القصائد المُفْرَدة في الشعر الجاهلي،
رائيَّة المُنَخَّلِ اليَشْكُرِيّ نمُوذجًا

سليم الزهيري سليم محمد
معيد بقسم اللغة العربية وآدابها
كلية الآداب، جامعة بورسعيد
Selim.elzehiry@artspsu.edu.eg

doi: 10.21608/jfpsu.2023.234657.1305

القصائد المُفْرَدة في الشعر الجاهلي، رائيَّة المُنَخَّلِ اليَشْكُرِيّ نمُوذجًا

مستخلص

يدرس هذا البحث ظاهرة القصائد المفردة في الشعر الجاهلي، تلك التي قالها من يُطلق عليهم (شعراء الواحدة)، من خلال قصيدة مفردة لأحد هؤلاء الشعراء، هو المُنَخَّل اليَشْكُرِيّ. ويتعرض البحث بالدراسة النقدية والتحليل لأهم المعاني والأفكار، وأهم السمات الأسلوبية والبلاغية التي ميزت رائية المُنَخَّل اليشكري؛ فكتبت لها البقاء والذيوع رغم اندثار سائر شعر صاحبها. تناولت الدراسة بالوصف والتحليل أهم تلك السمات؛ ومنها مقدمة القصيدة، وابتداء الشاعر بخطاب العاذلة، وما أدى إليه من تأثير على المحتوى والأفكار التي طرقها الشاعر، بالإضافة إلى الوحدة الموضوعية للقصيدة، وإلقاء الضوء على بعض الصور البيانية والتشبيهات المتفردَّة التي استحسنها بعض نقاد الشعر وشرَّاح القصيدة. كما ناقشت الدراسة التلقائية والارتجال اللذيْن سادا القصيدة، وكان لهما أثرٌ واضحٌ فيها مبنى ومعنى. وتناول البحث كذلك الموسيقى الشعرية المتفردَّة والتي تمثلت في نظم القصيدة على بحر مجزوء الكامل المُرَفَّل. كما تعرض البحث للظروف والملابسات التي أحاطت بالقصيدة وصاحبها الذي غمُض مصيره؛ فضربت به العرب مثلًا لمن غاب وانقطعت أخباره ولم يُرجَ إيابه. وأجملت الخاتمة أهم الأسباب التي أدت إلى تفرُّد رائية المنخل وشهرتها.

الكلمات المفتاحية: المنخل، اليشكري، القصائد، المفردة، الجاهلي.

Single poems in pre-Islamic poetry, Al-Munakhal Al-Yashkuri's Rayyah as a Model

Abstract

This research delves into the intriguing realm of single poems within pre-Islamic poetry, particularly those attributed to individual poets, often referred to as "one-person poets." The study focuses on a singular poem authored by Al-Munkhal Al-Yashkari, one such poet. Employing a rigorous critical analysis, this research seeks to unveil the poem's profound meanings, central ideas, and the distinctive stylistic and rhetorical elements that set Al-Munkhal Al-Yashkari's work apart, leading to its enduring popularity even as all other works by this poet have vanished. Key aspects scrutinized in this study include the poem's introduction, the poet's choice to commence with the she-blaming discourse, and the profound influence this choice exerts on the thematic content and ideas expressed by the poet. The research also underscores the thematic cohesion within the poem while highlighting the evocative visual imagery and unique similes that have garnered admiration from poetry critics and commentators throughout history. Furthermore, the research delves into the spontaneity and improvisational elements prevalent in the poem, which significantly shape its structure and meaning. A particular focus is directed towards the poem's distinct poetic cadence, skillfully manifested through its composition, characterized by a fragmented, yet complete, and simplified narrative flow. The research also navigates the enigmatic circumstances surrounding both the poem and its elusive author, whose existence remains shrouded in uncertainty. In Arab literary traditions, this poet became an emblematic figure representing absence, severed connections, and the desolation of any hope for his return. In conclusion, this study elucidates the multifaceted reasons behind the singularity and enduring acclaim of this sieve seer, shedding light on the literary prowess and distinctive features that have contributed to its remarkable legacy.

***Keywords*:** Al-Munakhal, Al-Yashkuri. Poems, single, pre-Islamic.

- **مقدمة**

في تراثنا الأدبي ظاهرة فريدة لافتة، إذ نجد بهذا التراث طائفة من القصائد التي حظيت باهتمام الرواة والنقاد والشراح وعامّة المتلقين، وعنوا بها عناية فريدة، ومع ذلك فلا بد أن لكل واحدٍ من أصحاب هذه القصائد أعمالًا شعرية أخرى، أُهملتْ كلها أو معظمها فلم تلق شيئًا من هذا الاهتمام حتى اندثرت أو كادت؛ فسُمِّي قائلوها بأصحاب الواحدة، وعُدَّت قصائدهم هذه قصائد مُفْرَدَة. ويُعَدُّ المُنَخَّلُ اليَشْكُري من هؤلاء الشعراء أصحاب الواحدة؛ فشاقني أن أتناول بالدراسة قصيدته الرائية التي كُتب لها الذيوع والبقاء، بالرغم من اندثار بقية شعره. ويهدف هذا البحث إلى الوقوف على السمات الفنية والجمالية التي ميَّزَتها فكانت من أسباب هذا الذيوع.

- **تمهيد**

- اسم الشاعر ونسبه وبعض أخباره، وشعره

قال ابن قتيبة: " هو المُنَخَّلُ بن عُبيد بن عامر، من بني يَشْكُرَ، وهو قديمٌ جاهليٌّ"[١]. وذكر أبو الفرج الأصفهاني اسم المنخل ونسبه، قال: " هو المُنَخَّل بن عمرو –ويقال: المنخل بن مسعود–

بن أفلَتَ بن عمرو بن كعب بن سُواءة بن غَنْمِ بن حبيب بن يَشكُر بن بكر بن وائلٍ.

وذكر أبو محلِّم النسابة: أنه المُنَخَّلُ بنُ مسعود بن أفلَتَ بن قَطَنِ بن سُوءةَ بنِ مالكِ بن ثَعلبة بن حبيب بن غَنْم بن حبيب بن كعب بن يشكر. وقال ابن الأعرابي: هو المنخل بن الحارث بن قيس بن عمرو بن ثعلبة بن عدي بن جُشَمَ بن حبيب بن كعب بن يشكر"[٢]. وقال الآمديُّ: فأما المنخل فهو المُنَخَّلُ اليَشْكري، وهو ابن مسعود بن عامر بن ربيعة بن عمرو اليشكري. شاعرٌ جاهليٌّ قديمٌ، كان يُنادِم النُّعمان بن المنذر"[٣]. وتابع الآمديَّ عليه محققا الأصمعيات[٤].

وقد خلط بعضُ نقاد الشِّعر بينه وبين الشاعر الهُذَليّ المُتَنَخِّل مالك بن عويمر، ونسبوا

---

[١] الشعر والشعراء ٤٠٤/١.

[٢] الأغاني ١/٢١ (جزء٢١، ص١).

[٣] المؤتلف والمختلف، الآمدي، تحقيق: عبد الستار فراج، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ١٣٨١هـ/١٩٦١م، ص٢٧١.

[٤] الأصمعيات ص٥٨.

للمُتَنَخِّل بعضَ شعر المُنَخَّل[1]. والثابت أن اسمه (المُنَخَّل)، وأنه يَشْكُرِيٌّ بَكْرِيٌّ.

من أشهر أخباره أنه كان نديمًا للنعمان بن المنذر، وأنه كان يُرمَى بالمُتَجَرِّدَة زوجة النعمان، واسمها ماويّة وقيل: اسمها هند بنت المنذر الكلبية، وكان النعمانُ أبرشَ دميمًا قصيرًا، وكان المُنَخَّل جميلًا وسيمًا، وكانت المتجردة قد ولدت للنعمان غُلاميْن جميليْن يشبهان المُنَخَّل، فتحدث الناس أن الغلاميْن من المنخل. وقيل: إن النعمان وجده معها فقتله بإغراقه أو دفنه حيًّا أو غير ذلك، فغمض مصيره ولم يُعرف بعدها؛ فضربت به العرب مثلا فيمن هلك ولم يُعلم له خبرٌ[2]، وفي اليأس من عودة الشيء؛ فقال أوس بن حَجَر[3]:

فجِئْتُ بِبَيعي مُولِيًا لا أَزيدُهُ عَلَيْهِ بِها حَتّى يَؤوبَ المُنَخَّلُ (الطويل)

وقال النَّمِرُ بن تَوْلَب[4]:

وَقَوْلِي إذا ما غَابَ يَوْمًا بعيرُهمْ تُلاقُونهُ حتَّى يَؤُوبَ المُنخَّلُ (الطويل)

وقال ذُو الرُّمة[5]:

تُقارِبُ حتَّى تُطمِعَ التَّابِعَ الصِّبا ولَيْسَتْ بأَدْنَى من إيابِ المُنَخَّلِ (الطويل)

وذكر ابنُ قتيبة أن المنخل كان يشبب بأختٍ لعمرو بن هند، وأنه اتُّهِم أيضا بامرأةٍ لعمرو بن هند، وأن عَمْرًا هو الذي قتل المنخل[6]، ويُرجِّحُ الأصفهاني أنَّ الذي قتله هو النعمان لا عمرو بن هند[7].

- شعره

لم يصل إلينا من شعر المُنخَّل إلا أبياتٌ قليلةٌ ذكرها الأصفهاني في الأغاني، وقصيدةٌ واحدةٌ هي التي يتناولها هذا البحث بالدراسة، ومطلعها:

إِنْ كُنْتِ عَاذِلَتِي فَسِيرِي نَحْوَ العِراقِ ولا تَحُورِي (مجزوء الكامل)

---

[1] يُنظر: شرح أشعار الهذليين، أبو سعيد السكري، تحقيق: عبد الستار فراج، دار العروبة، بدون تاريخ، ص ١٣٤٧.

[2] الأغاني ١/٢١. والأصمعيات، ص٥٨. والشعر والشعراء ٤٠٤/١. وقال الأستاذ محمود محمد شاكر: "ضُرب به المثل في الغَيْبة المنقطعة"، (طبقات فحول الشعراء ١٨٥/١ هامش٢).

[3] ديوان أوس بن حجر، تحقيق: محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، ط٣، ١٣٩٩هـ/١٩٧٩م، ص٩٨.

[4] ديوان النمر بن تولب، تحقيق: محمد نبيل الطريفي، دار صادر، بيروت، ط١، ٢٠٠٠م، ص٩٩.

[5] ديوان ذي الرُّمة، تحقيق: مطيع بيلي، المكتب الإسلامي، دمشق، ط ١، ١٣٨٤هـ/١٩٦٤م، ص٥٩٥.

[6] الشعر والشعراء ٤٠٥/١.

[7] الأغاني ٥/٢١.

- نص القصيدة، (مع شرح بعض الكلمات وبيان فروق الروايات):

١. إِنْ كُنْتِ عَاذِلَتِي[١] فَسِيرِي نَحْوَ الْعِرَاقِ وَلاَ تَحُورِي[٢]

٢. لاَ تَسْأَلِي عَنْ جُلِّ مَا لِي وَانْظُرِي حَسَبِي[٣] وَخِيرِي[٤]

٣. وَإِذَا الرِّيَاحُ تَكَمَّشَتْ[٥] بِجَوَانِبِ الْبَيْتِ الْكَبِيرِ[٦]

٤. أَلْفَيْتِنِي هَشَّ النَّدَى بِشَرِيجِ[٧] قِدْحِي أَوْ شَجِيرِي[٨]

٥. وَفَوَارِسٍ كَأُوَارِ حَـ ـرِّ النَّارِ أَحْلاَسِ[٩] الذُّكُورِ

٦. شَدُّوا دَوَابِرَ بَيْضِهِمْ فِي كُلِّ مُحْكَمَةِ الْقَتِيرِ[١٠]

٧. وَاسْتَلْأَمُوا[١١] وَتَلَبَّبُوا[١٢] إِنَّ التَّلَبُّبَ لِلْمُغِيرِ

٨. وَعَلَى الْجِيَادِ الْمُضْمَرا تِ فَوَارِسٌ مِثْلُ الصُّقُورِ

٩. يَخْرُجْنَ مِنْ خَلَلِ الْغُبا رِ يَجِفْنَ[١٣] بِالنَّعَمِ الْكَثِيرِ

١٠. أَقْرَرْتُ عَيْنِي[١٤] مِنْ أُولَـ ـئِكَ وَالْفَوَائِحِ بِالعَبِيرِ

١١. يَرْفُلْنَ[١٥] فِي المِسْكِ الذَّكِـ ـيِّ وَصَائِكٍ[١] كَدَمِ النَّحِيرِ

---

[١] العاذلة: اللائمة، والعَذْلُ: اللَّوْمُ، وقال ابن الأعرابي: العَذْلُ: الإحراق فكأنَّ اللائم يُحْرق بِعَذْله قلبَ المعذول. (لسان العرب: عذل).

[٢] الحَوْرُ: الرجوع. يُقال: حار بعدما كارَ. والحَوْرُ: النقصان بعد الزيادة لأنه رجوعٌ من حالٍ إلى حال. وفي الحديث: نعوذ بالله من الحَوْرِ بعد الكَوْرِ. (لسان العرب: حور).

[٣] في الحماسة، وفي الأغاني: كَرَمِي.

[٤] الخِيرُ -بكسر الراء: الكرم (الأصمعيات ص٥٩).

[٥] تكمَّشَتْ: أسرَعَتْ. (لسان العرب: كمش).

[٦] في الحماسة، وفي الأغاني: **وَإِذَا الرِّيَاحُ تَنَاوَحَتْ بِجَوَانِبِ الْبَيْتِ الْكَسِيرِ.**

[٧] في الحماسة: بِمَرْيِ. وفي الأغاني: بِمَرِّ.

[٨] الشريج: قدحه الذي هو له، والشجير: هو القدح المستعار الذي يُتَيَمَّنُ بفوزه. (لسان العرب: شجر، وهو في: شرج أيضًا).

[٩] الحِلْس: كساء رقيق يكون تحت السرج.. وقولهم نحن أحلاس الخيل أي نقتنيها ونَلْزَم ظُهورها. (لسان العرب: حلس).

[١٠] القتير: مسامير الدرع. (لسان العرب: قتر).

[١١] في الأغاني: فَاستَلأَمُوا. واللَّأْمَة: الدِّرْع، وجمعها لُؤَم، مثل فُعَل.. واسْتَلأم لأمتَه وتلَأَّمها: لبسها. (لسان العرب: لأم).

[١٢] المُتَلَبِّب: الذي تحَزَّمَ بثوبه عند صدره.. ومن هذا قيل للذي لبس السلاح وتشمَّرَ للقتال: مُتَلَبِّبٌ، واستشهد ابن منظور بهذا البيت للمنخل، لكنه نسبه للمتنخل، فهو إما أراد المتنخل الهذلي وهذا وهمٌ كما تقدم في مبحث أخبار المنخل، وإما أراد المنخل اليشكري ويكون هذا تصحيف من الناسخ. ينظر: (لسان العرب: لبب).

[١٣] الوَجْفُ: سرعة السير. وَجَفَ البعيرُ والفرَس يَجِف وَجْفًا ووَجِيفًا. (لسان العرب: وجف).

[١٤] في الأغاني: فَشَفَيْتُ نَفْسِي مِنْ أولئكَ.

[١٥] الرَّفْلُ: جَرُّ الذَّيْلِ (لسان العرب: رفل). وقال الأعلم: "الرفل والرفلان: التبختُر في المشي" (شرح الحماسة للأعلم الشنتمري ٢١٨/١).

١٢.	يَعْكُفْنَ مِثْلَ أَسَاوِدِ[٢] الـ	تَّوُمِ[٣] لَمْ تُعْكَفْ لِزُورِ[٤]
١٣.	وَلَقَدْ دَخَلْتُ عَلَى الفَتَا	ةِ الخِدْرَ فِي الْيَوْمِ الْمَطِيرِ
١٤.	الْكَاعِبِ الْحَسْنَاءِ[٥] تَرْ	فُلُ فِي الدِّمَقْسِ وَفِي الْحَرِيرِ
١٥.	فَدَفَعْتُهَا فتَدَافَعَتْ	مَشْيَ الْقَطَاةِ إِلَى الْغَدِيرِ
١٦.	وَلَثِمْتُهَا فَتَنَفَّسَتْ	كَتَنَفُّسِ الظَّبْيِ الْبَهِيرِ
١٧.	فَدَنَتْ وَقَالَتْ يَا مُنَـ	ـخَّلُ مَا بِجِسْمِكَ مِنْ حَرُورِ
١٨.	مَا شَفَّ جِسْمِي غَيْرُ حُـ	ـبِّكِ فَاهْدَئِي عَنِّي وَسِيرِي
١٩.	وَأُحِبُّهَا وَتُحِبُّنِي	وَيُحِبُّ نَاقَتَها بَعِيرِي[٦]
٢٠.	يَا رُبَّ يَوْمٍ لِلْمُنـ	ـخَّلِ قَدْ لَهَا فِيهِ قَصِيرِ
٢١.	فَإِذَا انْتَشَيْتُ[٧] فَإِنَّنِي	رَبُّ الْخَوَرْنَقِ وَالسَّدِيرِ[٨]
٢٢.	وَإِذَا صَحَوْتُ فَإِنَّنِي	رَبُّ الشُّوَيْهَةِ وَالبَعِيرِ
٢٣.	وَلَقَدْ شَرِبْتُ مِنَ الْمُدَا	مَةِ بِالْقَلِيلِ وَبِالْكَثِيرِ[٩]
٢٤.	يَا هِنْدُ مَنْ لِمُتَيَّمٍ[١٠]	يَا هِنْدُ لِلْعَانِي الأَسِيرِ

الأبيات السابقة من رواية الأصمعي، وهي في الأصمعيات (قصيدة رقم ١٤، ص ٥٨). وهي في الحماسة (١/ ٢٧٦)، بزيادة بيت[١١] بعد البيت رقم ٢٣، واختلاف في ترتيب بعض الأبيات. وفي الأغاني (٥/٢١)، بزيادة ستة أبياتٍ بين (٤، ٥)، واختلاف في

---

[١] الصائك: ما لَصِقَ بالجسم من الطِّيب، وأراد به الزَّعفرانَ، فلذلك شبهه بدم ما نُحر من الإبل (المرجع السابق ٢١٩/١).

[٢] الأَسْوَد: العظيم من الحيَّات وفيه سواد، والجمع أَسْوَدَات وأساود وأساويد. (لسان العرب: سود).

[٣] قال الأعلم: "التَّتُّوم شجَرٌ تألَفُه الحيَّات" (شرحه على الحماسة ٢١٩/١).

[٤] في الحماسة: بزُور.

[٥] في الأغاني: الكاعب الخنساء.

[٦] هذا البيت رغم رواية الأصمعي وأبي تمام له، إلا أن الأصفهاني ذكره وقال: "ولم أجده في رواية صحيحة." الأغاني ٧/٢١.

[٧] في الأغاني: فإذا سَكِرْتُ. وانْتَشَى: سَكِرَ، فهو نشوان. (لسان العرب: نشا).

[٨] الخورنق والسدير قصران بالحِيرة كانا لآل المنذر بن ماء السماء اللَّخمي، وهما فارسيان معربان، وأصلهما خُرَنْقَاه وسِهْدلا. (ينظر شرح الحماسة للأعلم الشنتمري ٢٢١/١). وفي معجم البلدان ٣٢٨/٢: "وبالحيرة الخَوَرْنَق بقرب منها مما يلي الشرق على نحو ميل، والسدير في وسط البرّيّة التي بينها وبين الشام، كانت مسكن ملوك العرب في الجاهلية من زمن نصر ثم من لخم النعمان وآبائه".

[٩] في الحماسة، وفي الأغاني: بالصغِير وبالكَبِير.

[١٠] في الأغاني: يا هِنْدُ هَلْ مِنْ نَائِلٍ.

[١١] **وَشَرِبْتُ بالخَيْلِ الإنَا ثِ وبِالْمُطَهَّمَةِ الذُّكُورِ.** وفي الأغاني: **ولَقد شربتُ الخَمْرَ بالـ خَيْلِ الإناثِ وبالذُّكُورِ.**

ترتيب بعض الأبيات. ووردت قطع وأبيات متفرقات منها في عدة مصادر، وقد خرَّجها محققا الأصمعيات[١].

- **مقدمة القصيدة**

اتفقت المصادر التي روت القصيدة على أنَّ مطلعها هو:

إِنْ كُنْتِ عَاذِلَتِي فَسِيرِي نَحْوَ الْعِرَاقِ وَلاَ تَحُورِي

استهلَّ الشاعر قصيدته بجملةٍ شَرطيةٍ حوت خطابًا للعاذلة، والابتداء بخطاب العاذلة معروفٌ في الشعر الجاهلي إلا إنه أقل شيوعًا من الابتداء بالمقدمات الطللية والغزلية، وبالنظر في الشعر القديم نجد أن من يعزل الشاعر –عادةً– امرأة لا رجل، هي زوجُ الشاعر أو صاحبته، أو حتى أخته أو ابنته. وتلوم العاذلةُ الشاعرَ –في الغالب– على شدة كرمه وتبديده المال، أو على الإكثار من شرب الخمر والانغماس في حياة اللهو، أو على شجاعته المفرطة ومخاطرته بنفسه بخوض المعارك.

والعاذلة هنا في مطلع رائية المنخل سواء أكانت عاذلةً حقيقيةً أو مُتَخيَّلَة، كانت استهلالًا بارعًا للقصيدة، ومُفتَتَحًا مناسبًا لما سوف يلي المطلع من سرد يكاد يكون قصصيًا، يفخر فيه الشاعر بحسبه وكرمه، ثم ما تلاه من ذِكْرِ لذائذه في الحياة وما تَقَرُّ به عينُه منها، ثم ذكر مغامراته مع النساء، وشربه الخمر، وغير ذلك، وتوقعه أن تكون مفاخره، إنما هي في نظر البعض مثالب.

لم يذكر المُنَخَّلُ علامَ لامته عاذلتُه، لكنه في جواب جملة الشرط يأمرها أن تسير إلى العراق وألا تعود؛ ففي العراق –وفي الحيرة تحديدًا– أقام النعمان بن المنذر، وفيه ملكه وقصوره، وقد عُرف المنخل بصداقته ومنادمته للنعمان، لذا كان العراق –دون غيره– موضعًا تظهر فيه مكانة المنخل، وتستبين فيه كرامتُه. يقول الخطيب التبريزي: "وقال أبو العلاء: يقول: إن كنتِ عاذلتي لِقِلَّةِ مالي، وتُحِبّين أنْ أستغني فسِيري نحو العراق فإنّي أسْتَغْني فيه، وإنما قال ذلك لأن النعمان بن المنذر كان يكرمُهُ ويُقَرّبُهُ، ودار النعمان بالحيرة، والحيرةُ من العراق"[٢].

---

[١] الأصمعيات، ص٥٨ (هامش).

[٢] شرح ديوان الحماسة للخطيب التبريزي، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة حجازي، القاهرة، دون تاريخ، ١٠٣/٢.

وفي البيت الثاني ينهى الشاعر عاذلته ويأمرها؛ فيقول:

لاَ تَسْأَلِي عَنْ جُلِّ مَا لِي وَانْظُرِي حَسَبِي وَخِيرِي

فهو ينهاها عن سؤالها عن ماله مجردًا، ويأمرها أن تنظر بدلًا من ذلك إلى حسبه وكرمه، وقال: (وانظري)[1]، بدلًا من (واسألي)؛ يريد أن حسبه وكرمه ظاهران لكلِّ من كان له نظر؛ فلا يحتاجان إلى السُّؤال عنهما!

ومن هنا يمكننا أن نُخَمِّنَ على أي شيءٍ لامته عاذلتُه، فربما لامته على قلة ماله وضيق عيشه –وإليه ذهب أبو العلاء المعري فيما نقله عنه التبريزي، وذلك حال مفارقته للعراق، ولعل هذا هو ما استثاره لِيَقُصَّ عليها –وعلينا– من أمره شيئًا غيرَ قليلٍ، فيخبرها أنَّ مَدار الأمر –عنده– ليس على المال وحده، بل على الحسب والشرف والكرم والقوة والمَنَعَة، وغيرها من مَكْرُماتٍ معنوية، وكذلك على قدر استمتاع المرء بحياته ولهوه فيها، وعلى قدر اقتناصه من مُتَعِ النَّظر والشَّمِّ والشُّربِ والجنس، وغيرها من اللذَّات الحسِّيَّة.

والملاحظ أن خطاب العاذلة في الشعر القديم كثيرًا ما يكون مَظِنَّةً للحوار بينها وبين الشاعر، فنجد على سبيل المثال حوارًا بين حاتم الطائي وبين عاذلته[2]:

وَعاذِلَةٍ هَبَّتْ بِلَيْلٍ تَلُومُني وَقَدْ غابَ عَيُّوقُ الثُّرَيّا فَعَرَّدا
تَلُومُ عَلَى إِعْطائِيَ الْمالَ ضِلَّةً إِذا ضَنَّ بِالْمالِ الْبَخِيلُ وَصَرَّدا
تَقُولُ: أَلَا أَمْسِكْ عَلَيْكَ فَإِنَّني أَرَى الْمالَ عِنْدَ الْمُمْسِكِينَ مُعَبَّدا
ذَرِيني وَحالِي إِنَّ مالَكِ وافِرٌ وَكُلُّ امْرِئٍ جارٍ عَلَى ما تَعَوَّدا
أَعاذِلَ لا آلُوكِ إِلَّا خَلِيقَتي فَلا تَجْعَلِي فَوْقي لِسانَكِ مِبْرَدا

فثمة ديالوج درامي –قد تداخل فيه الإنشاء والخبر– نلاحظه في الأبيات السابقة؛ فعاذلته قد (هَبَّت بليلٍ تلومه..)، ثم هي (تلومُ على إعطائه المال..)، ثم هي تقول: (ألا أمسك عليك..). فيجيبها الشاعر: (ذريني وحالي إنَّ مالَكِ وافرٌ..)، ويخاطبها مناديًا: (أعاذلَ لا آلوكِ إلا خليقتي)، ومستعملًا الطلب بين نهي: (فلا تجعلي)، ثم ينسج على المنوال ذاته في بقية أبيات القصيدة.

[1] وهي رواية الأصمعي، أما في الحماسة فهي: (واسألي)، وفي الأغاني: (واذكري).
[2] ديوان حاتم الطائي، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٤٢٣هـ/٢٠٠٢م، ص١٧.

أما المنخل في مطلع قصيدته فيبتدئ بالعاذلة، ولا ينسبُ إليها إلا فعلَ العَذْلِ وحده، دون تفصيل لما قالت، ولا توضيح لما لامته عليه –وإن كنا نستشف من البيت الثاني أنها تلومه على قلة ماله، لكنه ينتقل من فوره إلى الردِّ عليها في بقية البيت الأول، وفي البيت الثاني، وكذلك في الرابع في قوله: (أَلفَيْتِنِي)، ثم يضرب عنها الذِكْرَ صفحًا في باقي القصيدة؛ وينطلق مسرعًا في مونولوج طويل يقصُّ فيه، ويفخرُ، ويُصوِّرُ، ويتغَزَّل، وقد نحَّى عاذلته جانبًا، فلم يلتفت إليها ثانيةً؛ فكأنه قد ضاق ذرعًا بِعَذْلِهَا، ويدل على هذا الضيق إهمالُه ذِكر ما لامته عليه، وهي كذلك قد أثارتْ غضبَه –وهو الشاعرُ المحبُّ للَّهْوِ وللحياة– بكثرة لومها، وبحديثها عن المال وكأن مدار الحياة عليه وحده، ونلاحظ هذا الغضب في قوله: (فسيري نحو العراق ولا تحوري)، يقول المرزوقي: "قوله (لا تحوري) دعاءٌ عليها.. ويجوز أن يكون (سيري) دعاءٌ أيضًا، كأنه قال: فسَيَّرَكِ اللهُ ولا رَدَّكِ!"[١]. وكأنها بعذلها قد أثارته لحديثٍ طويل عن نفسه، يستعرض فيه محابَّه من الحياة.

وقد يمثل هذا العذل صوتًا معبرًا عن جزع الشاعر من الموت، واستباقه هذا الموت باغتنام ما أتيح له من الحياة وملذاتها. يقول الدكتور إبراهيم السنجلاوي: "لقد ارتبطت العاذلة بفكرة الجزع من الموت وانتهاء الحياة ... وقد أنشأت فكرةُ الجزعِ من الموت، وعدم قدرة الإنسان على تحقيق الخلود لدى العرب الجاهليين، لونًا من السلوك الأخلاقي العملي، الذي يرى أن الحياة هي الفرصة الوحيدة للقيام بالأعمال الرفيعة، وتحقيق المجد، واستباق المسرات"[٢].

وهذا المعنى يوافقه قول طرفة بن العبد البكري إذ يقول[٣]:

أَلَا أَيُّهَذَا اللَّائِمِي أَحْضرَ الوَغَى وأَنْ أَشْهدَ اللَّذَّاتِ هَلْ أَنْتَ مُخْلِدِي

فإِنْ كُنْتَ لَا تَسْطِيعُ دَفْعَ مَنِيَّتِي فَدَعْنِي أَبادِرْها بما مَلَكَتْ يَدِي

وعن هذا البيت الأخير لطرفة يقول الدكتور صلاح رزق: " ولو علمنا أن قائل هذا البيت قُتل وهو دون الثلاثين.. فماذا عسانا نقول في بصيرته، وحسه الإنساني، ورؤيته الفلسفية،

[١] شرح ديوان الحماسة للمرزوقي، تحقيق: أحمد أمين، وعبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٤١١هـ/١٩٩١م، ٢/٥٢٤.

[٢] العاذلة في الشعر الجاهلي، د. إبراهيم موسى السنجلاوي، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، جامعة الكويت، ١٩٨٧، مجلد٧، عدد٢٨، ، ص٣٥.

[٣] ديوان طرفة بن العبد، اعتنى به: عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، ط١، ١٤٢٤هـ/٢٠٠٣م، ص٣٣.

وشفافيته الفريدة في إدراك حقيقة الحياة، وموقف الأحياء؟ كأنه عرف بالفعل قصر أيامه في الحياة –وإن امتد به العمر– فرأى من الحكمة ونضج الرؤية أن يبادر إلى الاستمتاع بكل ما أوتي من مقومات المتعة، واستشعار حيوية الحياة الحقة، قبل أن تأتي المنيَّةُ التي لا يستطيع المخاطَبُ ولا سواه أن يدفعها عنه"[1].

ولا تهمنا ماهيّة هذا الصوت اللائم في قصيدة المنخل اليشكري –كان لعاذلةٍ حقيقية أم هو صوتٌ نابعٌ من وجدان الشاعر الداخلي– بقدر ما يهمنا الوقوف على استجابة الشاعر له، وتفاعله مع ما أثاره هذا الصوت من هواجس في نفسه، تلك التي دفعته إلى التعبير عن حبه للحياة واستمتاعه بها، من خلال سردٍ اتسم بالسرعة والتلقائية –كما سيتبين لاحقًا، وكأنه يسابق هذا الموت الحتمي الذي ألهبت هواجسُه نفسَه؛ بِذِكْر حبه للحياة، وما تعلَّقه قلبُه من مباهجها، والعجيب أن الموت كان بالفعل يتربص به –مثل طَرَفة– عن قربٍ وهو لا يشعر؛ فكأنما جاءت قصيدته هذه –بغير قصدٍ منه– كمرثية وداعٍ للحياة على لسان أحد عاشقيها!

وهذا يدفعنا للحديث عن محتوى القصيدة، وعن وحدة أبياتها.

- **المحتوى، وما يتضمن من أفكارٍ ومشاعر**

تبدأ القصيدة بخطاب العاذلة، ثم تنتقل إلى الفخر بالحسب والكرم، ثم الحماسة والفخر بالقوة، ثم الغزل الحِسِّيّ، ثم ذكر الخمر والشراب، وتنتهي ببيتٍ أخيرٍ في الغزل ونداء المحبوبة.

وإذا ما اكتفينا بهذه النظرة السطحية؛ وجدناها قصيدةً مُقَطَّعَةَ الأوصال، مُفَكَّكَة المعاني، ويُلاحظ أن ترتيب أبياتها الذي في الأصمعيات[2] وفي الأغاني يختلف عن ترتيبها في حماسة أبي تمام وشروحها!

ويمكن لهذا الشتات من الأغراض والأفكار أن ينتظم في سلكٍ واحدٍ إذا ما نظرنا إلى الشاعر كما نظر إلى نفسه؛ فهو رجلٌ مُحِبٌّ لحياة اللهو، يتمتع بكل ما تناله يداه وحواسه من مباهج الحياة ولذائذها! ثم تأتي عاذلةٌ، فتلومه على طريقة تعاطيه مع الحياة، وما

[1] المعلقات العشر.. دراسة في التشكيل والتأويل، د. صلاح رزق، دار غريب، القاهرة، ٢٠٠٩م، ٢٩٧/١.
[2] ترجح لديّ أن ترتيب أبيات القصيدة الذي في رواية الأصمعي هو الأقرب للصحة، لأسبابٍ سيأتي ذكرُها.

ترتب عليها من قلة المال وضيق العيش، وتُكثر عليه من اللوم؛ فكان الذي رأينا من غضبه، ومن ثورته عليها، ثم انطلاقه في حديثٍ مستمر عن تلك الحياة التي أَحَبَّها، ولم يعرف طريقةً لعيشها غير التي ذكرها!

وإنني أرى عاذلةَ المُنَخَّل تُشبه كثيرًا بَسْبَاسةَ امرئ القيس، تلك التي قال عنها[١]:

ألا زَعَمَتْ بَسْبَاسةُ اليومَ أنَّنِي كَبِرْتُ وألَّا يُحْسِنُ اللَّهْوَ أَمْثَالي

فإن كانت عاذلةُ المنخل قد أثارت غضبه بما وجَّهته إليه من لوْمٍ على لهوه الذي أضاع ماله، وبسباسةُ قد أثارت حفيظة امرئ القيس بزعمها أنه قد كبر على حياة اللهو ولم يعد يصلح لها؛ فإنَّ نتائج كلام كلتا المرأتين قد تشابهت في أن كلا الشاعرين قد انطلق في حديث طويل عن نفسه، وعن لهوه تحديدًا!

فالمُنَّخل بعدما فخر بكرمه، وبفوارس قومه، حدثنا عن حبه للنساء وعن لهوه معهن، ودخوله على فتاة الخدر، ووصفه الحسي لها، وذِكْره تمتعه بها، وحبه إياها، وحبها إياه، ثم ذكره لهوه في الشراب، وكيفية إفنائه ماله في شرب الخمر، وحاله في سُكْرِه وفي صَحْوِه؛ وهو ما سيتناوله هذا المبحث بالشرح والتوضيح.

وكذلك فعل امرؤ القيس، الذي انطلق يستعرض لهوه مع النساء على الفور من مقالة بسباسة السابقة؛ فقال لها[٢]:

كذبْتِ، لَقدْ أُصْبِي عَلَى المَرْءِ عِرْسَهُ وأَمْنَعُ عِرْسِي أنْ يُزَنَّ بِها الخالي

وَيَا رُبَّ يَوْمٍ قَدْ لَهَوْتُ وَلَيْلَةٍ بآنسةٍ كَأَنَّها خَطُّ تِمْثَالِ

فانطلق في وصف فتياته وصفًا حسّيًا، وفي ذكر لهوه معهن، واستفاض في ذلك، وما أثاره لهذا كله إلا تلك الكلمة التي قالتها بَسْبَاسة!

نرجع إلى المنخل اليشكري الذي شرع في الإبانة عما هو أَهَمُّ عنده من المال، فابتدأ بذكر كرمه وسخائه:

وَإِذَا الرِّيَاحُ تَكَمَّشَتْ بِجَوَانِبِ الْبَيْتِ الْكَبِيرِ

أَلْفَيْتَنِي هَشَّ النَّدَى بِشَرِيجِ قِدْحِي أَوْ شَجِيرِي

[١] ديوانه، ص٢٨.

[٢] المرجع السابق، ص٢٨، ٢٩.

وهذان البيتان يأتيان بعد بيتي المطلع في رواية الأصمعي، أما في الحماسة فهما البيتان (١١، ١٢)، وقد جاءا بعد ذكر الفوارس والنساء، وفي شرح المرزوقي جاءا برقمي (٧، ٨)، بعد ذكر الفوارس، وقال المرزوقي: "وهذه الفصول تفسير قوله (وانظري كرمي وخيري)"[١].

والأقرب للصحة أن يكون هذان البيتان هما الثالث والرابع كما هما عند الأصمعي، لأن الأَوْلَى أن يكون تفسير قوله (وانظري كرمي وخيري) تاليًا عليه دون فصل بعدد من الأبيات تتناول أمرًا آخر، ويدل عليه صدر البيت الرابع (ألفيتني)[٢]؛ فكلامه لايزال مُتَّصِلًا وهو يخاطب العاذلة، وهو آخر ما خاطبها به قبل أن يُعرِض عن خطابها كُلَّ الإعراض في سائر القصيدة، كما أن معناه ملائم لما قبله؛ فعاذلته تلومه على قلة ماله، وإهداره إياه، وهو يُمعن في تحديها فيبتدئ أول ما يبتدئ في رده عليها بذِكْرِ المال الذي هو عَيْنُ ما لامته عليه؛ ففخر بسخائه، وإتلافه المال في الميسر؛ يغنمُ أحيانًا لنفسه ويغرمُ أحيانًا عنها، ويغنم أيضًا لغيره، ويغرمُ عنه. يقول الخطيب التبريزي: "أضرِبُ بها عن نفسي وعن غيري: أي بقدحي وقدحه، وأغرم عنه غرمًا إذا لزمه، وأوقِرُ عليه غُنْمَهُ إن غَنِمَه"[٣].

ويدفعه ذكر الكرم والسخاء، إلى الحديث عن الخيل وفرسانها؛ لما تحمله الخيل من دلالات عن معاني الكرم والنُّبل والنجدة في نفس الشاعر العربي؛ فنراه ينتقل إلى فرسان قومه وخيولهم؛ يفخر بهم، ويصوِّر منظرهم:

وَفَوَارِسٍ كَأُوَارِ حَـ ـرِّ النَّارِ أَحْلاَسِ الذُّكُورِ
شَدُّوا دَوَابِرَ بَيْضِهِمْ فِي كُلِّ مُحْكَمَةِ الْقَتِيرِ
وَاسْتَلْأَمُوا وَتَلَبَّبُوا إِنَّ التَّلَبُّبَ لِلْمُغِيرِ
وَعَلَى الْجِيَادِ الْمُضْمَرا تِ[٤] فَوَارِسٌ مِثْلُ الصُّقُورِ
يَخْرُجْنَ مِنْ خَلَلِ الْغُبا رِ يَجِفْنَ بِالنَّعَمِ الْكَثِيرِ

فهُم فرسانٌ "يشتعلون ذكاءً وحَمِيَّةً، وبأسًا ونجدةً، اشتعالَ النار، ويلزمون ظهور الذكور من

[١] شرح ديوان الحماسة للمرزوقي، ٥٢٦/٢.
[٢] وهي رواية الأصمعي، أما في الحماسة وشروحها فهي: (ألفَيْتَني) بفتح التاء.
[٣] شرح ديوان الحماسة للخطيب التبريزي، ١٠٥/٢.
[٤] تُضَمَّرُ الخيل لغزوٍ أو سباق، وتضمير الخيل: هو أن يُظاهرَ عليها بالعَلَفِ حتى تسمن ثم لا تُعْلَفُ إلا قُوتًا. (لسان العرب: ضمر).

الدوابِّ اللزومَ الشديد"[١]. و(أحلاس الذكور) كنايةٌ عن شدة لزومهم ظهور خيولهم وثباتهم عليها. وهُم قد استعدوا للحرب غاية الاستعداد بأن ثبَّتُوا خوذاتِهم إلى مسامير الدروع التي يلبسونها، وقد لبسوا لُؤَمَهم، وشدوها على صدورهم؛ استعدادًا للإغارة، ثم ذكر الفرسان وهم يركبون الخيل المُضَمَّرة، وشبههم بالصقور عند تحضُّرها للصيد. والعرب يستحسنون الصقور ويمدحونها، وشبَّه عددٌ من شعرائهم الفرسانَ بالصقور لأنهم يصيدون أعداءهم كما تصيد الصقور فرائسها، وقال الجاحظ عن الصقر أنه من جوارح الملوك، وأنه من الحيوانات التي تُدَرّبَ فتستجيب[٢].

ثم ذكر منظر الجياد وهي تشُقُّ غبار المعركة مُسرعةً بالغنائم، وهي صورة جميلة، تكاد تكون (لَقْطة سنيمائية) بالتعبير المعاصر، والحق أن المنخل لم يبدع هذه الصورة ولم يتفرد بها، بل هي صورةٌ شائعةٌ في الشعر الجاهلي؛ فقد قال بِشْرُ بن أبي خَازِم[٣]:

يَخْرُجْنَ منْ خَلَلِ الغُبارِ عوَابِسًا خَبَبَ السباعِ بِكُلِّ أَكْلفَ ضَيْغَمِ

وقال الأسعر الجُعفيّ[٤]:

يَخرُجْنَ من خَلَلِ الغُبارِ عَوابِسًا كأَصَابِعِ المَقرُورِ أَقْعَى فاصْطلَى

وقال لبيد بن ربيعة[٥]:

يَخرُجْنَ مِن خَلَلِ الغُبارِ عَوابسًا تَحْتَ العَجاجَةِ في الغُبارِ الكَابي

والقاسم المشترك بين بِشْرٍ، والأسعر، ولبيد، أن ثلاثتهم كانوا من الشعراء الفرسان، فهل كان المنخل فارسًا؟ لم تذكر المصادر التي تناولت حياة المنخل ذلك، وكذلك ليس في قصيدته ما يُبيّنُ ذلك، لكنه في الأبيات السابقة يصف فوارس قومه، ولباسهم الحربي، وطريقة ركوبهم الخيل بدقة، فلعله كان منهم، وهو ما يراه الأعلم الشنتمري في شرحه على البيت التالي على هذه الأبيات؛ يقول: "وقوله (أقررتُ عيني من أولئك) أي استمتعتُ بصحبتي لهم وكوْني في جملتهم"[٦].

---

[١] شرح الحماسة للمرزوقي، ٥٢٥/٢.
[٢] الحيوان ٤٧٨/٦.
[٣] المفضليات، المفضلية رقم٩٩، ص٣٤٧.
[٤] الأصمعيات، قصيدة رقم٤٤، ص١٤٠.
[٥] ديوان لبيد بن ربيعة، اعتنى به حمدو طماس، دار المعرفة، بيروت، ط١، ١٤٢٥هـ/٢٠٠٤م، ص١٤.
[٦] شرح حماسة أبي تمام، الأعلم الشنتمري، تحقيق: عليّ المفضل حمُودان، دار الفكر المعاصر، بيروت، ط١، ١٤١٣هـ/١٩٩٢م، ٢١٨/١.

ثم ختم الشاعر كلامه عنهم، وافتتح كلامًا عن غيرهم؛ فقال:

أَقْرَرْتُ عَيْنِي مِنْ أُولَـ ئِكَ وَالفَوَائِحِ بِالعَبِيرِ[1]

القُرُّ لغةً: البَرْدُ، وقيل: القُرُّ في الشتاء، والبَرْدُ في الشتاء والصيف.. والقَرُور: الماء الباردُ يُغتسل به. والقَرُور من النساء: التي تَقِرُّ لما يُصنعُ بها؛ لا تردُّ المُقَبِّلَ والمراوِدَ، كأنها تَقِرُّ وتَسْكُن ولا تَنْفِرُ من الرِّيبة.

وقرَّت عينُه أي: بَرَدَتْ، وانْقَطَعَ بكاؤها واستحرارُها بالدمع؛ فإنَّ للسُّرور دمعة باردة، وللحزن دمعةٌ حارَّة.. وقال بعضهم: قرَّتْ عينُه مأخوذٌ من القرار وهو الدمع البارد يخرج مع الفرح. وقيل: هو من القرار (وهو الهدوء)؛ أي رأتْ ما كانت مُتشوِّقةً إليه فقَرَّتْ ونامَتْ. والقُرَّة: كلُّ شيءٍ قرَّت به عينُك، وهي مصدر؛ قَرَّت العينُ قُرَّة[2]، يقول الله تعالى: ﴿**فَلَا تَعْلَمُ نَفْسٌ مَّا أُخْفِيَ لَهُم مِّن قُرَّةِ أَعْيُنٍ جَزَاءً بِمَا كَانُوا يَعْمَلُونَ**﴾ (السجدة: ١٧)

فيقول الشاعر أن أكثر ما يُرضيه ويُسعِد نفسَه ويُمتعها في الحياة هو منظر أولئك الفوارس المتأهبين للحرب، إضافة إلى شيء آخر تقرُّ به عينُه، ألا وهو النساء الجميلات المتطيبات بكلِّ جميل الرائحة من الطِّيب!

وهو انتقالٌ قد يُتعجَّب منه للوهلة الأولى، لكن يزول العجب بإنعام النظر في الأبيات، فالشاعر في الأبيات السابقة على هذا الانتقال لم يكن يفخر بفرسان قومه وحسب، بل كان يخبر أن منظرهم هو من أحب المناظر إلى قلبه، ومما تطيب به نفسُه، وتقرُّ به عينُه: (أقررت عيني من أولئك..)، ولعل ذلك كان سببًا في عنايته بوصف منظر الفوارس وقد لزموا ظهور خيولهم، ومنظرهم وقد شدوا عليهم لؤَمهم وخوذاتهم إلى دروع محكمة الصنع، ووصف منظر خيولهم المضمرات، فاهتم بالوصف الشكلي الظاهري، وترك ذكر الطعن والقتال، فكان في تلك الأبيات أقرب إلى الشاعر المتأمِّل المستمتِع بالمشهد منه إلى الفارس المشارك في الحرب، وهذا سبب من عدة أسباب تنفي فروسيته أو تُشكك فيها؛ لذا يكون القول بأنها أبيات في الحماسة والفخر –هكذا فحسب– رأيًا مُتَعجِّلًا، يَغفل عن جوهر الأبيات ودلالتها النفسية عند الشاعر!

[1] العبير: أخلاطٌ من الطِّيب يُجعلُ فيه الزَّعْفَران. (شرح الحماسة للأعلم الشنتمري: ٢١٨/١).
[2] يُنظر فيما سبق: (لسان العرب: قرر).

فهذا الانتقال –من ذكر الفوارس إلى ذكر النساء المتطيبات– غريبٌ عجيبٌ، إلا إنه مقبولٌ إذا وُضع في هذا النسق؛ نسق استعراض الشاعر محبوباتِه من مباهج الحياة، وسبل استمتاعه ولهوه فيها، ومفتاح ذلك يكمن في هذا القول: **(أقررتُ عَيْنِي)!**

فالشاعر كما تقرُّ عينه بالفوارس وجيادهم المضمرات، فإنها تقرُّ أيضًا بالنساء الجميلات اللاتي تفوح منهن رائحةُ الطِّيب، وكما أنه يُحبُّ منظر الفوارس والجياد، فإنه يحب الجميلات المُتَنَعِّمات من النساء أيضًا، وثنائية النساء والطيب من المُحبَّبَات إلى النفس البشرية، وهذا يستدعي إلى الذهن قول رسول الله ﷺ: **"حُبِّبَ إليَّ من دُنْياكمُ النِّساءُ والطِّيبُ وجُعِلَت قُرَّةُ عَيني في الصَّلاةِ."**[1]

ويذهب الأستاذ محمود شاكر إلى أن الفوائح بالعبير هن الأسيرات اللاتي يفوح ريح عطرهن، ويجررن ذيول ثيابهن[2]. وهو ملائم لذكر الفوارس في الأبيات السابقة عليه، ولا يُنافي ما مضى ذكره من أمر الفوائح بالعبير.

ثم يكمل شاعرنا الكلام عن أوصاف محبوباته من النساء؛ فيقول:

يَرْفُلْنَ فِي المِسْكِ الذَّكِـ ـيِّ وَصَائِكٍ كَدَمِ النَّحِيرِ

يَعْكُفْنَ مِثْلَ أَسَاوِدِ الـ ـتَّنُّومِ لَمْ تُعْكَفْ لِزُورِ

ففتياته المحبوبات، الفوائح بالعبير، إنما فاح عبيرهن من جراء مشيتهن المتبخترة التي تنشر رائحة ما تطيَّبْنَ به من مِسكٍ وزعفران؛ وذلك لأن فوحان الرائحة يحدث بالحركة، يقول امرؤ القيس[3]:

إذا قامتَا تَضَوَّعَ المسكُ منهما نسيمَ الصَّبَا جاءَتْ بِرَيَّا القَرَنْفُلِ

وهذه الصورة (تشبيه الصائك –وهو الزعفران– بدم ما نُحر من الإبل) تُفهم إذا ما وُضعت في سياق بيئتها، فما يُقبل في عصرٍ بعينه وفي بيئةٍ بعينها، قد لا يُقبَلُ في غيرهما.

---

[1] رواه النسائي في سننه ٦١/٧، كتاب عِشرة النساء، باب حُبِّ النساء، من حديث أنس بن مالك – رضي الله عنه، وصححه الحاكم، ووافقه الذهبي. والمقصودُ بالنساء اللاتي حُببن إليه -صلى الله عليه وسلم- أزواجُه أمهاتُ المؤمنين، فبون هائل بين حبه إياهن، وبين حب الشاعر اللاهي للنساء، حاشاه ذلك صلوات الله عليه. كذلك كانت قرة عين الشاعر في النساء، أما قرة عين النبي الكريم فكانت في الصلاة.

[2] ينظر: قراءة في دفترٍ قديم (من أمالي أبي فهر محمود محمد شاكر على كتاب الأصمعيات)، يعقوب يوسف الغُنَيْم، وزارة الأوقاف الكويتية، ط٣، ١٤٣٤هـ/٢٠١٣م، ص١٩٥.

[3] شرح القصائد العشر، الخطيب التبريزي، تحقيق: محمد الخضر حسين، دار الصدِّيق للعلوم، دمشق، ١٤٣٧هـ/٢٠١٦م، ص٢٦.

وهن يضْفِرْنَ شعورَهن فتصير مثل الحيَّات في الطول وفي السَّوَاد وفي النعومة، وقوله: (لم تُعْكف لزور) يريد به أنهن عفيفات لا يتجملن لريبة، وروي في الحماسة: (لم تُعكف بزور)، قال الأعلم الشنتمري: "لم تُعكف بشَعرٍ يُوصَلُ بها لطولها واستغنائها عن الصِّلة، وجعل ما وُصلت به من الشعور زورًا لأنه شَعرٌ مكذوب فيه، مُزَوَّرٌ به"[1]. وأرى أن رواية الحماسة هذه وتفسير الأعلم لها هما الأقرب إلى الصواب.

وبعد أن أخبر المنخل عما تقرُّ به عينه من النساء، أوغل في ذكر لهوه معهن، ومع إحداهن تحديدًا– قيل إنها المتجردة زوج النعمان وقيل غيرها؛ فقال:

وَلَقَدْ دَخَلْتُ عَلَى الفَتَا ... ةِ الخِدْرَ[2] فِي الْيَوْمِ الْمَطِيرِ
الْكَاعِبِ الْحَسْنَاءِ تَرْ ... فُلُ فِي الدِّمَقْسِ وَفِي الْحَرِيرِ
فَدَفَعْتُهَا فتَدَافَعَتْ ... مَشْيَ الْقَطَاةِ إِلَى الْغَدِيرِ
وَلَثِمْتُهَا فَتَنَفَّسَتْ ... كَتَنَفُّسِ الظَّبْيِ الْبَهِيرِ
فَدَنَتْ وَقَالَتْ يَا مُنَـ ... ـخَّلُ مَا بِجِسْمِكَ مِنْ حَرُورِ
مَا شَفَّ جِسْمِي غَيْرُ حُـ ... ـبِّكِ فَاهْدَئِي عَنِّي وَسِيرِي
وَأُحِبُّهَا وَتُحِبُّنِي ... وَيُحِبُّ نَاقَتَها بَعِيرِي

يُعَدُّ دخول خدر الفتاة الحُرَّة من أقوى أشكال اقتحام الممنوع والجرأة على اللهو بالنساء، لذا نجده عند امرئ القيس في استعراضه جرأته على اللهو مع النساء، بذِكْرِ اقتحامه خدرَ عُنَيْزة[3]:

وَيَوْمَ دخَلْتُ الخدرَ[4] خدرَ عُنَيْزَةٍ ... فقالَتْ لكَ الوَيْلاتُ إنَّكَ مُرْجِلِي

وبقوله[5]:

وبَيْضَةِ خِدْرٍ لَا يُرَامُ خِباؤُهَا ... تَمَتَّعْتُ مِن لهوٍ بِها غيرَ مُعجَلِ
تَجَاوَزْتُ أَحْرَاسًا وأهوالَ معشَرٍ ... عليَّ حِراصٍ لو يُشِرُّونَ مَقْتلِي

لذا لم يكن عجيبًا أن نجد دخول الخدر عند المنخلِ أيضًا، وهو الذي يقصُّ علينا صورَ

---

[1] شرحه على الحماسة ٢١٩/١.
[2] الخِدْرُ: سِترٌ يُمَدُّ للجارية في ناحية البيت، ثم صار كلُّ ما وَاراك من بَيْتٍ ونحوه خِدرًا (لسان العرب: خدر).
[3] ديوانه، ص١١.
[4] الخدر هنا: الهَودَج.
[5] ديوانه ص١٣.

لهوه المختلفة، ويُفاخِر بها. فكان دخول الخدر على الفتاة بمثابة بداية للحديث عن لونٍ آخر من ألوان استمتاعه بالحياة، وهو المتعة العاطفية والجنسية.

وقد اختار اليوم المطير؛ لأنه أطيب أوقات اللَّذَّة كما ذكر المرزوقي[١]، وقال التبريزي: "خصَّ يومَ المطر لأنه يوم لزوم المنزل، وليس بيوم صيدٍ ولا زيارة، واللهو فيه أطيب لخلوّ البالِ فيه"[٢]. وبسبب شدة الحرارة في الجزيرة العربية ، كان اليوم المطير هو الأنسب للهو.

والشاعر أراد أن يدلل على شجاعته باختيار المكان: الخدر؛ لأنه أحصن مكان من البيت تقبع فيه الفتاة، وباختيار الزمان: اليوم المطير؛ لأنه مظنَّةُ وجودِ الرجال في البيت من زوجٍ لهذه الفتاة أو أبٍ أو أخٍ، ففيه إمعان في الدلالة على شجاعة الشاعر وجرأته على اقتحام الأخطار.

ثم وصفَ فتاتَه وَصْفًا حسّيًا؛ فقال: "كانت ناهدةَ الثَّديين، حَسَنَة الخِلْقة، موفرَةَ الحظِّ من النَّعْمةِ والنِّعْمة، فهي تتبختر في ملابس الحرير المتلونة على أجناسها المختلفة، والدِّمَقس: الحرير الأبيض"[٣]. وهذا الوصف الحسيّ لجسد الفتاة، ولما ترفل فيه من حرير مختلف ألوانه، أدَّى به إلى ذكر ما تلاه من أفعال عاطفية؛ فيقول:

فَدَفَعْتُهَا فتَدَافَعَتْ مَشْيَ الْقَطَاةِ إِلَى الْغَدِيرِ

وَلَثِمْتُهَا فَتَنَفَّسَتْ كَتَنَفُّسِ الظَّبْيِ الْبَهِيرِ

يقول المرزوقي: "بعثتُها لتَسعَى معِي فانبعَثَتْ وأَسْمَحَتْ، وهي تمشي مَشْيَ القَطاةِ إذا وَقَعَتْ على الغدير، ومشَت نحو الماء"[٤]. والقطا نوعٌ من الطيور المهاجرة، تقطع الصحراء في أسرابٍ كبيرة، وتعرف مواضع الماء من مسافات بعيدة، فإذا اقتربت منه، وهي عَطِشة، هبطت على الأرض ومشت إلى الماء مشيةً سريعة يدفع بعضها بعضًا[٥]. وطيور القطا كانت مألوفةً في بيئة اليَشْكُريّين وغيرهم؛ يقول الحارث بن حلِّزَة اليَشْكُريّ[٦]:

فرِياضُ القَطَا فأَوْدِيةُ الشُّرْ بُبِ فالشُّعْبتانِ فالأبلاءُ

---

[١] شرحه على الحماسة ٥٢٧/٢.
[٢] شرح الحماسة للتبريزي ١٠٥/٢.
[٣] شرح الحماسة للمرزوقي ٥٢٨/٢.
[٤] المرجع نفسه.
[٥] ينظر: شرح الأصمعيات، سعدي ضناوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٤٢٤هـ/٢٠٠٤م، ص٧٧.
[٦] ديوان الحارث بن حلزة، جمع وتحقيق: إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، ط١، ١٤١١ه/١٩٩١م، ص٢٠.

شبَّه المُنَخَّلُ تَدافُعَ فتاته، وهي تمشي مسرعةً معه، بمشي القطاة المسرعة إلى غدير الماء لتشرب، ثم شبه تنفسها بُعَيْد أن قبَّلَها بتنفس الظَّبْي الذي تلاحقت أنفاسه من جراء تعبه من الجري، وهو تشبيه جميل متفرّد.

وقد استحسن التشبيهَ الأولَ غيرُ واحدٍ من نقاد الشعر؛ فقال الجاحظ: "والقطاة مَلِيحةُ المِشْيَة، مُقارِبةُ الخطْو. وقد تُوصف مِشْيَةُ المرأة بمشية القطاة"[1]. وقال أيضًا[2]: "قلت لابن دَبوقاء: أي شيء أول التَّشَاجي؟ قال: التَّباهُر، والقَرْمَطةُ في المشي[3]. وقال: فَدَفَعْتُهَا فتَدَافَعَتْ مَشْيَ الْقَطَاةِ إِلَى الْغَدِيرِ".

وقال المرزوقي: "وهذه المِشيةُ فيما يُقال أحسَن المَشْي؛ لأمْنِها وسرورها بالورود، وعُجْبها بالخلاء، وانتصبَ (مَشْيَ) على أنه مصدرٌ من غير لفظه؛ لأن معنى تدافَعَت مَشَتْ، والقَصْدُ إلى التشبيه لأنَّ المعنى مَشَتْ مِشْيَةً تُشْبهُ تلكَ المِشْيَةَ[4]".

وقد استحسنه ابن رشيق القيرواني كذلك في كتابه "العمدة" في أثناء كلامه عن تشبيه الواحد بغير كاف؛ فاستَشْهد ببيتين لامرئ القيس، هما[5]:

سَمَوْتُ إليها بعد ما نامَ أهْلُهَا سُمُوَّ حَبَابِ الماءِ حَالًا على حَالِ

و:

إذا ما الثُّرَيَّا في السَّماءِ تَعَرَّضَتْ تَعَرُّضَ أَثْنَاءِ الوِشاحِ المُفَصَّلِ

ثم قال ابنُ رشيق: "وأبرعُ من هذا عندَهم وأغربُ قولُ المُنَخَّلِ اليشْكُرِيّ:

دَافَعْتُها[6] فتَدَافَعَتْ مَشْيَ الْقَطَاةِ إِلَى الْغَدِيرِ

وإنما براعتُه عندهم[7] لمَّا لم يكن قبله فِعلٌ من لفظه[8]" انتهى كلامه.

وأرى أنَّ جمال البيتين وتفرُّدهما يتلخصان في الآتي:

---

[1] الحيوان، الجاحظ، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة مصطفى البابي الحلبي، مصر، ط١، ١٣٦٢هـ/١٩٤٣م، ٢١٧/٥.

[2] المرجع السابق ٢١٨/٥.

[3] التشاجي: تمنع المرأة وتحازنها. والتباهر: إظهار البهر، وهو انقطاع النفس من الإعياء. والقرمطة: مقاربة الخطو. (المرجع السابق نفسه هامش رقم (٣)، (٤).

[4] شرح الحماسة للمرزوقي ٥٢٨/٢.

[5] ديوان امرئ القيس، ص٣١، ص١٤ على الترتيب.

[6] كذا هو عند ابن رشيق (دافعتها) وكذلك في الأغاني ٣/٢١، أما في بقية المصادر ومنها الأغاني في موضع آخر ٧/٢١ فهو: (فدفعتها).

[7] يدل قوله: (عندهم) على استحسان عددٍ من العلماء ونقاد الشعر المتقدمين لهذا التشبيه.

[8] العمدة ٤٨٢/١.

- التفرُّد في حيوده عن المألوف في اللغة؛ إذ شبه تدافع الفتاة بمشي القطاة إلى الغدير؛ فلم يكن للمصدر (مَشْي) فعلٌ من لفظه كما ذكر ابن رشيق، وتشبيه تدافعها بالمشي لا مشيها بالمشي كان أبلغَ؛ لما في التدافع من مطاوعة تدل على تَدَلُّلِهَا وتَمَنُّعِهَا كما أشار إليه ابن دبوقاء في أثناء كلام الجاحظ السابق.
- ما في مشية القطاة المتسارعة المتشوقة لماء الغدير من دلالة نفسية على الفرحة والخِفَّة اللتيْن ظهرتا في مِشية فتاته.
- اختياره فعل المشي لطائر جميل مُحبَّب، يُلائم جمال محبوبته المُنَعَّمَة، وكذلك اختياره لتنفُّسِ الظبي في البيت الذي يليه.
- تميُّز الموسيقى الداخلية للبيتين؛ فالجناس في (فدفعتُها فتدافعتْ)، والسجع والموازنة بين صدري البيتين، وكذلك تطابق التفعيلات العروضية مع الكلمات فيهما: (فَدَفَعْتُها/مُتَفاعِلُن، فَتَدَافَعَتْ/مُتَفاعِلُن)، (ولَثَمْتُهَا/مُتَفاعِلُن، فَتَنَفَّسَتْ/مُتَفاعِلُن)؛ كلُّ ذلك أضفى على البيتين إيقاعًا موسيقيًا منتظمًا، يتناغم تناغمًا عذبًا مع الخطواتِ الفَرِحَةِ المتسارعة، والأنفاسِ البَهِرَةِ المتلاحقة!

وهذا التطابق –تطابق التفعيلات مع الكلمات– يعملُ على بروز النَّغمِ وبساطته، على العكس من التقاطع الذي هو أكثر شيوعًا في الشِّعر العربي[١].

وكذلك كثرة المقاطع القصيرة في التفعيلات الأربع؛ لخلوها من الزحاف، أضفى إيحاءً بالسرعة والحيوية في البيتين؛ يقول الدكتور علي يونس: "ويبدو أن للمقاطع القصيرة أثرًا تعبيريًا يختلف عن الأثر التعبيري للمقاطع الطويلة، فالأُولَى أقربُ إلى التعبير عن الحركة السريعة"[٢].

ثم يذكر الشاعر ما دار بينه وبين فتاته من حوار؛ فيقول:

فَدَنَتْ[٣] وَقَالَتْ يَا مُنَـ ـخَّلُ مَا بِجِسْمِكَ مِنْ حَرُورِ

مَا شَفَّ جِسْمِي غَيْرُ حُـ ـبِّكِ فَاهْدَئِي عَنِّي وَسِيرِي

---

[١] ينظر: نظرة جديدة في موسيقى الشِّعر العربي، د. علي يونس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣م، ص٢١٧-٢٢٠.

[٢] المَبْنَى والمَعْنَى في الشعر، د. علي يونس، دار المعارف، القاهرة، ط١، ٢٠٢٢م، ص٢٨.

[٣] دَنا الشيءُ من الشيءِ دنوًّا ودَنَاوَةً: قَرُبَ. (لسان العرب: دنا). ويقول المرزوقي: "أراد به دُنُوَّ الشفقة، والتَّقرُّبَ بحُسْنِ العَطْفَةِ، لا قُرْبَ المَسَافةِ" شرح الحماسة للمرزوقي ٥٣٠/٢.

وَأُحِبُّهَا وَتُحِبُّنِي وَيُحِبُّ نَاقَتَهَا بَعِيرِي
يَا رُبَّ يَوْمٍ لِلْمُنـ ـخَّلِ قَدْ لَهَا فِيهِ قَصِيرِ

رأت فَتاتُه هزالَه ونحوله، وما هو فيه من أثر الحَرور، (والحَرورُ: حَرُّ الشمس، وقيل: الريح الحارّة هبَّت بليلٍ أو نهار[١]، وقيل: الحرور هنا الحمَّى[٢])؛ فرقَّت لحاله، وأشفقت عليه، وسألته عما به من أثر الحَرور. فأجابها أنَّ الذي حلَّ به من النحول ما كان إلا بسبب حبه لها، وهذا المعنى تكرر كثيرًا في شعر العرب، وهو ينبئنا عن سمةٍ أصيلة في النساء: التدلُّل وادِّعاء الجهل بما حلَّ بمحبيهن بسبب هذا الحب!

وقوله على لسان محبوبته لما دنت: (يا منخل)، أفاد تلذُّذَه بإجراء اسمه على لسانها.

ومعنى (سيري): هوِّني عليكِ الأمرَ[٣]، وهو يشبه قول امرئ القيس في المعلقة: (فقلت لها سيري وأرخي زمامه...)، وقال الأعلم الشنتمري: " وقوله (فاهْدئي عني وسيري) أي اسْكُنِي على ما بيننا، وصِليه... وسيري متماديةً على وصلِكِ لِي"[٤].

ثم أتبع ذلك بقوله:

وَأُحِبُّهَا وَتُحِبُّنِي وَيُحِبُّ نَاقَتَهَا بَعِيرِي

يرى عددٌ ممن تناولوا هذه القصيدة بالشرح أنَّ هذا البيت دليلٌ على شدة الحبِّ بين الشاعر وفتاته؛ يقول المرزوقي: "وقوله: وأحبها وتحبني، هو بيان تطاول الألفة بينهما، وتواصُل الصُّحبة في أيامهما، حتى صارت لامتداد الملازمة كما حصل التحابُّ بينهما حَصَل التآلُفُ بين بعيريهما، فإذا اتفق التباعُدُ والافتراق، وتسلَّطَ على كلِّ واحدٍ منهما الاشتياق، أقبل البعيران يتحابَّان، ويتجاذبان الوَجدَ والنزاع كما يفعل المتحابان"[٥]. ويقول الأعلم الشنتمري في شرحه على الحماسة[٦]: وجعَلَ ما ذكرَه من حبِّ بعيره لناقتها تأكيدًا لإفراط ما بينهما من المحبَّة حتى أعديا بذلك راحِلَتَيْهِما". وهذان القولان أغفلا ما في البيت من حسٍّ فكاهيٍّ واضح، بالرغم مما فيهما من رؤيةٍ فطنةٍ لا تخلو من الصواب؛ فالشاعر –ككل

[١] المرجع السابق نفسه.
[٢] شرح الحماسة للتبريزي ١٠٦/٢.
[٣] شرح الحماسة للمرزوقي ٥٣٠/٢.
[٤] شرحه على الحماسة ٢٢١/١.
[٥] شرح الحماسة للمرزوقي ٥٣١/٢.
[٦] شرح الحماسة للأعلم الشنتمري ٢٢٢/١.

عربي من أهل عصره- مرتبطٌ عاطفيًا بمطيته لدرجةٍ تجعله يُشرك جَمَلَه في هذا الحب بأن يجعله يحب ناقةَ محبوبة الشاعر!

ثم يصف يوم لهوه بالقِصَرِ، وهكذا تكون أوقاتُ اللذَّةِ والسرور، تَمُرُّ سريعةً على أصحابها، كما تطول وتبطئ أوقات الحزن!

ونلاحظ هنا حديثه عن نفسه بصيغة الغائب:

يَا رُبَّ يَوْمٍ لِلْمُنـ خَّلِ قَدْ لَهَا فِيهِ قَصِيرِ

وفيه دلالة على اعتزازه بذاته، كما نلاحظ تكراره ذكر اسمه مرة أخرى، وذلك أبلغ في الفخر والزهو بنفسه.

ثم دعاه ذكرُ اللَّهْوِ إلى ذِكْرِ الشراب، وتفاخره بذلك على عادة بعض الشعراء، ونلاحظ أن الشاعر قد تخفَّف من حالة الغضب التي تلبَّسَتْه في أول القصيدة، ونسي أمر عاذلته، ولان طَبْعُه بعد ذِكْرِ لهوه مع فتاته، وطابت نفسُه إلى درجة الفكاهة، وقد استدعت تلك الخفةُ الحديثَ عن كثرة شربه، وعن حاله عند سُكره، وعند صحوه؛ فقال:

فَإِذَا انْتَشَيْتُ فَإِنَّنِي رَبُّ الْخَوَرْنَقِ وَالسَّدِيرِ

وَإِذَا صَحَوْتُ فَإِنَّنِي رَبُّ الشُّوَيْهَةِ وَالبَعِيرِ

يذكر كثرة شربه الخمر إلى حدِّ الانتشاء، فإذا كان في حال سكره تخيل نفسه وقد صار ملِكًا من ملوك العرب، يملك القصرين العظيمين الخَوَرْنَق والسَّدِير، فإذا ذهب فِعْلُ الخمر برأسه، وهدأتْ عنه سَوْرَتُها، فإذا هو على حاله التي عرفها من نفسه على الحقيقة؛ فهو صاحب شُوَيْهَةٍ وبعير، ما أبعده عن المُلْكِ وعن القصور! يقول الأعلم: "فإذا صحا لم تتجاوز به هِمَّتُه ما عُهِدَ من حاله"[1]. ومن المعروف حتى الآن أن الإنسان إذا شرب الخمر إلى حدِّ السُكْر يشعر بالزهو والانتشاء والميل إلى العبث والفكاهة.

ويشبه ذلك ما ذكره بعض الشعراء من فِعْلِ الخمر بهم؛ فقال حسان بن ثابت[2]:

ونَشْرَبُها فتَتْرُكنا مُلُوكًا وأُسْدًا مَا يُنَهْنِهُنَا اللقاءُ

وقال الأخطلُ[1]:

[1] شرح الحماسة للأعلم الشنتمري ٢٢٢/١.

[2] ديوان حسان بن ثابت، شرحه عبد أ. مهنا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ١٤١٤ه/١٩٩٤م، ص١٩.

إذا ما نديمي علَّنِي ثم علَّنِي ثلاثَ زجاجاتٍ لهنَّ هديرُ
خَرَجتُ أجرُ الذيلَ حتى كأنني عليكَ أميرَ المؤمنينَ أميرُ

غير أن حسان والأخطل ذكرا حال السكر دون حال الصحو[٢]، أما المنخل فقد ذكر الحاليْن، وكذلك فعَلَ عنترةُ بن شداد؛ حين قال[٣]:

فإذا شربتُ فإنني مُسْتَهْلِكٌ مالي، وعِرْضِي وافرٌ لم يُكْلَمِ
وإذا صَحَوْتُ فما أُقَصِّرُ عنْ نَدَى وكما عَلِمْتِ شمَائِلِي وَتَكَرُّمِي

لكن ثمة بون واسع بين شرب عنترة وصحوه، وبين شرب المنخل وصحوه؛ فعنترة حين يشرب الخمر فإنه يُهلك فيها ماله، ومروءته ووقاره محفوظان لم يُمَسَّا، وإذا استفاق فهو على عهده الذي تعرفه منه عبلةُ، ويعرفه الناس؛ أنه الفارس الجواد الذي لا يتأخر عن داعي الجودِ والمَكْرُمات، بل يلبيه بصدر رحب. أما المنخل اليشكري فيشرب ليركبَ جوادَ خياله الأسطوري الذي يطير به متوّجًا إيَّاه ملِكًا على الخورنق والسدير، فإذا استفاق فهو في حاضره وواقعه؛ صاحبُ (شُوَيْهة)، والتصغير في (شُوَيْهة) هو ضَرْبٌ من الفكاهة كذلك، وفيه أيضًا تعميقٌ للمفارقة بين الخيال والواقع. وبالنظر إلى سُكْرِ فارس –مثل عنترة– وصحوه، وإلى قول المنخل، يظهر اختلافٌ بين عنترة والمنخل في صورة الفارس لدى كلٍّ منهما، فصورة الفارس عند المنخل –إذا ما عددناه فارسًا– ليست تلك الصورة التقليدية، فهو لا يرى مانعًا من أن يتَّصِفَ الفارس بالفكاهة والتواضع.

ثم يفخر المنخل –على عادة كثيرٍ من شعراء الجاهلية– بإفنائه شتى أنواع المال في شرب الخمر؛ فيقول:

وَلَقَدْ شَرِبْتُ مِنَ الْمُدَا مَةِ بِالْقَلِيلِ وَبِالْكَثِيرِ

وفي رواية الحماسة[٤] بيتٌ زائد بعده:

وَشَرِبْتُ بالخَيْلِ الإنَا ثِ وبِالمُطَهَّمَةِ[٥] الذُّكُورِ

---

[١] ديوان المعاني، أبو هلال العسكري، تحقيق: د. النبوي عبد الواحد شعلان، مؤسسة العلياء، القاهرة، ط١، ١٤٢٩هـ/٢٠٠٨م، ٦٢٧/١.

[٢] استدل أسامة بن منقذ ببيت حسان في باب التقصير من كتابه (البديع في نقد الشعر، ص٢٠٥)، والتقصير هو أن ينقص الشاعر من كلامه ما هو من تمامه.

[٣] ديوان عنترة، تحقيق ودراسة: محمد سعيد مولوي، المكتب الإسلامي، بيروت، ص٢٠٦.

[٤] ديوان الحماسة لأبي تمام ٢٧٨/١.

[٥] المُطَهَّمُ من الناس والخيل: الحَسَنُ التامُّ كلُّ شيء منه على حدَتِه فهو بارع الجمال. (لسان العرب: طهم).

ثم يختم القصيدة ببيت مفرد، يقول فيه:

يَا هِنْدُ مَنْ لِمُتَيَّمٍ يَا هِنْدُ لِلعَانِي الأَسِيرِ

ذهب ابن قتيبة إلى أنها هند أخت عمرو بن هند، يقول: "كان يشبّب بهند أخت عمرو بن هند، ولها يقول: **يا هند هل من نائل يا هند للعاني الأسير**"[١]. وقيل هي المتجردة زوج النعمان بن المنذر[٢].

ويكرر الشاعر هنا نداء محبوبته، ويكرر ذكر اسمها، والتكرار من الأساليب البلاغية الشائعة في الشعر، يقول ابن رشيق القيرواني: "وللتكرار مواضع يحسن فيها، ومواضع يقبح فيها. وأكثر ما يقع التكرارُ في الألفاظ دون المعاني... ولا يجب للشاعر أن يكرر اسمًا إلّا جهة التشوُّقِ والاستعذاب، إن كان في تغَزُّلٍ ونسيب..."[٣]؛ وفي البيت السابق نجد تشوّقًا واستجداءً ظاهريْن، يبديهما الشاعر لمحبوبته هند، ويؤكِّدُ شعورَه بالتكرار.

يخلص هذا المبحث إلى أن القصيدة –وإن تعددت موضوعاتها– قد انتظمت أفكارها ضمن غرضها الرئيس، وهو حديث الشاعر الممتد عما يعشقه من مباهج الحياة؛ يجيب به عاذلته التي قد تكون امرأة حقيقية، أو صوتًا داخليًا هو صوت ضميره، وقد تكون تجسيدًا لصوت المجتمع وسُلطته.

ورغم هذا الانتظام، فإن القصيدة يبدو فيها أثر الارتجال والتلقائية، وقد بدا ذلك الأثر واضحًا في طريقة نظمها، وفي ترتيب أبياتها، وفي الانتقال بين موضوعاتها المتعددة، وهذا يدعونا إلى المبحث التالي الذي يُسلِّط بعض الضوء على التلقائية والارتجال في رائية المنخل اليشكري.

- **التلقائية في رائية المنخل**

من أهم ما رأيت من سمات هذه القصيدة تلك التلقائية الواضحة، التي تُشعِرنا أنه نظمها عفو خاطره دون تنقيح أو تعديل؛ فجاءت أبياتها سلسةً منسابةً خالية من التكلُّفِ والتعقيد، وقد أسمى عليٌّ بن معصوم المدني ذلك بالانسجام؛ فقال: "الانسجام في اللغة: الانصباب، وفي الاصطلاح: أن يكون الكلام عذب الألفاظ، سهل التركيب؛ حسن السبك، خاليًا من

[١] الشعر والشعراء ٤٠٤/١.
[٢] الأغاني ٢/٢١.
[٣] العمدة في صناعة الشعر ونقده ٦٩٨/٢.

التكلُّفِ والعِقَادة؛ يكاد يسيل من رقته؛ وينحدر انحدار الماء في انسجامه، لا يتكلف فيه بشيء من أنواع البديع إلا ما جاء عفوًا من غير قصد"[1]. ثم استدل عليه بعدة قصائد منها قصيدة المنخل هذه[2].

وكما أضفت التلقائيةُ جمالًا وجاذبيةً على قصيدة المنخل، فقد أثَّرت عليها بالسلب في بعض المواضع؛ فبعض أبيات القصيدة –كما ذكرتُ من قبل– قد شابها بعض الاضطراب في الترتيب، ولعل من أسباب هذا الاضطراب اختلاف رواة القصيدة في ترتيب أبياتها، فترتيب الأبيات في رواية الأصمعي يختلف عن ترتيبها في رواية أبي تمام في الحماسة، وكلاهما يختلف عن ترتيبها في أغاني الأصفهاني، بل يختلف عن ترتيبها في شروحٍ عدةٍ على ديوان الحماسة!

ولم يقف الاختلاف عند الترتيب وحده، بل تعداه إلى التباين في عدد الأبيات بين رواية وأخرى[3]، كما امتد هذا الاختلاف بين الروايات في عدد الأبيات وترتيبها إلى الاختلاف في عددٍ غيرِ قليلٍ من الألفاظ[4]. ولكن.. أليست تلك الاختلافات بين الروايات أمرًا شائعًا في الشعر، وفي الشعر الجاهلي على وجه الخصوص والتحديد؟! والجواب: بلى هي كذلك، وأسباب حدوث ذلك كثيرة ليس هذا مجال تفصيلها، وهذا الجواب يدفع باتجاه طرح سؤالٍ جديد: لم إذن هذا الحديث عن تلقائية قصيدة المنخل واضطراب ترتيب بعض أبياتها؟!

إذا ما نظرنا إلى ترتيب الأبيات كما رواها الأصمعي في اختياراته (ولعل روايته هي الأصح)؛ وجدنا في بعض تلك الأبيات أفكارًا يشوبها شيء من الاضطراب وقلة الانتظام؛ فلو أتبع الشاعرُ فخرَه بإفناء المال في الميسر بفخره بإفنائه ماله في الشراب لكان ذلك أقرب إلى الانتظام وحسن الترتيب.

كذلك الانتقال المفاجئ من ذكر الفوارس إلى ذكر النساء؛ في قوله: **(أَقْرَرْتُ عَيْنِي مِنْ أُولَـئِكَ وَالفَوَائِحِ بِالعَبِيرِ)**، مع أن هذا الانتقال كان مبررًا في إطار غرض الشاعر الرئيس كما بينتُ في المبحث السابق، إلا إنه قد شابه شيء من التسرُّعِ لا سيما أن هذا الانتقال

---

[1] أنوار الربيع في أنواع البديع، ابن معصوم المدني، تحقيق شاكر هادي شكر، مطبعة النعمان بالنجف، ط١، ١٣٨٩هـ/١٩٦٩م، ٥/٤.

[2] المرجع السابق ١٨/٤.

[3] ذُكر عددٌ من تلك الفروق في أثناء المبحث السابق.

[4] بيَّنتُ فروقَ الألفاظ في الهوامش التي على متن القصيدة.

حدث في البيت نفسه، ما بين شطريه!

كذلك في قوله:

وَاسْتَلْأَمُوا وَتَلَبَّبُوا إِنَّ التَّلَبُّبَ لِلْمُغِيرِ

جاء رد العجز على الصدر بغير داعٍ ولا حاجة، فالتلبُّبُ لازمٌ للمغيرِ الذي استعد لدخول الحرب، وقد ذكر قبلًا أنَّ الفوارس قد استلأموا وتلببوا، فلا حاجة به لذكر ما جاء في عجز البيت.

والبيت الأخير **(يَا هِنْدُ مَنْ لِمُتَيَّمٍ...)** كان يناسبه أن يكون بعد الأبيات التي عبَّر فيها عن حبه لفتاته ولهوه معها، ولو أنه جعل أبيات الشراب بعد أبيات الميسر لتحقق الترتيب المطلوب.

ولتستبين هذه التلقائية بشكل أكبر، يمكننا أن نتأمل بضعةَ أبيات لطَرَفَة بن العبد في معلقته، هذه الأبيات تتناول –تقريبًا– الأفكار الرئيسة التي طرقها المنخل اليشكري في رائيته.

وجدير بالذكر أن طَرَفَة بن العبد –مثل المُنَخَّل– يُعدُّ من أصحاب الواحدة[١]، الذين طغت واحدتُهم على بقية شعرهم فأخملته؛ يقول محمد ابن سلام الجمحيّ: "فأما طَرَفةُ فأشْعَرُ النَّاسِ واحدةً..."[٢]، وذكر أنها معلقته، وتابع الجمحيَّ على ذلك ابنُ رشيق القيرواني؛ يقول: "وأما أصحابُ الواحدة فطَرَفَةُ أولُهم عند الجمحي، وهو الحُكْمُ الصَّواب..."[٣].

يقول طَرَفَة[٤]:

أَلَا أَيُّهَذَا اللَّائِمِي أَحْضُرُ الوَغَى وَأَنْ أَشْهدَ اللَّذَّاتِ هَلْ أَنْتَ مُخْلِدِي

فإِنْ كُنْتَ لَا تَسْطِيعُ دَفْعَ مَنِيَّتِي فَدَعْنِي أَبادِرْها بما مَلَكَتْ يَدِي

ولولا ثلاثٌ هُنّ مِنْ عِيشةِ الفتى وجِدّكَ لم أَحْفِلْ متى قامَ عُوَّدي[٥]

فمِنهُنّ سَبْقي العاذِلاتِ بشَرْبَةٍ كُمَيْتٍ[٦] متى ما تُعْلَ بالماءِ تُزبِدِ

---

[١] كما يلتقي طرفة مع المنخل في الجد الأكبر بكر بن وائل؛ فكلاهما بكريٌّ.

[٢] طبقات فحول الشعراء ١٣٨/١.

[٣] العمدة في صناعة الشعر ونقده ١٦٣/١.

[٤] ديوانه، ص٣٣.

[٥] عُوَّدُه: "من يحضره، عند موته، في مرضه، وينوح عليه". (شرح القصائد العشر للتبريزي، ص١٢٤).

[٦] الكُمَيْت: الخمر فيها حمرةٌ وسواد. (لسان العرب: كمت).

وكَرّي، إذا نادى المُضافُ، مُحَنَّبًا[1] كسِيدِ الغَضا نَبَّهْتَهُ المُتَوَرِّدِ
وتقْصيرُ يومِ الدَّجن[2] والدَّجْنُ مُعْجِبٌببَهْكَنَةٍ[3] تحتَ الطِّرَافِ المُعَمَّدِ

وتتشابه أبيات طرفة السابقة وقصيدة المُنخَّل في ابتدائهما بخطاب اللائم/العاذلة، وفي استعراض كلا الشاعرين للَّذَّات التي يبادر كلٌّ منهما إلى الاستمتاع بها، مخالَفَةً وتَحَدِّيًا لمن يلومه، بل يتشابهان في أنواع تلك اللذات من شرب الخمر، وركوب الخيل ووَصْفِها، والتمتعِ بالنساء، بل ووَصْفِ يومِ التمتُّعِ نفسه (يوم الدَّجن/اليوم المطير)، ووَصْفِ قِصَرِ ذلك اليوم!

وتختلف في أن طرفة قد ذكر ما لامه اللائم عليه من حضور الوغى، وشهود اللذات، أما المنخل فقد أضمر ما لامته عاذلته عليه.

كما ذكر طرفةُ هاجسَ الموت صراحةً، وأنه دافعه لمبادرته باقتناص اللذات، أما المنخل فأضمره، أو لعله لم يُرِدْه.

وذكر طرفة النَّجدةَ وأنها مما يحب فعله في الحياة؛ فقد كان فارسًا، أما المنخل فلم يذكر النجدة بين مفاخره، وإن كان قد مدح الفوارس ووصفهم وخيولهم.

أما الاختلاف الأبرز بين أبيات طرفة وقصيدة المنخل، فيتبدَّى في حسن تقسيم طرفة بن العبد لتلك اللَّذات التي ذكرها، وفي الإيجاز الذي ميَّزَ أبياته، وذلك في مقابل التلقائية والاستطراد الواضحيْن في رائية المنخل اليشكري.

وقد مدح أكثرُ النقاد والبلاغيين حُسْنَ التقسيم؛ فأسماه قُدامة بن جعفر بصحة التقسيم، وقال: "وهي أن يبتدئ الشاعر فيضع أقسامًا فيستوفيها، ولا يغادر قسمًا منها"[4]. ويقول ابن رشيق: "بعضهم يرى أنه استقصاء الشاعر جميع أقسام ما ابتدأ به"[5]. وهذا عين ما فعله طرفة؛ فقد حدَّدَ –ابتداءً– لذَّاته الأثيرة؛ فحصرها في ثلاثِ لذاتٍ، فذكر عددها ثم بيَّنها واحدةً تلو الأخرى في ثلاثة أبيات تالية، وجعل كُلًا منهن في بيتٍ يستقلُّ بها وحدها.

---

[1] الحَنَبُ والتَّحْنِيبُ: احديداب في وظيفيْ يدي الفرس... وقيل: التحنيب في الخيل: بُعْدُ ما بين الرجليْنِ من غير فَحَجٍ، وهو مدح. (لسان العرب: حنب).

[2] الدَّجْنُ: ظِلُّ الغيم في اليوم المَطير. (لسان العرب: دجن).

[3] بَهْكَنَةَ: ذات شبابٍ بَهْكَنٍ أي غَضٍّ... وقال ابن الأعرابي: البهكنةُ الجاريةُ الخفيفةُ الروح، الطيبة الرائحة، المليحةُ، الحُلوة اللسان. (لسان العرب: بهكن).

[4] نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٣، ص١٣١.

[5] العمدة في صناعة الشعر ونقده ٥٩٤/١.

أما المُنَخَّل فلم يحدد عدد لذاته، بل انطلق من بعد ذكر العاذلة على سجيته يذكر ما يشتهي من لذائذ الحياة كيفما اتفق له، يتنقل من ذكر إحداها إلى ذكر الأخرى بتلقائية واضحة، توحي بأنه لم يكن من الشعراء المُنقِّحين المُراجعين لشعرهم.

كما تميزت أبيات طرفة وألفاظه بالإيجاز والتكثيف؛ يظهر ذلك ابتداءً في تحديد عدد لذاته، وجَعْلِه كلًّا منها في بيتٍ واحدٍ فحسب كما تقدَّم، كذلك يظهر هذا الإيجاز في المعاني المكثفة التي أوحت بها بعضُ ألفاظه؛ فأغنت عن كثيرٍ من الكلام؛ فأوجز في وصف الفرس وأجاد إذ مدح خِلْقَتَه بكلمة واحدة هي (مُحَنَّبًا)، ثم مدح فِعْلَه وإقدامه بتشبيهه بذئب الغضا الذي هو من أخبث أنواع الذئاب وأشدها فتكًا.

وإذا نظرنا إلى البيت الأخير:

وتقْصيرُ يومِ الدَّجن، والدَّجْنُ مُعْجِبٌ ببَهْكَنَةٍ تحتَ الطِّرَافِ المُعَمَّدِ

وجدناه قد بلغ الغاية في الإيجاز واستيعاب المعاني، ويمكننا وضع هذا البيت في مقابل عدة أبيات للمنخل، تلك التي ابتدأها بدخوله على الفتاة الخدرَ في اليوم المطير، وانتهاءً بقوله: (يا رُبَّ يومٍ للمُنَخَّل قد لَهَا فيه قَصِير)!

فعبارة طرفة: **(وتقصير يوم الدجن)**، تأتي في مقابل قول المنخل: (في اليوم المطير)، ومعه البيت:

يَا رُبَّ يَوْمٍ لِلْمُنـ خَّلِ قَدْ لَهَا فِيهِ قَصِيرِ

فإذا أضفنا إليها الجملة الاعتراضية: **(والدَّجن مُعْجِبٌ)**، أي يُعجِب من رآه، أوحى الشطر كله إلى السامع بجمال ذلك اليوم، وبما دار فيه من وصال الشاعر بمحبوبته، ومن لهوٍ جعل اليوم يقصر وينقضي سريعًا؛ فأشار طرفة –من طرف خفي– بهذا الشطر لكلِّ أفعال اللهو التي فصَّلَها المنخَّلُ في أبياتٍ عِدَّة.

كذلك وصف فتاته: **(ببَهْكَنَةٍ)**، جمع به عدة أوصاف حسية ومعنوية يمكن وصف الفتاة بها، فالبَهْكَنَةُ هي التَّامةُ الخَلْقِ، وهي الجارية المليحة، الطَّيبة الرائحة، الخفيفة الروح، الحلوة اللسان[1]. أما المنخل فاستفاض في وصف فتاته؛ فهي الكاعب الحسناء المُنَعَّمة في ألوان الحرير، وهي التي مشيتها كمشية القطاة، إلى آخر ما ذكره المنخل. فبهكنة طرفة

[1] ينظر: (لسان العرب: بهكن)، وشرح القصائد العشر للتبريزي ص١٢٦.

التي هي تحت الخباء ذي الأعمدة، في عجز بيتٍ، جاءت في مقابل محبوبة المنخل فتاة الخدر التي ذكر أوصافها في عدة أبيات.

وليس الغرض من هذه الموازنة السريعة تفضيل نص منهما على الآخر، إنما الوقوف على الاختلاف بين نصَّيْن تناولا أفكارًا متشابهة، أحدهما يميزه حُسن التقسيم والترتيب، والآخر يتَّسِمُ بالتلقائية والاستطراد والسرعة.

وذِكْرُ السُّرعة ينتقل بالحديث إلى المبحث التالي الذي يتناول الموسيقى الشعرية في قصيدة المُنَخَّل.

- **الموسيقى الشعرية في رائيَّةِ المُنَخَّلِ اليَشْكُريّ**

قبل تناول الموسيقى الشعرية لقصيدة المنخل، يجدر بنا أن نتوقف عند سمةٍ مُهمةٍ ميَّزَتْ هذه القصيدة، وهي السرعة التي تبدو في أبياتها، ويشعر بها من يسمعها أو يقرأها، وهي تبدو في بعض التعبيرات التي تظهر فيها الحركة الحسية، مثل ما كان من أمرِهِ عاذلته بالسير إلى العراق، وفي هبوب الرياح وتناوحها بجوانب البيت، وفي تشبيه الفوارس بالصقور التي يُعرف عنها الطيران وسرعة الانقضاض، وفي ذِكره الخيول بما توحيه من حركة وسرعة، وذكره إسراع تلك الخيول بالغنائم: **(يَجِفْنَ بِالنَّعَمِ الْكَثِيرِ)**، وفي ألفاظ مثل: يرفلن، دفعتها، فتدافعت، مشي القطاة، والظبي البهير (فبهر الظبي لا يكون إلا عن عَدْوٍ). كما تبدو هذه السرعة في الأفكار التي يتنقل بينها الشاعر مسرعًا كما تبيَّن سابقًا.

وهذه السرعة ناسبها أن تُسبك القصيدة في قالبٍ موسيقيّ يُبرزها؛ فصيغت على بحر مجزوء الكامل المرفَّل: **(مُتَفاعِلُن مُتَفاعِلُن مُتَفاعِلُن مُتَفاعِلَاتُن)**، وتتحول **مُتَفاعِلُن** كثيرًا إلى **مُتْفَاعِلُن** (أو مُسْتَفْعِلُن)، كما تتحول **مُتَفاعِلاتُن** كثيرًا إلى **مُتْفاعِلاتُن** (أو مُسْتَفْعِلاتُن)[1].

وبحر الكامل يُعدُّ من البحور الغنائية التي تبرز موسيقاها بشكلٍ كبيرٍ؛ يقول عنه الدكتور عبد الله الطيب أنه بحرٌ كأنَّه قد خُلِقَ للتغَنِّي المَحْضِ، سواءٌ أَأُريدَ به جِدٌّ أم هَزْلٌ، ودَنْدَنةُ تفعيلاته من النوع الجهير الواضح[2].

---

[1] (مُتَفاعِلُن:٣٩)، (مُتْفاعِلُن:٣٣)، (مُتَفاعِلاتُن:١٣)، (مُتْفاعِلاتُن:١١).

[2] المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، عبد الله الطيب، وزارة الإعلام الكويتية ودار الآثار الإسلامية، الكويت، ط١، ١٤١٠هـ/١٩٩٠م، ٣٠٣/١.

وزاد الموسيقى وضوحًا أن المنخل اليشكري صاغ قصيدته على بحر مجزوء الكامل، والمجزوء تقصر أبياتُه، وتتقارب قوافيه؛ فيبرزُ نغمه، وتتضح موسيقاه، وتستبين السرعة فيه؛ يقول الدكتور علي يونس: "قِصَرُ الأبيات يوحي بالسرعة، ويُقصر المسافات الزمنية بين القوافي، والقوافي من أبرز العناصر الموسيقية في الشِّعر"[١]. ولذلك وصف علي بن معصوم المدني قصيدة المنخل هذه بأنها تُعَدُّ في المرقص المطرِب من مشهور شعره[٢].

ويرى الدكتور عبد الله الطيب أن الكامل المرفَّل يزيد على الكامل الأصلي بأن له شيئًا من أناةٍ، مع ما فيه من روح الترنُّم والنَّشِيد، وأنه يصلح لأن تُصاغ عليه القصائد الطويلة الرقيقة التي تذهب مذهبًا بين الخطابة والترنم، وضرب على ذلك مثلًا بقصائد منها قصيدة المُنَخَّل هذه، ووصفها تحديدًا بأنها تَغَنٍّ[٣]. كما يرى أنه لا يصحُّ تطويل القصائد في الكامل المرفل إن لم يكن فيها هذا اللون الخطابي اللطيف الذي ذكره[٤].

ونَظْمُ القصيدة على بحر مجزوء الكامل المرفَّل يُعدُّ من عوامل تفردها؛ لأنه قليلٌ نادرٌ في الشعر الجاهلي (كسائر المجزوءات)؛ فباستثناء بعض القطع الشعرية القصيرة وبعض الأبيات المفردة، كانت القصائدُ التي نظمها أصحابها على هذا الوزن –فيما وقفتُ عليه– قليلةً جدًا، منها قصيدةٌ للحارث بن حلِّزة اليَشْكريّ، نظمها على مجزوء الكامل المرفل، مطلعها[٥]:

وَلَوْ انَّ ما يَأْوِي إليْ يَ أَصَابَ مِن ثَهْلانَ فِنْدَا

ولعمرو بن معدِيكَرِب –وهو مخضرم– قصيدةٌ على الوزن نفسه، مطلعها[٦]:

لَيْسَ الجمالُ بمئزرٍ فَاعْلَم وإنْ رُدِّيتَ بُردا

وجاءت الموسيقى الداخلية لقصيدة المنخل سلسةً رقيقة، وبالنظر إلى المقاطع الصوتية فيها، كانت الغلبة للمقاطع الطويلة على المقاطع القصيرة: (٢٥٩ مقطعًا طويلًا بنسبة ٥٦.٢٪، في مقابل ٢٠٢ مقطعًا قصيرًا بنسبة ٤٣.٨٪)، وهي نسبة قريبة من النسبة

[١] نظرة جديدة في موسيقى الشّعر العربي، ص١٢٠.
[٢] أنوار الربيع في أنواع البديع ١٨/٤.
[٣] المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ١٢٧/١.
[٤] المرجع السابق ١٢٩/١.
[٥] ديوانه، ص٤٥.
[٦] ديوان الحماسة لأبي تمام ١٠٤/١.

الطبيعية في اللغة؛ لذا لا أرى لذلك دلالة خاصة.

وإذا انتقلنا إلى القافية والرَّوِيّ، ذكرنا تعريف الخليل بن أحمد؛ فقد عرّفها بأنها مجموع الحروف التي تبدأ من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه، مع المتحرك الذي قبل الساكن[١]. وعن تحديد منطقة القافية مقطعيًّا، يرى الدكتور شكري عياد أنها المقطع الشديد الطول في آخر البيت، أو المقطعان الطويلان في آخره مع ما قد يكون بينهما من مقاطع قصيرة[٢]. ووفقًا لذلك تكون القافية في رائية المنخل اليشكري من نوع المتواتر، الذي يتكون من مقطعين طويلَيْن متتاليَيْن: (ــ ــ).

وهذا التكوين المقطعي لمنطقة القافية أبرز موسيقاها؛ وذلك لتوالي المقطعين الطويلين دون فاصلٍ بينهما من مقاطع قصيرة، ولاحتوائهما على صائتيْن طويليْن؛ أولهما ياء المد في الغالب (أو واو المد في خمسة أبيات فقط)، وثانيهما ياء الوصل في نهاية البيت، وهي إما صائت طويل أصيل (ياء المد)، أو صائت طويل ناتج عن مدِّ صائت قصير (الكسرة)، وكان لهذا التكوين المقطعي –بالإضافة إلى قِصَرِ أبيات الوزن المجزوء– أثرٌ بالغ في وضوح الموسيقى وملاءمتها للتغنِّي بالقصيدة.

وقد اختار المنخل حرف الراء ليكون حرف الرَّوِيّ لقصيدته، والرَّوِيّ هو صامت موحَّد مشترك في أواخر الأبيات[٣]، وقد يكون الروي صائتًا طويلًا إذا لم يوجد صامتٌ مُشترَك كما في القصائد المسماة بالمقصورات.

والراء من حروف الذلاقة، له جمال ورنين محبب إلى النفوس، وهو حرف روي شائع عند الشعراء؛ فحروف الذلاقة سهلة الجريان على اللسان، يكثر استخدامها كحروف روي، فضلًا عن كثرتها في أبنية الكلمات العربية، نُسب إلى الخليل بن أحمد الفراهيدي قولُه عنها: " فلمَّا ذَلَقَتِ الحُروفُ السِّتَّةُ[٤]، ومذلَ بِهِنَّ اللِّسان وسَهُلَتْ عليه في المَنْطِقِ كَثُرَتْ في

[١] القوافي، عبد الباقي التنوخي، تحقيق: عمر الأسعد ومحيي الدين رمضان، دار الإرشاد، بيروت، ط١، ١٣٨٩ه/١٩٧٠م، ص٤٣.

[٢] موسيقى الشعر العربي، شكري محمد عيّاد، دار المعرفة، القاهرة، ط٢، ١٩٧٨م، ص٩٩. نقلًا عن: أوزان الشعر وقوافيه، د. علي يونس، دار غريب، القاهرة، ٢٠٠٦م، ص١١.

[٣] ينظر: دراسات عروضية، د. علي يونس، دار غريب، القاهرة، ٢٠٠٦م، ص٩٢.

[٤] وهي: اللام، النون، الراء، الميم، الباء، والفاء.

أَبنِيَةِ الكلام[١]".

كما أن الراء حرف تكراري، ناسب استعماله الحركة السريعة التي ميزت النص، كما لاءم الصور الحركية في النص، كتناوح الريح بجوانب البيت الكبير، وخرير الماء في الغدير، وتلاحق أنفاس الفتاة كالظبي البهير، وانهمار الغيث في اليوم المطير.

- **خاتمة**

يمكن إجمال أسباب تفرُّد قصيدة المنخل وذيوعها في الآتي:

أولًا: قصيدة المنخل كانت مما يتغنى به العرب؛ فقد ذكرها الأصفهاني في كتابه "الأغاني"، والوزن الذي نظمت عليه كان نادرًا غيرَ مطروقٍ بكثرة في ذلك العصر، وإيقاعها مُطرِبٌ واضح، وموسيقاها الداخلية سلسةٌ رقيقة، وألفاظها قريبة الحفظ، سهلة التغنِّي، غير وحشية، كما كان تعدُّدُ الموضوعات التي طرقها المنخل في حديثه ممتعًا للسامع، يدفعُ الملَلَ عن نفسه، وكلُّ ذلك ملائمٌ جدًا للإنشاد والغناء.

ثانيًا: خطاب العاذلة وتَحَدِّيها، ثم الانتقال من الحوار إلى مونولوج قصصي غنائي، أضفيا عليها طابعًا مُشوِّقًا مُحَبِّبًا لنفس السامع، وساعد في ذلك غلبة الخبر على القصيدة؛ فلم يستعمل الشاعر الإنشاء إلا في خطاب العاذلة في مستهل القصيدة، وفي نداء محبوبته في البيت الأخير، وغلب الأسلوب الخبري القصصي على بقية النص.

ثالثًا: الذاتية الغالبة على القصيدة كانت من عوامل تميُّزها.

رابعًا: تلقائية المنخل وارتجاله، وروح الفكاهة الظاهرة في بعض كلامه، أضفت تفرُّدًا على قصيدته.

خامسًا: اهتمام نقَّاد الشعر والبلاغيين ببعض التشبيهات والصور المتفردة، والاستشهاد بها، كان من العوامل التي كتبت للقصيدة البقاء والذيوع.

سادسًا: أخبار المنخل اليشكري مع النعمان بن المنذر، ورميه بالمتجردة زوج النعمان، وكذلك غموض مصير المنخل، وضرْبُ العرب المثلَ به فيمن هلكوا ولم يُعرف خبرُهم، كان لذلك كله أثر في ذيوع قصيدة الشاعر المفقود التي فيها ذكر الفتاة التي ربما كانت

[١] كتاب العين المنسوب للخليل بن أحمد الفراهيدي، تحقيق: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ٥٢/١.

سببًا لهلاكه.

- **المصادر والمراجع**
- **القرآن الكريم.**

١) **الأصمعيات، اختيار الأصمعي، تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، دار المعارف، القاهرة، ط٦.**

٢) الأغاني، أبو الفرج الأصفهاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٠م.

٣) أنوار الربيع في أنواع البديع، ابن معصوم المدني، تحقيق شاكر هادي شكر، مطبعة النعمان بالنجف، ط١، ١٣٨٩هـ/١٩٦٩م.

٤) أوزان الشعر وقوافيه.. مدخل ميسر لتذوقها ودراستها، د. علي يونس، دار غريب، القاهرة، ٢٠٠٦م.

٥) البديع في نقد الشعر، أسامة بن منقذ، تحقيق: أحمد بدوي وحامد عبد المجيد، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، ١٣٨٠هـ/١٩٦٠م.

٦) الحماسة، أبو تمام، تحقيق: عبد الله عسيلان، جامعة الإمام محمد بن سعود، ١٤٠١هـ-١٩٨١م.

٧) الحيوان، الجاحظ، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة مصطفى البابي الحلبي، مصر، ط١، ١٣٦٢هـ/١٩٤٣م.

٨) دراسات عروضية، د. علي يونس، دار غريب، القاهرة، ٢٠٠٦م.

٩) ديوان الحارث بن حلزة، جمع وتحقيق: د. إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، ط١، ١٤١١هـ/١٩٩١م.

١٠) ديوان المعاني، أبو هلال العسكري، تحقيق: د. النبوي عبد الواحد شعلان، مؤسسة العلياء، القاهرة، ط١، ١٤٢٩هـ/٢٠٠٨م.

١١) ديوان المفضليات مع شرح الأنباري، تحقيق: كارلوس يعقوب لايل، مطبعة الآباء اليسوعيين على نفقة جامعة أكسفورد، ١٩٣٠م.

١٢) ديوان النمر بن تولب، تحقيق: د. محمد نبيل الطريفي، دار صادر، بيروت، ط١، ٢٠٠٠م.

١٣) ديوان امرئ القيس، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، ط٦، ٢٠٢١م.
١٤) ديوان أوس بن حجر، تحقيق: د. محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، ط٣، ١٣٩٩هـ/١٩٧٩م.
١٥) ديوان حاتم الطائي، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٤٢٣هـ/٢٠٠٢م.
١٦) ديوان حسان بن ثابت، شرحه عبد أ. مهنا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ١٤١٤هـ/١٩٩٤م.
١٧) ديوان ذي الرُّمة، تحقيق: مطيع ببيلي، المكتب الإسلامي، دمشق، ط ١، ١٣٨٤هـ/١٩٦٤م.
١٨) ديوان طرفة بن العبد، اعتنى به: عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، ط١، ١٤٢٤هـ/٢٠٠٣م.
١٩) ديوان عنترة، تحقيق ودراسة: د. محمد سعيد مولوي، المكتب الإسلامي، بيروت، دون تاريخ.
٢٠) ديوان لبيد بن ربيعة، اعتنى به حمدو طماس، دار المعرفة، بيروت، ط١، ١٤٢٥هـ/٢٠٠٤م.
٢١) سنن النسائي بشرح السيوطي وحاشية السندي، دار الريان، القاهرة، دون تاريخ.
٢٢) شرح أشعار الهذليين، أبو سعيد السكري، تحقيق: عبد الستار فراج، دار العروبة، دون تاريخ.
٢٣) شرح الأصمعيات، سعدي ضناوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٤٢٤هـ/٢٠٠٤م.
٢٤) شرح القصائد العشر، الخطيب التبريزي، حققه وعلَّق عليه: محمد الخضر حسين، دار الصدِّيق للعلوم، دمشق، ١٤٣٧هـ/٢٠١٦م.
٢٥) شرح حماسة أبي تمام، الأعلم الشنتمري، تحقيق: د. عليّ المفضل حمُّودان، دار الفكر المعاصر، بيروت، ط١، ١٤١٣هـ/١٩٩٢م.

٢٦) شرح ديوان الحماسة للخطيب التبريزي، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة حجازي، القاهرة، دون تاريخ.
٢٧) شرح ديوان الحماسة للمرزوقي، تحقيق: أحمد أمين، وعبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٤١١هـ/١٩٩١م.
٢٨) الشعر والشعراء، ابن قتيبة، تحقيق: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، مصر، ط٢، ١٩٥٨م.
٢٩) طبقات فحول الشعراء، محمد بن سلام الجمحيّ، قرأه وشرحه: محمود محمد شاكر، دار المدني بجدة، ١٩٧٤م.
٣٠) العاذلة في الشعر الجاهلي، د. إبراهيم موسى السنجلاوي، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، جامعة الكويت، مج٧، ع٢٨، ١٩٨٧م.
٣١) العمدة في صناعة الشعر، ابن رشيق القيرواني، تحقيق د. النبوي شعلان، مكتبة الخانجي، القاهرة، الطبعة الأولى٢٠٠٠م.
٣٢) قراءة في دفترٍ قديم (من أمالي أبي فهر محمود محمد شاكر على كتاب الأصمعيات)، د. يعقوب يوسف الغُنَيْم، وزارة الأوقاف الكويتية، ط٣، ١٤٣٤هـ/٢٠١٣م.
٣٣) القوافي، عبد الباقي التنوخي، تحقيق: عمر الأسعد ومحيي الدين رمضان، دار الإرشاد، بيروت، ط١، ١٣٨٩هـ/١٩٧٠م.
٣٤) كتاب العين المنسوب للخليل بن أحمد الفراهيدي، تحقيق: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، دار ومكتبة الهلال، بيروت، دون تاريخ.
٣٥) لسان العرب، ابن منظور، دار صادر، بيروت، ط١١، ١٤٤٢هـ/٢٠٢١م.
٣٦) المَبْنَى والمَعْنَى في الشعر.. دراسات عروضية نقدية، د. علي يونس، دار المعارف، القاهرة، ط١، ٢٠٢٢م.
٣٧) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، د. عبد الله الطيب، وزارة الإعلام الكويتية ودار الآثار الإسلامية، الكويت، ط١، ١٤١٠هـ/١٩٩٠م.
٣٨) معجم البلدان، ياقوت الحموي، دار صادر، بيروت، ١٣٩٧هـ/١٩٧٧م.

٣٩) المعلقات العشر.. دراسة في التشكيل والتأويل، د. صلاح رزق، دار غريب، القاهرة، ٢٠٠٩م.

٤٠) المفضليات، المفضل الضبي، شرح وتحقيق أحمد شاكر وعبد السلام هارون، دار المعارف، القاهرة، ط١٠، ٢٠١٠م.

٤١) المؤتلف والمختلف، الآمدي، تحقيق: عبد الستار فراج، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ١٣٨١هـ/١٩٦١م.

٤٢) موسيقى الشعر العربي، د. شكري محمد عيّاد، دار المعرفة، القاهرة، ط٢، ١٩٧٨م.

٤٣) نظرة جديدة في موسيقى الشِّعر العربي، د. علي يونس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣م.

٤٤) نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، ط٣.