الخطاب الشعري وتجليات المرأة في القصيدة الجاهلية

قراءة تحليلية في نماذج مختارة

إعـداد الدكتورة

أسماء حسن النويري

استاذ مشارك بقسم اللغة العربية
كلية التربية والآداب جامعة تبوك
السعودية

ملخص:

تتناول هذه الدراسة صورة المرأة في الشعر الجاهلي، وذلك من خلال الوقوف على ثلاثة نماذج أساسية في هذا الشعر: عنترة ابن شداد، وامرئ القيس، والنابغة الذبياني. وقد هدفت الدراسة من ذلك إلى تبيّن موقف هذا الشاعر من المرأة في ذلك المجتمع الذي وضع للمرأة مكانة خاصة؛ تتصل بالتقاليد الاجتماعية في جانب، وبالمعتقدات الشعبية في الجانب المقابل. اتبعت الدراسة المنهج التحليلي ، وانبنت على مقدمة وثلاثة مباحث وخاتمة. في المبحث الأول وقفت الدراسة على تجليات المرأة عند عنترة بن شداد، وفي المبحث الثاني، وقفت الدراسة على شعر امرئ القيس، وفي المبحث الثالث وقفت الدراسة على شعر النابغة الذبياني، ومن ثم وصلت الدراسة إلى عدد من النتائج؛ أبرزها أن تجلى المرأة في خطاب الشعر الجاهلي تنوّع بين صورة مثالية للمرأة حاملة الخصب، ومصدر اللذة في هذه البيئة.

كلمات مفتاحية:

بواعث الحب، اللذة، التقليد الفني، الخضوع للتقليد الفني.

Poetic discourse and women's manifestations in the pre-Islamic poem Critical analysis of selected models

Abstract:

This study deals with the image of women in pre-Islamic poetry, by examining three basic models in this poetry: Antara Ibn Shadad, Imru' AlQays, and AlNabigha Alzobiani. The study aimed at showing the position of the poet towards women in society that placed women in a special position; it's related to social traditions on the one hand, and popular beliefs on the other hand. It followed the critical analytical method. First section was based on the poetry of Antara bin Shadad, and in the second section, focused on the poetry of Imru' AlQays, and in the third section, focused on the poetry of AlNabigha Alzobiani. The study found that the manifestation of women in the discourse of pre-Islamic poetry varied between an ideal image of a woman carrying fertility, and the pleasure in this environment.

Keywords: Motives of love, pleasure, artistic imitation, submission to artistic imitation.

مقدمة:

تسعى هذه الدراسة إلى قراءة موقف الشاعر الجاهلي من المرأة، على النحو الذي انعكس على طريقة حضورها ووصفه لها في أبيات شعره، وهو الأمر الذي يكشف عن تعدد الأبعاد الفنية التي وسمت علاقة الشاعر الجاهلي بالمرأة، بما يظهر في كثير من قصائد هذا الشعر. وقد وقفت في الدراسة عند ثلاثة نماذج رئيسة؛ تتميّز بكونها ذات موقف خاص في تناولها وتصوير موقف الشاعر منها، على نحو ما يتجلى في شعر كل من عنترة بن شداد، وامرئ القيس، والنابغة الذبياني، باعتبارهم جميعًا من الشعراء الذين تناولوا المرأة في شعرهم تناولًا يكشف عن التقاليد الفنية في هذا الشعر، كما يكشف عن موقف الشعراء الجاهليين من المرأة.

و أهمية هذه الدراسة لا تكمن في تحديد صورة المرأة على نحو ما تناولها به الشاعر الجاهلي فحسب، وإنما تضيف إلى ذلك تحديد المواقف المتعددة للشاعر الجاهلي من وجود المرأة في حياته وفي شعره. و هي المواقف التي ترتبط بالتقاليد الفنية من جهة، وبالظروف الاجتماعية الخاصة بكل شاعر في الجهة المقابلة، وهو الأمر الذي يؤول إلى تحدي تقاليد المجتمع بشكل عام، سواء في أسباب التعلّق بالمرأة، أو في طريقة التعبير عن هذا التعلّق.

وقد جعلت هذا كله موصولًا بقراءتي لنماذج هذا الشعر المختارة للدراسة، وهي قراءة تعتمد على الوصف والتحليل لكل نموذج على حدة، ثم جمعت نتائج القراءة في الخاتمة التي جعلتها تلخيصًا ورصدًا لأبرز أفكار ونتائج الدراسة.

و على ذلك، فقد أقمت دراستي على مقدمة، تتناول موضوع الدراسة وهدفه، ثم ثلاثة مباحث، تتناول تجليات المرأة في الخطاب الشعري للقصيدة الجاهلية، في الأول – أتناول الحضور المثالي للمرأة بوصفها مبعثًا للحب ودافعًا للبحث عن الذات، وذلك من خلال تناول شعر عنترة وما فيه من بواعث للحب؛ تتصل بالبحث عن ذات الشاعر الجاهلي. وفي الثاني أتناول الحضور الواقعي للمرأة في هذا الشعر

بوصفها باعثًا للذة، ومصدرًا رئيسًا لمتعة الشاعر الجاهلي، وتتصل بأزمته الوجودية في هذا الشعر، وذلك من خلال الوقوف عند شعر امرئ القيس في ذلك، خاصة في معلقته حيث يصف اللحظة الشبقية وصفًا مفصّلًا، متحديًا في ذلك تقاليد المجتمع التي تحرّم على هذا الشاعر التصريح بحبه أو الإفراط في التعبير عن لذته. وفي الثالث أقف أمام خضوع هذا الشاعر لحكم التقاليد الفنية في وصف الحضور الأسطوري للمرأة بوصفها منبعا للخصب، من خلال شعر النابغة الذبياني والذي كان له موقف شهير في وصف المتجرّدة، وما قيل عن هذا الموقف من كونه سببًا في مطاردة النعمان بن المنذر له. ثم يلي ذلك الخاتمة، وفيها أرصد أبرز ما وقفت عنده من أفكار ونتائج توصّلت إليها الدراسة.

المبحث الأول
المرأة المثال

عُرف عنترة بقول الشعر و بحبه "لعبلة" ابنة عمه. وقد وقع بينه وبين قومه خلاف بسبب لونه وبسبب ذلك الحب؛ الذي يتعارض مع قيم الشرف في مجتمع القبيلة(١). إلا أن الاختلاط بين حبه وشجاعته، كوّن له في نفوس الناس سيرة؛ تجعله في صورة البطل الشجاع، والفارس المغوار، والمحبّ الذي أضناه الحب. فهو الفارس الشجاع، وأحد شعراء الجاهلية البارزين، من أصحاب المعلقات، ومعلقته هي التي يقول في مطلعها(٢):

هل غادرَ الشعراءُ من مُتردّم أمْ هلْ عرفتَ الدار بعد توهّمِ

يا دار عبلةَ بالجواءِ تكلّمي وعمّي صباحًا دارَ عبلةَ واسلمي

ومن ثم، فإن عنترة بسيرته وبشعره يعبّر عن شوق الإنسان إلى التحرّر من قيم التسلّط، والسعي إلى المجد الذي يحفظ ذكره بعد موته(٣). و لا يخرج عنترة عن تقاليد الشعر الجاهلي في ذكر اسم محبوبته، لكنه يختلف عن شعراء ذلك العصر حيث يذكر الشاعر الجاهلي أسماء محبوباته باعتبار المرأة رمزًا للخصوبة(٤)، فلا يكتفي بذكر محبوبة واحدة في القصيدة الواحدة، ولا يكتفي بها في سائر شعره. أما عنترة فلا يحضر في شعره سوى "عبلة"؛ صريحة، أو باشتقاق يدل على نوع من التدليل: كالتصغير في "عُبيلة" والترخيم في "عَبْلُ"، أو بالكناية في "ابنة مالك"، أو "ابنة العم"، على ما في قوله من المعلقة:

يا دارَ عبلة بالجواءِ تكلّمي وعمي صباحًا دارَ عبلة واسلمِ(٥)

وقوله من رائية له:

يا عبلُ يهنئك ما يأتيكِ من نعَمٍ إذا رماني على أعدائكِ القَدَرُ(٦)

وذكر المحبوبة في الشعر الجاهلي يأتي في سياقين: سياق "الرحلة"؛ حيث يصف الشاعر الظعن تمهيدًا لذكر الناقة التي ينطلق بها إلى غاية ثانية[٧]، و سياق الغزل، صريحًا أو عفيفًا[٨]، على ما في قول الأعشى في صدر معلّقته[٩]:

ودّعْ هريرةَ إنَّ الركبَ مرتحلُ وهلء تطيقُ وداعًا أيّها الرجلُ

على أن عنترة خالف أولئك الشعراء في التزامه ذكر "عبلة"، دون غيرها من جهة، و دون وصف حسيٍّ؛ توقيرًا لها في نفسه، في الجهة المقابلة، فلا يذكر من صفاتها إلا جمال العين، وطيب رائحة الفم، وبياض الأسنان اللامعة، على ما في قوله من المعلّقة أيضًا[١٠]:

إذْ تستبيكَ بذي غروبٍ واضحٍ عــذبٌ مقبّلــهُ لذيــذُ المطْعــمِ
وكأنّما نظرَتْ بعينَــيْ شــادنٍ رشأٍ من الغــزلانِ لــيسَ بتــوأمِ
وكأنّ فــأرةَ تــاجرٍ بقســيمةٍ سَبَقتْ عوارضُها إليكَ من الفــمِ

وعنترة في مثل هذه النماذج يحتفظ لعبلة بصورة وقورة، ليس فيها من فحش التصوير شيء، وليس فيها إشارة إلى أي فعل مستقبح كالذي يكون بين العشاق من ضم وتقبيل ونحوه[١١]. و هذا قد يفسّر ذكر عبلة وحدها في شعره، خاصة أنها يذكرها حقيقة لا مجازًا؛ ولا يريد بعبلة إلا الشخص المعروف، ولا يريد بذكرها أي إشارة ترمز إلى ما وراء ذلك. وهذا ما يجعل من عبلة وعنترة في هذا الشعر قصة وحدها؛ ونموذجًا للعشق الذي كاد يودي بصاحبه الشاعر، إذ عبلة بالنسبة لعنترة سبب الحياة، أو هي الحياة فعلًا وقولًا، وليست مجرد رمز لوجه من وجوهها، خلافًا لما قصد شعراء الجاهلية من وصف المرأة التي ترمز للخصب والنماء. وقد يكون من اللافت أن فخر عنترة بشجاعته في سياق ذكر عبلة، يمكن أن يدل على لون من التباهي أمام المحبوبة، طلبًا لزيادة رغبتها فيه، وإثباتًا لاستحقاقه حبها وولاءها.

على أن عبلة دأبت في هذا السياق على الضحك من عنترة، فلا تبدي الوقار الذي يكون بين المحبين، و لا تعدم مناسبة إلا وسخرت من حبيبها عنترة، مستهينة بهيئته وبمشاعره، كأنها تضحك متدللة في ظاهر الأمر. وقد أدرك عنترة هذا التناقض في شخص عبلة وفي علاقتها به، فثار مرة بعد مرة، لعل عبلة تخفف من غلواء سخريتها، وتبدي له ما يستحق من تقدير. ومن ثم بادر عنترة دومًا إلى نفي ظن عبلة فيما تراه من هيئته من علامات نقص، مؤكدًا لها في الوقت نفسه صبره وجلده في الغرام، كصبره لنوائب الأيام. وكأن الحب والغرام بهذا المعنى، وبهذه العلاقة المتوترة بينه وبين الحبيبة، تحوّل إلى معركة مستمرة بين الحياة والموت، فيها الصراع مع الحياة مرة، ومع الأعداء مرة، ومع المحبوبة مرات، على نحو ما يقول[١٢]:

إذا لعبَ الغرامُ بكلّ حرٍّ ... حمدَتُ تجلّدي وشكرتُ صبْري
وفضّلتُ البعادَ على التداني ... وأخفيتُ الهوى وكتمتُ سرّيولا أُبْقي
لعذّالي مجالًا ... ولا أشْفي العدوّ بهتكِ سرّي

وهذا يفسّر اقتران غرامه بعبلة بذكر بطولاته في المعارك، دفعًا للتهوين من شأنه والزراية بهيأته، فهو الفارس الشجاع الذي اعتاد لبس الحديد، وهو الشاب الذي يغري بشبابه غيرها من النساء، ولكم طلبت وصاله من هي بمقاييس الجمال "أملح" من عبلة[١٣]:

عجبتْ عبيلةُ من فتىً متبذّلِ ... عاري الأشاجعِ شاحبٍ كالمنْصلِ
شعْثِ المفارقِ مُنهجٍ سربالهُ ... لم يدّهنْ حولًا ولمْ يترجّلِ
لا يكتسي إلا الحديدَ إذا اكتسى ... وكذاكَ كلّ مغاورٍ مُسْتبسلِ
قدْ طالما لبسَ الحديدَ فإنّما ... صدأُ الحديدِ بجلدهِ لم يُغْسلِ
فتضاحكَتْ عجبًا وقالتْ يا فتى ... لا خيرَ فيكَ كأنّها لم تحْفلِ
فعجبتُ منها حينَ زلّتْ عينُها ... عن ماجدٍ طلقِ اليدينِ شَمَرْدلِ

لا تصْرميني يـــا عبيـــلُ وارْجعـــي ... فيَّ البصـــــيرة نظـــــرةَ المتأمّـــــلِ
فلربّ أملـــحَ منـــكِ دلاًّ فَـــاعْلمي ... وأقـــرّ في الـــدنيا لعـــينِ المجتلـــي
وصلَتْ حبالي بالـــذي أنـــا أهلُـــهُ ... مـــن وُدّهـــا وأنـــا رخِـــيّ المطْـــوَلِ
يا عبلُ كمْ منْ غمرةٍ باشرْتُها فيهـــا ... بالنفسِ ما كـــادَتْ لعمْـــرُك تنْجَلـــي
لوامـــع لـــو شـــهدتِ زهاءهـــا ... لســـلوتِ بعـــد تخضّـــبٍ وتكحّـــلِ

وقد يكون سبب ضحك عبلة في مثل هذه المواضع أنها تخجل من التصريح بحبها، وعنترة لا يفهم حقيقة الضحك، ويتهمها بالنظر إليه بعين البصـــر لا عـــين البصيرة، لذلك طالبها مرارًا أن ترى ما تحت الثياب، لا ما فوقها، ولو تأملت لرأت بطلًا ماجدًا كريمًا، سمح النفس، مرغوبًا من النساء، لتلك الصفات التي تميّزه. وليؤكد عنترة صورة البطولة في نفسه، فإنه يرسم لها مرة بعد مرة، صورته في المعارك، متتبعًا حركته وهو يقابل الأبطال، ضاربًا بالسيف، شاكًا رمحه في صدورهم(١٤):

لا تضحكي مني عبيلـــةُ واعْجـــبي ... مني إذا التفّـــتْ علـــيَّ جيـــوشُ
ورأيتِ رمحي في القلـــوبِ مُحكّمًـــاً ... وعليهِ من فيضِ الـــدماءِ نقـــوشُ
ألقى صدورَ الخيلِ وهْـــيَ عـــوابسٌ ... وأنا ضَحُوكٌ نحوهـــا وبشُـــوشُ

في هذه الأبيات يشير عنترة إلى موقفه المتكرر في ملاقاة أعدائه، حيث "الجيوش" تلتفّ حوله، وهو يلتقيها ضاحكًا مستبشرًا، ورمحه يرتوي من الصدور. و الملفت في هذا الوصف الموجز أن عنترة يبدأ بنفي الضحك، وبإعلان رفضه لسلوك عبلة الساخر من هيئته، ويعقّب على ذلك توجيهها إلى سلوك مغاير، فيه إعجاب وتعجُّب بشجاعته التي وصفها في ملاقاة الأعداء، و من ثم يقابل فعلها الساخر بمقابلة ساخرة أيضًا؛ يكشف عنها المبالغة في "ضحوك"، و"بشوش". و قد يلفت النظر أن عنترة في وصف موقفه هذا يستخدم لفظين من الألفاظ التي تتعلّق بشئون

النساء: "القلوب، نقوشُ". وقد قرن اللفظ الأول منهما بالرمح، لتتحوّل إشارة القلب مجال الحب والغرام إلى مجال الحرب والطعان، و ليتحوّل الثاني، من زينة النساء إلى زينة الرماح. وهو بهذا يؤكد مقابلته لسخرية عبلة بسخريته من الأعداء، على ما تدل عليه إشارة الخيل وهي تقابله في المعركة عابسة.

حب عنترة لعبلة إذن، مجال آخر من مجالات المعارك والجلاد في هذه الحياة، وقد نذكر قوله في المعلّقة(١٥):

ولقدْ ذكرْتُك والرماحُ نواهلٌ مني وبيضُ الهنْدِ تقطُرُ منْ دمي

وهو القول الذي يدل بدوره على أن عبلة حاضرة في نفس عنترة في كل وقت وفي كل مكان وظرف، فهل كان عنترة يقاتل عبلة أو يقاتل خيالها وهو يقابل الأعداء؟ قد نفهم هذا وهو يذكّرها ويطلب منها في المعلقة أيضًا أن تسأل من شهد الوقيعة (المعركة أو المعارك)، لتعرف مقداره، قبل أن يصرّح لها أن خيالها ماثل في نفسه أثناء المعركة(١٦):

هلاّ سألتِ الخيلَ يا ابنةَ مالكٍ إنْ كنتِ جاهلةً بما لمْ تعلمي
إذْ لا أزالُ على رحَالةِ سابحٍ نهدٍ تعاورُهُ الكماةُ مُكلّمِ
طورًا يُجرّدُ للطّعانِ وتارةً يأوِي إلى حصْدِ القِسيّ عرمرمِ
يخبركِ منْ شهدَ الوقيعةَ أنّني أغْشَى الوغَى وأعفّ عنْدَ المغْنَمِ
ولقد ذكرتك والرماح نواهل مني وبيض الهند تقطر من دمي

وقد نلحظ هنا أن عنترة نادى عبلة بنسبتها إلى أبيها، دون تدليل: "يا ابنة مالكٍ"، وكأنه يجرّدها من إحدى عوامل قوّتها كسيدة آمرة من بنات السادة في عبس. وأبوها مالك الذي ناداها باسمه يشهد له ببسالته في مواجهة الأعداء، وهو على ظهر حصانه الذي يشق الصفوف: "إذ لا أزال على رحالة سابح". وهذا كله يبرز ما في علاقته بعبلة من توتر، وقصته معها تلخّص قصته في الحياة، فكما ظلمه

قومه تظلمه حبيبته، بما اضطره مرارًا وتكرارًا للدفاع عن نفسه أمام قومه وأمام حبيبته، لإثبات نفسه، على ما يشير في قوله(١٧):

إنّي أنا ليثُ العرينِ ومَنْ لـــهُ قلـــبُ الجبانِ مُحيَّرٌ مدهُوشُ
إنّي لأعْجَبُ كيفَ ينظرُ صورتي يـــــومَ القتالِ مبارزٌ ويعيشُ

ففي البيتين يكرر عنترة المعنى الذي يحضر دائمًا في شعره، إذ خُلق قلبه من حديد. و هو التعبير الذي لا يعبر عن الشجاعة فحسب، وإنما يشير به أيضًا إلى قدرته على الكره كما هو قادر على الحب، وقادر على المبالاة كما هو قادر على الاهتمام.

والقلب هنا صلة مشتركة بين المعركة والحب، يذهب بصاحبه إلى الرقة كما يذهب به إلى العنف. ولا يخلو الأمر من سخرية، فعنترة يتعجب من قدرة أعدائه على الثبات أمامه، ويعجب أن يستطيع أحدٌ النظر إلى صورته مباشرة، و هو على الحقيقة "ليث العرين"، كأنه الموت. و في هذا تمييز له عن غيره من الأبطال الذين يدافعون عن أنفسهم وعن قبائلهم، بينما هو يدافع عن "عرينه". والعرين لا يخلو من صاحبة. وهذا يفسّر صورة عبلة التي تخايل عنترة في معاركه، و كأنه يعدها أنه لن يسمح لأحد بانتزاعها منه(١٨):

يا عبلُ كمْ فتنـــةٍ بُليـــتُ بهـــا وخضْـــتُها بالمهنّـــد الـــذكرِ
والخيلُ سودُ الوجـــودهِ كالحـــةٌ تخوضُ بحْـــرَ الهـــلاكِ والخطَـــرِ
أدافـــعُ الحادثـــاتِ فيـــكِ ولا أطيقُ دفْـــعَ القضـــاءِ والقـــدَرِ

فهل الحادثات شيء غير القدر، حتى يفرّق عنترة بينها، فيدافع هذه ولا يستطيع دفع تلك. إن المؤكد – كما يقول عنترة – أنه يقاتل من أجل عبلة "أدافع الحادثات فيكِ"، وربما يقصد بالقدَر قدَر الحب، فحب عبلة مقدور عليه، وعليه أن يحتمل سخريتها وضحكها، كما يحتمل نار غرامها، وما هذا الاحتمال وذلك القدَر إلا أن يثبت نفسه في المعارك وفي الحياة أمام سطوة الحب وسطوة التقاليد التي تمنعه من ممارسة حبه وحريّته.

المبحث الثاني
المرأة الواقع

امرؤ القيس في رأي الباحثين أشعر شعراء عصره، وقد كان له الفضل في سبق الشعراء جميعًا إلى الوقوف على الأطلال، إضافة إلى ما تميّز به شعره من رقة الغزل وقرب المأخذ(١٩). وقد كانت له مع أبيه "حجر بن عمرو" قصة انتهت بطرده بسبب قوله الشعر، فصار طريدًا منفيًا من أبيه حتى جاءه خبرُ موته، فقال قولته المشهورة: "ضيّعني صغيرًا، وحمّلني دمه كبيرًا، لا صحو اليوم، ولا سكر غدًا، اليوم خمرٌ، وغدًا أمرُ"(٢٠). وبسبب علاقة امرئ القيس المتوترة بأبيه وما نتج عنها من أحداث انتهت بموته مسمومًا في بعض الروايات سُميَ بالملك الضليل، وبذي القروح(٢١).

ويُستجاد من تشبيهه قوله(٢٢):

كأنَّ قلوبَ الطيرِ رطبًا ويابسًا لدَى وكرِها العنّابُ والحشَفُ البالي(٢٣)

وكذا قوله المعروف من معلقته، في وصف الفرس(٢٤):

مكرّ مفرّ مقبلٍ مدبرٍ معًا كجلمودِ صخرٍ حطّه السيلُ من علِ

لــه أيطلا ظبيٍ وساقا نُعامةٍ وإرخـــــاءُ سرحانٍ وتقريبُ تتفُلِ

وهذه الأبيات هي التي قال فيها الباحثون أن امرأ القيس قيّد الأوابد، يعنون بذلك أنه رسم صورة خيالية لحركة الفرس، لا يمكن وجودها على الحقيقة، لكنها تدلّ على نوع من التفاعل الوجودي، ضمن محاولة الشاعر الجاهلي عمومًا التغلّب على مشكلته الزمنية(٢٥).

كذلك يُستجاد من شعره ويُتمثّل به قوله(٢٦):

وقـــــد طوّفتُ في الآفاقِ حتى رضيتُ من الغنيمةِ بالإيابِ(٢٧)

أما معلّقته التي يقول في صدرها:

قفا نبكِ منْ ذكرى حبيبٍ ومنزلِ بسقطِ اللّوَى بين الدخولِ فحَوْملِ(٢٨)

فهي أول المعلقات، سواء منها السبع[٢٩]، أو العشر[٣٠]، حيث يُقدّم امرؤ القيس على غيره من الشعراء في ذلك[٣١]. والمشكلة الحقيقية في موقف امرئ من المرأة تكمن في أبياته التي يصف فيها علاقته بها وصفًا حسيًا شديد الوضوح إلى درجة الفحش، وإن كانت هذه الأبيات نفسها في رأي بعض الباحثين، دليل على موقف الشاعر الجاهلي نفسه من مفهوم اللذة وفعلها في هذه البيئة القاسية، فهو أمام جفاف حياته وجفاف الصحراء يندفع إلى المرأة ليتمتّع بها، وليخفف بحضورها الحسّي إحساسه بالغربة[٣٢].

على أن التأمل في شعر امرئ القيس يكشف عن حقيقة هذا الوصف من حيث هو تحدي آخر لتقاليد المجتمع، يمارس خلاله الشاعر متعه الخاصة ما بين شرب الخمر والتمتّع بالنساء، كما يمارس تحديه لهذا المجتمع بإعلان ممارساته، دون مراعاة لوضعه الاجتماعي بوصفه ابن ملك. وكان قد أعلن تحديه من قبل حين طرده أبوه لما قاله في فاطمة[٣٣]، فهام مع بعض فتيان طيء وبكر وكلب، يغير ويسلب، ويوزّع أسلابه على أصحابه فيسمرون على الغدران، ويشربون الخمر، وينشدهم الشعر وتغنيهم القيان[٣٤].

على أن هذه الحياة اللاهية التي عُرفتْ عن امرئ القيس قد لا تفسر موقفه من المرأة، ولا تبرز تفاصيل علاقته بها. وهي تفاصيل إن أمعنا النظر فيها تكشّفت عن أربعة مواقف، يسيطر عليها حنينه الدائم للأم وتوتر علاقته بأبيه، ثم تأتي بعدها علاقاته بالمرأة: المحبوبة، فالعشيقة، فالزوجة، ثم الأنثى بشكل عام[٣٥]. وهذه العلاقة المتنوعة بالمرأة تتصل بمذهب امرئ القيس في الحياة؛ المذهب الذي يدور حول فكرة اللذة والتمتّع بمتع الحياة، في سياق حياة الرجل النبيل في هذه البيئة القاسية، على ما يقول في أبياته[٣٦]:

جزعتُ ولم أجزعْ من البَيْنِ مَجْزعًا وعزّيتُ قلبا بالكواعبِ مولعًا
وأصبحتُ ودّعتُ الصبا غير أنّني أراقبُ خلّاتٍ من العيشِ أربعًا

فمنـــهنّ قـــولي للنـــدامَى ترفّعـــوا ... يداجنَّ نشّاحًا من الخمـــر مترعًـــا
ومنهنّ ركضُ الخيل تـــرجُمُ بالقنـــا ... يبـــادرْنَ ســـربًا آمنًـــا أنْ يُفزّعًـــا
ومنهنّ نصّ العيسِ والليلُ شـــاملٌ ... تـــيمّمُ وصـــلًا أو يقـــرّبْنَ مطمعًـــا
ومنهنّ سَوْقي الخودَ قدْ بلّها النّـــدى ... تراقبُ منظـــومَ التمـــائمِ مُرضـــعًا

وهي أبيات-كما يمكن أن نلاحظ-تصوّر حياة رجل مولع بالمغامرة وبمرافقة الندمان، ويسعى دائمًا لوصل (الخودِ) من النساء دون غيرهن، أو هو يفضلهنّ على غيرهنّ، ما جعله دائمًا في موضع الريبة، حيث يأتي المحارم، ولا يتورّع عن اختراق الصحراء والحرّاس من أجلهنّ:

– سموتُ إليها بعدما نامَ أهلُها ... سموّ حُبَابِ الماءِ حالًا على حال[٣٧]
– وكانَ لها في سالفِ الدهرِ خُلّةٌ ... يسارقُ بالطرفِ الخباءِ المستّرا[٣٨]

على أن هذه الحياة اللاهية لم تجعل الشاعر يتزل عن كبريائه ولا كرامته، ولذلك فهو يمارس لذّته فيها تحت شرط لا يتنازل عنه، يجعل من الوداد مرهونًا بالتبادل، مشفوعًا بالمروءة[٣٩]:

أقبلـــتُ مقتصـــدًا وراجعـــني ... حِلْمـــي وسُـــدّد للنـــدى فعلـــي
الله أنجـــحُ مـــا طلبـــتُ بـــه ... والـــبرّ خـــيرُ حقيبـــة الرحْـــلِ
ومنَ الطريقـــةِ جـــائرٌ وهـــدىً ... قصدُ الســـبيل ومنـــهُ ذو دَخَـــلِ
إنّي لأصـــرمُ مَـــنْ يصـــارمُني ... وأُجِدّ وصْلَ مَـــنِ ابْتغـــى وَصْـــلي

للرجل إذن عاداته وتقاليده، لكنها محكومة بمبادئ، ولعلّ ظاهر عاداته وتبذّله هو الذي جعله في نظر غيره الملك الضليل. لكنه لقبٌ لم يأتِ عفوًا؛ إذ يشير إلى ما في سلوكه من تحدٍ لعادات المجتمع وتقاليده، فإذا كان "ذو القروح" تفسيرًا لما جاء في الرواية من موته مسمومًا من الحلة التي لبسها، فإن "الملك الضليل" لقب

يشير بنفسه إلى ما في حياة هذا الرجل من مواقف لا تتسق مع رؤية المجتمع آنذاك[٤٠]. ولعل ضلاله يتجاوز ما قيل عن سبب طرد أبيه له؛ أي بسبب قول الشعر، وتشبيبه ببعض نساء أبيه[٤١]، حيث قال[٤٢]:

وفيمنْ أقامَ منَ الحـيّ هـرٌّ ... مِ الظاعنونَ بهـا في الشُّـطُرْ
وهرّ تصيدُ قلوبَ الرجـالِ ... وأفلتَ منها ابنُ عمروٍ حُجُـرْ
رمتْني بسهمٍ أصابَ الفـؤادَ ... غداة الرحيـلِ فلـم أنتصـرْ

وبعد أن يصف جمالها ورقة حاشيتها وبرد ريقها[٤٣]، يؤكد كعادتها أنه اتصل بها، وحاورها حتى استطاع أن يخضعها وأن ينل منها مأربه[٤٤]:

فلمّـا دنـوتُ تسـيّدتها ... فثوبًـا نسـيتُ وثوبًـا أجُـرّْ
ولم يرنـا كـالئٌ كاشـحٌ ... ولم يُفشَ منا لـدى البيـت سـرّْ
وقد رابني قولُهـا يـا هنـا ... هُ ويحـكَ ألحقـت شـرًّا بشـرّْ

ومثل هذا الموقف الذي يصوّره امرؤ القيس يكاد يتكرر بتفاصيله في كل لحظاته الشبقية، فهو يتجاوز الحرّاس، ويضيّق الخناق على المرأة حتى تلين، فإذا تمكن منها قضى وطره ثم عاد مسرورًا، وقد نسي ثوبه أو بعض ثوبه، على ما يقول في أبياته المشهورة من المعلقة[٤٥]:

وبيضةُ خـدرٍ لا يـرامُ خباؤهـا ... تمتّعتُ من لهـوٍ بهـا غـير معجَـلِ
تجاوزتُ أحراسًا وأهوالَ معشـرٍ ... عليَّ حراصًا لو يشـرّون مقتليـإذا
ما الثريّا في السـماء تعرّضـتْ ... تعـرّضَ أثنـاء الوُشَـاح المفصّـلِ
فجئتُ وقد نضَتْ لنـومٍ ثيابهـا ... لدى السـترِ إلا لبسـةَ المتفضّـلِ
فقالتْ يمينَ اللهِ مـا لـكَ حيلـةٌ ... وما إنْ أرَى عنكَ العمايـةَ تنْجلـي
خرجتُ بها تمشي تجـرُّ وراءنـا ... على أثَرَينـا ذيـلَ مِـرْطٍ مرحَّـلِ

فما أجزنا ساحة الحـــيِّ وانتحـــى ... بنا بطنُ حقفٍ ذي ركـــامٍ عقنقـــلِ
إذا التفتَتْ نحوي تضوّعَ ريحُهـــا ... نسيمَ الصَّبا جاءتْ بريّـــا القرنفـــلِ
إذا قلتُ هـــاتي نـــوّليني تمايلـــتْ ... عليَّ هضيمَ الكشحِ ريَّـــا المخلْخـــلِ
مهفهفةً بيضـــاءُ غـــيرُ مفاضـــةٍ ... ترائبـــها مصـــقولةٌ كالســـجنجَلِ
....
إلى مثلها يرنـــو الحلـــيم صـــبابةً ... إذا ما اسبكرّتْ بـــين درعٍ ومجـــولِ
تسلّتْ عمايات الرجال عن الصِّبا ... وليس صبايّ عـــن هواهـــا بمنســـلِ
ألا ربّ خصمٍ فيكِ ألوى رددْتـــهُ ... نصيحٍ علـــى تعذالـــهِ غـــير مؤتـــلِ

والأبيات طويلة، و يلفت النظر فيها أنها جاءت في سياق التذكّر في ختام وحدة الطلل، حيث يشكو الشاعر من فراق المحبوبة، ويؤكد أن هذا الموقف متكرر، مع "أم الحويرث، وأم الرباب"، حيث قال(٤٦):

كأنّي غـــداةَ الـــبين يـــوم تحمّلـــوا ... لدى سُمُراتِ الحيِّ نـــاقفُ حنظـــلِ
وقوفًا بهـــا صـــحبي علـــيَّ مطـــيّهم ... يقولـــونَ لا تهلـــكْ أســـىً وتجمّـــلِ
وإنّ شـــفائيَ عـــبرةٌ إن ســـفحْتها ... وهلْ عندَ رسمٍ دارسٍ مـــن مُعـــوّلِ
كدينك مـــن أمّ الحـــويرثِ قبلـــها ... وجارتهـــا أمِّ الربـــاب بمأســـلِ
ففاضَتْ دموعُ العينِ منّـــي صـــبابةً ... على النحرِ حتى بلَّ دمعـــي محملـــي

ثم يذكر يومه في "دارة جلجلِ"، في القصة المعروفة، حين لحق ببعض الفتيات اللاهيات في عين الماء، وفيهنّ عنيزة، وكان بينهم جميعًا أخذ وردٌّ إلى نحر لهن ناقته، فأطعمهنّ وعاد معهنّ على خلف "عنيزة" على ناقتها(٤٧):

ألا ربّ يومٍ لك منـــهنّ صـــالحٍ ... ولا سيّما يـــومٌ بـــدارة جلجـــلِ
ويومَ عقرت للعـــذارى مطـــيّتي ... فيا عجبًا مـــن رحلـــها المتحمّـــلِ
يظلّ العذارى يـــرتمين بلحمهـــا ... وشحمٍ كهدّابِ الـــدِّمقّسِ المفتّـــلِ
ويوم دخلتُ الخدر خدرَ عنيـــزة ... فقالت لك الويلاتُ إنّك مرجـــلِ
تقول وقد مالَ الغبيط بنـــا معًـــا ... عقرتَ بعيري يا امرأ القيس فانزلِ
فقلت لها سيري وأرخـــي زمامـــهُ ... ولا تُبعديني مـــن جنـــاكِ المعلّـــلِ
فمثلك حُبلى قد طرقت ومرضعٍ ... فألهيتـــها عـــن ذي تمـــائم مُغيـــلِ
إذا ما بكى من خلفها انحرفت لهُ ... بشـــقٍّ وشـــقٍّ عنـــدنا لم يحـــوّلِ
ويومًا على ظهر الكثيب تعذّرتْ ... علـــيّ وآلـــتْ حلفـــة لم تحلّـــلِ
أفاطمُ مهلًا بعضَ هـــذا التـــدلّلِ ... وإن كنتِ قد أزمعتِ صرمي فأجملي
وإن كنتِ قد ساءتك مني خليقةٌ ... فَسُلّي ثيابكِ مـــن ثيـــابي تنســـلِ
أغرّكِ مـــني أن حبّـــك قـــاتلي ... وأنّكِ مهما تأمري القلـــبَ يفعـــلِ
وما ذرفَتْ عينـــاكِ إلا لتقـــدحي ... بسهميكِ أعشـــار قلـــبٍ مقتّـــلِ

وكما يمكن أن نلاحظ أن الأبيات تتكون من عدة أجزاء، يلخصها القول: "كل شيء يموت الآن، حبيبتي بعيدة، النساء اللاتي أحببت قد رحلـــن، وأنـــا قـــد أصبحت وحيدًا، لكني قد اغتنمت أيامًا طيبة مع النساء، على سبيل المثال: عنيـــزة وفاطمة .. إلى آخره، على الرغم من أن الماضي لم يكن بمنأى عن المشكلات"(٤٨). وكل هذه اللحظات التي تنتمي إلى الماضي، تدخل ضمن فعل التذكر في مواجهـــة الماضي الطللي، ويبرز فيها فاطمة باعتبارها الفعل الحقيقي للحب، في حـــين تـــبرز عنيزة وغيرها كتجليات للحظة التمتّع الشبقي(٤٩).

وداخل هذا الخليط من لحظات السعادة والشقاء، والمواجهة والتوتر بين الماضي والحاضر، يبقى فعل المغامرة العامل الوحيد الذي يجمع بين هذا الخليط، إذ

"تحقق دائمًا درجة من الحدة العاطفية والجسدية التي هي جوهر القصيدة. إن حدة الشهوانية والجنسية هي الجوهر الذي نراه واضحًا في اللحظات المستعادة"[٥٠].

على أن ما يلفتنا نحن في هذه اللحظات حرص الشاعر على إثبات فحولته، من خلال فعل المغامرة نفسه، أما المرأة داخل هذا الفعل فهي الزوجة "أم جندب، وأم الحويرث"، والحبيبة "فاطمة"، والعشيقة "عنيزة"، بالإضافة إلى الفتيات اللواتي يحضرن داخل هذا الفعل، فيتمتّعن بلهو الشاعر وبكرمه أيضًا. وكأن الشاعر بهذه الصورة العامة لحياته المتكررة بين الماضي والحاضر يستحضر نموذج الفتى الفاتك، القادر على انتزاع النساء من خدورهن، وإخضاعهن لترواته وللهوه، في إطار مواجهة الموت بهذا الفعل الحاد للعاطفة الجنسية وللشهوة المقترنة بحبه.

ولذلك، فقد يكون من اللافت أيضًا أن الشاعر في وصفه لأولئك النسوة لا يميّز بينهن إلا بالاسم، فتلك هرّ، أو عنيزة، أو فاطمة، أو غيرهن، حتى بلغ عدد النساء في شعره اثنتي وعشرين امرأة، منهن من تردد اسمها تسع مرات، ومنهن من لم يذكرها إلا مرة واحدة. وقد بلغ عدد أبيات شعره التي خصصها لذكرهن مائة وثمانية وأربعين بيتًا، من جملة أبيات شعره البالغة تسعمائة واثنا عشر بيتًا، بنسبة (١٧ %) تقريبًا[٥١]. وهو الأمر الذي يكشف عن حدة إحساس امرئ القيس بالمرأة في شعره، كانعكاس لتوتر هذه العلاقة، إضافة إلى إعجابه بها وصب كل انفعالاته وعواطفه من خلال إدماجها في هذه العلاقة[٥٢].

أما وصف أولئك النساء فهو يدور حول صورة مثالية لرائحة الفم، والشعر الفاحم الغزير، والذراعين الناعمتين، والبطن العظيمة والخصر الضامر، والطول الفارع، دون تمييز بين واحدة وأخرى منهن[٥٣]. وما يهمنا في ذلك أن الشاعر بهذه العلاقة يقدم صورة نموذجية للمرأة الجميلة في حياة الجاهليين بمواصفات ذلك العصر من جهة، ويقدمها أيضًا كقناع ثقافي يواجه به المجتمع حين يخترق قوانينه وقيمه[٥٤] التي تجعل من المرأة مثالًا مقدسًا للأمومة والخصوبة[٥٥]، لا يجوز انتهاكه أو تحويله عن مكانته المقدسة، والتعامل معه كجسد مادي مخصص للذة المحضة. ومن ثم يحرّم

هذا المجتمع التشبيب بها أو الإعلان عن تفاصيل العلاقة الخاصة بينهما في جانب، ويواجه بها مشكلته مع الزمن والموت في الجانب المقابل(٥٦).

ولعل مبدأ اللذة واحدٌ لدى عدد بارز من شعراء الجاهلية، اتخذوه وسيلة لمواجهة مشكلة المصير، ولتعويض غيابات عدة، سببتها حياة الجماعة، وقيمها المعقدة، في بيئة قاسية، حافلة بالتوتر، على ما يشير إلى ذلك طرفة في معلقته(٥٧):

وما زال تشرابي الخمور ولذّتي وبيعي وإنفاقي طـــريفي ومتلدي

.....

ألا أيهذا اللائمي أحضرُ الوغى وأنْ أشهدِ اللذاتِ هلْ أنتَ مخلدي

وهو قول قريب من قول امرئ القيس نفسه(٥٨):

وقد علمَتْ سلمى وإنْ كان بعلها بـــأنّ الفتى يهذي وليس بفعّالِ

ومـــاذا عليه أنْ ذكرتُ أوانسًا كغـــزلانِ رملٍ في محاريبِ أقيالِ

.....

صرفتُ الهوى عنهنّ من خشية الردى ولستُ بمقلـيِّ الخـلالِ ولا قـالِ

كـأنّي لم أركـبْ جـوادًا للـذّةٍ ولم أتبطّنْ كاعبًـا ذاتَ خلخـالِ

ولم أسـبأ الـزقّ الـرويَّ ولمْ أقـلْ لخيلي كرّي كـرّةً بعـد إجفـالِ

وهو قول واضح في تقريره مبدأ أساسيًا في حياة أولئك الشعراء، حيث اللذة المتنوعة، مرتبطة بفعل المغامرة، وممارسة عادات الرجال من السادة، الصيد، شرب الخمر، والتمتّع بالنساء. وكأن هذا الثالوث المقدس هو الذي يعوّض الشاعر إحساسه بالعجز أمام فعل الزمن، فعل الدهر الذي لا يجد أمامه حيلة تدفع أثره. ومعنى ذلك أن حضور المرأة في شعر امرئ القيس لم يكن مجرد إعلان للتهتّك أو مباهاة بالسيطرة على المرأة، وإنما كان رد فعلٍ عنيف أمام إدراك حاد لمشكلة المصير، وما اقتران حياة الشاعر بحياة المرأة في هذه المشكلة إلا توحيد لقوى الخصوبة في بيئة قاحلة؛ لعله بذلك يستطيع أن يترك أثره في هذه الحياة، ويتجاوز في الوقت نفسه الفناء الذي يلاحقه.

□المبحث الثالث

□المرأة الأسطورة والخصب

يختلف النابغة الذبياني عن كل من امرئ القيس وعنترة في أمر علاقته بالمرأة من جانب مهم، فهو ليس من العشّاق المعروفين في ذلك العصر، وحياته ترتبط بالسياسة أكثر من ارتباطها بحياة اللهو، رغم أنه من أشراف ذبيان. لكن ظروفه الاجتماعية وحياته الخاصة قادته إلى أن يكون ما يشبه السفير لقومه، يذهب إلى ملوك الحيرة مرة فيمدحهم، وإلى ملوك الغساسنة مرة فيمدحهم، والغرض من ذلك الحفاظ على قومه من سطوة هذا وتجبّر ذاك(٥٩).

وما شُهر عن النابغة في ذلك علاقته بالنعمان بن المنذر حين غضب عليه الأخير بسبب وشاية، اختلف الرواة في تفاصيلها وفي مبعثها الأول، ما بين اتهامه بالمتجردة زوج النعمان بعد أن وصفها وصفًا حسيًّا يشير إلى معرفته الحميمة بها في جانب، واتهامه بهجاء النعمان نفسه في الجانب المقابل(٦٠).

والنابغة كما تقول الروايات، أحد الشعراء المقدمين في الجاهلية، تميّز شعره بالوضوح وحسن المطالع، والقوة في مكان القوة، والرقة في مكان الرقة، فكان شعره"كلامًا ليس فيه تكلّف"(٦١). والحكم الأخير "ليس فيه تكلّف" هو الذي يلفت النظر، فما معناه؟ وما دلالته في سياق تجليات المرأة في هذا الشعر؟

ومن يتأمل شعر النابغة يلحظ أنه لم يخصص الكثير من أبيات شعره لوصف المرأة أو الحديث عنها، باستثناء قصيدته في وصف المتجردة(٦٢). وهي قصيدة – بغض النظر عن قول الرواة بشأن كونها سبب غضب النعمان بن المنذر على النابغة(٦٣) – فإن بنيتها العامة تختلف عن كثير من بنى القصائد الطويلة في الشعر الجاهلي، إذ تبدأ بمقدمة طللية تقليدية قصيرة، يقول فيها(٦٤):

أمِنْ آل ميّة رائــحٌ أو مغتــدِ عجــلانَ ذا زادٍ وغيّــر مُــزوّدِ
أفدَ الترحّلُ غيّــر أنّ ركابنــا لما تــزُل بركابنــا وكــأنْ قــدِ
زعم الغرابُ بأنَّ رحلتنا غــدًا وبذاك خبّرنا الغــداةُ الأســودُ
لا مرحبًا بغــدٍ ولا أهلًــا بــهِ إنْ كانَ تفريقُ الأحبّــة في غــدِ

فهذه الأبيات الأربعة التي تتصدّر القصيدة ليس فيها المطلع الطللي المعروف، فلا بكاء على طلل، ولا وصف لرحلة الظعن، ولا وصف للناقة[٦٥]، وبالتالي لا تعدد للأغراض على النحو الذي ذكره ابن قتيبة في وصفه لبنية القصيدة[٦٦]. وهي على خلاف البنية المعتادة في القصيدة الجاهلية تخلص للنسيب، حيث يصف الشاعر المتجردة زوج النعمان، على ما ينبه جامع الديوان نفسه في تقديم القصيدة: "وقال أيضًا يصف المتجردة، وكان في بعض دخلاته على النعمان قد فاجأته فسقط نصيفها عنها، فغطت وجهها بمعصمها، فقال النابغة وكنّى عنها"[٦٧]. وهذا يعني أن النابغة – على ما يشير التقديم– تفاجأ بالمتجردة أمامه، على ما يذكر النابغة في قوله من القصيدة:

سقط النصيفُ ولم ترد إسقاطَهُ فتناولتْهُ واتقتنا باليد[٦٨]

والنصيف –على ما يذكر شارح الديوان: "نصف خمار أو نصف ثوب يُعتجر به؛ يصف أنه فاجأها فسقط نصيفها، فشدت وجهها بمعصمها"[٦٩]. على أني أظن أن كلام مقدم الديوان في تعليل القصيدة ليس إلا تعليلًا موازيًا لما ذكره النابغة في البيت السابق؛ إذ إن المصادر تذكر أن النعمان نفسه هو الذي طلب من النابغة أن يصف المتجردة[٧٠].

وأيًا يكن الأمر، فالقصيدة مكونة من المطلع شبه الطللي الذي ذكرته، ثم يتوالى ثلاثون بيتًا في وصف المتجردة نفسها. وإذا دققنا النظر في هذه الأبيات فسنكتشف أنها تنقسم سبعة أجزاء؛ ينتهي كل جزء منها ببيت انتقالي يربط الجزئين

ويستأنف الوصف، كما ينتقل بالوصف نفسه من جزء إلى جزء آخر من مكونات الجسم البشري: العينين والصدر، والطول، البطن، الذراعين، الأسنان والريق، الكلام (الصوت)، الفرج.

وكأن النابغة بهذا الوصف المتتابع يرسم لوحة متكاملة للمتجردة، أو لتلك المحبوبة التي لم يذكر اسمها صراحة، وكنى عنها كما يقول تقديم القصيدة. ومن اللافت هنا أن ما سميته أبياتًا انتقالية هي التي تظهر فيها اللمسة الشخصية للنابغة؛ ولعلها الأبيات نفسها التي كانت سببًا في شهرة القصيدة وفي القول إنها كانت سبب غضب النعمان على النابغة. أما بقية الأبيات فهي وصف تقليدي يتشابه مع كل الأوصاف التي وجدناها عند امرئ القيس في معلقته، كما نجدها في معلقة أخرى من المعلقات المشهورة بهذا الوصف؛ أعني معلقة الأعشى التي يصف فيها "هريرة"(٧١).

وهو الأمر الذي يلفتنا إلى طبيعة هذا الوصف ووظيفته في القصيدة؛ أي تركيزه على ملامح معينة في جسد المرأة تضمن لها القوة والخصب في هذه البيئة القاسية، كما تبرز طبيعتها المقدسة كرمز من رموز الشمس التي تمثّلها المرأة في هذا الوصف(٧٢)، على ما يقول النابغة(٧٣):

قامت تراءى بين سِجْفَيْ كلَّةٍ كالشمس يوم طلوعها بالأسعدِ

وهو قريب من قول امرئ القيس السابق في معلّقته(٧٤):

تضيء الظلام بالعشاء كـأنها منارة ممسيٍّ راهـــبٍ متبتّلِ

وقد يلفت هنا أيضًا تكرار اقتران الشمس والضوء في وصف المرأة بالرهبان والعبادة، على ما يقول النابغة أيضًا(٧٥):

لـو أنها عرضَتْ لأشمط راهبٍ عبدَ الإله صـــرورةٍ متعبّدِ

لـــرنا لرؤيتها وحسْنِ حديثها لخـالهُ رشَدًا وإنْ لمْ يـــرْشُدِ

وهذا يعني أن النابغة وامرأ القيس وغيرهما من شعراء الجاهلية يرون في المرأة المثال المقدس للخصوبة والنماء، كما يرون فيها المثال الأبلغ لفتنة الرجال. وما

التأكيد على جمال شعرها وكثافته، وحدة نظرها واكتمال خلقة جسدها ونعومته إلا تأكيد ثان على هذه الفتنة (المثالية). لكن هذا أيضًا يعني أن النابغة التزم بالوصف العام المتداول بين الشعراء، وهو وصف يؤكد قيم المجتمع ولا يخرج عنه إلا في تلك الأبيات التي يخرج فيها من العام إلى الخاص. وقد فعل ذلك في موضعين رئيسين من القصيدة، الأول حيث يصف برودة ريقها وصفائه[٧٦]:

زعم الهمام بأن فاها باردٌ ... عذبٌ مقبّلهُ شهيٌّ المَوردِ
زعم الهمام – ولم أذقه – أنه ... عذبٌ إذا ما ذقتَه قلتَ: ازددِ
زعم الهمام – ولم أذقهُ– أنهُ ... يُشفى بريّا ريقها العطِشُ الصدي

والثاني حيث يصف موضع عفّتها، إذ يقول[٧٧]:

وإذا لمستَ لمستَ أجثم جاثمًا ... متحيّزًا بمكانهِ ملْء اليدِ
وإذا طعنتَ طعنتَ في مُسْتهدفٍ ... رابي المجسّة بالعبير مقرمدِ
وإذا نزعتَ نزعتَ عن مُستحصفٍ ... نزعَ الحزوّر بالرشاء المحصَدِ
وإذا يعضُّ تشدّهُ أعضاؤهُ ... عضّ الكبير من الرجال الأدردِ
لا واردٌ منها يحور لمصدرٍ ... عنها ولا صَدِرٌ يحور لمَوْرِدِ

فهذه الأبيات تعبر عن محاولة الشاعر الخروج على تقاليد المجتمع الصارمة التي تحفظ للمرأة مكانتها، وترفعها إلى مقام القداسة؛ إذ إن العلاقة الشاعر بالنسق الثقافي للغزل في النسيب التقليدي "علاقة مراوغة؛ يمارس فيها الشاعر ازدواجيّته الثقافية في التحايل على الأنساق لإشباع الذات"[٧٨]. وهو ما يعني أن الشاعر يظهر الخضوع لتقاليد المجتمع، في الوقت الذي يحاول فيه الخروج على تلك التقاليد. وقد ظهر هذا في التأكيد على صلة المرأة بالشمس، أما الخروج فتجلى في وصف الريق ثم في وصف موضع عفتها وصفًا يكاد يكون تفصيليًا.

وهذا ما جعل من المتجردة في وصف النابغة النموذج المثالي للمرأة[٧٩]، النموذج الذي يعبر عن قوة الرجل في مواجهة سطوة المرأة، باعتبارها رمزًا مقدسًا للخصوبة وفي الوقت نفسه "موضوع التملّك الوحيد الذي لا يمكن التنازل عنه"[٨٠]. وبالتالي، "لم يخرج النابغة في وصفه المرأة على سنة الجاهليين في وصفها؛ إذ جعل الشمس مثالًا لهذا الوصف، ودليلًا على قدسيّة الموصوف"[٨١]، على نحو ما ظهر في قوله السابق[٨٢]:

قـــامتْ تراءى بين سجفيْ كلّةٍ كالشمس يوم طلوعها بالأسعدِ

وكذلك قوله[٨٣]:

بيضاء كالشمس وافت يوم أسعدها لم تؤذِ أهلًا ولم تفحشْ على جارِ

وهذا الاقتران المتكرر بالشمس له دلالته الأسطورية المشهورة في هذا الشعر، بما يدل على قدسية المرأة نفسها وتجدد بهائها[٨٤]. ووصف المتجردة في ذلك – أو وصف المرأة على الإجمال في شعر النابغة – يأتي في صورة مشهد بصري، تتعدد فيه صور التشبيه والاستعارة، لتحيط بالسمات الجسمانية لهذه الأنثى، كما تؤكد علاقتها بالشمس[٨٥]. وبتوالي مثل هذه الصور الجزئية يتكون مشهد بصري ممتد، يتميّز بالسكون، ليجعل من تلك المرأة "دمية أو صورة منقوشة أو أيقونة في محراب"[٨٦]، على ما يظهر في قوله بعد أن يذكر علاقتها بالشمس[٨٧]:

أو درةٍ صدفيّةٍ غـــواصها بهجٌ متى يرهـــا يُهِلّ ويَسْعَدِ

أو دميةٍ من مرمرٍ مرفوعةٍ بُنِيَتْ بـــآجرٍّ يُشادُ وقرْمَدِ

فإذا كان النابغة يتفق في هذا مع معظم الشعراء الجاهليين الذين أكدوا هذه السمات في وصف المرأة فإنه يختلف عنهم في أنّ نسيبه أو وصفه للمرأة كان مفردًا من أي موتيفات أخرى تعود إلى الظعن أو إلى غيره من وحدات هذه القصيدة[٨٨]، بينما ارتبط النسيب لدى معظم الشعراء الجاهليين بمثل تلك الموتيفات التي شكلت المكوّن الرئيس في القصيدة الجاهلية[٨٩].

وعلى الإجمال يمكن القول: إن النابغة الذبياني تعامل مع المرأة في شعره تعاملًا (رسميًا) – إن صح هذا الوصف– فقد التزم برؤية المجتمع في وصفها، وأبرز خصوصيّتها كرمز للخصوبة والنماء، وأظهر علاقة هذه الخصوصية فتنتها وبإبراز دورها في حياة الرجل، لكنه لم يجعل منها وسيلة للهو، ولا سبيلًا للمتعة.

الخاتمة:

أولًا – كشف التحليل السابق عن ثلاثة مظاهر أساسية لتجليات المرأة في خطاب الشعر الجاهلي:

١ – المرأة بوصفها رمزًا للخصوبة والنماء وكائنًا مقدسًا يكتسب قيمته من صلته بالمقدسات الجاهلية القديمة (النابغة الذبياني).

٢ – المرأة بوصفها معشوقة ومبعثًا للذة (امرؤ القيس).

٣ – المرأة بوصفها حبيبة تدفع حبيبها إلى الارتفاع عن قيود المجتمع (عنترة بن شداد).

ثانيًا – وهذه التجليات الثلاثة للمرأة اقترنت بتقاليد المجتمع الذي يصنّف الرجال سادة وعبيدًا، كما يصنّف السادة وجهاء وأصحاب شرف في القبيلة من جهة، وأمراء وملوكًا يملكون قوانينهم الخاصة، وإن كانت تدور في إطار قوانين المجتمع. وتعدّ الفروسية والفتوّة من جهة، وكرم الأخلاق من جهة أخرى هي الصلة الرابطة بين المستويات الثلاثة في تصنيف الرجال، وبالتالي فصعود – أو هبوط – الرجل في سلّم القيم المجتمعي رهين بما يمارسه من سلوكيات في محيطة المجتمعي الخاص.

ثالثًا – وقد انعكس هذا التصنيف المجتمعي على الشعراء أنفسهم، فعنترة العبد، استطاع بفروسيّته وبحفظه للمحارم أن يرتقي في سلم الجماعة، ولذلك فقد كان حريصًا على أن يقرن حبه بتلك الفروسية، وأن يجعل من فروسيّته نفسها حصنًا

يحتمي به من فتنة النساء، حتى لو كانت الفاتنة هي محبوبته الوحيدة التي أخلص لها حبه ووقف عليها شعره.

رابعًا – أما امرؤ القيس فقد تناسى مكانته كأمير وابن ملك، فجعل من موهبته الشعرية سبيلًا للإعلان عن حياة اللهو التي عاشها. وإن يكن التأمل في شعره يكشف عما يشبه العقدة التي لازمته بسبب علاقته الضعيفة بأمه والمتوترة بأبيه، فعاش منفيًا، يعاقر الخمر والفتيان والفتيات، واللهو بكل صوره، ويتخذ من المرأة سبيلًا للذة، تعويضًا عن صلته غير السوية بأمه، وإن بقي الحنين هو العنوان الدائم الذي يغلب على علاقته بالمرأة، سواء أكانت أمه أو واحدة من عشيقاته الكثيرات.

خامسًا – أما النابغة الذبياني، فقد كان رجلًا معتدلًا في حياته، شريفًا في قومه، مدركًا لمكانته ولمسؤولياته المترتبة على هذه المكانة، ولذلك فقد وقف شعره على خدمة قومه والحفاظ على سلامتهم في بيئة متوترة بين ملوك الحيرة وملوك الغساسنة. ومن ثم فلم يظهر في شعره أثر للمرأة (الخاصة)، فكان تعامله مع صورها هو التعامل المثالي الذي يعبر عن رؤية المجتمع للمرأة.

سادسًا – أما الصورة العامة للمرأة في هذا الشعر فقد جاءت مثالية، تؤكد معالم الجمال من جهة، والخصوبة في الجهة المقابلة، فالمرأة حادة العينين، جميلة الأنف، كثيفة الشعر، طيبة الرائحة، ذات خصر لين، وجوانب ضخمة، ملساء الجلد، تضيء في الليلة المظلمة كما يضيء المصباح. وهي صفات قد تختلف في بعض تفاصيلها من شاعر إلى شاعر بحسب الموقف الذي يصفه، لكنها في الإجمال واحدة.

المصادر والمراجع:

١. أبو ديب، كمال. (١٩٨٦). الرؤى المقنعة ـــ نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

٢. البطل، علي. (١٩٨٠). الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري – دراسة في أصولها وتطورها، ط الأولى، بيروت، دار الأندلس.

٣. الذبياني، النابغة. ديوان النابغة الذبياني، تحقيق محمد أبوالفضل إبراهيم، ط الثانية، مصر، دار المعارف.

٤. زكي، أحمد كمال. (١٩٧٥). الأساطير ـــ دراسة حضارية مقارنة، ط الأولى، مصر، مكتبة الشباب.

٥. زكي، أحمد كمال. (١٩٨١). التفسير الأسطوري للشعر القديم، المجلد الأول، العدد الثالث.

٦. الزوزني.(٢٠٠٤). شرح المعلقات السبع، ط الأولى المجددة، بيرت، مكتبة المعارف.

٧. ابن شداد، عنترة. (١٩٩٢). شرح ديوان عنترة، قدم له ووضع هوامشه وفهارسه: مجيد طراد، ، ط الأولى ، بيروت، دار الكتاب العربي.

٨. ابن شداد، عنترة. (٢٠٠١). ديوان عنترة بن شداد، تحقيق عبدالمنعم شلبي، تقديم إبراهيم الإبياري، القاهرة، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

٩. الشرقاوي، عفت. (١٩٧٩). دروس ونصوص في قضايا الأدب الجاهلي، بيروت، النهضة العربية.

١٠.عبد المطلب، محمد. (١٩٩٦). قراءة ثانية في شعر امرئ القيس، ط الأولى، القاهرة، الشركة العالمية للنشر ـــ لونجمان.

١١.عز الدين، حسن البنا. (١٩٨٩). الكلمات والأشياء ـــ التحليل البنيوي لقصيدة الأطلال في الشعر الجاهلي: دراسة نقدية، ط الأولى، بيروت، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع.

١٢. عز الدين، حسن البنا. (١٩٨٩). قصيدة الظعائن في الشعر الجاهلي، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية.

١٣.فاروق، صلاح الدين. (١٩٩٨). شعر النابغة الذبياني ـــ دراسة أسلوبية، ماجستير، مخطوط، كلية الآداب، جامعة عين شمس، مصر.

١٤.ابن قتيبة. (٢٠١٧). الشعر والشعراء، تحقيق أحمد محمد شاكر، ط الذخائر، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة.

١٥.قميحة، مفيد. (١٩٩٤). شرح المعلقات العشر، الطبعة الأخيرة، بيروت، دار ومكتبة الهلال.

١٦.لبيب، الطاهر. (١٩٨٧). سوسيولوجيا الغزل العربي، ترجمة وتقديم محمد حافظ دياب، ط الأولى، سينا للنشر.

١٧.محمد، إبراهيم عبدالرحمن. (١٩٨٧). بين القديم والجديد ـــ دراسات في الأدب والنقد، القاهرة مكتبة، الشباب.

١٨.امرؤ القيس. ديوان امرئ القيس، تحقيق محمد أبوالفضل إبراهيم، ط الرابعة، القاهرة، دار المعارف.

١٩.مكي، الطاهر أحمد. (١٩٦٨). امرئ القيس أمير شعراء الجاهلية، القاهرة، دار المعارف.

٢٠.ناصف، مصطفى. قراءة ثانية لشعرنا القديم، بيروت، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع.

٢١.ناصف، مصطفى. (١٩٩٢). صوت الشاعر القديم، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

٢٢. يوسف، عبدالفتاح أحمد. (٢٠٠٩). قراءة النص وسؤال الثقافة: استبداد الثقافة ووعي القارئ بتحولات المعنى، ط الأولى، حوار للكتاب العلمي ـــ الأردن، عالم الكتب الحديث.

الهوامش الإحالات :

١. ينظر مجيد طراد (تقديم)، الخطيب التبريزي (١٩٩٢) شرح ديوان عنترة، قدم لـــه ووضع هوامشه وفهارسه: مجيد طراد، ط الأولي، (بيروت، دار الكتـــاب العـــربي، ١٩٩٢)، ص ٩ ، ديوان عنترة بن شداد، تحقيق عبدالمنعم عبدالرءوف شـــلبي، ط مكتبة الأسرة، (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠١) ص ١٣٠، وابن قتيبة: الشعر والشعراء، ج الأول، تحقيق أحمد محمد شاكر، ط الذخائر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ٢٠١٧م، ص ٢٥١ ـــ ٢٥٢

٢. الزوزني (أبوعبدالله الحسين بن أحمد): شرح المعلقات السبع، ط الأولى المجددة، متكبة المعارف، بيروت ـــ لبنان ٢٠٠٤، ص ٧٧ ، وانظر ديوان عنترة بن شداد، تحقيـــق عبدالمنعم شلبي، تقديم إبراهيم الإبياري، القاهرة، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،٢٠٠١م، ص ١٨٨ ـــ ١٨٩

٣. ينظر مجيد طراد (تقديم)، ديوان عنترة، سابق، ص ١٣ ـــ ١٤

٤. ينظر إبراهيم عبدالرحمن محمد: بين القديم والجديد ـــ دراسات في الأدب والنقد، ط مكتبة الشباب، القاهرة ١٩٨٧، ص ٦٢ ـــ ٦٥

٥. ديوان عنترة، ط مكتبة الأسرة، سابق، ص ١٨٩

٦. السابق، ص ١١٢

٧. ينظر حسن البنا عز الدين: قصيدة الظعائن في الشعر الجـــاهلي، عـــين للدراســـات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ١٩٨٩، ص ٦، ص ٨٥ ـــ ١٠٢

٨. ينظر مصطفى ناصف: قراءة ثانية لشعرنا القديم، دار الأنـــدلس للطباعـــة والنشـــر والتوزيع، بيروت ـــ لبنان، د.ت، د.ط، ص ١٤٦ ـــ ١٥٣

٩. مفيد قميحة، شرح المعلقات العشر، الطبعة الأخيرة، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ٢٠٠٣م، ص ٣٣٩

١٠. ديوان عنترة، ط مكتبة الأسرة، سابق، ص ١٩١

١١. ينظر مفيد قميحة: شرح المعلقات العشر، سابق، ٢٧١ ــ ٢٧٢

١٢. ديوان عنترة، ط مكتبة الأسرة، ص ١١٣

١٣. ديوان عنترة، ط مكتبة الأسرة، ص ١٦١ ــ ١٦٢

١٤. ديوان عنترة، ط مكتبة الأسرة، سابق، ص ١٣٠

١٥. ديوان عنترة، ط مكتبة الأسرة، ص ١٩٨

١٦. ديوان عنترة، ط مكتبة الأسرة، ص ١٩٧

١٧. ديوان عنترة، ط مكتبة الأسرة، ص ١٣٠

١٨. ديوان عنترة، ط مكتبة الأسرة، ص ١٢٤

١٩. ينظر الشعر والشعراء، سابق، ص ١١٠

٢٠. الشعر والشعراء، السابق، ص ١٠٧ ــ ١٠٨

٢١. ينظر مفيد قميحة: شرح المعلقات العشر، سابق، ص ٤٤ ــ ٤٩

٢٢. ينظر الشعر والشعراء، ص ١١٠

٢٣. ديوان امرئ القيس، تحقيق محمد أبوالفضل إبراهيم، ط الرابعة، دار المعارف، القاهرة، د.ت، ص ٣٨

٢٤. ديوان امرئ القيس، سابق، ص ١٩، ص ٢١

٢٥. ينظر مصطفى ناصف: قراءة ثانية لشعرنا القديم، سابق، ص ٧٦ ــ ٨١، ومصطفي ناصف: صوت الشاعر القديم، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، القاهرة ١٩٩٢، ص ٨٦ ــ ٩٠

٢٦. ينظر الشعر والشعراء، ص ١١٢ ــ ١١٣

٢٧. ديوان امرئ القيس، ص ٩٩

٢٨. ديوان امرئ القيس، ص ٨ ــ ٢٦

٢٩. ينظر الزوزني(أبي عبدالله الحسين): شرح المعلقات السبع، ط الأولى المجددة، متكبة المعارف، بيروت ــ لبنان ٢٠٠٤،ص ٩ ــ ٤٤

٣٠. ينظر مفيد قميحة: شرح المعلقات العشر، سابق، ص ٥٩ ــ ٧٢

٣١. ينظر مفيد قميحة، شرح المعلقات العشر، ص ٥٢ ــ ٥٣

٣٢. ينظر كمال أبو ديب، الرؤى المقنعة ــ نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر ١٩٨٦م، ص ١٢٨ ــ ١٣٢

٣٣. ينظر الشعر والشعراء، ص ١٠٧

٣٤. ينظر مفيد قميحة، شرح المعلقات العشر، ص ٤١ ــ ٤٢

٣٥. ينظر محمد عبد المطلب: قراءة ثانية في شعر امرئ القيس، ط الأولى، الشركة العالمية للنشر ــ لونجمان، القاهرة ١٩٩٦، ص ٧١ ــ ٧٢

٣٦. ديوان امرئ القيس، ص ٢٤٠ ــ ٢٤١

٣٧. ديوان امرئ القيس، ص ٣١

٣٨. السابق، ص ٦٠

٣٩. السابق، ص ٢٣٨ ــ ٢٣٩

٤٠. ينظر مفيد قميحة: شرح المعلقات العشر، سابق، ص ٤٤ ــ ٤٩

٤١. ينظر الطاهر أحمد مكي: امرئ القيس أمير شعراء الجاهلية، دار المعارف، القاهرة ١٩٦٨، ص ٨٢ ــ ٨٣

٤٢. ديوان امرئ القيس، ص ١٥٥

٤٣. ينظر الديوان، السابق، ص ١٥٦ ــ ١٥٨

٤٤. ديوان امرئ القيس، ص ١٥٩ ــ ١٦٠

٤٥. السابق، ص ١١ ــ ١٨

٤٦. ديوان امرئ القيس، ص ٩

٤٧. السابق، ص ١٠ ــ ١١

٤٨. كمال أبوديب، الرؤى المقنعة، سابق، ص ١٣٢

٤٩. ينظر السابق، ص ١٣٣ ــ ١٣٨
٥٠. السابق، ص ١٣٩
٥١. ينظر محمد عبدالمطلب، قراءة ثانية في شعر امرئ القيس، سابق، ص ٧٢ ــ ٧٣
٥٢. ينظر عفت الشرقاوي: دروس ونصوص في قضايا الأدب الجاهلي، النهضة العربية، بيروت ١٩٧٩، ص ٢٤٨ ــ ٢٤٩
٥٣. ينظر محمد عبدالمطلب، قراءة ثانية في شعر امرئ القيس، سابق، ص ١٣٥ ــ ١٤٦
٥٤. ينظر عبدالفتاح أحمد يوسف : قراءة النص وسؤال الثقافة: استبداد الثقافة ووعي القارئ بتحولات المعنى، ط الأولى، حوار للكتاب العلمي ــ عالم الكتب الحديث، الأردن، ٢٠٠٩م، ص ١٠٣
٥٥. ينظر إبراهيم عبدالرحمن محمد: بين القديم والجديد، سابق، ص ٦٢ ــ ٦٥
٥٦. ينظر مصفى ناصف، قراءة ثانية لشعرنا القديم، سابق، ص ١٤٧ ــ ١٥٢
٥٧. شرح المعلقات السبع، سابق، ص ٦١ ــ ٦٢
٥٨. ديوان امرئ القيس، سابق، ص ٣٤ ــ ٣٥
٥٩. ينظر مفيد قميحة، شرح المعلقات العشر، سابق، ص ٣٨٥ ــ ٣٨٦
٦٠. ينظر الشعر والشعراء، سابق، ص ١٦٥ ــ ١٦٧
٦١. الشعر والشعراء، السابق، ص ١٥٧
٦٢. ينظر ديوان النابغة الذبياني، تحقيق محمد أبوالفضل إبراهيم، ط الثانية، دار المعارف، مصر، بدون، ص ٨٩ ــ ٩٧
٦٣. ينظر مفيد قميحة، شرح المعلقات العشر، سابق، ص ٣٨٨
٦٤. ديوان النابغة الذبياني، سابق، ص ٨٩ ــ ٩٠
٦٥. ينظر حسن البنا عز الدين، الكلمات والأشياء ــ التحليل البنيوي لقصيدة الأطلال في الشعر الجاهلي: دراسة نقدية، ط الأولى، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان ١٩٨٩، ص ٦٠ ــ ٧٣
٦٦. ينظر الشعر والشعراء، سابق، ص ٧٤ ــ ٧٥
٦٧. ديوان النابغة، ص ٨٩

٦٨. السابق، ص ٩٣
٦٩. السابق، هامش ١٧، ص ٩٣
٧٠. ينظر الشعر والشعراء، ص ١٦٦
٧١. ينظر مفيد قميحة، شرح المعلقات العشر، ٣٥٧ ــ ٣٥٩
٧٢. ينظر إبراهيم عبد الرحمن، بين القديم والجديد، مرجع سابق، ص ٦٧ ــ ٦٨
٧٣. ديوان النابغة، ص ٩٢
٧٤. ديوان امرئ القيس، ص ١٧
٧٥. ديوان النابغة، ص ٩٥ ــ ٩٦
٧٦. ديوان النابغة، ص ٩٥
٧٧. ديوان النابغة، ص ٩٦ ــ ٩٧
٧٨. عبد الفتاح أحمد يوسف، قراءة النص وسؤال الثقافة، سابق، ص ١٠٣
٧٩. ينظر صلاح الدين فاروق: شعر النابغة الذبياني ــ دراسة أسلوبية، ماجستير، مخطوط، كلية الآداب، جامعة عين شمس، مصر ١٩٩٨م، ص ١٤٢
٨٠. الطاهر لبيب: سوسيولوجيا الغزل العربي، ترجمة وتقديم محمد حافظ دياب، ط الأولى، سينا للنشر ١٩٩٤، ص ٥٠
٨١. صلاح الدين فاروق، شعر النابغة الذبياني دراسة أسلوبية، سابق، ص ١٥٣
٨٢. ديوان النابغة، سابق، ص ٢٧
٨٣. ديوان النابغة، ص ٢٠٢
٨٤. ينظر أحمد كمال زكي: الأساطير ــ دراسة حضارية مقارنة، ط الأولى، مكتبة الشباب، مصر ١٩٧٥، ص ٨٢ ــ ٨٥ ، أحمد كمال زكي: التفسير الأسطوري للشعر القديم، فصول، مجلد الأول، ع الثالث، أبريل ١٩٨١، ص ١١٥ ــ ١٢٦
٨٥. ينظر صلاح الدين فاروق، شعر النابغة الذبياني ــ دراسة أسلوبية، سابق، ص ١٥٤
٨٦. علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري ــ دراسة في أصولها وتطورها، ط الأولى، دار الأندلس، بيروت ١٩٨٠، ص ٩٢

٨٧. ديوان النابغة، ص ٩٢ ــ ٩٣

٨٨. ينظر صلاح الدين فاروق، شعر النابغة الذبياني ــ دراسة أسلوبية، سابق، ص ١٥٥

٨٩. ينظر حسن البنا عز الدين: قصيدة الظعائن في الشعر الجاهلي، سابق، ص ٩ ــ ١٠، ص ١٦١