The Multiplicity and Variation of Women's Names in the Diwan of Al-Muthaqqib Al-Abdi:An Analytical Study

Amer Q. M. Al-Dourou[(1)*] **Dina M. AlNajjar[(2)]**

Qutaiba Y. Al-Habashneh[(3)] **Abdullah M. A. Ibrahim[(4)]**

(1) Full-time lecturer.Department of Arabic Language. Alia University College. Al- Balqa' Applied University. Amman-Jordan. **Orcid No:** https://orcid.org/0009-0002-5830-4923
(2) Language Center- The University of Jordan, Amman – Jordan.
(3) Department of Arabic Language -Faculty of Arts - The University of Jordan, Amman – Jordan.
(4) Department of Arabic Language -Faculty of Arts - The University of Jordan, Amman – Jordan.

Received: 19/2/2026
Accepted: 26/3/2026
Published: 30/6/2026

* ***Corresponding Author:***
a.aldourou@bau.edu.jo

DOI:https://doi.org/10.59759/art.v5i2.1937

Abstract

This study aims to trace the names of women that appear in the opening lines of the poems of Al-Muthaqqib Al-Abdi to analyze and understand them within the overall context of the poem. It does not approach them through the rigid lens of organic unity as a fixed model, nor through external projections imposed upon the text, but rather through a search for the deeper meaning the poet himself unfolds.

To fulfill its aim, the study adopts a descriptive-analytical method. Its findings reveal the poet's distinctive tendency to employ a multiplicity of women's names at the beginnings of his poems. These names carry layered connotations and diverse semantic possibilities. At times, they have been interpreted as referring to the poet's beloveds or wives; yet this remains only one possible reading among many. Supporting the rejection of their literal reference to real women is their multiplicity and variation, as well as the poet's lack of devotion to a single named beloved throughout his poetry. Indeed, he neither singled out one woman as the exclusive object of longing or passion, nor is there reliable evidence from his life to suggest enduring attachment to a single beloved or clear accounts of his marriages.

Accordingly, the study calls for a reconsideration of these women's names, urging that they be understood in light of their symbolic resonance within their poetic context and in relation to the general meaning of the poems that the poet seeks to convey.

Keywords: Al-Muthaqqib al-Abdi, Diwan of Al-Muthaqqib, Women's Names, P re-Islamic Poetry.

تَعَدُّدُ أسماءِ النِّساءِ واختلافُها في شعر المُثَقِّبِ العَبدِيِّ: مقاربة تحليليّة

عامر قاسم محمد الدروع[1] دينا محمد النجار[2]
قتيبة يوسف الحباشنة[3] عبد الله محمود أحمد إبراهيم[4]

(1) محاضر متفرّغ، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الأميرة عالية الجامعية، جامعة البلقاء التطبيقية، عمان، الأردن.
(2) مركز اللغات، الجامعة الأردنية، عمان – الأردن.
(3) قسم اللغة العربية، كلية الآداب، الجامعة الأردنية، عمان – الأردن.
(4) قسم اللغة العربية، كلية الآداب، الجامعة الأردنية، عمان – الأردن.

ملخص

تهدفُ الدراسةُ إلى تتبُّع أسماء النِّساء الواردة في ديوان المُثَقِّبِ العبديِّ في مطالع قصائده، ثمَّ تحليلِها وفهمِها ضمن سياق القصيدة الكليِّ، لا على أساس مفهوم الوحدة العضويَّة كنموذج ثابت أو إسقاطات خارجيَّة على النصِّ ولكن بحثًا عن المضمون الذي يقدِّمُهُ الشاعرُ، ولتحقيق هدف الدراسة، فقد اعتمدت على المنهج الوصفيِّ التحليليِّ، وقد أظهرت نتائجُها تميُّزَه بتعدُّد أسماء النِّساء الواردة في مطالع قصائده، ومنها أسماءٌ ذاتُ دلالاتٍ ومعانٍ متعدِّدةٍ فُسِّرَت أنها لمحبوبات الشاعر أو زوجاته أحيانًا، وهذا وجهٌ واحدٌ من الوجوه الممكنة، ومما يدعمُ رفضَ أنَّها أسماءٌ لنساء حقيقيات اختلافُها وتعدُّدُها، وعدمُ ثبوته على اسمِ محبوبةٍ في ديوانه، وهو الذي لم يخصَّ حبيبةً بالغزل أو الشَّوق، ولم يُعرَف عن حياته تمسُّكُهُ بحبيبة واحدة أو أخبار واضحة عن زوجاته.

وعليه؛ فتوصي الدراسةُ إلى إعادة النظر في أسماء النِّساء اللواتي وردنَ لدى الشاعر من حيثُ دلالتُها المرتبطةُ بسياقها ومعنى القصيدة العام الذي يحاول الشاعرُ تقديمَهُ.

الكلمات المفتاحيَّة: المُثَقِّب العَبدِي، ديوان المُثَقِّب، أسماء النِّساء، الشعر الجاهلي.

المقدمة.

ليست الدَّعواتُ الحريصةُ على التأنّي في قراءة التراث الجاهليِّ الشِّعريِّ الرفيعِ بدعوات جديدة أو نادرة على الساحة الأدبيَّة العربيَّة، لكنَّ الغريب ما يُلحَظُ من تَشَبُّثِ الفكر النقديِّ والعين العربيَّة، حتى عند الناشئين من الباحثين والطلبة، بالقراءات النمطيَّة الثابتة، واعتمادِ قوالبَ ومحاورَ لا بُدَّ أن تلتزمها القصيدةُ العربيَّة الأصيلة، وكأنَّ الشاعر وُجِدَ لملئها وَتَكرارها. ومعَ الاعتراف بمكانة

الشُّعراء الجاهليين، ونُدرة أولئك الذين قد يقتربون مِن حُسن صياغتهم وجمالها وعمقها؛ فما تزالُ هذه النماذجُ حاضرةً، وَتُخَفِّفُ حِدَّتها لدى الدارسين عندما يبحثون عن حَلَقاتِ وصلٍ نفسيَّة ونحويَّة وبلاغيَّة وفكريَّة بين المحاور التي تتكوَّن منها لوحةُ الشاعر، ومنها لوحةُ المَطلَعِ التي توجِّهُ النقدَ العربيَّ بِعَدِّها مفتاحَ الشاعر الجاهليِّ الأوَّل وطريقتَهُ لإيصال سعيه وفكره والحال التي سَيُورِدُ قصَّتها لاحقًا بعد الغزل والطَّلل والبكاء على المحبوب.

واختيرَ هنا ديوانُ الشاعر أبي عُديّ المُثَقِّبِ العَبدِيِّ، عائِذِ بنِ مِحصِنِ بنِ ثَعْلَبَة، وقد عُرف هذا الشاعرُ ببراعته في المدح وعمقه في الوصف الدقيق الذي يأخذك معه؛ لتشاهدَ وتسمعَ وتستشعرَ لوحاتِه وألوانَها وروائحَها، ولا مبالغةَ تجدها في ذلك أثناء سيرك في أشطر قصائد الديوان ومطالعتها بيتًا بيتًا، وقد تميَّزَ الشاعرُ المُثَقِّبُ العبديُّ في ديوانه هذا بتعدُّد ما اعتُبِرَ أسماء للنساء، وهو يفيد ما تحاول الدراسةُ هنا رصدَهُ وتحليلَه.

وتتكوَّنُ هذه الدراسةُ من مقدمة، ثمّ جزء تمهيديٍّ يسيرٍ يعرضُ للشاعر ولنسبه، ولبعض جوانب من حياته وديوانه، ثمَّ مبحثٍ نظريٍّ أوَّل يختصرُ عرضَ مسألة أغراض الشِّعر الجاهليِّ وطريقة قراءة المطالع، ثمَّ المبحثِ الثاني الذي يُعَدُّ ركيزةً، في محاولة لإيجاد علاقة متكاملة للمطلع مع تصوُّر الشاعر على طول القصيدة، وتحليل قصائد من الديوان احتوت ذكرًا لأسماء النِّساء، وهي القصائدُ الثانيةُ والثالثةُ ثمَّ الخامسةُ والسادسة، على أساس المنهج الوصفيِّ التحليليِّ في المحور الثاني.

ولا توجدُ دراسةٌ سابقة تهتمُّ بهذا الموضوع تحديدًا، فثمّة دراسات سابقة تناولت حياة الشاعر وشعره ونونيته تحديدا، من بينها يُذكر:

1- الزعبي، محمد خالد (2018)، منهجُ الأنباري في رواية الشِّعر القديم: نونيَّةُ المُثَقِّبِ العبديِّ نموذجًا، مجلَّة اتِّحاد الجامعات العربيَّة للآداب، قسم اللغة العربيَّة، جامعة اليرموك، تاريخ القبول: 2017/9/26.

2- البار، عبد الله حسين محمد (2003)، ثنائيَّةُ الأنا والآخر في نونيَّة المُثَقِّبِ العبديِّ، مجلَّة الآداب جامعة بغداد، كليَّة الآداب، وقد استفاد البحث هنا من هذه الدراسة في تكوين تصوُّر عامٍّ للأسلوب القديم والحديث المتَّبع في قراءة القصيدة الخامسة من الديوان؛ نونيَّةُ المُثَقِّبِ الشهيرة.

3- ابن نور، أنيس الله (2000م)، المُثَقِّبُ العبديُّ: حياته وشعره، إشراف: أحمد صلاح عبد اللطيف محمد، رسالة ماجستير، جامعة أُمِّ درمان الإسلاميَّة، السودان، وهي دراسةٌ تعرضُ

لحَيَاة الشاعر السياسيَّةِ والدينيَّةِ والعقليَّةِ رغم نُدرة أخباره، وَتُعَرِّفُ به وبشعره وأغراضه الشِّعريَّة من وصف ومدح وغزل، ثمَّ لدراساتٍ فنيَّةٍ، من مثل: الوزن والقافية.

وعليه؛ فإن دراسة واحدة مما سبق لم تتناول مؤدى دراستي هذه.

التمهيد: المُثَقِّبُ العبديُّ وشِعرُه

هو أوَّلُ الشُّعراء في طبقات شُعراء البَحرين عند ابن سلّام الجُمَحِيِّ في طبقاته، يقول: "وفي الْبَحْرين شِعرٌ كثيرٌ جَيِّدٌ وفصاحة، مِنْهُم المُثَقِّبُ، وَهُوَ عَائِذُ بنُ مِحصنِ بنِ ثَعْلَبَةَ بنِ وَاثِلَةَ بنِ عَدِيِّ بنِ عَوْفِ بنِ لكيزِ بنِ أفصى بنِ عبدِ الْقَيْس، وَإِنَّمَا سُمِّيَ المُثَقِّبَ لبيت قَالَه[1]: (الوافر)

رَدَدنَ تَحِيَّـــــةً وَكَـــــنَنَّ أُخْـــــرَى وَثَقَّـــــبْنَ الوصـــــاوِصَ للعيـــــون[2]

واختلف العلماءُ حولَ لقبه هل هو بفتحِ القاف أم بكَسرِها، "وذكر السيوطيُّ والعينيُّ أنَّها بالكسر والفتح معًا"[3]، وفي شرح المفضَّليات للأنباريِّ هو المُثَقِّب بكسر القاف، وهو عائذُ الله بنُ مِحصنِ بنِ ثَعْلَبَة، شاعرٌ فحلٌ قديمٌ جاهلي، كان في زمن عمرو بن هند[4]، ينتهي نسبُهُ عند عبد القيس؛ "حيث يُقالُ له العبديُّ نسبةً إليها، وهي القبيلةُ الكبيرةُ المتحدِّرَةُ من ربيعة، تقدَّمت مع بعض قبائلَ أُخرى من ربيعة، فنزلت عبدُ القيس في البحرين على الشاطئ الغربيِّ للخليج العربيِّ وأجلت قبيلةَ إيادٍ عنها"[5]، وقد اختُلف في تاريخ وفاة الشاعر وولادته، ويُرجِّحُ مُحَقِّقُ الديوان أنَّ ميلاده قريبٌ من 535م؛ حيث كان في زمن عمرو بن هند الذي تولّى الحكمَ نحوَ 568م[6]، وهو الملكُ الذي امتدَحَهُ الشاعرُ وذكرَ صِلَتَهُ وأُخُوَّتَهُ معه في أشعاره.

وقد أجمع النقادُ قديمًا وحديثًا على صِفاتٍ في شِعر المُثَقِّبِ العبديِّ من دِقَّةٍ في الوصف وقوَّة في الملاحظة[7] من صُور الهوادج والحِسان وما عليهنَّ من ثياب وقماش وحليّ، وتميَّزَ كذلك برفاهةِ الحِسِّ وَرِقَّةِ الغزل وعذوبته، وانتقل من غرض إلى غرض بِحُسنِ تخلُّصٍ، فمن غزل إلى وصفٍ إلى مدح، وَعُرِفَ عنه الابتداعُ في المعنى، وقد وصفَ ابن طباطبا حديثَ الناقة للمُثَقِّبِ عن مشقَّة أسفارها وشكواها بأنَّها من الحكايات الغريبة والبعيدة، ومن المجاز المباعد للحقيقة، يقول: "فمن الحِكَاياتِ الغَلِقَةِ قَوْلُ المُثَقِّبِ فِي وَصْفِ ناقَتِه: (الوافر)

تَقُـــولُ وَقَـــدَ دَرَأتُ لَهَـــا وَضِـــينِي أَهَـــذَا دِينُـــهُ أَبَـــدًا وَدِينِـــــي[8]؟

أكُـــلَّ الـــدَّهْرِ حِـــلٌّ وارتِحَـــالٌ أمَـــا يُبْقِـــي عَلَيْـــهِ وَلَا يَقِينِـــي!

فهذهِ الحِكايَةُ كُلُّها عن ناقَتِهِ من المجاز المُباعِد للحقيقة، وإنَّما أرادَ الشاعرُ أنَّ الناقةَ لو تَكَلَّمتْ لأعرَبَتْ عن شَكواها بمِثل هذا القول[9]، وهذا مثالٌ على الابتداعِ الفريد للمعنى الذي قدَّمَهُ المُثَقِّبُ وكان غريبًا عن سِمَةِ شِعر عصره.

أمّا ديوانُ الشاعر المُثَقِّبِ فيتكوَّنُ من سبع قصائد، ثلاثٌ منها على البحر الطويل، واثنتان على بحر الرمل، وواحدةٌ على البحر الوافر، وواحدةٌ على البحر السريع، أشهرُها نونيَّتُهُ أفاطِمُ قبلَ بَيْنِكِ مَتِّعيني، أما حياتُهُ الأُسريَّةُ فلا كثيرَ مما ذكر حولها، وَذُكِرَ كذلك أنَّ كُنيتَهُ أبو عَدِيّ لا ترتبط بولد[10]، وجاء في ديوانه ذكر للأسماء الآتية في مطالع قصائده وهي: ليلى وهند، وطلحة، وفاطمة.

فكيف يكون الأمرُ لو أُعيد النَّظرُ في هذه الأسماء؛ بِوَصفِها جزءًا كليًّا متأصِّلًا في المعنى وليس غرضًا أو محورًا فقط، لا على أساس التعقيد، بل التبسيط حين تكون محاولةً لفهم مفاتيح القصيدة الأساسيَّة وفهم ما يريدُهُ الشاعر؟ ويبدو أنَّ المحاولة تكون مُجديةً وجديرةً بالفعل إن أزيحَ عنها كلُّ افتراضٍ مُسبق أو إسقاطٍ خارجٍ عن سياقٍ سابقٍ له، وبالتأكيد تكون في النهاية واحدةً من قراءات أُخرى ممكنة، المرجوُّ فيها هنا تَوَخّي الحذر وعدم الشَّطح في التفسير، والتواضعُ أمام ما هو يقين أبلغُ وأروعُ ما كتبه التاريخُ العربيُّ من شِعر وجاءت معجزةُ القرآن للعرب تحدِّيًا فيه.

ترتبط ضرورةُ ذلك وأهميَّتُهُ بفهم نفسيَّة الشاعر في ذلك العصر القديم على نحوٍ صحيح ورفض التفسيرات العجولة التي أخرجت أحيانًا اتهاماتٍ وصفاتٍ لا تتناسبُ وطبيعةَ الحياة الرصينة والنَّفس الرفيعة التي حَرصَ الشاعرُ على تأكيدها في كلِّ مقطع وقصيدة وديوان، وفكرة النموذج الثابت المُعتَمِد على ضرورة حديث الشاعر إلى محبوبته –كحقيقة– مطلعَ كلِّ قصيدة تضعِفُ قيمةَ القصائد وقوَّتَها شكلًا ومضمونًا، وتلحق الظلمَ بها وبشُعَرائها، وما الجديدُ بقراءة تراثنا الجاهليِّ إن كرَّرنا الأقوالَ السابقةَ من دون فهمها أو وعيها أو محاولة تحليلها.

المبحثُ الأول: أغراضُ الشِّعر الجاهلي وقراءةُ المطالع

لا شكّ في أنّ للشِّعر الجاهليِّ سحرًا في النسج الفنيِّ الأدبيِّ وروعة في النظم؛ وَتَسَبُّبِ إعجاب الدراسين لهذا الشِّعر في ظلمه في بعض الأحيان، فالناقدُ العربيُّ بين محاولة للتمسُّك بالتراثِ وقيمته من جهة وبمناهجَ نقديَّةٍ جديدةٍ ومتنوِّعةٍ شَتّى من جهة ثانية يلبِسُها لهذا الشِّعر ويصبُّ مفاهيمَها عليه، وَتُعَدُّ أحيانًا –وربَّما احترامًا لها– نماذجَ وقوالبَ ثابتةً اتَّبعها الشُّعراء، وتكون الوحدةُ بين أجزائها معروفةً حتى قبل كتابتها[11]، ومن الممكن فهمُها في ضَوء الآراء النقديَّة

الحديثة للوحدة والتفكُّك[12]، أو قد يصبح شِعرًا زاخِرًا بألوان الأساطير اليونانيَّة والمصريَّة والفرعونيَّة إضافةً إلى البابليَّة، وتُسقط عليه هذه الأساطيرُ فيكون الخيلُ العزيزُ على الشاعر –مثلًا– من ضمن هذه الأساطير كذلك[13]، على الرَّغم من إيثار العربيِّ لفرسه على عياله أحيانًا واعتزازه بها وحرصه عليها وذمِّ من يتخلّى عنها؛ لأنَّها هي من تلوذُ عنه وتصون بيتَهُ وعِرضَه، يقولُ ربيعةُ بنُ مقروم:(المتقارب)

وجُـــــردًا يُقـــــرَّبْنَ دونَ العيـــــال خـــــلالَ البيـــوتِ يَلُكْـــنَ الشَّكـــيما[14]

وفي سوء التخلّي عن الجواد ودلالته على الضَّعف وإيثار الرَّخاء يقولُ الأسعَرُ الجُعفي: (الكامل)

بـــاعُوا جَـــوادَهُمُ لِتَسْـــمَنَ أُمُّهُـــمْ ولِكَـــيْ يَعُـــودَ عَلَـــى فِرَاشِـــهِمُ فَتَـــى[15]

فهذا نوعٌ من الإسقاط على القصيدة الجاهليَّة الرفيعة، يتسبَّبُ في رؤية عبثيَّة لها، وكأن للشاعر قوالبَ يقيمُ بها أبياتًا طِوالَ قبل أن يعبِّرَ عن مُراده الحقيقيِّ بعدها، وهذا اتِّهامٌ بعيدٌ عن الحقيقة، وكما رأى نجيب محمد البهبيتي فالحقيقة "أنَّ الشِّعر الجاهليَّ شِعرٌ يدلُّ على يقظة هائلة وتنبُّهٍ للبواعث الكبرى التي ساقت إلى قوله ودفعت إليه، والشُّعراءُ هم من أصدق الناس شعورًا بما كانوا يكابدون لأنَّهم هم أنفسُهم من أبطال ذلك الصِّراع"[16]، والشِّعرُ الجاهليُّ هو المصدرُ الوحيدُ الثابتُ الذي يُمَكِّنُنا من فهم الحياة والثقافة والعادات في العصر الجاهلي؛ لذا يحتاج هذا المصدرُ إلى التأنّي في إلقاء الأحكام وإلى طول النَّظر.

وما السببُ في القناعة بافتراض أنَّ الشاعر الجاهليَّ المتمرِّدَ صاحبَ الرفعة والأنفة خاضعٌ بشكل تامٍّ لقواعدَ خارجيَّةٍ يَتَّبِعُها في رسم حالته وخواطره، مهما اختلفت هذه القواعد وتنوَّعت وتغيَّرت، وهو موافق عليها؟ رغم ما نجده عند مطالعة القصائد من انعكاس لصورة شخصيَّة الشاعر وانفعالاته وتجربته الحقيقيَّة في أبياته، والثوابت المقصودة هي واحدة من الأغراض التي ذكرها قدامةُ بنُ جعفر وحازمٌ القرطاجنيُّ وغيرُهم، في محاولة لنظم قواعد الشِّعر وأساسياته، أُخذت وبولغ في إعمالها فصارت عند النقاد العرب أساسًا يسبقُ الشِّعرَ نفسَه ويتحكَّمُ في القصيدة.

إنّ اعتماد أغراض المديح والغزل والوصف والفخر ودمجها مع مفهوم الوحدة عند ابن قتيبة، التي خصَّ بها قصيدةَ المدح وطبَّقناها على الشِّعر القديم كُلِّه، يجعل "قصيدةَ المدح بنيةً معزولةً مغلقةً لا تكاد تتَّصلُ بالظواهر الاجتماعيَّة الأخرى، ويجعل ذاتَ الشاعر منكفئةً على نفسِها تصمُّ أذنيها وتغمضُ عينيها وتوصدُ أبوابَ القلب والروح، فتنقطع عن حركة المجتمع وقضاياه"[17]، ولا

مبالغةَ في ما رأى حين نجدُ تفسيراتٍ وقراءاتٍ تسهِبُ وتتعمَّقُ في تَعداد صفات محبوبة الشاعر المذكورةِ في مطلع قصيدته التي يشرحُ بعدها الشاعرُ حالَة تؤرِّقُهُ من حرب وَسِلم أو أسرٍ ومنايا وموت، ولعلَّ إصدار مركز الملك عبد العزيز الثقافيِّ العالميِّ المعلَّقاتِ بعنوان: المعلَّقات لجيل الألفيَّة، وترجمةَ مضامينها بالعربيَّة والإنجليزيَّة وشرحَها كان موفَّقًا بالفعل؛ إذ قدَّم رؤيةً جديدةً في تسمية كلِّ قصيدة حَسَبَ صورتها العامَّة وتبعًا على القضيَّة التي يحاول الشاعرُ طرحَها، وعنونة لوحات كالسلام والموت والحياة، وهموم الليل والألم، وفلسفة الذات وغيرها، وهذا كُلُّهُ يعينُ على إزاحة التصوُّر المسبق والنموذج الثابت عند الدارسين والطلبة[18].

وبالفعل، فإنَّ فكرة الغرض الشِّعريّ ليست "واضحةً ودقيقة، بل فضفاضةً يلفُّها الغموض"[19]، فكم من أغراض غير المدح والوصف والفخر تتكوَّنُ منها القصائدُ؟ وأين ذاتُ الشاعر وتجربته من ذلك؟ ويرى بعض الباحثين حديثًا أنَّ هذه الأغراض في أساسها منبثقةٌ من غير الشِّعر نفسِه، بل من خارجه، "أو من المجتمع الذي يتطلَّبُ الحماسةَ والمدحَ والافتخار، إنَّ فكرة الموضوعات رديئةٌ يمكن أن يلاحِظ الباحث ما فيها من تداخل"[20].

ومن نتائج التعجُّل في استنتاج المعنى وثبات فكرة الأغراض، ومنها المقدِّمة الطلليَّة، التمزُّقُ في الوحدة والمعنى، الذي لوحظ –لِحُسن الحظِّ– عند الكثيرين، من مثل وهب روميَّة[21]، وكذلك مصطفى ناصف؛ "وبهذا تبدو القصيدةُ مُمَزَّقةً، ويبدو عقلُ الشاعر مُفَكَّكًا، ويصوَّرُ عقلُ العربيِّ في صورة ساذجة تخلو من الرَّبط والوحدة"[22].

وفيما يتعلَّقُ بالمقدِّمة الطلليَّة والإسهاب في التركيز عليها وتبنِّيها في كلِّ قصيدة جاهليَّة ومطلع وقصَّة شاعر وما آلَ إليه ذلك من نتائج، يبدو رأيُ البهبيتي في مكانه من أنَّ "القصصَ الغراميَّة خاصَّةً صورةٌ من صُور التعبير الرمزيِّ؛ أي أنَّها من المجازات وليست من الحقيقة، والحبُّ وسيلةٌ من وسائل التعبير التصويريَّة عن مختلف العواطف والانفعالات البشريَّة، في الشرق منذ القِدَم، ولا يزال كذلك إلى اليوم"[23].

وليس القصدُ من ذلك رفضَ كلِّ قصَّةِ حُبٍّ جاهليَّةٍ، أو ذِكر امرأة في قصيدة أو معلَّقة، لكنَّ المراد هو توخِّي بعض الدقَّة، والتأنّي في فهم المقصد على أساس السياق والمعنى الحاضر أمام العين، وهذا يحتاجُ إلى تكرار القراءة وإعادتها والرُّجوع إليها داخلَ النصِّ نفسِه مع روح الشاعر وروح قصيدته؛ وذلك للكشف عن دلالاتها ضمن السياق الشعري، فهي ليست بالضرورة أن تكون أسماء حقيقة؛ وما يُرجح هذه الفكرة "كثرة أسماء النساء وتعدّدها في الديوان الواحد، وأحيانًا في

القصيدة الواحدة؛ الأمر الذي يحملنا على أن نستبعد أن تكون هذه الأسماء كنايات لنساء كان للشاعر معهنّ تجربة حقيقيّة" [24].

المبحثُ الثاني: أسماءُ النِّساء في مطالع قصائد المُثَقِّبِ العبديّ

أوَّلًا: ليلى:

في القصيدة الثانية من ديوان المُثَقِّبِ العبديِّ وفي أبياتها الأولى وصفٌ مُباشرٌ لحالةٍ من الألم والحزن، يستشعرُها قلبُ المُثَقِّبِ الذي لا يستطيع التوقُّفَ عن أن يعاود ويستحضرَ أساسَ هذا الألمِ وسبَبَه، ويبدو أنَّ الألم متكرِّرٌ ومحاولاتُ إيقافِهِ متجدِّدَةٌ، لكن لا فائدةَ منها؛ لذا يبدأ بالتساؤل إن كان لموضع الألم هذا سمعٌ أو بصرٌ وهو قلبُه، وهل له أن يوقفَ هذا الدَّمع الذي أصبحت مجاريه موئلًا ومصدرًا جاريًا لا ينقطع فيقول[25]: (الرمل)

هَـل لهـذا القلـبِ سَـمْعٌ أو بَصَـر ... أو تَنَـاهٍ عـن حَبيـبٍ يُـذَّكَر
أو لِـدَمعٍ عـن سَـفاهٍ نِهْيَـةٌ ... تُمْتَـرى مِنْـهُ أَسـابيُّ الـدُّرر[26]
مُـرمَعِلاتٍ كَسـمطَي لؤلـؤٍ ... خَـذَلَت أَخَراتُـهُ فيـهِ مَغَـر[27]

فالألمُ الموغِلُ في صدر الشاعر وقلبه مخلوطٌ بالدِّماء، الدِّماء التي تزهقُ في الغارات والمعارك، هذا الدَّمعُ الذي هو لؤلؤ اعتادَ عليه المكانُ[28] جيِّدًا قبل حدوث ما صارت إليه الحالُ بعد الغارة، وقبل أن يتمازج مع هذه الدِّماء حين حدث فيها الوخزُ والانقطاع[29]، وما حدث في هذا الموضع تحديدًا سبب ألم القلب لينادي بليلى المذكورة في هذه القصيدة، التي يرتبط ذكرُها بحبلِ وصلٍ دقيقٍ مع ما تليها من أبيات، أما ذِكرُ هذا الاسم فكان في قوله[30]: (الرمل)

إنْ رأى ظُعنًـا لليلـى غُـدوَةً ... قـد عـلا الحَزْمـاءَ مِـنْهُنَّ أُسَـر[31]
قـد عَلَـت مِـن فَوقِهـا أنماطُهـا ... وعلـى الأحـداجِ رَقْـمٌ كالشَّـقِر[32]

فالدُّموعُ المنهمِرةُ السّابق ذكرُها تتابعُ وتَرمَعِلُ[33] كما وصفَها حين يبدأ تأثيرُ الخمر[34] وسكرته الأولى بالرحيل صباحًا، فيعاودُ الألم والحزن ظهورَهُ من جديد بعد انقشاع اللَّيل وتَبَدِّي حُمرة الشُّروق التي تتشابَهُ مع لونِ ستائر الهودج الحريريَّة الحمراء، لتُذكِّرَهُ بالألم وهذا العلوّ والظهور والتبدِّي مُشرِفٌ مرتفع صعبٌ على الإبل وجماعات الإنس؛ لأنَّ مرجعه هو يومُ الحِنوِ الآتي ذِكرُه، وما يلي مشهدَ الظَّعن والرَّحيل حديثُ المُثَقِّبِ إلى عمرو بن هندٍ، يأتيه مُسافرًا إليه أو أقلُّها مادِحًا له، وهو صاحبُ الكرم والجود كما يصفُهُ المُثَقِّبُ مع شرف الأصل وَعُلُوِّه، فيجتمعُ كرمُ الخُلقِ ثمَّ

الجودُ وكرمُ الحَسَب والنَّسب، وهذا الكرمُ هو الذي سيسمح بأن يكون صاحِبَ نعمة يصفحُ عمَّن كَفر[35] وعصى وتمنَّع عليه، إشارةً لمن انتفض على عمرو بن هند وتسبَّبَ في هذه الإغارة عليهم، فهو بكرمه وبدمه النقيِّ الخالصِ سيشفي الداءَ الذي تسبَّبت به عَضَّةُ كلبٍ وَهِرِ الصَّوت مُكَشِّرِ الأنياب، وهو ليس موقفَ تنازل بل موقفَ حكمه، فالضربةُ التي جاءت من كتيبة هذا الممدوح "دَوْسَر"[36] هي ضربةٌ أثبتت مُلكَهُ وذكَّرت صفاتُها من نَسِيَ: (الرمل)

صَبَّحَتْنا فَيْلَقٌ مَلْمومَةٌ تَمْنَعُ الأعقابُ مِنهُنَّ الأُخَر[37]

وما حدثَ برأيه كان سوءَ رأي ونظر، وإجماع من البعض إجماعًا غيرَ سديد على التمرُّد والعصيان، يقول[38]: (الرمل)

ولقد رامُوا بسَعيٍ ناقصٍ كي يُزيلُوه فأعيا وأَبَرّ

ولَقَدْ أَوْدَى بِمَنْ أَوْدَى بِهِ عَيشُ دَهْرٍ كانَ حُلوًا فأَمَرّ

وما يقيمُ الرأسَ ويرفعُهُ هو وقعُ السيف لصاحب الغَلَبة والسِّيادة، ويبدو أنَّ ما حدث في يوم الحِنوِ هذا وألمه كان بلا طائل منبعُهُ غيابُ الحكمة والسَّداد، الذي خرج منه روعُ القلب وألمُهُ المتجدِّدُ مع نشوة كلِّ خمرة وتبَدّي حُمرة مرتفعة وراءها الصعوبة والمشقَّة، بعد رحيل الليل الذي سبقها، فقد تحمِل ليلى هنا صورةً لهذه الحال المتألمّة والمتكرِّرةِ الوقعِ في قلب المُثَقَّبِ بعد أن أُغير عليهم صَباحًا فورَ طلوع احمرار شمس هذا اليوم[39] وظعن ليله، فهي ليلةٌ ظعنت وارتفعت لِتَعقِبَها ويلَةُ غارةٍ ضَربت في فيلق ملمومة الأعقاب والأوائل ممنَّعة ملتحمة، ومع غياب لحظة السُّكر والنَّشوة في خمر ليلى كذلك أحمرَّ كاحمرار قتلى هذا اليوم ومن خسروهم مع ضربة من عمرو بن هند عليهم وكاحمرار دمع قلبه المتجدِّد، هذه الحربُ التي ما كان من طائل لها ولا مبرِّرَ ممَّن تسبَّب بها، وقد رفع السَّيفُ رأسَ من رفع، وأودى بمن أودى.

وخلاصة القول: إنه بعد النظر في دلالات الاسم(ليلى) ضمن السياق الشعري في القصيدة السابقة، فإننا نرى تقاطعها مع معاني غياب العقل والاستغراق في اللذة وعدم السيطرة على الانفعالات واختلاط المشاعر، وامتزاج اللذة فيها بالألم، وسيادة اللاوعي المطلق[40]، وقد ترتبط بمعاني الضعف والشيخوخة[41]؛ إذ شكّلت (ليلى) حالة نفسية معقدة ومركبة من النشوة وغياب الرؤية الواضحة، والتي تتّضح من بداية القصيدة، فالقلب دون وعي؛ لا سمع ولا بصر وفيض من الدموع الدّالة على توهّج المشاعر وحالة السكّر، وما يرافقه من غياب للرؤية الواضحة، ثمّ تأتي حالة الصّحو التّام/الغرض الرئيس من القصيدة، ففيها يصبح العقل مدركًا تمامًا لأحكامه وأقواله

عندما أخذ يمدح الملك في جزء القصيدة الأخير، إذ نرى حديث الشاعر دقيقًا وواضحًا وصريحًا عن الحرب؛ فنلاحظ جليًا الانتقال بين صورتين متقابلتين، الأولى: في بداية القصيدة وما رافقها من اضطراب الوعي وعدم الإدراك وضعف التّحكم بالعواطف، والأخرى: في نهاية القصيدة وما رافقها من أفعال واضحة وقوية، فجاء هذا الاسم لينسجم مع ما تريد القصيدة البوح به.

ثانيًا: هند:

في القصيدة الثالثة من ديوان المُثَقِّبِ تطالِعُنا هند بصدودها ونأيها ووصلها سريع الرَّحيل صعبِ المنال مع عناد وتدلُّل يزدادُ مع أقلِّ ودٍّ ممكن أو بعض خُلَّةٍ تستفيدها من الشاعر، في مطلع هذه القصيدة التي ذَكَرَ الأنباريُّ في مناسبتها[42] أنَّ الشاعر وصف صدودَ هند ورحلتَهُ على ناقته، ثمَّ انتقلَ إلى مدح النُّعمان بنِ المنذر[43] وكيفيَّة إخضاعه لقبائلَ من العرب ولوصفِ جيشه وخيلِ هذا الجيش وسلاحه، ثمَّ رجاه أن يطلقَ سراحَ بني لكيز العبديين، وهم قومُهُ ينسبون إلى لُكَيْز بن أفْصى بن عبد القيس[44]، هذا في مناسبتها، وقصيدة هند هذه تتكوَّنُ من عِدَّةِ لوحاتٍ لا تبتعدُ عن الصورة التي رسمها الشاعرُ لهذه الحبيبة المعرِضة بجفاء يختارُ لجفائها وقتَ الهجير وشدَّةَ الحرِّ ولهبَ الصَّحراء ليرتحلَ بناقته إلى الهدف الذي يُنشِدُه، ويحملُ معه الحالَ الصعبَ التي تؤرِّقُهُ وتتعبُهُ ولا يستطيع معها النومَ إلّا إغماضًا سريعًا للعين تُماثِلُهُ بذلك ناقتُه، يقول [45] : (الطويل)

فَبِـــتُّ وباتـــت بالتَّنوفَـــةِ نـــاقَتي ... وبـــات عليهـــا صَـــفْنَتي وقُتودُهـــا[46]

وَأَغْضَـتْ كَمَـا أَغْضَـيْتُ عَيْنِـي فَعَرَّسَـتْ ... علـــى الثفنـــات والجِـــرَان هُجودُهـــا[47]

فقد نزل مع ناقته واستراح في أواخر الليل بعد تعب الرِّحلة؛ حيث بَرَكَت ناقَتُهُ ومسَّت الأرضَ بركبتيها وصدرِها ثمَّ عنقِها حين نامت، فالتعبُ والمشَقَّةُ واضحةٌ في نومها وهي تحملُ خشبَ الرِّحل والمتاع؛ لأنَّهُ نومٌ مؤقَّتٌ سريعٌ يَستأنِفُ فيه المُثَقِّبُ رحلَتَه.

فَلِمَ يكونُ هذا التعجُّلُ وركوبُ الصَّعب إن كان ما يؤرِّقُ الشاعرَ انصرافُ ودِّ محبوبته هند عنه وبخلُها في وصله والودِّ معه؟ حيث يَستَهِلُّ القصيدةَ بالأبيات[48]: (الطويل)

ألا إنَّ هِنْـــدًا أمْـــسِ رثَّ جَديـــدُها ... وضَـــنَّت ومـــا كـــان المتـــاعُ يؤودُهـــا

فلـــو أنّهـــا مِـــنْ قَبْـــلُ جـــادَتْ لَنـــا بِـــهِ ... عَلَـــى العَهْـــدِ إذْ تصْـــطادُني وأصِـــيدُها

ولَكِنّهـــــا مِمّـــــا تُمـــــيطُ بِوُدِّهـــــا ... بَشاشَـــــةُ أدْنَـــــى خُلَّـــــةٍ تَســـــتَفيدُها

فيبدو أنَّ هندًا هي حالٌ صار إليها ما بين الشاعر المُثَقِّبِ والنُّعمان بن المنذر الآتي ذِكرُهُ

في القصيدة، ويبدو أنَّ الوصلَ القديمَ قد رَثَّ وبلي، ويكون إصلاح الحال مع أبي قابوس عند المُثَقِّبِ بنُعمى لا كُفرَ فيها لا يقدر عليها إلّا الشاعر؛ وفي شرح الديوان أنَّ المقصود بهذه النُّعمى والبلاء الحَسَنِ من النُّعمان بن المنذر هو ما حدث من إفراجه عن ابن أخت المُثَقِّبِ الممزَّقِ العبدي[49]، وهو هنا لا ينسى ولا يكفر ولا يُضيِّع هذا الصنيع، وهو مرتحلٌ مسرعٌ في أشدِّ أوقات لهيبِ شمسِ الظهيرة، مُنطلقٌ على ناقته، لا يكلُّ ولا يستريح إلّا وهلةً يمضي بعدَها إلى ممدوحه على عَجَل، ويؤنسُ نفسَهُ بإنشاد ما يراه في حال ناقته من تعبٍ وجهدٍ وهلاكٍ في اللوحة الثانية لهذه القصيدة التي ترسمُ صورةً عميقةً لمسار الرِّحلة وحال الراكب وناقته في الفَلاة: (الطويل)

أُعـــاذِلُ مـــا يُـــدريكَ أنْ رُبَّ بَلْـــدَةٍ ... إذا الشَّـمْسُ فـي الأيّـامِ طـالَ رُكودُهـا[50]
وآمَـــتْ صَـــواديحُ النَّهـــارِ وأعرَضَـــتْ ... لوامِـعُ يُطْـوَى رِيطُـــــها وبُرُودُهـــا[51]
قَطَعـــتُ بفَـــتلاءِ اليَـــدَينِ ذَريعَـــةٍ ... يَغُـوْلُ البِـــلادَ سَوْقُـــها وبَرِيـــدُها[52]
تُهالَـــكُ مِنْـــهُ فـــي النَّجـــاءِ تَهالُكًـــا ... تَقـاذُفَ إحْـدَى الجُـونِ حـانَ وُرُودُهـا[53]

فهذه الناقةُ متهالكةٌ متعبةٌ في حال الرَّخاء لشدَّة ما أصابها تُشابِهُ القطا في شدَّة عطشه حين يردُ الماءَ لا تألو طيرانًا[54]، لكنَّ الحال ليس فيها مكانٌ للضَّعف أو الهوان، فيزجرُ المُثَقِّبُ ناقَتَهُ وينهاها عن الاستسلام وهي تمشي بمقاسمها على حصى الأرض الغليظة مشيًا مُترامِيًا بعناد منها لا يقلُّ عن صموده وعناده، فيوقنُ أنَّ الله سيبلغه منتهاهُ ومقصدَهُ بما تبقّى من آخر قوَّة في بدن وجسد ولحم هذه الفتلاءِ مُعتادة العدو والسَّير لأميال كما وصفها بقوله: [55] (الطويل)

فَنَهْنَهْـــتُ مِنْهَـــا والمَنَاسِـــمُ تَرْتَمـــي ... بِمِعْـــزَاءَ شَـــتَّى لا يُـــرَدُّ عَنُودُهـــــا[56]
وأيْقَنْـــــتُ إنْ شَـــــاءَ الإلـــــهُ بِأنَّـــــهُ ... ســـــيُبْلِغُنِّي أجْلَادُهـــــا وقَصِيْدُهـــــا

مشقَّةُ الرِّحلة التي كادت تودي بناقة المُثَقِّبِ وراءها وعدٌ منه بجزاء نعمة الملك الذي توجَّه إليه مُرتحلًا ومادحًا كما ذُكِر؛ إذ دعت حالُ الصُّدود إلى تذكيرٍ بالعهد وسعي خلٍّ وفيٍّ للوصل من جديد، فاختار الشاعرُ أوَّلًا وقتًا يتجنَّبُ فيه الإنسُ والرَّحلُ والخيلُ الصَّحراءَ حين تصخبُ صواديحُ النَّهار من شدَّة الحَر، ما تجنَّبَهُ غيرُهُ هو مستطيعُهُ مقبولٌ عندَهُ لأنَّهُ وحدَهُ القادرُ على جزاء نُعمى النُّعمان بن المنذر، وهو أهلٌ لذلك؛ لمعرفته بما كان من جمال هند الوصل مع هذا الملك، الذي يجري الشاعرُ في تَعداد محاسنه من رفعة تتسابقُ مع سعود[57] النُّجوم، من كرمٍ وَحَسَبٍ نسبٍ رفيع ويدٍ يعينُها اللهُ على القيادة والحكم، كإعلان إخلاصٍ دائمٍ من قبلِ الشاعر يتعارضُ مع مجانبةِ أيِّ قبيلةٍ أُخرى أو مباعدتها أو إعراضها، أو حتى فرد من قبيلته، يقول[58]: (الطويل)

فَلَــوْ عَلِــمَ اللهُ الجِبــالَ ظَلَمْنَــهُ أتــاهُ بــأمْرَاسِ الجِبــالِ يَقُودُهــا
إلَــى مَلِــكٍ بــذَّ المُلُــوكُ بِسَــعْيِهِ أفَاعِيلُــهُ حَــزْمُ المُلُــوكِ وُجودُهــا

فهو صاحبُ الحزم والسُّلطة مع الجود والسخاء، في لوحة يصفُ فيها الشاعرُ ممدوحَهُ وَيُتبِعُها بلوحةٍ أُخرى تسمعُ فيها صليلَ السُّيوف وصهيلَ الخيول، وتمتزجُ بها رائحةُ المعركة وغبارُها بالدِّماء والعَرَق، ويتراءى للناظر لونُ الشَّرارة الحمراء عند اصطدام الأسلحة ومقارعتها فلا يتَّضحُ إلّا غبارٌ يتطايرُ كغبار نخلِ التَّمر أو البُرّ، هذا النَّخلُ ينمازُ فيه الأسيادُ من العوام، وصاحبُ الرفعةِ والغلبةِ من غيره، يقول[59]: (الطويل)

تَتَبَّــعَ مِــنْ أَعْطَافِهَــا وجُلُودِهــا حَمِــيمٌ وآضَــتْ كَالحَمَــالِيجِ قُودُهــا[60]
وطَــارَ قُشَــارِيّ الحَديــدِ كَأَنَّــهُ نُخَالَــةُ[61] أقْــوَاعٍ يَطِيــرُ حَصِــيدُها[62]

اللوحةُ متكاملةُ العناصرِ هذه لوصفِ مشهدِ وقعِ حربٍ ومعركةٍ وغلبةٍ لا تقدرُ عليها إلّا جيوش أبي قابوس الملك وخيولُه، هي مثيلٌ لما حدث وأدّى إلى ما آلت إليه بعضُ القبائل التي تصدَّت وتمَنّعت، ونستحضرُ هنا مجدَّدًا تمنُّعَ هند، لكنَّها هنا المغلوبةُ في هذه الصورة؛ فهي "تصطادُني وأصيدُها"[63]، وبعد هذا الاعتراف والسَّعي يقدِّمُ الشاعرُ هدفَهُ مُصلحًا أمرَ الصُّدود والانقطاع الذي حدث وَصَوَّرَهُ بهند، ويطلبُ صراحةً المنَّ والنِّعمةَ عليه من حاكمه، ويختمُ بهذا الرَّجاء لإطلاق سراح لُكيزٍ؛ قومه، ويخاطبُهُ بخطاب الملوك –أبيتَ اللَّعن– وتحياتهم في الجاهليَّة والدُّعاء لهم، فيستحيلُ أن تتأتّى على هذا الملك أخلاقٌ مذمومةٌ يُلعَنُ بها أو يُذَمُّ وهو صاحبُ الجودِ والسُّمُو، يقول[64]: (الطويل)

فَـأَنْعِمْ –أَبَيْـتَ اللَّعـنَ– إنَّـكَ أصْـبَحَتْ لَــدَيْكَ لُكَيــزٌ كَهْلُهَــا وَوَلِيــدُها
وَأَطْلِقْهُــمُ تَمْشِــي النِّســاءُ خِلالَهُــمْ مُفكَّكَــةً وَسْــطَ الرِّحــالِ قُيُودُهــا

إنّ بالعودة لاسم (هند) معجميًا وهو: "المائتان من الإبل"[65]، والنّظر أيضا في الدلالات العديدة لهذا الاسم، والتي حصرها الدكتور عبدالحق الهواس"[66] ولعلّ أبرزها: دلالتها على القبيلة بما تتضمنه من معاني القوة والوفرة، أو أيام الشباب بما تحمله من طاقة وتوقّد وحيويّة خاصة في ظلال القبيلة، نستطيع الربط بين المعاني السابقة ودلالة توظيف الاسم(هند) في هذه القصيدة من قبل الشاعر، وتأسيسًا على التحليل السابق للقصيدة؛ نكتشف أنّ دلالة هذا الاسم تكمن في الثروة الكبيرة، والقيمة المادية والمعنوية العالية، التي تحوّلت وتبدّلت(رثّ)، بعد صدودها وتقلّبها، وأنّ خسرانه لهذا الملك–وهو ما لا يأمله الشاعر– بمثابة تبدّل لحال سابقة وثروة عظمى، في تحوّل

صريح من النعمة الكبرى إلى الحرمان ، ومن العطاء الوفير الجزيل إلى الفقد الكبير، وبعد هذا التحول العظيم الذي طالعنا به الشاعر في أول القصيدة، فأنه سيشرع بالبحث ضمنًا عن تعويض لها الفقد الحاصل، والنظر إلى نموذج عالٍ ومثاليّ للعطاء والمنح والمتحقق في شخص الملك الممدوح، فرأى الشاعر في توظيف هذا الاسم خير دليل للتعبير عن سياقه في القصيدة.

ثالثًا: طلحة:

في القصيدة السادسة من ديوان المُثَقِّبِ العبديِّ يَرِدُ الاسمُ "طلحة" في الأبيات الأولى، وتأتي للوهلة الأولى على أنه اسمٍ لامرأةٍ طَرَقَت وزارت ليلًا حين نام الأصحابُ لتكوين صورة متكاملة لزيارة المحبوبة وترحيب الشاعر بها، ولكن قبل محاولة فهم الصورة ممتزجةً مع أبيات القصيدة فإن المناسبة الداعية لقولها ما صار إليه حالُ الممزّقِ العبديِّ؛ ابنِ أُخت المُثَقِّبِ "واسمُهُ شأسُ بنُ بهار"[67] وقد أُسِرَ عند بعض الملوك، وَكَلَّمَهُ فيه خالدُ بنُ أنمار بنِ الحارث؛ أحدُ بني أنمار بنِ عمرو بنِ وديعة بنِ لكيز، فوهبَهُ له، وَيُقالُ بل كَلَّمَهُ فيه قومٌ من بني أُسَيِّدِ بنِ عمرو بنِ تميم[68]، ويتوضَّحُ الحثُّ على بذل المال والسَّخاء دون تردُّد وَتَكرارُ ذلك في أبيات القصيدة هذه، فهل يكون الهدفُ هو الحثُّ على دفع دِيَّةٍ واسترجاع الممزّق أم هو الفعلُ الذي قام به خالدُ بنُ أنمار ووصفَهُ المُثَقِّبُ بِـ"جاد" في بيت هذه القصيدة السابع؟

بدايةً، لم ترد الأبياتُ –بحسب محقِّقِ الديوان– كاملةً بالتَّسلسل الذي اتَّبَعَهُ في المخطوطة واعتمد على ورودها في شروح المفضَّليات عند الأنباريِّ والمرزوقيِّ والتبريزيِّ[69]، واختصَّت الأبياتُ الخمسة الأولى بصورة المحبوبة، لكن في هذا الاسم مذكَّرًا كان أو مؤنَّثًا لفتةً ترتبطُ بخيط يصنعُهُ المُثَقِّبُ مع أطراف لوحته الأُخرى، في حديث عن الكرم وبذل المال ثمَّ الفخرِ الشديد.

يبتدئ الشاعرُ حديثَهُ لنا بإخبار عن هَمٍّ وعناءٍ وَسَقَمٍ يعانيه ويكابدُه، لا حلَّ ولا طاردَ ودافعَ له إلّا النوم، وهو في تقلُّبِهِ وأَرَقِهِ بحثًا عن نوم لا يجدُه تأتيه طلحة، بل تأتي رَحلُهُ[70] تحديدًا حين غفل أصحابُهُ وناموا عنها، وهو يقظُ الليلِ متنبِّهٌ لها، ومما يوجِّهُ بعضًا من التفاسير هنا لاعتبار طلحة زائرةً لطيفةً محبَّبةً ترحيبُ الشاعر لها "بمرحبًا بالزائرة" حين طافت وتجوَّلت، يقول[71]:(الرمل)

ذَادَ عَنِّـــي النَّـــوْمَ هَـــمٌّ بَعْـــدَ هَـــمْ ... ومِـــــنَ الهَـــــمِّ عَنَـــــاءٌ وَسَـــــقَمْ

طَرَقَـــتْ طَلْحَـــةُ رَحْلِـــي بَعْـــدَ مَـــا ... نَـــامَ أَصْـــحَابِي وَلَيْلِـــي لَـــمْ أَنَـــمْ

طَرَقَتْنَـــا ثُـــمَّ قُلْنَـــا –إِذْ أَتَـــتْ– ... مَرْحَبًـــا بِـــالزَّوْرِ لَمَّـــا أَنْ أَلَـــمْ

لكنَّ هذه العشيقةَ حين تطوفُ وتتجوَّل لا تكتفي بذلك، بل تدعوه إليها وتستشهد[72] بالمَثَل: "في بيته يؤتى الحَكَم"[73]، فمن أرادها سار إليها في موضعها ومكانها، إذن ما يبدو في ظاهره من أنّ طلحة هنا هي المُطرقة إلى الرَّحل والشاعر وأصحابه والمُقبلة عليهم نقيضه هو الحاصل، فهم من طلبوها وقصدوها وتسبَّبوا بطوفانها حولَهم، والطَّلَحُ كما ذكر ابنُ فارس من الهُزال وما أشبهه[74]، هذا الهُزالُ والتعبُ والإعياءُ أصابَهُ وأصابَ النوقَ في رحلته، وقد عُرِفَ الشاعر في وصف قطعهِ الفَلاة والقفار، وما تعانيه معه ناقتُهُ بعِندٍ وشجاعةٍ كعادته في الكثير من شِعره، يقول[75]:(الرمل)

وَأَلْقَيْـــتُ الزِّمَـــامَ لَهَـــا فَنَامَـــتْ لِعَادَتِهَـــا مِـــنَ السَّـــدَفِ المُبِـــينِ[76]

فهو هزالٌ وإعياءٌ ساقتهُ المشقَّةُ والتعب، وكذلك عوزٌ في الحال وضيقٌ لا يمنعُ من البذل والكرم؛ لأنَّ شقاء الجسد يزولُ أمام رفعة ومجد الحمد المتحقِّقِ بالبذل والجود، وهو ما تُذكِّرُ به طلحةَ هذه بنفسِها [77]: (الرمل)

فَأَجَابَـــتْ بِصَـــوَابٍ قَوْلَهَـــا مَـــنْ يَجُـــدْ يُحْمَـــدْ وَمَـــنْ يَبْخَـــلْ يُـــذَمْ

فهي تجيبُ هنا عن استفهام من يستنكر جودًا يكون في مثل هذه الحال التي تحملُ المشقَّةَ والهزال، وهو بذلٌ من أجلِ العِرض وصونه فيكون أممًا؛ أي قصدًا وانتفاعًا وليس إسرافًا، يقول[78]: (الرمل)

يَجْعَـــلُ المَـــالَ عَطَايَـــا جَمَّـــةً إنَّ بَـــذْلَ المَـــالِ فـــي العِـــرْضِ أَمَـــمْ

والذكر الصَّريح لما حلَّ وحاق بالممزّق شأس بنِ نهار وردَ بعد الجواب السابق من طلحةَ وقد تنازعت عليه المنايا وتقاذفتهُ عِظَمُ الأمور وأصعبُها، وهو أسرٌ ومنايا يعالجن أشجعَ الجياد وداهيةَ الرّجال وأجسامها؛ لفصل لحمها ونزعه عن دمها، فترامت به أسبابُ المنايا من كلِّ صَوب[79]: (الرمل)

إنَّمَـــا جَـــادَ بِشَـــأسٍ[80] خَالِـــدٌ[81] بَعْـــدَ مَـــا حَاقَـــتْ[82] بِـــهِ إِحْـــدَى العُظَـــمْ

مِـــنْ مَنَايَـــا يَتَخَاسَـــيْنَ بِـــهِ يَبْتَـــدِرْنَ الـــزَّوْلَ مِـــنْ لَحْـــمٍ وَدَمْ[83]

فما دفع لطلب استرجاع من أُسر هو استعدادٌ للبذل والتقديم بعزيز المال؛ لذا يبتدئ الشاعرُ بصفات مدح هذا الجود، فصاحبُهُ مباكرٌ مسارعٌ سبَّاقٌ إليه، ليس في مجلسه حزنٌ ولا لطمٌ ولا سَفاهة، بل طيبُ الحديث والمعشر، وطيِّبُ النَّفس لا يبالي ببلاء المال أو نقصانه، ومن الأبيات[84]: (الرمل)

بَـــاكِرُ الجَفْنَـــةِ رِبْعِـــيُّ النَّـــدَى حَسَـــنٌ مَجْلِسُـــهُ غَيْـــرُ لُطَـــمْ[85]

لا يُبَـــالِي طَيِّـــبُ الـــنَّفْسِ بِـــهِ عَطَـــبَ المَـــالِ إِذَا العِـــرْضُ سَـــلِمْ

وهذه سِمَةٌ في قبيلة الشاعر وهو منها، فيها الشَّرفُ والسيادة، يذكِّرُ بها من أساء إليهم وإليه، ويستعملُ الشاعرُ بذلك الحكمةَ التي نَسَجَتْ أشطُرَ القصيدة حتى نهايتها، يقول [86]: (الرمل)

لا تَقُـــــولَنَّ إِذَا لَـــــمْ تُـــرِدْ أَنْ تُـــتِمَّ الوَعْـــدَ فـــي شَـــيءٍ نَعَـــمْ
حَسَـــنٌ قـــولُ نَعَـــمْ مِـــنْ بَعْـــدِ لا وَقَبِـــيْحٌ قَـــوْلُ لا مِـــنْ بَعْـــدِ نَعَـــمْ
أُكْـــرِمُ الجَـــارَ وأَرْعَـــى حَقَّـــهُ إِنَّ عِرْفَـــانَ الفَتَـــى الحَـــقَّ كَـــرَمْ
أنـــا بيتـــي مـــن مَعَـــدٍّ فـــي الـــذُّرَى وَلِـــيَ الهامَـــةُ والفـــرْعُ الأشَـــمْ[87]

ومن أعظمِ الجودِ وأجودِهِ كذلك الصَّبرُ على سوء الذِّكر والغلط في حقِّ الشاعر، وأُذُنُهُ وُقِرَت[88] وسُدَّت عن كلام السوء هذا وانقطع سمعُها عنه من غير صمم أصابها، وكذلك يكون سُمُوُّ السَّخاء بالصفح والإعراض والتَّجاهُل، يقول[89]: (الرمل)

فتَعَزَّيْـــتُ خَشَـــاةً أَنْ يَـــرَى جَاهِـــلٌ أَنِّـــي كَمَـــا كَـــانَ زَعَـــمْ
ولَـــبَعْضُ الصَّـــفْحِ والإعْـــرَاضِ عَـــنْ ذِيْ الخَنَـــا أَبْقَـــى وإِنْ كَـــانَ ظَلَـــمْ

فتدعو علامةُ طلحةَ أو دلائلُهُ هنا إلى التذكير بما آمن به الشاعرُ من عِظَمِ مكانةٍ ورفعةٍ لصاحب البذل بالمال؛ فكيف لا وفيه صونُ العِرض والسَّتر وأداء الذِّمم، ولو أنه خرج من ضيق في الحال وقلَّةِ حيلةِ ذاتِ اليد.

إنّ إماطة اللثام عن دلالة الاسم(طلحة) في السياق الشعري السابق تحتاج ابتداء أن نسبر غور هذا الاسم معجميًا [90]؛ لنصل إلى الدلالات الكثيرة، والتي تدور في أكثرها حول كونها شجرة باختلاف نسبتها وأصلها وصفاتها، إلّا أنّها تحمل في طياتها معاني المنفعة الكبيرة، سواءً أكانت قيمتها الغذائية الكبيرة للإبل أم في ظلالها الوارفة؛ فهي تدلّ على الفوائد الكثيرة التي تعود على الإبل أو حاديها؛ حيث يُذكر أنّها عظيمة الشوك، صلبة العود، شديدة الخضرة، طيبة الريح، ذات جودة في صمغها، ذات غصون طويلة؛ ليستظل الناس والإبل بها، تأكل منها الإبل كثيرًا؛ فهي غذاء للإبل لا تمرض من كثرة أكلها، بل فيها قيمة غذائية عالية، فكأنّ هذه الشجرة تتّسم بصفات البذل منقطع النظير.

فتأسيسًا على ما سبق، فإنه يغلب الظن أنّ ثمة علاقة جلية بين اسم (طلحة) بمدلولاته السابقة والممدوح في هذه القصيدة؛ بما فيهما من صفات البذل والعطاء، والتي كانت جليّة في التحليل السّابق للقصيدة، وممّا قد يرجح هذه الفكرة اقتران اسم (طلحة) بأعلام كثر ممّن اشتُهروا بالكرم العطاء[91]، وكأنّ الشاعر يلمّح بصفات هذا الشجر التي تحاكي صفات الممدوح، فهل يكون

توظيف الشاعر لهذا الاسم اعتباطًا أو مصادفة؟!

فلا غرو في مقصديّة الشاعر من هذا الاسم لاتّساقه مع مضمون القصيدة على نحوٍ إبداعي قلّ نظيره، وملمح فنيّ يحتاج من القارئ التعمق به، والغوص في دلالته، إذ لم يأتِ هذا التوظيف عبثًا، بل عن وعي نابع من سجيّة مثلى.

رابعًا: فاطمة:

حظيت هذه القصيدةُ، مقارنةً بقصائد الديوان الأُخرى، بالنصيب الأكبر من الدراسة والشَّرح والنقد والتحليل من قِبَلِ العلماء والنقاد المتقدِّمين وكذلك حديثًا بين الباحثين والدارسين وحتى الطلبة؛ كونها بدايةً –من الناحية النظريَّة– نموذجًا ممتازًا لعناصر القصيدة العربيَّة القديمة التي تحدَّث عنها ابنُ قتيبة[92] وبالغ النقادُ في فهم محتواها وتطبيقه، وعلى أيَّة حال فبنموذجها هذا نجدُ وداعَ الحبيب والأطلال التي اعتادت قصائدُ العصر الجاهليّ أن توسَمَ بها كبداية، وهذا الظعنُ وما يليه من رحلة وقطع للفيافي والصَّحاري الشاسعة، وسجال بين الشاعر وناقته التي تخلصُ السَّيرَ معه حتى نهايته، في القفار والوديان ومصارعة المنيَّة والهلاك، ثم يستأنف الشاعر أغنيتَهُ بعرض صفات الممدوح أو كما أُطلق على ذلك: إقامة حقٍّ عليه[93]، فهي قصيدةٌ متكاملةُ العناصر من الناحية الشكليَّة، تتمتَّعُ بموسيقى الشِّعر القديم العذبة وصفات هذا الشِّعر وشِعر المُثَقِّبِ خاصَّة، من دقَّةٍ في الوصف وقوَّة في الملاحظة ورفاهة الحِسّ وَحُسن التخلُّص[94] من غرض إلى آخرَ والابتداع في المعنى كذلك، وقد اختارها المفضَّلُ الضبيُّ في مفضَّلياته[95]، وقال فيها أبو عمرو بنُ العلاء: "لو كان الشِّعرُ مثلَها لَوَجَبَ على الناس أن يتعلَّموه"[96].

وعند المحدثين وفي اتِّباع القصيدة لأغراض القصيدة الجاهليَّة النموذجيَّة يذكرُ طه حُسَين –مثلًا– أنَّ الشاعر فيها قد حافظ على المبدأ المعروف، وبدأ المطلع بالغزل، ثمَّ وصف الناقة والبيداء، ثم انتهى إلى العتاب[97]، ويرى البعضُ أن مقطع الأطلال والغزل والظعن مقتطعٌ من هذه القصيدة ومفقودٌ شيءٌ منه، على اعتبار أنَّ عادة العرب في الطَّلل هي الإطالةُ وشكوى الوجد وشجن القلب[98] ولم يُطِل الشاعرُ فيه هنا.

ومن أمثلةِ قراءاتها تحليلُ محمود الربيعي، الذي يتأسَّسُ على شُعور المُثَقِّبِ بالرفعة والكبرياء والسُّمُوِّ تحديدًا في مخاطبته عمرو بنَ هند، التي لا تتشابه مع مخاطبة الملوك، وتدورُ فكرةُ الكبرياء هذه مع الأبيات، فكبرياءُ الشاعر برأيه هو الخيطُ الذي تُبنى عليه القصيدةُ وتُفسَّرُ أبياتُها، وهذا الكبرياءُ يدفعه إلى أن يُتقِنَ حياكةَ لوحات القصيدة كُلِّها من غزل وحركة في وصف

رحلته مع الناقة و.... [99] يقول[100]:(الوافر)

إِلَـــى عَمْـــرٍو وَمِـــنْ عَمْـــرٍو أَتَتْنِـــي أَخِـــي النَّجَـــدَاتِ والحِلْـــمِ الرَّصِـــيْنِ

واعتمادًا على نظريَّة نحوِ النصِّ –مثلًا– في قراءة أُخرى رُبِطَت ضمائرُ القصيدةِ الداخليَّةُ المرتبطةُ بالشاعر بالضمائر الخارجيَّة المرتبطة بسياقها العام؛ في محاولة لرصد نوعٍ آخَرَ من الوحدة العضويَّة ما زال يرتكزُ على لوحة المحبوبة والفراق ثمَّ الرَّحيل.

وصَبَّ اختلافُ وجهات النَّظر في مصلحة القصيدة؛ حيث شَجَّعَ على رجع النَّظر إليها ودعا إلى قراءات جديدة تحاولُ إيجادَ حلقةِ وصلٍ أكثرَ قُوَّةً وإقناعًا من الربط النفسيِّ الخارجيِّ لأغراضها، ومن ذلك التفكيرُ في فاطمةَ أو فاطم هنا على أنَّها حالةٌ أو وصفٌ لوضعٍ أو حلقةِ ربطٍ بين الشاعر وعمرو بن هند الممدوح في هذه القصيدة، ومن ذلك بحثٌ قدَّمَهُ عبدالله حسين البار عنوانُهُ ثنائيَّة الأنا والآخر في نونيَّة المُثَقِّبِ العبديِّ؛ إذ قَسَّمَ فيه القصيدةَ إلى وحدات تتبَّعَ فيها حالةَ الوجود مع الآخر والانقطاع مع الذات، ثمَّ تتبَّعَ الظواهرَ اللُّغَوِيَّةَ البارزةَ في النَّص اعتمادًا على نهج النقد العربيِّ القديم، وناقش بعد ذلك الصورةَ الفنيَّة العميقة في النَّصِّ من بلاغةٍ في التشبيه ودقَّةٍ في الوصف[101]، وهي محاولةٌ أخرى موفَّقَةٌ من ناحية دراسة عنصر الوصف تحديدًا، الذي برع فيه المُثَقِّبُ هنا وأبدع.

وتحاولُ القراءةُ هنا –على نهج القصائد السابقة– فهمَ ما تشيرُ إليه فاطمُ، كما أشارت هند وليلى وطلحة، وكذلك فهم محاولة الشاعرُ في قولَهُ في فاطم جزءًا لا يتجزَّأ من حالة يعيشُها، وشعورٍ ضروريٍّ بتفاصيلها، ووضعٍ لا يَحتملُ التأجيلَ مع الملك عمرو بن هند يستدعيها.

بدايةً، وبناءً على ما ذكرت المصادرُ من أنَّ عمرو بنَ المنذر –أو عمرو بنَ هند لتفريقه عن أخيه عمرو بن أمامه[102]– طاغيًا شديدَ الجبروت والبأس تهابُهُ العربُ وتخشاه، "وقد قسَّم الدَّهرَ إلى يومين؛ يومِ بؤس ويومِ نعيم، وَسُمِّيَ مُحرِقًا لحرقِهِ مئةً من بني تميم"[103] إلّا أنَّ كثيرًا من الشُّعراء، ومنهم شاعرُنا المُثَقِّبُ هنا، وقفوا له مادحين، حيث أبرزوا له تلك الشخصيَّةً الطيِّبةً التي ظهرت فيها على نحو بارز صفاتٌ الكرم والأصالة وعراقة النسب؛ إذ إنه ينتمي من جهة أُمِّهِ إلى جدِّه الأعلى الملك الكنديِّ حِجر آكلِ المُرار وإلى أبيه المنذر بنِ ماء السَّماء فهو سليل ملوك، فنلحظ في خطابِه في هذه القصيدة عتابًا وحزنًا بسبب سوء العلاقة واضطرابها بين الشاعر والملك، وذلك كلّه ماثل في النصِّ من عتاب وسخط حزينين"[104].

فإلى ما ثَبَتَت عَنوَنَتُهُ بالمحبوبةِ في رحلةِ الظَّعن هذه، إلى فاطمَ التي يَستعمِلُ معها المُثَقِّبُ

نداءَ القريب "أفاطمُ"، التي اختارت القطيعةَ وابتدأت معها رحلةُ القطيعةِ هذه على امتداد أبيات القصيدة من بدايتها وحتَى ختامها، في لون جديدٍ يطالعُنا به الشاعرُ في حزن وشيء من عدم اليقين، عدمِ يقينٍ بما ستؤولُ إليه الحالُ عند الوصول وإلى أين ستؤدي هذه القطيعةُ إن كان فيها مجالٌ للعودة والوصل من جديد؛ فلا يقينَ في مآلِ الأمر القادم لكنَّهُ أملٌ ورجاءٌ بما كان من وُدٍّ قديم يستحقُّ السَّعيَ لتجديده من طرف الشاعر على الأقل، وليس يدري إن كان في قراره في هذا كلُّ الصِّحَّة والسَّداد أم فيه الخَيبة، لكنَّهُ على عهده يقومُ بما يستطيعُ الآن، فيقول[105]: (الوافر)

وَمَـــا أَدْرِي إِذَا يَمَّمْـــتُ وَجْهَـــا ... أُرِيْـــدُ الخَيْـــرَ أَيُّهُمَـــا يَلِيْنِـــي
أَأَلْخَيْـــرُ الَّـــذِي أَنَـــا أَبْتَغِيْـــهِ ... أَمِ الشَّـــرُّ الَّـــذِي هُـــوَ يَبْتَغِيْنِـــي
دَعِـــي مَـــاذَا عَلِمْـــتُ سَـــأَتَّقِيْهِ ... وَلَكِـــنْ بِالمُغَيَّـــبِ نَبِّئِيْنِـــي

وهنا نستحضر ألم الشَكِّ الذي تَوَلَّدَ بسبب إعراض بعد خِلٍّ وَوَصلٍ وَوُدٍ، وأرقٍ لما هو آتٍ غير معلوم، وفطم[106] وقطع من عمرو بن هند الذي يناديه الشاعرُ بأخي، وهو ما لا يليقُ بالملوك ليس اعتزازًا حَسْبُ وإنَّما إخوة وتيمُّنًا بِرِقِّ الوُدِّ الذي كان المُتَقَّبُ وما زال يؤمنُ بعودته، من كرمِ خُلُقٍ ممدوحه صاحبِ النَّجدة، وسدادِ رأيه الرَّصين، وحكمته التي لا ترضى ما آل إليه الحال، يقول[107]: (الوافر)

إِلَـــى عَمْـــرٍو وَمِـــنْ عَمْـــرٍو أَتَتْنِـــي ... أَخِـــي النَّجَـــدَاتِ والحِلْـــمِ الرَّصِـــيْنِ

وهي دعوةٌ لوضوح أمرِ هذا الممدوح والتوقُّف عن الإعراض دون تصريحٍ بالمُضْمَر، فَكُنْ أخًا كما أنتَ عندي أو لا تَكُنْ أبدًا، يقول[108]:

فَإِمَّـــا أَنْ تَكُـــوْنَ أَخِـــي بِحَـــقٍّ ... فَـــأعرِفَ مِنْـــكَ غَثِّـــي مِـــنْ سَـــمِيْنِي[109]
وإِلّا فَـــــاطَّرِحْنِي وَاتَّخِـــــذْنِي ... عَـــدُوًّا أَتَّقِـــــيْكَ وَتَتَّقِيـــــنِي

هذا الألمُ الذي تَسَبَّبَ بهذا الحزم في قرار الشاعر كان من الحال الفاطمة بينه وبين هذا الملك الذي أخلصَ له اتِّباعًا ومدحًا وصلةَ أُخُوَّة، وشدَّ له الرَّحلَ دون كَلَل، وهو إن كان قد وَصَلَهُ ليس لِيَنقَطِعَ هذا الوصلُ فجأة، فما بينهما يستحقُّ وعودًا صادقةً لا تودي بها رياحُ الصَّيف وغبارُها ولا رياحُ الشتاء بصقيعها، وهي إن حَمَلَت معها شيئًا فلن يكون الشاعرُ من ضمنها؛ فهو لا ينخدِعُ بمثل هكذا وعود، يقول[110]: (الوافر)

أَفَـــاطِمُ قَبْـــلَ بَيْنِـــكِ مَتِّعِيْنِـــي ... وَمَنْعُـــكِ مَـــا سَـــأَلْتُكِ أَنْ تَبِيْنِـــي
فَـــلَا تَعِـــدِي مَوَاعِـــدَ كَاذِبَـــاتٍ ... تَمُـــرُّ بِهَـــا رِيَـــاحُ الصَّـــيْفِ دُوْنِـــي

وإن كان بعضٌ من قومه أو جماعته خان وتمنَّع عن نُصرة هذا الملك واتِّباعه فهو ليس من بينهم؛ بل وإن كانت شِمالُهُ من تُخالِفُ هذا الوصلَ الذي يريدُهُ لقَطَعها[111]: (الوافر)

فَـــإنِّي لَـــوْ تُخَـــالِفنِي شِـــمَالِي خِلافَـــكِ مَـــا وَصَـــلْتُ بِهَـــا يَمِيْنِـــي
إذًا لَقَطَعْتُهَـــــا وَلَقُلـــــتُ بِيْنِـــــي كَـــذَلكَ أَجْتَـــوِي مَـــنْ يَجْتَـــوِيْنِي

وهو تَكرارٌ للحديث عن لوحة القطيعة هذه؛ فهو على استعداد لاجتواء يده، فما بالُك بمن يديرُ له الظهرَ ويمشي دونه؟! إنَّ له نَفْسًا يصحَبُها ويستأنِسُ بها تكفيه، يقول[112]: (الوافر)

لَعَلَّـــكِ إنْ صَـــرَمْتِ الحَبْـــلَ مِنِّـــي أَكُـــونُ كَـــذاكِ مُصْـــحِبَتِي قَرُوْنِـــي[113]

ويبدع الشاعرُ في وصف رحلة الظَّعن هذه وتفاصيلها وألوانها والحركة فيها، ويذكرُ كلَّ موضع فيها بدقَّة، يمشي بها هودجُ الراحلات فَتَبَصَّر هل ترى هذا الرَّحيلَ المُتعَجِّلَ صعبَ الطَّريق الوعرِ الصُّلب؟ يقول[114]: (الوافر)

تَبَصَّـــرْ هَـــلْ تَـــرَى ظُعُنًـــا عِجَـــالًا بِجَنْـــبِ الصَّحْصَـــحَانِ إِلَـــى الـــوَجِينِ[115]

وهو ظُعنٌ يحمل حرائرَ فاتنات كُلَّهُنَّ حرصٌ على السَّتر فلا يظهرُ مِنهُنَّ إلّا عيونٌ من وراء البُرقُع، محاسِنُهُنَّ مخبَّأٌ بعضُها ظاهرٌ آخَرُ زيادةً في دلالِهنَّ وتمنُّعِهِنَّ، يتلألأ ذهبُ صدورهِنَّ الشابةِ البيضاءِ الفتيَّة، وبظفائرِ شَعرٍ حريريَّةٍ طويلةٍ تُسعِدُ مُختَلِسَ النَّظَرِ إليهنَّ: (الوافر)

ظَهَـــرْنَ بِكِلَّـــةٍ وسَـــدَلْنَ رَقْمًـــا وثَقَّـــبْنَ الوَصَـــاوِصَ للـــعُيُوْنِ[116]
أَرَيْـــنَ مَحَاسِـــنًا وَكَـــنَنَّ أُخْـــرَى مِـــنَ الـــدِّيْبَاجِ والبَشَـــرِ[117] المَصُـــوْنِ[118]
وَمِـــنْ ذَهَـــبٍ يَلُـــوْحُ عَلَـــى تَرِيْـــبٍ كَلَـــوْنِ العَـــاجِ لَـــيْسَ بِـــذِي غُضُـــونِ[119]

فهي صفاتُ حُسنٍ وكمال وجمال تكتنِفُ هذا الوصل، ولِعَينِ الشاعر سهامٌ تلتقطُ هذه الصورةَ الحسنةَ تسبقُ كلَّ عين أُخرى؛ فهو ليس كغيره من القوم أو الأتباع أو خِلَّةِ هذا الملك وأصحابِه، بل أسبقُهم وأحقُّهم، لكنَّ له رفيق طريق الآن يسلّيهِ ويبعدُ عنه هذا الهمَّ والسَّقَم، صاحبتهُ في الفَلَوات والأسفار، القويَّةَ الشديدة، كمطرقةِ الحدَّادين؛ ناقَته: (الوافر)

فسَـــلِّ الهَـــمَّ عَنْـــكَ بِـــذاتِ لَـــوثٍ عُـــذافِرَةٍ كَمِطْرَقَـــةِ القُيُـــونِ[120]

فهذه الرِّحلةُ الصعبةُ التي يحاولُ بها استعادةَ الوصل وفهمَ الأمر محتاجةٌ إلى ناقته المعتادة على ركوب المشقَّة، وقد جهَّزَها الشاعرُ لمثل هذا الأمر وأعدَّها إعدادًا جيِّدًا، وهي مكسوَّةٌ بسَنامٍ مُشرق طويل إذ اعتادت على عَلْفِ نوى التَّمر المدقوقِ كنايةً عن عنايته بها، وَلِمَشي هذه الناقةِ

سرعةٌ ورشاقةٌ وكأنَّها تتبارى معَ هِرٍّ يحاولُ إمساكَ حزامها يلهو معها فيقول[121]: (الوافر)

بِصـــادِقَةِ الوَجيـــفِ كـــأنَّ هِـــرًّا يُباريهـــا ويأخُـــذُ بالوَضـــينِ[122]

ولهذه الناقةِ كذلك صداقةٌ خاصَّةٌ معَ الشاعر؛ فهو يستشعِرُ تعبَها وتشكو له، بل وتشكوه، ويقدِّمُ المُثَقِّبُ هنا إبداعًا في المعنى وَعُمقًا فريدًا في الوصف، فهو على هذه الحال معَ ناقته فكيفَ بِمَن أخلصَ له الوصلَ والأُخُوَّةَ زمنًا، أفيكونُ منه فاطِمُ كهذا؟ ألّا يستحقُّ تمتُّعًا أو شرحًا وتفسيرًا لهذا البينِ قبلَ تحقُّقه؟ يقول[123]: (الوافر)

إذَا مَـــا قُمْـــتُ أَرْحَلُهَـــا[124] بِلَيْـــلٍ تـــأوَّهُ آهَـــةَ الرَّجُـــلِ الحَـــزِيْنِ

تَقُـــوْلُ إذَا دَرَأتُ لَهَـــا وَضِـــيْنِي أَهَـــذَا دِيْنُـــهُ أَبَـــدًا وَدِيْنِـــي؟[125]

أَكُـــلَّ الـــدَّهْرِ حَـــلٌّ وَارتِحَـــالٌ أَمَـــا يُبْقِـــي عَلَـــيَّ وَمَـــا يَقِيْنِـــي!

فلا بأسَ وضررَ من صعاب هذه الرِّحلة طالما آتَت طائلَها وزال لبسُ هذا البينِ، لكنَّ نتيجة هذه المشقَّة وما هو آتٍ وما تحملُهُ الأيامُ غيبٌ لا طائلَ من مخافته، وليس بمُتَّسعِ المُثَقِّبِ إلّا السعي الذي اعتاد وجُبِلَ عليه، والخيرَ الذي يريده إصلاحُ ذاتِ بينٍ فيه معَ عمرو بنِ هند، هذا الإصلاحُ حادِثٌ أو دونَهُ قطيعةٌ نهائيَّة، فمن تأبى نفسُهُ الهوانَ والسَّهلَ لا ترتضي إلّا قطعًا وثباتًا في الحال، لا مجالَ فيه للتقلُّبِ يُمنَةً وَيُسرَة.

إنّ اسم (فاطم) في هذه القصيدة يختلف عن الأسماء السّابقة؛ وذلك في وضوح دلالته المتآزرة مع سياق القصيدة على نحو جليّ في التأويل، إذ يوحي الاسم (فاطم) بدلالات القطيعة والفراق، مسبوقًا بأداة نداء للقريب قربًا نفسيًا، والتحبّب الّذي عزّزه الترخيم هنا، لكنّه يُخفي في باطنه قلقًا داخليًا، فنراه لا يطلب سوى المتعة القليلة في مقابل الفاجعة الكبرى في حال قُطِع الوصال مع شدّة التّعلق، حيث أبدى استعدادًا لقطع العلاقة إن أصرت على الهجر، ليتوتر الموقف بينهما؛ حيث يُظهِر الشاعر رفضه أن يكون هامشيًا أمام المخاطب(المحبوبة/ الملك)، فيُلاحظ أنّ الشاعر يُريد إدامة العلاقة مع الملك، لكن شريطة أن تكون هذه العلاقة متوازنة أو متكافئة، فيها المعاملة بالمثل[126]، ولا يمكن الجزم بما إذا كانت أداة النداء للقريب هنا جاءت لتؤكد فكرة القرب والمعاملة بالمثل، أو ما إذا كان الترخيم قد استُخدم على هذا النحو؛ ليكون أقرب للإشارة للمخاطب المذكر ضمنًا، أو تلميحًا إليه.

واستنادًا على ذلك، فإنه لا يخفى على القارئ دلالة هذا الاسم في معناه المعجمي مع ما يتعالق به في سياق القصيدة، إذ يُستبعَدُ أن يكون الشاعر قد رمى به إلى امرأة حقيقة؛ وذلك

واضح في ظل المعطيات التي جاءت في لوحة الطلل، والتي تجلّت في حدة خطابه الموجّه إلى المخاطبة/المخاطب، والذي لا يتناسب مع كونها امرأة محبوبة، وما يعزّز ذلك الخطاب الواضح في نهاية القصيدة.

إنّ ما يُرادُ منَ القراءة السابقة لأسماء النساء في ديوان المثقّب، هو محاولةٌ لفهم ما يعتري نفسَ الشاعر هنا وهناك، والشُّعراءُ عامَّةً، وكيف تختلفُ اللوحاتُ والصُّوَرُ الحقيقيَّةُ النابعةُ من قلوبهم وحياتهم عنِ الصُّوَرِ النمطيَّةِ المُسقَطَةِ عادةً على أشعارهم، وعلى الأقلِّ محاولةٌ لرفض كون هذا الشِّعر العربيِّ الرفيع قوالبَ جاهزةً يَصُبُّ فيها الشاعرُ كلماتِهِ دونَ روح، أو كأنَّهُ نفسٌ خاضعةٌ لا تتلاءم صناعتُهُ ومحتوياتِ فنِّهِ معَ واقعِهِ وحالِه؛ فلسانُ العربيِّ شِعرُه وليس خيالَهُ ومنامَه، هو نَظَمُهُ لأنَّهُ احتاج وَعَبَّرَ بما يُجيدُ ويفهم، وقبل أن تكون الأسماءُ، من مثل ليلى وهند وأُمِّ أوفى وطلحةَ وعبلةَ وغيرِها، أسماءَ نساءٍ ومحبوباتٍ وعشيقاتٍ هي أسماءٌ عربيَّةٌ حَمَلَت معناها، فرأينا احتمالَ إشارة ليلى إلى حال ليلةٍ خمريَّةٍ مؤلمةٍ بين الصَّحوِ وَنَشوَةِ السُّكر وما يرافقها، وكيف مالَت هند لِتَحكِيَ ربَّ الحال التي كان عليها الشاعر وتبدّلها مع ممدوحه، وَتَصِفَها بدقَّة، وزارت طلحةُ الرَّحل لتُذكِّرَ بجزاء الجود والكرم، وما يحمله هذا الاسم من دلالات الكرم والبذل والعطاء الكامنة في شخصية المخاطب، واحتوت فاطمةُ معاني القطيعةِ المؤلمةِ وخيبةِ الأمل، ولا بُدَّ مِنَ الإشارة إلى أنَّ هذا النوعَ منَ القراءات لا يرفُضُ المقدِّمةَ الطلليَّةَ كَكُل، ولا بأسَ بتفسير أسماء النِّساء في القصائد على أنَّها اسمٌ لحبيبةٍ مُعرِضَةٍ ظاعنةٍ مثلًا، ولكن من غير اقتطاعِها وجذبِها جذبًا عنيفًا من سياقها الكُليّ، أو إسقاطِ معانٍ خارجيَّةٍ ثابتةٍ عليها.

الخاتمة

تَمَيَّزَ المُثَقِّبُ العبديُّ في الديوان الذي دُرِسَت قصائدُ منه هنا بِتَعَدُّدِ أسماء النِّساء الواردة في مطالع هذه القصائد، فجاء على ذكر كلّ من الأسماء الآتية في مطالع قصائده: ليلى، هند، طلحة، فاطمة؛ فكان ذلك داعيًا إلى محاولة إعادة النَّظر في أسماء هذه النِّساء من حيثُ دلالتُها الحقيقيَّةُ المرتبطةُ بسياقها وبمعنى القصيدة العام الذي يحاولُ الشاعرُ شرحَهُ وتقديمَهُ وتصويرَهُ، وكيف لا تكون تفسيراتُها بمعزل عن منتصف القصيدةِ أو أواخرها وجوِّها العام؛ لأنّ القصيدةُ لوحةٌ متكاملةُ الأجزاء. وقد توصلت الدراسة إلى النتائج الآتية:

1. أظهرت الدراسةُ التأويلاتِ المختلفةَ والمحتملةَ لتعدّد أسماء النساء وتنوّعها في ديوانه؛ إذ إنّ كلّ

اسم من تلك الأسماء قد يحتمل دلالة خاصة تتناسب مع سياق القصيدة، وذلك ما حاولت الدراسة الكشف عنه بناء على المقاربة التحليلية لكلّ اسم في سياق القصيدة الخاص به.

2. إنّ اسمَ (ليلى) يُشكّل حالة من غياب الرؤية الواضحة؛ وذلك نابع من دلالتها المتعلقة بالنشوة وحالة السُّكر في بعض مراحله الأولى، ففيها يبدأ غياب الوعي، واختلاط المشاعر، وعدم القدرة على الإدراك والتحكّم بالعواطف، وهذا ما أثبته سياق القصيدة؛ وذلك بالنظر في الصورة المقابلة في نهاية القصيدة.
3. إنّ اسمَ (هند) وما يحمله من دلالات الوفرة والكثرة بإشارتها المتنوعة، والتي نبعت من دلالات معنى هذا الاسم، وسياقاتها الكثيرة في الشعر العربي القديم، يعطي مؤشرًا واضحًا لمقدرة المثقّب على توظيف أسماء النساء على نحوٍ فنيّ، فشكّل هذا الاسم حالة واضحة يتعالق فيها مع سياق القصيدة الكلّيّ؛ ليُوظَّف للتدليل على حالة التّبدّل والتّحوّل في معاني الوفرة والكثرة التي كان ينعم بها الشاعر، ويرجو أنْ تعود كما كانت عليه، وأن خسرانه لهذا الملك يعادل هذا التّبدّل الكبير للشاعر.
4. جاء توظيفُ الاسمِ(طلحة)، والذي يعبّر في معناه المعجمي على نوع من الأشجار؛ ليُدلّل – على نحو ما قدمت الدراسة– على دقة توظيف أسماء النساء في مطالع قصائد المثقّب؛ حيث حملَ في طيّاته إشارات للممدوح، فيغلب الظّنّ أنّ معاني البذل والعطاء الوفير والفوائد الجمّة والمنافع الكبيرة الكثيرة لهذا الشجر هي ذاتها صفات كامنة في ذات الممدوح في سياق القصيدة.
5. إنّ الاسمَ(فاطمة) يتآزر على نحوٍ جليّ مع سياق القصيدة؛ وذلك من خلال الإشارة للمخاطب والتّصريح له بالمعاملة بالمثل مع الشاعر، فجاء هذا الاسم ليُلمح بفكرة القطيعة النابعة من المعنى المعجمي لهذا الاسم، وهذا المعنى الذي أكدّه السياق، ممّا لا يدعُ مجالًا للشكّ في ذلك.

وهي مع ذلك واحدةٌ من قراءات، تحتملُ الخطأ وإعادةَ النَّظر بالتأكيد؛ ما يؤمِّلُ منها هو حرصٌ على فهم عمق معنى القصيدة الجاهليَّة وغزارتها، وأصالةِ هذا الشِّعر في تعبيره عن شاعر له حياتُهُ وعصرُهُ وقبيلتُهُ وأيامُهُ وفخرُهُ وشخصيَّتُهُ أوَّلًا، وله سياقُهُ القَبَلِيُّ العربيُّ وعصرُهُ ثانيًا، ولا يُنسى من ناحية البيان أنَّهُ ما تحدّى اللهُ به العربَ في كتابه الكريم، وهو روعةٌ ونموذجٌ في الفصاحة والبيان.

قائمة المصادر والمراجع

- القرآن الكريم.
- الأصمعي، أبو سعيد عبد الملك بن قريب (216هـ)، ط5، الأصمعيات، تحقيق: أحمد محمد شاكر، عبد السلام هارون، بيروت، لبنان.
- البار، عبد الله حسين محمد (2003م)، بحث: ثنائيَّة الأنا والآخر، مجلَّة الآداب، العدد 64، جامعة بغداد، كليَّة الآداب.
- بكّار، يوسف (1983م)، بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضَوء النقد الحديث، دار الأندلس للطباعة والنشر، حائل، السعوديَّة.
- البهبيتي، نجيب (1995م)، تاريخ الشِّعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري، مطبعة دار الكتب المصريَّة، القاهرة.
- الجمحي، ابن سلّام، محمد بن عبيد الله (232هـ)، تحقيق: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدَّة.
- الحراحشة، أحمد، الاتساع: أسماء النساء في الشعر الجاهلي (هريرة أنموذجًا)، دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، الجامعة الأردنية، مج (39)، ع (3)،2012م.
- حُسَين، طه، حديث الأربعاء، ط12، دار المعارف، مصر.
- ربابعة، موسى، (1998م)، قراءة النصّ الشعري الجاهلي، دار الكندي، إربد.
- روميَّة، وهب أحمد (1996)، شِعرنا القديم والنقد الجديد، سلسلة عالم المعرفة، الكويت.
- الشورى، مصطفى عبد الشافي (1996)، الشِّعر الجاهلي تفسير أُسطوري، الشَّركة المصريَّة العالميَّة للنشر.
- الصليبي، منى، المرأة في شعر الأعشى: دراسة رمزية، المجلة الدولية لدراسات اللغة العربية وآدابها، مج(4)، ع(1)، 2022م، جامعة القدس، فلسطين.
- الضبي، المفضَّل (ت: 168هـ)، المفضَّليات بشرح الأنباري الكبير، أبو محمد (304 هـ)، (ط1 1942م)، المفضَّليات، ط6، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر، عبد السلام هارون، دار المعارف، القاهرة.
- ابن طباطبا، أبو الحسن محمد بن أحمد الحسني العلوي (322هـ)، (1985م)، ط2، عِيار الشِّعر، تحقيق: عبد العزيز بن ناصر المانع، دار العلوم، الرياض.

- العسكري، أبو هلال (نحو139هـ)، جمهرة الأمثال، دار الفكر، بيروت.
- ابن فارس، أحمد (395هـ)، (1979م)، معجم مقاييس اللغة، ط1، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الفكر.
- الفراهيدي، الخليل بن أحمد (170هـ)، معجم العين، تحقيق: مهدي المخزومي، إبراهيم السامرَّائي، دار ومكتبة الهلال.
- ابن قتيبة، عبد الله بن عبد المجيد بن مسلم (276هـ)، (1423هـ)، الشِّعر والشُّعراء، ط2، تحقيق: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة.
- المبرِّد، أبو العباس محمد بن يزيد، (285هـ)، (1997م)، الكامل في اللغة والأدب، ط3، تحقيق: أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، القاهرة.
- المُثَقِّب العبدي (ت.)، (1971م)، تحقيق وشرح وتعليق: الصَّيرفي، حسن كامل، معهد المخطوطات العربيَّة.
- محمود، الربيعي، قراءة في الشِّعر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة.
- المعلَّقات لجيل الألفيَّة (2020م)، ط1، مركز الملك عبد الله الثقافي، شركة مطابع التريكي الظهران، السعوديَّة.
- منصور، حمدي، (2010م)، قراءة في الشِّعر الجاهلي، ط1، دار الفكر، عمّان، الأردن.
- ابن منظور محمد بن مكرم بن علي (711هـ)، (1414هـ)، لسان العرب، ط3، حواشي اليازجي دار صادر – بيروت.
- ناصف، مصطفى، دراسة الأدب العربي، الدار القوميَّة للطباعة والنشر، القاهرة.
- الهواس، عبد الحق، (2003)، مدلولات أسماء النساء في القصيدة العربية –دراسة أدبية نقدية–، دار الفتح للدراسات والنشر، عمّان.

الهوامش:

(1) الجمحي، ابن سلّام، محمد بن عبيد الله (ت:232هـ)، تحقيق: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدَّة، ج1، ص271.

(2) ورد في الديوان: ظَهَرْنَ بِكِلَّةٍ وسَدَلنَ رَقمًا وثَقَّبنَ الوصاوِصَ للعيون... وفي المفضَّليات: الكِلَّة: السِّتر الرقيق، وفي الديوان: الرَّقم من ثياب اليمن تُلْبَسُه الهوادج، الوصاوص: البراقع، المفضل الضبي

(ت: 168هـ)، الأنباري الكبير، أبو محمد (304 هـ)، (ط1: 1942م)، المفضَّليات، ط6، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر، عبد السلام هارون، دار المعارف، القاهرة ص289.

(3) انظر ديوان المُثَقِّب العبدي (1971م)، تحقيق وشرح وتعليق: الصيرفي، حسن كامل، معهد المخطوطات العربيَّة، المقدِّمة، ص8-10.

(4) المفضَّليات، ص149.

(5) مقدِّمة الديوان، ص11-12.

(6) مقدِّمة الديوان، ص20.

(7) مقدِّمة الديوان، ص22.

(8) دَرأتُ: شددتُ، وضيني: حزامي، ديئُهُ: عادته ودأبه، حاشية الديوان، النونية، البيت السابع والثلاثون، ص195-197.

(9) أبو الحسن، ابن طباطبا، محمد بن أحمد الحسني العلوي(322هـ)، (1985م)، ط2، عيار الشعر، تحقيق: عبد العزيز بن ناصر المانع، دار العلوم، الرياض ص200

(10) انظر: مقدِّمة الديوان، ص22

(11) انظر: بكار، يوسف (1983م)، بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضَوء النقد الحديث، دار الأندلس للطباعة والنشر، ص 71-111.

(12) انظر: بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضَوء النقد الحديث، 277-357.

(13) في بعض المبالغات في التفسير الأُسطوريِّ للشِّعر الجاهلي، انظر كتاب: الشورى، مصطفى عبد الشافي (1996)، الشِّعر الجاهليُّ تفسيرٌ أُسطوري، الشركة المصريَّة العالمية للنشر.

(14) المفضَّليات، ص158، يُقرين: يؤثرن، يلكن: من العض، الشَّكيما: لسان اللجام

(15) الأصمعي، أبو سعيد عبد الملك بن قريب (216هـ)، ط5، الأصمعيات، تحقيق: أحمد محمد شاكر، عبد السلام هارون، بيروت، لبنان، ص140، الأصمعيَّة44.

(16) البهبيتي، نجيب (1950)، تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري، مطبعة دار الكتب المصريَّة، القاهرة، ص54.

(17) رومية، وهب أحمد (1996)، شعرُنا القديمُ والنقدُ الجديد، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ص144.

(18) انظر: المعلَّقات لجيل الألفيَّة (2020م)، ط1 مركز الملك عبد الله الثقافي، شركة مطابع التريكي، الظهران، السعوديَّة.

(19) شعرُنا القديمُ والنقدُ الجديد، ص146.

(20) ناصف، مصطفى، دراسة الأدب العربي، الدار القوميَّة للطباعة والنشر، القاهرة، ص231.

(21) انظر: شعرُنا القديمُ والنقدُ الجديد، ص130.

(22) دراسة الأدب العربي، ص233.

(23) تاريخ الشِّعر العربي حتى آخر القرن الثالث عشر، ص99.

(24) الحراحشة، أحمد، الاتساع: أسماء النساء في الشعر الجاهلي (هريرة أنموذجًا)، دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، الجامعة الأردنية، مج(39)، ع(3)،2012م، ص 769.

(25) الديوان، 62-63.

(26) مذَّكر: مستحضر، متدبِّر، متَّعظ، قال تعالى: "وقد يسَّرنا القرآنَ للذكر فهل من مذَّكر" القمر/22، الدرر: أصلُها درر اللبن إذا كَثُر وسال، انظر: المفضَّليات، ص143.

(27) ارمعلَّ الدّمع سالَ وارمعلّ الشيء تتابع، خذل: تخلَّف وانفرد، أخراته: ثقبه، والمُغرة: الحُمرة والسَّمط الخيط ما دام فيه الخرز. انظر الديوان في الشرح والحاشية، ص63-64.

(28) يقول محقِّقُ الديوان: ينحدر شاعرُنا من نُكرة، وعلى زُرقة مياه الخليج، تخفقُ فيها السفن، وتترامى على شواطئه حباتُ اللؤلؤ، نفتحت عينا شاعرنا، الديوان، المقدِّمة، ص19.

(29) ينحدر الشاعرُ المُثَقِّبُ، كما ذُكِرَ في نسبه وكما يرجِّحُ محقِّقُ الديوان، إلى نُكرة مسقط رأسه، على شواطئ الخليج العربي من قبيلة عبد القيس التي تقدَّمت مع بعض قبائل أخرى من ربيعة وأجلت إيادًا عن البحرين وهجر وسكنتها، وهي على الخط، وكان هذا الخطُّ منزلًا من ديار عبد القيس ترفأ إليه السفنُ التي تجيء من الهند وإليه تُنسَبُ الرياحُ الخطيَّة.... انظر مقدِّمة ديوان المُثَقِّبِ العبدي، ص11-14.

(30) الديوان، ص 64-65.

(31) الظعن: المرأة في الهودج، الحزماء: ما غلظ من الأرض وَكَثُرَت حجارتُه، أسر: جماعات، حاشية الديوان، ص64-65.

(32) الأنماط، ثيابٌ ملوَّنةٌ من صوف تُطرح على الهودج، الأحداج: من مراكب النِّساء، الشَّقر: كاحمرار شقائق النُّعمان، حاشية الديوان، ص65.

(33) إرمعلَّ الدمع وارمعنَّ سال، وارمعلّ الشيء تتابع... الديوان، ص63.

(34) ورد في لسان العرب أنَّ ليلى هي أوَّلُ ابتداء السُّكر ونشوته، قال ابنُ بري: يقال ليلى من أسماء الخمر وحمرته، وجمعه ليالى قال وصوابُهُ الجمعُ ليالٍ، وليل وليلى موضعان... انظر: ابنَ منظور محمد بن مكرم بن علي (711هـ)، (1414هـ)، لسان العرب، ط3، حواشي اليازجي، دار صادر- بيروت، ج11، ص609.

(35) في البيت الثالث عشر من القصيدة، "وجزاه اللهُ إن عبدًا كفر"، ويقالُ لأهل الحرب قد كَفَروا وامتنعوا

... انظر الفراهيدي، الخليل بن أحمد (170هـ)، معجم العين، تحقيق: مهدي المخزومي، إبراهيم السامرَّائي، دار ومكتبة الهلال، ج5، ص356.

(36) إحدى كتيبتي النُّعمان بن امرئ القيس البدء، وكذلك كتيبة الشهباء، وظل يطلق عليهما حتى آخر عهد ملوك الحيرة... الديوان، ص74.

(37) الديوان، ص76.

(38) الديوان، ص81.

(39) "صبَّحتنا ".. البيت الثاني عشر من هذه القصيدة، الديوان، ص76.

(40) انظر: الهواس، عبد الحق،(2003)، مدلولات أسماء النساء في القصيدة العربية –دراسة أدبية نقدية–، دار الفتح للدراسات والنشر، عمّان، ص 275–276.

(41) انظر: الصليبي، منى، المرأة في شعر الأعشى: دراسة رمزية، المجلة الدولية لدراسات اللغة العربية وآدابها، مج(4)، ع(1)، 2022م، جامعة القدس، فلسطين، ص82.

(42) انظر: المفضَّليات، ص149 الحاشية.

(43) هو النُّعمان الثالث بن المنذر الرابع وَيُكنّى أبا قابوس، ولي الملك من سنة 585–613 بعد موت أبيه المنذر الرابع بن المنذر الثالث، كان أبوه المنذرُ الرابعُ أَخًا للملك عمرو بن هند (عمرو بن المنذر).. انظر: الديوان، ص217.

(44) حاشية القصيدة، الديوان، ص116.

(45) الديوان، ص90–91.

(46) التنوفة هي الصَّحراءُ المقفرةُ الجرداء، والصَّفنة في باب الصَّفن في لسان العرب: "الصُّفن كالسفرة يكون فيها المتاع، وَتُضَمُّ صادُها وتفتح، وقيلَ هي السُّفرة التي تُجمَعُ بالخيط، وقال الفراء شيء مثلُ الدلو يُتوضَّأ فيه " لسان العرب، ج13، ص247.

(47) في حاشية شرح المفضَّليات، ص150 فسَّرها الأنباري: رؤوس ذراعيها –أي الناقة– في رؤوس ساقيها ورؤوس الساقين في رؤوس الفخذين من باطنها.

(48) الديوان، ص83–84–85.

(49) حاشية الديوان، ص102.

(50) الديوان، ص86.

(51) الديوان، ص87.

(52) الديوان، ص88.

(53) الديوان، ص98.

(54) وصف القطا، المفضَّليات، الحاشية، ص151.

(55) الديوان، ص 99-101.

(56) في العين: النهنهة الكف، تقول نهنهت فلانًا إذ زجرته ونهيته، معجم العين، ج3، ص355.

(57) وقد وردت سعودها في البيت الخامس عشر من هذه القصيدة، وهي كواكب النجوم.

(58) الديوان، ص 104-105.

(59) الديوان، ص 112-113.

(60) الحميم العرق، وآضت: صارت، والمحاليجُ قرونُ البقر الوحشية، انظر حاشية الديوان، ص112، 113.

(61) في باب نخل من المقاييس، النون والخاء واللام كلمة تدلُّ على انتقاء الشيء واختياره، والنَّخلُ نَخلُكَ الدقيقَ بالمُنخل، وما سقطَ منه فهو نُخالة... انظر: ابن فارس، أحمد (395هـ)، (1979م)، معجم مقاييس اللغة، ط1، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الفكر، ج5، ص407.

(62) في حاشية المفضَّليات ص152: الأقواع مسطح التَّمر والبُرّ (لغة عبديَّة)، والشاعر عبدي.

(63) البيت الثاني من هذه القصيدة، ص84.

(64) الديوان، ص116.

(65) لسان العرب: هند، ج3، ص437.

(66) انظر: مدلولات أسماء النساء في القصيدة العربية، ص267-270.

(67) في حاشية المفضَّليات وردت نهار، ص299.

(68) حاشية الديوان، ص216.

(69) حاشية الديوان، ص218.

(70) الرِّحال: مركب للبعير والناقة، الديوان، حاشية الديوان ص116.

(71) الديوان، ص220.

(72) وهو في الديوان، ص220 البيت الرابع: ضربت مثلًا...إلخ.

(73) في إشارة إلى قصَّة هذا المثل أنَّ الضَّبعَ وَجَدَت تَمْرَةً فاختَلَسَها الثَّعلَبُ فَلَطَمَتهُ فَلَطَمَها فتحاكَما إلى الضَّبِّ، فَقالَت يا أَبا الحسل قالَ (سميعًا دَعَوْت)، قَالَت جِئنَاك نحتَكِمُ إلَيْك، قَالَ (فِي بَيته يُؤْتى الحَكَم)، فَقَالَت إنِّي التقطتُ تَمرَةً، قَالَ (حلوًا جنيت)، قالَت إنَّ الثَّعلَب أَخذَها، قَالَ (حَظّ نَفسه بغى)، قالَت لَطَمَتُهُ، قَالَ (أسفت والبادي أظلم)، قالَت فَلَطَمَني، قالَ (حر انتصر)، قالَت: اقْضِ بَيْننَا قَالَ (حدث حديثين امرَأَة فَإن لم تفهم فَأَرْبَعَة)،

وَمثل، قال فاقض بيننا: قال قضيت... وفي قوله: في بيته يؤتى الحَكَم بمعنى أنَّ القاضي يؤتى إليه ولا يأتي إلى أحد، انظر: العسكري، أبو هلال (نحو139هـ)، جمهرة الأمثال، دار الفكر، بيروت،

ج1، ص368.

(74) الطاء واللام والحاء أصلان صحيحان، أحدُهما جنسٌ من الشجر والآخرُ بابٌ من الهُزال وما أشبهه، وقولُهم: ناقة طلحُ أسفار إذا جَهَدها السَّيرُ وهَزَلَها، وقد طَلِحَت.. انظر: ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، ج3، ص418.

(75) الديوان، 185.

(76) انظر: لسان العرب، ج9، ص146 ، والسَّدَفُ، بِالتَّحْرِيكِ ظُلْمة اللَّيْلِ؛ وأَقْطَعُ اللَّيْلَ إِذَا مَا أَسْدَفَا؛ أي أَظلَم.

(77) الديوان، ص221.

(78) الديوان، ص 224.

(79) الديوان، ص221–222.

(80) الممزّق العبدي شأنُ بنُ نهار ابنِ أُخت الشاعر الممزّق.

(81) من عبد قيس من لُكيز كما ذُكر، خالد بن أنمار بن الحارث، الذي حدَّث من أسر شأسًا فوهبَهُ له والقصة في الديوان، ص217.

(82) الحاء والياء والقاف كلمةٌ واحدة، وهو نزول الشيء بالشيء، يُقال: حاق به سوءُ عمله... انظر معجم المقاييس، ج2، ص125... قال تعالى: ولا يُحيقُ المكرُ السيء إلا بأهله" فاطر، 43.

(83) يتخاسين: يترامين به؛ أي تصيبه فُرادى، والزَّول من الرِّجال الداهية، يبتدرن: يعالجن الديوان، ص221، 222.

(84) الديوان، 223–226.

(85) جَمَّة: كثيرة، أَمَم: قصد، الديوان، ص225.

(86) الديوان، ص 227–229.

(87) الذُّرى: في المكانة المرتفعة، الهامة: شرف الرأس والسيادة، الديوان، ص229.

(88) ثقل في الأذن وردت في البيت الواحد والعشرين من القصيدة، الديوان، ص230.

(89) الديوان، ص232.

(90) انظر: لسان العرب: طلح، ج2، ص530–533.

(91) انظر: لسان العرب: طلح، ج2، ص533.

(92) يذكر ابن قتيبة أن مقصّد القصيد إنّما ابتدأ فيها بذكر الديار والدِّمن والآثار، فبكى وشكا، وخاطب الرَّبع، واستوقف الرفيق، ليجعل ذلك سببًا لذكر أهلها الظاعنين... إلى قوله: الشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب، وعدَّل بين هذه الأقسام فلم يجعل واحدًا منها أغلب على الشِّعر، ولم يطل فيملّ السامعين، ولم يقطع وبالنفوس ظماء إلى المزيد... انظر: ابن قتيبة (276هـ)، الشِّعر والشُّعراء،

ط2، تحقيق: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، ج1، ص74-75..

(93) يقول ابن قتيبة: فإذا علم أنَّهُ (قد) أوجب على صاحبه حقَّ الرجاء وذمامة التأميل، وقرَّرَ عنده ما ناله من المكاره في المسير، بدأ في المديح فبعثَهُ على المكافأة وهزَّهُ للسَّماح وفضَّلَهُ على الأشباه وصغّر في قدره الجزيل... انظر: الشعر والشعراء، ج1، ص76.

(94) ذكرَها حسن كامل في تحقيقه للديوان بتوثُّب الخاطر من غرض إلى غرض، انظر الديوان، المقدِّمة، ص22-25.

(95) المفضلية السادسة والسبعون، ص287-292.

(96) ابن قتيبة، الشِّعر والشُّعراء، ج1، ص395..

(97) حسين، طه، حديث الأربعاء، ط12، دار المعارف، مصر، ج1، ص166.

(98) البار، عبد الله حسين (2003م)، ثنائيَّة الأنا والآخر في نونية المُثَقِّبِ العبدي، مجلَّة الآداب، العدد 64، ص47.

(99) انظر: محمود، الربيعي، قراءة في الشِّعر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ص 273 ومابعدها.

(100) البيت الثاني والأربعون: الديوان ص208، والبيت الواحد والأربعون: المفضَّليات، ص292.

(101) البار، عبد الله حسين محمد (2003م)، بحث: ثنائيَّة الأنا والآخر، مجلَّة الآداب، العدد 64، جامعة بغداد، كليَّة الآداب، ص43-94.

(102) مقدمة الديوان، ص7.

(103) وفي الكامل: "ثمَّ أقسم عمرو بن هند لَيَحرِقَنَّ منهم مئة، فبذلك سُمِّيَ مُحرقًا، فأخذ تسعةً وتسعينَ رجلًا فقذفَهُم في النار"، انظر: أبو العباس، المبرِّد، محمد بن يزيد، (ت:285هـ)، (1997م)، الكامل في اللغة والأدب، ط3، تحقيق: أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، القاهرة، ج1، ص138.

(104) انظر: منصور، حمدي، (2010م)، قراءة في الشِّعر الجاهلي، ط1، دار الفكر، عمّان، الأردن، ص17، الشاعر والطاغية.

(105) الديوان، ص212-213.

(106) فطم: فَطَم العُودَ فَطْمًا: قَطَعَهُ. وفَطَمَ الصبيَّ يَفْطِمه فَطْمًا، فَهُوَ فَطِيمٌ: فصَلَه مِنَ الرَّضَاعِ... انظر: اللسان، ج12، ص454.

(107) الديوان، ص 208.

(108) الديوان، ص 211-212.

(109) الغثُّ الرَّديءُ من كلِّ شيء ولحمٌ غَثٌّ أي مهزول، الديوان، الحاشية، ص211.

(110) الديوان، ص 136-138.

(111) الديوان، ص139-141.

(112) الديوان، ص164.

(113) صرمت الحبل: أي قطعتِ وصلي، قرونه: نفسه، الديوان، الشرح والحاشية، ص164.

(114) الديوان، ص143.

(115) الصحصحان طريق على جانبيه ماء، الوجين ما غلظ من الأرض وصلب، الديوان، ص143.

(116) في المفضَّليات: الكِلَّة: الستر الرقيق، وفي الديوان: الرَّقم من ثياب اليمن تُلْبَسُه الهوادج، المفضَّليات، ص289.

(117) وردَ في اللسان: وامرأَة مُؤْدَمَةٌ مُبْشَرَةٌ: تامَّةٌ فِي كُلّ وَجْهٍ، انظر لسان العرب، ج4، ص60.

(118) الديباجُ الثيابُ المُتَّخَذة من الحرير، وكَننَّ في المفضَّليات: أخفَينَ، ص289.

(119) التريبُ جمعُ تريبة، وهو عظامُ الصَّدر، والغضونُ تَثَنِّي الجلد، والعاجُ نابُ الفيل، حاشية الديوان، ص159، 160.

(120) لوثٌ عُذَافرة: ناقةٌ شديدةٌ قويَّة، القيونُ الحداد، انظر الديوان، ص165.

(121) الديوان، ص170.

(122) الوجيف: المشيُ السريع، قالَ تعالى "وما أوجفتُم عليه من خيلٍ ولا رِكابٍ" الحشر 6، يباريها: يعارضُها ويسيرُ معها، الوضينُ حزامُ الرّحل، انظر حاشية الديوان، ص170.

(123) الديوان، ص194-198.

(124) أضعُ عليها الرَّحل، الديوان، ص194.

(125) دَرأتُ: شَدَدتُ، وضيني: حزامي، دينُهُ: عادتُهُ ودأبُه، حاشية الديوان، ص195.

(126) انظر: ربابعة، موسى، (1998م)، قراءة النصّ الشعري الجاهلي، دار الكندي، إربد، ص 81-93.