جامعة محمد خيضر بسكرة
كلية الآداب واللغات
الآداب واللغة العربية

مذكرة ماستر

أدب عربي قديم
رقم:

إعداد الطالبة:
قطاري زهية

يوم:-

جماليات الثنائيات الضدية في شعر المعلقات

– أنموذجا –

لجنة المناقشة:

دخية فاطمة	أ مح.أ	جامعة محمد خيضر بسكرة	رئيسا
راجح سامية	أ.	جامعة محمد خيضر بسكرة	مشرفا ومقررا
قرين جميلة	أ مح.أ	جامعة محمد خيضر بسكرة	ممتحنا

السنة الجامعية:2024-2025

بسم الله الرحمن الرحيم

شكـر وعرفـان

نحمد الله عز وجل الذي وفقنا ويسر لنا سبل إتمام هذا البحث العلمي.

نتوجه بخالص الشكر والعرفان إلى الأستاذة المشرفة:

د/ سامية راجح

لما قدمته من إشراف دقيق وتوجيه علمي راق كان ركيزة في إنجاز هذا البحث.

اهـــــــداء ...

إلى من غرسا في قلبي بذور الطموح، وسقياها بحب لا ينضب...

إلى والديّ الكريمين، نبراسي في دروب الحياة، وعنوان سكينتي ورضا ربي.

إلى رفيق دربي وزوجي العزيز، الذي كان سندًا في لحظات التعب، وصوتًا مشجعًا في لحظات التردد.

إلى إخوتي وأخواتي، من تقاسموا معي عبء الأيام، ووهبوني من دفء محبتهم ما يعين على الاستمرار.

إلى كل من أسهم بكلمة، أو دعوة، أو توجيه في مسيرة هذا البحث...

أهدي ثمرة جهدي، عرفانًا وامتنانًا.

مقدمـــــة

مقدمـــــــة

تتكوّن نظرة الإنسان إلى الوجود من خلال وعيه بالعلاقات المتقابلة التي تنتظم بها مظاهر الحيـاة، إذ إن المفاهيم غالبًا ما تكتسب دلالتها من خلال تعارضها مع مفاهيم أخرى. فالتضاد لا يُظهر الفوارق فحسب، بل يُحدِث توازنًا يساهم في تشكيل التجربة الإنسانية. ولهذا يُعد الشعر وسيلة فنية لتجسيد هذه التوترات، حيث يُعيد ترتيب عناصر الواقع من خلال ثنائيات ضدية تعبّر عن الازدواجية الكامنة في الذات والكون، وهو ما يتجلى بوضوح في الشعر الجاهلي، خاصة في شعر المعلقات، التي تفيض بصور الصراع والتكامل بين المتقابلات.

كل هذا يبيّن لنا مدى حضور الثنائيات الضدية في الرؤية الشعرية الجاهلية، وكيف شكّلت مكونًا جوهريًا من مكونات التعبير الفني والوجودي. وقد دفعنا هذا الإدراك إلى التوجه نحو دراسة هذه الظاهرة الجمالية، لما تحمله من عمق فكري وتجليات أسلوبية تستحق التأمل والتحليل، خصوصًا في نصوصٍ شعرية تنتمي إلى ما يُعدّ ذروة الإبداع الشعري القديم، أي "المعلقات" من هنا جاء اختيارنا لموضوع هذه الدراسة الموسوم بـ: "جماليات الثنائيات الضدية في شعر المعلقات أنموذجا"، محاولة منا استجلاء آليات اشتغال التضاد داخل النص الشعري الجاهلي، والكشف عن أبعاده الفنية والدلالية، وطبيعة التوترات التي يبنيها بين الألفاظ والمعاني. وقد انبثقت من هذه المنطلقات جملة من الإشكاليات الجوهرية أبرزها: كيف تتجلى الثنائيات الضدية في شعر المعلقات، وما هي أهم أشكالها وأنماطها؟ وما الأبعاد الجمالية والدلالية التي تضيفها هذه الثنائيات إلى النص الشعري؟ كيف تسهم المحسنات البديعية والصور البيانية في تعزيز تأثير الثنائيات الضدية؟ ما الدور الذي تلعبه هذه الثنائيات في تشكيل الرؤية الفلسفية والوجودية للشاعر الجاهلي؟ وكيف تنعكس الثنائيات الضدية على المستوى الصوتي والإيقاعي في القصيدة الجاهلية؟ وما مدى ارتباط هذه الثنائيات بالبنية الاجتماعية والثقافية للعصر الجاهلي؟ وهل يشتغل التضاد داخل القصيدة كوسيلة فنية فقط، أم يتجاوزها ليعبّر عن رؤية شاملة للعالم؟

تكمن أهمية بحثنا في تسليط الضوء على بعدٍ جماليّ ظلَّ حاضرًا بقوة في الشعر الجاهلي، ورغم تعدد الدراسات التي تناولته فإننا نسعى لمنحه أفقا جديدا للقراءة والاستنباط، كما

تكشف الدراسة عن عمق الرؤية الفلسفية والوجودية في الشعر الجاهلي، من خلال تحليل الثنائيات الضدية كما أنها تقدم نموذجا عمليا لكيفية قراءة النص القديم بمنظور نقدي معاصر.

وقد وقع اهتمامنا على هذا الموضوع من الدراسة رغبة في تعميق الفهم بجماليات التضاد وآليات توظيفه في بنية الخطاب الشعري الجاهلي، كما وجدنا فيه نوعًا من التحدي النقدي الذي يفتح المجال لتأويلات متعددة، وقراءات جمالية جديدة، وقد اخترنا شعر المعلقات ميدانًا للتطبيق كونها تمثل ذروة النضج الفني في الشعر الجاهلي، وتختزن من الثنائيات الضدية ما يجعلها مجالًا خصبًا للتحليل والاستنباط".

نسعى من خلال هذا البحث إلى تحقيق عدة أهداف: الكشف عن الأنماط المختلفة للثنائيات الضدية في شعر المعلقات، وتحليل الأبعاد الجمالية والدلالية لهذه الثنائيات على مستويات متعددة (لفظية، بلاغية، صوتية وإيقاعية)، وبيان دور الثنائيات الضدية في تشكيل الرؤية الفنية والفكرية للشاعر الجاهلي، وإبراز العلاقة الجدلية بين الثنائيات الضدية والبنية الاجتماعية والثقافية للعصر الجاهلي، وتقديم قراءة نقدية معاصرة لظاهرة الثنائيات الضدية بما ينسجم مع أفق التلقّي الحديث.

وقد اعتمدت دراستنا على المنهج "الوصفي التحليلي" في رصد الظاهرة وتصنيفها وتحليل نماذجها، كونه الأنسب لتفكيك الخطاب الشعري في المعلقات، والكشف عن البنية الجمالية للثنائيات الضدية وتحليل دلالاتها في السياق الجاهلي. كما استعانت الدراسة بآليات منهجية مكمّلة، من أبرزها: المنهج البنيوي في دراسة العلاقات الداخلية بين عناصر الثنائيات الضدية والمنهج المقارن في موازنة الخطاب الشعري القديم مع قضايا راهنة، والمنهج السيميائي في استكشاف الرمزية الكامنة في الصورة الشعرية، والمنهج التاريخي في ربط الظاهرة بسياقاتها الاجتماعية والثقافية. وقد تم إدراج أدوات المنهج الأسلوبي في تحليل السمات التعبيرية للخطاب الشعري واستكشاف أثرها في تشكيل التوتر الثنائي.

واقتصـرت دراستنـا علـى نموذجيـن مختاريـن: معلقة عمرو بن كلثوم ومعلقة الحارث بن حلزة مع التركيز على الجانب الجمالي للثنائيات الضدية دون غيرها من الظواهر الأسلوبية، ومن خلال المنظور النقدي الذي يجمع بين التراث البلاغي العربي والمناهج الحديثة.

توزعت مادة البحث بحسب طبيعة الظاهرة المدروسة، فكان لا بد من الجمع بين البعدين النظري والتطبيقي، بغرض الإحاطة بمفهوم التضاد وتجلّياته في شعر المعلقات.

فجاءت خطة البحث مصدّرة بمقدمة تناولت خلفية الموضوع وأهميته، وأبرزت دواعي اختياره، كما طرحنا الإشكاليات التي يسعى البحث إلى معالجتها. ثم تلاها مدخل نظري وفصلان تطبيقيان، تناول أولهما مظاهر الثنائيات الضدية في معلقة عمرو بن كلثوم، فيما خُصص الثاني لدراسة حضور التضاد في معلقة الحارث بن حلزة، واختتمنا البحث بخاتمة أوجزنا فيها أبرز النتائج المتوصّل إليها، مع فتح المجال أمام آفاق بحثية لاحقة .

عملنا في المدخل على تتبّع الظاهرة "موضوع الدراسة" من جوانبها النظرية والمفاهيمية، فبدأنا بتحديد المفهوم اللغوي والاصطلاحي للثنائيات الضدية، ثم وقفنا على أهمية هذه الظاهرة في الخطاب الشعري، بوصفها آلية تعبيرية تحمل دلالات جمالية وفكرية. كما تناولنا أبرز الخصائص التي تميز هذا الأسلوب، وأصوله البلاغية، مع التطرق إلى بعده النفسي، وعلاقته بالفكر الفلسفي، من أجل ضبط الخلفية النظرية التي يقوم عليها تحليلنا البحثي.

وانطلاقًا من الأسس النظرية التي بُني عليها المدخل، انتقلنا إلى الجانب التطبيقي فالفصل الأوّل خُصِّص لدراسة جماليّات الثنائيات الضدية في معلقة عمرو بن كلثوم، نظَرنا فيه إلى الثنائيات بوصفها بنية دلالية عميقة، تنعكس على مستوى الأسلوب والمحتوى. وقد استُهِلَّ هذا الفصل بتصنيف دلالي للثنائيات الضدية، تلاه دراسة تحليلية للبنية السطحية والعميقة لثنائيات الحقول مبرزين دلالة الثنائيات الضدية من الثبات إلى التحوّل. كما تطرّقنا إلى قراءة نقدية حول حركة تحولات هذه الثنائيات و تصعيدها الدراماتيكي داخل القصيدة، دون إغفال للبعد الجمالي للصورة الشعرية من خلال الثنائيات الضدية، ذاكرين أثر الصورة البيانية والمحسنات البديعية في

تكثيف هذا التضاد، وصولًا إلى الإضاءة على الأثر الجمالي لهذه المحسنات على معلقة عمرو بن كلثوم من خلال علاقاتها الضدية المتشابكة، وإبراز أثر هذه الثنائيات على المتلقي، أما الفصل الثاني فقد توجهنا فيه إلى استجلاء جماليات الثنائيات الضدية في معلقة الحارث بن حلزة باعتبارها نصًّا جاهليًا زاخرًا بالأبعاد التضادية، سواء على مستوى البناء الدلالي أو الفني. وقد سعينا في هذا الفصل إلى مقاربة الظاهرة في تعدد مستوياتها، فبدأنا بدراسة الحقول الدلالية كما تجلّت من خلال الثنائيات الضدية المهيمنة، مستقصين دلالاتها المتشابكة التي شكلت بنية خطابية ثرية تُعبر عن تحولات القبيلة والذات والهوية.

ثم انتقلنا إلى المستوى البلاغي، حيث وقفنا على دور الصورة البيانية، بما فيها من استعارة وكناية وتشبيه، إلى جانب المحسنات البديعية من طباق ومقابلة وجناس وتورية، في إنتاج البنية التضادية وتكثيف أثرها الجمالي في الخطاب الشعري.

وفي امتداد للتحليل الفني، خُصص محور مستقل للمستوى الصوتي، الذي سلطنا فيه الضوء على دور التكرار الصوتي، وتواتر بعض الأصوات – لاسيما صوت الألف – في تشكيل التضاد، وكشف دلالاته الجمالية والتعبيرية. كما تم التطرق إلى الإيقاع الشعري، من خلال دراسة الوزن والقافية، والتوازي الإيقاعي، وما يخلقه من تمفصلات تضادية تعزز المعنى وتعمق البنية.

ولم يكن تحليلنا ليكتمل دون الوقوف على أنماط ووظائف الثنائيات الضدية، سواء كانت مباشرة أو ضمنية، مع إبراز أثرها في تشييد المعنى وتوجيه المتلقي نحو مقاصد النص، لنخلص بعدها إلى دراسة البنية الكبرى للتضاد، عبر رصد ثنائيات متعددة مثل: ثنائية الشاعرين، وثنائية القبيلتين، وثنائية الأنا والآخر، بوصفها تمثيلات رمزية لصراعات كبرى ضمن الفضاء القبلي الجاهلي.

ليتوج الفصل بطرح إسقاطات معاصرة تقارب هذا البعد الجمالي في ضوء القضية الفلسطينية، من خلالها إبراز امتداد هذه الثنائيات الجاهلية في القضية الفلسطينية، كما تُظهر كيف حافظت هذه الثنائيات على فاعليتها كأداة بلاغية تُلامس الوجدان العربي في ماضيه

وحاضره، بل وتعيد تشكيله وفق منطق التضاد والجدل القائم بين الثبات والتحول، وبين الوعي والواقع.

وقد خُتم هذا البحث بخاتمة تضمنت أبرز النتائج التي تم التوصل إليها، كما حاولنا أن نلقي نظرة تركيبية شاملة على جمالية الثنائيات الضدية في شعر المعلقات، من خلال ربط المعطى النظري بالتحليل التطبيقي، واستقراء امتدادات هذه البنية داخل النص الشعري القديم والمعاصر. وأُلحقت الخاتمة بقائمة المصادر والمراجع التي استند إليها البحث، بما يشمل أمهات الكتب الأدبية والنقدية، والمعاجم، والدراسات الحديثة، فضلًا عن فهارس توضيحية تسهّل الرجوع إلى محتوى البحث وتفاصيله الفنية والمنهجية.

وقد استندنا في هذا البحث على عدد من المصادر والمراجع، كان أهمها المصدر الأساسي في شعر المعلقات، وهو "شرح المعلقات السبع" للزوزني، وأيضا ما طرحه كمال أبو ديب في "جدلية الخفاء والتجلي" من مقاربات جدلية تعالج العلاقة بين الحضور والغياب، والتشكل والإنمحاء، مما يضيء أبعاد الثنائية في النص الشعري. كما استفاد البحث من مقاربة الدكتورة نوال بن صالح في كتابها "جماليات المفارقة في الشعر العربي المعاصر (دراسة نقدية في تجربة محمود درويش)"، التي أبرزت المفارقة كتقنية بلاغية تنبني على تضاد المعنى وانزياح الدلالة.

وخلال مسيرتنا البحثية واجهتنا عدة صعوبات تمثلت في لغة الشعر الجاهلي التي اجهدتنا في فك رموزها، للوصول إلى غاية الشاعر وفهم مراميه، كما واجهنا تداخل المصطلحات النقدية بين المدارس التقليدية والحديثة، خاصة فيما يتعلق بمفاهيم "الثنائيات الضدية" و"المفارقة" و"الانزياح"، وهو ما استدعى العودة إلى أكثر من مصدر ومقارنة التأويلات لتحديد المفهوم الأنسب لسياق دراستنا.

وهكذا، يكون هذا البحث ثمرة جهد متواصل وسعي حثيث لفهم جماليات الثنائيات الضدية في الشعر الجاهلي، ومحاولة لرصد أبعادها الفنية والدلالية في نصوص المعلقات. فإن أصبنا فمن توفيق الله، وإن كان غير ذلك، فحسبنا أننا اجتهدنا وبذلنا وسعنا، والله وليّ التوفيق.

مدخـــل

الثنائيـــات الضديـــة مفاهيـــم أساسيـــة

1/ المفهوم اللغوي والاصطلاحي للثنائيات الضدية

1.1. المفهوم اللغوي للثنائيات الضدية

2.1. المفهوم الاصطلاحي للثنائيات الضدية

2/ أهمية الثنائيات الضدية في الخطاب الشعري

3/ مميزات وخصائص الثنائيات الضدية

1.3. خاصية التحول

2.3. تعددية الدلالة

3.3. التأثير والإقناع

3.4. اللغة الإيحائية

4/ الأصول البلاغية للثنائيات الضدية

1.4. الطبـاق

2.4. المقابلة

3.4. الانزياح الضّديّ

4.4. التناقض الظاهري

5.4. التضاد الدلالي

5/ الثنائيات الضدية في بعدها النفسي

6/ الثنائيات الضدية وعلاقتها بالفلسفة

يعتبر الشعر الجاهلي ميراث الشعوب العربية كونه المرآة العاكسة لأخلاق وعادات وطبيعة الرجل العربي في تلك الفترة، ورمزا معبرا عن بيئته وثقافته، وقد قام هذا الموروث على كاهل عدد من فحول الشعراء، ونخص بالذكر منهم شعراء المعلقات، فقد برعوا في كتابتها وصياغتها بشكل مميز، حتى أصبحت أنموذجا مشبعا بالدلالات المتعددة والجماليات الفريدة، والتي أكسبتها صفة الديمومة والاستمرارية. ومن أهم الأساسيات التي اعتمد عليها الشعر الجاهلي عامة وشعر المعلقات خاصة، هي ارتكازه على ثنائيات ضدية لا متناهية، كثنائية الخير والشر، الليل والنهار، الحب والكره، الحرب والسلم، الكر والفر، وغيرها من التناقضات التي تظهر لنا للوهلة الأولى أنها متنافرة غير مؤتلفة، إلا أنها في حقيقة الأمر تفسح لنا المجال لإدراك خيط الترابط والتلاحم الذي يجمعها، وقد نسجها الشاعر قاصدا داخل قصائده لإحداث تفاعل دلالي واسع المعاني، يترجم جمالية تزيد من شعرية نصه فتجعله أكثر عمقا وجاذبية، كونها تجعل المتلقي في حالة بحث عن المضمر وراء المعاني، ومحاولة منه فك تلك الشفرات ليتوصل في نهاية المطاف إلى فهم فكر المبدع المعبر عن صراع داخلي، وحالة نفسية وفلسفة حياتية تفسر رؤيته للعالم الخارجي، وهذا ما جعل الكثير من النقاد واللغويين يحاولون إعطاء مفهوم للثنائيات الضدية.

1/ المفهوم اللغوي والاصطلاحي للثنائيات الضدية:

1.1. المفهوم اللغوي للثنائيات الضدية:

جاء في معجم الوسيط أنها " الثنائي من الأشياء ما كان ذا شقينِ، والثنائية هي القول بزوجية المبادئ المفسرة للكون، كثنائية الأضداد ما كانت بين أمتين"[1] كذلك عرفت الثنائية في الدلالة اللغوية من" ثنى: ثنى الشيء ثنيا: رد بعضه على بعض...، وثنيت الشيء ثنيا: عطفه، وثناه أي كفَّه...وثنيته تثنية أي جعلته اثنين وأثناء الوشاح: ما أنثنى عنه...، والثني الإخفاء"[2] وبهذا فإن مبدأ الثنائيات قائم على وجود طرف أول و طرف ثان، سواء كانت العلاقة بينهما علاقة اتفاق أو اختلاف، فلا يتضح المعنى الأول إلا بوجود الثاني، وما يؤكد هذا هو

[1] - مجمع اللغة العربية: معجم الوسيط، دار الدعوة، القاهرة، ط4، د.ت، ص 101.
[2] - لسان العرب: ابن منظور بيروت، ط3،ج7 ،1414 ص273

ما ورد في قاموس مصطلحات التحليل السيميائي كون التضاد يستعمل "للدلالة على علاقة التضمن المتبادلة والموجودة بين عنصري المحور الدلالي، ينشأ التضاد عندما يتضمن حضور عنصر وغياب عنصر آخر"[1] و جاء في معجم مقاييس اللغة "أما جذرها اللغوي يعود للجذر الثلاثـي ث. ن. ي، ومن معانيهـا تكرار الشـيء مرتيـن متواليتيـن والثني رد الشيء بعضه على بعض"[2] فمن خلال هذا التعريف يتضح لنا أن المعنى اللغوي للثنائيات الضدية محصور في العدد اثنان وفي كل ما هو مثنى، فكل شيء له شق أول وشق ثان يدخل تحت هذا المسمى فالتضاد "هو ضد الشيء خلافه، وقد ضاده وهما متضادان، ويقال ضادني فلان إذا خالفك فأردت طولا فأردت قصرا وأردت ظلمة فأردت نورا"[3] أي أن الضد قد يكون بالنقيض السالب أو بالنقيض الإيجابي، حسب سياق الكلام. وهذا ما عبر عنه النقد العربي القديم على أن التضاد مرادف للطباق، فقد "اجمع الناس على أن المطابقة في الكلام هي الجمع بين الشيء وضده في جزء من أجزاء الرسالة أو الخطة، أو بيت من بيوت القصيدة، مثل الجمع بين البياض والسواد، والليل والنهار، والحر والبردِ"[4] فالتضاد يعد أسلوبا بلاغيا يعتمد عليه في إبراز الفرق بين كلمتين، يكون معناهما متناقضا ومتعارضا في شكل كلمات، أو عبارات أو جمل تضفي على النصوص والأحاديث عمقا وجاذبية، فيكون التضاد أو ما يعرف بالمقابلة عند النقاد العرب قديما في أبهى صوره إذا ما تضمن النص فكرتين متضادتين، حيث تقابل كل واحدة الأخرى، نحو قوله تعالى: في سورة طه {فَمَنْ تَبِعَ هُدَايَ فَلاَ يَضِلُّ وَلاَ يَشْقَى}الآية 123 هذا التقابل الضدي بين أجزاء الجملـة يوحـي بالتوازن النصـي القائـم على النقيضين.

2.1. المفهوم الاصطلاحي للثنائيات الضدية:

الثنائيات الضدية هي "الثنائي من الأشياء ما كان ذا شقين، والثنائية هي القول بزوحية المبادئ المفسرة للكون، كثنائية الأضداد وتعاقبها، أو ثنائية الواحد والمادة، أو ثنائية الواحد وغير

-القرآن الكريم: رواية ورش، سورة طه، ج16، الآية 123.
[1] - رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة، تلمسان، الجزائر، ط1، 2000م، ص 45.
[2] - أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا: معجم مقاييس اللغة، دار الفكر، بيروت، لبنان، ج.1، 1979، ص 391.
[3] - ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط3، ج7، 1414هـ، ص 273.
[4] - أبو هلال العسكري: الصناعتين، حققه وضبطه مفيد قميحة، دار الكتب العلمية بيروت، ط1، دت، ص339.

المتناهي عند الفيثاغورثيين، أو ثنائية عالم المثل وعالم المحسوسات عند افلاطون "[1] فالثنائيات الضدية تجمع بين طرفين يستحيل الالتقاء بينهما، كما أنها تشير إلى عناصر متعارضة تتكامل في نهاية المطاف لتشكل وحدة واحدة،

وهي تلعب دورا مهما في بلورة النظرة الثقافيـة، والاجتماعيـة والفلسفيـة المعبـرة عن الفكـر الإنسانـي، فالتضـاد عند سيبويـه يقسـم إلـى "أن من كلامهم اختلاف اللفظتين لاختلاف المعنيين واختلاف اللفظين والمعنى واحد واتفاق اللفظين واختلاف المعنيين، فاختلاف اللفظين لاختلاف المعنيين، هو نحو ذهب وانطلق واتفاق اللفظين والمعنى مختلـف قولـك وجدت عليـه من الموجـدة ووجدت إذا أردت وجدان الضالة "[2]. هذا ما يدل على ثراء وعمق النظام اللغوي عند العرب وبراعتهم في استعمال الألفاظ بطريقة مختلفة، فقد يغيرون اللفظ إذا تغير المعنى، وقد يختلف اللفظ والمعنى واحد، وقد يتفق اللفظ ويختلف المعنى، وهذا يدل على مرونة اللغة في التعبير.

2/ أهمية الثنائيات الضدية في الخطاب الشعري:

للثنائيات الضدية أهمية بالغة في الشعر العربي عموما وشعر المعلقات خصوصا، كونها تعنى بالأبعاد العقلية والشعورية والفلسفية التي تجعل منها سبيلا لنيل المتعة الذوقية والشعرية الجمالية "فأول ما يستثير المتلقي من أمر هذا النص تلك البدايات اللافتة، اعتمادا على اختيارها نقطة محددة قصدا من علاقة شاعر بأسماء متجاوزة بذلك الكثير من وحدات هذه العلاقـة المنصرفة الى ما يبدو أقواها إثارة"[3] وبهذا فإن الثنائيات الضدية تسهم وبشكل كبير في إثراء النص الشعري من الناحية الفنية والدلالية، كما أن تمازج هذه التناقضات يترك أثرا عميقا يصبغ نفسية القارئ، ويظـهر من خلالها التفكير الفلسفي المعبر عن تناقضات الحياة الإنسانية طبيعية كانت أم جماعية، "فالجمع بين طرفي ثنائية ضدية يولد مسافة من التوتر يتولد عنها حركة ديناميكية فاعلة، فللتَضاد أهمية كبرى في إيجاد شبكة علاقات تتنامى فيها الأنساق المتضاد بهدف الوصول إلى مفهوم الوحدة أو الانسجام"[4]. فمن خلال هذه الثنائيات يمكن تصوير مفارقات

[1] - جميل صليبا: المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، ج.1، 1982، ص379

[2] - أبو بشير عمرو بن عثمان بن قنبر، تحقيق عبد السلام هارون: الكتاب، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، ج1، 1966م، ص 24.

[3] - صلاح رزق: المعلقات العشر دراسة في التشكيل والتأويل، دار غريب، القاهرة، ط1، ج2، 2009م، ص431.

[4] - سمر الديوب: الثنائيات الضدية بحث في المصطلح والدلالة، المركز الإسلامي للدراسات الاستراتيجية، المكتبة العباسية المقدسة، ط1، 2017 م ص 36.

الحياة فهي لا تتوقف عند البعد اللّغوي فحسب، بل تتعداها لتشمل البعد الحسي والبعد الرمزي الذي يترجم فلسفة الحياة انطلاقا من بيئته الجاهلية، والأمر اللافت للنظر في هذه الموضوعات "أن الشاعر الجاهلي يستحضر عالم الأضداد التي يرصدها في مجتمعه لكي يعيد تشكيلها بفعل طاقة اللغة، ولكي يولد منها أنساقا متحولة قادرة على استيعاب تصوراته حول إشكاليات الكون والوجود"[1].

فالثنائيات الضدية تجعل النص أكثر تعبيرا عن الواقع، حيث يعبر الشاعر فيه عن صراع داخلي بينه وبين مشكلات الكون، وأهمية هذه الثنائيات أيضا تكمن في تعميق الدلالة الشعرية التـي تظهر التفاعل بينها، وتجعل النص أكثر نضجا وأبعد دلالة فهذا التضاد يبرز تناقضات في المشاعر والأفكار، فالشاعر يصب جل اهتمامه بكيفية توظيف هذه الثنائيات في بناء قصيدته وتبرز لنا أهمية الثنائيات الضدية في الشعر العربي.

3/ مميزات وخصائص الثنائيات الضدية:

إن ما يمنح النصوص الشعرية طابعا جماليا مميزا وجوهرا فنيا مؤثرا، هو تلك الثنائيات الضدية بخصائصها المتنوعة، التي تعد العامل الأساسي في جمالية النص الأدبي، ومن أهم هذه المميزات:

1.3. خاصية التحول:

وهي من أهم مميزات الثنائيات الضدية كونها متغيرة حسب سياقات الكلام وموضوعات النصوص الأدبية، مما يزيد من ديناميكية النص فالجمع بين المتضادات يولد معان جديدة تحرك بها أنساق النص الشعري وفقا لبنيته الداخلية، فتميز "الثنائيات الضدية بخاصية التحول transformation أي تحويل الكلمات إلى أشياء، وهذا ما يجعلها مصدرا مهما من مصادر الشعرية، فالذي يدعو إلى لفت الانتباه، وتيقظ الفكر وشدة الاهتمام و توليد اللغة الشعرية التضاد لا المشابهة، اذ يعد الجمع بين المتضادات مولدا أساسيا للشعرية "[2]، أي أن ميزة هذه الثنائيات أنها غير ثابتة، وإنما دائمة التجدد والتحول بشكل يجعل منها منطلقا أساسيا لبلوغ المتعة الشعرية

[1] -يوسف عليمات: جماليات التحرير الثقافي في الشعر الجاهلي نموذجا، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2004، ص 18.
[2] - سمر ديوب: الثنائيات الضدية بحث في المصطلح والدلالة، ص 37.

والتأثير الجمالي للنص، مما يلفت انتباه المتلقي ويوقظ فكره ويدفعه إلى إعادة النظر في العلاقات الدلالية، التي تبدو في ظاهرها مستقرة إلا أنها تتحول حسب السياق والتلقي، مما يسهم في تعميق البنية الرمزية للنص.

2.3. تعددية الدلالة:

ومن مميزاتها أيضا "أن لها نسقا ظاهرا وآخر مضمرا يستنتج استنتاجا ولا يتعلق الأمر بظهور طرف وتخفي آخر وراءه، بل يتعلق بمتلقي هذه الثنائيات الذي يؤولها ويستقبلها بنـاء على تضاد الطرفين"[1]، بمعنى أن الثنائيات لا تقتصر على مستوى واحد من المعنى بل تتوزع بين نسق ظاهر وآخر مضمر، أي بين المعنى المباشر الذي تتيحه الكلمات وفق دلالتها المعجمية والسياقية، وبين المضمر الذي يتشكل من خلال التوتر القائم بين الطرفي الثنائية، مما يفتح لنا أفقا دلاليا يتجاوز المعنى السطحي، ويخلق "مزدوجات تشكل ثنائية ضدية تُداخل نسيجا لغويا فكريا قائما على وجهين متضادين أحدهما بارز والأخر خفـي"(2) وللمتلقي فـي هذا دور كبيـر من خلال استنتاجاته للمعنى المضمر، من خلال تأمله للعلاقة بين الطرفين فبعد تأويلها بطريقة تخلق معنا ثالثا يتجاوز الثنائيات الضدية ذاتها، فالتضاد يعتبر آلية لتوليدات دلالية تسمح للمتلقي من المشاركة في انتاج المعنى لا مجرد تلقيه، "إذ لابد من خلق بنية لغوية تشع بالدلالات المتعددة أو على الأقل بدلالتين ترتبطان غالبا بعلاقة ضدية، ليتسنى للقارئ القيام بدوره الاستثنائي في إدراك النص الغائب بعد إزاحة النص الحاضر (أي المباشر)، وذلك إثر إحساسه بتضارب الكلام"[3]، هذا القول يبرز أهمية التعدد الدلالي في الخطاب الأدبي، خاصة حين تُبنى البنية اللغوية على التضاد، مما يحفّز القارئ على تجاوز المعنى الظاهري لاكتشاف المعنى العميق أو (النص الغائب). فالتضاد هنا ليس مجرد زينة بل وسيلة لإثارة وعي المتلقي وتأويله.

---

[1] - سمر ديوب: الثنائيات الضدية بحث في المصطلح والدلالة، ص 37.

[2] -غيثاء قادرة: الثنائيات الضدية وأبعادها في نصوص من المعلقات، مجلة دراسات في اللغة وآدابها، فصلية محكمة، العدد العاشر،2012م

[3] - نوال بن صالح: جماليات المفارقة في الشعر العربي المعاصر (دراسة نقدية في تجربة محمود درويش)، الأكاديميون للنشر والتوزيع، عمان، 2016، ص 31.

3.3. التأثير والإقناع:

تسهـم هذه الثنائيـات الضدية في تعزيز عنصر الإقناع والتأثير، لا سيما إذا وظفها الشاعر في سياقات كالفخر، كما هو الحال في معلقة عمرو بن كلثوم، أو الرثاء كما جاء في معلقة طرفة بن العبد، أو لغرض الزهد والحكمة كمعلقة لبيد بن ربيعة وزهير بن أبي سلمى، إذ تزيد تأثيراتها بشكل واضح لأنها تجعل الحجة أكثر واقعية ومنطقية، لهذا فهي "تشكل مكونا مهما من مكونات الخطاب الشعري، وبنية مركزية فاعلة تتكشف عبر وظيفتها أنماط الأنساق المتضادة داخل الخطـاب، إذ تتحد الضديات عند الشاعـر لخلـق تصورات معينة اتجاه الحياة والكون"[1]، أي أن هذه الثنائيات الضدية لا تخدم فقط الجمال الفني، بل تحقق أيضا أهدافا تواصلية ونفسية تقوي أثر النص في وجدان المتلقي.

4.3. اللغة الإيحائية:

تنتج الثنائيات الضدية لغة إيحائية غنية بالدلالات والرموز، حيث لا يقدم المعنى بشكل مباشر بل يبنى من خلال التوتر القائم بين طرفي التضاد، فخلق الشاعر لمثل هذه اللغة الإيحائية في نصه يغري المتلقي للتعمق في عملية التأويل ما يجعل النص الشعري مفتوحا على قراءات متعددة تزيد من عمقه الجمالي والتأويلي. لتحقق بذلك شعرية النص "فالخطاب الشعري يموت علـى صعيد الدلالـة التصريحيـة، لينبعـث على صعيد الدلالة الحافة لأن الدلالة الحافة تحيل إلى المعنى الإيحائي العاطفي فتثير في المتلقي، أما الدلالة التصريحية فهي تعين الأشياء كما هي، وهي لغة الإقناع والإفهام فيخاطب العقل بعيدا عن إثارة الجمال في المتلقي "[2]، والمقصود من هذا أن توظيف الثنائيات المشكلة للبناء النصي في أبعادها الدلالية مهما اختلفت سواء كانت أبعادا اجتماعية، أو ثقافية، أو فلسفية، أو فكرية، فهي تحمل أبعادا تتجسد في النصوص بحسب ميولات البنية العميقة التي يهدف المبدع لبلوغها.

[1] - يوسف عليمات: جماليات التحرير الثقافي في الشعر الجاهلي نموذجا، ص 259.
[2] - عبد الله خضر حمد: أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات، دار عالم الكتب الحديث جامعة صلاح الدين أربيل الأردن، دط، 2006، ص 154.

4/ الأصول البلاغية للثنائيات الضدية:

تعود الجذور البلاغية للثنائيات الضدية إلى أصالة التراث البلاغي في الأدب العربي حيث أن اعتماد الشعراء عليها كان بشكل واضحا وكبير، فقد استخدمت لإبراز الفروق الدلالية وتعميق الأثر الفني في النصوص الأدبية. كما أن جذورها البلاغية تعود إلى علم البديع الذي يجسد ظاهـرة المتضـادات من منطلق الطبـاق والمقابلـة، بما أنهمـا أسلوب بلاغـي يقوم على الجمع بين النقيض في السياق واحد، وهو ما يشكل جوهر الثنائيات الضدية.

1.4. الطبـاق:

هو "ضرب من البديع يجمع من الشيء وضده، فيقوي المعنى ويوضحه "[1] بمعنى أنه يوضح التباين الحاصل بين المعاني القائمة وإثارة الانتباه على الشيء وضده، مما يزيد من تأثير النص الشعري على المتلقي، كما أنه يضفي على النص وضوحا وقوة تكشف الستار عن أفكار الشاعر وأحاسيسه، وهذا ما أشار إليه الجرجاني عندما قال "المعاني لا تتجلى في أبهى صورها إلا بالتضاد، إذ بالنور يعرف الظلام، وبالخير يظهر الشر"[2]، وهو بهذا يؤكد قيمة المقارنة بين الشيء وضده، فالنور تبرز قيمته بكونه نقيضا للظلام وأيضا الخير لا يدرك معناه إلا بوجود الشر.

2.4. المقابلة:

هي إحدى الأساليب التي تعتمد على تقابل المعاني المتضادة داخل البيت الشعري، وقد عرفت بقول "أن يؤتى بمعنى أو أكثر ثم يؤتى بما يقابل ذلك على الترتيب" [3]، بمعنى ذكر فكرتين على التقابل مرتب بشكل يزيد جمالا للأسلوب وقوة للمعنى.

إن قيمـة التضـاد الأسلوبـي في نظام العلاقات الذي يقيمه بين العنصرين المتقابلين وعلـى هذا فلن يكون له أي تأثير مالم يتداع في توال لغوي، وبعبارة أخرى فإن عمليات مثلها في ذلك مثل بقية التقابلات المثمرة في اللغة.

---

[1] - قدامة بن جعفر: نقد الشعر، دار الكتب الوطنية، ط1، 2016، ص 75.

[2] - عبد القاهر جرجاني: دلائل الإعجاز، دار المعرفة، بيروت، د.ط، د.ت، ص210.

[3]- الخطيب القزويني، محمد بن عبد الرحمان بن عمر أبو المعالي، جلال الدين القزويني، الشافعي، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي: الايضاح في علوم البلاغة، دار الجيل بيروت لبنان، ط3، ج3، 1993، ص 123.

3.4. الانزياح الضدي:

نجد الشاعر يستخدم شيئين متناقضان بغرض لفت انتباه المتلقي، وترجمة مشاعره المتناقضة متجاوزا بذلك قوالب الشعر التقليدي، وخارجا بهذه التناقضات عن المألوف، مما يخلق مفارقة بلاغية تمنح للنص صفة الشعرية "فالانزياح الضدي يقوم على تصادم الدلالات داخل السياق الواحد، مما يؤدي إلى خلق معنى جديد يتجاوز المألوف"[1] فيكون الشاعر قد وظف الأضداد ليجعل من نصه نصًا تعبيريا كثيف المعاني وعميق الدلالة.

4.4. التناقض الظاهري:

تنبه الشعراء إلى أهمية هذا الأسلوب خاصة وأنه أسلوب يكون التناقض فيه ظاهرا بين نصين إلا أن هذا التناقض يزول عند التعمق في التحليل، وإعادة التأويل بناء على السياق أو القرائن الخارجية وخير مثال على ذلك قول ابن تيمية "قد يتوهم الناضر تناقضا بين دليلين والحقيقة أن التناقض إنما يكون بين دليلين صحيحين من كل وجه وهذا ممتنع في الواقع"[2]، يشير هذا القول إلى وعي الشعراء بجماليات التناقض الظاهري الذي يخلقه استخدام الثنائيات الضدية في النص الشعري، وهو وعي يدل على عمق في بناء المعنى وتوظيف التضاد كوسيلة لإثراء الدلالة، غير أن ما يلفت الانتباه في هذا السياق هو أن التناقض لا يقصد لذاته، بل يستخدم كأداة فنية تفتح آفق التأويل، إذ أن إزالة هذا التناقض لا تتحقق إلا عبر تفكيك السياق واستحضار القرائن التي تحكم بناء النص، وهذا ما يعكس براعة الشاعر في توظيف التنافر الظاهري لخدمة الانسجام الباطني للنص.

5.4. التضاد الدلالي:

عمد الشعراء إلى استخدام تلك العلاقات المتعاكسة بين معاني الكلمات المتضادة، التي تعكس فكرة واحدة. وقد عرف بعض اللغويين التضاد الدلالي بأنه "علاقة دلالية بين لفظين يشتركان في بعض السمات الدلالية، ويختلفان في سمة أو أكثر بحيث يؤدي أحدهما معنا مضادا للآخر كقول الحياة ليست إلا حلما عابرا والموت هو اليقظة الحقيقية"[3]، فالتضاد الدلالي في هذا

---

[1]- عبد المالك مرتاض: نظرية اللغة الشعرية، دار هومة، الجزائر، ط1، 1998م، ص215

[2]- أحمد بن عبد الحليم بن تيمية: درء تعارض العقل والنقل، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، ط1، 1991، ص 87.

[3] - نيتشا فريدريش: ما وراء الخير والشر، ترجمة محمد جديد، دار الهدى، لبنان، بيروت، ط3، 2015م، ص 87

القول يعكس فكرة متناقضة فالحياة عندنا هي الواقع والحقيقة والموت هو المجهول والعدم، إلا أنها في هذا القول يسير نحو فكرة تعبيرية ضدية فالحياة مجرد وهم والموت هو الحقيقة.

إذا فهو "تشابه بين طرفين متعادلين متتاليين على مستوى البنية التركيبة ولكنهما متقابلان تقابلا ضديا من حيث دلالة تلك العناصر، وهذه البنية التضادية تجذب القارئ إلى النص فالخصيصة الطاغية التي تمثلها اللغة في الخلق الشعري ليست التوحد بل المغايرة والتضاد"[1]. يعكس هذا التعريف جوهر الثنائيات الضدية بوصفها آلية دلالية دقيقة لا تقوم على التناقض التام بل على تقابل جزئي، عن اشتراك اللفظين في بعض الصفات يجعل التقابل بينهما أكثر حيوية وتأثيرا لأنه لا يقوم على الانفصال المطلق بل على المفارقة داخل إطار من التقارب، وهذه المفارقـة "تشترك مع كثير من الأشكال البلاغية العربية، قد تبتعد عن بعضها لكنها قد تقترب من بعض الأفنان البلاغية حتى تكاد تتطابق معها و أولى الفنون التعويض حيث لا يقصد المتكلم معناه و إنما يقصد معنا آخر"[2]، وهذا ما يمنح النص عمقا دلاليا إذ يتحرك المعنى بين حدين متقابلين مما يفتح المجال لتعدد مستويات الفهم والتأويل، كما أن هذا النمط من التضاد يعكس وعي الشاعر باللغة كنسق للتلاعب الجمالي، لا مجرد وسيلة للإخبار.

5/ الثنائيات الضدية في بعدها النفسي:

تقوم الثنائيات الضدية على التناقض وهي قريبة جدا من النفس البشرية التي تعيش بين مشاعر متضادة كالحب والكره، الأمل واليأس، والقوة والضعف، ولهذا تظهر هذه الثنائيات بقوة في الشعر، لأنها تعبر عن صراعات الإنسان الداخلية وتجعل النص أكثر تأثيرا وعمقا، فهي تعكس واقع النفس وتجذب المتلقي، لأنه يجد فيها جزء من تجربته الخاصة، فالشاعر حين يوظف هذه الثنائيات إنما يعبر عن عمق التجربة الإنسانية، فهو حقيقة يتحدث عن "أمور تحدث للنفس الإنسانية نتيجة مؤثرات أو انفعالات، وهذه الأمور إما مناسبة أو منافرة للنفس بالمسرة وتقبض بالكآبة والاستغراب"[3]، وهذا تأكيدا على أهمية تجسيد التجربة الشعورية في الإنتاج الإبداعي

[1] - عبد الله خضر حمد: أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات، ص 260

[2] -نوال بن صالح: مصطلح المفارقة في الوعي البلاغي العربي، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، العدد 23، نوفمبر 2011م، ص458

[3] - حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2007، ص 11.

للشاعر، والتي يشحنها بإيحاءات معبرة عن تجربته الذاتية، وتأثير هذه التجربة على نفسيته الوجدانية واهتزازاته العاطفية، "فالنص يأخذ بتوظيف الشاعرية في داخله ليفجر طاقات الإشارات اللغوية فيه، فتتعمق ثنائيات الإشارات وتتحرك من داخله، لتقيم لنفسها مجالا تفرز فيه مخزونها الذي يمكنها من إحداث أثر انعكاسي يؤسس للنص بنية داخلية تملك مقومات التفاعل الدائم"[1]، وهذا ما يؤكد على أن الشاعر لا يستخدم اللغة بطريقة عادية بل يملؤها بالإحساس والعاطفة، فيجعل الكلمات مليئة بالمعاني والإشارات العميقة، ومن خلال هذا الأسلوب تظهر في النص ثنائيات متقابلة مثل :(الحياة /الموت، القوة /الضعف.....) تتفاعل مع بعضها، وتخلق داخل النص بنية غنية بالحركة والمعاني، وهذه البنية تجعل النص دائم التفاعل وتأثر في القارئ، فتدفعه للتفكير والتأمل وكأن النص يعيش ويتجدد مع كل قراءة، فاللغة هنا لا تنقل فقط فكرة، بل تفتح مجالا للتأويل والمعاني الكثيرة، وهذا ما يعطي النص قوته وجماله.

6/ الثنائيات الضدية وعلاقتها بالفلسفة:

لعبت الثنائيات الضدية دورا هاما في الفكر الفلسفي، إذ اعتمد الفلاسفة على مبدأ التناقض لفهم طبيعة الوجود والحياة، فكل معنا يبنى غالبا على نقيضه. مثلما لا يدرك الخير إلا بوجود الشر ولا تفهم الحرية الا بوجود القيد ومن هذا المنطلق أصبحت الثنائيات أداة فلسفية تسلط الضوء علـى التوازنـات والصراعـات التي تحكم العالم والانسان، وهو ما جعلها أيضا حاضرة في الشعر كمرآة للأسئلة الوجودية التي تشغل العقل البشري لهذا تعتبر "الثنائيات الضدية ظاهرة فلسفيـة تم سحبهـا على النقد الأدبي، وأول من طبقها هم البنيويون ويعد هذا المصطلح مفردة من مفردات الثقافة الغربية، رغم أنها موجودة كظاهرة في تراثنا العربي فكرة وإنتاجا وهي تعكس طبيعة الأشياء في هذا الوجود وتعبر عن حقائق الحياة، وعن خصائص كونية واجتماعية ونفسية والحكمـة بل المصلحـة في وجودها هذا الضد"[2]، بمعنى أن مصطلح الثنائيات الضدية برز فـي النقد الغربـي خاصـة عند البنيويين، إلا أن جذوره حاضـرة في تراثنا العربي قديما، سواء في الفكر أو الشعر وقد وظَفها الشعر الجاهلي بعفوية، للتعبير عن صراعاته الداخلية ورؤيته

[1] - نور الدين السد: الشعرية العربية، ديوان المطبوعات الجامعية بن عكنون، الجزائر، د.ط، 1995، ص 17.
[2] - علي زيتونة مسعود: الثنائيات الضدية في لغة النص الأدبي بين التوظيف الفني والذوق الجمالي، جامعة الواد، 2018، ص 157.

للوجود. وفي ضوء هذا فإن دراستها في شعر المعلقات تكشف عن عمق فكري وجمالي يعكس فهم الشاعر للعالم من خلال الأضداد كون "النص الأدبي بنية لغوية معقدة تتشابك فيه العلاقات شكلا ومضمونا، وتتضافر لتقدم نصًا عميقا تتنوع فيه القراءات وتكثر التأويلات، ذلك لأن الإبداع يتنافى مع البساطة والسطحية ويتماشى مع العمق والثراء فيكون بالتالي فعالا في القارئ ومحركا لـه ومن آليـات هذا البناء الثنائيات القائمة على التضاد"[1]، ومنه يمكن القول أنّ الفلسفة تقوم في جوهرها على التفكير في المتناقضات لفهم طبيعة الوجود والإنسان. ولهذا شكلت الثنائيات الضدية جزءا أساسيا من بنية التفكير الفلسفي، حيث لا يفهم المفهوم إلا من خلال نقيضه، مثل الحيـاة والموت، الخير والشـر، الحريـة والعبوديـة. وقد أصبحـت هذه الثنائيـات أداة للكشف عن التوترات التي تحكم الواقع وهو ما جعلها تستخدم لاحقا في النقد الأدبي بوصفها آلية تظهر عمق النص وتعقيداته.

[1] - المرجع نفسه، ص 163.

الفصل الاول:

جماليات البنية الشعرية في معلقة عمرو بن كلثوم

1/ التصنيف الدلالي للثنائيات الضدية في معلقة عمرو بن كلثوم

2/ دراسة تحليلية في البنية السطحية والبنية العميقة لثنائيات الحقول الدلالية

3/ دلالة الثنائيات الضدية من الثبات إلى التحول

4/ قراءة نقدية حول حركة تحولات الثنائيات الضدية وتصاعدها الدراماتيكي

5/ البعد الجمالي للصورة الشعرية من خلال الثنائيات الضدية

1.5. دراسة الصور البيانية

1.1.5. التشبيه

2.1.5. الاستعارة

3.1.5. الكناية

2.5. المحسنات البديعية وأثرها في تكثيف التناقض الثنائي

1.2.5. التصريع

2.2.5. الطباق

3.2.5. المقابلة

4.2.5. الجناس

5.2.5. التورية

6/ الأثر الجمالي للمحسنات البديعية في معلقة عمرو بن كلثوم

7/ ثنائيات التضاد في معلقة عمرو بن كلثوم وأثرها في المتلقي

1/ التصنيف الدلالي للثنائيات الضدية في معلقة عمرو بن كلثوم:

تعد الثنائيات الضدية من أبرز المفاهيم التي اعتمد عليها المنهج البنيوي في تحليل النصوص، حيث تسهم في الكشف عن البنى العميقة التي تحكم النص الأدبي، وقد نشأ هذا المفهوم في أحضان البنيوية التي تؤكد أن ظاهرة اللغة تكتسب معناها من خلال مقابلة الظواهر المتضادة، وفي هذا السياق يمكن تصنيف الثنائيات الضدية حسب الحقول الدلالية في معلقة عمرو بن كلثوم، مما تتيح فهما أعمق للبنية الدلالية للنص الشعري، ويبرز كيفية تفاعل الثنائيات داخل هذه الحقول، مما يسهم في تعميق المعنى وإضافة جمالية للبناء الشعري:

<table>
<tr><td colspan="2">الحقل الدلالي: الوعي / اللاوعي</td><td colspan="2">الحقل الدلالي: السيادة / التبعية</td></tr>
<tr><td colspan="2">الثنائية الكبرى: الصحو ≠ السكر</td><td colspan="2">الثنائية الكبرى: السيطرة ≠ الخضوع</td></tr>
<tr><td>الثنائيات الفرعية</td><td>النوم ≠ اليقظة
الراحة ≠ التعب
النشاط ≠ الخمول
التذكر ≠ النسيان
الفطنة ≠ الغفلة
العمل ≠ القعود
السكون ≠ الحركة
التأهب ≠ الاحتفال</td><td>الثنائيات الفرعية</td><td>المكانة الرفيعة ≠ المكانة المنحطة
الأفضلية ≠ الدونية
الرفض ≠ الخنوع
الملك ≠ المملوك
المجد ≠ الانكسار
الطاعة ≠ العصيان
الضيافة ≠ العداء
الصفاء ≠ الكدر</td></tr>
<tr><td>الثنائيات الجوهرية</td><td>القوة ≠ الضعف
الكرامة ≠ المهانة</td><td>الثنائيات الجوهرية</td><td>القوة ≠ الضعف
الكرامة ≠ المهانة</td></tr>
<tr><td>البنية المركزية</td><td>الفخر ≠ الذل</td><td>البنية المركزية</td><td>الفخر ≠ الذل</td></tr>
</table>

الحقل الدلالي: الحرب / السلم		الحقل الدلالي: الحياة / الموت	
الثنائية الكبرى: الحرية ≠ القيود		الثنائية الكبرى: الاستمرارية ≠ الفناء	
الثنائيات الفرعية	قوة مادية ≠ قوة معنوية الاستقرار ≠ التعب الحذر ≠ الغدر الغضب ≠ الهدوء العد ≠ الحليف الترك ≠ الأخذ العنف ≠ اللين الشجاعة ≠ الجبن الهزيمة ≠ الانكسار الورود ≠ الصدور	الثنائيات الفرعية	البداية ≠ النهاية الخوف ≠ الأمان الصبي ≠ العجوز العجلة ≠ التمهل الوصل ≠ القطيعة اليوم ≠ الغد الداء ≠ الشفاء الحاضر ≠ المستقبل العلم ≠ الجهل الذهاب ≠ البقاء
الثنائيات الجوهرية	القوة ≠ الضعف الكرامة ≠ المهانة	الثنائيات الجوهرية	القوة ≠ الضعف الكرامة ≠ المهانة
البنية المركزية	الفخر ≠ الذل	البنية المركزية	الفخر ≠ الذل

الحقل الدلالي: الأنا / الآخر	
الثنائية الكبرى: الحضور ≠ الغياب	
الثنائيات الفرعية	الحاضر ≠ الماضي نحن ≠ هم القريب ≠ البعيد
الثنائيات الجوهرية	القوة ≠ الضعف الكرامة ≠ المهانة
البنية المركزية	الفخر ≠ الذل

الجدول 01: الحقول الدلالية لمعلقة عمرو بن كلثوم

2/ دراسة تحليلية في البنية السطحية والبنية العميقة لثنائيات الحقول الدلالية:

- **تحليل ثنائيات الحقل الدلالي:(الوعي / اللاوعي)**

إن المعنى في النص لا يبنى من عنصر منفصل، بل من علاقته بغيره ضمن شبكة دلالية، فالثنائيات الضدية ليست مجرد تقابلات، بل تفاعلات ديناميكية تشكل البنية العميقة للنص.

فحقل الوعي / اللاوعي والذي يندرج تحته الثنائية الكبرى " الصحو ≠ السكر" وما يتفرع عنها من ثنائيات ثانوية يتضح لنا من خلال تحليلنا:

أ- البنية السطحية:

في ظاهر النص يبدو أن الشاعر يفتتح بالسكر في قوله:

أَلاَ هُبِي بِصَحْنِكِ فَأَصْبِحِينَا وَلَا تُبقِي خُمُورَ الأَنْدَرِينَا

مُشَعْشَعَةً كَأَنَّ الحُصَ فِيهَا إِذَا مَا المَاءُ خَالَطَهَا سَخِينَا [1]

[1] - الزوزني: شرح المعلقات السبع، دار صادر، بيروت، د.ط، د.ت، ص118

هذا القول يوهم القارئ بدخول اللاوعي وكأنه في حالة هروب من الواقع، وهو دلالة سلبية في البداية، إذ توحي بانكسار داخلي مؤقت أو لحظة تراجع عن المواجهة، غير أن هذه الدلالة سرعان ما تنقلب لتخدم البناء الكلي للمعلَّقة.

ب- البنية العميقة:

تمثل الخمر الصافية المشعشعة صورة اللاوعي الخالص، أي غياب عن الواقع وهروبا منه، لكن بمجرد مخالطتها "الماء" تتغير الدلالة إلى الوعي، حيث أن تخفيفها بالماء ينقص من تأثيرها وكأنه يطلب الخمر متعة واحتفالا إثباتا منه للقوة، ليصبح بشربها أكثر إدراكا لواقعه وهنا تكتسب الثنائية دلالتها الإيحائية العميقة.

فطب اللاوعي (السكر)	قطب الوعي (الصحو)
النشوة – النسيان – الغفلة	الفخر–القوة – السيادة
التعب – السكر	اليقظة – التأهب
غياب الذات المؤقتة	حضور الذات القوي

الجدول 02: أقطاب الثنائيات الضدية داخل المعلقة (اللاوعي – الوعي)

نلاحظ من خلال أقطاب الثُّنائيَّة أنَّ السُّكر اِستخدم كدلالة لإبراز قوَّة الصَّحوة وضرورتها أي أنَّ اللاَّوعي يفكِّك معانيه داخل بنية النَّص الكلِّية، ليعاد بناءه على شكل وعي أكثر قوَّة فيتحقق بهذا هيمنة قطب الوعي على قطب اللاَّوعي.

◆**تحليل الحقل الدلالي (السيادة / العبودية):** والَّذي تتدرَّج عنه الثُّنائيَّة الكبرى السَّيطرة ≠ الخضوع

أ- **البنية السَّطحية:** يقول الشاعر:

وَأَيَّامٍ لَنَا غُرٍّ طِوَالِ عَصِينَا فِيهَا المُلكَ أَنْ نَدِينَا[1]

ظاهر البيت حديث عن أيام مشوقة، وذكريات ماضية لأيام قوة ورفض للخضوع وتمرد وعصيا، وكأن القبيلة كانت تسيطر عليها الفوضى وحرب العصابات.

[1] - الزوزني: شرح المعلقات السبع، ص 123،

ب-البنية العميقة:

"أيام غر طوال "ليست مجرد ذكرى زمنية بل هي رمز للسيادة الذاتية، و"عصيان الملك " لا يعني الفوضى بل فعل بطولي جماعي يبرز هوية القبيلة واستقلالها.

فالشاعر يضمر رفضا باتا لأي شكل من أشكال التبعية، مما يعزز البنية الفخرية للمعلقة.

قطب العبودية	قطب السيادة
المملوك – الانكسار – الخنوع –	الملك – السيطرة – القيادة
الطاعة – الصمت – الذل	المجد – العصيان – الرفض
الذل	العزة

الجدول 03: أقطاب الثنائية داخل المعلقة (العبودية – السيادة)

نلاحظ من أقطاب الثنائية أن الثنائية استخدمت لإبراز العلاقة الرئيسية بين القائد / التابع وتقدم السيادة على أنها لا تقدم من الفرد فحسب بل من إجماع الجماعة.

◆**الحقل الدلالي (الحرب / السلم):** والذي يندرج تحته الثنائية الضدية الكبرى، وما يتفرع عنها من ثنائيات ثانوية وتحليلها كان كالآتي:

أ- **البنية السطحية:** المتمثلة في قول عمرو بن كلثوم:

قَرَيْنَاكُم فَعَجَّلنَا قِرَاكُم قُبَيلَ الصُّبحِ مَردَاةً طَحُونَا[1]

المعنى السطحي للبيت يظهر الضيافة والكرم في قالب من السخرية، فخطاب الشاعر للأعداء بصيغة الجمع وأنهم يستعجلون في ضيافتهم "فعجلنا قراكم" ولكن بطريقتهم الخاصة وهي طحنهم وقتلهم قبل الفجر.

ب- البنية العميقة:

الشاعر يقلب موازين الضيافة والكرم الجاهلي ليجعلها أداة للقتل، مما يجعل دلالة المعنى الظاهر في السخرية والتهكم يخفي خلفه دلالة المعنى الحقيقي المشحون بالفخر "مرداة طحونا " ليصور العدو المهزوم والسيد المنتصر، فيثبت بهذا سيادتهم بين القبائل

[1] -الزوزني: شرح المعلقات السبع، ص 124

قطب السلم	قطب الحرب
البداية – الهدوء – اللين	النهاية – الصراع – الغضب
السلام – الأمان – انتصار	القتل – الخوف – انهزام
البطولة	الاستسلام

الجدول 04: أقطاب الثنائية داخل المعلقة (السلم – الحرب)

نلاحظ أن الشاعر وظف أقطاب هذه الثنائية ليبرز تفوقهم الحربي في إطار الاتحاد الجماعي للأفراد القبيلة، ولهذا استعمل صيغة الجمع كدلالة على اتحادهم ما يزيد من أهمية القتال للحفاظ على سيادتهم.

◆**الحقل الدلالي: (الحياة / الموت)** والذي يندرج تحته الثنائية الكبرى الفناء ≠ الاستمرارية

➢ **البنية السطحية:** يقول عمرو بن كلثوم:

وَإِنَّا سَوفَ تُدرِكُنَا المَنَايَا مُقَدَّرَةً لَنَا وَمُقدَّرِينَا [1]

المعنى الظاهر للنص أنه حتى وإن أدركهم الموت مستقبلا، فإنه أمر محتوم في نهاية الأمر "تدركنا المنايا"، كما أن البيت يظهر طمأنينة ورضا لا خوفا من الفناء " مقدرة " و"مقدرينا" ليزيد من إعلاء روح الشجاعة والفخر في المعلقة.

➢ **البنية العميقة:**

الدلالة العميقة للبيت تشير إلى المعنى المضمر، إذ أن على الإنسان أن يعيش الحياة دون خوف من الموت لأنه أمر مقدر على الجميع، وأن مواجهته بشجاعة يرسم صورة البطل ويعزز من روح الفخر، وكأنه يشير إلى أن الحياة ميدان للفخر والعزة والموت ختم للبطولة.

[1] - الزوزني: شرح المعلقات السبع، ، ص 119

قطب الموت	قطب الحياة
الفناء – التوقف – الانقطاع	الوجود – الاستمرارية – الديمومة
الذهاب – اليأس	البقاء – الأمل
حتمية	ميلاد

الجدول 05: أقطاب الثنائية داخل المعلقة (الموت – الحياة)

نلاحظ من خلال أقطاب الثنائية الضدية أن الشاعر وظف ثنائية الموت /الحياة ليجعل من الحياة فعل ومن الموت ردة فعل فعيش الحياة لا يزيل شبح الموت، إلا أنه جعل منه راحة للمقدام وبطولة له.

◆**الحقل الدلالي: (الانا/ الآخر)** الذي تندرج تحته الثنائية الكبرى الحضور والغياب، لتتفرع منه ثنائيات ثانوية يتضح لنا من خلال تحليلها ما يلي:

➢ **البنية السطحية:** يقول الشاعر:

وَنَحْنُ غُدَاةَ أَوْقِدَ فِي خُزَازَى رَفَدْنَا فَوقَ رِفْدِ الرَّافِدِينَا [1]

يبدو أن الدلالة الظاهرة في هذا البيت قول الشاعر "نحن يوم اشتعال الحرب في خزازة " قدمنا عطاء فوق عطاء من سبقنا، وهذا المعنى يمجد دور القبيلة في دعم الحلفاء ومساندتهم.

➢ **البنية العميقة:**

يوضح الشاعر أنه رغم "رفد الرافدين "إلا أن قومه الأسبق كرما والأعلى شأنا، وهذا ما يكسبهم سيادة وقدرا يعطي للقبيلة وزنا تاريخيا، فلفظة "الرافدين" تعني الآخرون "هم" رغم عطائهم فهو لا يقارن بجود قبيلته وكرمها.

قطب الآخر	قطب الأنا
هم	نحن
مبادرة	حضور تاريخي

الجدول 06: أقطاب الثنائية في المعلقة (الآخر – الأنا)

[1] - الزوزني: شرح المعلقات السبع، ، ص 130

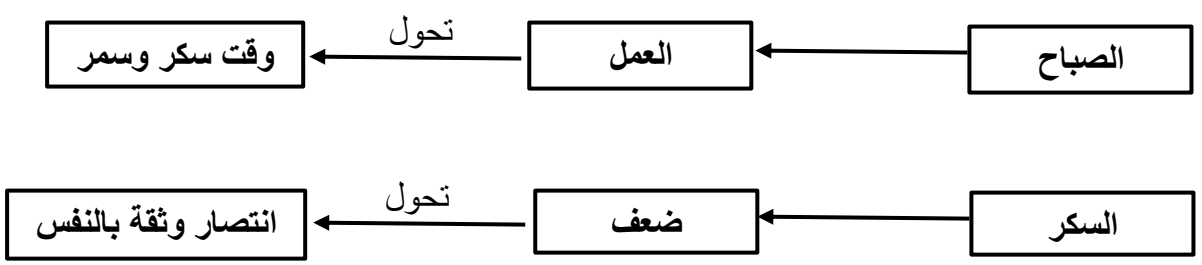
نلاحظ من خلال تحليل الأقطاب أن الشاعر يتحدث بصيغة جمع المتكلم "نحن" ليعزز الهوية القبلية والبطولة الجماعية، مؤكدا بذلك "نحن" الأفضل والأقوى والأجود و"هم" الأدنى والأضعف فلا سيادة فوق سيادتهم ولا عزة أمام عزتهم.

وبناء على ما تقدم يمكن القول أنّ المتتبع للثنائيات الضدية في معلقة عمرو بن كلثوم يلاحظ أن أغلب الثنائيات الفرعية مثل: الوعي/ اللاوعي، السيادة/ التبعية، السلم/ الحرب، الحياة/ الموت، الأنا/ الأخر، تحيل في عمقها إلى ثنائيتين جوهريتين القوة/ الضعف، والكرامة/ المهانة، وهما بدورهما تجسدان البنية المركزية للمعلقة وهي الفخر/ الذل. فالقصيدة مبنية على وحدة موضوعية وهي الفخر الجماعي، المتمثل في استحضار عزة الذات التغلبية من جهة، واستدعاء مهانة الأخر من جهة أخرى، وهذا عبر صور دلالية تعمل على إنتاج هذه المعاني في كل جزئية.

3/دلالة الثنائيات الضدية من الثبات إلى التحول:

تحمل الثُّنائيَّات الضِّديَّة طبيعةً ديناميكيةً مختلفةً عن غيرها، حيث أنَّها تبدو في ظاهرها كحالات ثابتة ومحدَّدة "الشيء وضدِّه"، لكنَّها في الواقع تنطوي على دلالات ضمنيَّة تتحوَّل وفقًا لسياق القصيدة، فهذه المعاني لا تبقى ثابتة بل تتفاعل مع البنية الكليَّة للقصيدة، ما يزيد من جمالية النَّص وبلاغته، لتكون بهذا مركز جذب للقارئ، خاصَّة وأنَّها تفتح باب استكشاف مستويات أعمق للمعاني الضِّمنيَّة، والَّتي تتغير دلالتها مع تغيُّر السِّياق والقراءة، ونحو ذلك قول الشَّاعر:

أَلاَ هُبِّي بِصَحْنِكِ فَأَصْبِحِينَا وَلاَ تُبْقِي خُمُورَ الأَنْدَرِينَا [1]



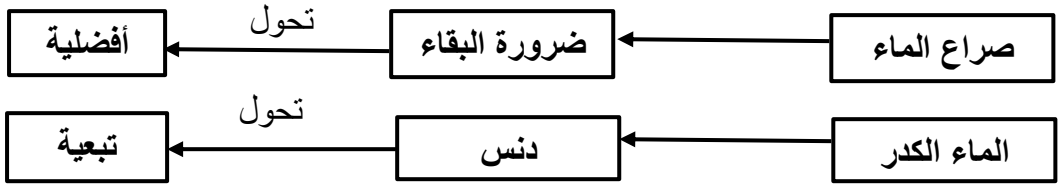
مخطط 01: الثنائيات الضدية من الثبات إلى التحول

[1]- الزوزني: شرح المعلقات السبع، ص118

يتحوَّل الصُّبح عند الشَّاعر من وقت عمل، ونشاط، واستحضار للوعي، إلى امتداد لليلة سكر ولهو، فاللَّيل يطول بالشُّرب حتَّى يغدو وكأنَّه مستمر، وهذا راجع لغياب الوعي الَّذي يجعل المرء في حالة عدم إدراك للزَّمن ولا لما حوله، ويجعله في حالة ضعف تام غير أنَّ الشَّاعر استطاع بحنكته وبلاغته تحويل ضعف الإنسان المخمور إلى قوة وانتصار، فدلالة السُّكر تتحوَّل لتصبح دلالةً على القوَّة والفخر.

- **تحول ثنائية السيادة /التبعية:**

وَنَشْرَبُ إِنْ وَرِدْنَا المَاءَ صَفْوًا وَيَشْرَبُ غَيْرُنَا كَدْرًا وَطِينَا [1]



مخطط 02: تحول ثنائية السيادة / التبعية

الماء أساس الحياة، وامتلاكه أو الوصول إلى مورده يعني البقاء، فهو عنصر مرتبط بشكل وثيق بالاستمراريَّة في الوجود، ولهذا كثيرا ما "تتسابق القبائل على مواطن الماء والرغبة في الاستلاء على أكبر مساحة منها، ممَّا يؤدِّي إلى حدوث احتكاك وتماس غير اعتيادي ممَّا يتسبَّب في التَّصادم بينها"[2]، بمعنى أنَّ الماء يعتبر وسيلة للبقاء إلاَّ أنَّه من خلال سياق المعلَّقة لم يعد كذلك، بل تغيَّر دلاليًّا ليرمز للتَّفوق والتَّميُّز عن الغير فالشَّاعر لم يقل "نشرب إن وردنا الماء لنحيا "، بل قصد التَّركيز على صفة من صفاته وهي الصَّفاء والنَّقاء، أي أنَّ الماء عند قبيلة تغلب ليس مجرَّد وسيلة للبقاء على قيد الحياة، بل إنَّهم يتخيرون منه العذب الصَّافي كرمز للسِّيادة والأفضليَّة، ليقلب بهذا رمز الماء الكدر (المتبقي من أسيادهم)، والَّذي يدل على عدم صلاحه للشُّرب لأنَّه دنس، إلى رمز للتَّبعيَّة والخضوع فشربهم للكدر من الماء دونيَّة ومهانة وشرب صافي الماء علو ورفعة وسيادة.

[1]- الزوزني: شرح المعلقات السبع، ، ص134
[2] - عبد الله خضر حمد: أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات، ص29

◆ **تحول ثنائية القوة /الخضوع:**

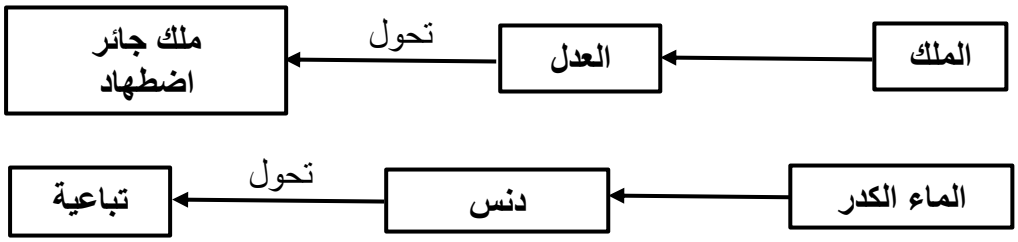
إِذَا بَلَغَ الفِطَامَ لَنَا صَبِي تَخِرُ لَهُ الجَبَابِرَةُ سَاجِدِينَا[1]

مخطط 03: تحول ثنائية القوة / الخضوع

يعتبر هذا البيت من بين أروع أبيات القصيدة بلاغة وتصويرا، فالجمع بين ضعف الصبي وخضوع الجبابرة بالسُّجود له دلالة على معاني ضمنية عميقة متشابكة التحولات، نسجها الشَّاعر بكثير من المبالغة، فكيف لصبي في قمة ضعفه أن يكون مصدر خوف ورهبة للجبابرة فعمرو بن كلثوم بالغ في تصوير قوَّة أبناء قبيلته، وكأنَّ أطفالهم يولدون بقوَّة أعظم فرسان أعدائهم ليتحوَّل بهذا الرَّضيع من دلالة للضُّعف إلى دلالة للقوَّة والسِّيادة، فالشَّجاعة والعزَّة ليست مجرد سلوك مكتسب، بل هي جزء من الهويَّة القبلية الموروثة، فهذا التحوُّل الدراماتيكي ينتقل بنا من حالة الضُّعف إلى حالة السَّيطرة والهيمنة، وفي مقابل هذا ينتقل بنا من قوَّة الجبابرة إلى حالة خضوعهم وانكسارهم، فالشاعر بهذا يلخص الصُّورة الَّتي يريد رسمها عن قبيلته، باعثا فيها إيحاءات بقوَّتهم الَّتي لا تهزم، مشبعة بالفخر كون القوَّة متأصِّلة عند التَّغلبيين، ومتوارثة عندهم وليست مكتسبة كغيرها من الخصال.

◆ **تحول ثنائية العدل /الاضطهاد:**

إِذَا مَا المَلْكُ سَامَ النَّاسَ خَسْفًا أَبَيْنَا أَنْ نُقِرَّ الذُّلَ فِينَا[2]



مخطط 04: تحول ثنائية العدل /الاضطهاد

[1]- الزوزني: شرح المعلقات السبع، ص135
[2]- االمصدر نفسه ، ص135

يمكن القول أنّ الشاعر أجاد في توظيف تناقض حاد بين الملك العادل الرامز للإنصاف ورعاية شؤون الرعية بين الملك الجائر الذي يتحول إلى مصدر للظلم والاضطهاد، فالملك الذي يعتبر رمزا للأمان قد سام الناس خسفا، أي أذلهم وظلمهم وهو هنا يشير إلى تحوله إلى مستبد جائر، فبعد أن كان مصدا للأمان صار مصدرا للخطر.

- **تحول ثنائية الاحترام /السخرية:**

نَزَلْتُم مَنْزِلَ الأَضْيَافِ مِنَا فَأَعْجَلنَا القِرَى أَنْ يَشْتُمُونَا[1]

مخطط 05: تحول ثنائية الاحترام /السخرية

إن نزعة الفخر الجامحة عند الشاعر جعلته يدرج مثل هذه التقابلات الساخرة، والتي تدعم سياقات تفاخره بالحروب، وهذا ما جعله يكسر المعنى الحقيقي للضيافة كإطعام للضيوف وإكرامهم مع أنه يؤكد أنهم أهل كرم وضيافة بقوله "نزلتم منزل الأضياف" ليصدمهم بأن ضيافتهم ليست طعاما وإنما هي القتل والموت، قبل أن يجرؤوا على شتمهم وذمهم بقوله "فعجلنا القرى " بمعنى "الطعـام" وتوظيف الشاعـر لهذه اللفظـة كان تهكما منه وإنقاصا منهم وأن جزاء كل من فكر في إذلالهم هو الموت، وهي طبيعة الإنسان في العصر الجاهلي فقد "غرست الشجاعة والقوة والإبادة والترفع ليكون قادرا على التحكم في هذه البيئة، ومسيطرة على عواملها التي لا ترحم لذا عاشت الحرية في دم العربي فقدسها فهو يأبى العبودية ولا يرضى بها مهما تكن المغريات، يتمرد على الهوان ولا يخضع للمذلة"[2] هو ما يؤكد الشاعر في معلقته هذه.

وبهذه تأتي تحولات هذه ثنائيات كالتالي: فالضيافة التي توجب الاحترام تتحول إلى شتيمة وإساءة متوقعة من الضيوف بدل الشكر، ليكون الرد على هذا ردا عنيفا وهو القتل بطريقة ساخرة فيهـا الكثير من الإذلال لهـم، فالمفارقـة الضدية هنا تكمن في "استخدام الكلام للتعبير

[1] - الزوزني: شرح المعلقات السبع، ص124
[2]- حنا الفاخوري حتى: مظاهر في الشعر الجاهلي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2007، ص192

عن معنى مغاير للمعنى الحرفي بقصد السخرية، والتهكم"[1] وهذا نوع من الفخر المبالغ فيه عند الشاعر.

4/ قراءة نقدية حول حركة تحولات الثنائيات الضدية وتصاعدها الدراماتيكي:

تساهم الثنائيات الضدية في إبراز التوترات التي تتحكم في الخطاب الشعري، وتعتبر من أهم الأدوات الجمالية والفكرية التي يعتمد عليها الشاعر في بناء قصائده وأشعاره، فهي تحمل في طياتها رؤية الشاعر للعالم، وبما أن هذه الثنائيات لا تبقى ثابتة في النص، بل تتحرك وتتفاعل في مشهد تتصاعد فيه الأحداث ضمن نسيج شعري ديناميكي، يضفي على القصيدة طابعا حيويا يجعلها تتجاوز حدود التقابل الثابت إلى صراع جدلي يعكس طبيعة الفكر الجاهلي، خاصة وأن القصيدة تعتبر "استغراقا لحركة ديناميكية بدلا من كونها تمثيلا لتموضع منته في تشكيله جامد أو محاكاة لهذا التموضع، وعلى صعيد الزمنية تتحرك القصيدة بين طرفي ثنائية ضدية باهرة هي: التغيير واللاتغيير (التحول/الديمومة)"[2] وهذا ما أتقنه الشاعر عمرو بن كلثوم، فهو لا يوظف هذه الثنائيات بشكل جامد بل جعلها أداة إقناعية حجاجية يثبت فيها قوة قبيلته بشكل مبالغ فيه، مقابل الاستهزاء بالآخر، ليؤكد لنا في رسالة فخرية أنهم هم الأقوى وغيرهم الأرذلون وأنهم أصحاب السيادة وغيرهم الخاضعون الأتباع. وفيما يلي مخطط توضيحي لكيفية تحرك هذه الثنائيات داخل بنية القصيدة، ووفقا لسياقاتها النصية والتي تهدف لتأكيد أن المعاني تكون في أبهى صورها إذا كانت قائمة على صراع النقائض:

البيت الشعري	الثنائية الضدية في المعلقة	بداية الأحداث	تصاعد الأحداث	النهاية
أَلاَ هُبِّي بِصَحْنِكِ فَأَصْبِحِينَا	الصحو /السكر	هروب من الواقع ونداء للخروج من حالة السكون	مظهر احتفالي فيه الكثير من البذخ	انتصار وقوة وثقة بالنفس

[1] - نوال بن صالح: مصطلح المفارقة في الوعي البلاغي العربي، ص 460.
[2] - كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي دراسات بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، بيروت، ط3، 1984، ص 257.

ولاَ تَبْقِي خُمُورَ الأَنْدَرِينَا [1]				
وَنَشْرَبُ إِنْ وَرِدْنَا المَاءَ صَفْوًا وَيشْرَب غَيرنَا كَدِرًا وطِينَا[2]	الصفاء /الكدر	المتعة والاسترخاء ووفرة	صراع وهيمنة واستحواذ	أفضلية وتميز
إِذَا بَلَغَ الفِطَام لنَا صَبِي تخِرُّ لَهُ الجبَابِرة سَاجِدِينَا [3]	الضعف والقوة	عجز وجهل بالأساليب القتالية	قوة وهيبة وراثية	خضوع الأعداء والسيطرة عليهم
إِذَا مَا المُلكُ سَامَ النَّاسَ خَسْفًا أَبَيْنَا أَنْ نُقرَّ الذُّلَّ فِينَا [4]	استبداد /مقاومة	خضوع لقانون القبيلة	تمرد وعصيان	إثبات الكرامة والسيادة
قَرَيْناكُمُ فعَجَّلْنَا قِراكُم قُبَيْلَ الصُّبْحِ مِرْداةً طَحُونا [5]	الأمان والغدر	الاستقبال وحسن الضيافة	غدر ومكر مخفي	قتل وانقلاب على الضيف

الجدول 07: جدول حركة تحولات الثنائيات الضدية وتصاعدها الدراماتيكي

يوضح هذا الجدول الحركة التحولية التدريجية للثنائيات الضدية في بعض أبيات المعلقة، حيث تبدو دلالة الثنائية على أنها ثابتة تحمل صفة الإيجابية لتتطور بشكل تدريجي إلى النقيض

[1] - الزوزني:شرح المعلقات السبع، ص118
[2] - المصدر نفسه، ص134
[3] - المصدر نفسه، ص135
[4] - المصدر نفسه، ص135
[5] - ،المصدر نفسه، ص 124

محدثة بهذا تصاعدا داميا يظهر كيفية تنقل الثنائيات من مرحلة السكون والثبات إلى مرحلة الصدمة والانقلاب، ليتوصل الشاعر بهذه الطريقة إلى رسم صورة عن الحياة الفكرية والاجتماعية والثقافية في العصر الجاهلي، وهذا ما يمكن ملاحظته فيما يلي:

- يبنى البيت الأول من الجدول على تصاعد درامي، حيث تبدأ الثنائية بحالة فقدان السيطرة (بالسكر) والتي توحي بالهروب من الواقع، والضعف الظاهري، ثم يتحقق التحول من خلال فعل يوحي باليقضة (لا تبقي)، لأنه لا يكتفي بالشرب بل يطلب المزيد وكأنها استعداد منه للهيمنة لتنتهي الثنائية بإثبات التفوق والانتصار، والسيطرة الكاملة، وكأن السكر لم يعد دلالة عن الضعف بل أصبح فعلا من أفعال القوة، وأداة تستخدم لإظهار عظمة القوة التي تأتي بعده.
- تنتقل دلالة الثنائية الضدية في البيت الثاني من الجدول، من مشهد للاسترخاء والمتعة الحسية (ونشرب) على صورة تعكس القوة والصراع (ويشرب)، مما يخلق تحولا دلاليا يعزز فكرة الانتقال من الضعف إلى السيطرة.
- يبدأ البيت الثالث من الجدول بصورة الصبي كدلالة على الضعف والعجز، لينتقل به من مرحلة الفطام؛ ودلالة الفطام هنا ليست مجرد انقطاع عن الرضاعة، بل هو بداية تحول من التبعية إلى السيادة، مما يرسخ صورة النشأة البطولية والصفات الوراثية التي تبرز منذ الصغر ليتأسس المعنى النهائي على فكرة خضوع الجبابرة وسجودهم، مما يقلب موازين القوى، وبهذا يكون التحول الضدي قد بلغ ذروته.
- يقوم البيت الرابع من الجدول على ثنائية الاستبداد والمقاومة، حيث وظف الشاعر لفظة (سام) الدالة على الإجبار والاضطهاد، ليتبعها بلفظة (خسفا) والتي تشير للإذلال الشديد، ما يجعل البداية مشحونة بالمعاناة والخضوع، ومن ثم تتحرك الثنائية في سياق دلالي مرتب لتكون نقطة التحول، وإثارة الفعل الدراماتيكي (ابينا) الدال على الرفض القطعي كإشارة للعزة والكرامة لتتغير مجريات الأحداث من الخضوع والإجبار إلى العزيمة ورفض الانكسار، لينهي الشاعر بيته بإثبات للكرامة بقوله (أبينا أن نقيم الذل فينا)، حيث لا يمكن لأي ملك رغم العرف القبلي المتعارف عليه أن يذلهم و يخضعهم لأنهم أهل سيادة وقوة.

◆ يستهل البيت الخامس من الجدول بالفعل (نزلتم)، والذي يوحي في ظاهره بالكرم وحسن الضيافة، خاصة وأن نزولهم كان بمنزل الأضياف، بمعنى وضع مؤقت، كما يحمل دلالة ضمنية عن السيطرة فالضيف عادة ما يكون مقيدا غير قادر على التصرف بحرية، وهنا تبدأ أول خطوة في تحرك الثنائية إذ أن الخصم لم يبدي تجاوزا، بل قابل الكرم بإهانة مضمرة (الشتيمة) دون إظهار للنوايا، ما جعل المضيف يشعر بالاستفزاز مقابل صمت المستضاف، احتراما للمقام ليكون التحول من حالة الكرم والإحساس بالأمان إلى الكشف عن الجانب المظلم الذي يخفي خلفه رغبة في السيطرة والغدر.

5/ البعد الجمالي للصورة الشعرية من خلال الثنائيات الضدية:

1.5. دراسة الصور البيانية

1.1.5 التشبيه:

يعد التشبيه عنصرا رئيسيا من عناصر التصوير البياني في التعبير، فهو وسيلة تعبيرية تعكس الإبداع والبلاغة في اللغة، كما أنه يرفع من شعرية النصوص من خلال تلك العلاقات التي يقيمها الشاعر بين ألفاظ الشعر، ومن خلال الدور الذي تلعبه في إبراز المعاني وتوضيح الصورة وتعميق الدلالة ما يجعل الشعر أكثر جمالا.

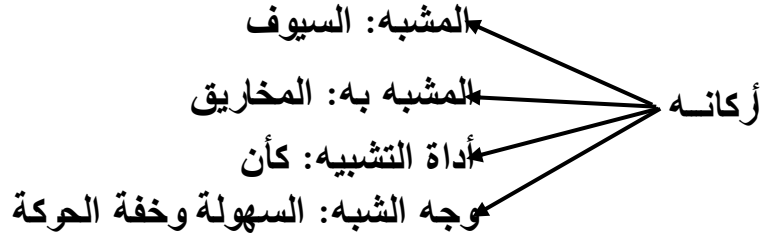
"فالتشبيه يقوم على ربط علاقة بين شيئين، اشتركا في صفة أو أكثر بواسطة أداة، وقد جاء في كلام العرب بغير أداة، ولا تبنى تلك العلاقة بين طرفي التشبيه على التطابق، وإنما على المقارنة لأنه لو تطابق المشبه بالمشبه به من جميع جهاته لكان إياه"[1]

ومن هذا المنطلق يتجلى إبداع الشاعر الفذ عمرو بن كلثوم في توظيفه المكثف لأنواع التشبيه في معلقته الشهيرة، ومثالنا على ذلك:

- **التشبيه المرسل (المفصل):** وهو تشبيه يرد فيه المشبه، والمشبه به، وأداة التشبيه، ووجه الشبه. وقد وظفه الشاعر بكثرة في معلقته كما في قوله:

[1]- محمد بن يحي: السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، عالم الكتب الحديث أربد، الأردن، ط1، 2011م، ص152

كَأَنَّ سُيُوفَنَاَ فِينَا وَفِيهِم مَخَارِيقُ بِأَيْدِي لَاعبِينَا[1]



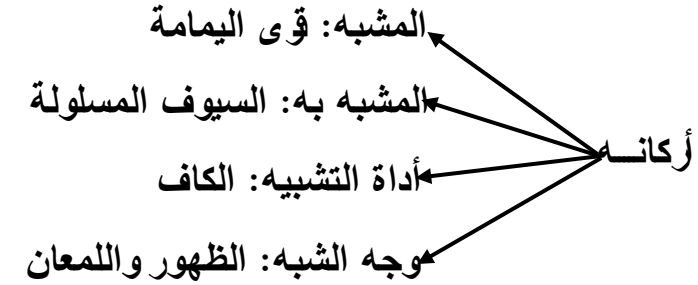
مخطط 06: التشبيه المرسل (المفصل) (أ)

شبه الشاعر في هذا البيت السيوف بالمخاريق؛ وهي أداة تستخدم للعب واللهو، وقد استعمل هذا التشبيه ليبرز مدى سهولة قتل الأعداء بالنسبة لهم، حتى إنهم يرون معاركهم معهم أشبه باللعب واللهو، وقد برع عمرو بن كلثوم في تشبيهه هذا والذي أعطى تصورا واضحا على مدى قوة وبسالة التغلبيين، الذين يتمتعون بمهارات قتالية عالية تمكنهم من التغلب على خصومهم بكل سهولة.

فاستخدام الشاعر للفظتي سيوفنا/مخاريق، نجد فيه تضادا بين أداة جدية "السيف" وأداة لهو وهي "المخاريق"، وهذه المفارقة الضدية تخلق ثنائيات متقابلة بين الجد واللعب، وبين الحرب واللهو، وبين القوة والعبث، ما ينتج تحولا دلاليا من السلاح القاتل إلى أداة لعب، تكشف عن مدى احتقار الشاعر للخصم، وتكرسا للتفوق القبلي لقومه.

وأيضا يوظف الشاعر التشبيه في قوله:

فَأَعْرَضَتِ اليَمَامَةُ وَاِشْمَخَرَّت كَأَسْيَاف بِأَيْدِي مُصْلتِينَا[2]



مخطط 07: التشبيه المرسل (المفصل) (ب)

[1] - الزوزني:شرح المعلقات السبع، ص126
[2]- المصدر نفسه، ص122

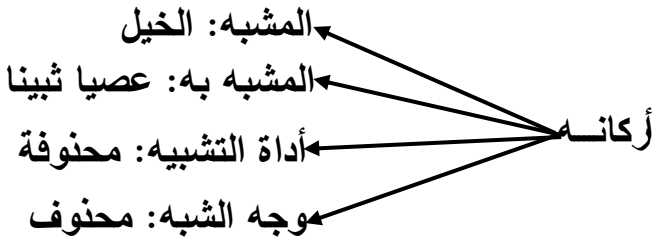
يصف الشاعر علو جبال اليمامة وبروزها أثناء الرحلة فيشبهها بالسيوف اللامعة في أيدي المقاتلين، لهذا استخدم الفعل "إشمخرت" الذي يبرز شموخها وهيبتها، كما أن السيف في يد المقاتل يرمز للقوة والاستعداد. مما يضفي على الجبال صفة العظمة والرهبة، وهذا ما يجعل تشبيهه هذا يعكس لنا شدة جمال جبال اليمامة وسط المشهد القتالي.

هنا نلاحظ ثنائية الطبيعة/الحياة حيث تتحول معالم الأرض إلى أدوات قتال، مما يضفي على المشهد هيبة بطولية، فالصورة تنطوي على مفارقة جمالية بين الجمال/ القوة، فالجبال رمز للجمال الطبيعي والسيف رمز للصرامة والقتل، وكأن الشاعر يوظف التضاد بين الفتنة والطمأنينة الطبيعية / الخوف والخطر الكامن، ما يجعل الصورة متعددة الأبعاد.

- **التشبيه البليغ:**

وهو "تشبيه حذف منه الأداة والوجه مبالغة في التشبيه، لادعاء اتحاد الطرفين عند حذف الأداة وإبهام، مشاركة المشبه للمشبه به في جميع الصفات عند حذف وجه الشبه"[1] بمعنى أنه تشبيه مبالغ فيه يحذف أداة التشبيه ووجه الشبه، مما يجعل المشبه والمشبه به في درجة عالية من الإتحاد والترابط، مثل قول الشاعر:

فَأَمَّا يَوْمَ خَشيَتِنَا عَلَيْهِم فَتُصْبِحُ خَيلُنَا عُصَبًا ثبِيَنا[2]



مخطط 08: التشبيه البليغ (أ)

يشبه الشاعر خيولهم في المعركة يوم خشيتهم على أبنائهم ونسائهم بالعصي الثبينا؛ أي جماعات بين العشرة والأربعين، والتي تتفرق في كل مكان لتشكل كتلا متماسكة، تتحرك بقوة

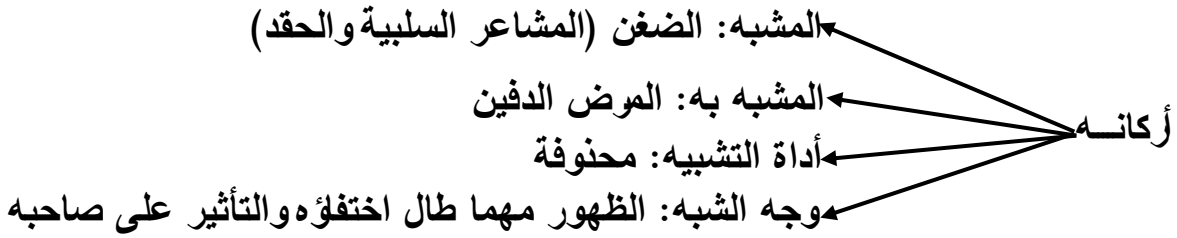
[1]- محمد رمضان الجربي: البلاغة التطبيقية، جامعة الفاتح، ليبيا، د.ط، 2009، ص 88
[2]- الزوزني:شرح المعلقات السبع، ص127

تنظيمية توحي بالإقدام والجاهزية للقتل والاندفاع في الحرب، هذا الإيحاء البليغ بالقوة والترابط جعل الشاعر يستغني عن أداة التشبيه ووجه التشبيه، مما جعل البيت أكثر تأثيرا وبلاغة.

ومن خلال هذا التشبيه تبرز ثنائية الهجوم/الدفاع (المعركة والتأهب)، فالشاعر يظهر أنهم كانوا في حالة تأهب وخشية من خصومهم في فترة ما، ولكنهم أصبحوا في وضع "الهجوم" أي أن هذا الخوف لم يكن سوى تمهيدا لهذا الهجوم المزلزل.

ونجده يوظف التشبيه في قوله:

وَإِنَّ الضِّغنَ بَعدَ الضِّغنِ يَبْدُو عَلَيكَ وَيُخرِجُ الدَّاءَ الدَّفِينَا[1]



مخطط 09: التشبيه البليغ (ب)

يبرز التشبيه في هذا البيت فكرة أن الضغن (الحقد) يتغلغل في النفس كما يتغلغل المرض في الجسم، وأنه عند التفاقم يظهر بشكل واضح ويؤثر على صاحبه، فالمرض لا يبقى مخفيا وبالتالي فإن الحقد لا يمكن إخفاؤه للأبد في النفس، وأنه سيظهر عاجلا أم آجلا على سلوك الشخص وأفعاله.

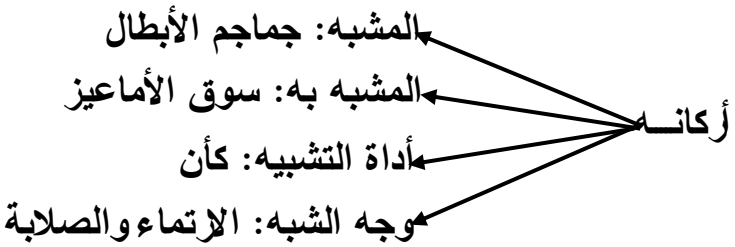
هذا التشبيه يخلق ثنائية ضدية بين الظاهر/الباطن (يبدو/الدفين)، فالشاعر يقدم ثنائية مركزية بين ما يكتم وما يفضح، ف"الضغن" لا يبقى مخفيا إلى الأبد، بل يخرج من طي الكتمان كما يخرج "الداء الدفين" ليبدو على السطح، وهذا يجسد صراعا بين الخفاء/الظهور حيث ينتصر الظهور في النهاية، وكأن الحقيقة لابد أن تتكشف، هذا يحيلنا إلى طبيعة النفس البشرية والصراع الداخلي فيها.

[1]- الزوزني: شرح المعلقات السبع، ص 125

➢ **التشبيه التمثيلي:**

يعتبر من أهم أنواع التشبيه كونه جسد صورة شاملة ومتكاملة بكل تفاصيلها، والتي تتيح للملتقي تشكيل تصور أوسع وأعمق عن المعنى المقصود، مما يعزز الفهم ويثري الخيال، كقول الشاعر:

كَأَنَّ جَمَاجِمَ الأَبْطَالِ فِيهَا وَسُوقٌ بِالأَمَاعِزِ يَرْتَمِينَا[1]



مخطط 10: التشبيه التمثيلي (أ)

يجسد الشاعر بهذا التشبيه التمثيلي صورة المعركة وشراسة المواجهة، إذ شبه جماجم الشجعان من خصومهم في ثقلها وصلابتها، كأحمال إبل تسقط في الأماكن الكثيرة الحجارة، وتلقى كما تلقى الأشياء الثقيلة، في صورة توحي بعنف الموقف وتعكس قوة الشاعر وقبيلته، وقد استدعى الشاعر هذه الصورة كنوع من الفخر والتباهي.

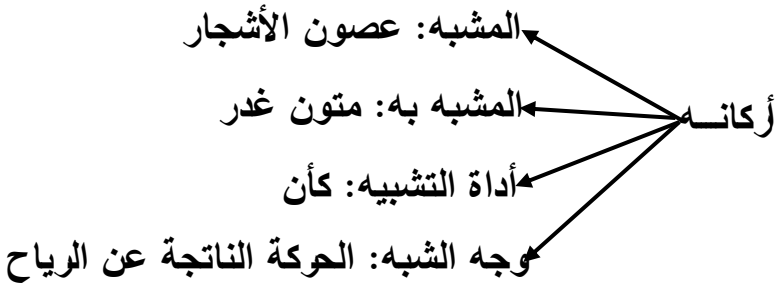
مستندا في ذلك على ثنائية الأبطال/الأماعز، فلفظة "الأبطال" ترمز إلى القوة والشجاعة والرفعة، بينما لفظة "الأماعز" ترمز إلى الضعف والابتذال والانحدار الطبقي.

فالشاعر هنا يعمد إلى هدم أو تقويض صورة "الخصم القوي"، بتحقير رمزه الأعلى "جماجم الأبطال"، وهذا بتشبيهها بما يسقط في أسواق الأماعز لينتزع منها المعنى البطولي ويعاملها كما يعامل ما يرمى ويطرح، فينتقل من القوة إلى الضعف، ومن الكرامة/الذل وهي ثنائية بارزة في سياق الفخر القبلي.

ونجد التشبيه أيضا في قوله:

كَأَنَّ غُصُونَهُنَّ مُتُونُ غَدْر تُصَفِّقُهَا الرِّيَّاحُ إِذَا جَرَينَا[2]

[1] - الزوزني: شرح المعلقات السبع ، ص125
[2]- المصدر نفسه، ص132



مخطط 11: التشبيه التمثيلي (ب)

يصور الشاعر مشهدا حيا لحركة الرياح التي تعصف بالغصون، فيشبه حركتها بتموج مياه الغدران عند هبوب الرياح، مما يعطي صورة حسية متكاملة تشتمل على تفاصيل الحركة التي تخلقها الرياح في كلا العنصرين، وهذا ما يجعل التشبيه شاملا.

ويتجلى في هذا التشبيه ثنائية الحركة/السكون، فاستعمال الشاعر للفظة "الغدير" يرمز للهدوء والسكون، بينما لفظة "الرياح ترمز للحركة والاضطراب، وهذا ما يعكس تقابلا بين الطبيعة القوية والمتماسكة لقبيلة الشاعر وبين الاضطراب الذي يلحق بالأعداء عند نزالهم، وهذه الثنائية تعزز فحوى المعلقة القائمة على إبراز القوة والهيبة.

2.1.5. الاستعارة:

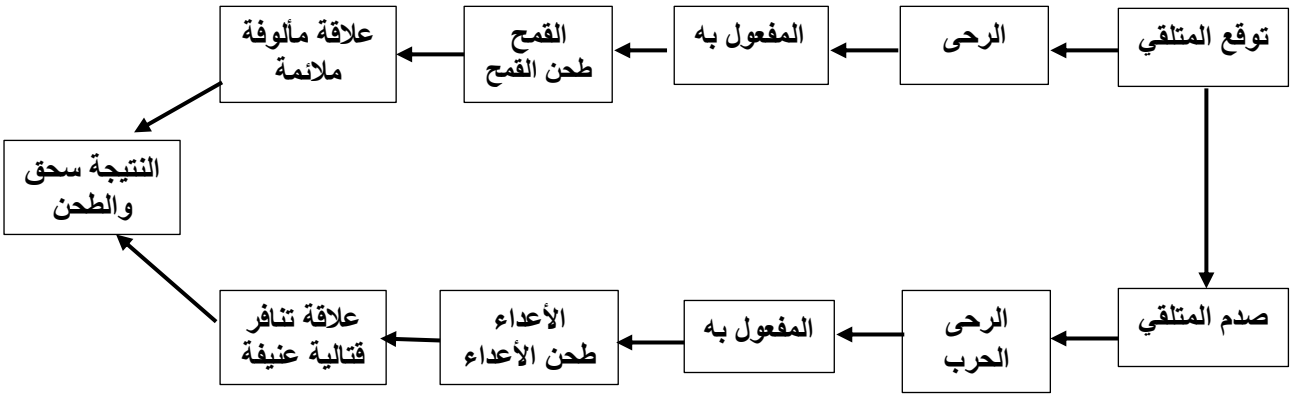
تعد الاستعارة "الوسيلة العظمى التي تجمع الذهن بواسطتها في الشعر أشياء مختلفة لم توجد بينها علاقة من قبل، وذلك لأجل التفكير في الموقف والدوافع، وينجم هذا التأثير عن جمع هذه الأشياء، وعن العلاقات التي ينشئها الذهن بينها"[1] أي أنها وسيلة بلاغية قوية تربط بين عناصر مختلفة لم تكن بينها علاقة واضحة من قبل، مما يضفي عمقا تأثيرا في التعبير كما أنها تعزز قوة المواقف والدوافع في السياقات المختلفة، وهذا ما يؤكده جان كوهن حين عبر عن الاستعارة بقوله هي "خرق لقانون اللغة، ومكملة لكل الأنواع الأخرى من الصور، والصور كلها تهدف إلى استثارة العملية الاستعارية، وللإستراتيجية الشعرية هدف واحد وهو استبدال المعنى"[2] هذا ما جعل شعراء المعلقات يعمدون توظيفها في سياقات شتى، ومن بين هؤلاء الشعراء عمرو بن كلثوم في معلقته كقوله:

[1] - محمد عويد الساير: دراسات تحقيقية في الشعر العربي والأندلسي، دار غيداء، ط1، 2013م، ص19
[2]- عبد الله خضر حمد: أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات، ص 164

مَتَى نَنْقُلُ إِلَى قَوْم رَحَانَا يَكُونُوا فِي اللِّقَاءِ لَهَا طَحِينَا[1]

استعار الشاعر في هذا البيت اسم "الرحى" كدلالة على الحرب، حيث يصور قوة قومه بالرحى التي تطحن الأعداء، فحذف المشبه (الحرب) وصرح بالمشبه به (الرحى) تعبيرا منه عن سحقهم لأعدائهم.

وفيما يلي مخطط يوضح العملية الاستعارية:



مخطط 12: العملية الاستعارية

بهذه الطريقة المميزة استطاع الشاعر التوفيق بين ثنائية "التوقع والصدمة"، إذ أنه استدرج المتلقي عبر المعنى المتوقع ثم صدمه بالمعنى الجديد والغير متوقع، وهذا ما ولد دهشة لدى المتلقي بسبب الانتقال من صورة مألوفة إلى صورة قتالية عنيفة، محدثا بهذا تحولا دلاليا حادا بين المعنى المتوقع والمعنى الصادم.

ومما ورد أيضا من استعارات في معلقته قوله:

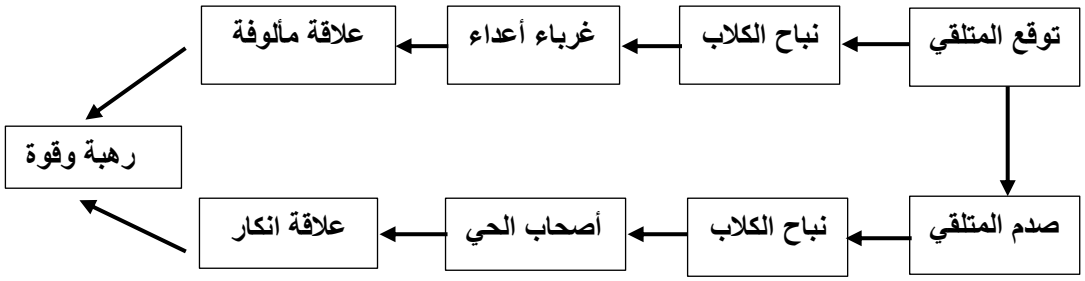
وَقَدْ هَرَّتْ كِلاَبُ الحَيِّ مِنَا وَشَدَّبْنَا قُتَادَةَ مَنْ يَلِينَا[2]

نجد أن هذا البيت قد جمع بين نوعين مختلفين من الاستعارة مكنية وتصريحية في تصوير مميز من الشاعر، يعكس وعيه البلاغي وحرصه على جمالية الصورة الشعرية ففي قوله : "هرت كلاب الحي منا" استعارة مكنية فالشاعر حذف المشبه به وهو الشيء المخيف والغريب أبقى على شيء من لوازمه وهو نباح الكلاب "هرت" والنباح عادة ما يشير إلى رؤية الكلاب لغرباء أو لشيء مخيف وبما أنهم كلاب الحي فالصورة هنا تعكس مدى تغير المقاتلين بعد ارتدائهم الزي

[1]- الزوزني:شرح المعلقات السبع، ص124
[2] - االمصدر نفسه ، ص123

القتالي وحملهم الأسلحة عند دخولهم ساحة المعركة حتى أن كلابهم أنكرتهم وأوجست منهم خيفة وهذا ما يوحي بهيئة المحاربين المخيفة والمهيبة ليعطي للمتلقي صورة تحمل إحساسا بالرهبة والقوة والشراسة أثناء القتال.

والمخطط الآتي يبين كيفية تشكيل الاستعارة في البيت:

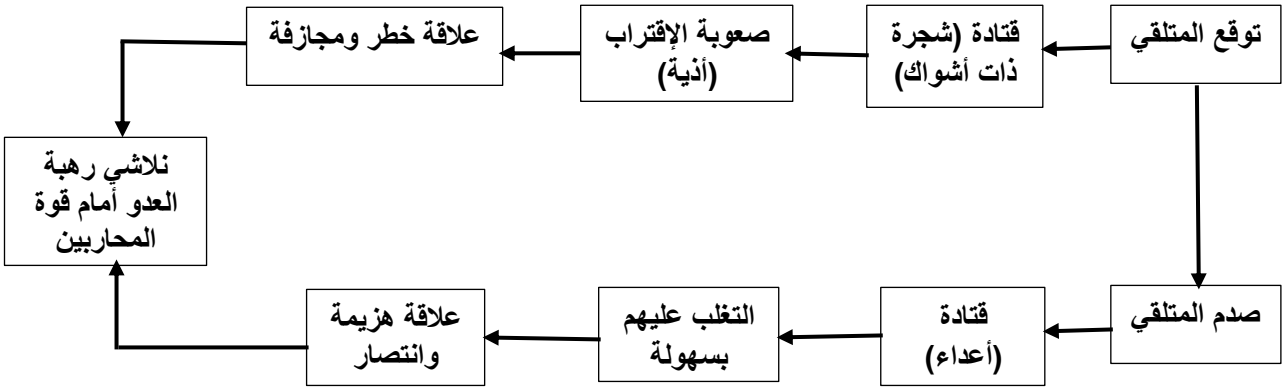


مخطط 13: تشكيل الاستعارة في البيت الشعري (أ)

يقدم الشاعر تصورا بصريا وسمعيا معبرا، حيث جعل المتلقي يتخيل مشهد الكلاب التي يفترض أنها تعرف أصحاب الحي إلا أنه يفاجأ بنباحها عليهم وكأنهم أصبحوا غرباء عنها وقد جاء هذا التعبير كدلالة على الذعر والخوف من التغير الذي طرأ على هيئة المقاتلين هذه الصورة الاستعارية البليغة حولت الحرب إلى عنصر يغير الأفراد ليس فقط في مظهرهم بل حتى في شخصياتهم. وقد عمد الشاعر إلى هذه الاستعارة لإبراز مدى قوتهم وسيطرتهم على الأعداء.

أما في قوله: "وشدتنا قتادة من يلينا " نجدها استعارة تصريحية فقد صرح الشاعر بالمشبه به (قتادة) وحذف المشبه (الأعداء) فهو يشبه الأعداء بشجرة القتادة ذات الأشواك الحادة كدلالة على قسوتهم وأذيتهم عند الاحتكاك بهم ورغم هذا إلا أنهم تمكنوا من التغلب عليهم وكسر شوكة كل عدو منهم و، وهذا ما يعزز صورة الشجاعة والقوة الخارقة التي لا يتمتع بها المقاتلون.

المخطط الذي يوضح كيفية تشكيل الاستعارة في البيت:



مخطط 14: تشكيل الاستعارة في البيت (ب)

خلاصة القول ان مثل هذه الصور البيانية " تعمل على إذابة الفواصل بين مكونات النصوص الأدبية لتجعل منها كيانا واحدا فتعمل على خرق المألوف في العلاقات اللغوية فتثير القارئ وتحفز ذهنه ليتجاوز البنية السطحية إلى البنية العميقة التي تمثل أحاسيس المبدع ورغباته"[1] بمعنى أن الاستعارات وغيرها من الصور البيانية تعمل على خلق وحدة عضوية للنص من خلال إدهاش المتلقي وجذبه فاللغة أداة للابتكار وتجاوز المألوف وعلى المتلقي إعمال ذهنه للوصول إلى المعنى الخفي وراء المعاني الظاهرة وهذا ما يجعل النصوص الأدبية مجالا خصبا للتأويل والإبداع.

3.1.5. الكناية:

الكناية أسلوب بلاغي وشكل من أشكال التعبير بالتلميح عن معنى غير مذكور صراحة ولكنه يفهم من سياق الكلام فالكناية تلازم المعنى الحقيقي والذي يتم تجاوزه لمعنى إيحائي آخر فهي" أن نتكلم بشيء ونريد غيره، وكنى عن الأمر بغيره، يكني كناية، بمعني إذا تكلم بغيره مما يستدل به عليه، وهي علم البيان"[2] إذن هي النظام الكنائي وأحد أهم الأنظمة الفاعلة في النص الأدبي وهذا لما تكتنزه في أعماقها من حيوية وثراء، وتنسج من خلالها نسيجا دلاليا وجماليا متماسكا ينبض بالحياة. ومن النماذج الكنائية التي وظفها عمرو بن كلثوم في معلقته قوله:

[1]-عبد الله خضر: أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات، ص 168
[2]- موسوعة علوم اللغة العربية 1-10، مجمع الفهارس، دار الكتب العلمية، د.ط، ج3، 2006م، ص103

مَلأْنَا البَرَّ حَتَّى ضَاقَ عَنَّا وَمَاءُ البَحْرِ نَمْلَؤُهُ سَفِينَا [1]

الكناية في هذا البيت تحمل دلالة على كثرة عدد أفراد القبيلة دون ذكره بشكل صريح، بل من خلال الإيحاء بامتلاء البر بهم والبحر بسفنهم، ليوحي بعددهم الهائل، وهذه الكناية تعد كناية عن موصوف، حيث يتم الإشارة إلى العدد الكبير بطريقة غير مباشرة لتتجسد بهذا ثنائية القلة والكثرة.

فقد اعتمد الشاعر في ظاهر الصورة الكنائية على ثنائية البر والبحر، ليحيلنا من خلالها إلى ثنائية ضمنية أعمق وهي ثنائية القلة والكثرة.

وأيضا يوظف الكناية في قوله:

بِأَنَّ نُورِدُ الرَّايَات بِيْضًا وَنُصْدِرْهَنَّ حُمْرًا قَدْ رَوِينَا [2]

في صدر البيت " بأنا نورد الرايات بيضا " ترمز إلى النقاء، أي أن المعركة لم تبدأ بعد وعدم سفك الدماء (بيضا) فالرايات البيضاء ترمز للنقاء، أي أن المعركة لم تبدأ بعد (عدم القتل) وهذه كناية عن السلم المؤقت قبل القتل.

وفي عجز البيت "ونوردهن حملا قد روينا " كناية عن كثرة القتل وشدة المعركة، حيث تحولت الرايات البيضاء إلى حمراء بسبب دماء الأعداء، والتي دلت عليها لفظة (روينا) تعني ارتوت دما وهي كناية عن الانتصار الدامي، وعن صفة الشجاعة، وقوة جيش عمرو بن كلثوم.

وبهذا يتضح لنا أن الشاعر في المستوى الظاهر للفظ، يعتمد على ثنائية حركية تتمثل في "نورد" و"نصدر" وهي حركة تضمر في عمقها ثنائيات ضدية كالسلم/الحرب، والبداية /النهاية والقوة/الضعف.

وأيضا نجد الكناية في قوله:

وَنَشْرَبُ إِنْ وَرَدْنَا المَاءَ صَفْوًا وَيَشْرَبُ غَيْرُنَا كَدْرًا وَطِينَا [3]

يوظف الشاعر في هذا البيت كناية عن نسبة حيث يعبر فيه عن رفعة مكانة قبيلته وعلو شأنها بين القبائل دون تصريح مباشر، إن لم يقل نحن أسيادكم أو نحن أفضل، بل نَسَبَ

[1]- الزوزني:شرح المعلقات السبع، ص135
[2]- المصدر نفسه، ص123
[3] - المصدر نفسه ص 134

إلى قومه شرب الماء الصافي، في دلالة منه على التميز، ونسب إلى غيرهم شرب الماء الكدر والطين، في إشارة ضمنية إلى الدونية والمهانة،

وبهذا يرتقي الشاعر بالمعنى من التصريح إلى ما يضفي على أسلوبه مسحة جمالية عميقة التأثير، ترتكز في البنية الظاهرة للصورة على ثنائية مباشرة وهي "الصفو والكدر" وأيضا ثنائية ضميرية بين "نحن" و"غيرنا" مما يكرس الفجوة بين الجماعتين هذا ما تحيلنا إلى ثنائية ضمنية أساسها الأفضلية والدونية.

لقد كشفت الكنايات في معلقة عمرو بن كلثوم عن عمق بنية الثنائيات الضدية التي تبرز عقلية المجتمع الجاهلي للعالم وتعيد إنتاجها في وجدان المتلقي. فهي ليست مجرد تزيين بلاغي بل وسيلة للتعبير عن الرفض والمواجهة والفخر والانتماء ولكنها تحتاج إلى خصوبة ذهن المتلقي ليتمكن من فهم تلك المعاني المخفية المشار إليها تلميحا فهي تلك "الإشارة والإيماء والتلويح التي تدل على لفظ قليل به إلى معان كثيرة "[1]

2.5. المحسنات البديعية وأثرها في تكثيف التناقض الثنائي:

تعد المحسنات البديعية من أبرز الوسائل التي تسهم في إضفاء الجمال والثراء على الخطاب الشعري حيث يقوم بوظيفة جمالية تعزز من تأثير الحالة الشعورية للشاعر، وهي موسيقى لفظية تنسجم مع الحالة الشعورية للشاعر، وهي لا تأتي حشوا زخرفيا بل توظف بعناية لتخدم دلالات النص وتعمق معانيه.

وقد برع شعراء الجاهلية في استخدام المحسنات البديعية بأساليب عفوية غير متكلفة فجاءت تجلياتها في أشعارهم انعكاسا لملكة فطرية ومن بين هؤلاء الشعراء يبرز عمرو بن كلثوم في معلقته الخالدة التي تمثل واحدة من أبلغ قصائد الفخر والحماسة في الشعر العربي القديم. إذ اننا نجد العديد من صنوف المحسنات البديعية كالطباق والجناس والمقابلة وهي محسنات ساهمت في تقوية البنية الإيقاعية للنص وتعمق المعنى خصوصا وأن المعلقة جاءت في سياق دفاع قبلي وانتصار للهوية والقيم ومما جاء فيها من محسنات بديعية.

[1] -محمود خليف خضر: المعايير البلاغية في الخطاب النقدي العربي القديم في القرنين الرابع و الخامس الهجريين، دار المنهل، ط1، 2012م، ص359

1.2.5. التصريع:

جاء تعريف التصريع أنه "جعل العروض آخر تفعيلة في الشطر الأول - مقفاه تقفية الضرب - أي التفعيلة الأخيرة في الشطر الثاني "[1] وهو ما نجده في مطلع المعلقة:

أَلاَ هُبِّي بِصَحْنِكِ فَأَصْبِحِينَا وَلاَ تُبْقِي خُمُورَ الأَنْدَرِينَا [2]

فالشطر الأول ينتهي بـ "أصبحينا" بينما الشطر الثاني ينتهي بـ "الأندرينا وكلا الشطرين ينتهيان بنفس القافية " ينا " وبنفس الحركة والوزن الصوتي.

وقد استخدمه الشاعر لإثارة انتباه المتلقي وإضفاء إيقاع موسيقي قوي من بداية المعلقة ممهدا بهذا لموضوعه الحماسي الفخري وبأسلوب فني لافت.

2.2.5. الطباق:

وهو من أبرز المحسنات التي تستخدم لتقوية المعنى وتكثيفه ويسمى "الطباق والمقابلة والتضاد، وهو الجمع بين المتضادين أي معنيين متقابلين في الجملة "[3] ومن ذلك قول الشاعر:

فَمَا وَجَدْتُ كَوَجْدِي أُمِّ سَقْبٍ أَضَلَّتْهُ فَرَجَعَتْ الحَنِينَا [4]

في هذا البيت طباق بين "وجدت" و"أضلته" إذ يعبر الأول عن نيل الشيء والثاني عن فقده. مما يبرز شدة حزنه وحنينه الناتج عن الفقد الذي يشبه وجدان أم فقدت رضيعها (سقب) وهذا التعبير يضفي على الصورة الشعرية عمقا مؤثرا، فالتضاد يعكس التوتر النفسي الذي يعيشه الشاعر في سياق الحماسة والفخر، حيث يوظف صورة إنسانية (فقد الأم لولدها) لتعميق الإحساس بالفقد المعنوي الذي يستشعره قومه. وبهذا الطباق يكون الشاعر قد جمع بين الفعلان في سياق متضاد ليحقق ثنائية الوجود والضياع وهو ما يشكل طباقا دلاليا جميلا يمكن اختصاره في المخطط الآتي:

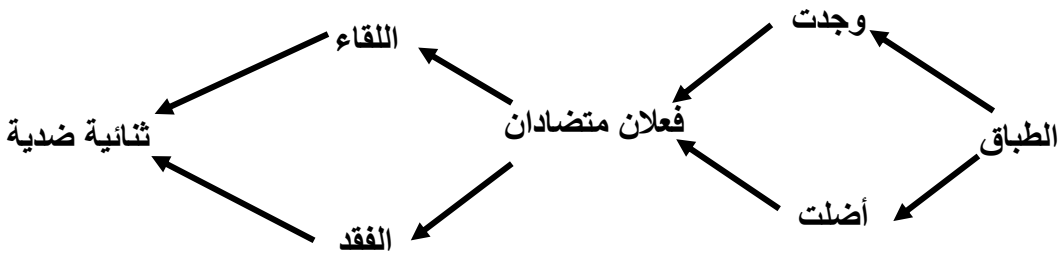
---

[1] - وليد إبراهيم قصاب: البلاغة العربية، علم البديع، دار الفكر، دمشق، ط1، 2012م، ص 51

[2] - الزوزني:شرح المعلقات السبع، ص118

[3]- عمر عبد الهادي عتيق: علم البلاغة بين الأصالة والمعاصرة، دار أسامة، الأردن، ط1، 2012م، ص 196

[4]- الزوزني:شرح المعلقات السبع، ص122

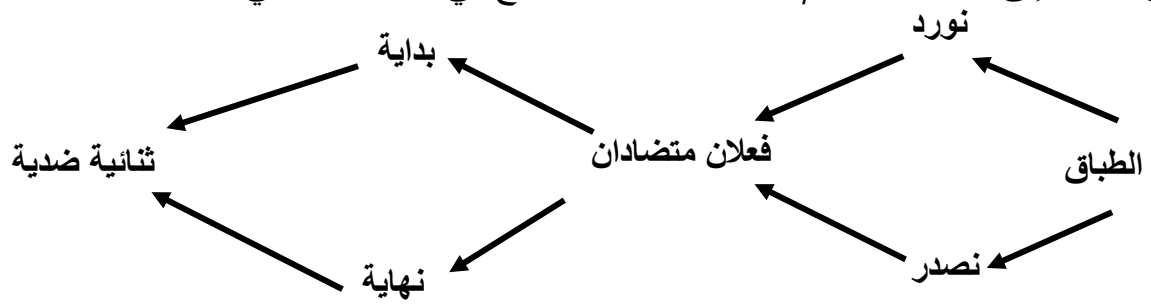


مخطط 15: الطباق (أ)

كما نجده يوظف الطباق في قوله أيضا:

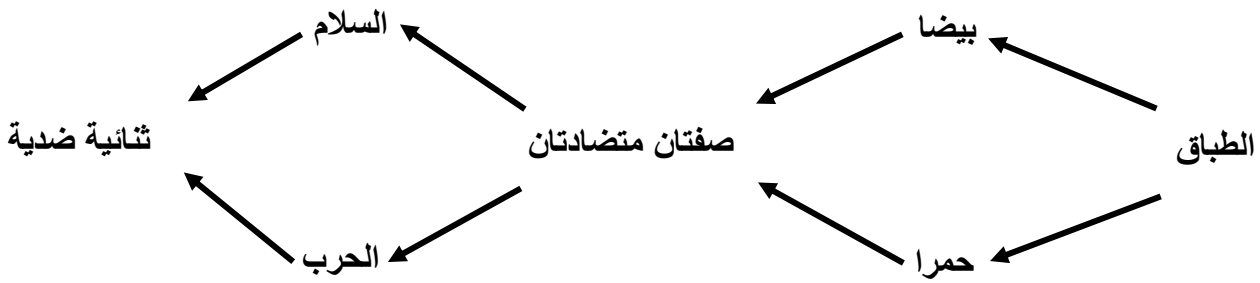
بِأَنَّ نُورِدُ الرَّايَات بِيْضًا وَنُصْدِرْهَنَّ حُمْرًا قَدْ رَوِينَا [1]

في هذا البيت نجد الطباق في لفظتي "نورد" و" نصدرهن " فالشاعر يصف الرايات التي تدخل المعركة بيضاء فتخرج منها حمراء قد ارتوت دما وهي دلالة عن شدة القتل وهذا الفعل القتالي يحيلنا إلى ثنائية البداية / النهاية كما هو موضح في المخطط الآتي:



مخطط 16: الطباق (ب)

وأيضا نجد في هذا البيت طباقا بين "بيضا" و" حمرا " هذا التضاد يبرز تحول الثنائية الضدية من السلام إلى الحرب كما سيوضحه المخطط الآتي:



مخطط 17: الطباق (ج)

[1] - الزوزني: شرح المعلقات السبع، ص 123

وهكذا فإن الطباق في معلقة عمرو بن كلثوم لم يكن مجرد تزيين لغوي، بل كان أداة فنية تعبر عن عمق المعاني. وتواتراتها لتكشف عن وعي الشاعر بجماليات التضاد، ما منح قصيدته بعدا إيقاعيا ودلاليا يعكس فخامة المعنى وقوة الموقف.

3.2.5. المقابلة:

وهي من أهم المحسنات البديعية التي وظفها الشاعر بمهارة في معلقته كونها "ترتيب للكلام على ما يجب، فيعطى أول الكلام ما يليق به أولا، وآخره ما يليق به آخرا ويأتي في الموقف بما يوافقه، وفي المخالف بما يخالفه، وأكثر ما تجئ المقابلة في الأضداد، فإذا جاوز الطباق الضدين كان مقابلة "[1] ومثال ذلك:

وَأَنَّا التَّارِكُونَا إِذَا سَخِطْنَا وَإِنَّا الآَخِذُونَ إِذَا رَضِينَا[2]

يعبر الشاعر في الشطر الأول من البيت أنه عند غضبهم "يتخلون ويتركون"، وفي مقابل هذا نجده في الشطر الثاني يؤكد أنهم عندما "يرضون" يتخذون قرارهم بالرد والانتقام.

هنا نجد تقابلا في السلوك بين حالتين نفسيتين مختلفتين:

الحالة 1/السخط والترك ←الابتعاد والتخلي

الحالة 2/الرضى واتخاذ القرار←الأخذ والقبول

تعكس هذه المقابلة قوة القبيلة وحكمتها، فهم لا يندفعون بغير حساب بل يزنون الأمور كما أنهم لا يأخذون طمعا، ولا يتركون ضعفا، بل حسب المواقف.

لا تقف مظاهر المقابلة عند هذا الحد، بل تتجلى أيضا في مواضع كثيرة كقوله:

وَأَنَّا العَاصِمُونَ إِذَا أُطِعْنَا وَإِنَّا العَازِمُونَ إِذَا عُصِينَا [3]

المقابلة في هذا البيت قائمة على التناقض بين الطاعة والعصيان، والصون والعزيمة فالشاعر يبرز أن القبيلة تحمي وتصون من كان طائعا لأوامرها، وأنها تتخذ موقفا أمام من يتمرد عنها ويعصيها.

---

[1]- عبد العزيز عتيق،علم البديع، ص 85

[2]- الزوزني:شرح المعلقات السبع، ص134

[3]- المصدر نفسه، ص 134

الصون والطاعة ـــــــــــــــــــــــــــ الإعفاء وكف الأذى

العزم والعصيان ـــــــــــــــــــــــــــ اتخاذ المواقف وإلحاق الأذ

يعكس هذا البيت مقابلة دقيقة بين حالتي الطاعة والعصيان، مبرزة وعي الشاعر بالعدالة والحكمة في المواقف، معززا بهذه صورة القبيلته التي تعرف متى تضرب وتخوض الحروب، ومتى تعفو وتجنح للسلم، مما يضفي على تصوير السلوك صفة الحكمة والاتزان.

يتضح من خلال ما سبق أن المقابلة أضفت على المعلقة توازنا في المعنى، وتنوعا في الأسلوب، وأسهمت في توضيح الفكرة وتقوية الحجة، مما يدل على براعة الشاعر في استخدام المحسنات البديعية بما يخدم المعنى ويزيد النص تأثيرا وجمالا.

4.2.5. الجناس:

يعرفه البلاغيون على أنه "الإتيان بمثلين في الحروف أو بعضهما متغايرين في أصل المعنى"[1] وقد وظف الشاعر الجناس في مواضع متعددة من المعلقة، لما له من أثر موسيقى ومعنوي يضفي عليها قوة وانسجاما، ومن ذلك قوله:

أَلاَ لاَ يَجْهَلَنَّ أَحَدٌ عَلَيْنَا فَنَجْهَلَ فَوْقَ جَهْلِ الجَاهِلِينَا[2]

نجد أن الشاعر كرر الجذر اللغوي (ج . ه .ل) بصيغة مختلفة، مما يعمق المعنى ويشد الانتباه ويؤكد على موقف القبيلة الحازم من الإهانة، وهو يحقق فائدة الجناس من حيث الإيقاع والتوكيد كما نجده أيضا في قوله:

فَمَا وَجَدْتُ كَوَجْدِ أُمِّ سَقْبٍ أَضَلَّتْهُ فَرَجَعَتْ الحَنِينَا [3]

تظهر الكلمتان "وجدت " و" وجدي " من نفس الجذر (و . ج . د) لكن اختلف الوزن الصرفي في مقابل مصدر.

هذا التكرار يخلق تناغما صوتيا، ويعزز الشحنة العاطفية للبيت لأن "وجدت " فعل يعبر عن حصول الشيء، بينما "وجدي" تعبر عن شدة الألم واللوعة. فالجناس هنا يعزز الحزن والانفعال ويمنح القصيدة موسيقى داخلية تبعث على التأثير.

---

[1]- خليل بن أيبك الصفدي: جنان الجناس في علم البديع، مطبعة الجوائب، قسنطينة، ط1، 1882م، ص 134

[2] - الزوزني: شرح المعلقات السبع، ص128

[3]- المصدر نفسه، ص134

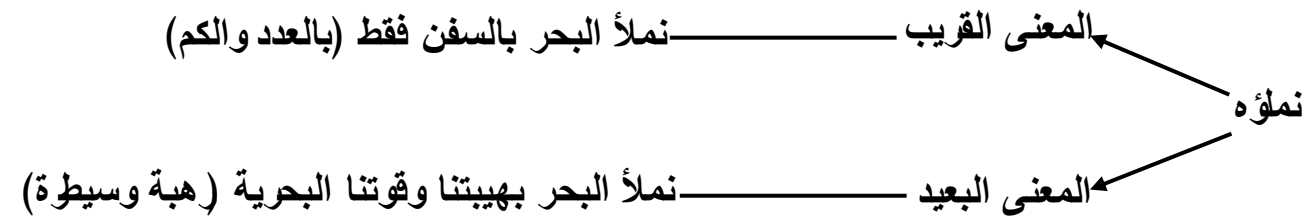
وبهذا يتضح لنا أن الجناس أسهم في تقوية الإيقاع وإبراز المعاني في المعلقة، مما زادها جمـالا وأثرا في نفس المتلقي، وأظهر براعة الشاعر في استعمال المحسنات اللفظية بدقة وذوق فني رفيع.

5.2.5 التورية:

تعتبر من المحسنات البديعية الدقيقة، التي تميز بها الشعر العربي عموما والمعلقة خصوصا، كونها قائمة على " أن يذكر المتكلم لفظا له معنيان، أحدهما قريب والآخر بعيد، ويريد به البعيد اعتمادا على القرينة "[1] وقد وظفها عمرو بن كلثوم بشكل واضح في معلقته، وهذا ما يظهر في قوله:

مَلَأْنَا البَحْرَ حَتَّى ضَاقَ عَنَّا ومَاءُ البَحْرِ نَمْلَؤُهُ سَفِينَا [2]

جاءت التورية في لفظ "نملؤه" كالآتي:



مخطط 18: التـوريـــة (أ)

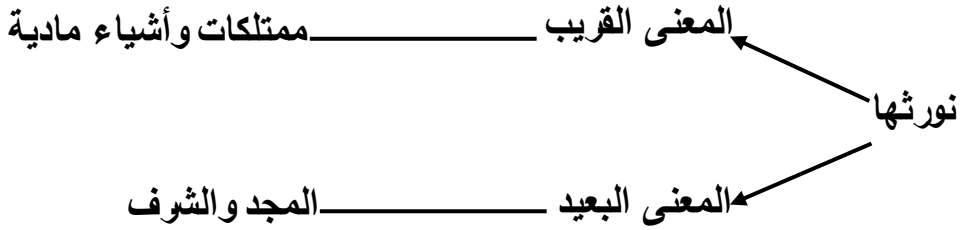
يختبئ في هذه التورية المعنى القوي (البعيد)، خلف عبارة ظاهرها مادي ملموس (السفن) وباطنها رمزي (الهيبة والسيطرة)، ممـا يبرز فخـر الشـاعر بقومـه، وهيبتهم في البر والبحر على حد سواء.

ونجد التورية أيضا في قوله:

وَرِثْنَاهُنَّ عَنْ آبَاءِ صِدْق وَنُورِثُهَا إِذَا مِتْنَا بَنِينَا [3]

يمكننا التوقف عند لفظة " نورثها " لنجد:

[1]- دار سفير المعارف الإسلامية: دائرة سفير للمعارف الإسلامية ج.43، 44، دار سفير، الرياض، ص 144
[2]- الزوزني: شرح المعلقات السبع، ص135
[3] - المصدر نفسه، ص132



مخطط 19: التـوريـــة (ب)

يقصد الشاعر بهذه التورية أنهم ورثوا عن آبائهم الشرف والمجد (قيم ومبادئ)، وهم بدورهم سيورثونها أبناءهم، وأن هذه القيم والمبادئ سيستمر توريثها في الأيام القادمة بعد وفاتهم مما يظهر استمرارية المجد.

وبذلك يتضح أن التورية في معلقة عمرو بن كلثوم قد أسهمت في إضفاء عمق دلالي حيث تجاوزت المعاني السطحية لتفتح آفاق تأويلية متعددة، مكنت الشاعر من التعبير عن مواقفه وتصوراته بطريقة غير مباشرة، وهذا منح النص الشعري غموضا يثير تساؤلات المتلقي ويحفزه على التأمل العميق في معاني الشعر.

6/ الأثر الجمالي للمحسنات البديعية في معلقة عمرو بن كلثوم:

إن المحسنات البديعية قد زادت من جمال النص وقوته، فلم تكن مجرد زخرفة لفظية بل أدت دورا مهما في توضيح المعاني وتأكيدها، كما جعلت الأبيات أكثر تأثيرا في النفس. فقد ساعد التصريع على جذب الانتباه وإثارة الوجدان، أما الطباق والمقابلة فكان لهما دور فعال في إبراز التناقضات وإيضاح الجانب النفسي للشاعر، والذي يفيض فخرا وقوة بنفسه وقبيلته، وقد صاغها بأسلوب مشوق، بينما أضفى الجناس توازنا صوتيا رائعا جعل البيت أكثر إيقاعا، أما التورية فقد عمقت المعنى وجعلت المتلقي يتأمل الكلمات أكثر، ليكتشف ما وراءها من دلالات. وهكذا ساهمت هذه الأساليب في رفع قيمة المعلقة.

وبهذا يتضح أن الثنائيات الضدية ودورها في بناء الصورة الشعرية تعد عنصرا أساسيا في تعميق المعنى وجذب المتلقي، إذ اعتمد الشاعر على صور بيانية متنوعة، كالتشبيه الذي وظفه الشاعر لتقريب الصورة إلى الأذهان والاستعارات لإضفاء طابع فني وعاطفي، وأيضا الكنايات للدلالة غير المباشرة على المعاني الخفية، كما استعان بالمحسنات البديعية لتضيف

انسجاما صوتيا وجمالا إيقاعيان، ولإبراز التناسق والجمال في بناء الصورة الشعرية في القصيدة فالصورة "ليست كيانا مستقلا عن باقي عناصر التشكيل الشعري، بل إنها ملتقى كل الأدوات التعبيرية التي تسهم في بناء أدبية النص الشعري وأنها بنية عناصر مختلفة، ومن شروط هذه العناصر أن تأتي في روح من التآلف والانسجام"[1] هذا ما جعل من معلقة الشاعر صورة نابضة بالحياة، تعكس الفخر والقوة والاعتزاز بالنفس، كما ساعد الخيال الشعري في رسم مشاهد تنبض بالحركة والانفعال، ما أضفى على النص حيوية وأبعادا شعورية عميقة. فالصور لم تقتصر على الزينة اللفظية، بل كانت وسيلة للتعبير عن مواقف الشاعر ورؤيته، مما جعلها جزء من البنية الفكرية والعاطفية للمعلقة، فالخطاب الشعري هو "بالدرجة الأولى خطاب تخيلي يخلق من العالم صورا افتراضية، حيث تكون المرجعيات قبل كل شيء وليس حصريا داخلية، إنه يحكي على مستوى الصيغة الظاهرة من اللغة أشياء وعلاقات فيما بينها، فخطاب التخيل يمثل بشكل آخر مرحلة قبلية لكل تعلق، وهي مرحلة بناء عالم ممكن"[2] بمعنى أن التخيل ليس هروبا من الواقع بل أداة فعالة قي تشكيله وتغييره، عبر إمكانيات يخلقها الخطاب الفني بشكل منتظم ومنه " تنتظم المعاني فيما بينها في علاقات تقابلية، تؤسسها علاقات أولية كالتماثل، أو التشابه والتضاد، وهو ما يؤسس للتناظر الذي يرى أنه من أحسن ما يقع فعلاي الشعر"[3] هذا ما يبرز أهمية التقابلية، التي تنتج تناظرا جماليا يعد من أرقى أساليب التعبير، لما يضفيه من انسجام وتوتر دلالي يثري النص ويعمق دلالته، وهذا ما يوكده كمال أبو ديب في قوله "إن إنجاح الصورة الشعرية في أداء مهمتها على الوجه الأكمل إنما يعود للانسجام والتآلف ...و هتين الوظيفتين لا تسيران دائما معا، ففي كثير من الأحيان تعمل هتين الوظيفتين باتجاهين متضادين"[4] بمعنى أن نجاح الصورة الشعرية للنص مرهون بالانسجام و التآلف، رغم تعارضهما أحيانا، ما يعكس تعقيد البناء الشعري وحساسية التوازن بين الجمال والوظيفة التعبيرية، وبهذا فاستعمال الشاعر للتضاد في بناء الصورة الشعرية، أمر في غاية الصعوبة لأنه يتطلب مهارة في التوفيق بين

[1]- خالد ناصر الدين الناصري: الأدب الإسلامي والحداثة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2021، ص 81
[2] - آمنة بلعلى: سيميائية الأنساق تشكيلات المعنى في الخطابات التراثية، دار النهضة، بيروت، ط1، 2013م، ص 169
[3] -المرجع نفسه، ص 172
[4]- مزاري فهيمة، قشودة لمياء: جامعة أحمد بن يحي الونشريسي، تيسمسيلت ،2002م، ص21

عناصر متباعدة دلاليا، وتحويل التنافر الظاهري إلى انسجام فني يوصل المعنى ويثير الدهشة دون أن يفقد الصورة تماسكها ووضوحها، وهو ما أتقنه عمرو بن كلثوم في معلقته.

7/ تأثير الثنائيات الضدية في المتلقي:

تُعدّ الثنائيات الضدية في معلقة عمرو بن كلثوم مكونًا فنيًا ذا طاقة إيحائية عالية، لا تكتفي بإنتاج المعنى أو تشكيل البنية، بل تسهم بفاعلية في التأثير الوجداني والجمالي في المتلقي. فقد بُني الخطاب الشعري في كثير من أجزائه على تقابلات حادة ومباشرة بين مفاهيم مثل السيادة والخضوع، القوة والضعف، الحرب والسلم، الحياة والموت، مما يضع المتلقي في حالة من التوتر الشعوري والانفعال مع مضمون القصيدة .وتأتي هذه الثنائيات محملة بإيقاع داخلي يتجاوز بعدها الدلالي إلى بعدٍ جماليّ، حيث تُفاجئ المتلقي غالبًا باجتماع ما لا يُتوقع اجتماعه، كما في قول الشاعر": إذا بلغ الفطامَ لنا صبيٌّ / تخرّ له الجبابرُ ساجدينا"، إذ تتجلى هنا ثنائية ضمنية بين الطفولة والجبروت، الضعف والقوة، في صورة فنية تُحدث الدهشة، وتُبرز مبالغة تفاخريّة تُغري المتلقي بالتعاطف مع الذات القبلية المتعالية .كما تتجاوز وظيفة هذه الثنائيات مجرد التصوير لتُنتج إحساسًا بالسيطرة والانتصار والانتماء، خاصة حين تُستحضر في سياقات جماعية تُعلي من شأن القبيلة، وتُقلّل من الخصم، فتغدو التجربة الشعرية مشحونة بحمولة وجدانية تجعل المتلقي شريكًا في الخطاب، لا مجرّد متلقٍّ خارجي له. ويعزز من هذا التأثير البناء الإيقاعي المصاحب لبعض هذه الثنائيات، الذي يجعل الإيقاع الصوتي في خدمة المعنى الضدي، فيضيف إلى الأثر النفسي بعدًا موسيقيًا يزيد من جمالية التلقي. إنّ الثنائيات الضدية في هذه المعلقة لا تكتفي بصياغة العالم الشعري، بل تُعيد تشكيل وعي المتلقي، وتوجه انفعالاته، وتمنحه شعورًا جماليًا ناتجًا عن التوتر والتكثيف والمعارضة، وهو ما يُبرز بوضوح وظيفتها الجمالية داخل الخطاب الشعري الجاهلي.

الفصل الثانـــي

جماليات البنية الشعرية في معلقة الحارث بن حلزة

1/ دراسة الحقول الدلالية في ضوء الثنائيات الضدية

2/ المستوى البلاغي وإسهاماته في بناء التضاد

1.2. الاستعارات

2.2. الكِنايات

3.2. التشبيه

4.2. الجناس والطباق

3/ المستوى الصوتي: دور التكرار الصوتي في بناء دلالة الثنائيات الضدية

1.3. الجانب الصوتي ودلالته في بنية التضاد

2.3. صوت الألف بين التواتر والدلالة في تشكيل الثنائيات الضدية

4/ الجانب الإيقاعي للمعلّقة

1.4. الوزن والقافية

2.4. التوازن الإيقاعي والتضاد

5/ أنماط ووظائف تشكيل الثنائيات الضدية

1.5. الثنائيات الضدية المباشرة

2.5. وظيفة الثنائيات الضدية المباشرة

3.5. الثنائيات الضدية الضمنية

4.5. وظيفة الثنائيات الضدية الضمنية

6/ التضاد في البنية الكبرى للخطاب الجاهلي

1.6. ثنائية الشاعرين عمرو بن كلثوم / الحارث بن حلزة

2.6. ثنائية القبيلتين بكر / تغلب

3.6. ثنائية الأنا / الآخر

7/ أهمية الثنائية الكبرى في بنية القصيدتين

1.7. من منظور حضاري

2.7. البنية الجدلية

3.7. وحدة التضاد الكبرى

8/ الثنائيات الضدية في المعلقة وإسقاطاتها على القضية الفلسطينية

1.8. رؤيا وقراءة نقدية للثنائيات الضدية في جذرها الجاهلي واشعاعها المعاصر

1/ دراسة الحقول الدلالية في ضوء الثنائيات الضدية:

بعد الوقوف عند معلقة عمرو بن كلثوم وتحليل الثنائيات الضدية التي تزخر بها، كان من الضروري توسيع مجال الدراسة نحو نموذج شعري آخر من المعلقات، يعزز الرؤية التحليلية ويمنح المقاربة بعدا مقارنا عن طريق الثنائيات الضدية. فكانت معلقة الحارث بن حلزة النموذج الأنسب، لما تحمله من خطاب دفاعي متماسك، وثنائيات دلالية تنبض بالصراع والتحول، وقد تم الانطلاق في هذا الفصل مباشرة من تصنيف الثنائيات الضدية، ورصدها ضمن جداول يسهل تتبع تطورها وتفاعلها داخل نسيج النص الشعري، وقد جاءت على النحو الآتي:

الحقل الدلالي: الدفاع/ الاتهام		**الحقل الدلالي: العدل / الظلم**	
الثنائية الكبرى: الاقناع ≠ الافتراء		**الثنائية الكبرى: الانصاف ≠ الحور**	
الثنائيات الفرعية	**البراءة≠ الادعاء** **الحجة≠ الافتراء** **النفي≠ الاثبات** **الوقائع ≠ المزاعم** **الاسناد ≠ التجني** **الشهود ≠ الخونة**	**الثنائيات الفرعية**	**المساواة ≠ التفرقة** **الحق ≠ الباطل** **المعاملة العادلة≠ التعسف** **الرغبة في الصلح ≠ الاستبداد**
الثنائيات الجوهرية	**العدل≠ الظلم** **البراءة التهم**	**الثنائيات الجوهرية**	**العدل≠ الظلم** **البراءة≠ التهم**
البنية المركزية	**عراقة بكر ≠إدانة تغلب**	**البنية المركزية**	**عراقة بكر≠ إدانة تغلب**

الجدول 08: جدول الحقول الدلالية للحارث بن حلزة (أ)

تعد الثنائية الضدية "الدفاع والاتهام" هي الحقل الدلالي الرئيسي، وهي جوهر المعلقة لأن الشاعر يلجأ فيه إلى محاجية الملك وخصومه بالحجج والوقائع. مستعملا

ثنائيات تضادية بين الحق والباطل ليبرئ قومه من الاتهامات، هذا الأسلوب العقلاني ينسجم مع مقام الخطاب أمام الملك، حيث لا تنفع العواطف وحدها بل تطلب الحجة الدلالية.

الحارث بن حلزة في الحقل الدلالي "العدل والظلم" ومن خلال هذه الثنائية، يظهر "العدل" كمبدأ أساسي في التعامل مع الأمور، ويربطه بالإنصاف الذي يعتبر من أهم القيم الإنسانية، إذ يبرز العدل كطريقة للحفاظ على كرامة النفس وتجنب الظلم، وهو مبدأ يُعرض في معظم سياقات القصيدة سواء في معركة، أو في علاقة مع الأعداء عن الشاعر يندد بالجور ويفضل العدل كوسيلة لضمان حقوق الجميع في المقابل نجد أن عمرو بن كلثوم في معلقته قد يركز أكثر على تفوق قبيلته وقوتها، ولكنه يظل في سياقات الحرب والعلاقات بين الأقوام، لذلك العدل قد يظهر في سياق الحكم على الخصوم، ولكن الحارث في معلقته يعطيه أولوية أكبر في سياقات أوسع تشمل العدالة الاجتماعية والإنسانية.

الحقل الدلالي: الفخر/ الذل		**الحقل الدلالي: الحاضر/ الماضي**	
الثنائية الكبرى: العظمة ≠ الانكسار		**الثنائية الكبرى: الحدث≠ الإنقضاء**	
الثنائيات الفرعية	**الشرف ≠ الهوان** **المجد≠ العار** **الكبرياء≠ الخضوع** **البروز ≠ التواري** **الاعتزاز≠ العجز** **النسب الرفيع ≠ النسب المنخفض** **الاعتراف≠ الإنكار**	**الثنائيات الفرعية**	**اللحظة ≠ الخلود** **الفناء≠ البقاء** **الذكرى ≠ النسيان** **الاستمرارية ≠ الانقضاء** **الزمن≠ التاريخ** **الحنين≠ النسيان** **اللقاء≠ الغياب**
الثنائيات الجوهرية	**العدل ≠ الظلم** **البراءة ≠ التهم**	**الثنائيات الجوهرية**	**العدل≠ الظلم** **البراءة ≠ التهم**

البنية المركزية	عراقة بكر ≠ إدانة تغلب	البنية المركزية	عراقة بكر ≠ إدانة تغلب

الجدول 09: جدول الحقول الدلالية للحارث بن حلزة (ب)

إن الحارث في الثنائية الضدية "الفخر والذل" يركز في هذا الحقل الدلالي على الفخر بالنسب والدماء، ويظهر هذا الفخر على أنه جزء من الهوية القبلية التي يعززها من خلال الحروب والبطولات، يعد النسب الرفيع مصدرا للشرف والمجد، وهو ما يميز قبيلته عن غيرها، فالفخر بالنسب يتجسد في معظم القصيدة، خاصة عند الحديث عن الأبطال وأثرهم في المعارك في المقابل نجد أن عمرو بن كلثوم في معلقته يركز أيضا على الفخر بالنسب والقوة القبلية.

كما نجد أيضا أن الحارث بن حلزة في الحقل الدلالي "الحاضر والماضي"، وعن طريق هذه الثنائية، يبرز أثر الزمن والتاريخ من خلال ذكر الوقائع والأحداث التي كان لها أثر عميق في تشكيل الهوية قومه، فالزمن في هذه القصيدة يمثل المسافة بين الماضي والحاضر، حيث يعزز الشاعر من قيمة التاريخ وما حمله إذ يربط الزمن بالتجارب البطولية، و المآثر التي تخلد ذكرى الأبطال، وكذلك بمرارة الخسائر والندم على الفرص الضائعة، في المقابل نجد أن الزمن في معلقة عمرو بن كلثوم يتجسد أكثر من خلال سعي الشاعر نحو رسم الصورة البطولية على أساس أفعال الأبطال دون إغفال للذكريات والتاريخ.

الحقل الدلالي: الانتصار / الهزيمة
الثنائية الكبرى: القوة ≠ الضعف

الثنائيات الفرعية	الغلبة ≠ الهزيمة الثبات ≠ الاضطراب التكاتف ≠ التفرق الهيبة ≠ الذل الردع ≠ التحفيز الاستبسال ≠ التخاذل الأمن ≠ الخوف
الثنائيات الجوهرية	العذل ≠ الظلم البراءة ≠ التهم
البنية المركزية	عراقة بكر ≠ إدانة تغلب

الجدول 10: جدول الحقول الدلالية للحارث بن حلزة (ج)

ومن الثنائيات الضدية أيضا نجد أن الحارث يوظف ثنائية "الانتصار والهزيمة" باعتبارها حقلا دلاليا، يثبت من خلاله أن قومه ليسوا موضع افتراء أو استضعاف، بل حاول إبراز قوتهم في الحرب، ومواقفهم الثابتة، ورفضهم للخضوع. يختلف هذا الحقل في دلالته عن دلالة توظيفه عند عمرو بن كلثوم، الذي جاء في سياق فخر هجومي، وعرض للقوة كغاية أما عند حارث فالقوة وسيلة للدفاع وتثبيتا للبراءة.

2/ المستوى البلاغي وإسهاماته في بناء التضاد

1.2. الاستعارات:

لعبت الاستعارات دوراً جوهرياً في تشكيل البنية التضادية للنص، إذ لم تُستخدم بوصفها مجرد صورة بلاغية لتجميل القول، بل كانت أداة فنية واعية وناطقة وظّفها الشاعر لإبراز التواترات الثنائية التي تشكّل عالم القصيدة، وتمتد لتسوغ موقفاً وجودياً من الصراع بين بكر وتغلب.

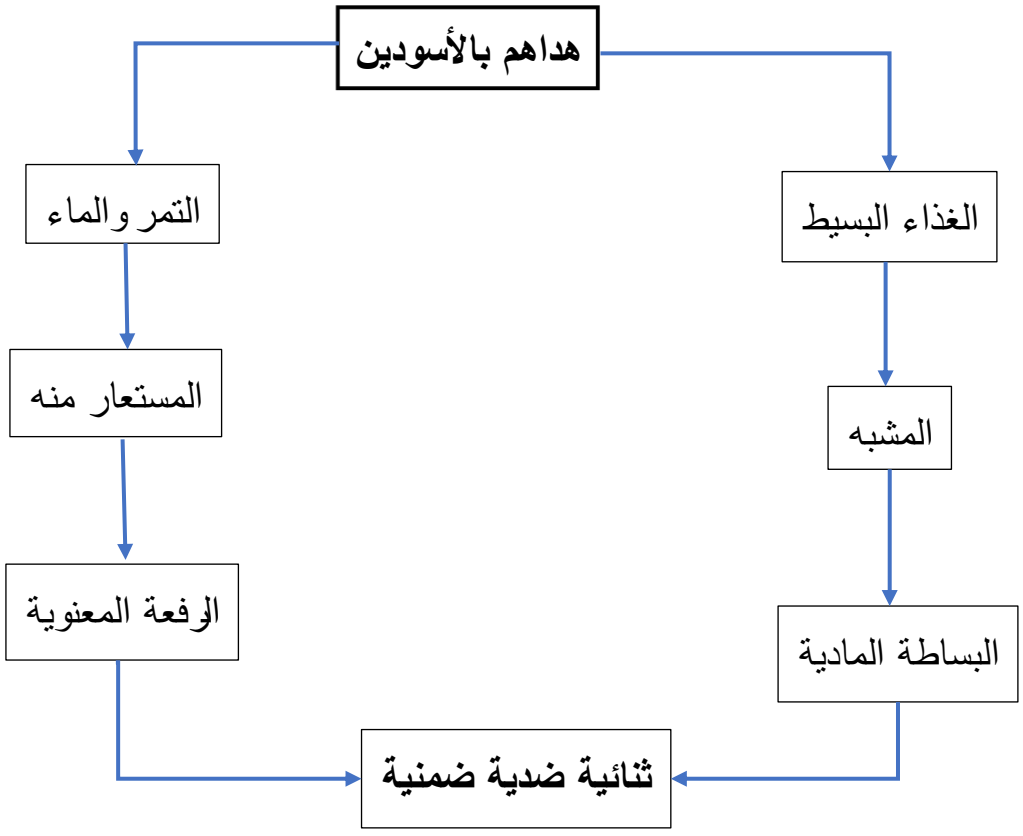
فالاستعـارات فـي جوهرهـا تقوم علـى نقل دلالة من مجال إلى آخر، وهذا النقل غالباً ما ينتج تضاداً ضمنياً بين الأصل والمنقول إليه، فكل استعارة تخفي ثنائية ضمنية: شيء بشري/شيء غير بشري، ساكن/متحرك، محسوس/مجرد...الخ.

وهذا مـا جعـل منها تقنيـة بلاغية قادرة على ترسيخ ثنائية المعنى في ذهن المتلقي.

ومن أبرز أشكال التضاد التي أسهمت الاستعارة فِي بنائها قوله:

فَهَدَاهُمْ بِالأَسْوَدَيْنِ وأَمْرُ اللهِ بِلْغٌ تَشْقَى بِهِ الأَشْقِيَاءُ[1]

الحارث يستخدم "الأسودين" للدلالة على القوت القليل، الذي لم يمنعهم من خوض المعارك والانتصـار، فـهو يوظف استعارة تصريحية ليعبر عن الزهد والتقشف الذي يوافق القوة والبأس وهو تضاد ضمني بين البساطة المادية، والرفعة المعنوية في المعركة.



مخطط 20: استعارة (أ)

[1] -الزوزني، شرح المعلقات السبع، ص 163.

وكذلك نجد الاستعارة في قوله:

لَمْ يَغُروكُمُ غُرُوراً وَلَكِنْ رَفَعَ الآلُ شَخْصَهُمْ وَالضَّحَاءُ[1]

يقول الشاعر إن العدو لم يستطع أن يخدعكم بخداع أو مكر، بل الذي جعلكم ترونهم وتهيأ لكم حضورهم هو "رفع الآل" و"الضحاء"؛ أي أن السراب الآل (الذي يظهر في الصحراء عند شدة الحر) وضوء الشمس في الضحى، صوّر لكم أشباحاً وأجساماً، فخُيّل إليكم أن العدو حاضر بينما لم يكن موجوداً.

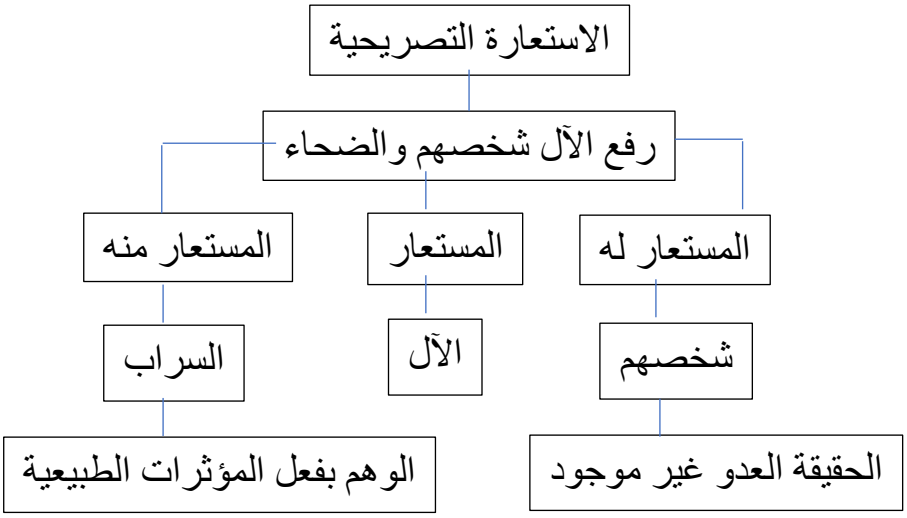
والاستعارة هنا تصريحية في قوله" رفع آل شخصهم"، حيث شبّه السراب بأنه يرفع أشخاص العدو، فحذف المشبَّه (السراب) وصرّح بالمشبَّه به (الشخص)، فيكون الآل كأن له قدرة على رفع الأشخاص.

وكذلك أُعطي للضحاء دور تصويريا، فكأن ضوء الشمس يُظهرهم، فكل ذلك فيه خيال بصري واستعارة تقوم على إيهام الرائي بوجود ما ليس موجوداً.

فالبيت يحمل ثنائية ضدية غير مباشرة بين الحقيقة والوهم، فالحقيقة أن العدو غير موجود، والوهم أنكم رأيتموه بفعل المؤثرات الطبيعية.

وهذا يُوظّف لبيان حنكة قوم الشاعر، وأنهم لا يُخدعون بسهولة، بل حتى أوهام الطبيعة لا تغريهم ولا تضلهم.

[1] - الزوزني: شرح المعلقات السبع، ص 163.



مخطط 21: استعارة (ب)

من خلال تحليل الاستعارات في معلقة الحارث بن حلزة، يتبين لنا أن هذه الصور البيانية لم تكن محض تزيين بلاغي، بل كانت وسيلة فنية تعبّر عن عمق الموقف وتخدم بنية التضاد الكامن في القصيدة. فقد استعار الشاعر مفردات الطبيعة والواقع وحالات النفس ليبني عالماً مزدوج الأبعاد، يبرز فيه الحق مقابل الباطل، والوفاء مقابل الغدر، والقوة مقابل الضعف.

وقد ساهمت الاستعارات بشكل كبير في ترسيخ الرؤية الجدلية التي تأسست عليها المعلقة، فجاءت كل صورة تحمل في طياتها توتراً دلالياً يعمق المعنى ويغذي الثنائية الكبرى بين بكر وتغلب، ليس فقط على مستوى الخطاب، بل أيضاً على مستوى الوجدان العربي الجمعي.

2.2. الكِنايات:

إذا كانت الاستعارة قد أتاحت للشاعر أن يُجسّد المعاني ويكثف الدلالات في صور مشهدية قوية، فإن الكِناية منحته بُعداً آخر من التعبير، أكثر تلميحاً وأشد عمقاً، إذ لجأ إليها ليكشف المستور ويوصل الرسائل دون تصريح، مما جعل منها أداة بلاغية فاعلة في بناء التوتر الدلالي وتدعيم الثنائيات الضدية في نصه. لذا سننتقل إلى دراسة الكِنايات

في المعلقة بوصفها أحد المفاتيح البلاغية لفهم بنية الخطاب الشعري عند حلزة. ومما جاء منها قوله:

ثُمَّ فَاؤُوا مِنْهُمْ بِقَاصِمَةِ الظَّهْرِ وَلاَ يَبْرُدُ الغَلِيلَ المَاءُ[1]

يتحدث الشاعر عن عودة العدو بعد الهزيمة، ويصفها بـ: "قاسمة الظهر"، كناية عن شدة الهزيمة والضرر البالغ؛ فهي لا تُصرّح بالموت أو الإذلال، بل تشير إليه من خلال التعبير بـ: "قاسمة الظهر" أي ما يكسر الظهر ويضعف القامة، وهو تصوير غير مباشر للهوان والانكسار.

"ولا يبرد الغليل الماء "فهي كناية عن عمق الغضب وشدة الخذلان، بحيث لا تنفع معه حتى وسائل التهدئة العادية (كالماء). وهذه الكناية تدل على أن ما حلّ بهم لا يُطفئه شيء، وهو تعبير عن شعور داخلي بالعجز والمهانة.

وظّف الشاعر الكناية في هذا البيت لتعطي قوة تصويرية مكثفة للموقف، كما تُسهم في تعميق ثنائية النصر والهزيمة، والقوة والضعف، دون الحاجة للتسمية المباشرة، وتُظهر فخر الشاعر بقومه عبر عرض أثر فعلهم في عدوهم بطريقة موحية.

كما نجد استعانته بالكناية في بناء المعلقة في كثير من المواضع، منها:

وَفَعَلْنَا بِهِم كَمَا عَلِمَ اللهُ وَمَا إِنْ للخَائِنِينَ دِمَاءُ[2]

ففي قول الشاعر "وفعلنا بهم كما علم الله" كناية عن الشدة والفظاعة في الانتقام، إذ لم يُصرّح بما فعله قومه بأعدائهم، بل ترك الأمر مبهماً وأحاله إلى علم الله وحده، وهذا الإبهام يحمل دلالة على عِظم الفعل وهيبته، ويُستخدم هنا للإيحاء ليس للتحديد.

وفي قوله: "وما إن للخائنين دماء"، كناية عن الاحتقار ونفي القيمة، فالدم عادة ما يكون رمزاً للحرمة ولقيمة الإنسان، أما حين يُقال إن "الخائن لا دم له"، فالمقصود أنه لا يستحق الدفاع عنه ولا يُثأر له، بل يُهدر دمه لأنه خان قومه.

وظّف الشاعر هذه الكناية لأنها تخدم غرضه الهجومي والدفاعي في آنٍ واحد:

[1] - ، الزوزني، شرح المعلقات السبع، ص 169.
[2] -المصدر نفسه، ص165

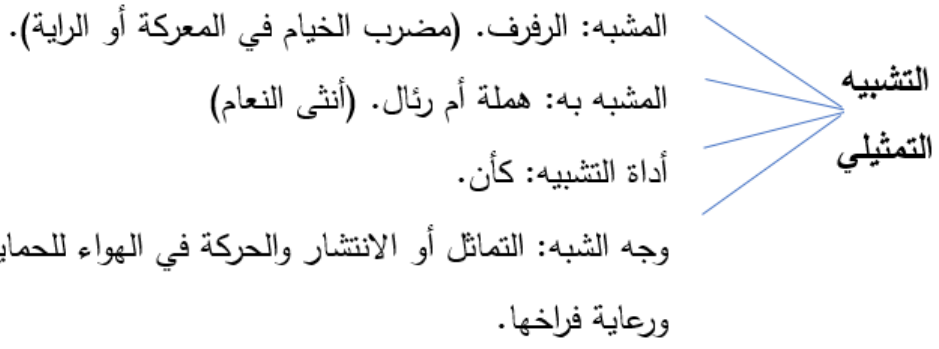
- هجومياً في تصوير الانتصار الساحق على العدو.
- دفاعياً في تبرير شدة الفعل، لأن العدو خائن لا يستحق الرحمة أو الاعتبار.

لقد مثلث الكنايات في معلقة الحارث بن حلزة أداة تعبيرية ذات بعد دلالي عميق، أتاحت للشاعر الإفصاح عن معاني حماسية كالشدة، والعار والخيانة دون التصريح المباشر، قد مكنته هذه الصياغة الايحائية من شحن معانيه بنفس بلاغية عالية، تعكس فطنة الشاعر الجاهلي في التوصيل والتأثير، محافظا على هيبة الرسالة وبلاغة الخطاب معا.

3.2. التشبيه:

التشبيهات في معلقة الحارث تمثل عنصرا من عناصر التصوير البياني حيث لجأ إليها الشاعر لتقريب الصورة وإثارة الخيال مستخدما ادواته الفنية من أدوات التشبيه والمشبه والمشبه به وغالبا ما يحفها سبب يبرز وجه الشبه ومن امثلة ذلك:

بِزَفُوف كَأَنَّهَا هِقْلَةٌ أُ مُّ رِئَال دُوِّيّة سَقْفَاءُ[1]



مخطط 22: التشبيه التمثيلي

يصور الشاعر مشهد الراية المنتشرة المرتفعة في جو المعركة وكأنها أم طيور ترفرف في العراء تبحث عن فراخها أو تحميهم فنلاحظ أنه شبه الرفرف (وهي الخيمة

[1] - الزوزني: شرح المعلقات السبع، ص 156.

أو راية الجيش) بـ "هملة أم رئال" أي ام طيور صغيرة مهملة في الصحراء من نوع "سقفاء" والسقفاء نوع من أنواع الطيور.

وفي هذا التشبيه تصوير للحركة والضعف والتماثل مقابل مشهد القوة والانتصار مما يضيف تضادا ضمنيا.

كما نجد الشاعر يوظف تشبيها بليغا في قوله:

أَسَدٌ فِي اللِّقَاءِ وَرْدٌ هَمُوسٌ وربيعٌ إِنْ شَمَّرَتْ غَبْرَاءُ[1]

مخطط 23: التشبيه البليغ

هنا شبه الشاعر المقاتل بالأسد في موقع اللقاء (أي المعركة) فـ "الورد" هو الأسد الأحمر الضخم و"الهموس" تدل على الهدير أو الزئير الخافت وهو تشبيه يصور قوَّتهم وهدوءهم القاتل وشجاعتهم عند مواجهة الخصم وبأسهم في القتال.

بالرغم من وجود تشبيهات فنية جميلة في المعلقة الاَّ أن عددها محدود مقارنة بالاستعارات والكنايات وغاليا ما جاءت لتخدم مشاهد الحركة والعنف أكثر من تجسيد القيم أو الرموز.

ومن هنا يمكننا القول أنّ الشاعر اعتمد بدرجة أكبر على الاستعارات والكنايات مقارنة بالتشبيهات، وذلك للأسباب الآتية:

كون الاستعارات أكثر قوة وعمقا وقد استخدمت لتكثيف المعنى ونقله من المستوى الحسي إلى المجازي، وهو ما يناسب الطابع الحربي والدفاعي للقصيدة.

[1] - الزوزني: شرح المعلقات السبع، ص 165.

وكذلك الكنايات كانت أداة فعالة للتعبير غير المباشر عن مفاهيم حساسة أو معقدة كالهزيمة والوفاء والخيانة.

فاعتمد الشاعر على الاستعارات والكنايات بشكل كبير وأيضا استعانته ببعض التشبيهات خلق توازنا بلاغيا رائعا وما جعله يلجأ لمثل هذه الصور البيانية هو:

طبيعة الموقف الدفاعي للشاعر والتي تقتضي التحفظ والتلميح أكثر من التصريح، ولذلك الكناية حاضرة بقوة.

لتقوية الحجة وتعميق المعنى ما جعله يبالغ في توظيف الاستعارات التي تحمل الكلمات معاني مضمرة.

أما بالنسبة للتشبيه فقد حضر لدعم الصورة البصرية والحركية لكنه لم يكن الأداة الأساسية.

هذا مـا يحقق شعريـة النص التي تقوم" على إضمار الأنساق المؤسسة للنص على مبدأ الضدية، وهذا ما يؤدي إلى وضوح المسافة بين المعنى الظاهر والمعنى المضمر"[1]، وهذا القول يشير إلى أن الشعرية الجمالية للنص تتجلى في توظيف الضدية بشكل خفي، مما يفتح آفاقا تأويلية بين المعاني الظاهرة والمضمرة، وهو ما يحققه الجانب البلاغي في المعلقة.

4.2. الجناس والطباق

ما نلاحظه أن الحارث وظف الطباق بدرجة أكبر من الجناس فنجده في قوله:

لَمْ يَغُرُّوكُمْ غُرُورا و لَكِن رَفَعَ الآلُ شَخْصَهُمْ والضَّحَاءُ[2]

الطباق: الآل / الضحاء

فالآل هو السراب والضحاء هو ضوء النهار الصريح (الحقيقة) وهما ضدان

وظيفته: يوضح كيف انكشفت حقيقة الخصم بعد أن كانت محفية أو مغرية كظل لكن الحق ظهر كالشمس.

[1] - غيثاء قادرة: الثنائيات الضدية وأبعادها في نصوص من المعلقات، ص36

[2] - الزوزني: شرح المعلقات السبع، ص163.

وأيضا الطباق بين العزيز والذليل في قوله:

لاَ يُقِيمٌ بِالبَلدِ السَّهْلِ وَلاَ يَنْفَعُ الذَّلِيلَ النَّجَاءُ العَزِيزُ [1]

وقد وظفه الشاعر لبيان أن الكرامة لا تحتمل الذل وأن الهرب لايفيد من فقد عزته.

هكذا يظهر الطباق في معلقة الحارث بن حلزة كآلية بلاغية تكشف عن التوترات والمعاني المتقابلة التي تزخر بها القصيدة، وتخدم بجلاء بناء الثنائيات الضدية وإذا كان الطباق قد أبان عن مهارة الشاعر في التصوير عبر التضاد، فإن الجناس يكشف عن حسه الموسيقي وحرصه على إيقاع اللغوي يرسخ المعنى في ذهن المتلقي، مما يدعونا إلى التوقف عند ابراز نماذج في المعلقة.

آذَنَتْنَا بِبَيْنِهَا أَسْمَاءُ رُبَّ ثَاوٍ يُمَلُّ مِنْهُ الثَّوَاءُ [2]

"ثاو"(المقيم المتردد) و"الثواء" (المقام أو البقاء).

هنا جناس ناقص بسبب اختلاف حركة الحروف (واو في الأول، ألف في الثانية مع تشابه الجذر (ث–و–ي).

وأيضا في قوله:

زَعَمُوا أَنَّ كُلَّ مَنْ ضَرَبَ العِيرَ مَوَّال لَنَا وَأَنَّا الوَلاَءُ[3]

فالجناس بين "الولاء" و"موال"

"موال" اسم فاعل من "والي" بمعنى النصير أو التابع

"الولاء" مصدر من الفعل نفسه، أي الانتماء أو التبعية

فهما يشتركان في أصل الاشتقاق والحروف الرئيسية لكنهما يختلفان في الصيغة، لذلك الجناس ناقص وليس تاما.

يظهر الجناس في معلقة الحارث بن حلزة كوسيلة جمالية تضفي على النص ايقاعا خفيا وتناغما لفظيا يعزز المعنى ويشد الملتقى، وإن تفاوت حصوره بين القوة والضعف.

[1] - الزوزني: شرح المعلقات السبع، ص162.
[2] - المصدر نفسه، ص 155.
[3] - المصدر نفسه، ص158.

ومنـه نستطيـع القول أن كلا من الطباق والجناس أسهما في تعزيز جمالية المعلقة فالطباق أبرز التناقضات وأغنى المعنى، بينما اضفى الجناس ايقاعا موسيقيا زاد من تشويق النص وجمالـه، وتكامل العنصران لخلق تناغم بلاغي يمهد للوقوف على الأثر الصوتي في بناء القصيدة.

3/ المستوى الصوتي : دور التكرار الصوتي في بناء دلالة الثنائيات الضدية

بعد أن تبين لنا كيف شكلت الثنائيات الضدية عماد المعنى في بنية المعلقة، كان من الضروري أن ندرس الجانب الصوتي، بوصفه بعدا جماليا يرافق هذا التضاد وعمقه. ويكسبه إيقاعا وشعورا، فالأصوات في المعلقة لم تكن مجرد أداة للتواصل، ولم تكن أيضا مجرد أداة للتوصيل، بل جاءت لتخدم المعنى، وتؤكد حدة الصراع، حتى بدأ الصوت نفسه طرفا في الثنائية ينحاز إلى جهة ويظهر وقع المواجهة بين الأضداد.

1.3. الجانب الصوتي ودلالته في بنية التضاد

انطلاقا من أهمية البنية الصوتية في تشكيل الأثر الدلالي، كان لابد من التوقف عند الأصوات الأكثر تكرارا في معلقة الحارث بن حلزة.

الصوت	أ	ب	ت	ث	ج	ح	خ	د	ذ	ر	ز	س
تواتره	790	106	98	13	40	44	34	38	14	96	13	43

الصوت	ش	ص	ض	ط	ظ	ع	غ	ف	ق	ك	ل	م
تواتره	25	21	19	16	04	91	22	48	35	47	300	184

الصوت	ن	هـ	و	ي	مجموع الأصوات
تواتره	202	101	143	156	2739

الجدول 11: الأصوات الأكثر تكرارا في معلقة الحارث بن حلزة.

من خلال هذا الجدول نلاحظ تفاوت نسب تواتر الحروف في المعلقة، الأمر الذي يفتح المجال أمام تصنيفها إلى أصوات مجهورة وأخرى مهموسة، من أجل الوقوف على أثر هذا التوزيع في دعم الثنائيات الضدية وبناء دلالات النص.

الأصوات المجهورة: وتعني بها "تقارب أو تضام الوترين بصورة لا تسمح بسهولة مرور تيار الهواء الصادر من الرئتين، وهذه الأصوات المجهورة يبلغ عددها 15 صوتا وهي (غ، ل، ب، ج، أ، د، ر، ض، و، ع، ي، ز، ظ، ذ، م)"[1]

الأصوات المهموسة: وهي "صوت أضعف الاعتماد في موضعه حتى جرى معه النفس عددها 12 صوتا وهي (ف، ت، ث، ط، س، ش، ص، ك، ح، خ، ق، ه،)"[2]

والجدول الآتي يبين نسبة تواتر كل من الأصوات المجهورة والمهموسة في المعلقة:

الأصوات	مجموعها	نسبتها (%)
المجهورة	1860	67.90
المهموسة	525	19.16

الجدول 12: نسبة تواتر كل من الأصوات المجهورة والمهموسة في المعلقة

بعد إحصاء الأصوات في المعلقة، نلاحظ أن الأصوات المجهورة قد بلغت نسيتها 67.90، في حين بلغت نسبة الأصوات المهموسة 19.16، وهو ما يعكس طبيعة التعبير الشعري الذي يغلب عليه الطابع الجهري المرتبط بالخطاب الحماسي والدفاعي. فهي توحي بالصلابة والجدية والجهورية ما يتناسب مع موقف الشاعر في اثبات الحق ودحض ادعاءات الخصم لأنها تسند المعاني الحجاجية والاتهامية، فالمعلقة قائمة على خطاب دفاعي حاد ملئ بالردود والعتاب والتحدي، وهذه المعاني تحتاج إلى نبرة فيها حزم وصوت جهوري واضح.

[1] - كريم زكي حسام الدين: أصول تراثية في اللسانيات الحديثة، مكتبة النهضة المصرية، ط3، 2021، ص 106.
[2] - عبد القادر عبد الجليل: هندسة المقاطع الصوتية وموسيقى الشعر العربي، دار صفاء، عمان، ط1، 1998،ص 42.

2.3. صوت الألف بين التواتر والدلالة في تشكيل الثنائيات الضدية

من اللافت في هذا السياق أن الصوت "أ" تصدر جميع الأصوات من حيث التكرار، إذ ورد 790 مرة الأمر الذي يستدعي التوقف عند دلالته في بنية التضاد.

ومن اللافت في هذا السياق أن الصوت "أ" تصدر جميع الأصوات من حيث التكرار، إذ ورد 790 مرة الأمر الذي يستدعي التوقف عند دلالته في بنية التضاد.

إرتباط الدلالة بالصوت "أ"	الثنائية الضدية
كثرة "أ" توحي بدفع الصوت كمن يعلن مكانته مما يخدم تأكيد جانب السيادة وتنفيذ الخضوع	**السيادة ≠ الخضوع**
النظرة العالية توحي بالحيوية والبقاء وكأن الشاعر يصرخ في وجه الناس معلنا للحياة	**الحياة ≠ الموت**
"أ" يعكس الصخب، النزال والمواجهة في مقابل الصمت المرتبط بالسلم، فيعزز حضور الحرب	**الحرب ≠ السلم**
الجهر بالصوت يوحي بالحضور القوي والتفاعل للصمت المرتبط بالغياب	**الحضور ≠ الغياب**

الجدول 13: إرتباط الدلالة بالصوت "أ"

يلعب الصوت الجهري "أ" في معلقة الحارث بن حلزة دورا صوتيا فعالا في بناء المعنى إذ لا يقتصر على القيمة النغمية، بل يتجاوزها ليخدم الثنائيات الضدية الكبرى التي تشكل بنية المعلقة، فتكرار الصوت يعكس التوتر بين السيادة والحضور، ويترجم موقف الشاعر الذي يعلو صوته دفاعا عن قومه، نافيا عنهم الهوان ومثبتا جدارتهم بالحياة والسيادة. ومن هنا تتجلى العلاقة بين معيار الصوتي والمعيار الدلالي للمعلقة حيث يخدم الصوت الشعر في توجيه المعنى وتكثيفه.

4/ الجانب الإيقاعي للمعلّقة:

1.4. الوزن والقافية

التقطيع الصوتي للبيت الأول من المعلقة:

آذَنَتْنَا بِبَيْنِهَا أَسْمَاءُ رُبَّ ثَاوٍ يُمَلُّ مِنْهُ الثَّوَاءُ[1]

أآذنتنا ببينها أسماء و ربب ثاون يملل منه تثواء و

0/0//0/ 0//0// 0/0//0/ 0/0/0/ 0//0// 0/0//0/

فاعلاتن متفعلن فعلاتن فاعلاتن متفعلن فاعلاتن

البحر المعلقة: الخفيف

تتسم معلقة الحارث بن حلزة ببنية إيقاعية متوازنة ومرنة، حيث نظمها الشاعر على بحر خفيف، وهو بحر يتميز بإيقاع خفيف متماوج يجمع بين الصرامة والليونة، ما جعله ملائماً للمقام الدفاعي الذي يتخذه الشاعر في معرض رده على خصومه. وقد جاء هذا الوزن ليعكس التوتر القائم بين الثنائيات الضدية الكبرى في المعلقة، حيث يضفي الإيقـاع نوعـاً من التوتر المتصاعد يخدم البنية الجدلية للقصيدة ويعزز حضور التضاد في الوعي الجاهلي والعربي.

القافية وآثارها في تشكيل النغمة الدفاعية:

تعد القافية من أهم العناصر المشكلة لموسيقى المعلقة، ولها دور فعّال في تحقيق التوازن الصوتي. وقد عرّفها الأخفش على أنها "آخر كلمة في البيت أجمع، وإنما سُميت بالقافية لأنها تقفو الكلام، أي تجيء في آخره"[2]. كما أنها تُقسّم حسب حركة حرف الروي أو سكونه إلى قسمين هما:

قافية مقيّدة: وهي ما كان رويها ساكناً.

قافية مطلقة: هي ما كان رويها متحركاً.

[1] - الزوزني: المعلقات السبع، ص155.

[2] - شعبان صالح: موسيقى الشعر بيت الاتباع، دار غريب، القاهرة، (د.ط)،2007م، ص276.

اختُتمت كل أبيات المعلقة بكلمات تنتهي بـ"ا ء"، ما يجعلها تمتاز بامتدادها الصوتي المفتوح، الذي يشبه النداء أو التنبيه. وهذا الامتداد ينسجم مع "الطابع الدفاعي" للمعلقة، فالشاعر لا يفتتح بالحماسة كما فعل عمرو بن كلثوم، بل يبدأ بالعتاب والتبرير. فالقافية المطلقة تعزز نغمة الشرح والتوضيح، فتكرار القوافي على نفس النمط (مد طويل + همزة) إيقاعاً داخلياً يوحي بالثبات والاتزان. وكأن الشاعر يريد إقناع الخصم بالتريث وعدم التهور. إلا أن هذا الاتزان مصحوب بنبرة حادة تنسجم مع لهجة الدفاع والرد المكتسب من صوت الهمزة الجهري الانفجاري للقافية أثر بارز في سياق النص؛ فهي تخدم الغرض الدفاعي، إذ تخلق نغمة هادئة طويلة النفس بعيدة عن الانفعال المفاجئ، وهذا يتناسب تماماً مع خطاب الشاعر الحكيم الحارث بن حلزة وهو يدافع عن قومه أمام الملك. كما يتماس مع الثنائيات كثنائية "الحق والباطل" أو "الخيانة والوفاء" لأنه يعكس رغبة الشاعر في أن يُسمع صوته بوضوح وهدوء.

وهنا يمكننا القول إن القافية عند الحارث بن حلزة جاءت مخالفة وهذا لما هي عليه في معلقة عمرو بن كلثوم، التي اعتمدت على قوافٍ قصيرة وقوية الصوت، توحي بالهجوم والاقتدار.

2.4. التوازن الإيقاعي والتضاد:

يظهر التضاد في مقابل هذا الإيقاع المنتظم في معاني الأبيات التي تتأرجح بين الحرب والسلم، وبين المذنب والبريء، والاتهام والدفاع. فبينما تسير الأوزان بثبات، تتصادم المعاني داخلها.

وهذا التضاد بين الشكل (الإيقاع المنضبط) والمضمون (المعاني المتوترة) يعكس لنا استراتيجية الشاعر؛ فهو لا يصعّد الأحداث من البداية، بل يوازن، ثم يهاجم ضمنياً بحجج قوية مغلفة بإيقاع هادئ يمنح كل طرف من الثنائية مساحة صوتية متساوية تقريباً. مما يشعر القارئ بميزان لغوي يخدم فكرة العدالة والإنصاف التي يدافع عنها الشاعر.

وهكذا يتجلى التوازن الإيقاعي في معلقة الحارث بن حلزة، ليس بوصفه مجرد عنصر موسيقي، بل آلية فنية تُسند في بناء الثنائيات الضدية وتطويع التصعيد الهجومي ضمن إيقاع منضبط.

لقد تحوّل الإيقاع إلى لغة خفية تؤطر الصراع، وتجعل من التضاد في المضمون انسجاماً في الشكل، مما يعكس براعة الشاعر في الدفاع دون انفعال، وفي الغضب دون فوضى.

5/أنماط ووظائف تشكيل الثنائيات الضدية:

1.5. الثنائيات الضدية المباشرة:

هي الثنائيات التي تأتي بشكل واضح في شكل مقابلة مباشرة بين الكلمتين الضد تبين دون الحاجة إلى تفسير موسع، وتستخدم هذه الثنائيات لتوضيح الفروق أو التناقض بين عنصرين متضادين بشكل جلي.

وهو ما يتضح في قوله: (الملك ≠ الرعية)، (العزيز ≠ الذليل) و (الحرب ≠ السلام)

لاَ يُقِيمٌ بِالبَلَدِ السَّهْلِ وَلاَ يَنْفَعُ الذَّلِيلَ النَّجَاءُ العَزِيزُ [1]

إن ذكر الطرفان المتقابلان المتضادان صراحة (العزيز ≠ الذليل) في سياق دلالي يعزز التضاد بينهما كما تظهر هذه الثنائيات المباشرة أيضا في قوله: (الرأفة ≠ الإبادة).

ثُمَّ خَيْلٌ من بَعْدَ ذَاكَ مَعَ الغَلَّا ق لاَ رَأْفَةٌ وَلَا إِبْقَاءُ[2]

إن الشاعر بنفيه للرأفة يثبت القسوة.

2.5. وظيفة الثنائيات الضدية المباشرة:

- إبراز الفارق الجوهري بين الآنا والأخر: تستخدم الثنائيات الضدية الصريحة مثل (نعز/ نذل) (نكرم/ نهين) وغيرها، لتأكيد الفرق الشاسع بين الشاعر وخصومه وذلك بأسلوب لا لبس فيه لتثبيت موقفه بطريقة لا تحتمل التأويل أو الغموض.

[1] الزوزني: المعلقات السبع، ص 162.
[2] -المصدر نفسه: ص 169.

◆ تعزيز الحدة الخطابية وبناء الإيقاع الحجاجي: الثنائيات المباشرة تخلق إيقاعا خطابيا قويا يعتمد على التقابل الصارم، مما يضفي على القصيدة حدة وقوة في الدفاع عن النفس وفي اتهام الخصوم، وهو أمر مهم في السياق السياسي الذي قيلت فيه.

◆ ترسيخ الصورة الذهنية للطرفين: عبر هذه الثنائيات يتم تكوين صورتين متقابلتين، صورة مشرفة لقبيلة الشاعر، وصورة سلبية للطرف الآخر، ما يجعل الثنائيات أداة للضغط النفسي والمعنوي على الخصم.

وبهذا فإن استخدام الشاعر للثنائيات الضدية المباشرة، يخلق تأثيرا دراميا على الملتقى ويزيد من وضوح الموقف الشعري.

3.5. الثنائيات الضدية الضمنية:

هذه الثنائيات لا تظهر مباشرة بين كلمتين ضديتين بل تأتي عبر سياق أو من خلال التلميحات كقول الشاعر:

ثُمَّ فَاؤُوا مِنْهُمْ بِقَاصِمَةِ الظَّهْرِ وَلاَ يَبْرُدُ الغَلِيلَ المَاءُ [1]

ثم "فاؤوا" أي رجعوا منهزمين والفعل "فاء" يستخدم عادة للدلالة على الرجوع وقد يكون رجوعا مذلا أو قهريا في سياق المعارك "بقاصمة الظهر" أي أن الهزيمة التي أصابتهم كانت موجعة جدا لدرجة أنها قصمت ظهورهم أي أضعفتهم تماما و أثرت عليهم بشدة "لا يبرد غليل الماء " الغليل هو العطش الشديد ولكن المقصود هنا ليس عطش بل عطش الانتقام والحقد والماء رمز للتهدئة، والبيت يقول أن حتى الماء وهو عادة ما يطفئ العطش لا يطفئ الغليل الموجود في النفوس من شدة الألم والغضب من خلال هذا الشرح المبسط نجد أن الشاعر وظف ثنائيات ضدية غير مباشرة.

كالقوة والانكسار: فالمنتصرون أقوياء والمنهزمون رجعوا منكسري القلوب والظهور.

[1] - الزوزني: شرح المعلقات السبع، ص 169.

الغضب ≠ السكون: حتى بعد النصر الغليل لم يبرد مما يعكس حالة شعورية مضطربة ومتوترة تبرز أن الانتصار لم يكن كافيا أمام حجم المظلومية.

وكذلك نجد هذه الثنائيات الغير مباشرة في قوله:

مَاجَزِعْنَا تَحْتَ العَجاجَةِ إِذْ وَلُوا شَلاَلاً وَإِذْ تَلَظَّى الصَّلاَءُ[1]

يقصد الشاعر في قوله "ما جزعنا " نفي الجزع أي لم نخف أو نضطرب تحت العجاجة؛ العجاجة هي الغبار الشديد الناتج عن معركة.

وإذا تلظى الصلاء "الصلاء" هو نار الحرب أو لهيبها وتلظي تعني اشتد ولهب فالبيت ينتج بهذا ثنائيات ضمنية كالثبات ≠ الجزع: نفي الشاعر الجزع ليثبت الثبات مما يشكل ثنائية ضمنية بين الضعف والقوة النفسية.

4.5. وظيفة الثنائيات الضدية الضمنية:

- توسيع شبكة المعاني غير المباشرة:

الثنائيات الضمنية تفتح مجال التأويل وتضفي على النص طابعا غنيا ومرنا، إذ تخلق مستويـات من الفهـم تختلف بحسـب المتلقـي. فهـي لا تعتمد فقط على ثنائيات لفظية، بل على تصوير ضمني يتطلب انتباها وتحليلا، مما يزيد من عمق المعلقة.

- تقوية الحجة الخطابية:

نظرا للطبيعة الجدلية للقصيدة، فإن هذه الثنائيات تسهم في تقوية الحجاج بإظهار الفروق بين ما يجب أن يكون وما هو كائن، وتثبت صورة الخصم كضد مباشر لقيم الشاعر وقبيلته. فالحق يقابل الباطل، والشرف يقابل الخيانة، وإن لم تذكر الكلمات نفسها.

- إنتاج توتر درامي داخلي:

عندما تستحضر قيم متضادة في سياقات مختلفة، يتولد توتر داخلي يُبقي المتلقي مشدودا، كما يحدث في التنقل بين مشاهد السلم والحرب، أو بين الفخر والذل، وهذه الديناميكية تمنح النص طاقة درامية تُغني بنيته وتزيد من تأثيره.

[1] - الزوزني: شرح المعلقات السبع، ص166.

6/ التضاد في البنية الكبرى للخطاب الجاهلي:

1.6. ثنائية الشاعرين عمرو بن كلثوم / الحارث بن حلزة

العنصر	عمرو بن كلثوم	الحارث بن حلزة	وجه التضاد
نبرة الخطاب	نبرة هجومية فخور وتحد	نبرة دفاعية حجاجية عقلانية	تضاد بين الهجوم والدفاع
طريقة بناء الذات	تمجيد مباشر للقبيلة ((نحن السادة)	تبرير لمكانة القبيلة والرد على التهم	تضاد في بناء السيادة
التشكيل البلاغي	مشبع بالتشبيهات والصور القوية	أقل زخرفا أكثر منطقا وتقريرية	تضاد أسلوبي
غرض القصيدة	فخر وانتصار	دفاع وتبرئة	غرضان متضادان داخل إطار النزاع

الجدول 14: ثنائية الشاعرين عمرو بن كلثوم / الحارث بن حلزة

من خلال الجدول يتضح لنا كيف شكلت الثنائيات الضدية محورا دلاليا في كل من معلقتي عمرو بن كلثوم، والحارث بن حلزة، حيث اتجهت الأولى نحو خطاب هجومي قائم على السيادة والعزة، بينما اتجهت الثانية نحو خطاب دفاعي برهاني قائم على العدل واثبات الحق وبذلك تتكامل المعلقتان ضمن بنية خطابية واحدة، تجسد التضاد كأداة بلاغية وجمالية لكشف الهوية الجاهلية والتعبير عن القيم الثابتة والمتحولة.

2.6. ثنائية القبيلتين بكر / تغلب

المجال	تغلب	بكر	طبيعة التضاد
الموقع السياسي	**الطرف المطالب بالحق والمعتد عليه**	**الطرف المتهم بالخيانة والخصوصية**	**تضاد في تموضع النزاع**

التمثيل الشعري	عمرو بن كلثوم صوت القوة	الحارث بن حلزة صوت الدفاع	تضاد تمثيلي
الحضور في القصيدة	غالبا بصيغة "نحن" و"أبناء الملوك"	يشار إليهم بصيغة "هم" والخصوم	تضاد في التصوير

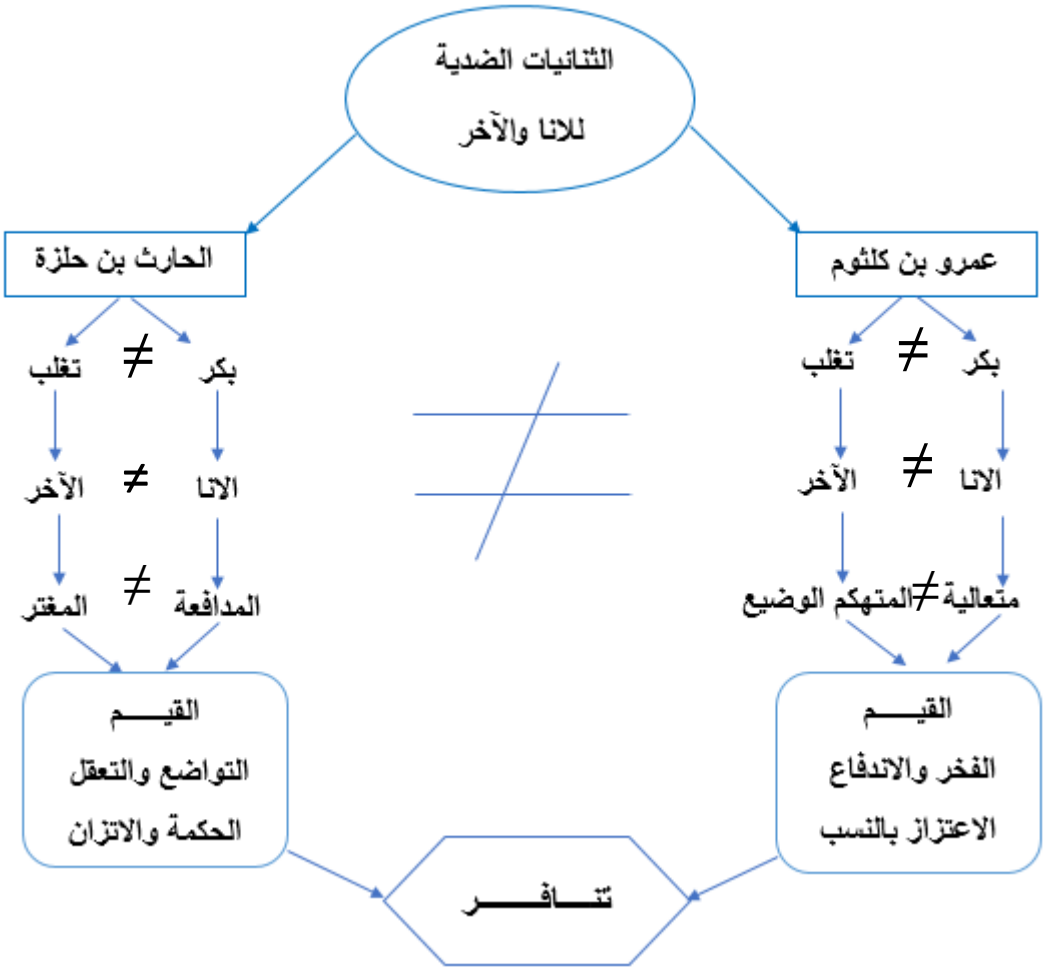
الجدول 15: ثنائية القبيلتين بكر / تغلب

نلاحظ من خلال ما جاء في الجدول أن ثنائية القبيلتين "بكر" و"تغلب" أن الشاعر الجاهلي وظّف الانتماء القبلي كأداة بلاغية لبناء التضاد، حيث ظهرت "تغلب" في خطاب عمرو بن كلثوم بوصفها قبيلة السيادة والردع، بينما تجلت "بكر" في خطاب الحارث بن حلزة كقبيلة مظلومة تدافع عن نفسها بالحجة والمنطق. ويكشف هذا التناوب في تقديم صورة القبيلتين عن عمق الرؤية الجدلية في الخطاب الجاهلي، حيث لا يُكتفى بإعلاء شأن الذات، بل يُؤسس كذلك لصراع رمزي يعكس التنافس القبلي بكل أبعاده الحضارية والقيمية.

3.6. ثنائية الأنا / الآخر:

الأنا والآخر بين تغلب وبكر، مقارنة بين معلقتي عمرو بن كلثوم والحارث بن حلزة في معلقة عمرو بن كلثوم.

التمثيل الشعري للأنا والآخر:



مخطط 24: التمثيل الشعري للأنا والآخر

هذا المخطط المفاهيمي يوضح لنا أن ثنائية بكر وتغلب بوصفهما نموذجا للثنائيات الضديــة فــي الشعر الجاهلــي بدءا بالأنا والآخر والانتهاء بالبنية الرمزية للصراع وانعكاسها على الخطاب الشعري ووظيفتها في ابراز القيم الجمالية.

في معلقة عمرو بن كلثوم تمثل "الأنا" المتعالية وبكر "الآخر" المتهكم والوضيع.

في معلقة الحارث بن حلزة تنقلب الأدوار فتصبح بكر "الأنا المدافعة " وتغلب "الآخر المغتر"، هذا التبادل يكشف بنية ثنائية متوازنة تميل إلى التنافر.

فتحول الخلاف بين بكر وتغلب إلى رمز لصراع أعمق بين قيم مثل الفخر مقابل التواضع والاعتزاز بالنسب مقابل التعقل والحكمة، والاندفاع مقابل الاتزان، فكل شاعر منهما كان يسقط هذه القيم على قبيلته ويحمل الاخر نقيضها.

7/ أهمية الثنائية الكبرى في بنية القصيدتين:

1.7 من منظور حضاري:

في البيئة الجاهلية لم تكن الثنائيات الضدية مجرد أدوات بلاغية، بل انعكاساً لوعي حضاري قبلي يقوم على صراع دائم بين المتقابلات: السيادة أو الخضوع، البقاء أو الفناء، الشرف أو المذلة...

فالثنائيات الكبرى هي لغة القبيلة للدفاع عن وجودها في مجتمع يؤسس على الثأر الحلف، والشرف، وبالتالي:

عند عمرو بن كلثوم، تمثل هذه الثنائيات تأكيداً لهيمنة تغلب حضارياً وسياسياً، أما عند الحارث بن حلزة، فتمثل خطاباً حضارياً تواصلياً يعيد تعريف قوة بكر، لا كتغول، بل كعدالة واستحقاق.

2.7. البنية الجدلية

الثنائيات الكبرى تؤسس لبنية جدلية تقوم على:

عرض الأطروحة: **نحن أهل السيادة.**

تفنيد النقيض: **أنتم لستم أولى بها.**

التدليل والتعليل، **بالتاريخ، الحرب، والمواقف.**

فالبنية في موقف عمرو بن كلثوم كانت عبارة عن أطروحة هجومية فيها يقين بالعلو أما بالنسبة للحارث بن حلزة، فموقفه جدلي تفسيري، للدفاع لا للادعاء.

بينما نجد استخدام الثنائيات الضدية عند عمرو يستخدم لنسف الطرف الآخر ككل، أما عند الحارث بن حلزة، يستخدم لتفكيك صورة تغلب كمظلوم مزيف.

نأتي إلى البنية فنجدها عند عمرو بن كلثوم: جدلية تصعيدية تنتهي بالإجبار (أبونا هاشم). اما عند الحارث بن حلزة فهي جدلية تفكيكية تنتهي بالتفاوض فأدوها).

3.7. وحدة التضاد الكبرى

الثنائيـات الكبـرى تكـوّن وحدة بنيوية كبرى في كل قصيدة؛ أي أنها ليست مفصولـة بل كل الثنائيات (حرب/سلم، حياة/موت...) تتغذى على الأخرى وتدعمها. وهذا ما يمنح القصيدتين: تماسكاً داخلياً في البناء وإيقاعاً فكرياً متماوجاً بين الحجة والعاطفة.

عنـد عمرو بن كلثوم: الوحـدة تشكـل "أنا تغلب"، التـي لا تقبـل التجزئـة، فهي في الحرب وفي المجالس، وفي الكرم، وفي السيادة.

عنـد الحـارث بن حلزة: الوحدة تشكل "خطاب بكر" ككيان مظلوم يطالب بالحق لا بالهيمنة لكنه لا يتنازل عن كبريائه القبلي.

يمكننا استنتاج أن الثنائيات الكبرى ليست مجرد تقنيات شعرية، بل منظومة حضارية تجسد وعي الجاهلي بصراعه الوجودي.

في معلقة عمرو بن كلثوم، تُستخدم لصنع خطاب علوي سلطوي، وفي معلقة الحارث بن حلزة، تُستخدم لإعادة التوازن وردّ الاعتبار.

وفي كلتيهما، هي التي تبني جدلية الشعر الجاهلي، وتوحّد خطاب القصيدة حول قطب التضاد الأعلى: "**نحن/أنتم**."

بناء على ما تقدم يمكن القول أنّ الثنائيات لا تستخدم لأغراض بلاغية فحسب، بل هيكل معنوي يبني عليه الحارث دفاعه.

الثنائيات تمكن من التوصيل غير المباشر للموقف دون إسفاف أو طعن صريح.

تظهر ملامح الفكر الجدلي الحجاجي في شعر الحارث مقارنة بالحماسة عند عمرو بن كلثوم.

8/ الثنائيات الضدية في المعلقة وإسقاطاتها على القضية الفلسطينية

تعدُّ الثّنائيات الضِّدية من أبرز الأدوات البلاغية الَّتي استخدمها الشعراء في العصر الجاهلي، لتوضيح المفاهيم الأساسية المتعلقة بالهوية والصراع والمكانة الاجتماعية، وقد عمل الشَّاعر الجاهلي عمرو بن كلثوم على توظيف هذه الثنائيات لإبراز تفوُّق قبيلته،

وتعظيم ملامح الهوية القبلية، لكن الثُّنائيَّات الضِّديَّة لا تقتصر على السِّياق الجاهلي فحسب بل تعدُّ بنية فكريَّة قابلة لإعادة التَّأويل في السِّياقات الاجتماعية، والثقافية، والسياسية المعاصرة.

وبما أنَّ المعلَّقة تقوم على الفخر، والقوَّة، والصِّراع مع العدو، فهي تحمل عناصر يمكن إسقاطها على القضيَّة العربية عامة والفلسطينيَّة خاصة، حيث توجد ثنائيَّات تعكس الواقع الفلسطيني، من نضال ومقاومة وصراع بينه وبين الاحتلال الإسرائيلي، أي أنَّه ربط هذه الثُّنائيَّات بمفاهيم مقاومة الاحتلال والدِّفاع عن الهوية والصراع المستمر من أجل الكرامة، فبالرغم من أن المعلَّقة من النُّصوص الجاهلية، إلاَّ أنَّها لا تزال تعكس صراعات وتحدِّيات راهنة.

هذا ما سيوضِّحه الجدول الآتي، والَّذي يبرز أهم الثُّنائيَّات الضِّديَّة الَّتي استخدمها الشَّاعر مرفقة بإسقاطاتها على الواقع الفلسطيني مع الكيان الصهيوني.

الثُّنائيَّات الضِّديَّة في المعلَّقة: المعنى الجاهلي(الثابت، الأصلي)	تحوُّل الثُّنائيّة في سياق القضيَّة الفلسطينيَّة: المعنى المعاصر (المتحول الإنزياحي)	أنموذج من المعلَّقة	قراءة الثُّنائيَّة الضِّديَّة من منظور المتلقِّي الجاهلي	إعادة قراءة الثُّنائيَّة الضِّديَّة من منظور المتلقِّي الفلسطيني(المعاصر)
العزّ≠ الذُّل	الصُّمود ≠ الاحتلال	وَأَيَّامٌ لنَا غُرّ طِوَالٌ عَصِينَا الملْكَ فِيهَا أنْ نَدِينَا[1]	العز كان مرتبط بالقوَّة والشَّرف بين القبائل	العز: يعبر عن الكرامة الوطنيّة والصُّمود

[1] - الزوزني:شرح المعلقات السبع، ص123

			الذُّل مرتبط بالضُّعف والمهانة فهو يعبر عن فقدان الكرامة وهو أقسى من الموت	الذُّل: يمثل الخضوع والمهانة والاستسلام الَّتي يرفضها المقاوم الفلسطيني
الشّجاعة ≠ الجبن	المقاومة ≠ الاستسلام	وَسَيِّدَ مَعْشَرٍ قَدْ تَوَجُوهُ بِتَاجِ الملك يَحْمِي المحجرينا[1]	الشَّجاعة كانت تمثِّل الفروسية والبطولة في المعارك أي أنّها تمثِّل الهويَّة الجاهليَّة الجبن يعتبر عارًا يلحق بصاحبه	الشَّجاعة تتجسَّد في مقاومة الاحتلال والتَّضحية الجبن يمثِّل الضُّعف أمام العدو وهذا ما لن يكون
النَّصر≠ الهزيمة	الأمل≠ الهزيمة	بِأَنَّ نُورِدُ الرَّايَاتِ بِيضًا وَنُصْدِرْهُنَّ	النَّصر يعزز مكانة القبيلة وشرفها الهزيمة تؤدِّي إلى فقدان الشَّرف	النَّصر يعبر عن تحقيق الاستقلال والحرِّية الهزيمة تشير إلى فقدان الأرض والكرامة

[1]- الزوزني:شرح المعلقات السبع ، ص123

		حُمْرًا قَدْ رَوِينَا[1]		
الكرم ≠ البخل	التَّضحية ≠ الجشع	وَتَرَى اللَّحْزَ الشَّحِيحَ إِذَا أُمِرْتث عَلَيْهِ لِمَالِهِ فِيهَا مُهِينَا[2]	الكرم مرتبط بحسن الضِّيافة والشَّرف البخل يعتبر عيبا وأمر مذموم بين القبائل وفي العرف العربي	الكرم يعبر عن التَّضحية بالنفس والمال والولد لدعم القضيَّة الفلسطينيَّة والتكافل والتَّضامن الاجتماعي البخل يمثِّل تخاذل الحكَّام العرب في دعم القضيَّة
الحياة والموت	النِّضال والشَّهادة	نَجِدُ رُؤُوسًا فِي غَيْرِ بِرٍّ فَمَا يَدْرُونَ مَاذَا يَتَّقُونَا[3]	الحياة تعني العيش بشرف الموت يعتبر شهادة في سبيل القبيلة	الحياة تشير إلى النِّضال المستمر من أجل استرداد الحقوق والأرض

[1] - الزوزني:شرح المعلقات السبع، ، ص123
[2]- المصدر نفسه، ص 119
[3]- المصدر نفسه، ص126

				الموت يعبِّر عن التَّضحيَّة في سبيل الوطن والشَّهادة
القوة والضعف	الاصرار والتراجع	نَشُقُّ بِهَا رُؤُوسٌ القَوْمِ شَقًّا وَنَخْتَلِبُ الرِّقابَ فَتَخْتَلِينَا (1)	القوَّة تمثِّل مبدأ الهيمنة والنَّجاة والاحترام وهي من أهم القيم القبلية الضُّعف علامة الخوف والعجز عن الدِّفاع عن النَّفس والقبيلة (احتقار من المجتمع)	القوَّة تمثِّل الإصرار على المقاومة بكل أشكالها وهي أداة البقاء ووسيلة الانتصار الضُّعف يمثِّل الخوف الَّذي يحاول الاحتلال زرعه في نفوس الفلسطينيِّين لكنَّه يقابل بإصرار على الصمود
السيادة والتبعية	الاستقلال والاحتلال	وَرِثْنَا المَجْدَ قَدْ عَلِمَتْ مَعَدٌّ نُطَاعِنُ دُونَهُ حَتَّى يَبِينَا(2)	السِّيادة رمز التميُّز أي تحكم ولا تحكم وفرض الكلمة في الحرب والسِّلم (السَّيد المتحكِّم)	السِّيادة رفض الإملاءات السياسيَّة وعدم الاستسلام للضغوط الدوليَّة حق الشَّعب الفلسطيني في تقرير مصيره واستقلاله على أرضه

[1]- الزوزني: شرح المعلقات السبع، ص125
[2] - المصدر نفسه، ص125

			التَّبعيَّة مرفوضة أخلاقيا واجتماعيا عند الانسان الجاهلي فهي رمز الخضوع (التَّابع المهان)	التَّبعية محاولات الاستعمار فرض الهيمنة والتَّحكم السياسي والاقتصادي والثقافي.

الجدول 16: الثنائيات الضدية في المعلقة وإسقاطاتها على القضية الفلسطينية

1.8. رؤيا وقراءة نقدية للثنائيات الضدية في جذرها الجاهلي واشعاعها المعاصر:

◆ثنائية (العز والذل):

تستخدم بشكل مستمر في الخطاب السِّياسي الفلسطيني، لتعزيز الشُّعور بالفخر الوطني والصمود والتحدي لنيل الحرية والعدالة.

◆مقارنتها بالمعلقة:

تمامًا كما كان عمرو بن كلثوم يرفع شعار العز ليربطه بهويَّة قبيلته، فإن الخطاب الفلسطيني

يرفض الانكسار أمام الاحتلال، ويدعو إلى التَّمسك بالحقوق الوطنيَّة مهما كانت التضحيات وهو ما اِلتمسناه في قول الشَّاعر الفلسطيني محمود درويش:

عبثا أحدق في البعيد

سأظل فوق الصخر... تحت الصخر صامدا[1]

فبالرغم من تغيّر الزَّمان والمكان إلاَّ أنَّ قيم المجتمع الجاهلي يمكن إسقاطها على مجتمعاتنا الحالية بمختلف قضاياها، ولهذا تم استغلال هذه الثنائية لتذكير الشَّعب

[1] - محمود درويش: ديوان "عاشق من فلسطين"، دار العودة، بيروت، لبنان، ط2، 1993م، ص57

الفلسطيني بأنَّ الكرامة الوطنيَّة أعلى من أي تسوية غير عادلة، سواءً كان ذلك من خلال المقاومة المسلَّحة أو المقاومات الشَّعبية الَّتي ترفض الذُّل وتدعو للعزَّة والكرامة.

◆ثنائية (الشجاعة والجبن):

تعدُّ أحد أهم المحاور الرَّئيسيَّة في شدِّ الهمم وتصوير الاحتلال الإسرائيلي بأنَّه احتلال جبان، يواجه الشَّعب الفلسطيني الأعزل بشتَّى الأساليب القمعيَّة، بينما يتم تصوير الفلسطينيِّين

على أنَّهم شجعان، لا يترددون في مواجهة القوة الاحتلالية.

◆مقارنتها بالمعلقة:

جاءت الشّجاعة في المعلَّقة على أنَّها مقياس لقيمة القبيلة وكرامتها، وهذا ينطبق على الوضع الفلسطيني الَّذي يراهن على إرادة المقاومة، ويصور الاحتلال بالجبن لأنه يتجنب المواجهة ويخاف من حجارة صغيرة بيد طفل شجاع، كما في قول الشَّاعر محمود درويش:

تعالوا يا رفاق القيد والأحزان

كي نمشي

فلن نقهر

ولن نخسر

سوى النعش[1]

◆ثنائية (النصر والهزيمة):

تمثِّل هذه الثُّنائيِّة أساسًا تحفيزيًّا ورؤية حقيقية تؤكد أنَّ الشَّعب الفلسطيني الأبي لا ينهزم وهذا ما تؤكده النَّجاحات العسكرية الصغيرة، والإنجازات السِّياسيَّة الكبرى مثل اعتراف الدول بفلسطين، أو محاكمة الاحتلال على جرائمه الشَّنيعة في المحكمة الدوليَّة.

[1] - محمود درويش: ديوان "عاشق من فلسطين"، ص112

◆**مقارنتها بالمعلقة:**

في المعلَّقة يظهر النَّصر بمثابة فخر، والشُّعور بالهزيمة غير وارد، هكذا يصوَّر الفلسطينيون في انتفاضاتهم، على أنَّها في حالة من الصمود المستمر رغم جميع التحديات والصعوبات، فمواقفهم تطابق قول الشَّاعر درويش:

إلى الأعلى

أغانينا

سنصنع من مشانقنا

ومن صلبان حاضرنا وماضينا

سلالم للغد الموعود[1]

استخدمت هذه الثُّنائيَّة لتغذية الأمل لدى الشَّعب الفلسطيني كون الاستمرار في المقاومة سيؤدِّي إلى النَّصر المحتوم، وهذا يساعد على تقوية الرُّوح المعنوية في صفوف الفلسطينيِّين حيث يشجعهم على النِّضال دون النَّظر إلى الصُّعوبات وقلة الإمكانيات.

◆**ثنائية (الكرم والبخل):**

هذه الثُّنائيَّة تسلِّط الضَّوء على التَّضحية الَّتي يقدمها الفلسطينيون، مقارنة بالجشع الإسرائيلي في السَّيطرة على الأراضي الفلسطينية ومواردها، حيث يتم التأَّكيد على تضحية أهل فلسطين بالنَّفس والنَّفيس، والأعداد الهائلة من الشهداء الأبرار الذين سقطوا دفاعا عن الأرض بينما الاحتلال يصوَّر على أنَّه بخيل وجشع في استغلال الموارد الفلسطينيَّة.

◆ **مقارنتها بالمعلقة:**

الشَّاعر في معلَّقته يميِّز بين الكرم والقدرة على العطاء، ليأتي متوافقا مع مواقف الشَّعب الفلسطيني المتواضعة، وصموده أمام التحدِّيات مقابل الجشع الاستعماري الإسرائيلي الذي يستغل كل شيء لصالحه، بينما الفلسطيني يجود ويضحي بماله وولده لأجل وطنه،

[1] - محمود درويش: ديوان "عاشق من فلسطين "، ص115

يستحضرنا هنا وصف محمود درويش لحال أطفال فلسطين فبالرغم من القتل والقهر الإسرائيلي إلا أنهم بعقول رجال كبار وهذا لإيمانهم بقضيتهم فيقول:

ملونة كؤوس الطفولة

بطعم الكهولة [1]

استخدمت هذه الثُّنائيَّة لتوضيح الظُّلم الَّذي يعاني منه الفلسطينيون على يد الاحتلال ويعزز الخطاب الفلسطيني من خلال تشجيع كرم الدُّول لدعم القضية الفلسطينية.

- **ثنائية الحياة والموت:**

تمثل هذه الثنائيات فلسفة الشعب الفلسطيني في رفض الخضوع والتنازل مهما كانت التضحيات، فالموت في سبيل الحرية والشهادة يعتبر عندهم من أعلى القيم التي ينادون بها، فإما العيش على أرضهم بحرية وكرامة، وإما الاستشهاد والذي يعد عندهم حياة أسمى من الحياة الدنيوية، فالفلسطيني يعلم كل العلم أن الموت موت لغير الشهيد، أما الشهداء فأحياء عند ربهم يرزقوه.

- **مقارنتها بالمعلقة:**

الشاعر في معلقته يعبر عن الاستعداد للموت بشجاعة في ساحة القتال، وهو يعكس صورة المقاوم الفلسطيني في استعداده للشهادة في سبيل قضيته وحريته.

استخدمت هذه الثنائية لتوضيح إصرار الشعب الفلسطيني على مقاومته الاحتلال مهما كانت التضحيات مع التأكيد على أن الموت في سبيل الوطن هو شرف، مما يعزز من الروح النضالية في صفوف الفلسطينيين، ويحصل على تعاطف العالم من خلال تسليط الضوء على الظلم الذي يتعرض له الفلسطينيون، وهذا ما يؤكده محمود درويش في قوله:

هكذا مت واقفا

[1] - محمود درويش: ديوان "عاشق من فلسطين "، ص130

واقفا مت كالشجر![1]

- **ثنائية القوة والضعف:**

تظهر الثنائية الضدية مواقف الشعب الفلسطيني القوية، والتي تحولت إلى قوة رمزية ومعنوية، تمثل الصمود تحت الخطار والتمسك بالأرض رغم التهديد حتى صارت الشهادة أعلى درجات القوة المعنوية، فهم لا يعرفون معنا للخوف على الرغم من تطور أسلحة العدو الصهيوني إلا أنهم يقابلونه بالرفض والتحدي.

- **المقارنة بالمعلقة:**

يوضح الشاعر في معلقته رفضه للخوف، لأنه يعتبره ضعفا ويفتخر بقوته وفروسيته وكأنه بهذا يتحدث عن افتخار الفلسطينيين بقوتهم وصمودهم، وأن خوفهم على فقدان أرضهم يحولونه إلى مواجهة، ودفاع ونضال.

استخدمت هذه الثنائية لإثبات تمسك الشعب الفلسطيني بحقه وأرضه، وأنهم رمز لصمود لا ينكسر، فالمقاومة قلبت مفهوم الضعف كعجز وقلة وهزيمة إلى إرادة وقوة معنوية وروحية تصمد في وجه تفوق مادي رهيب، ومما قاله الشاعر درويش في قصيدة" بقية النشيد":

أنا قوي

أنا أطول

من الزنزانة السوداء[2]

- **ثنائية السيادة والتبعية:**

تمثل هذه الثنائية عند الفلسطينيين رفض الاحتلال والمطالبة بتقرير المصير، سواء من الاحتلال أو حتى من بعض الجهات الدولية التي تحاول رفض حلول لا تحفظ كرامته فنرى الثائر الفلسطيني حين يسجن يكتب يضرب عن الطعام، يصرخ بأقواله وأفعاله،

[1] - محمود درويش: ديوان "عاشق من فلسطين "، ص18

[2] - المصدر نفسه، ص130

" أنا صاحب سيادة "حتى ولو كنت خلف القضبان، كذلك الطفل الذي يحمل حجرا يقول للعالم في تجسيد لهذه الثنائية أنه ليس تبعا، بل صاحب قرار على أرضه.

- **مقارنتها بالمعلقة:**

في المعلقة كانت السيادة محط فخر وتمسك قبلي، والتعبير عن السيطرة ورفض الخضوع والتوسل، فالقبيلة هي المركز لا الطرف وهي التي تفرض كلمتها، كذلك الفلسطيني اليوم يعيد انتاج هذا النوع في مقاومته، اذ يسعى لفرض سيادته ليس فقط بالدفاع عنها بل يعيد تعريف نفسه كمركز للكرامة العربية وليس كطرف مغلوب.

استخدم الفلسطيني الثائر هذه الثنائية الضدية ليقول نحن نملك الحق الكامل في القرار والمصير ولسنا تابعين لأحد نحن لسنا مجرد أتباع نحن من نصنع مستقبلنا، فالفلسطيني لم يستخدم هذه الثنائية كألفاظ مجردة، بل جعلها أدوات وجودية يعبر بها عن رأيه وهويته ومواقفه فالسيادة عنده هي الحق، الأرض، الدم، القرار، أما التبعية فهي كل ما ينقض هذه المعاني، وهذا ما يثبته الشاعر درويش في قوله:

أنا زين الشباب وفارس الفرسان[1]

بعد استكشاف إسقاطات معلقة عمرو بن كلثوم على القضية الفلسطينية، ننتقل الآن إلى معلقة الحارث بن حلزة، التي لا تقل عنها قوةً في التعبير عن روح المقاومة والدفاع عن الحق، ونبرز من خلالها تجليات الثنائيات الضدية في ضوء واقع القضية الفلسطينية.

2.8. تجلي الثنائيات الضدية وتفاعلها بين الوعي الجاهلي والمواقف العربية المعاصرة:

الثنائية الضدية الجاهلي≠ المعاصر	النموذج الشعري من المعلقة	النموذج الشعري المعاصر	رؤية الجاهلية بعيون معاصرة

[1]- محمود درويش: ديوان "عاشق من فلسطين "، ص15

التكاتف/التفرق	مِنْ مُنَاد وَمَنْ مُجِيب ومِنْ تَصْهَال خَيْل خِلاَلَ ذَاكَ الرُغَاءُ[1]	إن أرضا يسير على مائها أهلها لا تدوم طويلا عليها الدول.[2]	اللسان الجاهلي يؤكد وحدة القبيلة ووعيهم بضرورة الاستجابة للنداء وقت الحاجة "حاكم ورعية". مقابل تفرق الواقعي معاصر شعبا وسلطة والذي يمحو أثر أي التكافل
الأمل/الخذلان	إذْ تَمَنَّونَهُم غُرُورًا فسَاقَتْهُم إِلَيْكُم أُمْنِيَةٌ أَشْرَاءُ[3]	ورب سيوف معلقة في بيوت الجليل علاها غبار التقاعد بعد غبار الخيول.[4]	الحارث يصور خيبة التوقع بعد أمل النصر أي خذلان الهزيمة. وهو ما يحاكي وعود الحكام في دعم فلسطين التي لم تتحق وخذلان الشعب الفلسطيني والشعوب العربية عامة.

[1] - الزوزني: شرح المعلقات السبع: ص158
[2] - تميم البرغوثي: في القدس،دار الشروق، القاهرة، ط1، 2009م،ص10
[3] - ، الزوزني: شرح المعلقات السبع: ص163
[4] - تميم البرغوثي: في القدس، ص 13

المبادرة /التهرب	إنَّ إِخْوَانَنَا الأَرَاقِمُ يَغْلُونَ عَلَيْنَا فِي قِيلِهم إِخْفَاءُ[1]	وفي وسط الشام يعلو المشيب رؤوس الرزايا..... ويخشى الزمان نوايا العباد فيوما تراه بترس ورمح ويوما على حذر خافيا.[2]	يبرز الشاعر وضوح قبيلته ومبادرتها. بينما الخصومهم يتهربون من المصارحة يشبه هذا مواقف بعض الدول العربية التي تخفي تواطؤها خلف شعارات كاذبة وتتجنب النصرة الحقيقية لإخواننا في فلسطين

الجدول 17: الثنائيات الضدية وتفاعلها بين الوعي الجاهلي والمواقف العربية المعاصرة

3.8. تأملات دلالية بين للثنائيات الضدية الوعي الجاهلي والرؤية المعاصرة:

الثنائية الضدية (التكاتف ≠ التفرق):

هذه الثنائية تكشف أن الجاهلي رغم بساطته إلا أنه عرف كيف يتوحد حول صوت النخوة، أما في واقعنا المعاصر فإن خذلان الحاكم يقف كجدار صد أمام نداءات الشعوب، مانعا تحول التكاتف العاطفي إلى فعل سياسي، وهذا ما يخلق لنا ثنائية مفجعة وهي شعوب تتكاثف/ سلطة تفرق.

الثنائية الضدية (الأمل ≠ الخذلان):

تكشف هذه الثنائية عن تحول الأمل إلى سراب، وانقلاب الرجاء إلى خيبة، وهذا

[1] - الزوزني شرح المعلقات السبع، ص108
[2] - تميم البرغوثي: في القدس ، ص13

عكس بعدا نفسيا واجتماعيا عميقا، يجسد ثنائية أليمة بين وهم التوقع/ مرارة الحقيقة.

الثنائية الضدية (المبادرة ≠ التهرب)

تبرز هذه الثنائية أن قبيلة الشاعر تظهر استعداد للمواجهة والوضوح، في حين يختبئ الخصم خلف التلميح. وهو ما ينطبق على الخطاب السياسي المعاصر الذي يتجنب الفعل ويكتفي بالتلاعب اللفظي.

إنَّ الثُّنائيَّات الضِّديَّة من منظور المتلقِّي الجاهلي، يظهر كيف أنَّ القيم والمفاهيم الَّتي كانت سائدة في المجتمع الجاهلي مثل الشَّجاعة، العز، الكرم، النَّصر، كانت تشكل مفردات خطابهم، وتظهر السِّمات الثقافية والاجتماعية الَّتي كانوا يعظمونها، وفي هذا السِّياق يمكننا رؤية كيف أنَّ شِعرا مثل معلَّقة عمرو بن كلثوم كان وسيلة فعالة في نقل وتعزيز الهويَّة القبلية. وبطرح الشَّاعر عمرو بن كلثوم لموضوعات إنسانية عامة في معلقته الشَّهيرة، ومن خلال استخدامه لمختلف الثُّنائيَّات الضِّديَّة، واستعماله لأسلوب شعري مميَّز من حيث قوَّة التَّعبير وجمالية الصُّورة البلاغيَّة، الإسهام في ترسيخ هذه القيم في الأذهان، وجعل النَّص قادرا على التَّأثير والتَّفاعل مع القرَّاء متجاوزا بذلك حدود الزَّمان والمكان، وهذا ما جعله نصًّا خالدًا فبالرَّغم من قدمه التَّاريخي إلاَّ أنَّه ظلَّ وسيظلُّ ذا صلة بقضايا الإنسان في مختلف الحقب التَّاريخية، ومتوافقا في معانيه مع القيم الإنسانيَّة عبر العصور، وهذا ما أسهم في خلود المعلَّقة.

بناء على ما تقدم في هذا الفصل نستنتج من خلال مقاربة الثنائيات الضدية في المعلقتين أنه تم التركيز فيه على بنية النص الشعري الجاهلي من منظور بلاغي، وصوتي وإيقاعي، وذلك عبر تحليل معمق لأصوات الحروف، وتوزيعها بين المهموسة والمجهورة، وكشف ارتباطاتها الدلالية والجمالية داخل الخطاب الشعري. أظهرت المعطيات الإحصائية التي تم جمعها أن الأصوات الجهرية هي الأكثر حضورًا وتكرارًا، مما يعكس طبيعة النص كخطاب دفاعي حماسي مشحون بالمواقف الانفعالية. وقد أُعطي الصوت الأكثر تواترًا تحليلًا خاصًا، نظرًا لما يتيحه من إمكانيات تعبيرية ترتبط بصوت

القـوة والهيمنــة. هذا الانحيــاز الصوتــي نحو الجهر لم يكن عشوائيًا، بل كان منسجمًا مع المضمون الحماسي والصراعي الذي يطبع خطاب الشاعر. كما تم في هذا الفصل الوقوف على أثر الإيقاع في ترسيخ الثنائيات الضدية، حيث لعب الوزن والقافية دورًا بارزًا في خلق نغمة داخلية تعزز التقابلات والمعاني المتضادة. وقد ساعد التوازن الإيقاعي المنتظم على ترسيخ التضاد الشعوري بين الاستقرار والقلق، بين الفخر والتوجس، مما منح النص بعدًا تعبيريًا إضافيًا. من جهة أخرى، سُجّل حضور مكثّف للمحسّنات البديعية، خاصة الطباق والجناس، والتي ساهمت بدورها في إبراز التنافر اللفظي والدلالي بين المتقابلات، فدعمت البناء الفني للتضاد وأضفت على النص طابعًا شعريًا ثريًا. ولإبراز راهنية النص الجاهلي، انتهى الفصل بإسقاط الثنائيات الضدية على واقع المتلقي المعاصر، مع التركيز على الأبعاد الرمزية التي قد يتلقاها القارئ العربي من هذه الثنائيات، سواء كانت تتعلق بالهوية أم بالانتماء أم بالصراع من أجل الوجود، ما أظهر مرونة هذه النصوص وقدرتها على تجاوز زمانها، ومخاطبة وجدان المتلقي الحديث بلغته واهتماماته.

الخاتمـــة

بعد هذه القراءة التحليلية النقدية لمدونات شعرية قديمة في عالم المعلقات الجاهلية، نستنتج كيف أن الثنائيات الضدية شكلت ركيزة جمالية وفكرية في بناء شعر المعلقات، حيث لم تكن مجرد تقنيات بلاغية، بل جسدت الصراع الداخلي والخارجي للشاعر الجاهلي، لهذا برزت أهميتها عند الشاعر والمتلقي على حد سواء، كونها عبرت عن العقلية الجاهلية بما تحمله من اعتداد بالنفس، وتمسك بالكرامة، ورفض للخضوع، وولاء للجماعة، مما يظهر انسجام البنية الشعرية مع التصور الاجتماعي والثقافي للبيئة الجاهلية، ومن النتائج المتوصل إليها:

- تبيّن أن الثنائيات الضدية تُشكّل بُنية مركزية في الخطاب الشعري الجاهلي، فهي ليست مجرد أداة تعبيرية بل تمثل آلية تفكير وعرض، تتبني عليها الرؤية الكونية للشاعر، وتنظم علاقته بالذات والآخر والعالم. وهذا ما جعل المعلقات تحمل قيمة معرفية وفكرية إلى جانب جماليتها الفنية.

- الثنائيات الضدية ليست ثابتة بل تتحرك وتتحول ضمن السياق الشعري، إذ يمكن أن تتبدّل الأقطاب بحسب الوظيفة التعبيرية والمقام الحواري، وهذا التحوّل يمنح النص مرونة دلالية وقدرة على التفاعل مع المتغيّرات النفسية والاجتماعية. فالمتقابلان لا يقفان في حالة صراع دائم، بل يخضعان لحركة تتأرجح بين الغلبة والتراجع، بحسب غاية الشاعر.

- ساهمت الثنائيات الضدية في تكثيف التعبير عن الصراع القَبَلي والتاريخي، إذ تجلّى من خلالها التقابل بين الانتماء والخصومة، بين المدح والذم، وبين الذات والآخر. وكان لهذا الدور التعبيري البارز أثره في إظهار مواقف الشاعر والدفاع عن كيان قبيلته.

- تبيّن أن الصور البيانية كالاستعارة والكناية والتشبيه قد خدمت بشكل فعّال الثنائية الضدية حيث تحولت هذه الصور إلى أداة لتجسيد التضاد بطريقة غير مباشرة، عبر رمز أو إشارة ما أضفى على النص أبعادًا إيحائية وجمالية زادت من شعريته وعمقه.

- أبرزت الدراسة الوظيفة الجمالية للمحسّنات البديعية في دعم بنية التضاد، فكان للطباق والجناس والمقابلة دور في إبراز الثنائيات، ليس فقط بوصفها شكلاً بلاغيًا، بل باعتبارها أدوات بنائية تكشف التوتر الداخلي في النص، وتعكس الصراع الذي يريد الشاعر أن ينقله.

◆ دلّت المعطيات الإحصائية على أن الجانب الصوتي للنص لم يكن اعتباطيًا، بل كان مُسخّرًا لخدمة المضامين الضدية، حيث سُجّل تكرار مكثف للأصوات الجهرية والمهجورة التي رافقت مشاهـد الحماسـة والانفعال، بينما تناقصت الأصوات المهموسة. وهذا الانحياز الصوتي كشف عن تناغـم بين البنيــة الداخليــة للنص والبنيــة الخارجية، وأثبت أن للصوت بعدًا دلاليًا لا يقل عن الصورة والمعنى.

◆ من خلال تحليل الأصوات الأكثر تكرارًا، وخصوصًا الصوت [أ]، تبيّن أن تردده العالي ارتبط بالمواقف الانفعالية القوية والاحتجاجية، ما جعله أحد العوامل الصوتية التي أسهمت في تعظيم النغمة الخطابية للنص، ومضاعفة الإحساس بالسلطة والهيمنة.

◆ أظهر الوزن العروضي (البحر الخفيف) والقافية المترددة أثرًا واضحًا في بناء التوازن الإيقاعي داخل المعلقة، بما يتوافق مع ثنائية السكون والانفعال، أو الهدوء والتوتر. فالإيقاع لم يكن مجرد موسيقـى بل شكـل من أشكـال التنظيم الجمالــي للنص، يعزز من انسيابــه وقدرته على التأثير في المتلقي.

◆ يُبرز التوازي الصوتي والإيقاعي في المعلقة مظهرًا آخر من مظاهر التضاد، حيث تتقابل الإيقاعات المنتظمة مع المضامين الصاخبة، ما يخلق نوعًا من التوتر الجمالي المثير للذهن والحواس في آن واحد.

◆ عكست الثنائيات الضدية في الشعر الجاهلي بنية عقلية قائمة على الجدلية والتوتر، فالشاعر الجاهلـي ينظر إلى العالم من خلال تقسيمه إلى أضداد، مما يجعل النص مرآة لفهمه للوجود وساحة لعرض مواقفه السياسية والاجتماعية والشخصية.

◆ بيّنت الدراسة أن هذه الثنائيات، رغم كونها نابعة من واقع قبلي قديم، فإنها تتجاوز زمانها وتظل ذات صلاحية لقراءة راهنة، إذ تتيح للمتلقي المعاصر أن يجد فيها إسقاطًا على قضايا الانتماء والهوية والصراع، وكأن المعلقة قادرة على أن تُقرأ بعيون الحاضر، رغم جذرها التاريخي العميق.

- أسهم إسقاط رؤية المتلقي الفلسطيني والعربي على هذه الثنائيات في توسيع القراءة وفهم الأبعاد المعاصـرة لها، حيث اتضح أن هذا الشعر القديم، رغم بيئته الخاصة، يحمل من القيم الإنسانية ما يجعله مادة خصبة للتأويل الحديث، ومرآة تعكس وجع الانتماء، والصراع من أجل الكرامة والوجود.

- أثبتـت الدراســة أن شعر المعلقـات، بما يحملـه من متضادات، لا يُقرأ بوصفه ماضٍ منتهي بل نصٌ مفتوح على الحاضر والمستقبل، وذلك بفضل ديناميكية متضاداته، ومرونة صوره، وعمق صوته الداخلي، مما يجعل هذا التراث حياً نابضًا بقضايا الإنسان في كل زمان ومكان.

قائمة المصادر والمراجع

القـــــرآن الكريـــــم برواية ورش عن نافع

أولا المصادر

1. الزوزني: شرح المعلقات السبع، دار صادر، بيروت، د.ط، د.ت.
2. تميم البرغوثي: في القدس، دار الشروق، القاهرة، ط1، 2009م.
3. حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2007.
4. محمود درويش: ديوان "عاشق من فلسطين"، دار العودة، بيروت، لبنان، ط2، 1993م.

ثانيا: المراجع العربية

5. أبو بشير عمرو بن عثمان بن قنبر، تحقيق عبد السلام هارون: الكتاب، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، ج1، 1966م.
6. أبو هلال العسكري: الصناعتين، حققه وضبطه مفيد قميحة، دار الكتب العلمية بيروت، ط1، دت.
7. أحمد بن عبد الحليم بن تيمية: درء تعارض العقل والنقل، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، ط1، 1991.
8. آمنة بلعلى: سيميائية الأنساق تشكيلات المعنى في الخطابات التراثية، دار النهضة، بيروت، ط1، 2013م.
9. حنا الفاخوري حتى: مظاهر في الشعر الجاهلي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2007.
10. خالد ناصر الدين الناصري: الأدب الإسلامي والحداثة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2021.

11. الخطيب القزويني، محمد بن عبد الرحمان بن عمر أبو المعالي، جلال الدين القزويني، الشافعي، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي: الايضاح في علوم البلاغة، دار الجيل بيروت لبنان، ط3، ج3، 1993.

12. خليل بن أيبك الصفدي: جنان الجناس في علم البديع، مطبعة الجوائب، قسنطينة، ط1، 1882م.

13. سمر الديوب: الثنائيات الضدية بحث في المصطلح والدلالة، المركز الإسلامي للدراسات الاستراتيجية، المكتبة العباسية المقدسة، ط1، 2017 م.

14. شعبان صالح: موسيقى الشعر بيت الاتباع، دار غريب، القاهرة، (د.ط)،2007م.

15. صلاح رزق: المعلقات العشر دراسة في التشكيل والتأويل، دار غريب، القاهرة، ط1، ج2، 2009م.

16. عبد القادر عبد الجليل: هندسة المقاطع الصوتية وموسيقى الشعر العربي، دار صفاء، عمان، ط1، 1998.

17. عبد القاهر جرجاني: دلائل الإعجاز، دار المعرفة، بيروت، د.ط، د.ت.

18. عبد الله خضر حمد: أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات، دار عالم الكتب الحديث جامعة صلاح الدين أربيل الأردن، دط، 2006.

19. عبد المالك مرتاض: نظرية اللغة الشعرية، دار هومة، الجزائر، ط1، 1998م.

20. عمر عبد الهادي عتيق: علم البلاغة بين الأصالة والمعاصرة، دار أسامة، الأردن، ط1، 2012م.

21. قدامة بن جعفر: نقد الشعر، دار الكتب الوطنية، ط1، 2016.

22. كريم زكي حسام الدين: أصول تراثية في اللسانيات الحديثة، مكتبة النهضة المصرية، ط3، 2021.

23. كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي دراسة بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، بيروت، ط3، 1984.

24. محمد بن يحي: السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، عالم الكتب الحديث أريد، الأردن، ط1، 2011م.

25. محمد رمضان الجربي: البلاغة التطبيقية، جامعة الفاتح، ليبيا، د.ط، 2009.

26. محمد عويد الساير: دراسات تحقيقية في الشعر العربي والأندلسي، دار غيداء، ط1، 2013م.

27. محمود خليف خضر: المعايير البلاغية في الخطاب النقدي العربي القديم في القرنين الرابع والخامس الهجريين، دار المنهل، ط1، 2012م.

28. نوال بن صالح: جماليات المفارقة في الشعر العربي المعاصر (دراسة نقدية في تجربة محمود درويش)، الأكاديميون للنشر والتوزيع، عمان، 2016.

29. نور الدين السد: الشعرية العربية، ديوان المطبوعات الجامعية بن عكنون، الجزائر، د.ط، 1995.

30. وليد إبراهيم قصاب: البلاغة العربية، علم البديع، دار الفكر، دمشق، ط1، 2012م.

31. يوسف عليمات: جماليات التحرير الثقافي في الشعر الجاهلي نموذجا، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2004.

ثالثا: المراجع المترجمة

32. نيتشا فريدريش: ما وراء الخير والشر، ترجمة محمد جديد، دار الهدى، لبنان، بيروت، ط3، 2015م.

رابعا: المعاجم والقواميس

33. ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط3، ج7، 1414هـ.

34. أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا: معجم مقاييس اللغة، دار الفكر، بيروت، لبنان، ج.1، 1979.

35. جميل صليبا: المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، ج.1، 1982

36. رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة، تلمسان، الجزائر، ط1، 2000م.

37. مجمع اللغة العربية: معجم الوسيط، دار الدعوة، القاهرة، ط4، د.ت

خامسا: مقالات العلمية

38. علي زيتونة مسعود: الثنائيات الضدية في لغة النص الأدبي بين التوظيف الفني والذوق الجمالي، جامعة الواد، 2018.

سادسا: الرسائل الجامعية

39. مزاري فهيمة، قشودة لمياء: جدلية الخفاء والتجلي دراسة بنيوية في الشعر لكمال أبو ديب، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر، قسم اللغة وآدابها كلية الأدب واللغات، جامعة أحمد بن يحي الونشريسي، تيسمسيلت، 2002م.

سابعا: الموسوعات

40. دار سفير المعارف الإسلامية: دائرة سفير للمعارف الإسلامية ج.43، 44، دار سفير، الرياض.

41. موسوعة علوم اللغة العربية 1-10، مجمع الفهارس، دار الكتب العلمية، د.ط، ج3، 2006م.

ثامنا: المجلات

42. غيثاء قادرة: الثنائيات الضدية وأبعادها في نصوص من المعلقات، مجلة دراسات في اللغة وآدابها، فصلية محكمة، العدد العاشر،2012م

43. نوال بن صالح: مصطلح المفارقة في الوعي البلاغي العربي، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، العدد 23، نوفمبر 2011م.

فهـــرس

الموضوعات

فهرس الجداول

الجدول 01: الحقول الدلالية لمعلقة عمرو بن كلثوم 22
الجدول 02: أقطاب الثنائيات الضدية داخل المعلقة (اللاوعي – الوعي) 23
الجدول 03: أقطاب الثنائية داخل المعلقة (العبودية – السيادة).....24
الجدول 04: أقطاب الثنائية داخل المعلقة (السلم – الحرب).....25
الجدول 05: أقطاب الثنائية داخل المعلقة (الموت – الحياة) 26
الجدول 06: أقطاب الثنائية في المعلقة (الآخر – الأنا) 26
الجدول 07: جدول حركة تحولات الثنائيات الضدية وتصاعدها الدراماتيكي 32
الجدول 08: جدول الحقول الدلالية للحارث بن حلزة (أ).....55
الجدول 09: جدول الحقول الدلالية للحارث بن حلزة (ب).....57
الجدول 10: جدول الحقول الدلالية للحارث بن حلزة (ج) 58
الجدول 11: الأصوات الأكثر تكرارا في معلقة الحارث بن حلزة. 67
الجدول 12: نسبة تواتر كل من الأصوات المجهورة والمهموسة في المعلقة 68
الجدول 13: إرتباط الدلالة بالصوت "أ" 69
الجدول 14: ثنائية الشاعرين عمرو بن كلثوم / الحارث بن حلزة 75
الجدول 15: ثنائية القبيلتين بكر / تغلب 76
الجدول 16: الثنائيات الضدية في المعلقة وإسقاطاتها على القضية الفلسطينية 84
الجدول 17: الثنائيات الضدية وتفاعلها بين الوعي الجاهلي والمواقف العربية المعاصرة 91

فهرس الاشكال

مخطط 01: الثنائيات الضدية من الثبات إلى التحول 27
مخطط 02: تحول ثنائية السيادة / التبعية 28
مخطط 03: تحول ثنائية القوة / الخضوع 29
مخطط 04: تحول ثنائية العدل /الاضطهاد 29
مخطط 05: تحول ثنائية الاحترام /السخرية 30
مخطط 06: التشبيه المرسل (المفصل) (أ) 35
مخطط 07: التشبيه المرسل (المفصل) (ب) 35
مخطط 08: التشبيه البليغ (أ).....36
مخطط 09: التشبيه البليغ (ب) 37
مخطط 10: التشبيه التمثيلي (أ) 38
مخطط 11: التشبيه التمثيلي (ب).....39
مخطط 12: العملية الاستعارية 40
مخطط 13: تشكيل الاستعارة في البيت الشعري (أ) 41
مخطط 14: تشكيل الاستعارة في البيت (ب) 42
مخطط 15: الطباق (أ).....46
مخطط 16: الطباق (ب) 46
مخطط 17: الطباق (ج) 46
مخطط 18: التـوريــة (أ) 49
مخطط 19: التـوريــة (ب).....50
مخطط 20: استعارة (أ) 59
مخطط 21: استعارة (ب).....61
مخطط 22: التشبيه التمثيلي.....63

مخطط 23: التشبيه البليغ 64
مخطط 24: التمثيل الشعري للأنا والآخر.....77

فهــرس الموضوعـــــات

مقدمـــــة ..... أ

مدخـــــــل الثنائيات الضدية مفاهيم أساسية 8

1/ المفهوم اللغوي والاصطلاحي للثنائيات الضدية:..... 8

1.1. المفهوم اللغوي للثنائيات الضدية: 8

2.1. المفهوم الاصطلاحي للثنائيات الضدية:..... 9

2/ أهمية الثنائيات الضدية في الخطاب الشعري:.....10

3/ مميزات وخصائص الثنائيات الضدية:.....11

1.3. خاصية التحول:.....11

2.3. تعددية الدلالة: 12

3.3. التأثير والإقناع:.....13

4.3. اللغة الإيحائية: 13

4/ الأصول البلاغية للثنائيات الضدية: 14

1.4. الطبـاق:.....14

2.4. المقابلة: 14

3.4. الانزياح الضدي:.....15

4.4. التناقض الظاهري: 15

5.4. التضاد الدلالي: 15

5/ الثنائيات الضدية في بعدها النفسي: 16

6/ الثنائيات الضدية وعلاقتها بالفلسفة: 17

الفصل الأول: جماليات البنية الشعرية في معلقة عمرو بن كلثوم 19

1/ التصنيف الدلالي للثنائيات الضدية في معلقة عمرو بن كلثوم:.....20

2/ دراسة تحليلية في البنية السطحية والبنية العميقة لثنائيات الحقول الدلالية:.....22
3/دلالة الثنائيات الضدية من الثبات إلى التحول:.....27
4/ قراءة نقدية حول حركة تحولات الثنائيات الضدية وتصاعدها الدراماتيكي: 31
5/ البعد الجمالي للصورة الشعرية من خلال الثنائيات الضدية:.....34
1.5. دراسة الصور البيانية.....34
1.1.5 التشبيه:.....34
2.1.5. الاستعارة: 39
3.1.5. الكناية: 42
2.5. المحسنات البديعية وأثرها في تكثيف التناقض الثنائي:.....44
1.2.5. التصريع: 45
2.2.5. الطباق:.....45
3.2.5. المقابلة:.....47
4.2.5. الجناس: 48
5.2.5 التورية: 49
6/ الأثر الجمالي للمحسنات البديعية في معلقة عمرو بن كلثوم: 50
7/ تأثير الثنائيات الضدية في المتلقي:.....52
الفصل الثاني: جماليات البنية الشعرية في معلقة الحارث بن حلزة 54
1/ دراسة الحقول الدلالية في ضوء الثنائيات الضدية:.....55
2/ المستوى البلاغي وإسهاماته في بناء التضاد.....58
1.2. الاستعارات:.....58
2.2. الكِنايات: 61
3.2. التشبيه:.....63
4.2. الجناس والطباق.....65

3/ المستوى الصوتي : دور التكرار الصوتي في بناء دلالة الثنائيات الضدية 67
1.3. الجانب الصوتي ودلالته في بنية التضاد 67
2.3. صوت الألف بين التواتر والدلالة في تشكيل الثنائيات الضدية 69
4/ الجانب الإيقاعي للمعلّقة:.....70
1.4. الوزن والقافية.....70
2.4. التوازن الإيقاعي والتضاد: 71
5/أنماط ووظائف تشكيل الثنائيات الضدية: 72
1.5. الثنائيات الضدية المباشرة:.....72
2.5. وظيفة الثنائيات الضدية المباشرة:.....72
3.5. الثنائيات الضدية الضمنية: 73
4.5. وظيفة الثنائيات الضدية الضمنية: 74
6/ التضاد في البنية الكبرى للخطاب الجاهلي: 75
1.6. ثنائية الشاعرين عمرو بن كلثوم / الحارث بن حلزة.....75
2.6. ثنائية القبيلتين بكر / تغلب 75
3.6. ثنائية الأنا / الآخر:.....76
7/ أهمية الثنائية الكبرى في بنية القصيدتين: 78
1.7 من منظور حضاري:.....78
2.7. البنية الجدلية.....78
3.7. وحدة التضاد الكبرى.....79
8/ الثنائيات الضدية في المعلقة وإسقاطاتها على القضية الفلسطينية.....79
1.8. رؤيا وقراءة نقدية للثنائيات الضدية في جذرها الجاهلي واشعاعها المعاصر: 84
2.8. تجلي الثنائيات الضدية وتفاعلها بين الوعي الجاهلي و المواقف العربية المعاصرة: 89

3.8.تأملات دلالية بين للثنائيات الضدية الوعي الجاهلي والرؤية المعاصرة: 91

الخـاتمـــة.....95

قائمة المصادر والمراجع.....99

الفهــارس.....103

فهرس الجداول.....104

فهرس الاشكال.....105

فهرس الموضوعات.....107

الملخص .....//

الملحق .....//

الملحق

نسبه وصفاته:

هو: أبو عبّاد عمرو بن كلثوم بن مالك بن عتاب بن سعد بن زهير بن جشم بن بكر بن حبيب بن عمرو بن غنم بن تغلب بن وائل بن قاسط بن هنب بن أفصى بن دعمي بن جديلة بن أسد بن ربيعة بن نزار بن معد بن عدنان.

وهو شاعر جاهلي، من الطبقة الأولى. ولد في شمالي جزيرة العرب في بلاد ربيعة. وتجوّل فيها وفي الشام والعراق ونجد. وكان من أعز الناس نفسا، وهو من الفتاك الشجعان. ساد قومه (تغلب) وهو فتى، وعمر طويلا.

وقد ساد عمرو بن كلثوم قومه وهو ابن خمسة عشر عامًا. ومات وله من العمر مائة وخمسون سنة "150".

أمّا تاريخ ولادته فلا نعرف عنه شيئًا إذ لم تذكره المصادر التي بين أيدينا، وقد جعل كوسين دي برسفال: Caussin de Perceval، مولده حوالي السنة 525م، وكل ما نستطيع تأكيده هو أن الشاعر عاصر عمرو بن هند، 554م- 570م، وأنه أدرك النعمان بن المنذر، 580- 602م، فهجاه. وأما مكان ولادته فهو أيضًا غير معروف بالتحديد، وأغلب الظن أنه ولد في بلاد ربيعة، أي في شمالي الجزيرة العربية.

وكان والده من سادات قومه، فتزوج ليلي بنت المهلهل: عدي بن زيد، الشاعر والفارس الذي اشتهر في حرب تغلب وبكر، فنشأ عمرو يكتنفه الشَّرف من الطرفين في قبيلة كانت من أقوى القبائل العربية في العصر الجاهلي، إن لم تكن أقواها، وقد قيل فيها: "لو أبطأ الإسلام قليلًا لأكلت بنو تغلب الناس".

نشأ عمرو بن كلثوم إذن، في بيت من أسياد تغلب، هذه القبيلة المرهوبة الجانب، فكان من الطبيعي أن يكون معجبًا بنفسه، فخورًا بأهله وقومه، ويظهر أن شاعرنا توافرت لديه من الخصائل الحميدة كالشاعرية، والفروسية، والخطابة والكرم، والشجاعة، ما جعله يسود قومه في سن مبكرة، فقد ذكر أنه ساد قومه وهو ابن خمس عشرة سنة.

أما أخباره، فلم يصلنا منها إلا النزر القليل، ومنه أن الشاعر قضي حياته مدافعًا عن قومه، مشاركًا إياهم في الحروب والغزوات، متنقلًا معهم كرًّا وفرًّا حتى وافته المنية.

وأهم أخباره ثلاثة: إنشاده لمعلقته مدافعًا عن قومه عند عمرو بن هند، وقتله لعمرو بن هند، وأسره.

قتله لعمرو بن هند سنة 570 م:

يظهر أن الملك عمرو بن هند أضمر للشاعر عمرو بن كلثوم الحقد لما رأى عنده من شدة فخر، وتباهٍ وتشامخ فأراد أن يذله بإذلال أمه، ورُوي أنه قال ذات يوم لندمائه: هل تعلمون أحدًا من العرب تأنف أمه من خدمة أمي؟ فقالوا: نعم! أم عمرو بن كلثوم.

قال: ولِمَ؟ قالوا: لأن أباها مهلهل بن ربيعة، وعمها كليب وائل أعز العرب، وبعلها كلثوم بن مالك أفرس العرب، وابنها عمرو، وهو سيد قومه. فأرسل عمرو بن هند إلى عمرو بن كلثوم يستزيره، ويسأله أن يزير أمه أمه، فأقبل عمرو من الجزيرة إلى الحيرة في جماعة بني تغلب، وأقبلت ليلى بنت مهلهل في ظعن من بني تغلب. وأمر عمرو بن هند برواقه، فضرب فيما بين الحيرة والفرات، وأرسل إلى وجوه أهل مملكته، فحضروا في وجوه بني تغلب. فدخل عمرو بن كلثوم على عمرو بن هند في رواقه، ودخلت ليلى وهند في قبة من جانب الرواق، وكانت هند عمة امرئ القيس بن حجر الشاعر وكانت أم ليلى بنت مهلهل بنت أخي فاطمة بنت ربيعة التي هي أم امرئ القيس، وبينهما هذا النسب، وقد كان عمرو بن هند أمر أمه أن تنحي الخدم إذا دعا بالطُّرَف، وتستخدم ليلى. فدعا عمرو بمائدة، ثم دعا بالطرف فقالت هند: ناوليني يا ليلى ذلك الطبق. فقالت ليلى: لتقم صاحبة الحاجة إلى حاجتها. فأعادت عليها، وألحت فصاحت ليلى: وأذلاه! يا لتغلب! فسمعها عمرو بن كلثوم، فثار الدم في وجهه، ونظر إليه عمرو بن هند فعرف الشر في وجهه، فوثب عمرو بن كلثوم إلى سيف لعمرو بن هند معلق بالراق ليس هناك سيف غيره، فضرب به رأس عمرو بن هند، ونادى في بني تغلب، فانتهبوا ما في الرواق، وساقوا نجائبه، وساروا نحو الجزيرة.

ففي ذلك يقول عمرو بن كلثوم:

أَلاَ هُبِّي بِصَحْنِكِ فَأَصْبِحِينَا .... وَلاَ تُبْقِى خُمُورَ الأَنْدَرِينَا

وكان قام بها خطيبا بسوق عكاظ وقام بها في/ موسم مكة. وبنو تغلب تعظّمها جدّا ويرويها صغارهم وكبارهم، حتى هجوا بذلك؛ قال بعض شعراء بكر بن وائل:

أَلْهَى بَنِي تَغْلِبَ عَنْ كُلِ مَكْرَمَةٍ ... قَصِيدَةً قَالَهَا عمرو بن كلثوم

يَرْوُونَهَا أَبَدَا مُذْ كَانَ أَوَّلَهُم ... يَا لِلرِجَالِ لِشِعْرٍ غير مَسْئُوم

وقد افتخر شعراء تغلب بقتل ابن كلثوم عمرَو بن هند، فقال الفرزدق يرد على جرير في هجائه الأخطل "من الكامل":

ما ضر تغلب وائل أهجوتها ... أم بلت حيث تناطح البحران

قوم هم قتلوا ابن هند عنوة ... عمرًا، وهم قسطوا على النعمان

وقال أفنون التغلبي مفتخرًا "من الطويل":

لعمرك ما عمرو بن هند وقد دعا ... لتخدم ليلى أمه بموفق

فقام ابن كلثوم إلى السيف مصلتا ... فأمسك من ندمانه بالْمُخَنّق

وجلله عمرو على الرأس ضربة ... بذي شطب صافي الحديدة رونق

وكان لعمرو أخ يقال له مرة، فقتل المنذر ابن النعمان وأخاه، وإياه عنى الأخطل بقوله لجرير "من الكامل":

أبني كليب إن عمي اللَّذا ... قتلا الملوك وفككا الأغلالا

وفـــــاتـــــه

لم تذكر لنا المصادر العربية السنة التي توفي فيها عمرو بن كلثوم، مثلما لم تذكر سنة ولادته، لكن من المؤكد أنه عمّر طويلًا، فقد ذكر الأصفهاني أنه عمر مائة وخمسين

سنة، وقال كوسين دي برسفال: إنه عاش مائة سنة، وتوفي حوالي الهجرة7، وعيَّن الأب لويس شيخو لوفاته السنة 600م دون أن يذكر المصدر الذي استند إليه في هذا التعيين، وذهب خير الدين الزركلي وعمر كحالة إلى أنه توفي حوالي السنة 40 ق هـ.

وذكر الأصفهاني أنه عندما حضرت ابن كلثوم الوفاة، جمع بنيه، وقال لهم: "يا بني، قد بلغت من العمر ما لم يبلغه أحد من آبائي، ولا بد أن ينزل بي ما نزل بهم من الموت، وإني، والله، ما عَيَّرت أحدًا بشيء إلا عيرت بمثله، إن كان حقًّا فحقًّا، وإن كان باطلًا فباطلًا، ومن سَبَّ سُبَّ، فكفوا عن الشّتم، فإنه أسلم لكم، وأحسنوا جواركم يحسن ثناؤكم، وامنعوا من ضيم الغريب، فربّ رجل خير من ألف، وردّ خير من خلف. إذا حدثتم فَعُوا، وإذا حدثتم فأوجزوا، فإن مع الإكثار تكون الأهذار وأشجع القوم العطوف بعد الكرّ، كما أن أكرم المنايا القتل. ولا خير فيمن لا روية له عند الغضب، ولا من إذا عوتب لم يعتب. ومن الناس من لا يُرجى خيره، ولا يخاف شره، فبكؤه خير من دره، وعقوقه خير من بره. ولا تتزوجوا من حيكم فإنه يؤدي إلى قبيح البغض".

وقد شكك بعضهم في نسبه هذه الوصية إلى عمرو بن كلثوم أو إلى العصر الجاهلي لما فيها من تكلف البديع اللفظي.

معلقتــه

تعتبر معلقة عمرو بن كلثوم من أجود القصائد العربية. قال أبو عبيدة: "هو أجودهم واحدة"، وكان عيسى بن عمر يقول: "لله در عمرو بن كلثوم أي حِلْس شعر، وأي وعاء علم لو أنه رغب فيما رغب فيه أصحابه من الشعر، وإن واحدته لأجود سبعهم"، وقال: "لو وضعت أشعار العرب في كفة، وقصيدة عمرو في كفة، لمالت بأكثرها".

وفي هذه المعلقة عدَّد الشاعر مفاخر قوم التغلبيين ودافع عن حقوقهم، ورد مزاعم أعدائهم، فعظمها بنو تغلب، ورواها صغارهم وكبارهم، حتى هجوا بذلك فقال بعض شعراء بكر بن وائل "من البسيط":

ألهى بني تغلب عن كل مكرمة ... قصيدة قالها عمرو بن كلثوم

يروونها أبدًا، مذ كان أوَّلُهم ... يا للرّجال لشعر غير مسئوم

شرح معلقته:

1- أَلَا هُبّي بصحنِكِ فاصبحينا ... وَلَا تُبْقِي خُمُورَ الأَنْدَرِينا

هبّ من نومه هبًّا: إذا استيقظ. الصحن: القدح العظيم، والجمع الصحون. الصبح: سقي الصبوح، والفعل صبح يصبح. أبقيت الشيء وبقيته بمعنى. الأندرون: قرى بالشام.

يقول: ألا استيقظي من نومك أيتها الساقية واسقيني الصبوح بقدحك العظيم، ولا تدخري خمر هذه القرى.

2- مُشَعْشَعَةً كَأَنّ الْحُصَّ فِيهَا ... إِذَا مَا الْمَاُء خَالَطَهَا سَخِينَا

شعشعت الشراب: مزجته بالماء. الحص: الورس نبت له نوّار أحمر يشبه الزعفران. ومنهم من جعل سخينًا صفة ومعناه الحار، من سخن يسخُن سخونة، ومنهم من جعله فعلًا من سخي يسخى سخاءً، وفيه ثلاث لغات: إحداهن ما ذكرنا، والثانية سَخُوَ يسخو، والثالثة سخا يسخو سخاوة.

يقول: اسقينيها ممزوجة بالماء كأنها من شدة حمرتها بعد امتزاجها بالماء ألقي فيها نَوْر هذا النبت الأحمر، وإذا خالطها الماء وشربناها وسكرنا جُدنا بعقائل أموالنا وسمحنا بذخائر أعلاقنا، هذا إذا جعلنا سخينًا فعلًا، وإذا جعلناه صفة كان المعنى: كأنها حال امتزاجها بالماء وكون الماء حارًّا، نور هذا النبت. ويروى شحينًا، بالشين المعجمة، أي إذا خالطها الماء مملوءة به. والشحن: الملء، والفعل شحن.

عقائل المال: ما يمسك ضنّه به.

الأعلاق: جمع عِلق وهو النفيس من كل شيء.

يشحَن، والشحين، بمعنى المشحون كالقتيل بمعنى المقتول، يريد أنها حال امتزاجها بالماء وكون الماء كثيرًا تشبه هذا النَّور.

3- تَجُورُ بِذِي اللُّبَانَةِ عَنْ هَوَاهُ ... إِذَا مَا ذَاقَهَا حَتَّى يَلِينَا

يمدح الخمر ويقول: تميل صاحب الحاجة عن حاجته وهواه إذا ذاقها حتى يلين، أي هي تنسي الهموم والحوائج أصحابها، فإذا شربوها لانوا ونسوا أحزانهم وحوائجهم.

4- تَرَى اللَّحِزَ الشَّحِيحَ إِذَا أُمِرَّتْ ... عَلَيهِ لِمَالِهِ فِيهَا مُهِينَا

اللحز: الضيق الصدر. الشحيح: البخيل الحريص، والجمع الأشحة والأشحاء، والشحاح أيضًا مثل الشحيح، والفعل شح يَشح، والمصدر الشح وهو البخل معه حرص.

يقول: ترى الإنسان الضيق الصدر البخيل الحريص مهينا لماله، فيها أي في شربها إذا أمرت الخمر عليه، أي إذا أديرت عليه.

5- صَبَنْتِ الكَأسَ عَنّا أمَّ عمروٍ ... وَكَانَ الكأسُ مَجراهَا الْيَمِينَا

الصبن: الصرف، والفعل صبن يصبن.

يقول: صرفت الكأس عنا يا أم عمرو، وكان مجرى الكأس على اليمين فأجريتها على اليسار.

6- وَمَا شَرُّ الثَّلاثَةِ أمَّ عمروٍ ... بِصَاحِبِكِ الذي لا تَصْبَحِينَا

يقول: ليس بصاحبك الذي لا تسقينه الصبوح شر هؤلاء الثلاثة الذين تسقينهم، أي لستُ شرَّ أصحابي، فكيف أخرتني وتركت سقيي الصبوح؟

7- وِكَأسٍ قَدْ شَرِبْتُ بِبَعْلَبَكٍّ ... وَأُخْرَى فِي دِمَشْقَ وَقَاصِرِينا

يقول: ورب كأس شربتها بهذه البلدة، ورب كأس شربتها بتينك البلدتين.

8- وَإِنّا سَوْفَ تُدْرِكُنا الْمَنَايَا ... مُقَدَّرَةً لَنا ومُقَدَّرِينا

يقول: سوف تدركنا مقادير موتنا، وقد قدّرت تلك المقادير لنا وقدرنا لها.

المنايا: جمع المنية وهي تقدير الموت.

9- قِفي قَبلَ التَفَرُّقِ يا ظَعينا ... نُخَبِّركِ اليَقينا وَتُخبِرينا

أراد يا ظعينة فرخَّم، والظعينة: المرأة في الهودج، سميت بذلك لظعنها مع زوجها، فهي فعيلة بمعنى فاعلة، ثم كثر استعمال هذا الاسم للمرأة حتى يقال لها ظعينة وهي في بيت زوجها.

يقول: قفي مطيّتك أيتها الحبيبة الظاعنة نخبرك بما قاسينا بعدك، وتخبرينا بما لاقيت بعدنا.

10- قِفي نَسأَلكِ هَل أَحدَثتِ صَرمًا ... لِوَشكِ البَينِ أَم خُنتِ الأَمِينَا

الصرم: القطيعة. الوشك: السرعة، والوشيك: السريع. الأمين: بمعنى المأمون.

يقول: قفي مطيتك نسألك هل أحدثت قطيعة لسرعة الفراق، أم هل خنت حبيبك الذي تؤمن خيانته؟ أي هل دعتك سرعة الفراق إلى القطيعة أو إلى الخيانة في مودة من لا يخونك في مودته إياك؟

11- بِيَومِ كَريهَةٍ ضَربًا وَطَعنًا ... أَقَرَّ بِهِ مَواليكِ العُيونا

الكريهة: من أسماء الحرب، والجمع الكرائه، سميت لأن النفوس تكرهها، وإنما لحقتها التاء لأنها أخرجت مخرج الأسماء مثل: النطيحة والذبيحة، ولم تخرج مخرج النعوت مثل: امرأة قتيل وكف خضيب، ونصب ضربًا وطعنًا على المصدر أي يضرب فيه ضربًا ويطعن فيه طعنًا.

قولهم: أقر الله عينك قال الأصمعي: معناه أبرد الله دمعك، أي سَرّك غاية السرور، وزعم أن دمع السرور بارد ودمع الحزن حار، وهو عندهم مأخوذ من القرور وهو الماء البارد، ورد عليه أبو العباس أحمد بن يحيى ثعلب هذا القول وقال: الدمع كلّه حار جلبه فرح أو ترح. وقال أبو عمرو الشيباني: معناه أنام الله عينك وأزال سهرها لأن استيلاء الحزن داعٍ

إلى السهر، فالإقرار على قوله إفعال من قر يقر قرارًا، لأن العيون تقرّ في النوم وتطرف في السهر، وحكى ثعلب عن جماعة من الأئمة أن معناه: أعطاه الله مناك ومبتغاك حتى تقر عينك عن الطموح إلى غيره؛ وتحرير المعنى: أرضاك الله؛ لأن المترقب للشيء يطمح ببصره إليه، فإذا ظفر به قرت عينه عن الطموح إليه.

يقول: نخبرك بيوم حرب كثير فيه الضرب والطعن، فأقر بنو أعمامك عيونهم في ذلك اليوم، أي فازوا ببغيتهم وظفروا بمناهم من قهر الأعداء.

12- وَإِنّ غَدًا وإنّ اليومَ رَهْنٌ ... وَبَعْدَ غَدٍ بِمَا لَا تَعْلَمِينَا

أي بما لا تعلمين من الحوادث.

يقول: فإن الأيام رهن بما لايحيط علمك به أي ملازمة له.

13- تُرِيكَ إِذَا دَخَلْتَ عَلَى خَلَاءٍ ... وَقَدْ أَمِنَتْ عُيُونَ الْكَاشِحِينَا

الكاشح: المضمر العداوة في كشحه، وخصت العرب الكشح بالعداوة لأنه موضع الكبد، والعداوة عندهم تكون في الكبد، وقيل: بل سمي العدوّ كاشحًا؛ لأنه يكشح عن عدوه أي يعرض عنه فيوليه كشحه، يقال: كشح عنه يكشح كشحًا.

الكشح: ما بين الخاصرة والضلوع.

يقول: تريك هذه المرأة إذا أتيتها خالية وأمنت عيون أعدائها.

14- ذِرَاعَيْ عَيطَلٍ أَدماءَ بِكرٍ ... هِجَانِ اللَّونِ لَم تَقرَأ جَنِينًا

العيطل: الطويلة العنق من النوق. الأدماء: البيضاء منها. والأُدْمة البياض في الإبل، البِكْر: الناقة التي حملت بطنًا واحدًا، ويروى بَكر بفتح الباء، وهو الفتي من الإبل وبكسر الباء أعلى الروايتين؛ ويروى: تربعت الأجارع والمتونا. تربعت: رعت ربيعًا. الأجارع جمع الأجرع وهو المكان الذي فيه جرع، والجرع: جمع جرعة، وهي دعص[2]، من الرمل غير منبت شيئًا. المتون: جمع متن وهو الظهر من الأرض. الهجان: الأبيض الخالص البياض،

يستوي فيه الواحد والتثنية والجمع، وينعت به الإبل والرجال وغيرهما. لم تقرأ جنينًا أي لم تضم فيه رحمها ولدًا.

الدعص: قطعة من الرمل مستديرة.

يقول: تريك ذراعين ممتلئتين لَحْمًا كذراعي ناقة طويلة لم تلد بعد أو رعت أيام الربيع في مثل هذا الموضع، ذكر هذا مبالغة في سمنها، أي ناقة سمينة لم تحمل ولدًا قط، بيضاء اللون.

15- وَثَدْيًا مِثْلَ حُقّ العَاجِ رَخْصًا ... حَصانًا مِنْ أكُفِ اللاّمِسِينَا

رخصًا: لينا. حصانًا: عفيفة.

يقول: وتريك ثديًا مثل حق من عاج بياضًا واستدارة، محرزة من أكف من يلمسها.

[1] الْحُقّ: وعاء صغير ذو غطاء يتخذ من عاج أو زجاج أو غيرها.

16- وَمَتْنَي لَدْنَةٍ سَمَقَتْ وَطالَت ... رَوادِفُها تَنوءُ بِما وَلينا

اللدن: اللين، والجمع لُدن، أي ومتني قامة لدْنَة. السُّموق: الطول، والفعل سمق يسمق، الرادفتان والرانفتان: فرعا الأليتين، والجمع الروادف والروانف. النَّوء: النهوض في تثاقل. الوَلْيُ: القرب، والفعل ولي يلي.

يقول: وتريك متني قامة طويلة لينة تثقل أرادفها مع ما يقرب منها، وصفها بطول القامة وثقل الأرداف.

17- وَمَأكَمَةً يَضيقُ البابُ عَنها ... وَكَشحًا قَد جُنِنتُ بِهِ جُنونا

المأكَمة والمأكِمة: رأس الورك والجمع المآكم.

يقول: وتريك وركًا يضيق الباب عنها لعظمها وضخمها وامتلائها باللحم، وكشحًا قد جننت بحسنه جنونا.

18- وَساريَتَي بَلَنطٍ أَو رُخامٍ ... يَرِنُّ خُشاشُ حَليهِما رَنينًا

البلنط: العاج. السارية: الأسطوانة والجمع السواري. الرنين: الصوت.

يقول: وتريك ساقين كأسطوانتين من عاج أو رخام بياضًا وضخمًا يصوت حليهما، أي خلاخيلهما، تصويتًا.

19- فَمَا وَجَدَت كَوَجدي أُمُّ سَقبٍ ... أَضَلَّتهُ فَرَجَّعَتِ الْحَنينا

قال القاضي أبو سعيد السيرافي: البعير بمنزلة الإنسان، والجمل بمنزلة الرجل، والناقة بمنزلة المرأة، والسقب بمنزلة الصبي، والحائل بمنزلة الصبية، والحوار بمنزلة الولد، والبكر بمنزلة الفتى، والقلوص بمنزلة الجارية. الوجد: الحزن، والفعل وجد يجد. الترجيع: ترديد الصوت.

السقب: ولد الناقة الذكر ساعة يولد.

الجوار: ولد الناقة من وقت ولادته إلى أن يفطم.

القلوص: من الإبل هي الفتية المجتمعة الخلق وذلك من حين تركب إلى السابعة من عمرها.

الحنين: صوت المتوجع.

يقول: فما حزنت حزنًا مثل حزني ناقة أضلت ولدها فرددت صوتها مع توجعها في طلبها، يريد أن حزن الناقة دون حزنه فراق حبيبته.

20- وَلا شَمْطاءُ لَم يَترُك شَقَاها ... لَها مِن تِسعَةٍ إِلَّا جَنينًا

الشمط: بياض الشعر. الجنين: المستور في القبر هنا.

يقول: ولا حزنت كحزني عجوز لم يترك شقاء جَدّها لها من تسعة بنين إلا مدفونًا في قبره، أي ماتوا كلهم ودفنوا، يريد أن حزن العجوز التي فقدت تسعة بنين دون حزنه عند فراق عشيقته.

21- تَذَكَّرْتُ الصِّبا وَاِشتَقتُ لَمّا ... رَأَيتُ حُمولَها أُصُلًا حُدينا

الحمول: جمع حامل، يريد إبلها.

يقول: تذكرت العشق والهوى واشتقت إلى العشيقة لما رأيت حمول إبلها سيقت عشيًّا.

22- فَأَعرَضَتِ اليَمامَةُ وَاِشمَخَرَّت ... كَأَسيافٍ بِأَيدي مُصلِتينا

أعرضت: ظهرت، وعرضت الشيء أظهرته، ومنه قوله عز وجل: {وَعَرَضْنَا جَهَنَّمَ يَوْمَئِذٍ لِلْكَافِرِينَ عَرْضًا} [الكهف: 100] وهذا من النوادر، عرضت الشيء فأعرض، ومثله كببته فأكب، ولا ثالث لهما فيما سمعنا. اشمخرت: ارتفعت. أصلت السيف: سللته.

يقول: فظهرت لنا قرى اليمامة وارتفعت في أعيننا كأسياف بأيدي رجال سالّين سيوفهم، شبه ظهور قراها بظهور أسياف مسلولة من أغمادها.

23- أَبَا هِنْدٍ فَلَا تَعْجَلْ عَلَيْنَا ... وأَنْظِرْنَا نُخَبِّرْكَ الْيَقِينَا

يقول: يا أبا هند لا تعجل علينا وانظرنا نخبرك باليقين من أمرنا وشرفنا، يريد عمرو بن هند فكناه.

24- بِأَنَّا نُوردُ الرَّايَاتِ بِيضًا ... وَنُصْدِرُهُنّ حُمْرًا قَدْ رَوِينَا

الراية: العلم، والجمع الرايات والراي.

يقول: نخبرك باليقين من أمرنا بأنا نورد أعلامنا الحروب بيضًا، ونرجعها منها حمرًا قد روين من دماء الأبطال. هذا البيت تفسير اليقين من البيت الأول.

25- وأَيَّامٍ لَنَا غُرٍّ طِوَالٍ ... عَصَيْنَا الْمَلْكَ فِيهَا أَنْ نَدِينَا

يقول: نخبرك بوقائع لنا مشاهير كالغر من الخيل عصينا الملك فيها كراهية أن نطيعه ونتذلل له. الأيام: الوقائع هنا. الغُرّ بمعنى المشاهير كالخيل الغرّ لاشتهارها فيما بين الخيل. قوله: أن ندين، أي كراهية أن ندين، فحذف المضاف، هذا على قول البصريين، وقال الكوفيون: تقديره أن لا ندين، أي لئلا ندين، فحذف لا.

الغُرُّ مِنَ الْخَيل: ما كان في جبهته بياض.

26- وَسَيّدِ مَعْشَرٍ قَدْ تَوَّجُوه ... بِتَاجِ الْمُلْكِ يَحْمِي الْمُحْجَرينا

يقول: ورب سيد قوم متوج بتاج الملك حام للملجئين قهرناه. أحجرته: ألجأته.

27- تَرَكْنَا الْخَيلَ عَاكِفَةً عَلَيهِ ... مُقَلَّدَةً أَعِنّتَهَا صُفُونَا

العكوف: الإقامة، والفعل عكف يعكف. الصُّفون: جمع صافن، وقد صفن الفرس يصفن صفونًا إذا قام على ثلاث قوائم وثَنَّى سنبكه الرابع.

يقول: قتلناه وحبسنا خيلنا عليه وقد قلّدناها أعنتها في حال صفونها عنده.

28- وَأَنْزَلْنَا البُيُوتَ بِذِي طُلُوحٍ ... إلى الشَّامَاتِ نَنْفِي الْمُوعِدِينَا

يقول: وأنزلنا بيوتنا بمكان يعرف بذي طلوح إلى الشامات ننفي من هذه الأماكن أعداءنا الذين كانوا يوعدوننا.

29- وَقَد هَرَّت كِلابُ الْحَيِّ مِنّا ... وَشذَّبنا قَتَادَةَ مَن يَلينا

القتاد: شجر ذو شوك، والواحدة منها قتادة. التشذيب: نفي الشوك والأغصان الزائدة والليف عن الشجر. يلينا، أي: يقرب منا.

يقول: وقد لبسنا الأسلحة حتى أنكرتنا الكلاب وهرّت لإنكارها إيانا، وقد كسرنا شوكة من يقرب منا من أعدائنا، استعار لفَلِّ الغرب وكسر الشوكة تشذيب القتادة.

هرّت الكلاب: صاتت دون نباح.

فلّ غرب السيف: ثَلَمَ حدّه.

30- مَتى نَنقُل إلى قَومٍ رَحَانا ... يَكُونوا في اللِّقاءِ لَها طَحينا

أراد بالرحى: رحى الحرب وهي معظمها.

يقول: متى حاربنا قومًا قتلناهم، لما استعار للحرب اسم الرحى استعار لقتلاها اسم الطحين.

31- يَكُونُ ثِقَالُهَا شَرْقِيَّ نَجْدٍ ... وَلُهْوَتُهَا قُضَاعَةَ أَجْمَعِينَا

الثِّقال: خرقة أو جلدة تبسط تحت الرحى ليقع عليها الدقيق. اللُّهوة القبضة من الحب تلقى في فم الرحى، وقد ألهيت الرحى ألقيت فيها لُهْوَة.

يقول: تكون معركتنا الجانب الشرقي في نجد، وتكون قبضتنا قضاعة أجمعين، فاستعار للمعركة اسم الثقال وللقتلى اسم اللهوة ليشاكل الرحى والطحين.

32- نَزَلْتُم مَنْزِلَ الأَضْيَافِ مِنَّا ... فأَعْجَلْنا القِرَى أَنْ تَشْتِمُونَا

يقول: نزلتم منزلة الأضياف فجعلنا قِراكم كراهية أن تشتمونا ولكي لا تشتمونا، والمعنى: تعرضتم لمعاداتنا كما يتعرض الضيف للقِرى فقتلناكم عجالًا كما يحمد تعجيل قِرى الضيف، ثم قال تهكمًا بهم واستهزاء: أن تشتمونا، أي قريناكم على عجلة كراهية شتمكم إيانا إن أخّرنا قراكم.

33- قَرَيناكُم فَعَجَّلنا قِراكُم ... قُبَيْلَ الصُّبحِ مِرداةً طَحُونا

المرداة: الصخرة التي يكسر بها الصخور، والمرداة أيضًا الصخرة التي يرمى بها، والردي الرمي والفعل ردى يردي، فاستعار المرداة للحرب. الطَّحون: فعول من الطحن. مرداة طحونًا أي حربًا أهلكتهم أشد إهلاك.

34- نَعُمُّ أُنَاسَنَا وَنَعِفُّ عَنْهُمْ ... وَنَحْمِلُ عَنْهُمُ ما حَمَّلُونا

يقول: نَعُمّ عشائرنا بنوالنا وسيبنا، ونعفّ عن أموالهم ونحمل عنهم ما حملونا من أثقال حقوقهم ومؤنتهم، والله أعلم.

السّيب: المعروف ونحوه.

35- نُطَاعِنُ مَا تَرَاخَى النَّاسُ عَنَّا ... وَنَضْرِبُ بالسُّيُوفِ إِذَا غُشينا

التراخي: البعد. الغشيان: الإتيان.

يقول: نطاعن الأبطال ما تباعدوا عنا، أي وقت تباعدهم عنا، ونضربهم بالسيوف إذا أُتينا، أي أتونا، فقربوا منا، يريد أن شأننا طعن من لا تناله سيوفنا.

36- بِسُمْرٍ مِنْ قَنَا الْخَطّيّ لُدْنٍ ... ذَوَابِلَ أَوْ بِبِيضٍ يَخْتَلِينا

اللَّدْن: اللين، والجمع لُدن.

يقول: نطاعنهم برماح سمر لينة من رماح الرجل الخطيِّ، يريد سمهرًا، أو نضاربهم بسيوف بيض يقطعن ما ضرب بها، توصف الرماح بالسمرة؛ لأن سمرتها دالة على نضجها في منابتها.

37- كَأَنّ جَمَاجِمَ الأَبْطالِ فِيهَا ... وُسُوقٌ بالأماعِزِ يَرْتَمِينَا

الأبطال: جمع بطل وهو الشجاع الذي يبطل دماء أقرانه. الوسوق: جمع وسق وهو حمل بعير. الأماعز: جمع الأمعز وهو المكان الذي تكثر حجارته.

يقول: كأن جماجم الشجعان منهم أحمال إبل تسقط في الأماكن الكثيرة الحجارة، شبه رءوسهم في عظمها بأحمال الإبل، والارتماء لازم ومتعد، وهو في البيت لازم.

38- نَشُقُّ بِها رُءوسَ القَومِ شَقًّا ... وَنَخْتَلِبُ الرِّقَابَ فَتَختَلِينا

الاختلاب: قطع الشيء بالمخلب وهو المنجل الذي لا أسنان له. الاختلاء: قطع الخلا وهو رطب الحشيش.

يقول: نشق بها رءوس الأعداء شقًّا ونقطع بها رقابهم فيقطعن.

39- وإنَّ الضِّغْنَ بَعْدَ الضِّغْنِ يَبْدُو ... عَلَيْكَ وَيُخْرِجُ الدَّاءَ الدَّفِينَا

يقول: وإن الضغن بعض الضغن تفشو آثاره ويخرج الداء المدفون من الأفئدة أي يبعث على الانتقام.

40- وَرِثْنَا الْمَجْدَ قَدْ عَلِمَتْ مَعَدٌّ ... نُطَاعِنُ دُونَهُ حَتّى يَبِينَا

يقول: ورثنا شرف آبائنا قد علمت ذلك معد، نطاعن الأعداء دون شرفنا حتى يظهر الشرف لنا.

41- وَنَحْنُ إِذَا عِمَادُ الْحَيِّ خَرَّتْ ... عَنِ الأَحْفَاضِ نَمْنَعُ مَنْ يَلِينَا

الحفض: متاع البيت، والجمع أحفاض، والحفض البعير الذي يحمل خرثي البيت، والجمع أحفاض. من روى في البيت: على الأحفاض، أراد بها الأمتعة، ومن روى: عن الأحفاض، أراد بها الإبل.

الخرثيّ: الأثاث.

يقول: ونحن إذا قُوِّضت الخيام فخرَّت على أمتعتها، نمنع ونحمي من يقرب منا من جيراننا، أو ونحن إذا سقطت الخيام عن الإبل للإسراع في الهرب نمنع ونحمي جيراننا إذا هرب غيرنا حمينا غيرنا.

42- نَجُذُّ رُءوسَهُمْ فِي غَيْرِ بِرٍّ ... فَمَا يَدْرُونَ مَاذَا يَتَّقُونا

الجذ: القطع.

يقول: نقطع رءوسهم في غير بِرٍّ، أي في عقوق، ولا يدرون ماذا يحذرون منا من القتل وسبي الْحُرَم واستباحة الأموال.

43- كَأَنّ سُيُوفَنا مِنَّا ومِنْهُمْ ... مَخَارِيقٌ بأيْدِي لاعِبِينَا

المخراق: معروف، والمخراق أيضًا سيف من خشب.

المخراق: منديل أو نحوه، يلوى فيضرب به أو يفزع به.

يقول: كنا لا نحفل بالضرب بالسيوف كما لا يحفل اللاعبون بالضرب بالمخاريق، أو كنا نضرب بها في سرعة كما يضرب بالمخاريق في سرعة.

44- كَأَنَّ ثيابَنا مِنّا وَمِنهُم ... خُضِبنَ بِأَرجوانٍ أَو طُلينا

يقول: كأن ثيابنا وثياب أقراننا خضبت بأرجوان أو طليت.

45- إذا ما عَيَّ بِالإسنافِ حَيٌّ ... مِنَ الهَولِ الْمُشَبَّهِ أَن يَكونا

الإسناف: الإقدام.

يقول: إذا عجز عن التقدم قوم مخافة هول منتظر متوقع يشبه أن يكون ويمكن.

46- نَصَبْنَا مِثْلَ رَهْوَةَ ذاتَ حَدٍّ ... مُحَافَظَةً وَكُنَّا السَّابِقِينَا

يقول: نصبنا خيلًا مثل هذا الجبل، أو كتيبة ذات شوكة محافظة على أحسابنا وسبقنا خصومنا، أي غلبناهم؛ وتحرير المعنى: إذا فزع غيرنا من التقدم أقدمنا مع كتيبة ذات شوكة وغلبنا، وإنما نفعل هذا محافظة على أحسابنا.

ذات شوكة: ذات قوة أو بأس.

47- بِشُبَّانٍ يَرَوْنَ القَتْلَ مَجْدًا ... وَشِيبٍ فِي الْحُرُوبِ مُجَرَّبِينا

يقول: نسبق ونغلب بشبان يعدون القتال في الحروب مجدًا، وشيب قد مرنوا على الحروب.

48- حُدَيّا النَّاسِ كُلّهِمُ جَمِيعًا ... مُقَارَعَةً بَنِيهِمْ عَنْ بَنِينَا

حُديًّا: اسم جاء على صيغة التصغير مثل ثريا وحميّا وهي بمعنى التحدي.

الْحُمَيّا من كل شيء: شدته وحدته.

يقول: نتحدى الناس كلهم بمثل مجدنا وشرفنا، ونقارع أبناءهم ذابين عن أبنائنا، أي نضاربهم بالسيوف حماية للحريم وذبًّا عن الحوزة.

49- فَأَمَّا يَوْمَ خَشْيَتِنَا عَلَيْهِمْ ... فَتُصْبِحَ خَيْلُنَا عُصَبًا ثُبِينَا

العصب: جمع عصبة وهي ما بين العشرة والأربعين. الثبة: الجماعة، والجمع الثبات، والثبون في الرفع والثبين في النصب والجر.

يقول: فأما يوم نخشى على أبنائنا وحرمنا من الأعداء تصبح خيلنا جماعات، أي تتفرق في كل وجه لذبّ الأعداء عن الْحُرَم.

50- وأمَّا يَوْمَ لَا نَخْشَى عَلَيْهِمْ ... فَنُمْعِنُ غَارَةً مُتَلَبِّبِينا

الإمعان: الإسراع والمبالغة في الشيء. التلبُّبُ: لبس السلاح.

يقول: وأما يوم لا نخشى على حرمنا من أعدائنا فنمعن في الإغارة على الأعداء لابسين أسلحتنا.

51- بِرَأسٍ مِنْ بَنِي جُشَمِ بنِ بَكْرٍ ... نَدُقُّ بِهِ السّهُولَةَ وَالْحُزُونَا

الرأس: الرئيس والسيد.

يقول: نغير عليهم مع سيد من هؤلاء القوم ندق به السهل والْحَزْن، أي نهزم الضعاف والأشداء.

52- أَلَا لَا يَعْلَمُ الأَقْوَامُ أَنَّا ... تَضَعْضَعْنَا وَأَنَّا قَدْ وَنينا

التضعضع: التكسّر والتذلل، ضعضعته فتضعضع أي كسرته فانكسر.

الونى: الفتور.

يقول: لا يعلم الأقوام أننا تذلّلنا وانكسرنا وفترنا في الحرب، أي لسنا بهذه الصفة فتعلمنا الأقوام بها.

53- أَلَا لَا يَجْهَلَنْ أَحَدٌ عَلَيْنَا ... فَنَجْهَلَ فَوْقَ جَهْلِ الْجَاهِلِينَا

أي لا يسفهن أحد علينا فنسفه عليهم فوق سفههم، أي نجازيهم بسفههم جزاء يُرْبِي عليه، فسمِّيَ جزاء الجهل جهلًا لازدواج الكلام وحسن تجانس اللفظ، كما قال الله تعالى: {اللَّهُ يَسْتَهْزِئُ بِهِم} [البقرة: 15] وقال الله تعالى: {وَجَزَاءُ سَيِّئَةٍ سَيِّئَةٌ مِثْلُهَا} [الشورى: 40] وقال جل ذكره: {وَمَكَرُوا وَمَكَرَ اللَّهُ} [آل عمران: 54] . وقال جل وعلا: {يُخَادِعُونَ اللَّهَ وَهُوَ خَادِعُهُمْ} [النساء: 142]. سمي جزاء الاستهزاء والسيئة والمكر والخداع استهزاء وسيئة ومكرًا وخداعًا لما ذكرنا.

54- بِأيّ مَشِيئَةٍ عَمْرَو بن هِنْدٍ ... نَكُونُ لِقَيْلِكُمْ فِيهَا قَطِينَا

القطين: الخدم. القَيْلُ: الملك دون الملك الأعظم.

يقول: كيف تشاء يا عمرو بن هند أن نكون خَدَمًا لِمَن وليتموه أمرنا من الملوك الذين وليتموهم؟ أي: أيّ شيء دعاك إلى هذه المشيئة المحالة؟ يريد أنه لم يظهر منهم ضعف يطمع الملك في إذلالهم باستخدام قيله إياهم.

55- بِأيّ مَشِيئَةٍ عَمْرَو بن هِنْدٍ ... تُطِيعُ بِنَا الوُشَاةَ وَتَزْدَرِينَا

ازدراه وازدرى به: قصر به واحتقره.

يقول: كيف تشاء أن تطيع الوشاة بنا إليك وتحتقرنا وتقصر بنا؟ أي: أيّ شيء دعاك إلى هذه المشيئة؟ أي لم يظهر منا ضعف يطمع الملك فينا حتى يصغي إلى من يشي بنا إليه ويغريه بنا فيحتقرنا.

56- تَهَدَّدنَا وَأَوْعِدْنَا رُوَيْدًا ... مَتَى كُنّا لأُمّكَ مُقْتَوِينَا

القَتْو: خدمة الملوك، والفعل قتا يقتو، والمقتى مصدر كالقتو، تنسب إليه فتقول: مقتويّ، ثم يجمع مع طرح ياء النسبة فيقال مقتوون في الرفع، ومقتوين في الجر والنصب، كما يجمع الأعجمي بطرح ياء النسبة فيقال أعجمون في الرفع، وأعجمين في النصب والجر.

يقول: تَرَفّق في تهددنا وإيعادنا ولا تمعن فيهما، فمتى كنا خدمًا لأمك؟ أي: لم نكن خدمًا لها حتى نعبأ بتهديدك ووعديك إيانا، ومن روى: تهددنا وتوعدنا، كان إخبارًا، ثم قال: رويدًا أي دع الوعيد والتهديد وأمهله.

57- فإنّ قَنَاتَنَا يا عَمْرُو أَعْيَتْ ... عَلَى الأَعْدَاءِ قَبْلَكَ أَنْ تَلِينَا

العرب تستعير للعز اسم القناة.

يقول: فإن قناتنا أبت أن تلين لأعدائنا قبلك، يريد أن عزهم أبى أن يزول بمحاربة أعدائهم ومخاصمتهم ومكايدتهم، يريد أن عزهم منيع لا يرام.

58- إِذَا عَضَّ الثِّقَافُ بِهَا اشْمَأَزَّتْ ... وَوَلَّتْهُ عَشَوْزَنَةً زَبُونَا

الثقاف: الحديدة التي يقوم بها الرمح، وقد ثقفته: قومته. العشوزنة: الصلبة الشديدة. الزبون: الدّفوع، وأصله من قولهم: زبنت الناقة حالبها، إذا ضربته بثفنات رجليها أي بركبتيها ومنه الزبانية لزبنهم أهل النار، أي لدفعهم.

يقول: إذا أخذها الثّقاف لتقويمها نفرت من التقويم، وولت الثقاف قناة صلبة شديدة دفوعًا، جعل القناة التي لا يتهيأ تقويمها مثلًا لعزتهم التي لا تضعضع، وجعل قهرها من تعرض لهدمها كنفار القناة من التقويم والاعتدال.

59- عَشَوْزَنَةً إِذَا انْقَلَبَتْ أَرَنَّتْ ... تَشُجُّ قَفَا الْمُثَقِّفِ وَالْجَبِينا

أرنت: صوتت، والإرنان، هنا لازم وقد يكون متعديًا ثم بالغ في وصف القناة بأنها تصوت إذا أريد تثقيفها، ولم تطاوع الغامز بل تشج قفاه وجبينه، كذلك عزّتهم لا تضعضع لمن رامها بل تهلكه وتقهره.

60- فَهَلْ حُدّثْتَ فِي جُشَمِ بنِ بَكْرٍ ... بِنَقْصٍ فِي خُطُوبِ الأَوَّلِينَا

يقول: هل أخبرت بنقص كان من هؤلاء في أمور القرون الماضية أو بنقض عهد سلف.

61- وَرِثْنَا مَجْدَ عَلْقَمَة بنِ سَيْفٍ ... أَبَاحَ لَنَا حُصُونَ الْمَجْدِ دِينا

الدين: القهر، ومنه قوله عز وجل: {فَلَوْلا إِنْ كُنتُمْ غَيْرَ مَدِينِين} [الواقعة: 86] أي غير مقهورين.

يقول: ورثنا مجد هذا الرجل الشريف من أسلافنا، وقد جعل لنا حصون المجد مباحة قهرًا وعنوة، أي غلب أقرانه على المجد ثم أورثنا مجده ذلك.

62- وَرِثْتُ مُهَلْهِلًا وَالْخَيْرَ مِنْهُ ... زهيرًا نِعْمَ ذُخْرِ الذَّاخِرِينَا

يقول: ورثت مجد مهلهل، ومجد الرجل الذي هو خير منه وهو زهير فنعم ذخر الذاخرين هو، أي مجده وشرفه للافتخار به.

63- وَعَتّابًا وَكُلْثُومًا جَميعًا ... بِهِمْ نِلْنَا تُرَاثَ الأَكْرَمِينَا

يقول: ورثنا مَجْدَ عتاب وكلثوم وبهم بلغنا ميراث الأكارم أي حزنا مآثرهم ومفاخرهم فشرفنا بها وكرمنا.

64- وذا البُرَةِ الّذِي حُدّثْتَ عَنْهُ ... بِهِ نُحْمَى وَنَحْمِي الْمُحْجَرِينَا

ذو البرة: من بني تغلب، سُمّي به لشعر على أنفه يستدير كالحلقة.

يقول: وورثت مجد ذي البرة الذي اشتهر وعرف وحُدِّثْتُ عنه أيها المخاطب وبمجده يحمينا سيدنا وبه نحمي الفقراء الملجئين إلى الاستجارة بغيرهم.

65- وَمِنّا قَبْلَهُ السّاعِي كُلَيبٌ ... فَأَيُّ الْمَجْدِ إلّا قَدْ وَلِينا

يقول: ومنا قبل ذي البرة الساعي للمعالي كليب، يعني كليب وائل، ثم قال: وأي المجد إلا وقد ولينا، أي قربنا منه فحوينا.

66- مَتَى نَعْقِدْ قَرِينَتِنَا بِحَبْلٍ ... تَجُذَّ الْحَبْلَ أَو تَقِصِ القَرِينا

يقول: متى قرَنّا ناقتنا بأخرى قطعت الحبل أو كسرت عنق القرين، والمعنى: متى قرنا بقوم في قتال أو جدال غلبناهم وقهرناهم. الجذ: القطع والفعل جذ يجذ. الوقص: دق العنق، والفعل وقص يقص.

67- وَنُوجَدُ نَحْنُ أَمْنَعَهُمْ ذِمَارًا ... وَأَوْفَاهُمْ إِذَا عَقَدُوا يَمِينَا

يقول: تجدنا أيها المخاطب أمنعهم ذمة وجوارًا وحلفًا وأوفاهم باليمين عند عقدها. الذمار: العهد والحلف والذمة، سُمِّي به لأنه يتذمر له أي يتغضب لمراعاته.

68- وَنَحْنُ غَدَاةَ أُوقِدَ في خَزَازَى ... رَفَدْنَا فَوْقَ رِفْدِ الرَّافِدِينَا

الرّفد: الإعانة، والرفد الاسم.

يقول: ونحن غداة أوقدت نار الحرب في خزازى أعنّا نزارًا فوق إعانة المعينين، يفتخر بإعانة قومه بني نزار في محاربتهم اليمن.

69- وَنَحْنُ الْحَابِسُونَ بِذِي أَرَاطَى ... تَسَفُّ الْجِلَّةُ الْخُورُ الدَّرِينَا

تسف: أي تأكل يابسًا، والمصدر السفوف. الْجِلّة: الكبار من الإبل، الخور: الكثيرة الألبان، وقيل: الخور الغزار من الإبل والناقة خوراء. الدَّرين: ما اسود من النبت وقدم.

يقول: ونحن حبسنا أموالنا بهذا الموضع حتى سفت النوق الغزار قديم النبت وأسوده لإعانة قومنا ومساعدتهم على قتال أعدائهم.

70- وَنَحْنُ الْحَاكِمُون إِذَا أُطِعْنَا ... وَنَحْنُ العَازِمُونَ إِذَا عُصِينَا

71- وَنَحْنُ التّارِكُون لِمَا سَخِطْنَا ... وَنَحْنُ الآخِذُونَ لِمَا رَضِينَا

72- وَكُنّا الأَيْمَنِينَ إِذَا التَقَيْنَا ... وَكَانَ الأَيْسَرَيْنِ بَنُو أَبِينَا

يقول: كنا حماة الميمنة إذا لقينا الأعداء وكان إخواننا حماة الميسرة، يصف غناءهم في حرب نزار واليمن عندما قتل كليب وائل لبيد بن عنق الغساني عامل ملك غسان على تغلب حين لطم أخت كليب وكانت تحته.

73- فَصَالُوا صَوْلَةً فيمَنْ يَليهِمْ ... وَصُلْنَا صَوْلَةً فيمَنْ يَلينا

يقول: فحمل بنو بكر على من يليهم من الأعداء، وحملنا على من يلينا.

74- فَآبُوا بالنِّهَابِ وبالسَّبَايَا ... وَأُبْنَا بِالْمُلُوكِ مُصَفَّدِينَا

النِّهاب: الغنائم، الواحد نهب. الأوب: الرجوع، التصفيد: التقييد، يقال: صَفَدْته وَصَفَّدْتُه أي قيدته وأوثقته.

يقول: فرجع بنو بكر بالغنائم والسبايا ورجعنا مع الملوك مقيدين، أي اغتنموا الأموال وأسرنا الملوك.

75- إِلَيْكُمْ يَا بَنِي بَكْرٍ إِلَيْكُمْ ... أَلَمّا تَعْرِفُوا مِنَّا اليَقِينَا

يقول: تنحوا وتباعدوا مُساماتنا ومباراتنا يا بني بكر، ألم تعلموا من نجدتنا وبأسنا اليقين؟ أي قد علمتم ذلك لنا فلا تتعرضوا لنا، يقال: إليك إليك، أي تَنَحَّ.

76- أَلَمَّا تَعْلَمُوا مِنَّا وَمِنْكُمْ ... كَتَائِبُ يَطَّعِنَّ وَيَرْتَمِينَا

يقول: ألم تعلموا كتائب منا ومنكم يطعن بعضهم بعضًا، ويرمي بعضهم بعضًا؟ وما في قول: أَلَمّا صلة زائدة. الاطِّعان والارتماء: مثل التطاعن والترامي.

77- عَلَيْنَا البَيْضُ وَاليَلَبُ اليَمَانِي ... وَأَسْيَافٍ يَقُمْنَ وَيَنْحَنِينَا

اليلب: نسيجة من سيور تلبس تحت البيض.

السيور: ما يقطع من الجلود مستطيلًا كالحبل.

البيض: جمع بيضة وهي الخوذة.

يقول: وكان علينا البيض واليلب اليماني وأسياف يقمن وينحنين لطول الضِّراب بها.

78- عَلَيْنَا كُلُّ سَابِغَةٍ دِلاصٍ ... تَرَى فَوقَ النّطاقِ لَهَا غُضُونَا

السابغة: الدرع الواسعة التامة. الدِّلاص: البراقة. الغضون: جمع غَضَن وهو التشنج في الشيء.

يقول: وكانت علينا كل درع واسعة براقة ترى أيها المخاطب فوق المنطقة لها غضونًا لسعتها وسبوغها.

79- إِذَا وُضِعَتْ عَنِ الأَبْطَالِ يومًا ... رَأَيْتُ لَهَا جُلُودَ القَومِ جُونَا

الْجَون: الأسود والجون الأبيض، والجمع الجون.

يقول: إذا خلعها الأبطال يومًا رأيت جلودهم سودًا للبسهم إياها. قوله: لها، أي للبسها.

80- كَأَنّ غُضُونَهُنَّ مُتُونُ غُدْرٍ ... تُصَفّقُهَا الرّياحُ إِذَا جَرَيْنَا

الغُدْر: مخفّف غُدُر وهو جمع غدير. تصفقه: تضربه، شبه غضون الدرع بمتون الغدران إذا ضربتها الرياح في جريها، والطرائق التي تُرَى في الدروع بالتي تراها في الماء إذا ضربته الريح.

81- وَتَحْمِلُنَا غَدَاةَ الرَّوْعِ جُرْدٌ ... عُرِفْنَ لَنَا نَقَائِذَ وَافْتُلِينا

الرَّوع: الفزع ويريد به الحرب هنا. الجرد: التي رق شعر جسدها وقصر، والواحد أجرد والواحدة جرداء. النقائذ: المخلصات من أيدي الأعداء، واحدتها نقيذة وهي فعيلة بمعنى مفعلة، يقال: أنقذتها، أي: خلصتها، فهي منقذة ونقيذة. الفلو والافتلاء: الفطام.

يقول: وتحملنا في الحرب خيل رقاق الشعور قصارها، عُرفن لنا وفُطمت عندنا وخلصناها من أيدي أعدائنا بعد استيلائهم عليها.

82- وَرَدْنَ دَوارِعًا وَخَرَجْنَ شُعْثًا ... كَأَمْثَالِ الرّصائِعِ قَدْ بَلينا

رجل دارع: عليه درع، ودروع الخيل تجافيفها. الرصائع: جمع الرصيعة وهي عقدة العنان على قذال الفرس.

التجافيف: هي ما يتجلل به الفرس من سلاح وآلة يقيانه الجراح في الحرب.

القتال: معقد سيري الفرس فوق القفا.

يقول: وردت خيلنا وعليها تجافيفها، وخرجن منها شعثًا قد بلين بِلَى عُقَد الأعنة لما نالها من الكلال والمشاق فيها.

83- وَرِثْناهُنّ عَنْ آبَاءِ صِدْقٍ ... وَنُورِثُهَا إِذَا مُتْنَا بَنينا

يقول: ورثنا خيلنا من آباء كرام شأنهم الصدق في الفعال والمقال ونورثها أبناءنا إذا متنا، يريد أنها تناتجت وتناسلت عندهم قديمًا.

84- عَلَى آثَارِنا بِيضٌ حِسَانٌ ... نُحَاذِرُ أَنْ تُقَسَّمَ أَوْ تَهُونَا

يقول: على آثارنا في الحروب نساء بيض حسان نحاذر عليها أن يسبيها الأعداء فتقسمها وتهينها، كانت العرب تشهد نساءها الحروب وتقيمها خلف الرجال ليقاتل الرجال ذبًّا عن حرمها فلا تفشل مخافة العار بسبي الحرم.

85- أَخَذْنَ عَلَى بُعُولَتِهِنَّ عهدًا ... إِذَا لَاقَوا كَتَائِبَ مُعْلِمِينَا

يقول: قد عاهدن أزواجهن إذا قاتلوا كتائب من الأعداء قد أعلموا أنفسهم بعلامات يعرفون بها في الحروب أن يثبتوا في حومة القتال ولا يفروا، والبعول والبعولة جمع بعل، يقال للرجل: هو بعل المرأة، وللمرأة هي بَعْلَه وَبَعْلَتُه، كما يقال: هو زوجها وهي زوجه وزوجته.

86- لَيَسْتَلِبُنَّ أَفْرَاسًا وَبِيضًا ... وَأَسْرَى فِي الْحَدِيدِ مُقَرَّنِينا

أي ليستلب خلينا أفراس الأعداء وبيضهم وأسرى منهم قد قرنوا في الحديد.

87- تَرَانَا بارِزِينَ وَكُلُّ حَيٍّ ... قَدِ اتَّخَذُوا مَخافَتَنا قَرِينا

يقول: تَرَانَا خارجين إلى الأرض البراز، وهي الصحراء التي لا جبل بها، لثقتنا بنجدتنا وشوكتنا، وكل قبيلة تستجير وتعتصم بغيرها مخافة سطوتنا بها.

88- إِذَا مَا رُحْنَ يَمْشِينَ الْهُوَيْنَى ... كَمَا اضْطَرَبَتْ مُتُونُ الشَّارِبِينَا

الهوينى: تصغير الهونى وهي تأنيث الأهون، مثل الأكبر والكبرى.

يقول: إذا مشين يمشين مشيًا رفيقًا لثقل أردافهن وكثرة لحومهن، ثم شبههن في تبخترهن بالسكارى في مشيهم.

89- يَقُتْنَ جِيادَنَا وَيَقُلْنَ لَسْتُمْ ... بُعُولَتَنَا إِذَا لَمْ تَمْنَعُونَا

القوت: الإطعام بقدر الحاجة، والفعل قات يقوت، والاسم القوت والقيت، والجمع الأقوات.

يقول: يعلفن خيلنا الجياد ويقلن: لستم أزواجنا إذا لم تمنعونا من سبي الأعداء إيانا.

90- ظَعَائِنُ مِنْ بَنِي جُشَمِ بنِ بَكْرٍ ... خَلَطْنَ بِمِيسَمٍ حَسَبًا وَدِينًا

الميسم: الحسن وهو من الوسام والوسامة وهما الحسن والجمال، والفعل وسم يوسم، والنعت وسيم. الحسب: ما يحسب من مكارم الإنسان ومكارم أسلافه، فهو فعل في معنى مفعول مثل النفض والخبط والقبض واللقط في معنى المنفوض والمخبوط والمقبوض والملقوط، فالحسب إذن في معنى المحسوب من مكارم آبائه.

النفض: ما تحاتَّ من ورق الشجر عند نفضه.

الخبط: ما تحاتّ من ورق الشجر عند خبطه.

القبض: ما جُمع من الغنائم بعد قبضه من أصحابه.

اللقط: قطع الذهب الملتقطة.

يقول: هن نساء من هذه القبيلة جمعن إلى الجمال الكرم والدين.

91- وَمَا مَنَعَ الظَّعَائِنَ مِثْلَ ضَرْبٍ ... تَرَى مِنْهُ السَّواعِدَ كالقُلِينَا

يقول: ما منع النساء من سبي الأعداء إياهن مثل ضرب تتدر وتطير منه سواعد المضروبين كما تطير القلة إذا ضربت بالمقلى.

92- كَأَنَّا والسُّيوفُ مُسَلَّلاتٌ ... وَلَدْنَا النَّاسَ طُرًّا أَجْمَعِينَا

يقول: كأن حال استلال السيوف من أغمادها، أي حال الحرب، ولدنا جميع الناس، أي نحميهم حماية الوالد ولده.

93- يُدَهْدونَ الرُّءُوسَ كَمَا تُدَهْدي ... حَزَاوِرَةٌ بِأَبْطَحِهَا الكُرِينا

الْحَزَّوْر: الغلام الغليظ الشديد، والجمع الحزاورة.

يقول: يدحرجون رءوس أقرانهم كما يدحرج الغلمان الغلاظ الشداد الكرات في مكان مطمئن من الأرض.

94- وَقَدْ عَلِمَ القَبَائِلُ مِنْ مَعَدٍّ ... إِذَا قُبَبٌ بِأَبْطَحِهَا بُنِينَا

يقول: وقد علمت قبائل معد إذا بنيت قبابها بمكان أبطح. القبب والقباب جمعا قبة.

95- بِأَنَّا الْمُطْعِمُونَ إِذَا قَدَرْنَا ... وَأَنَّا الْمُهْلِكُونَ إِذَا ابْتُلِينَا

يقول: قد علمت هذه القبائل أنا نطعم الضيفان إذا قدرنا عليه، ونهلك أعداءنا إذا اختبروا قتالنا.

96- وَأَنَّا الْمَانِعُونَ لِمَا أَرَدْنَا ... وَأَنَّا النَّازِلُونَ بِحَيْثُ شِينَا

يقول: وأنا نمنع الناس ما أردنا منعه إياهم، وننزل حيث شئنا من بلاد العرب.

97- وَأَنَّا التَّارِكُونَ إِذَا سَخِطْنَا ... وَأَنَّا الآخِذُونَ إِذَا رَضِينَا

يقول: وأنّا نترك ما نسخط ونأخذ إذا رضينا، أي لا نقبل عطايا من سخطنا عليه ونقبل هدايا من رضينا عليه.

98- وَأَنَّا العَاصِمُونَ إِذَا أُطِعْنَا ... وَأَنَّا العَازِمُونَ إِذَا عُصِينَا

يقول: وأنا نعصم ونمنع جيراننا إذا أطاعونا ونعزم عليهم بالعدوان إذا عصونا.

99- وَنَشْرَبُ إِنْ وَرَدْنَا الْمَاءَ صَفْوًا ... وَيَشْرَبُ غَيْرُنَا كَدِرًا وَطِينَا

يقول: ونأخذ من كل شيء أفضله وندع لغيرنا أرذله، يريد لهم السادة والقادة وغيرهم أتباع لهم.

100- أَلَا أَبْلِغْ بَنِي الطّمّاحِ عَنّا ... وَدُعْمِيًّا فَكَيْفَ وَجَدْتُمُونَا

يقول: سل هؤلاء كيف وجدونا؟ شجعانًا أم جبناء؟

101- إِذَا مَا الْمَلْكُ سَامَ النَّاسُ خَسْفًا ... أَبَيْنَا أَنْ نُقِرَّ الذُّلَّ فِينَا

الْخَسْف: والْخُسْف: بفتح الخاء وضمها: الذل. السَّوم: أن تجشّم إنسانًا مشقة وشرًّا، يقال: سامه خسفًا، أي حمله وكلفه ما فيه ذل.

يقول: إذا أكره الملك الناس على ما فيه ذلهم أبينا الانقياد له.

102- مَلَأْنَا البَرَّ حَتّى ضَاقَ عَنّا ... وَمَاءُ البَحْرِ نَمْلَؤهُ سَفِينا

يقول: عممنا الدنيا برًّا وبحرًا فَضَاقَ البر عن بيوتنا والبحر عن سفننا.

103- إِذَا بَلَغَ الفِطَامَ لَنَا صَبِيٌّ ... تَخِرُّ لَهُ الْجَبَابِرُ سَاجِدِينَا

يقول: إذا بلغ صبياننا وقت الفطام سجدت لهم الجبابرة من غيرنا.

تعريفه ونسبه:

هو الحارث بن حلزة بن مكروه بن يزيد بن عبد الله بن مالك بن عبيد بن سعد بن جشم بن عاصم بن ذبيان بن كنانة بن يشكر بن بكر بن وائل بن قاسط بن هنب بن أفصى بن دعمى بن جديلة بن أسد بن ربيعة بن نزار. وحِلِّزَة بكسر الحاء المهملة وكسر اللام المشددة، وهو في اللغة اسم دويبة، واسم البومة، والذكر بدون هاء، ويقال: امرأة حلزة للقصيرة والبخيلة والحلز السيئ الخلق، وقال قطرب: حكي لنا أن الحلزة ضرب من النبات ولم نسمع فيه غير ذلك.

طبقته في الشعراء وحديثه مع عمرو بن هند قال أبو عبيدة: أجود الشعراء قصيدة واحدة جيدة طويلة ثلاثة نفر: عمرو بن كلثوم، والحارث بن حلزة، وطرفة بن العبد. وزعم الأصمعي أن الحارث قال قصيدته هذه وهو ابن مائة وخمس وثلاثين سنة. وكان من حديثه أن عمرو بن هند لما ملَك الحيرة، وكان جبَّارًا جمَع بكرًا وتغلب فأصلح بينهم، وأخذ من الحيين رهنًا من كل حي مائة غلام ليكف بعضهم عن بعض، وكان أولئك الرهن يسيرون ويغزون مع الملِك، فأصابتهم سَموم في بعض مسيرهم فهلك عامة التغلبيين وسلم البكريون، فقالت تغلب لبكر بن وائل: أعطونا ديات أبنائنا فإن ذلك لازم لكم فأنت بكر، فاجتمعت تغلب إلى عمرو بن كلثوم، فقال عمرو بن كلثوم: بمن ترون بكرًا تغصب أمرها اليوم؟ قالوا: بمن عسى إلا برجل من بني ثعلبة. قال عمرو: أرى الأمر واللهِ سينجلي عن أحمر أصلع أصم من بني يشكر، فجاءت بكر بالنعمان بن هرم أحد بني ثعلبة بن غنم بن يشكر، وجاءت تغلب بعمرو بن كلثوم، فلما اجتمعوا عند الملك، قال عمرو بن كلثوم للنعمان بن هرم: يا أصم، جاءت بك أولاد ثعلبة تناضل عنهم، وقد يفخرون عليك! فقال النعمان: وعلى من أظلت السماء يفخرون. قال عمرو بن كلثوم: واللهِ إني لو لطمتك لطمة ما أخذوا بها.

قال: والله إن لو فعلت ما أفلت بها قيس أير أبيك. فغضب عمرو بن هند غضبًا شديدًا، وكان يؤثِر بني تغلب على بكر، فقال: يا حارثة أعطه لحنًا بلسان أنثى أي شبيه بلسانك. فقال: أيها الملك أعط ذلك لأحب أهلك إليك. فقال: يا نعمان أيسرك أني أبوك؟ قال: لا، ولكن وددت أنك أمي، فغضب عمرو بن هند غضبًا شديدًا حتى هم بالنعمان، وقام الحارث بن حلزة فارتجل

معلقته هذه ارتجالًا، وتوكأ على قوسه، وأنشدها، واقتطم كفه وهو لا يشعر من الغضب حتى فرغ منها.

قال ابن الكلبي: أنشد الحارث عمرو بن هند هذه القصيدة، وكان به وضح، فقيل لعمرو بن هند: إن به وضحًا، فأمر أن يجعل بينه وبينه ستر، فلما تكلم أُعجِب بمنطقه، فلم يزل عمرو يقول: أدنوه أدنوه. حتى أمر بوضع الستر وأقعده معه، ثم أطعمه من جفنته، وأمر أنّ لا ينضح أثره بالماء، ثم جز نواصي السبعين رجلًا الذين كانوا رهنًا في يده من بكر، ودفعهم إلى الحارث، ثم أمره أنّ لا ينشد قصيدته إلا متوضئًا، ولم تزل تلك النواصي في بني بكر يفتخرون بها وبشاعرهم.

وضرب بالحارث المثل في الفخر، فقيل: أفخر من الحارث بن حلزة، وكان أبو عمرو الشيباني يعجب لارتجال هذه القصيدة في موقف واحد، ويقول: لو قالها في حول لم يُلَمْ، وقد جمع فيها ذكر عدة من أيام العرب عَيَّرَ ببعضها بني تغلب تصريحًا، وعرض بعضها لعمرو بن هند، وعاش بعد ذلك مدة، وهو معدود من المعمَّرين، ومات وله من السنين مائة وخمسون سنة.

معلقة الحارث بن حِلِّزَة

1-آذَنَتنا بِبَينِها أَسماءُ ... رُبَّ ثاوٍ يُمَلُّ مِنهُ الثَواءُ

الإيذان: الإعلام. البين: الفراق. الثواء والثُّويّ: الإقامة، والفعل ثوى يثوي. يقول: أعلمتنا أسماء بمفارقتها إيانا، أي بعزمها على فراقنا، ثم قال: رب مقيم تمل إقامته ولم تكن أسماء منهم، يريد أنها وإن طالت إقامتها لم أمللها، والتقدير: رب ثاو يمل من ثوائه.

2- بَعْدَ عَهدٍ لَها بِبُرقَةِ شَمّا ... ءَ فَأَدْنَى ديارَها الْخَلْصَاءُ

العهد: اللقاء والفعل عهد يعهد.

يقول: عزمت على فراقنا بعد أن لقيتها ببرقة شَمّاء وخلصاء التي هي أقرب ديارها إلينا.

3- فَالْمُحيّاةُ فَالصِّفاحُ فَأَعنا ... ق فِتاقٍ فَعَاذِبٌ فَالوَفاءُ

4- فَرياضُ القَطا فَأَودِيَةُ الشُّرْ ... بُبِ فَالشُّعْبَتَانِ فَالأَبْلاءُ

هذه كلها مواضع عهدها بها.

يقول: قد عزمت على مفارقتنا بعد طول العهد.

5 – لا أَرى مَن عَهِدتُ فيها فَأَبكي الـ ... يَومَ دَلْهًا وَما يُحِيرُ البُكاءُ

الإحارة: الرد، من قولهم: حار الشيء يحو حورًا، أي رجع، وأحرته أنا أي رجعته فرددته.

يقول: لا أرى في هذه المواضع من عهدت فيها، يريد أسماء، فأنا أبكي اليوم

ذاهب العقل وأي شيء رد البكاء على صاحبه؟ وهذا استفهام يتضمن الجحود، أي لا يرد البكاء على صاحبه فائتًا، ولا يجدي عليه شيئًا، وتحرير المعنى: لما خلت هذه المواضع

منها بكيت جزعًا لفراقها مع علمي بأنه لا طائل في البكاء. الدَّلْه والدَّلَهُ: ذهاب العقل، والتدلية إزالته.

6- وَبَعَيْنَيْكَ أَوْقَدَتْ هِنْدٌ النَّا ... رَ أخيرًا تُلْوِي بِهَا العَلْيَاءُ

ألوى بالشيء: أشار به. العلياء: البقعة العالية.

يخاطب نفسه ويقول: وإنما أوقدت هند النار بمرآك ومنظر منك، وكأن البقعة العالية التي أوقدتها عليها كانت تشير إليك بها، يريد أنها ظهرت لك أَتَمّ ظهور فرأيتها أتم رؤية.

7- فَتَنَوَّرْتُ نَارَهَا مِنْ بَعيدٍ ... بِخَزَازَى هَيْهَاتَ مِنْك الصِّلاءُ

التَّنَوُّرُ: النظر إلى النار. خزازى: بقعة بعينها. هيهات: بعدُ الأمر جدًّا.

الصلاء مصدر صَلْيِ النَّار، وصَلِيَ بالنار يصلى صِلَىً وَصِلَاءً إذا احترق بها أو ناله حرّها.

يقول: ولقد نظرت إلى نار هند بهذه البقعة على بعد بيني وبينها لأصلاها، ثم قال: بعد منك الاصطلاء بها جدًّا، أي أردت أن آتيها فعاقتني العوائق من الحروب وغيرها.

8- أَوْقَدَتْهَا بَيْنَ العَقِيقِ فَشَخْصَيْ ... نِ بِعُودٍ كَمَا يَلُوحُ الضِّياءُ

يقول: أوقدت هند تلك النار بين هذين الموضعين بعود فلاحت كما يلوح الضياء.

9- غَيْرَ أني قَدْ أَسْتَعِينُ عَلَى الْهَمّ ... إِذَا خَفّ بالثَّوِي النَّجَاءُ

غير أني: يريد ولكني، انتقل من النسيب إلى ذكر حاله في طلب المجد. الثويّ والثاوي: المقيم. النّجاء: الإسراع في السير، والباء للتعدية.

يقول: ولكني أستعين على إمضاء همي وقضاء أمري إذا أسرع المقيم في السير لعظم الخطب وفظاعة الخوف.

10- بِزَفُوفٍ كَأَنَّهَا هِقْلَةٌ أُ ... مُّ رِئَالٍ دَوِّيّةٍ سَقْفَاءُ

الزَّفيف: إسراع النعامة في سيرها ثم يستعار لسير غيرها، والفعل زفّ يزِف، والنعت زافّ، والزفوف مبالغة. الهقلة: النعامة، والظليم هقل. الرأل: ولد النعامة، والجمع رئال، الدوِّية: منسوبة إلى الدوّ وهي المفازة. السقف: طول مع انحناء، والنعت أسقف.
المفازة: الفلاة لا ماء فيها.

يقول: أستعين على إمضاء همي وقضاء أمري عند صعوبة الخطب وشدته بناقة مسرعة في سيرها، كأنها في إسراعها في السير نعامة لها أولاد طويلة منحنية لا تفارق المفاوز.

11- آنَسَتْ نَبْأَةً وَأَفْزَعَهَا القُ ... نَّاصُ عَصْرًا وَقَدْ دَنَا الإِمْسَاءُ

النَّبْأَةُ: الصوت الخفي يسمعه الإنسان أو يتخيله. القُنّاص. جمع قانص وهو الصائد. الإفزاع: الإخافة. العصر: العشي.

يقول: أَحَسّت هذه النعامة بصوت الصيادين فأخافها ذلك عشيًّا وقد دنا دخولها في المساء، لما شبه ناقته بالنعامة بسيرها بالغ في وصف النعامة بالإسراع في السير بأنها تَئُوب إلى أولادها مع إحساسها بالصيادين وقرب المساء، فإن هذه الأسباب تزيدها إسراعًا في سيرها.

12- فَتَرَى خَلْفَهَا مِنَ الرَّجْعِ وَالوَقْ ... عِ منينا كأنه إهباء

رجع الناقة: خطوها.

المنين: الغبار الرقيق. الأهباء: جمع هباء، والإهباء إثارته.

يقول: فترى أنت أيها المخاطب خلف هذه الناقة من رجعها2 قوائمها وضربها الأرض بها غبارًا رقيقًا كأنه هباء منبث. وجعله رقيقًا إشارة إلى غاية إسراعها.

13- وَطِرَاقًا مِنْ خَلْفِهِنّ طِرَاقٌ ... سَاقِطَاتٌ أَلْوَتْ بِهَا الصّحْراءُ

الطراق: يريد بها أطباق نعلها. ألوى بالشيء: أفناه وأبطله، وألوى بالشيء أشار به.

يقول: وترى خلفهما أطباق نعلها في أماكن مختلفة قد قطعها وأبطلها قطع الصحراء ووطؤها.

14- أَتَلَهّى بِهَا الْهَوَاجِرَ إِذْ كُلّ ... ابنِ هَمٍّ بَلِيَّةٌ عَمْيَاءُ

يقول: أتلعب بها في أشد ما يكون من الحر إذا تحيَّر صاحب كل هم تحير الناقة البلية العمياء.

1 البلية: الناقة يموت صاحبها فتحبس على قبره حتى تموت.

يقول: أركبها وأقتحم بها لفح الهواجر إذا تحير غيري في أمره، يريد أنه لا يعوقه الحرّ عن مرامه.

15- وَأَتَانَا مِنَ الْحَوَادِثِ والأَنْبَا ... ءِ خَطْبٌ نُعْنَى بِهِ وَنُسَاءُ

يقول: ولقد أتانا من الحوادث والأخبار أمر عظيم نحن معنيون محزونون لأجله. عُني الرجل بالشيء يُعْنَى به فهو معني به، وعنِيَ يعْنَى إذا كان ذا عناء به. وسؤت الرجل سواء ومَساءة وسوائية أحزنته.

16- إنّ إِخْوَانَنَا الأَرَاقِمَ يَغْلُو ... نَ عَلَيْنَا فِي قِيلِهِمْ إِحْفَاءُ

الأراقم: بطون من تغلب، سموا بها لأن امرأة شبهت عيون آبائهم بعيون الأراقم. الغلو: مجاوزة الحد. الإحفاء: الإلحاح. ثم فسر ذلك الخطب فقال: هو تعدي إخواننا من الأراقم علينا وغلوهم في عدوانهم علينا في مقالتهم.

الأراقم: جمع أرقم وهو الذكر من الحيات أو أخبثها.

17- يَخْلِطُونَ البَرِيءَ مِنَّا بِذِي الذَّنْـ ... ـبِ وَلا يَنْفَعُ الْخَلِيَّ الْخَلَاءُ

يريد بالخلي: البريء الخالي من الذنب.

يقول: هم يخلطون بُرَآءَنَا بمذنبينا، فلا تنفع البريء براءة ساحته من الذنب.

18- زَعَمُوا أَنَّ كُلَّ مَنْ ضَرَبَ العَيْـ ... ـرَ مُوالٍ لَنَا وأَنّا الوَلاءُ

العير في هذا البيت يفسر: بالسيد، والحمار، والوتد، والقذى، وجبل بعينه. قوله: وأنَّا الولاء، أي أصحاب ولائهم، فحذف المضاف، ثم إن فسر العير بالسيد

كان تحرير المعنى: زعم الأراقم أن كل من يرضى بقتل كليب وائل بنو أعمامنا وأنَّا أصحاب ولائهم تلحقنا جرائرهم، وإن فسر بالحمار كان المعنى: أنهم زعموا أن كل من صاد حُمُرَ الوحش موالينا، أي ألزموا العامة جناية الخاصة، وإن فسر بالوتد كان المعنى: زعموا أن كل من ضرب الخيام وطنَّبها بأوتادها موالينا، أي ألزموا العرب جناية بعضنا، وإن فسر بالقذى كان المعنى: زعموا أن كل من ضرب القذى ليتنحي فيصفوا الماء موالينا، وإن فسر بالجبل المعيّن كان المعنى: زعموا أن كل من صار إلى هذا الجبل موالٍ لنا. وتفسير آخر البيت في جميع الأقوال على نمط واحد.

19- أَجْمَعُوا أَمْرَهُمْ عِشَاءً فَلَمّا ... أَصْبَحُوا أَصْبَحَتْ لَهُمْ ضَوضَاءُ

الضوضاء: الجلبة والصياح. إجماع الأمر: عقد القلب وتوطين النفس عليه. يقول: أطبقوا على أمرهم من قتلنا وجدالنا عشاء، فلما أصبحوا جلبوا وصاحوا.

20- مِنْ مُنَادٍ وَمِنْ مُجِيبٍ وَمِنْ تَصْـ ... ـهَالِ خَيْلٍ خِلَال ذَاكَ رُغَاءُ

التصهال كالصهيل، وتفعال لا يكون إلا مصدرًا، وتِفعال لا يكون إلا اسْمًا. يقول: اختلطت أصوات الداعين والمجيبين والخيل والإبل، يريد بذلك تجمعهم وتأهبهم.

21- أَيّهَا النّاطِقُ الْمُرَقِّشُ عَنَّا ... عِنْدَ عَمْرٍو وَهَلْ لِذَاكَ بَقَاءُ

المرقش: مبلغ النميمة.

يقول: أيها الناطق عند الملك الذي يبلّغ عنا الملك ما يريبه ويشككه في محبتنا إياه ودخولنا تحت طاعته وانقيادنا لحبل سياسته، هل لذلك التبليغ بقاء؟ وهذا استفهام معناه النفي، أي لا بقاء لذلك؛ لأن الملك يبحث عنه فيعلم أن ذلك من الأكاذيب المخترعة والأباطيل المبتدعة؛ وتحرير المعنى: أنه يقول: أيها المضرب بيننا وبين الملك بتبليغك إياه عنا ما يكرهه لا بقاء لما أنت عليه لأن بحث الملك عنه يعرفه أنه كذب بحت محض.

المضرب: المفسد.

22- لا تَخَلْنَا عَلَى غَرَاتِكَ إنّا ... قَبْلُ مَا قَدْ وَشَى بِنا الأَعْداءُ

الغراة: اسم بمعنى الإغراء، يخاطب من يسعى بهم من بني تغلب إلى عمرو بن هند ملك العرب.

يقول: لا تظننا متذللين متخاشعين لإغرائك الملك بنا، فقد وشى بنا أعداؤنا إلى الملوك قبلك؛ وتحرير المعنى: إن إغراءك الملك بنا لا يقدح في أمرنا كما لم يقدح إغراء غيرك فيه، قوله: على غراتك، أي على امتداد غراتك، والمفعول الثاني لَتَخَلْنَا محذوف تقديره: لا تخلنا متخاشعين، وما أشبه ذلك.

23- فَبَقِينَا عَلَى الشَّنَاءَةِ تَنْمِي ... نَا حُصُونٌ وَعِزَّةٌ قَعْسَاءُ

الشناءة: البغض. تنمينا: ترفعنا.

يقول: فبقينا على بغض الناس إيانا وإغرائهم الملوك بنا ترفع شأننا وتعلي قدرنا حصون منيعة وعزة ثابتة لا تزول.

24- قَبْلَ مَا اليَوْمِ بَيّضَتْ بعُيُونِ النَّـ ... ـاسِ فِيهَا تَغَيُّظٌ وَإبَاءُ

الباء في: بعيون، زائدة، أي بيّضت عيون الناس، وتبييض العين: كناية عن الإعماء. وما في قوله: قبل ما، صلة زائدة.

يقول: قد أعمت عزتنا قبل يومنا الذي نحن فيه عيون أعدئنا من الناس، يريد أن الناس يحسدوننا على إباء عزتنا على من كادها وتغيظها على من أرادها بسوء، حتى كأنهم عموا عند نظرهم إلينا لفرط كراهيتهم ذلك وشدة بغضهم إيانا، وجعل التغيظ والإباء للعزة مجازًا وهما عند التحقيق لهم.

25- وَكَأَنّ الْمَنُونَ تَرْدِي بِنَا أَرْ ... عَنَ جَوْنًا يَنْجابُ عَنْهُ العَمَاءُ

الرَّديُ: الرّمي، والفعل منه ردى يَردي. قوله: بنا، أي ترديا. الأرعن: الجبل الذي له رعن.

الجون: الأسود والأبيض جميعًا، والجمع الْجُون، والمراد به الأسود في البيت.

الرعن: أنف الجبل الشاخص البارز.

الانجياب: الانكشاف والانشقاق. العماء: السحاب.

يقول: وكأن الدهر برميه إيانا بمصائبه ونوائبه يرمي جبلًا أرعن أسود ينشق عنه السحاب، أي يحيط به ولا يبلغ أعلاه، يريد أن نوائب الزمان وطوارق الحدثان لا تؤثر فيهم ولا تقدح في عزهم، كما لا تؤثّر في مثل هذا الجبل الذي لا يبلغ السحاب أعلاه لسموّه وعلوّه.

26- مُكْفَهِرًّا عَلَى الْحَوَادِثِ لا تَرْ ... تُوهُ للدّهْرِ مُؤَيدٌ صَمَّاءُ

الاكفهرار: شدة العبوس والقطوب. الرتو: الشَّدُّ والإرخاء جميعًا، وهو من الأضداد، ولكنه في البيت بمعنى الإرخاء. المؤيد: الداهية العظيمة، مشتقة من الأيد والآد وهما القوة.

الصمّاء: الشديدة، من الصمم الذي هو الشدة والصلابة، والبيت من صفة الأرعن.

يقول: يشتد ثباته على انتياب الحوادث لا ترخيه ولا تضعفه داهية قوية شديدة من دواهي الدهر، يقول: ونحن مثل هذا الجبل في المنعة والقوة.

27- إِرَمِيٌّ بِمِثْلِهِ جَالَتْ الْخَيْ ... لُ وَتَأْبَى لِخَصْمِهِا الإِجْلاءُ

إرم: جد عاد، وهو عاد بن عوص بن إرم بن سام.

يقول: هو إرمي من الحسب قديم الشرف، بمثله ينبغي أن تجول الخيل وأن تأبى لخصمها أن يجلى صاحبها عن أوطانه، يريد أن مثله يحمي الحوزة ويذبّ عن الحريم.

28- مَلِكٌ مُقْسِطٌ وَأَفْضَلُ مَنْ يَمْـ ... شِي وَمِنْ دُونِ مَا لَدَيْهِ الثَّنَاءُ

الإقساط: العدل.

يقول: هو ملك عادل وهو أفضل ماشٍ على الأرض، أي أفضل الناس، والثناء قاصر عما عنده.

29- أَيُّمَا خُطَّةٍ أَرَدْتُمْ فَأَدّو ... هَا إِلَينَا تُشْفَى بِهَا الأَمْلَاءُ

الخطة: الأمر العظيم الذي يحتاج إلى مخلص منه. أدّوها أي فوضوها. الأملاء: الجماعات من الأشراف، الواحد ملأ، لأنهم يملأون القلوب والعيون جلالة وجمالًا.

يقول: فوضوا إلى آرائنا كل خصومة أردتم تشفى بها جماعات الأشراف والرؤساء بالتخلص منها إذ لا يجدون عنها مخلصًا، يريد أنهم أولو رأي وحزم يشفى به ويسهل عليهم، ما يتعذر على غيرهم من الأشراف في فصل الخصومات والقضاء في المشكلات.

30- إِنْ نَبَشْتُمْ مَا بَيْنَ مِلْحَةَ فَالصَّا ... قِبِ فِيهِ الأَمْوَاتُ وَالأَحْيَاءُ

يقول: إن بحثتم عن الحروب التي كانت بيننا وبين هذين الموضعين وجدتم قتلى لم يثأر بها وقتلى قد ثُئِر بها، فسمّى الذي لم يثأر بها أمواتًا، والذي ثُئِر بهم أحياء؛ لأنهم لما قتل بهم من أعدائهم كأنهم عادوا أحياء إذ لم تذهب دماؤهم هدرًا، يريد أنهم ثأروا بقتلاهم وتغلب لم تثأر بقتلاهم.

31- أَوْ نَقَشْتُمْ فَالنَّقْشُ يَجْشَمَهُ النّا ... سُ وَفيهِ الإِسْقامُ والإِبْرَاءُ

الإسقام: مصدر، والأسقام جمع سُقُم وسَقَمَ. الإبراء: مصدر، والأبراء: جمع برء. النقش: الاستقصاء، ومنه قيل لاستخراج الشوك من البدن نقش. والفعل منه نقَش ينقُشُ.

يقول: فإن استقصيتم في ذكر ما جرى بيننا من جدال وقتال، فهو شيء قد يتكلفه ويتبين فيه المذنب من البريء، كنّى بالسقم عن الذنب وبالبرء عن براءة الساحة، يريد أن الاستقصاء فيما ذكر يبيّن براءتنا من الذنب والذنب ذنبكم.

32- أو سَكَتّمْ عَنّا فَكَنّا كَمَنْ أَغْ ... مَضَ عَيْنًا في جَفْنِهَا الأَقْذَاءُ

الأقذاء: جمع القذى، والقذى جمع قذاة.

يقول: وإن أعرضتم عن ذلك أعرضنا عنكم مع إضمارنا الحقد عليكم كمن أغضى الجفون عن القذى.

33- أَوْ مَنَعْتُمْ مَا تُسألُونَ فَمَنْ حُدّ ... ثْتُمُوهُ لَهُ عَلَيْنَا العَلاء

يقول: وإن منعتم ما سألناكم من المهادنة والموادعة، فمن الذي حدثتم عنه أنه عزنا وعلانا، أي فأي قوم أخبرتم عنهم أنهم فضلونا، أي لا قوم أشرف منا، فلا نعجز عن مقابلتكم بمثل صنيعكم.

34- هَلْ عَلِمْتُمْ أَيّامَ يُنْتَهَبُ النّا ... سُ غِوَارًا لِكُلّ حَيٍّ عُوَاءُ

الغوار: المغاورة. العواء: صوت الذئب ونحوه، وهو ههنا مستعار للضجيج والصياح.

يقول: قد علمتم غناءنا في الحروب وحمايتنا أيام إغارة الناس بعضهم على بعض، وضجيجهم وصياحهم مما ألَمّ بهم من الغارات. وهل في البيت بمعنى قد لأنه يحتج عليهم بما علموه. الانتهاب: الإغارة.

35- إِذْ رَفَعنا الْجِمَالَ مِنْ سَعَفِ البَحْ ... رَينِ سَيرًا حَتّى نَهاها الْحِسَاءُ

السعف: أغصان النخلة، والوحدة سَعَفة. قوله، سيرًا، أي فسارت سيرًا فحذف الفعل لدلالة المصدر عليه، الحساء: موضع بعينه.

يقول: حين رفعنا جمالنا على أشد السير حتى سارت من البحرين سيرًا شديدًا إلى أن بلغت هذا الموضع الذي يعرف بالحساء، أي طوينا ما بين هذين الموضعين سيرًا وإغارة على القبائل، فلم يكفنا شيء عن مرامنا حتى انتهينا إلى الحساء.

36- ثُمَّ مِلْنَا عَلَى تَمِيمٍ فَأَحْرَمْ ... نَا وَفِينَا بَنَاتُ قَوْمٍ إِمَاءُ

أحرمنا أي دخلنا في الشهر الحرام.

يقول: ثم ملنا من الحساء فأغرنا على بني تميم، ثم دخل الشهر الحرام وعندنا سبايا القبائل قد استخدمناهن، فبنات الذين أغرنا عليهم كن إماء لنا.

37- لا يُقِيمُ العَزِيزُ بالبَلَدِ السَّهْ ... لِ وَلا يَنْفَعُ الذّلِيلَ النَّجَاءُ

النجاء، ممدودًا ومقصورًا: الإسراع في السير.

يقول: وحين كان الأحياء الأعزة يتحصنون بالجبال ولا يقيمون بالبلاد السهلة، والأذلاء كان لا ينفعهم إسراعهم في الفرار، يريد أن الشر كان شاملًا عامًا لم يسلم منه العزيز ولا الذليل.

38- لَيْسَ يُنْجِي الّذِي يُوَائِلِ مِنّا ... رَأْسُ طَوْدٍ وَحَرَّةٌ رَجْلاءُ

وَأَلَ، وَوَاءَلَ: أي هرب وفزع. الرجلاء: الغليظة الشديدة.

يقول: لم ينج الهارب منا تحصنه بالجبل ولا بالحرّة الغليظة الشديدة.

الحرة: أرض ذات حجارة سود كأنها أحرقت.

39- مَلِكٌ أَضْرَعَ البَرِيّة لا يُو ... جَدُ فِيهَا لِمَا لَدَيْهِ كِفَاءُ

أضرع: ذَلَّلَ وقهر ومنه قولهم في المثل: الحمى أضرعتني لك. الكفاءة والمكافأة: المساواة.

يقول: هو ملك ذلل وقهر الخلق فما يوجد فيهم من يساويه في معاليه. والكفاء بمعنى المكافئ، فالمصدر موضوع اسم الفاعل.

40- كَتَكَالِيفِ قَوْمِنَا إِذَ غَزَا الْمُدْ ... ذِرُ هَلْ نَحْنُ لابنِ هِنْدٍ رِعَاءُ

التكاليف: المشاقّ والشدائد.

يقول: هل قاسيتم من المشاق والشدائد ما قاسى قومنا حين غزا منذر أعداءه فحاربهم؟ وهل كان رعاء لعمرو بن هند كما كنتم رعاءه؟ ذكر أنهم نصروا الملك حين لم ينصره بنو تغلب، وعيّرهم بأنهم رعاء الملك وقومه يأنفون من ذلك.

الرِّعاء: جمع الراعي.

41- مَا أَصابُوا مِنْ تَغْلَبِيٍّ فَمَطْلُو ... لٌ عَلَيْهِ إِذَا أُصِيبَ العَفَاءُ

طُلَّ دمه وأطل: أهدر. العفاء: الدروس، وهو أيضًا التراب الذي يغطي الأثر يقول: ما قتلوه من بني تغلب أهدرت دماؤهم حتى كأنها غطيت بالتراب ودرست، يريد أن دماء بني تغلب تهدر ودماؤهم لا تهدر بل يدركون ثأرهم.

42- إِذْ أَحَلَّ العَلْياءَ قُبّةَ مَيْسُو ... نَ فَأَدْنَى دِيارِها العَوْصَاءُ

ميسون: امرأة.

يقول: وإنما كان هذا حين أنزل الملك قبة هذه المرأة علياء وعوصاء التي هي أقرب ديارها إلى الملك.

43- فَتَأَوّتْ لَهُ قَرَاضِبَةٌ مِنْ ... كُلّ حَيٍّ كَأَنّهُمْ أَلْقَاءُ

القرضوب والقرضاب: اللص الخبيث، والجمع القراضبة. التأوي: التجمع. الألقاء: جمع لَقوة وهي العُقاب.

يقول: تجمعت له لصوص خبثاء كأنهم عقبان لقوتهم وشجاعتهم.

44- فَهَدَاهُمْ بِالأَسْوَدَينِ وَأَمْرُ الله ... بِلْغٌ تَشْقَى بِهِ الأَشْقِيَاءُ

الأسودان: الماء والتمر. هداهم أي تقدمهم.

يقول: وكان يتقدمهم ومعه زادهم من الماء والتمر، وقد يكون هدى بمعنى قاد، والمعنى: فقاد هذا المعسكر وزادهم التمر والماء، ثم قال: وأمر الله بالغ مبالغة يشقى به الأشقياء في حكمه وقضائه.

45- إِذْ تَمَنّونَهُمْ غُرُورًا فَسَاقَتْ ... هُمْ إِلَيكُمْ أَمْنِيّةٌ أَشْرَاءُ

الأشر: البطر، والأشراء: البَطِرة.

يقول: حين تمنيتم قتالهم إياكم ومصيرهم إليكم اغترارًا بشوكتكم وعدتكم، فساقتهم إليكم أمنيتكم التي كانت مع البطر.

46- لَمْ يَغُرّوكُمُ غُرُورًا وَلَكِنْ ... رَفَعَ الآلُ شَخْصَهُم والضَّحاءُ

الآل: ما يرى كالسراب في طرفي النهار. الضحاء: بعيد الضحى.

يقول: لم يفاجئوكم مفاجأة ولكن أتوكم وأنتم ترونهم خلال السراب حتى كأن السراب يرفع أشخاصهم لكم.

47- أَيّها النّاطِقُ الْمُبَلِّغُ عَنّا ... عِنْدَ عَمْرٍو وَهَلْ لِذَاكَ انْتِهَاءُ

يقول: أيها الناطق المبلغ عنا عند عمرو بن هند الملك ألا تنتهي عن تبليغ الأخبار الكاذبة عنا؟

48- مَنْ لَنَا عِنْدَهُ مِنَ الْخَيْرِ آيَا ... تٌ ثَلاثٌ فِي كُلِّهِنّ القَضَاءُ

يقول: هو الذي لنا عنده ثلاث آيات، أي ثلاث دلائل من دلائل غنائنا وحسن بلائنا في الحروب والخطوب، يقضى لنا على خصومنا في كلها، أي يقضي الناس لنا بالفضل على غيرنا فيها.

49- آيَةٌ شَارِقُ الشّقِيقَةِ إِذْ جَا ... ءَتْ مَعَدٌّ لِكُلّ حَيٍّ لِوَاءُ

الشقيقة: أرض صلبة بين رملتين، والجمع شقائق. الشروق: الطلوع والإضاءة. يقول: إحداها شارق الشقيقة حين جاءت معد بألويتها ورياتها. وأراد بشارق الشقيقة: الحرب التي قامت بها.

الشارق: الآتي من قبل المشرق.

50- حَوْلَ قَيْسٍ مُسْتَلئِمينَ بِكَبشٍ ... قَرَظِيٍّ كَأَنَّهُ عَبْلاءُ

أراد قيس بن معد يكرب من ملوك حمير. الاستلئام: لبس اللأمة وهي الدرع. القرظ: شجر يدبغ به الأديم. الكبش: السيد، مستعار له بمنزلة القرم. البعلاء: هضبة بيضاء.

يقول: جاءت مع راياتها حول قيس متحصنين بسيد من بلاد القرظ، وبلاد القرظ: اليمن كأنه في منعته وشوكته هضبة من الهضاب، يريد أنهم كفوا عادية قيس وجيشه عن عمرو بن هند.

51- وَصَتيتٍ مِنَ العَوَاتِكِ لا تَنْـ ... ـهَاهُ إلا مُبْيَضّةٌ رَعْلاءُ

الصتيت: الجماعة. العواتك: الشوابّ الحرائر الخيار من النساء. الرعلاء: الطويلة الممتدة.

يقول: والثانية جماعة من أولاد الحرائر الكرائم الشوابّ، لا يمنعها عن مرامها ولا يكفها عن مطالبها إلا كتيبة مبيضة ببياض دروعها وبَيْضها عظيمة ممتدة، وقيل: بل معناه إلا سيوف مبيضة طوال، وقوله: من العواتك، أي من أولاد العواتك.

52- فَرَدَدْنَاهُمُ بِطَعْنٍ كَمَا يَخْـ ... ـرُجُ مِنْ خُرْبَةِ الْمَزَادِ الْمَاءُ

خربة المزاد: ثقبها. والمزاد: جمع مزادة وهي زق الماء خاصة.

يقول: رددنا هؤلاء القوم بطعن خرج الدم من جراحه خروج الماء من أفواه القرب وثقوبها.

53- وَحَمَلْنَاهُمُ عَلَى حَزْمِ ثَهْلَا ... نَ شِلالًا وَدُمّي الأَنْسَاءِ

الحزم: أغلظ من الْحَزَن. ثهلان: جبل بعينه. الشِلال: الطراد. الأنساء: جمع النسا وهو عرق معروف في الفخذ. التدمية والإدماء: اللطخ بالدم.

الحزن: ما غلظ من الأرض.

يقول: ألجأناهم إلى التحصين بغلظ هذا الجبل والالتجاء إليه في مطاردتنا إياهم وأدمينا أفخاذهم بالطعن والضرب.

54- وَجَبَهْنَاهُمْ بِطَعْنٍ كَمَا تُنْ ... هَزُ فِي جُمَّةِ الطَّوِيِّ الدّلاءُ

الجبه: أعنف الردع، والفعل جبه يجبه. النهز: التحريك. الجمة: الماء الكثير المجتمع. الطوي: البئر التي طويت بالحجارة أو اللبن.

يقول: منعناهم أشد منع وأعنف ردع، فتحركت رماحنا في أجسامهم كما تحرك الدلاء في ماء البئر المطوية بالحجارة.

55- وَفَعَلْنَا بِهِمْ كَمَا عَلِمَ اللهُ ... وَمَا إِنْ للحَائِنِينَ دِمَاءُ

حان: تعرض للهلاك، وحان: هلك، يحين حينًا.

يقول: وفعلنا بهم فعلًا بليغًا لا يحيط به علمًا إلا الله ولا دماء للمتعرضين للهلاك أو الهالكين، أي لم يطلب بثأرهم ودمائهم.

56- ثُمَّ حُجْرًا أعْني ابنَ أُمّ قَطَامِ ... وَلَهُ فَارِسِيّةٌ خَضْرَاءُ

يقول: ثم قاتلنا بعد ذلك حجر بن أم قطام، وكانت له كتيبة فارسية خضراء لما ركب دروعها وبيضها من الصدأ، وقيل: بل أراد وله دروع فارسية خضراء لصدئها.

57- أَسَدٌ فِي اللِّقَاءِ وَرْدٌ هَمُوسٌ ... وَرَبِيعٌ إِنْ شَمّرَتْ غَبْرَاءُ

الورد: الذي يضرب لونه إلى الحمرة. الهمس: صوت القدم. وجعل الأسد هموسًا؛ لأنه يسمع من رجليه في مشيه صوت. شمرت: استعدت. الغبراء: السنة الشديدة لاغبرار الهواء فيها.

يقول: كان حجر أسدًا في الحرب بهذه الصفة، وكان للناس بمنزلة الربيع إذا تهيأت، واستعدت السنة الشديدة للشر، يريد أنه كان ليث الحرب غيث الجدب.

58- وَفَكَكْنَا غُلّ امْرِئِ القَيْسِ عَنْهُ ... بَعْدَمَا طَالَ حَبْسُهُ وَالعَنَاءُ

يقول: وخلصنا امرأ القيس من حبسه وعنائه بعدما طال عليه.

59- وَمَعَ الْجَونِ جَوْنِ آلِ بَنِي الأَوْ ... سِ عَنُودٌ كَأَنَّهَا دَفْوَاءُ

يقول: وكانت مع الجون كتيبة شديدة العناد كأنها في شوكتها وعُدَّتها هضبة دَفِئَة. والجون الثاني بدل من الأول، والأول في التقدير محذوف كقوله تعالى: {لَعَلِّي أَبْلُغُ الأَسْبَابَ، أَسْبَابَ السَّمَوَاتِ} [غافر: 36، 37].

60- مَا جَزِعْنَا تَحْتَ العَجَاجَةِ إِذْ وَلّ ... وا شِلالًا وإِذ تَلَظّى الصِّلاء

العجاجة: الغبار. تلظى: تلهب. الصِّلاء والصِلَى: مصدر صليت بالنار أصلى إذا نالك حرها.

يقول: ما جزعنا تحت غبار الحرب حين تولوا في حال الطراد ولا حين تلهب نار الحرب.

61- وَأَقْدْنَاهُ رَبَّ غَسّانَ بِالْمُنْ ... ذِرِ كَرْهًا إِذْ لا تُكَالُ الدِّمَاءُ

أقدته: أعطيته القَوَد.

1 القَوَدُ: القِصاص.

يقول: وأعطيناه ملك غسان قودًا بالمنذر حين عجز الناس عن الاقتصاص وإدراك الأثآر، وجعل كيل الدماء مستعارًا للقصاص، وهذه هي الآية الثالثة.

62- وَأَتَيْناهُمُ بِتِسْعَةِ أَمْلا ... كٍ كِرام أَسْلابُهُمْ أَغْلاءُ

يقول: وأتيناهم بتسعة من الملوك وقد أسرناهم وكانت أسلابهم غالية الأثمان لعظم أخطارهم وجلالة أقدارهم. الأسلاب: جمع السلب وهو الثياب والسلاح والفرس.

63- وَوَلَدْنَا عَمْرَو بنَ أُمّ أُنَاسٍ ... مِنْ قَرِيبٍ لَمّا أَتَانَا الْحِبَاءُ

يقول: وولدنا هذا الملك بعد زمان قريب لما أتانا الْحِباء، أي زوّجنا أمه من أبيه لما أتانا مهرها، يريد إنا أخوال هذا الملك.

64- مِثْلُهَا تُخْرِجُ النّصِيحَةَ للقَوْ ... مِ فَلاةٌ مِنْ دُونِهَا أَفْلاءُ

يقول: مثل هذه القرابة تستخرج النصيحة للقوم الأقارب قربى أرحام يتصل بعضها ببعض كفلوات يتصل بعضها ببعض. الفلاة تجمع على الفلا ثم تجمع الفلا على الأفلاء، وتحرير المعنى: إن مثل هذه القرابة التي بيننا وبين الملك توجب النصيحة له إذ هي أرحام مشتبكة.

65- فَاتْرُكُوا الطَّيْخَ وَالتّعاشِي وَإمّا ... تَتَعَاشَوْا فَفِي التّعاشي الدّاءُ

الطَّيْخُ: التكبر. التعاشي: التعامي، وهما تكلف العَشَى والعَمَى ممن ليس به عشىً وعمىً وكذلك التفاعل إذا كان بمعنى التكلف.

يقول: فاتركوا الكبر وإظهار التجبر والجهل وإن لزمتهم ذلك ففيه الداء، يعني: أفضى بكم ذلك إلى شر عظيم.

66- وَاذْكُرُوا حِلْفَ ذِي الْمَجازِ وَمَا قُدّ ... مَ فِيهِ العُهُودُ وَالكُفَلاءُ

ذو المجاز: موضع جمع به عمرو بن هند بكرًا وتغلب وأصلح بينهما وأخذ منهما الوثائق والرهون.

يقول: واذكروا العهد الذي كان منا بهذا الموضع وتقديم الكفلاء فيه.

67- حَذَرَ الْجَوْرِ والتّعَدّي وَهَلْ يَنْـ ... قُضُ مَا فِي الْمَهارِقِ الأَهْوَاءُ؟

المهارق: جمع المهرق، وهو فارسي معرب، يأخذون الخرقة ويطلونها بشيء ثم يصقلونها ثم يكتبون عليها شيئًا، والمهرق: معرب مهر كرد.

يقول: وإنما تعاقدنا هناك حذر الجور والتعدي من إحدى القبيلتين فلا ينقض ما كتب في المهارق الأهواء الباطلة، يريد أن ما كتب في العهود لا تبطله أهواؤكم الضالة.

68- وَاعْلَمُوا أَنّنَا وَإِيّاكُمْ فِيـ ... مَا اشْتَرَطْنَا يَوْمَ اخْتَلَفْنَا سَوَاءُ

يقول: واعملوا أننا وإياكم في تلك الشرائط التي أوثقناها يوم تعاقدنا مستوون.

69- عَنَنًا بَاطِلًا وَظُلْمًا كَمَا تَعْـ ... تَرُ عَنْ حُجْرَةِ الرّبِيضِ1 الظّباءُ

العنن: الاعتراض، والفعل عَنَّ يَعِنُّ. العَتْر: ذبح العتيرة، وهي ذبيحة كانت تذبح للأصنام في رجب. الحجرة: الناحية، والجمع الْحَجْرات. وقد كان الرجل ينذر إن بلَّغ الله غنمه مائة ذبح منها واحدة للأصنام ثم ربما ضنّت نفسه بها فأخذ ظبيًا وذبحه مكان الشاة الواجبة عليها.

يقول: ألزمتمونا ذنب غيرنا عَنَنًا كما يذبح الظبي لحقٍّ وجب في الغنم.

70- أَعَلَيْنَا جُنَاحُ كِنْدَةَ أَنْ يَغْـ ... ـنَمَ غَازِيهِمُ وَمِنَّا الْجَزَاءُ

الجناح: الإثم.

يقول: أعلينا ذنب كندة أن يغنم غازيهم منكم ومنا يكون جزاء ذلك؟ يوبخهم ويعيرهم أن كندة غزتهم فغنمت منهم، وأنّا يلزمنا جزاء ذلك.

71- أَمْ عَلَيْنَا جَرّى إيادٍ كَمَا نِيـ ... ـطَ بِجَوْزِ الْمُحَمَّلِ الأَعْبَاءُ

الجراء والْجَرَّى بالمد والقصر: الجناية. النَّوطُ: التعليق. الجوز: الوسط، والجمع الأجواز. العبء: الثقل.

يقول: أم علينا جناية إياد؟ ثم قال: ألزمتمونا ذلك كما تعلق الأثقال على وسط البعير المحمل.

72- لَيسَ منّا الْمَضَرَّبُونَ وَلا قَيْـ ... ـسٌ وَلَا جَنْدَلٌ وَلَا الْحَدَّاءُ

يقول: هؤلاء المضربون ليسوا منا، عيّرهم بأنهم منهم.

73- أَمْ جَنَايَا بَنِي عتيق فَإِنَّا ... مِنْكُمُ إِنْ غَدَرْتُمْ بُرَآءُ

يقول: أم علينا جنايا بني عتيق؟ ثم قال: إن نقضتم العهد فإنا برآء منكم.

74- وَثَمَانُونَ مِنْ تَمِيمٍ بِأَيْدِيـ ... ـهِمْ رِمَاحٌ صُدُورُهُنّ القَضَاءُ

1 الربيض: الغنم في مرابضها.

القضاء: القتل.

يقول: وغزاكم ثمانون من بني تميم بأيديهم رماح أسنتها القتل، أي القاتلة. وصدر كل شيء: أوله.

75- تَرَكُوهُمْ مُلَحَّبِينَ وَآبُوا ... بِنِهَابٍ يُصِمُّ مِنْهَا الْحُدَاءُ

التلحيب: التقطيع. الأوب والإياب: الرجوع.

يقول: تركت بنو تميم هؤلاء القوم مقطعين بالسيوف وقد رجعوا إلى بلادهم مع غنائم يصم حداء حداتها آذان السامعين، أشار بذلك إلى كثرتها.

76- أَمْ عَلَيْنَا جَرّى حَنيفَةَ أَمْ مَا ... جَمّعَتْ مِنَ مُحَارِبٍ غَبْرَاءُ

يقول: أم علينا جناية بني حنيفة أم جناية ما جمعت الأرض أو السنة الغبراء من محارب.

77- أَمْ عَلَيْنَا جَرحى قُضَاعَةَ أَمْ لَيْـ ... ـسَ عَلَيْنَا فِيمَا جَنَوا أَنْدَاءُ

يقول: أم علينا جناية قضاعة؟ بل ليس علينا في جنايتهم ندى، أي لا تلحقنا ولا تلزمنا تلك الجناية.

78- ثُمَّ جَاءوا يَسْتَرْجِعُونَ فَلَمْ تَرْ ... جِعْ لَهُمْ شَامَةٌ وَلا زَهْرَاءُ

يقول: ثم جاءوا يسترجعون الغنائم فلم ترد عليهم شاة زهراء، أي بيضاء، ولا ذات شامة، هذه الأبيات كلها تعيير لهم وإبانة عن تعديهم وطلبهم المحال؛ لأن مؤاخذة الإنسان بذنب غيره ظلم صراح.

79- لَمْ يُحِلّوا بَنِي رَزَاحٍ بِبَرْقَا ... ءِ نِطَاعٍ لَهُمْ عَلَيْهِمْ دُعَاءُ

أحللته: جعلته حلالًا.

يقول: ما أحل قومنا محارم هؤلاء القوم وما كان منهم دعاء على قومنا، يعيرهم بأنهم أحلوا محارم هؤلاء القوم بهذا الموضع فدعوا عليهم.

80- ثُمَّ فَاءُوا مِنْهُمْ بِقَاصِمَةِ الظَّهْـ ... ـرِ وَلَا يَبْرَدُ الغَلِيلَ الْمَاءُ

الفيء: الرجوع، والفعل فاء يفيء.

يقول: ثم انصرفوا منهم بداهية قصمت ظهورهم وغليل أجواف لا يسكنه شرب الماء لأنه حرارة الحقد لا حرارة العطش، يريد أنهم فاءوا وقتلوا ولم يثأروا بقتلاهم.

81- ثُمَّ خَيْلٌ مِنْ بَعْدِ ذَاكَ مَعَ الغَلّا ... قِ لَا رَأفَةٌ وَلَا إِبْقَاُء

يقول: ثم جاءتكم خيل من الغلاق فأغارت عليكم ولم ترحمكم، ولم تُبْقِ عليكم.

82- وَهُوَ الرّبّ والشّهيدُ عَلَى يَوْ ... مِ الْحِيَارَينِ والبَلاءُ بَلاءُ

يقول: وهو الملك والشاهد على حسن بلائنا يوم قتالنا بهذا الموضع والعناء عناء، أي قد بلغ الغاية، يريد عمرو بن هند فإنه شهد عناءهم هذا، والله سبحانه وتعالى أعلم.

ملخص

تسعى هذه الدراسة إلى الكشف عن الآليات الجمالية التي تنهض عليها الثنائيات الضدية في الشعر الجاهلي، باعتبارها بنى فنية ودلالية تُسهم في تشكيل المعنى وتوليد الدلالة عبر تقابلاتها الرمزية المتنوعة. وقد انطلقت الدراسة من إشكالية بحثية تتقصّى الكيفيات التي تُبنى بها هذه الثنائيات داخل النص الشعري، والعلاقات التي تنسجها فيما بينها على مستوى البنية والدلالة، بما يكشف عن عمق التوتر الرمزي والصراع الجمالي الذي يؤسس لنظام القصيدة. وتُعدّ المعلقات الجاهلية نماذج شعرية بارزة في هذا السياق، إذ تتكثف فيها الثنائيات الضدية ضمن حقول دلالية متعددة تُبرز مركزية القيم الجاهلية وتصوراتها الوجودية. وقد تمّ اعتماد رؤية تحليلية تُعنى برصد هذه الثنائيات ضمن بنيتها العامة، من خلال دراسة حضورها في المستويات البيانية والبلاغية كالتشبيه والاستعارة والطباق، وتتبع أثرها في تشكيل التوازن الجمالي داخل النص، بما يجعل منها مدخلًا تأويليًا فاعلًا لفهم البنية الشعرية الجاهلية في أبعادها الجمالية والفكرية.

This study seeks to reveal the aesthetic mechanisms on which antithetical dualities are based in pre-Islamic poetry, as they are artistic and semantic structures that contribute to shaping meaning and generating significance through their various symbolic oppositions. The study started from a research problem that investigates the ways in which these dualities are built within the poetic text, and the relationships that they weave between them at the level of structure and significance, which reveals the depth of the symbolic tension and aesthetic conflict that establishes the poem’s system. Pre-Islamic commentators are prominent poetic examples in this context, as the opposing dualities are condensed within multiple semantic fields that highlight the centrality of pre-Islamic values and their existential perceptions. An analytical vision has been adopted concerned with monitoring these dualities within their general structure, by studying their presence at the graphic and rhetorical levels such as simile, metaphor, and counterpoint, and tracking their impact in forming the aesthetic balance within the text, making them an effective interpretive entry point for understanding the pre-Islamic poetic structure in its aesthetic and intellectual dimensions.