُ عَيْنَ النَّاطِرِ
23.	قَدْ بَثُّ أَلْعِبُّهَا وَأَقْصُرُ هَمَّهَا	حَتَّى بَدَا وَضَحُ الصَّبَاحِ الْجَاشِرِ
24.	وَلَرُبُّ خَصْمٍ جَاهِدِينَ دَوِي شَدًّا	تَقْدِي صُدُورُهُمْ يَحْتَرِ هَاتِرِ
25.	لُدُّ ظَاظُهُمْ عَلَى مَا سَاءَهُمْ	وَنَحْسَأْتُ بَاطِلَهُمْ بِحَقِّ ظَاهِرِ

المعنى العام:

رجح الشاعر عمرة أن تنوله نوالها قبل سفره، وذكر أنها أخلفته مواعيدها، وأرجع ذلك إلى طبع النساء، ومن هنا أعلن الشاعر عزمه على قطعها بالرحلة على ناقه وصفها، واستطرد في وصفها، فشبها بالظلمة وذكر حكايته مع النعام، ثم اتجه بالحديث لفتاته متسائلاً: هل دريت بما كنت فيه من بطولات وأعمال زاكيات؛ ففخر بسبأ الخمر، وإكرام الأصحاب، ونحر الجزر لهم، وبشدة بأسه في لقاء العدو بسلاحه وفرسه، وبلهوه مع الغواني واستلاب قلوبهن، ومقارعة خصمه بالقول الفصل والحجة القاطعة والبراهين الساطعة. وعلى هذا فالقصيدة مكونة من أربعة فصول رئيسة أولها: طبيعة العلاقة بين الشاعر وفتاته، وثانيها: وسيلة الارتحال عن محبوبته (الناقَة) وثالثها: استطراد من الحديث عن الناقَة إلى حكاية (الظلمة وأثناء) من خلال التشبيه، ورابعها: حديث الفخر الذي يمكن تقسيمه إلى أربعة فصول أيضاً: الفخر بمنادمة الأصحاب والانغماس في لذة الشراب والقري، والفخر بالبطولة ورد عدوان المغيرين، الفخر بمعافسة النساء، الفخر بالظفر على الخصوم في ميدان المقارعة بالحجة.

وشائج الوحدة في القصيدة:

القصيدة العربية ليست قطعاً متشظية لا يجمع بينها إلا الوزن والقافية، بل هي بناء كلي متماسك، بين أجزائه من الأواصر والملاط ما يجعله سبيكة مفرغة أو عقداً منظوماً «وإن كل معنى في القصيدة - مهما قيل في روافده - نابع أولاً وأخيراً من طريقة بنائها. وبنائها يقوم على جمل ذات علاقات، بين أجزاء الجملة الواحدة من جانب، وبين الجملة والجملة الأخرى من جانب آخر. وكل ما يقال عن التصوير الفني وغيره، آت في أصله من طريقة التركيب، ومن تأليف الجمل، ونسبة الأشياء بعضها إلى البعض الآخر، وضمها في إطار واحد ووضعها في سياق معين، من حيث إن هذه فحسب هي أثر الخيال الخالق، ودليل تفرده وعبقريته»⁽¹¹⁾، ويمكن أن نجعل للقصيدة عنواناً يلم شتات ما يبدو مبعثراً من فصولها هو (حاجة راحل مضمر)، وإذا أردنا أن نعرف هذه الحاجة الغامضة فعلياً أن نستنطق الآيات، ونلاحظ أن كل المعاني والصور التي وردت بالقصيدة ترجع إلى هذا المعنى الأم، وقد تحققت وحدة القصيدة من خلال المحاور التالية:

أولاً: روابط المعاني: (الغموض وذيثار الليل)

يلف الغموض هذه القصيدة بوشاح أثري، ولا نكاد نتبين من المعاني إلا ما أباحه الشاعر لنا، فالحاجة التي طلبها من فتاته لم يفصح عنها، وزمن الرحلة المزمعة غير معلوم، فلا ندري متى تكون الرحلة أفي الصباح أم المساء، وكذلك زمن الإقامة التي تلبث بها رغبة في إيفاء الوعد، واللبانة المقضية، لا نعلم عنها شيئاً، والوعد الذي قطعته عمرة للشاعر، لا

ندري كُنْهَهُ، وهل إخلاف الوعد متسلط عليه هو؛ أم على ما وعدته به؟ وفي ذكر العيبة في صورة الناقة ما يشي بهذا المعنى، إذ العربُ تكفي عن الصُّدُورِ والقُلُوبِ الَّتِي تَحْتَوِي عَلَى الصَّمَائِرِ المِخْفَاةِ: بالعيابِ. وَذَلِكَ أَنَّ الرَّجُلَ إِنَّمَا يَضَعُ فِي عَيْبَتِهِ حُرَّ مَتَاعِهِ، وَصَوْنَ ثِيَابِهِ، وَيَكْتُمُ فِي صَدْرِهِ أَحْصَى أَسْرَارِهِ الَّتِي لَا يُجِبُّ شِوَعَهَا، وَتَمَّتِ الصُّدُورُ والقُلُوبُ عِيَابًا، تَشْبِيهًا بِعِيَابِ الثِّيَابِ؛ وَمِنَّهُ قَوْلُ الشَّاعِرِ

وكادت عيابُ الودِّ منا ومنكمُ - وإن قيلَ أبناءُ العمومة - تصفّر⁽¹²⁾

أرادَ بعيابِ الودِّ: صُدُورَهُمْ. وكلمة العيبة مما يرد في معرض الحديث عن العهود⁽¹³⁾، وهذا ما يذكر بالوعد الذي وعدته عمرة لثعلبة، ويرتبط به، وما كنه الوعد الذي أخلفته عمرة، هل هو وعد باللقاء، أم وعد بالزواج، أم غير ذلك؟.

وفي لوحة الظليم وأنتاه، الثقل الرئيد أي: البيض المنضود الذي ركب بعضه بعضًا الذي تذكرته النعام، فيه معنى الخفاء والغموض، وكذلك صورة الشمس التي ألفت يمينها في كافر، تشي بهذا المعنى، إذ الكافر هو الليل؛ لأنه يغطي الأشياء بظلمته ويسترها. وقد لاحظت معاني الضمور والدقة في صورتي الناقة والفرس، وهو ما يقترب من معنى الخفاء، فناقة الشاعر (حرف ضامر) والمطي التي تفوقها ناقته تصبح بعد كلالها دقيقة، (دقّ المطي)، وفرسه التي يكف به أعداءه ويردعهم (شَيَّان ضامر) والشيطان: بعيد النظر كثير الاستشراق، ينظر إلى البعيد الخفي. والناقة مشبهة بحرف الجبل في صلابتها، وحرف الجبل خفي إلا لمن استشرفه، والفرس مشبه بجمود القذاف، ومادة (قذف) مستعملة مع الغيب (وَيَقْدِفُونَ بِالْعَيْبِ مِنْ مَكَانٍ بَعِيدٍ) [سورة ساء: 53] يقال: بلدة قذوف، أي طرُوحٌ لبعدها تترامى بالسفر⁽¹⁴⁾، ولعل الشاعر كان يستحضر قساوة قلب فتاته، فتسربت هذه المعاني في صورته، أو كان يستحضر قوته وصلابته هو، ويحاول أن يرّم ما أحدثته تلك الغدور بذاته. وإذا نظرنا إلى فصول الفخر وجدنا أن المفخر قد لفها الستر وعماء الليل، فالشاعر كان يسبق أصحابه إلى الفضائل وينحر لهم الجزور ويتحفهم بكنوس الخمر وسماع القينات (قَبْلَ الصَّبَاحِ وَقَبْلَ لَعْوِ الطَّائِرِ)، والقوم المغيرون الذين يسومون في الأرض سومَ الجراد، ردهم الشاعر على أعقابهم خائبين، وكانوا من الكثرة كالجراد الذي يجرد الأرض من الخضرة، وفي هذا قدر من الغموض حيث إن المغيرة يسترون الأرض بكتافتهم (وَمَغِيرَةَ سَوْمِ الْجُرَادِ)، وقد حدث كل هذا (قَبْلَ الصَّبَاحِ) والفتاة التي عابها كان يلتحف معها بلحاف الليل ملاحبًا مسلبيًا، (حَتَّى بَدَأَ وَضَحَ الصَّبَاحِ الجاثِرِ)، والقذى الذي في صدور أعداء الشاعر يتساق مع غبش الرؤية الذي يلقي بظلاله على صور القصيدة ومعانيها.

ويحاول الشاعر أن يكشف الغموض بما ينير له الطريق، ويجعل علاقته مع عمرة مبنية على الصراحة والوضوح؛ لذلك تجلى في الصور ما يعد ضوءًا كاشفًا يخفف من غبش الرؤية، وعماء العلاقة، وخاصة في فصل الفخر، فالتفتان الذين سابقهم إلى سباء الخمر بيض الوجوه، يسعون الحرب، أي يوقدون نارها، وفي هذا قدر كبير من الضياء، والفتاة التي لاعبها واضحة الجبين، تدير المخدع لضجيعها بجبينها الواضح، وهيبتها التي تشبه المهابة، والمهابة أيضًا بيضاء، وقد نازل الشاعر خصومه وحسأ باطلهم بحق ظاهر، والباطل لجلج والحق أبلج. والضوء والوضوح هنا وإن كان يضاد الغموض

12 البيت لبشر بن أبي خازم، انظر: ديوان بشر: 230، والبيت مفرد مما نسب إليه وليس ضمن قصيدة، وانظر: لسان العرب: عيب.

13 جاء في صلح الحديبية بين المسلمين وقريش: (وَأَنَّ بَيْنَنَا عَيْبَةٌ مَكْحُوفَةٌ) أي صدورا سليمة انظر: ابن هشام، عبد الملك بن هشام بن أيوب الحميري المعافري، أبو محمد، جمال الدين، السيرة النبوية، تحقيق: طه عبد الرؤوف سعد، دار الجيل، بيروت، لبنان، 1411هـ/1991م، ج4 ص 285.

14 ابن فارس، أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا، مقاييس اللغة (معجم مقاييس اللغة) تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 1399هـ/1979م. (قذف)

الذي يلف القصيدة إلا أنه يزكي وحدتها، فالوحدة قد تكون من خلال الأضداد لأن «المعاني منها ما يتطلب بحسب الإسناد خاصة، ومنها ما يتطلب بحسب الإسناد، وبحسب انتساب بعض المعاني إلى بعض في أنفسها بكونها أمثالا أو أشباها أو أضدادا أو متقاربات من الأمثال أو الأضداد»⁽¹⁵⁾ ولعلي أزيد الأمر وضوحا من خلال الرابطة الزمنية التي سيطرت على معاني القصيدة وصورها من خلال التالي.

ثانيا: الرابطة الزمنية:

في صورة الظلم وأثناء، وهي الفصل الثالث من فصول القصيدة، يقول الشاعر:

وَكأنَّ عَيْبَتَهَا وَقُضِلَ فِتَانِهَا	فَتَنَانٍ مِنْ كَنَفِي ظَلِيمٍ نَافِرٍ
يَبْرِي لِرِائِحَةٍ يُسَاقِطُ رِيَشَهَا	مُرَّ النَّجَاءِ سِقَاطَ لَيْفِ الْآبِرِ
فَتَدَكَّرْتُ ثَقَلًا رَثِيْدًا بَعْدَمَا	أَلَقْتُ ذُكَاءَ يَمِينِهَا فِي كَافِرٍ
طَرَفْتُ مَرَاوِدَهَا وَعَرَّذَ سَقْبُهَا	بِأَلَاءِ وَالْحَدَجِ الرِّوَاءِ الْحَادِرِ
فَتَرَوَّحًا أَصْلًا بِشِدِّ مُهْدَبٍ	تُرَّ كَشُوبِ الْعَشِيِّ الْمَاطِرِ
فَبَنْتُ عَلَيْهِ مَعَ الظَّلَامِ خِبَاءَهَا	كَالْأُمْسِيَّةِ فِي النَّصِيفِ الْحَاسِرِ

يستطرد الشاعر من الناقبة إلى الظلم وأثناء «ويلاحظ القارئ أن الأبيات الأربعة من هذه الصورة قد حملت دلالات زمنية متحدة كلها تدور حول الليل، أو تقترب منه، وهو الذي جعله الله لباسا (بعد ما ألقى ذكاء يمينها في كافر، فتروحا أصلا، كشوبوب العشي، فبنت عليه مع الظلام خبائها) وهذا تجاوب مع الرواح، (وَالرَّوْحُ: الْعَشِيِّ، وَنَمِي بِذَلِكَ لِرُوحِ الرِّيحِ فِيهِ) واللون الأسحم الواردين في مفتتح القصيدة، ومع ما يتردد في بقية القصيدة، فقبل الصباح تحل كل المشكلات، ومن هنا سوف تتردد هذه الدلالة الزمنية الخاصة ترددا، يخرجها من إطار معناها المحدود، وكأن هذا يوحي بأن الصورة كلها حلم جميل، ولا يتم إلا في الليل، ويتبدد كل شيء مع طلوع الصباح»⁽¹⁶⁾ ومن هنا تكون دلالة الصباح في عين الشاعر بخلاف ما هي عليه في الحقيقة، فالصباح في مفهومنا يعني الإشراق والنصوع والنداوة وتجدد الحياة، ولكنه هنا يأتي مع نهاية رحلة سعيدة، ترتبط به بحيث يكون الظلام - وهو المقابل للصباح - مجالا لصبوة الشباب، ومنادمة الفتیان، وسباء الخمر، وسماع الطرب، ونحر النياق، وأحاديث القوة والفتوة والاستمتاع بأطياب الحياة، أما مع الصباح فيكون كل شيء قد انتهى:

أُسْمِيَّ مَا يُدْرِيكَ أَنْ رَبِّ فِتْنَةٍ	بِيضِ الْوُجُوهِ ذَوِي نَدَى وَمَآثِرِ
حَسَنِي الْفِكَاهَةِ لَا تُدْمُ لِحَامُهُمْ	سَبْطِي الْأَكْفُ فِي الْخُرُوبِ مَسَاعِرِ
بَاكَرْتُهُمْ بِسَبَاءِ جَوْنِ دَارِعٍ	قَبْلَ الصَّبَاحِ وَقَبْلَ لَعْوِ الطَّائِرِ

وكان الليل خبأ جمع مع فتاة غريبة كالمهامة ظل يلاعبها، حتى بدت تبشير الصباح، وكادت تفضحه:

15 القرطاجني، منهاج البلغاء، ص 44

16 محمد حماسة عبد اللطيف، اللغة وبناء الشعر، ص 59. وانظر في النص الذي أضفته: ابن فارس، مقاييس اللغة، روح.

وَأَلْبَسْتُ وَأَضْحَجْتُ الْجَبِينَ غَرِيرَةً
مِثْلَ الْمَهَاةِ تَرْوِقُ عَيْنَ النَّاطِرِ
قَدْ بَتَّ أَلْعِيهَا وَأَفْضُرُ هَمَّهَا
حَتَّىٰ بَدَأَ وَضَحُ الصَّبَاحِ الْجَائِشِرِ

وحين يظهر الشاعر بطولته في لقاء الأقران، وصد هجوم المعتدين، يؤكد هذا المعنى عند حلول الظلام؛ مما يعني أن الليل بالنسبة له وعاء قد جمع كل صنوف اللذة والبطولة:

وَمُغِيرَةٌ سَوْمَ الْجَرَادِ وَزَعْنُهَا
قَبْلَ الصَّبَاحِ بِشَيْئَانِ ضَامِرِ

وهذا يذكرنا -حديثا- بشاعر الأطلال الذي كان الليل بالنسبة له وعاء حواه مع الحبيب، فلما انجلي الليل، بدا الصبح ذو الوجه الكئيب، كما يراه الشاعر

وَإِثْبَتْنَا بَعْدَ مَا زَالَ الرَّحِيقُ
وَأَقْفْنَا لَيْتَ أَنَا لَا نُفَيْقُ
يَقْظَةُ طَاحَتْ بِأَحْلَامِ الْكَرَى
وَتَوَلَّى اللَّيْلُ، وَاللَّيْلُ صَدِيقُ
وَإِذَا النُّورُ نَدِيرٌ طَالِعٌ
وَإِذَا الدُّنْيَا كَمَا نَعْرِفُهَا
وَإِذَا الْأَحْبَابُ كُلُّ فِي طَرِيقِ⁽¹⁷⁾

ثالثا: روابط الألفاظ والأساليب:

قد حفلت قصيدة ثعلبة بعدة روابط على المستوي اللفظي والأسلوبي، أذكر منها:

1- شيوخ بعض الصبيغ:

تردد اسم الفاعل بكثرة في القصيدة فكل قافية فيها تنتهي باسم الفاعل عدا بيتين ينتهيان بكلمتي (الآجر، وتعني الحص، ومساعر، وهو جمع مسعر، وهو الذي يشعل الحرب،) ومن أمثلة اسم الفاعل: (مُسَافِرٍ، مُتَرَوِّحٍ، بَاكِرِ نَاطِرٍ، مَائِرٍ، ضَائِرٍ، مُيَاسِرٍ، ضَامِرٍ، حَادِرٍ، نَافِرٍ، الْعَوَائِي، الْآبِرِ، رَائِحَةٍ، كَافِرٍ، الْحَادِرِ، الْمَاطِرِ، مُهَذَّبِ، الْحَاسِرِ، ذَارِعِ، الطَّائِرِ، شَارِفِ، مُدْجِنَةٍ، جَازِرِ، الرَّاجِرِ، مُغِيرَةٍ، ضَامِرِ، عَاتِرِ)

كذلك ترددت الصفة المشبهة من مثل: أسحم، وجناء، ظليم، حيّة (على القول باشتقاقهما) بيض، حسني الفكاهة، سبطي الأقف (جمع بيضاء، وحسن وأسبط) تَنَقُّ، ثقف، غريرة). وتكرر المصدر أو اسم المصدر من مثل: عسر، وصل، الإقامة، ثواء، مرّ، النجاء، سماع جدوى، مقال، سوم، القذاف. واستخدام الشاعر للصيغ ذاتها معلم من معالم الارتباط والوحدة بين فصول القصيدة؛ فلأنها متحدة في الذات الشاعرة اتحدت اللغة الدالة عليها.

وقد أكثر الشاعر من استخدام الأسماء، لأن الاسم يفيد الثبوت، والفعل يفيد التجدد « وسر ذلك أن الفعل مقيد بالزمن، والفعل الماضي مقيد بالزمن الماضي، والمضارع مقيد بزمن الحال أو الاستقبال؛ في حين أن الاسم غير مقيد بزمن من الأزمنة؛ فهو أشمل وأعم وأثبت»⁽¹⁸⁾

17 إبراهيم ناجي، ديوان إبراهيم ناجي، ط1، دار العودة، بيروت، 1400هـ / 1980م، ص35
18 فاضل صالح السامرائي، معاني الأبنية في العربية، دار عمار، الأردن، ط2، 1428هـ / 2007م، ص9 .

وقد كان اسم الفاعل أكثر لأنه يدل على الماضي والحال والاستقبال، والفرق بينه وبين الفعل الماضي «أن اسم الفاعل يدل على ثبوت الوصف في الزمن الماضي ودوامه فيه، بخلاف الفعل الذي يدل على وقوع الفعل في الزمان الماضي، لا على ثبوته ودوامه... ويدل على الحال والاستقبال والفرق بينهما أن الأمر في اسم الفاعل كأنه قد تم وثبت وصفا لصاحبه»⁽¹⁹⁾. أما التعبير بالمضارع فليس كذلك. والشاعر من خلال هذا يشعرنا بأنه يريد وصلاً ثابتاً دائماً، لا يتخلله انقطاع، لذا جاءت في القصيدة كلمات تشي بهذا المعنى من مثل (الإقامة، الشواء، وصال، وصل، يدوم)، ولا يثبت الوصل إلا إذا كانت معه صاحبتة يضمهما بيت واحد، لذا كثر ذكر البناء والقصر والخباء في صورتي الناقاة والظليم كما سنرى.

2- الاستفهام:

بدأ الشاعر الجزء الأول من القصيدة بسؤال يوجهه إلى امرأة (هَلْ عِنْدَ عَمْرَةَ مِنْ بَنَاتِ مُسَافِرٍ)، وهذا الجزء من القصيدة تلايسه حالة انفعالية متوترة، تتواءم مع النمو الشعري للقصيدة، والسؤال لا يراد به حقيقته؛ وإنما يراد به إرسال رسالة أخيرة، وإقامة الحجة على تلك المرأة. ويبدأ الجزء الثاني من القصيدة، بسؤال يوجهه إلى المرأة أيضاً، (أَسْمِيَّ مَا يُدْرِكُ أَنَّ رُبَّ فِتْيَةٍ) وبذلك يتماسك المطلع مع الختام، ويتحدان من خلال السؤال الذي يوجهه إلى المرأة فيهما، إلا أنه في بداية القصيدة يحمل معاني المرارة والأسى واللوعة والإعذار إلى تلك الفتاة الغدور وإقامة الحجة عليها، وفي الختام يحمل معنى التقرير بالفخر. والشاعر في بداية القصيدة يتساءل إن كان عند عمرة ما يمكن أن تزوده به، وهو سؤال يعني أن الشاعر ما زال متعلقاً بعمرة، وبجاجة إليها، وأنه لم يقض لبانته كما يزعم، غاية ما هنالك أنه (سئم الإقامة) على باب وصلها، و (طال ثواؤه)، و (قضى لبانته) أي: حاول معها كل محاولة تقربه منها؛ فباعت بالفشل، ولا يعني الشاعر ب(قضى لبانته) أنه أدرك ما يريد من عمرة، كيف وهو يستجدي وصلها في البيت الأول معلناً أنه ذو حاجة، ويمكن أن يكون (قضى) بمعنى قطع. وقد قدم الشاعر عمرة على نفسه التي كفى عنها بالمسافر، (هَلْ عِنْدَ عَمْرَةَ مِنْ بَنَاتِ مُسَافِرٍ) لا من أجل الاهتمام بها، ولكن من أجل أن ينصرف الوصف كله إلى هذا المسافر النافر الراحل عن فتاته. وليس السفر يقال في صاحبه: إنه متروح أو باكر، لكنه قد يكون سفرًا من نوع خاص، فقد يكون الشاعر مسافرًا داخل نفسه، مرتحلًا عن عمرة بقلبه، بعد أن قطعت بتمنعها أواصر الرجاء، وكأن الشاعر يعلن عن طول انتظاره، فقد طال ثواؤه؛ طلباً لغاية لم تتحقق، إنه نافر ضجر ملول سئم، «والسأم لا يعني الانصراف عن الحاجة بقدر ما يعني استعجال قضائها»⁽²⁰⁾، ولم يحدد الشاعر وقت الرحلة؛ مما يعني أنها رحلة غامضة، غموض الحاجة التي يطلبها في البيت الأول (ذي حاجة)، ومما يدل على أنه لم تزل في قلبه بقية من حب، تشده إلى عمرة قوله:

وَأَرَى الْعَوَانِي لَا يَدُومُ وَصَالُهَا
أَبْدًا عَلَى غُشْرِ وَلَا لِمَيَابِرِ

فهذا البيت يكشف عن أن الشاعر لم ينفذ يده من عمرة، وأن قرار القطيعة الذي اتخذها لم يكن قرارًا نهائيًا، لأنه بدأه بالفعل المضارع (أرى) الذي يدل بصيغته على أن ما يراه «حدث متجدد قد يقبل معاودة النظر، وليس أمرًا قد فرغ منه وانتهى فيه إلى قرار ثابت»⁽²¹⁾، لكن الشاعر لا يريد أن يريق بقية ماء وجهه عند فتاته التي ملّ صدودها، فأرسل

19 فاضل صالح السامرائي، معاني الأبنية في العربية، دار عمار، الأردن، ط2، 1428هـ/2007م، ص 44، 45.

20 محمد حماسة عبد اللطيف، اللغة وبناء الشعر، ص 50.

21 محمد حماسة عبد اللطيف، اللغة وبناء الشعر، ص 53.

لها رسالة ضمنية أنه باستطاعته الحصول على بدائل، فليست الحياة مقصورة على عمرة، والعمرات في بلاد الله كثيرات. ويبدو أن عمرة كانت تعد الشاعر، وتخلف وعدها، مرة تلو أخرى، لذا نعتها الشعر بأنها (ذو أرب) أي حاجة، جعلتها لا تفي بوعدها، (إرب) أي دهاء ونكارة، ويبدو من عبارة الشاعر أنه حريص على عمرة، لأنه قال: (ذي أرب) ولم يقل ذات، ونكر مواعد وحققها المنع من الصرف إيغالا في التنكير، ويستشف من عبارة الشاعر أنه كان بحاجة إلى وصل دائم، لذا مئى الشاعر نفسه بحياة دافقة ريانة، لم يشأ أن يعكر جريان صفوها بلحظة قلق أو خوف، أو غير ذلك من المنغصات التي لا تخلو منها لوحتا الحمار والثور الوحشيين، فانتقى لوحة الظليم التي يجتمع فيها الذكر بأنتاه، في بيت تعبق فيه نسائم الحب، وترفرف عليه رايات الود، يعريان بيضهما ورتالهما في رحمة وحنان، ولعله قد ذكر الرواح قبل البكور من أجل حاجته إلى الراحة هذه.

ونلاحظ أن الشاعر غير اسم فتاته في السؤال الثاني من عمرة إلى سمية على ماجاء في أكثر روايات القصيدة: (أسمي ما يُدرك) وكأن الشاعر يرمز من هذا التغيير إلى تغير الأحوال.

3- تشابه التراكيب في طريقة بنائها على اختلاف فصول القصيدة:

يعرض الشاعر في فصل الفخر لأربع صور تمثل القوة الغاربة والفروسية والسيادة يقول الشاعر:

أَسْمِيَّ مَا يُدْرِكُ أَنْ رُبَّ فِتْيَةٍ بِيضِ الْوُجُوهِ دَوِي نَدَى وَمَا تَرِ

وكل جملة تبدأ فيه بالحرف (رب) يليها اسم ينعت بعدة نعوت، ثم يخبر عن هذا الاسم بجملة فعلية فعلها ماض، وقد عطفت هذه الجمل بعضها على بعض بحيث تسلط عليها جميعا (أن) المخففة من الثقلية، ويمتد كل عنصر فيها عن طريق تعداد النعوت التي تعود بطريق مباشر أو غير مباشر للشاعر نفسه. (رُبَّ فِتْيَةٍ، بِيضِ الْوُجُوهِ، دَوِي نَدَى وَمَا تَرِ، حَسَنِي الْفُكَاهَةِ، لَا تُدْمُ لِحَامُهُمْ، سَبِطِي الْأُكْفُ، وَفِي الْحُرُوبِ مَسَاعِرِي، بَاكَرْتُهُمْ بِسَبَاءِ جَوْنِ دَارِعِ) و (وَمُغِيرَةٍ، سَوْمِ الْجَرَادِ وَزَعْنَتِهَا قَبْلَ الصَّبَاحِ بِشَيْئَانِ ضَامِرِ) و (لِرُبِّ وَاضِحَةِ الْجَبِينِ غَرِيْرَةٍ، مِثْلِ الْمَهَاةِ، تَرُوقُ عَيْنَ النَّاطِرِ، قَدْ بَتُّ أَلْعِبُهَا، وَأَقْصُرُ هَمَّهَا) و (لِرُبِّ حَصْمِ، جَاهِدِينَ، دَوِي شَدَا، تَقْذِي صُدُورَهُمْ بَهْتَرِ هَاتِرِ، لُدُّ، ظَارَتْهُمْ عَلَيَّ مَا سَاءَ هُمْ).

وهذا الأسلوب يتقارب مع أساليب الفصول السابقة في القصيدة، فقد وصف المسافر بعدة صفات مفردة أولا، ثم وصفه بالجملة بعد ذلك؛ فالشاعر يطلب حاجة (مُسَافِرِي، ذِي حَاجَةٍ، مُتَرَوِّحِ، أَوْ بَاكِرِي... سَيِّمِ الْإِقَامَةَ بَعْدَ طَوْلِ ثَوَاتِهِ...) وسيقطع لبانة الخليل متقطع الوصل (بِحَرْفِ، ضَامِرِ، وَجَنَاءِ، مُجْفَرَةِ الصُّلُوعِ رَجِيلَةٍ، وَلَقَى الْهَوَاجِرِ، ذَاتِ خَلْقِي حَادِرِ... تُصْجِي إِذَا دَقَّ الْمِطْيُ كَأَنَّهَا فَدُنُ ابْنِ حَيَّةٍ شَادَهُ بِالْآخِرِ)، وشبه الناقة وعليها متاعه بفننين (مَنْ كُنْتَفِي ظَلِيمِ، نَافِرِ، يَبْرِي لِزَائِحَةٍ، وَالزَّائِحَةُ) يُسَاقِطُ رِيَشَهَا مَرُّ النَّجَاءِ، طَرَفَتْ مَرَاوِدُهَا، وَعَرَّدَ سَقْبُهَا) وهكذا تتواشج التراكيب على اختلاف المعاني والفصول، مما يعني أنها خرجت من مشكاة واحدة.

رابعًا: علاقة الفصل بالحقه:

ينتهي حديث الشاعر عن علاقته بعمرة، وهو الفصل الأول في القصيدة بقوله:

وَأَرَى الْعَوَانِي لَا يَدُومُ وَصَالُهَا

أَبْدَأُ عَلَى عُسْرٍ وَلَا لِيُمَاسِيرِ

وهي حكمة تبين حال النساء مع الرجال، يتعزى بها الشاعر عن خلف مواعيد فتاته، فالعواني لا يُدَمِّنُ الوصال على أي حال من الأحوال يسراً أو عسراً، وإن كان الأمر كذلك فَلِمَ المَقَامُ؟ فليقطع الشاعر حبل الرجاء، ولْيُمِمِمْ وجهه نحو فضاء يجرد فيه العزاء، وليرتحل ناقته، ومن هنا جاء فصل الناقة

وَإِذَا خَلِيلُكَ لَمْ يَدُمْ لَكَ وَصْلُهُ

فَأَقْطَعُ لِبَانَتَهُ بِحَزْفٍ ضَامِرٍ

و ينتهي فصل الناقة بقوله:

تُضْحِي إِذَا دَقَّ الْمُطِيُّ كَأَنَّهَا

فَدُنْ ابْنِ حَيَّةٍ شَادَهُ بِالْأَجْرِ

يتحدث المصراع الثاني من البيت عن الحياة والقصور والتشييد والتعمير، وهو مناسب للانتقال إلى لوحة الظليم والنعامة عبر تشبيه الناقة بالظليم وذكر قصته مع أنثاه، وفيها ذكر البناء والخباء والحياة الريانة الندية التي يحياها الظليم مع أنثاه ورأله وبيضه. ويختتم هذا الفصل من خلال تشبيه النعامة وهي تحتضن بيضها مساءً بالمرأة الأحمدية:

فَبَيَّتْ عَلَيْهِ مَعَ الظَّلَامِ خِبَاءَهَا

كَالْأَحْمَسِيَّةِ فِي النَّصِيفِ الْحَاسِرِ

والبيت تتلبد سماؤه بالستر والخباء والعماء (بناء- ظلام - خباء) الذي يبدأ في الانحسار والانكشاف (النصيف الحاسر)، لهذا جاء فصل الفخر بأجزائه الأربعة يتسريل فيه الشاعر بسريرال الليل الذي يبرق فيه بعض الضياء، وهذا ما سنكشف عنه في الحديث عن الصور.

وينتهي الجزء الأول من الفخر بوصف الشاعر لأصحابه بأنهم (لَا يَنْشُتُونَ إِلَى مَقَالِ الرَّاجِرِ) أو (لَا يَنْشُونَ عَنِ الْهَوِيِّ لِلزَّاجِرِ) كما جاء في الرواية الأخرى. وهذا يعني أن الشاعر لا ينثني عن هواه، ولا ينزجر، وكان هذا مناسباً لحديثه عن زجره للعدو وثنيه وردعه بشيئان ضامر ورُوح لَدُنْ، فهو يزجر ولا ينزجر، ثم انتقل من الطعن بالرماح ليلعب فتاة غريرة يطاعنها بما يطاعن به الرجال النساء. وكما قضى منها وطره وقصر همها ونزعها عن أوطارها ؛ قصر باطل عدوه وخصومته وخسأه بحقه ومقالته الحازمة.

بِمَقَالَةٍ مِنْ حَازِمٍ ذِي مِرَّةٍ

يَدَأُ الْعَدُوَّ رِيْرُهُ لِلرَّائِرِ

والحزم هنا يَحْرِمُ خِتَامَ القصيدة بمطلعها فالشاعر هناك (قَصَى لِبَانَتَهُ فَلَيْسَ بِنَاطِرٍ لِعِدَاتِ ذِي أَرْبٍ) وهذا عين الحزم، وبذلك يلتحم مطلع القصيدة وختامها.

خامساً: علاقة المطلع بالختام:

اشترط نقادنا القدماء أن يتعاقب البدء والختام في حميمية وانسجام، يقول حازم القرطاجني : «والابتداء أول ما يقع

في السمع من كلامك، والمقطع آخر ما يبقى في النفس من قولك، فلا بد وأن يكونا جميعاً مونقين»⁽²²⁾، وقد وجدت أن المطلع قد ارتبط بالختام من خلال ما يلي:

1- ظهر في مطلع القصيدة ما يعد خروجاً عن النمط السائد بين الشاعر والحببية؛ فعادة ما تمثل المرأة موقف التحول؛ فتبدو راحلةً عن ديارها، والشاعر يرتقب بقلب خافق واجف مرتجف، وعين يتفرق دمعها، وتفويض شؤونها. أما هنا فالشاعر هو الراحل الطاعن، وصاحبته هي المقيمة غير أنها لا ترقب رحيله، كما يرقب الشعراء رحيل صواحبهم، فالشاعر ينظر إلى نفسه في مطلع القصيدة من خلال وصف (الراحل) كما نظر إلى نفسه في ختامها من خلال حديث الفخر بنفسه، وبذلك يتساقط المطلع مع الختام، ويتحدان من هذه الناحية.

2- يبدو الشاعر متردداً في معرفة موقف فتاته منه من خلال السؤال الذي بدأ به المطلع (هَلْ عِنْدَ عَمْرَةَ مِنْ بَتَاتِ مُسَافِرٍ) وهو في الختام قد حزم أمره، واستجمع قوته، وقال كلمته التي أرغمت الخصم، وجعلته يذعن للحق، بل يكون جندياً من جنوده، وكأن الشاعر من خلال رسالته يريد تحولا في موقف عمرة، حتى يستحيل صدودها وصلاً يجمع بين الحبيين، وإذعاناً منها كما له عدوه.

3- ترددت أصداء البتات - وهو الزاد والمتاع الذي يتزود به المسافر - في كل فصول القصيدة لا سيما في فصول الفخر، فالناقة عليها عيبتها، وهو وعاء من جلد يكون فيه المتاع بل خير المتاع، وذلك أن الرجل إنما يَضَعُ فِي عَيْبَتِهِ حُرَّ مَتَاعِهِ وَثِيَابِهِ⁽²³⁾، وفي لوحة الظليم وأثناء يغرد السقب (الرأل) بالآء والحدج الرواء الحادر، والآء والحدج صنفان من الشجر أثيران لدى النعام. وفي فصل الفخر بَنَّتَ الشاعرُ أصحابه بدن أسود من دنان الخمر، وذبح الجزور وسماع القينة، وأطايب الطعام. وَبَنَّتَ نفسه لحرب المغيرين بفرس نشيط حادة البصر، ودرع سابعة لا تعلق بها السهام، ورمح عاتر شديد الاضطراب. وَبَنَّتَ الفتاة بما يبتت به الرجل امرأةً خلا بها، ومكنته من نفسها من الملاعبة والمعافسة وغير ذلك، كما زودته هي بسداجتها وجمالها الذي يروق الناظرين. وفي ختام القصيدة كان البتات من الشاعر قولاً فصلاً، أخرج العدو عن طور عداوته، وجعله من أولياء الشاعر.

سادساً: الصورة وشيخة من وشائج الوحدة:

حفلت القصيدة بكثير من الصور نكتفي ببعضها دليلاً على الوحدة، فالناقة التي تحمل الشاعر وصفها بعدة صفات؛ فهي ناقة صلبة صلابه حرف الجبل ماضية مضاء السيف، ضامرة لنجابتها لا لهزلها، غليظة الخلق ممتلئة الوسط، قوية على المشي، سريعة مملقة، إذا هزلت المطي كانت كقصر ابن حية المشيد بالحص والقرميد والناقة وكذلك «الوحش وسيلة بيانية، وليس موضوعاً من موضوعات الشعر، إنه وسيلة مرنة متسعة، تمكن الشاعر من الإبانة عن أحوال ومشاعر وأهواء مختلفة ومتباينة وحاله كحال التشبيه والتقديم ووسائل اللغة التي تمكن الشاعر من الإبانة»⁽²⁴⁾، فلننظر إلى لوحة الناقة والظليم لئرى صدق هذا، يقول ثعلبة:

22 القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 435.

23 الزبيدي، السيد، محمد مرتضى الحسيني، تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق: عبد الستار أحمد فراج، مراجعة، لجنة فنية من وزارة الإرشاد والأنباء، الكويت، 1385هـ/1965م (د. ط)، عيب.

24 أبو موسى، محمد، الشعر الجاهلي، ص 532.

وَإِذَا خَلِيلُكَ لَمْ يَدُمْ لَكَ وَصْلُهُ
فَأَقْطَعُ لُبَاتِنَهُ بِحَرْفِ ضَامِرٍ
وَجَنَاءَ مُجْفَرَةِ الضُّلُوعِ رَجِيلَةَ
وَلَقَى الْهُوَاجِرِ ذَاتِ خَلْقِ حَادِرٍ
تُضْجِي إِذَا دَقَّ الْمِطْيُ كَأَنَّهَا
فَدَنَّ ابْنَ حَيَّةٍ شَادَهُ بِالْأَجْرِ

تتساقق حالة ثعلبية مع ناقته من ناحية، والظلم من ناحية أخرى، فناقته حرف ضامر، تشبيهاً لها بحرف السيف لمضائها، أو بحرف الجبل لصلابتها، والضامر من مادة (ضمر)، وهي كما تعني الضمور والهزال، تعني الخفاء والاستتار، ومنها الضمير، سمي بذلك لخفائه واستتاره، والضمير هو العزم والمضاء، قال الشاعر:

لَعَمْرِي لَقَدْ أَشْرَفْتُ يَوْمَ عُنْبِرَةَ
عَلَى رَعْبَةٍ لَوْ شَدَّ نَفْسًا ضَمِيرُهَا⁽²⁵⁾

فليس عجيباً أن يكون قد عَنَى نفسه بكل هذه النعوت التي ذكرها لناقة لم يصرح بها، ارتحل بها بعد ما أحس من خيبة، وأضمر الإعلان عن ذلك، ومن هنا ساغ أن يشبهها بظلم، نافر يسابق نعامة تسعى من أجل الإنتاج الذي يحتاج إلى رعاية وصبر وأناة، ولا يصلح معه السأم والملل؛ فانتقل من الناقة إلى الظلم وأثناه من خلال التشبيه، ولعل في إضافة الفدن لابن حية؛ ما يدل على أن الشاعر يريد حياة لا يشوبها كدر ولا ينقص لذاتها منغص؛ فالحية تشترك مع الحياة في مادتها اللغوية، ومشيد القصر هو ابن الحياة؛ فلا بد أن يحمل من ملامح الحياة، وإذا أبقينا لفظ (الحية) كما هو وجدنا أن الحية كائن مقاوم للموت – في العقلية العربية على الأقل – فقد قيل: إنها تعيش ألف سنة، وتصبر عن الطعام زمناً طويلاً، وما بُتر من أعضائها كالذئب، أو قلع كالعين أو الناب؛ فإنه يعود وينبت ثانية بعد ثلاثة أيام، وإذا ذبحت لا تموت مباشرة؛ بل تبقى أياماً تتحرك⁽²⁶⁾؛ فهذه الصفات التي يتمتع بها مشيد القصر عبر انتسابه للحية؛ تضي على القصر الذي شبهت به الناقة صفات الثبات ومقاومة الفناء، وهذا يتوازي مع ما في نفس الشاعر من استشراق الحياة وتحسينها ضد ما يسلب حلاوتها.

وقال يشبه ناقته، وعليها رحله بناحيته وغشائه، أو يشبه الوعاء الذي يوضع على متن الناقة وغشاء الرحل بالظلم الذي مدَّ جناحيه في عدوه كأنهما فنناً شجرة:

وَكَأَنَّ عَيْبَتَهَا وَقُضَلُ فِتَانِهَا
فَتَنَانٍ مِنْ كَنْعَيْ ظَلِيمٍ نَافِرٍ
يُبْزِي لِرَائِحَةِ يُسَاقِطُ رِيَشَهَا
مُرَّ النَّجَاءِ سِقَاطِ لَيْفِ الْآبِرِ
طَرَفَتْ مَرَاوِدَهَا وَعَرَّكَ سَقْبُهَا
بِأَلَاءِ وَالْحَدَجِ الرُّوَاءِ الْحَادِرِ
فَتَدَكَّرَتْ ثَقَلًا رَثِيْدًا بَعْدَمَا
أَلْفَتْ دُكَاءَ يَمِينِهَا فِي كَافِرِ
فَتَرَوَّحًا أَضَلًّا بِشَدِّ مُهْدِبٍ
مُرَّ كَشْرُوبِ الْعَشِيِّ الْمَاطِرِ
فَبَسَّتْ عَلَيْهِ مَعَ الظَّلَامِ حَيَاءَهَا
كَالْأَحْمَسِيِّ فِي النَّصِيفِ الْحَاسِرِ

25 الضبي، المفضليات، ص178.

26 انظر: الديميري، أبو البقاء كمال الدين محمد بن موسى بن عيسى بن علي الشافعي، حياة الحيوان الكبرى دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، 1424هـ/1994م. ج1 ص387.

شبهه عيبته والفتان - وهو آدم يلبس الرجل - بما شخص من ريش جناحي الظليم، وجعله نافرًا؛ لأنه أشد لعدوه، وجعله معارضًا للنعام رائحة إلى بيضها، وذلك أبلغ في العدو⁽²⁷⁾. والظليم هو ذكر النعام، ولكنه أيضا بمعنى المظلوم، والظليم المنعوت بأنه نافر هنا رمز لثعلبة، ومن المجاز: بي نفرة من هذا الأمر، وأنا نَفَرٌ منه إذا انقبضت منه، ولم ترض به⁽²⁸⁾، وقد تعرض ثعلبة لما جعله (ينفر) كهذا الظليم؛ فكلاهما تعرض لمثير اضطره للرحيل، الظليم دهمته ظلمة الليل، وثعلبة عاسرته صاحبتة عمرة وماطلته؛ فصداً عنها نافرًا منها، وتوجه بناقته نحو أفق آخر؛ تنبعث منه أشعة الأمل والمستقبل المشرق، والشاعر يشبه ما تدلى وبرز من متاعه بجناحي الظليم وقد عبر عنهما بفننين، والفن يدل على القوة والارتفاع والخضرة، وهذا يلتقي مع ما في نفس ثعلبة من استشراق حياة خصيبة خضرة بعد أن تعرض لما ساءه وناءه من صاحبتة، وخضرة الفنن رمز لحياة خصبة خضرة ريانة، تعوض الجفاف الذي أصابه من علاقة عمرة، ولعل الفنن يلتقي مع (الفَدَن)/ القصر المنيّف الذي شبه به ناقته في لوحة الناقّة؛ ليحصنها من عوامل الفناء، وكأن الشاعر يصور الحياة الدائمة والنعيم المقيم الذي يريده من عمرة.

ويعدو الظليم خلف نعامة التي تفر هي بدورها أمامه، وتعدو عدوًا شديدًا يطير ريشها (يرري لرائحة) أي: يعدو خلف نعامة، تجتح نحو بيضها، وربما كانت النعام رمزًا للحياة التي يعدو ثعلبة خلفها بحب وشوق، أو هي رمز لعمرة التي ما زال الشاعر متعلقًا بها، وإن أبدى خلاف ذلك، وقد صور الشاعر ريشها المتساقط من جراء سرعة عدوها بسقاط ليف الآبر، وهو ليف النخل الذي يسقطه القائم بتلقيح النخل، وصورة تساقط الشعر أو الريش تبدو في ظاهرها صورة ضعف، لكن الشاعر بهذا التشبيه جعلها صورة دافقة بالحياة والأمل والتفاؤل واستشراق المستقبل المشرق؛ فالآبر يصلح النخلة ويؤهلها للثمر، وهذا يتناسب مع نفسية ثعلبة الذي يمني نفسه بمستقبل مثمر واعد، فيكون سقاط الريش الموازي لسقاط الليف، يرمز إلى الحياة التي خلّت مما يعكر صفوها، فالفنن في البيت السابق كان خامًا لم تمتد إليه يد الآبر بالإصلاح، وهنا يشذب ويهذب ويهيا للثمر.

وفي قوله: (طَرَفْتُ مَرَاوِدُهَا وَعَزَّذَ سَقْبُهَا) إشارة إلى بعد المسافة الواقعة بين مكان ترتعته النعام، وبين أدحي الرأل الذي ينتظرها، والرأل صورة للحياة الأولى التي لم يُعَكَّرْ صفوها، ولا تهجس بهواجس الموت، وتغريده صوت غني بالبهجة والحبور، لأن التغريد صوت فيه طرب وبحة مع ارتفاع⁽²⁹⁾، وكيف لا؟ وهو يرفل في نعيم (الآءِ وَالْحَدَجِ الرَّوِّاءِ الْحَادِرِ)؟، لكنه يريد أن يشارك أحبته التنعم، والسقب هنا أمل ثعلبة، وهو في الأصل: ولد الناقّة، وكأنه - بهذا الاسم - يرفع الرأل عن مرتبته إلى مرتبة الإبل، ليناسب آماله العريضة، وإذا تأملنا المعاني المعجمية لـ (سقب) وجدناها تدل أيضا على الغصن الطويل الريان الممتلئ؛ فالبيض والسقب (الرأل) بمثلان أمل ثعلبة في عيشة راضية هائلة مشرعة الأبواب، فالشاعر يرحل عن عمرته إلى أمل جديد، والنعام كذلك تعدو إلى بيضها ورأها، ومادة (سقب) أصلان: أحدهما يدل على القرب، وهذا ما يريده ثعلبة من عمرة، والآخر يدل على شيء مُنْتَصِبٌ لذا يقال لعمود الخبء سقب⁽³⁰⁾، وهذا ما يتواشج مع البناء الذي يريده، والبيت الذي يسعى له، ولعل هذا هو بعض السر في عدول الشاعر عن الرأل إلى السقب.

وتتذكر النعام (الثقل الرئيد)، بيضها المصون المنضود المكنون؛ بعد أن أسلمت الشمس يمينها لليل ليحجب جمالها الأنور عن الوجود، وكأن البيض بقي عوضًا عن ضوء الشمس الغاربة بلونه اللامع الناصع، وربما كان رمزًا لآمال ثعلبة

27 البكري، أبو عبيد البكري الأونبي، سمط اللآلي، ج 1 ص 769
 28 الزمخشري، أبو القاسم محمود بن عمرو بن أحمد، جار الله، أساس البلاغة، تحقيق: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، ط 1، بيروت، لبنان، 1419هـ / 1998م. (نفر)
 29 ابن سيده، علي بن إسماعيل، المحكم والمحيط الأعظم في اللغة، تحقيق: عبد الستار أحمد فراج، معهد المخطوطات بجامعة الدول العربية، ط 1، 1377هـ / 1985م. (غرد).
 30 ابن فارس، مقاييس اللغة، (سقب)

البيضاء، وكل من النعامة وثلعبة في انتظار أمل جديد، ومن معاني الثقل: المتاع والحشم⁽³¹⁾، ومعنى: (أَلْقَتْ دُكَاءً يَمِينَهَا فِي كَافِرٍ) صار جزء من الشمس في الغور، أي: ابتدأت الشمس في المغرب، وأول من ابتكر هذا المعنى ثلعبة، وعبر عن الشمس بدكاء، لأنها تذكو كما تذكو النار، والكافر هو الليل؛ لتغطيته الأشياء بظلمته⁽³²⁾، وهنا استعارة مكنية؛ حيث «جعل للشمس يميناً ملقاة في الليل»⁽³³⁾، وشخصها، وهذا أيضاً كناية عن أن الشمس ابتدأت في المغرب، «وصار أوائلها في الغور»⁽³⁴⁾. هل كان الشاعر قد واعد فتاته أن تأتيه ليلاً؟ فقال لها اذكرني العهد كما تذكرت النعامة بيضاء في هذا الوقت، وخلي بيني وبينك، وثقي بي، وألقي بكيانك إلي كما ألقى الشمس يدها لليل؟ لا. بل ألقى بكل كيانها وذابت في أمواج الظلام، ولذا عدل عن اللام إلى (في)، وقال: (في كافر) ولم يقل لكافر. لعله كذلك أو قريب منه.

وفي العُدُوِّ كان الظليم يعدو خلف نعامة، أما في الرواح فنلاحظ أن الشاعر أسند فعل الرواح إلى ضمير المثني، وجمع بين الظليم والنعامة، في الرواح إلى بيتهما، (فَتَرَوَّحًا أَصْلًا بِشِدِّ مُهْدَبٍ تَرٍّ) وهذا ما يريده ثلعبة، يريد أن يعود بعمرة إلي بيت يضمهما معاً، يعيشان فيه حياة لا يشوبها كدر؛ لذا شبه عدوهما بتشبيه يدعم فكرة الحياة بنداوتها وحيوتها، (كَشُؤْبُوبِ الْعَشِيِّ الْمَاطِرِ) فشبهه بالمطر الغزير المتتابع، والمطر هو ماء الحياة وشرط تحققها؛ فلا تحصب ولا تورق ولا تدوم إلا به. وقد جاء البيت الأخير ما يدعم فكرة الحياة حيث بنت النعامة على بيضاء في المساء، والبناء يعمل على تثبيت عوامل البقاء وإقامة ما يعين على حماية الذات.

ويصور ثلعبة النعامة، وقد جثمت على بيضاء تصويرًا بارعًا، حينما يشبهها في هذه الحالة بمن تبني خباء؛ فالفعل (بني) استعارة لثوم النعامة على بيضاء؛ مما يؤكد حاجة الشاعر إلى سكن يجمعه بعمرة و (الخباء) الذي شبه به النعامة، وما تدلى من ريشها، متناسب مع ذكر البناء، وهو البيت الذي يطمع ثلعبة أن يضمه مع عمرة اللعوب، وما الخباء إلا أجنحتها، فعدت كأنها امرأة من الحمس⁽³⁵⁾ في النصف الحاسر، ومعروف عن الحمس تشدهم في الدين؛ فظهور محاسن الأحسية من تحت نصيفها؛ ليس كظهور محاسن امرأة تبذل محاسنها بلا تصون، ولا أرى أن الحاسر «هي التي تكشف رأسها ووجهها إحدلاً بحسنها»⁽³⁶⁾ كما قال ابن الأنباري؛ لأن المعروف عن الحمس أنهم كانوا يستترون، ولا يطفون بالبيت عراة كسائر العرب⁽³⁷⁾، وإذا ظهر الجمال المكنون فجأة كان أوقع في النفس من الجمال السافر الذي تقتحمه كل العيون، فالحاسر صفة للنصيف، والأحسية امرأة من قریش، وكانت المرأة القرشية هي سيدة نساء العرب، وكان القرشيون لا يزوجون نساءهم إلا من قرشي مثلهم، أو من الحمس⁽³⁸⁾، وفي حديث النبي الكريم (ص): «نِسَاءُ قُرَيْشٍ خَيْرٌ نِسَاءِ رَكِبَنِ الْإِبِلِ، أَحْنَاهُ عَلَى طِفْلِ وَأَرْعَاهُ عَلَى زَوْجٍ فِي ذَاتِ يَدِهِ»⁽³⁹⁾؛ فهذه امرأة تجمع بين نصاعة البيض

31 ابن سيده، المحكم والمحيط الأعظم: (ثقل).

32 ابن قتيبة الدينوري، أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة، المعاني الكبير في أبيات المعاني، تحقيق: المستشرق د/ سالم الكرنكوي، عبد الرحمن بن يحيى بن علي اليماني ط1، مطبعة دائرة المعارف العثمانية - حيدر آباد الدكن، الهند، 1368هـ، 1949م، ثم صورتها، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان [الطبعة الأولى، 1405 هـ - 1984 م] ج1 ص358. وانظر: الأنباري، أبو بكر محمد بن القاسم بن بشار، شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار المعارف، القاهرة، 5، 1413هـ/1993م. ص581.

33 العلوي، المظفر بن الفضل، نضرة الإغريض في نصره القصيد، تحقيق: د/ نهى العارف الحسن، مطبوعات مجمع اللغة العربية، ط1، دمشق، (د.ت) ص136.

34 ابن قتيبة الدينوري، المعاني الكبير، ص358.

35 الحمس: هم قریش وبنو عامر وكنانة وجزاعة، وهم أهل الحرم، ثم جعلوا لمن ولدوا من العرب من ساكن الحل والحرم مثل الذي لهم.

36 الأنباري، أبو محمد القاسم بن محمد بن بشار الأنباري ديوان المفضليات مع شرح ابن الأنباري، ص259.

37 جوادعلي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، دار الساقى، بيروت، لبنان، ط4، 1422هـ/2001م. ج11 ص357.

38 انظر: الجاحظ، عمرو بن بحر بن محبوب الكنانى بالولاء، الليثي، أبو عثمان، رسائل الجاحظ، تحقيق وشرح، عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1384هـ/1964م (د. ط). 4/115.

39 البخاري، صحيح البخاري: كتاب التفسير، باب قوله تعالى: { إِذْ قَالَتِ الْمَلَائِكَةُ يَا مَرْيَمُ إِنَّ اللَّهَ يُبَشِّرُكِ بِكَلِمَةٍ مِنْهُ اسْمُهُ الْمَسِيحُ عِيسَى ابْنُ مَرْيَمَ إِلَى قَوْلِهِ فَأَتَمَّا يَأْمُرُ لَهُ كُنْ فَيَكُونُ } رقم: 3434، و أخرجه مسلم في فضائل الصحابة، باب من فضائل نساء قریش

الرثيد وجماله، وجلال النسب الرفيع المجيد، وتعتمد الشاعر تصوير النعامة بالمرأة الأحمدية القرشية لما عرف عن نساء قريش من تحبهن إلى أزواجهن وتحنهن على أبنائهن، وهذا ما يرجوه ثعلبة، وبيت ثعلبة مبني، وقد أشار إلى وقت بنائه (مع الظلام) الوقت الذي كان يعب فيه من الشهوات، والبناء يعمل على حماية الذات، وتثبيت عوامل البقاء، وكأن ثعلبة هنا يمني نفسه بإدراك الغاية؛ كما احتضنت النعامة بيضها، فإذا أضفنا إلى ذلك صورة البيض الرثيد والسقب المغرد؛ وجدنا الصورة مفعمة بالخصوبة والنداوة والنعيم، تقدم الحياة في أجمل صورها؛ وأجمل حللها. وتومئ هذه الإشارة الزمنية التي احتضنت النعامة فيها أملها (مع الظلام) إلى اقتراب ثعلبة من تحقيق آماله ولذائده؛ التي كثيراً ما كان ينطلق ليقنتصها عند حلول الظلام.

وهكذا نرى صورة النافذة تتعانق مع صورة الظليم، فالفدن ظرف قد أوعى من يسكنه، وأحاطه بالحفظ والرعاية والعناية. والآء والحدح الريان الممتلئ يسبح الحياة بسياج ضد الحاجة والأكدار، ويوفر لشخصها حماية كتلك الحماية التي يوفرها فدن بن حية لساكنيه. وكذلك النعامة تبني خباء على بيضها وسقبها، مع الظلام، وقد شبهها بالمرأة الأحمدية مما يعني أنه مشغول بالجمال وفدن ابن حية قد بني وشيد بالآجر، مما يعني إضافة عنصر الجمال إلى عنصر قوة البناء في القصر، ولا ننسى أن الشاعر نعت ناقته بأنها حرف ضامر، ولقي الهواجر، وأنها ممتلئة قوية.

ويلاحظ أن الأفعال في لوحة النعام تخص النعامة الرائحة سوى فعلين للظليم النافر هما (يَبْرِي لِإِئْتِحَةٍ) وهو مختص بالظليم، و (تَرَوِّحًا) الذي تشاركه فيه النعامة، مما يعني أن الشاعر بحاجة إلى مشاركة من حبيبته التي أخلفت مواعيدها، وأن عمرة هي محور القصيدة، وإن بدا الشاعر متغافلاً عنها. والشاعر يلهث خلف فتاته، فهل يدركها ويعود بها كما تَرَوِّحَ الظليم مع نعامتة؟ وكأن صورة الظليم مع أنثاه جاءت لتكشف عن الحاجة التي يرحل من أجلها الشاعر في المطلع. إنها حاجته إلى بيت يضمه مع حبيبته بلا منغصات وحياة سعيدة مع أطفال يملأون البيت حباً وسعادةً.

الخلاصة:

إن الوحدة في القصيدة الجاهلية تحتاج إلى طول التأمل وكثرة النظر والمراجعة، ويمكن إدراكها من خلال المعنى العام الذي يلف القصيدة، وتشي به كل فصولها تلميحاً أو تصريحاً. والوقوف بالأطلال وحديث الصاحبة والناقاة والوحش والطير صور بيانية تكشف عن معنى القصيدة القديمة وليست موضوعاً أو غرضاً من أغراض الشعر في حد ذاته، وبذلك المنظار ينبغي أن ينظر إلى الغزل والنسيب ووصف الحيوان والطير. وإن اختلفت فصول القصيدة - ظاهرياً - فلا بد أن ترجع إلى معنى جامع يربط بينها. وتعدد موضوعات القصيدة - إن افترضنا جدلاً أنها متعددة الموضوعات - لم يمنع أن ترتبط على أساس فكري أو عاطفي، ومن غير المعقول أن يترك الشاعر قصيدة مفككة دون خيط يربطها، وسلك ينظمها، يجعلها متناغمة الوحدات وإن تعددت، متعاضدة المعاني وإن تباينت. وتشابه التراكيب وتواؤم الأساليب في القصيدة معلم من معالم الوحدة في القصيدة الجاهلية. وتتواشج الصور على اختلافها لتعمل على سبك القصيدة وحرزها برباط واحد. وبذلك تكون الوحدة في القصيدة الجاهلية قديمة قدم القصيد، وليست وفقاً على متأخري الجاهليين.

المصادر والمراجع:

1. إبراهيم ناجي، ديوان إبراهيم ناجي:، دار العودة، بيروت، ط1، 1400هـ /1980م.
2. ابن سيده، علي بن إسماعيل، المحكم والمحيط الأعظم في اللغة، تحقيق: عبد الستار أحمد فراج، معهد المخطوطات بجامعة الدول العربية، ط1، 1377هـ /1985م.
3. ابن فارس، أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا، مقاييس اللغة (معجم مقاييس اللغة) تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 1399هـ /1979م.
4. ابن قتيبة الدينوري، أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة، المعاني الكبير في أبيات المعاني، تحقيق: المستشرق د/ سالم الكرنكوي، عبد الرحمن بن يحيى بن علي اليماني ط1، مطبعة دائرة المعارف العثمانية - حيدر آباد الدكن، الهند، 1368هـ، [1949م]، ثم صورتها، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان [الطبعة الأولى، 1405 هـ - 1984م]
5. ابن ميمون، محمد بن المبارك بن محمد بن ميمون، منتهى الطلب من أشعار العرب، تحقيق وشرح، د/ محمد نبيل طريقي، دار صادر، بيروت، لبنان ط1، 1420 هـ /1999م.
6. ابن هشام، عبد الملك بن هشام بن أيوب الحميري المعافري، أبو محمد، جمال الدين، السيرة النبوية، تحقيق: طه عبد الرؤوف سعد، دار الجليل، بيروت، لبنان(د. ط)، 1411هـ /1410هـ
7. أبو موسى، محمد، الشعر الجاهلي، دراسة في منازع الشعراء، مكتبة ووهبة، القاهرة، ط2، 1432هـ /2012م.
8. الأصمعي، عبد الملك بن قريب، كتاب فحولة الشعراء للأصمعي، تحقيق المستشرق: ش. توّري قدم له د/ صلاح الدين المنجد، دار الكتاب الجديد، لبنان، ط2، 1440هـ /1980م.
9. الأنباري، أبو بكر محمد بن القاسم بن بشار، شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار المعارف، القاهرة، ط5، 1413هـ /1993م.
10. الأنباري، أبو محمد القاسم بن محمد بن بشار الأنباري ديوان المفضليات مع شرح ابن الأنباري تحقيق، كارلوس يعقوب لاييل، مطبعة الآباء اليسوعيين، بيروت، ط1، 1348هـ /1930م.
11. البكري، أبو عبيد البكري الأوني، سمط اللآلي المحتوي على اللآلي في شرح أمالي القاضي، نسخته وصححه وحقق ما فيه وخرجه وأضاف إليه، عبد العزيز الميمني، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، (د. ط)، 1354هـ /1936م.
12. يحيى الدين زيان، الشعر الجاهلي، تطوره وخصائصه الفنية، دار المعارف، القاهرة، (د. ط)، 1402هـ /1982م.
13. التبريزي، الخطيب، شرح اختيارات المفضل، تحقيق: د/ فخر الدين قباوة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1407هـ /1978م،
14. الجاحظ، عمرو بن بحر بن محبوب الكناني بالولاء، الليثي، أبو عثمان، رسائل الجاحظ، تحقيق وشرح، عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، (د. ط)، 1384هـ /1964م.
15. جواد علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، دار الساقى، بيروت، لبنان، ط4، 1422هـ /2001م
16. حسين عطوان، مقالات في الشعر ونقده، دار الجليل بيروت، لبنان، ط1، 1407هـ /1982م.
17. الدميري، أبو البقاء كمال الدين محمد بن موسى بن عيسى بن علي الشافعي، حياة الحيوان الكبرى، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1424هـ /1994م.

18. الزبيدي، السيد، محمد مرتضى الحسيني، تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق: عبد الستار أحمد فراج، مراجعة، لجنة فنية من وزارة الإرشاد والأنباء، الكويت، (د. ط)، 1385هـ/1965م.
19. الزمخشري، أبو القاسم محمود بن عمرو بن أحمد، جار الله، أساس البلاغة، تحقيق: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، لبنان، 1419 هـ / 1998م.
20. الضبي، المفضل بن محمد بن يعلى بن سالم، المفضليات، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر، عبد السلام محمد هارون، دار المعارف، القاهرة، ط1، (د.ت).
21. طه حسين، حديث الأربعاء، دار المعارف، القاهرة، ط 14، 1413هـ/1993م.
22. عادل الفريجات، الشعراء الجاهليون الأوائل، دار المشرق، بيروت لبنان، ط2، 1429هـ/2008م.
23. عادل سليمان جمال، الوحدة العضوية في القصيدة العربية القديمة، مطبعة المدني، القاهرة، 1403هـ/1982م. (ضمن مجموع دراسات عربية وإسلامية)
24. العشماوي، محمد زكي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، ط، دار النهضة، بيروت، 1399هـ/1979م.
25. العلوي، المظفر بن الفضل، نضرة الإغريض في نصرة القصيد، تحقيق: د/ نهي العارف الحسن، مطبوعات مجمع اللغة العربية، ط1، دمشق، (د.ت).
26. فاضل صالح السامرائي، معاني الأبنية في العربية، دار عمار، الأردن، ط2، 1428هـ/2007م.
27. القرطاجني، أبو الحسن حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط2، 1401هـ/1981م.
28. محمد حماسة عبد اللطيف، اللغة وبناء الشعر، مكتبة الزهراء، القاهرة، ط1، 1412هـ/199
29. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة بيروت (د. ط)، 1418هـ/1987م.
30. النويهي، محمد، الشعر الجاهلي. . منهج في دراسته وتقويمه: ط، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، (د. ت، ط).

Kaynakça

- Naci, İbrahim, *Divânu İbrâhim Nâcî*, Beyrut: Dâru'l-avde, 1980.
- İbn Seyde, Ali b. İsmail, *el-Muhkem ve'l-muhîtu'l-a'zam fi'l-luga*, thk. Abdussettar Ahmed Ferac, Arap Birliđi El Yazmaları Enstitüsü, 1985.
- İbn Fâris, Ebu'l-hüseyn Ahmed b. Fâris b. Zekeriyya, *Mekâyisi'l-luga*, thk. Abdusselam Muhammed Harun, Kahire: Dâru'l-fikr, 1979.
- İbn Kuteybe ed-Dineverî, Ebû Muhammed Abdullah b. Müslim b. Kuteybe, *el-Meâni'l-kebir fi ebyâti'l-meânî*, thk. Abdurrahman b. Yahya b. Ali el-Yemânî, Haydarabad, 1949; Beyrut: Dâru'l-kütübi'l-ilmîyye, 1984.
- İbn Meymûn, Muhammed b. Mübarek b. Muhammed b. Meymûn, *Münteha't-taleb min eş'âri'l-arab*, thk. Muhammed Nebil et-Tarîfi, Beyrut: Dâru Sâdır, 1999.
- İbn Hişam, Abdülmelik ibn Hişam b. Eyyûb el-Hamîrî el-Meâfirî, Ebu Muhammed, Cemâleddin, *es-Siretü'n-nebeviyye*, thk. Taha Abdurrauf Sa'd, Beyrut: Dâru'l-ceyl, h. 1410.
- Ebû Mûsa, Muhammed, *eş-Şi'ru'l-câhilî: Dirâsetu fi menâzia's-şuarâ*, Kahire: Mektebetü Vehbe, 2012.
- El-Esmâî, Abdülmelik b. Kureyb, *Kitâbu fuhûleti's-şuarâ' li'l-esmaî*, thk. Salahaddin Müneccid, Lübnan: Dâru'l-kitâbi'l-cedîd, 1980.
- El-Enbârî, Ebû Muhammed b. Kâsım b. Beşşâr, *Şerhu'l-kasâidi's-seb'i't-twâli'l-câhiliyyât*, thk. Abdusselam Muhammed Harun, Kahire: Dâru'l-meârif, 1993.
- El-Enbârî, Ebû Muhammed b. Kâsım b. Muhammed b. Beşşâr, *Divânu'l-Mufaddaliyyât maa şerhi'l-enbârî*, thk. Karlos Yakub Layl, Beyrut, 1930.
- El-Bekrî, Ebû Ubeyd el-Bekrî el-Enebî, *Samtu'l-âli'l-muhtevî ala'l-âli fi şerhi emâli'l-gâlî*, thk. Abdülaziz el-Meymenî, Kahire, 1936.
- Behiyyüddîn Zeyyân, *eş-Şi'ru'l-cahili tatavvuruhu ve hasâisuhu'l-fenniyye*, Kahire: Dâru'l-meârif, 1982.
- Et-Tebrîzî, el-Hatîb, *Şerhu ihtiyârâti'l-mufaddal*, thk. Fahrüddin Kabâve, Beyrut: Dâru'l-kütübi'l-ilmîyye, 1978.
- El-Câhız, Amr b. Bahr b. Mahbub el-Kenânî, el-Leysî, Ebû Osmân, *Risâletü'l-Câhız*, thk. Abdusselam Muhammed Harun, Kahire: Mektebetü'l-hancı, 1964.
- Cevad Ali, *el-Mufasssal fi târihi'l-arab gable'l-islâm*, Beyrut: Dâru's-sâkî, 2001.
- Hüseyn Atvân, *Makâlât fi's-şî'r ve nakdih*, Beyrut: Dâru'l-ceyl, 1982.
- Ed-Dumeyrî, Ebu'l-bekâ Kemâleddin Muhammed b. Musa b.ç İsa b. Ali eş-Şafîî, *Hayâtu'l-hayevânî'l-kübrâ*, Beyrut: Dâru'l-kütübi'l-ilmîyye, 1994.
- Ez-Zebîdî, es-Seyyid Muhammed Murteza el-Hüseynî, *Tâcu'l-arûs min cevâhiri'l-kâmûs*, thk. Abdussettar Ahmed Ferac, Kuveyt, 1965.
- Ez-Zemahşerî, Ebû'l-kasım Muhammed b. Amr b. Ahmed, *Esâsu'l-belâga*, thk. Muhammed Basil Uyûnu's-sûd, Beyrut: Dâru'l-kütübi'l-ilmîyye, 1998.
- Ed-Dabbî, el-Mufaddal b. Muhammed b. Ya'lâ b. Sâlim, *el-Mufaddaliyyât*, thk. Ahmed Muhammed Şakir, Abdusselam Muhammed Harun, Kahire: Dâru'l-meârif, t.y.
- Taha Hüseyn, *Hadîsü'l-erbiâ'*, Kahire: Dâru'l-meârif, 1993.
- Âdil el-Fureyhât, *eş-Şuarâu'l-câhiliyyüne'l-evvelîn*, Beyrut: Dâru'l-meşrik, 2008.
- Âdil Süleyman Cemâl, *el-Vahdetu'l-udviyye fi'l-kasîdeti'l-arabiyyeti'l-kadîme*, Kahire: Matbaatu'l-medenî, 1982.
- El-Aşmâvî, Muhammed Zeki, *Kadaya'n-nakdi'l-edebî beyne'l-kadîm ve'l-hadîs*, Beyrut: Dâru'n-nahda, 1979.

- El-Alevî, el-Muzaffer b. El-Fadl, *Nadratu'l-igrîd fî nusrati'l-kasîd*, thk. Neha el-Arif el-Hasen, Dîmaşk, t.y.
- Fâdîl Sâlih es-Sâmerrâi, *Meânî'l-ibniyye fî'l-arabiyye*, Ürdün: Dâru Ammân, 2007.
- El-Kartâcanî, Ebû'Hasan Hâzım, *Mînhâcu'balagâi ve sirâcu'l-üdebâi*, thk. Muhammed Habib b. El-Hoca, Beyrut, 1981.
- Muhammed Hamasa Abdullatif, *el-Luga ve binâu's-şi'r*, Kahire: Mektebetü'z-zehrâ, 1982.
- Muhammed Ganîmî Hilal, *en-Nakdu'l-edebî el-hadis*, Beyrut: Dâru'l-avde, 1987.
- En-Nüveyhî, Muhammed, *eş-Şi'ru'l-câhilî: Menhec fî dirâsetihi ve takvîmih*, Kahire, t.y.