

خصوصية القصيدة الفنية عند صعاليك الجاهلية

أ. د. محمد الصادق بروان

جامعة مولود معمري، تيزي وزو

لم تلتزم القصيدة القديمة نمطا واحدا في تشكيلها، ولم تخضع لبناء واحد في تركيبها، إنما تم بناؤها ضمن أشكال متنوعة، وتراكيب مختلفة، منها المقطوعة والنقفة، ومنها البيت والقصيدة، ومن القصد والأم اشتقت الأخيرة لما فيها من التنقيح باللفظ الجيد والمعنى المختار، ولا تختلف عن المقطوعة إلا في الكم، واختلفوا في كمية الأبيات التي تؤهل النص لأن يرقى إلى القصيدة أو يبقى في رتبة المقطوعة، فاتخذوا العدد "سبعة" كحد أدنى، فما زاد عليه، كان قصيدة، وما قلّ عنه كان مقطوعة. هذا من حيث الكم، ومن حيث البناء والتركيب، فقد تشكلت القصيدة واتخذت أنواعا منها المركبة والبسيطة، فالتركيب مستمد من تعدد أغراضها، والبساطة من أحادية موضوعها، فإذا عالجت غزلا صرفا أو مدحا خالصا... كانت بسيطة، ولو لم تحدد بالطول ولا بالقصر، إنما بالتجربة الشعرية والإمكانات التعبيرية والفنية لمبدعيها¹. وقد رَوَّج النقاد القدماء للأولى، إرضاء لأذواقهم، حيث النفوس مائلة إلى التنوع، ضاحجة من التفرد، فعَدَّت النموذج المحاكى والمثال الذي ينبغي أن يحتذى، وجُعِلَت تقليدا فنيا وخاصية جمالية.

المقطوعة هي النمط المتوفر عند الصعاليك بنسبة كبيرة، حيث تمثل تسعين بالمئة من شعرهم حتى وسم بـ "شعر المقطوعات"، فأحصاء مقطوعاتهم في ديواني: عروة بن الورد وصخر الغي. بلغت أبيات شعر الأول (253) بيتا، موزعة على عشر قصائد، تتراوح أبياتها ما بين الثمانية إلى السبعة والعشرين بيتا، وسبع وثلاثين مقطوعة، تتراوح أبياتها ما بين البيت الواحد والسبعة أبيات. وبلغت أبيات شعر الثاني (129) بيتا، موزعة على ثلاث وعشرين قطعة ما بين قصيدة ومقطوعة، له أربع

قصائد، أبياتها تتراوح ما بين تسعة عشر بيتاً وأربعة وعشرين بيتاً، وتسع عشرة مقطوعة، تتراوح ما بين البيت الواحد والسبعة أبيات. بيد أن هذه المقطوعات، يمكن تصنيفها من حيث الاكتمال والبتير إلى صنفين: المبتورة والمكتملة، يفترض في المبتورة أن تكون جزءاً من قصيدة طويلة، لم تصل إلينا كاملة، والتريث مطلوب قبل إطلاق حكم عام في المقطوعات الجاهلية، لأن منها: **المقطوعات الجزئية** العابرة التي هي أبيات منفردة، لا تشكل عملاً شعرياً مستقلاً، ولا تكاد تقدم مناخها إلاّ بالأخبار التي تحيط بها، والتي نجدها في الأغاني مثلاً أو في النقائض. **والمقطوعات المُرْهِصَة** التي تبتدئ بالأطلال، وبالمطلع المصروع، فتوحي بالنفس الشعري الطويل، وبالجهد الفني البارع، ثم تنقطع فلا يبقى منها إلاّ البيت أو النتفة. هناك نوعان إذاً من المقطوعات: مقطوعة صغيرة الحجم، أحادية الموضوع، شخصية وجزئية ويومية وعابرة، خطابها الشعري شفاف، لا نحس فيها بالكثافة والعمق اللذين نحس بهما في غيرها، وهي التي تعدّ قصيدة مكتملة، ومقطوعة صغيرة الحجم أيضاً، لكن مواضيعها وفضاءاتها متعددة، شمولية وعميقة، خطابها الشعري كثيف من حيث الإيقاع والصور والبناء، وهي التي يمكن أن تكون من بقايا قصائد ضائعة².

تعد المقطوعة المزيفة من بقايا قصائد مندثرة، بينما المقطوعة الحقيقية، دالة على الشكل الأصولي للشعر العربي الذي يتميز بالتزام خصائص فنية وجمالية، هي الوزن والقافية، واللفظ والمعنى، فتلك هي المشروعة التي تصنف على غرار تقسيم القصيدة - بحسب التفرد أو التنوع في موضوعها، فإذا استقلت بموضوع واحد، وُصِفَتْ بالبسيطة، أما إذا تعددت أغراضها، اعتبرت مركبة. ف شعر الصعاليك متوفر على جميع أنماط الشعر الجاهلي، وإن كان النمط الغالب عليه هو شعر **المقطوعات**. **مقطوعات الصعاليك**: هناك من يزعم أن هذه المقطوعات ما هي إلاّ أجزاء من قصائد طويلة، لو وصلت إلينا كاملة لوجدنا فيها أطلالا، بيد أن للصعاليك قصائد طويلة، ولكنها خالية من الأطلال، فلامية العرب للشنفرى مثلاً، تتجاوز أبياتها الأربعة والستين بيتاً، لا نجد فيها رائحة الطلل، رغم اكتمالها، وقد استهلها بالرغبة في

الهجرة بعد شعوره بالغربة عند أهله، هذه الغربة التي دفعته إلى مغادرة قومه إلى أقوام آخرين، هم الوحوش الذين فضلهم أهلا وخلصنا حيث الترحاب وحرارة اللقاء. لقد عبر عن ثورته على المجتمع البشري كله، ممثلا في مجتمعه الصغير "القبيلة"، هذا المجتمع الذي لم يلق عنده سوى الذل والأسر، الخيبة والمرارة، الألم والاستعباد، لذلك سخط على الأول (القبيلة) ورضي عن الثاني (الوحوش).

قد يكون طول لامية العرب المفرط هو الدافع إلى تشكيك النقاد فيمن هو صاحبها ؟ حيث نسبت إلى خلف الأحمر، لأنها من الناحية الفنية طويلة طولا ليس مألوفاً في شعر الصعاليك الذي كان في مجموعته شعر مقطوعات، فهي تبلغ ثمانية وستين بيتاً، في الوقت الذي لا تزيد أطول قصيدة في "ديوان الصعاليك" على خمسة وثلاثين بيتاً في بعض المصادر، وهي ثمانية الشنفرى، أي أن هذه اللامية تبلغ ضعف أطول قصيدة في ديوان الصعاليك تقريباً... إضافة إلى قلة الاضطراب في رواية ألفاظها وفي ترتيب أبياتها، وهي ظاهرة غير مألوفة في شعر الصعاليك، الشيء الذي أخذ الشك يحوم حول نسبتها للشنفرى³. لكن سرعان ما يتبدد الشك عن الأدهان، عند النظر إلى قصائد أخرى عندهم طويلة نسبياً، وخالية من الأطلال.

إن قصيدة عروة بن الورد التي بلغت أبياتها سبعة وعشرين بيتاً، لم يذكر فيها الأطلال إطلاقاً. وهناك قصائد أخرى، لم يتعرض أصحابها إلى الأطلال، ولا إلى البكاء على الزمن الغابر، لأن الباكي على الماضي هو المالك فيه للذكريات، يستدعيها كلما عاوده الحنين إليها، بينما الصعاليك لا يجدون ما يشدهم إلى الماضي سوى الاستعباد، ذلك الكابوس المرعب الذي يأملون استئصاله، وهم يناضلون من أجل تناسيه ومسحه من ذاكرتهم وجعله وراء ظهورهم، وتطلعهم إلى المستقبل الواعد، الطموح، الزاهر. فالتحجج بانعدام الأطلال في شعر الصعاليك كونه شعر مقطوعات مبتورات من قصائد ضائعة، فاقدة للمشروعية، بعد الاطلاع على قصائدهم الطويلة الخالية من الأطلال.

إن كثرة المقطوعات في أشعارهم، لا يعني انعدام القصائد فيها، والأطلال قلما يُعَنَّرُ عليها فيها، علما أن قصائدهم تشكل مدونة لا يستهان بها. إن للشنفرى - زيادة على لامية العرب - فائئة بعشرين بيتا أو بتسعة وعشرين بيتا بحسب المصادر التي أوردتها، كما أن لصخر الغي دالية بثلاثة وعشرين بيتا، وفائئة بسبعة وعشرين بيتا، ولتأبط شرا قافية بستة وعشرين بيتا، ولأبي خراش ميمية بأربعة وعشرين بيتا، ولعروة بن الورد رائئة بسبعة وعشرين بيتا، وهي جميعها مبدوءة بلوم العاذلات، مما يبين أن من باب التغليب اشتهار الصعاليك بشعر المقطوعات.

أرجع بعض الباحثين ظاهرة انتشار المقطوعات في شعرهم إلى طبيعة حياتهم القلقة، المضطربة، المشغولة بالكفاح في سبيل العيش. إن حياتهم كانت حياة قلقة مضطربة، وأنهم جميعا كانوا يشعرون شعورا عميقا بأنها حياة قصيرة، وبأنهم دائما على موعد مع الموت الذي يترصدهم ترصد الموتور، حتى كثر ذكره عندهم، وتردد الحديث عنه في شعرهم صدى لما كان يجيش في نفوسهم من إحساس عميق بقصر حياتهم. وهل نطن شاعرا هذه طبيعة حياته يستطيع أن يفرغ لفنه يطيله ويجوده ويعيد النظر فيه المرة بعد المرة ؟ أظن أن مثل هذه الحياة التي لا يكاد الشاعر يفرغ فيها لنفسه لا تنتج إلا لونا من الفن السريع الذي يسجل فيه الشاعر ما يضطرب في نفسه في مقطوعات قصيرة موجزة، يسرع بعدها إلى كفاحه الذي لا يُنْظِرُه ولا يمهله. أما تلك القصائد الطويلة القليلة فهي أصداء لفترات قليلة كانت تمر بحياة الشعراء الصعاليك يستريحون فيها من الكفاح في سبيل العيش، فيفرغون لأنفسهم يستخرجون من رواسبها العميقة فنا متأنيا مطمئنا مطولا مجودا رائعا ممتازا⁴. بينما يرى آخرون أن صدى حياتهم في شعرهم، ومن الظواهر الغريبة أن أكثر شعرهم مقطوعات لا قصائد، وهو ظل ينسجم مع طريقة خطفهم، فهم يخطفون في حروبهم ويخطفون في شعرهم. فإن رأينا قصيدة طويلة كلامية الشنفرى، فذلك استثناء، وربما أنشأها في حالة استقرار تستدعي الطول⁵.

قد تكون حجة إعادة شعر المقطوعات إلى عدم الاستقرار عند الصعاليك، لكثرة تنقلهم، وطول سفرهم، الشيء الذي استنفذ طاقتهم، فلم يعد لهم فراغ لتطويل شعرهم وتجويده، لأن ذلك يستدعي الفراغ والاستقرار والأمن، ذلك ما لم يتوفر عند البدو في الصحراء، فالاستقرار لا يعرفه الأعراب جميعهم، سواء أكانوا صعاليك أم غيرهم، لأن القبيلة تشارك الصعلوك في مجموعة من الخصائص منها الدخول في علاقة غزو وصراع مع غيرها من القبائل الأخرى، كما أنها في حال ترحال دائم، وأنها متمردة على نظام الدولة، وهو نظام أكبر تطوراً من نظامها⁶. إن انعدام الأمن والاستقرار يتقاسمهما الجاهليون خاصة سكان البوادي الذين يعتمدون في معيشتهم على الرعي، مما ألزمهم التنقل بحثاً عن الماء والكأ والمراعي الخصبة، أضف إلى ذلك العداء ما بين القبائل التي لم تقض فيما بينها على روتين الغزو الذي يُلجأ إليه عند الحاجة، وقد كان الرجل يفتخر بأنه صعلوك لدلالته على تحقق العدل بالقوة، وكان عملهم في السلب والنهب ليس غريباً، لأن السلب والنهب وإغارة القبيلة على القبيلة كان شائعاً مألوفاً. كما يرجع بعض الباحثين قصر شعر الصعاليك إلى التنوع الملحوظ في الأنماط الشعرية الجاهلية. فالمقطوعات شائعة فيما ورد من الشعر العربي القديم، مستدلّين في ذلك على ما تنقله الروايات من أن الشعراء لم يلتزموا أو لم تغلب على شعرهم القصائد الكاملة إلا قبيل الإسلام، أما قبل ذلك، فكان الشائع لديهم إنشاء الأبيات والمقطوعات... وعنتره لم يكن يقول من الشعر إلا البيتين والثلاثة، حتى سابه رجل من قومه فعابه بسواده وسواد أمه وأنه لا يقول الشعر⁷.

في المقطوعات ثلاثة آراء: هي أجزاء قصائد، أو مفروضة على الصعاليك لانعدام الأمن والاستقرار، أو شيوع هذا النمط من الفن سائراً بالتوازي مع القصيد. والأخذ بجملة هذه الآراء هو المنطق الصحيح والسليم، فدارس مقطوعات الصعاليك مجبر على هذا التصنيف، إذ يلاحظ مقطوعات مبتورة، وهي أجزاء قصائد ضائعة، وضياع الكثير من الشعر ثابت، وقول أبي عمرو بن العلاء ذائع مشهور: لو جاءكم وافرا لجاءكم علم وشعر كثير. كما يلاحظ هذا الدارس مقطوعات تملك مشروعية

الاستقلال الذاتي لتوفرها على خصائص الشكل الشعري الجاهلي. أما مسألة انعدام الأمن والاستقرار، فالأعراب جميعهم يفتقدونهما لتحاربهم، ولبحثهم الدائم على أماكن الخصب للرعي، وقد اقتصرنا على الأعراب، لوجود تفرقة بين أهل الوبر وأهل المدر. باختلاف نص الصعاليك عن نص القبيلة باختلاف الثقافة التي ينتمي إليها كل منهما. فالقبيلة تخضع لثقافة مركزية تؤثر على نصوصها، بينما تهيمن على نص الصعاليك ثقافة الهامش المضادة لثقافة المركز، الشيء الذي ماز نص الصعاليك بميزتين بارزتين، وهما: انتماء الصعاليك لطبقة اجتماعية محرومة، معارضة للقبيلة ومرتبطة بها بعلاقة خاضعة لمفهومي: الداخل/ الخارج، المتن/ الهامش، الأعلى/ الأسفل، الأنا/ الآخر، فالعلاقات بين أطراف هذه الثنائيات هي جوهرها علاقات عنف ونفي سلبي⁸.

إن القيم والفعاليات الجديدة المبتكرة من قبل الصعاليك، تحتاج إلى بنية جديدة تعبر عنها وتبلورها، فكانت قصيدة الصعاليك أنسب تعبيراً عن الصراع الدائر بين ثنائيات ضدية: محروم / ممنوح، فقير / غني، أدنى / أعلى، سيد / عبد، أبيض / أسود. ومن الباحثين من تساءل عن أسباب خلو قصائد الصعاليك والهاذليين من المقدمات أو قلت فيها، مع أن حياتهم كانت أقسى وأشق من غيرهم، أو لأن نظام حياتهم لم يسمح بذلك التقليد الذي كان حتى في الجاهلية وفي عهد قريب منها⁹.

إن قصائد الصعاليك خالية من الطلل، لأن أصحابها زهدوا بصورها واقتربت صورهم من الواقع بمنحى قصصي¹⁰. هكذا نجد شعر الصعاليك قد أهدر تقليدين فنيين هاميين يدرجان ضمن التقاليد الفنية الجاهلية هما: الأطلال والتصريح.

مفهوم الطلل: للقصيدة المركبة مقدمات عديدة: غزلية، خمرية، فروسية، شبابية، طيفية¹¹ وهي كلها تشكل ظاهرة فنية فيها. فالطلل من المقدمات المحتلة مكاناً كبيراً وفضاء واسعاً فيها، ومن الباحثين من اجتهد في تفسير الظاهرة، وأول من استوقفه الطلل هو ابن قتيبة الذي لم يجذر الركيذتين: النفسية والاجتماعية، إذ يرى في الأولى شدة انتباه المتلقي، وفي الثانية ترحال وتنقل. أما يوسف اليوسف فيرى في

البرهة الطللية اجتماع عناصر ثلاثة: قمع جنسي، اندثار حضاري، قحل الطبيعة، يتم التوحيد بين قمع الطبيعة وانحباس المطر، وهدم الحضارة، فينعكس ذلك على الفرد والجماعة. فالقهر الجنسي لا يشبه إلا قهر الطبيعة للحضارة، والعرق مآله الاندثار كالطلل، إذا ما استمرّ الحظر على العشق. ويرجح حسين عطوان أن تكون المقدمات ضرباً من الذكريات والحنين إلى الماضي¹². أما ثناء أنس الوجود، فترى فيها تميمة يلجأ إليها الفرد لحماية مجتمعه بتوفير عناصر الحياة ومقومات البقاء، وهي تتساءل قائلة: فهل كانت فكرة الطلل في حدّ ذاتها شيئاً أقرب إلى الحلم، أو هي طقوس تشبه الحج العقلي، يقوم بها الشاعر مستدعياً الأماكن بهذا الشكل المكثف، في محاولة لا شعورية منه، لدفع الأذى بكل صورته عن مجتمعه، باستبقاء عناصر الخصب والحياة¹³.

تسعى التفسيرات القديمة منها والمعاصرة إلى تسويغ البدء بالمقدمات الطللية، فتظل في عداد الاجتهادات ووجهات النظر التي تخضع للرفض والقبول، منهم من يذهب إلى أنها أمر طبيعي عند شعراء المرحلة الفنية الأولى من حياة الشعر الجاهلي، يعبر فيها الشاعر عن ذاتيته وغرضه الشخصي قبل أن يصل إلى القسم "الغيري" من القصيدة. وهنا تبدو أهمية اختفاء المقدمات في قصائد الرثاء. يدعم هذا الرأي خلو أكثر قصائد شعراء هذيل منها، لأنهم لم يتغزلوا، ولم يبكوا الدمع، إذ لم يكن لهم عهد قديم يذكرونه، فهم يعيشون لحاضرهم¹⁴. وهذا لا يلغي كون الطلل تقليداً فنياً من تقاليد الشعر الجاهلي، يستعيد فيه الشعراء ذكرياتهم بالبكاء على ماضيهم، والأسف على فراقه، والدعاء له بالخصب والنماء ودفع الأذى عن ظاعنيه. ومنهم من يراها قضية وجودية، يجمع الشاعر فيها عنصرين نقيضين: الأطلال (رمز الفناء) والحب (رمز الحياة) وارتباط أحدهما بالآخر تأكيداً لإحساس الشاعر بالتناقض العام سواء في العالم الخارجي أو عالمه الباطني. هذا التناقض ليس تناقضاً فكرياً أو لفظياً، بل تناقض وجودي يتمثل في واقع الحياة، كما يتمثل في كيان الفرد الحي¹⁵.

رمزية المكان: مكان الحلم في نص الصعلكة عالم جديد يتجسد في المستقبل، إنه نقيض لمكان الأطلال الذي يبدو في نص القبيلة ممزقاً مندثراً، الأول يتطلع للزمن الآتي، بينما الثاني يرتد للزمن الماضي المدمر للعالم. يتجسد انقسام الصعلوك في خلق الفن والنص والتجربة، وشعر الصعاليك حافل بالحديث عن الأماكن لكثرة تنقلهم في عدد كثير منها تقتضيه حياتهم وأعمالهم، وهي نائية أو موعلة ليس من اليسير على غيرهم ارتيادها، وبعضها لم يرد إلا في شعر الصعاليك مثل نبال التي علّق عليها القالي: لم أر نبالاً إلا في شعر السليك¹⁶.

يتميز الصعاليك بخفة الحركة التي لا يقيدوها شيء، فهم كثيرو السفر والترحال، لا يتقلمهم متاع، ولا يشدهم شيء إلى الأرض، لا حرفة ولا زراعة ولا صناعة، لا يملكون شيئاً، إذ جُلّ مالهم حسام (عمرو بن براق) ذلك ما يضعف ارتباطهم بالمكان، فكل الأماكن عندهم سواء، ما دامت تحقق لهم المآرب والأغراض، يقول مالك بن الربيع:

ففي الأرض عن دار المذلة مذهب وكلّ بلاد أوطنتُ كبلادي

دلالة الزمن: ينفلت نص الصعلكة من مكان القبيلة، ومن زمنها الدائري الذي يبدو فيه الماضي ذهبياً مستقراً، متناغماً وخصباً، ليؤسس الرحيل إلى المستقبل، زمن البحث عن عالم حاضر يكسب فيه قوته بفعله، وما دام نص الصعلكة يهرب من الزمن الجماعي، فإنه يؤسس للزمن الفردي، لم يعد يعرف الرمز بعد أن غدا يؤسس للفعل الإنساني باعتباره الخالق المبدع، زمن الأطلال يقضي على الانتقال من مكان مجذب إلى مكان خصب ليؤسس زمن البحث عن عالم حاضر يكسب فيه قوته بفعله، هذا هو زمن عروة الرائع: اندفاع في العالم لنوال الرزق بالفعل البطولي¹⁷. هناك من يرى أن لشعر الصعاليك مرحلتين: مرحلة "الشعر خارج دائرة الصعلكة" الذي تبدو فيه انتماءاتهم القبلية، ومرحلة "الشعر داخل دائرة الصعلكة" الذي تبدو فيه شخصياتهم الفردية واضحة، ومهما يكن الأمر، فإن الشيء الذي لا ريب فيه هو أن الشعراء الصعاليك قد تخلصوا من الشخصية القبلية في شعر المرحلة الثانية، كما

تخلصوا منها في حياتهم. وأنهم أصبحوا شخصية فنية شاذة في الشعر الجاهلي، كما كانوا شخصية اجتماعية شاذة في حياتهم.

رفض الأطلال: لقد هجر الصعاليك استهلال القصائد بالوقوف على الأطلال واستبدلوا ذلك بالمرأة التي كانوا يعارضونها بدلا من أن يتغزلوا بها، متخذين لهم مذهباً آخر استعاضوا به عن هذه المقدمات، وهو مذهب جعلوا محوره "حواء الخالدة" أيضاً، ولكنها ليست المرأة المحبوبة التي عرفناها عند الشعراء القبليين، يقفون على أطلال ديارها، ويدعون أصحابهم إلى الوقوف معهم. نستطيع أن نطلق على هذه المقدمات النسائية عند الشعراء الصعاليك "مقدمات الفروسية في شعر الصعاليك" في مقابل المقدمات الطللية في الشعر القبلي¹⁸. لم يقف الصعاليك على الأطلال، لأن ماضيهم حزين، مليء عذاباً وألماً، عبودية وأسراً، تمنوا زواله وفرحوا بذهابه، لا يأسفون عليه، ولا يرتدون إليه، إنما يتطلعون مثلهم نحو المستقبل، ليتركوا آلامهم خلف ظهورهم، والأمل يحدهم في أن يأتيهم بما هو أفضل وأجمل على عكس الذين يَجْتَوْنَ إليه، يكون على زواله، نظراً لارتباطهم بذكريات يسترجعونها كلما دعت الحاجة إليها. لذلك أبدوا رفضهم للطلل كنقلد فني على غرار رفضهم للتقليد الاجتماعي والعرف القبلي، بعد استبداله بوسيلة فنية أخرى يصطلح عليها "مقدمات العذل" لأن النساء يعذلنهم على أعمالهم البطولية، ويلتمسن منهم التروي في الغزو، والاقتصاد في الكرم والجود، بينما هم يرفضون التخلي عن هذه الصفات، لأنها وسيلتهم الوحيدة لبناء مستقبلهم وإعلاء مجدهم.

إن رفض الطلل رمز لتجاوز الحياة التي يبكي على انقضائها شاعر القبيلة لما له فيها من ذكريات عزيزة، يحن إليها ويرغب في عودتها، لأنها تربطه بالأحبة. يؤمن الصعاليك بقضية الوجود، فهم لا يخافون من الموت، لأنهم متيقنون باستمرار الحياة بعده عن طريق الهامة (عروة بن الورد)، أو بعد أن تأكلهم الضبع (الشنفري وتأبط شراً) يتحولون إلى طيور، يذكرون إخوانهم بضرورة الانتقام، أو إلى أغوال وجنيين، فينتقمون ممن استعبدوهم، وكأن الحياة البعدية إنما لغاية التأثير من الأعداء. إن

الصعلوك عندما يرفض الطلل كتقليد فني جاهلي، إنما يهدف من وراء ذلك إلى تجسيد ثورته العارمة على مجتمع القبيلة بكل ما يحمله من قيم وأبعاد بدءا بقوانينها الاجتماعية إلى تقاليدها الفنية.

ففي القوانين الاجتماعية، يرفضون التفاوت الطبقي النابع من التمييز العنصري ما بين الصرحاء والهجناء، هذا التمييز الذي أبى إلا أن يبدع منظومة قانونية جائرة في مختلف المجالات، كمجال العمل الذي حددت فيه الفروسية للصرحاء والرعي للهجناء، وفي مجال الغنائم، يقدم للصرحاء ضعف ما يقدم للهجناء، وفي مجال الثأر، تتولى القبيلة دفع دية الصريح كاملة، بينما لا تدفع للهجين إلا نصفها، على أن يدفع هو النصف الباقي. هذه القوانين لم ترق الهجناء، مما أدى إلى رفضها والنضال من أجل تغييرها. أما في مجال الشعر، فقد رفضوا من التقاليد الفنية: الأطلال والتصرّيع، وأبقوا على الوزن والقافية والموسيقى بنوعها الداخلية والخارجية. نبغ من هؤلاء الصعاليك جماعة من الشعراء تحلّوا من "العقد الفني" الذي كان شعراء القبائل ملتزمين به، فاخترقوا من شعرهم الإحساس بالشخصية القبلية، وأصبح تعبيراً عن شخصياتهم الفردية المبالغة في فرديتها، المتطرفة في الإحساس بها¹⁹. إن الصعاليك لا يتأسفون على ما مضى من حياتهم، لما فيها من أسر واستعباد، حيث لا يمكن البكاء عليها أو محاولة تذكرها، بل يسعون لاستبدالها، أي استبدال الماضي الخائب بالمستقبل الواعد. إنهم يطمحون إلى تطوير المستقبل لمحو آثار الماضي.

لقد كانت الفاعلية للزمن في قصيدة القبيلة، وانتقلت إلى الإنسان في قصيدة الصعاليك، وبعد أن كانت قصيدة القبيلة تعبر عن الأماكن التي تتحرك فيها القبيلة، وهي أماكن محددة حيث يتوفر الماء والكأ، وكانوا ينتقلون من مكان نفاذ الماء والكأ إلى مكان آخر يتوفران فيه، أصبح المكان في قصيدة الصعاليك مغايراً، بعد أن أصبح مسرحاً للغارة والقتال، مما أفقده عاملي الثبات والاستقرار النسبيين، ليكون عرضياً، يؤدي إلى اضمحلال التعبير الرمزي بظاهرة الأطلال، الشيء الذي أدى إلى انفصال المكان عن الزمان كلية. قد يظهر المكان في نص الصعلكة بصفة مغايرة،

كأن يتجلى مسرحاً لأعمال الفرد، أو حلماً أو تجسيدا للانفصال عن مكان القبيلة، لذلك لا تظهر أسماء الأماكن في شعر الصعاليك، وإن ظهرت فإنها تبدو تجسيدا للفاعلية والتوحد، فنجد أحيانا يستقل بنص كامل، ونجد الشاعر لا يرحل عن المكان، ولا يجتازه بل يلتحم به ويتوحد معه ويتبطنه، قال تأبط شرا:

وشعبٍ كشّل الثوب شكس طريقه مجامع صوحيه نطاف مخاصر²⁰

إن هذا الممر الجبلي الضيق الذي اجتمعت على طرفيه رمال قليلة يشبه ثوبا خياطته خفيفة، فالمكان هنا لم يعرفه "خابر" ولم يهد إليه دليل، ويروي نزوع الإنسان إلى عالم أحلى وأفضل وأغزر دفقا وثراء²¹. إن الرأي القائل بعدم وجود أثر للأطلال فيها، يعزو ذلك إلى ثورة الصعاليك على الأعراف القبلية وقوانينها السائدة، فنورتهم تشمل التقاليد الفنية.

إن رفض الصعاليك للتقاليد الفنية على غرار رفضهم للعادات الاجتماعية، راجع إلى أنهم خرجوا في حياتهم عن المجتمع القبلي الجاهلي وقيمه وأخلاقه، وكانوا شذوذاً في هذا المجتمع، كما أن شعرهم شذوذ أيضاً في الشعر الجاهلي. فإذا وجد الدارسون في شعر هؤلاء الصعاليك شعراً منتمياً إلى القبيلة وقيمتها وأخلاقها، اعتبر هذا الشعر شذوذاً داخل الشذوذ²².

رفض التصريح: مشتق من مصراعي الباب. ولذلك قيل لنصف البيت الشعري "مصراع" كأنه باب القصيدة ومدخلها. وقيل بل هو من الصرعين، وهما طرفا النهار، الأول من طلوع الشمس إلى استواء النهار، والثاني من ميل الشمس عن كبد السماء إلى وقت غروبها. وسبب التصريح بمبادرة الشاعر القافية ليعلم في أول وهلة أنه أخذ في كلام موزون غير منثور. ودلالة ذلك في مجال الممارسة الاستعارية للغة، أن القصيدة العربية في بنيتها الشكلية النموذجية، علامة أيقونية. فهي أشبه ما تكون بالباب أو البيت أو دورة الشمس في النهار. فمن حيث أن البيت الشعري المكون من شطرين، يساوي باباً من مصراعين. يستحضر صورة باب البيت الطبيعي، أي أن البنية الشكلية المسموعة، قد بنيت على صورة شكلية منظورة²³.

إن التصريع في البيت الشعري هو أن يكون آخر حرف المصراع الأول هو حرف الروي في القافية، أو ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه، أو هو تلاؤم بين تفعيلتي الضرب والعروض في الوزن والروي، أو أن يكون مصراعا البيت الأول من القصيدة متفقين في الكلمة الأخيرة، وهي قافية القصيدة التي تلتزم في آخر أبياتها، وهذه القافية نجدها ملتزمة أيضا في آخر الشطر الأول من البيت الأول²⁴. إنه تقليد عربي قديم، فطن النقاد إليه في غير البيت الأول، يوشي مطلع القصيدة، ويسهم في بناء جمالية النص الشعري، يحسن في ابتداء القصيدة وفي أثناؤها عند الانتقال من غرض إلى غرض للإعلام بذلك، ولكنه يستهجن إذا كثر في القصيدة الواحدة²⁵.

إن القصيدة التي تتألف من وحدات موسيقية هي الأبيات التي يلتزم فيها وزنا واحدا، تتماسك بعضها ببعض في توازن موسيقي يطرد إلى نهاية، يستقر فيها النغم هو الروي، ودور التصريع فيها أنه يضيف عليها وحدة النغم الموسيقي²⁶. تنتظم الموسيقى الخارجية للقصيدة بين التوافق الصوتي في الوزن والتوازن الموسيقي للذين يجعلانها حاملة نغما موسيقيا واحدا، يبلغ الأمر ذروته في اتحاد الموسيقى ووحدة النغم إذا توافر فيها عدد كبير من الأبيات المصرفة، لأن أشطر الأبيات تتعانق وتتماسك أكثر، فيتحول البيت كله، ثم القصيدة برمتها إلى سمفونية خالدة يتجانس فيها الإيقاع وتتوحد فيها الأصوات أو تتصهر وتذوب فلا تحدث نشازا²⁷.

إن التصريع عند النقاد دليل قدرة الشاعر، وسعة فصاحته واقتداره في بلاغته، وقد لا يلتزم به في مطلع القصيدة، لكنه يستدرك ذلك فيصرع في الوسط، كما فعل الفرزدق في قصيدته التي مطلعها:

يا أخت ناجية بن سامة إنني أخشى عليك بني إن طلبوا دمي

فالبيت الأول غير مصرع، لكنه صرع البيت العاشر من القصيدة، وهو:

فإذا حلفت هناك أنك من دمي لبريئة فتحللي، لا تأثمي

البيت الأول مدخل إلى القصيدة، اعتاد الشعراء القدامى تصريحه، فأشار قدامة بن جعفر إلى شيء منه عند امرئ القيس في المعلقة وغيرها، وفسر ذلك باقتدار الشاعر وسعة بحره، ولم يقل شيئاً غير ذلك. بيد أن صاحب "العمدة" بعده توسع في الأمر بعض الشيء فأشار إلى التصريح في غير الابتداء، وذلك إذا خرج الشاعر من قصة إلى قصة أو من وصف شيء إلى شيء آخر، فيأتي حينئذ بالتصريح إخباراً بذلك وتبنيها عليه، ثم أشار إلى كثرة استعماله في غير موضعه، وذكر أمثلة لامرئ القيس وعنترة، وعلل ذلك بقوة الطبع وكثرة المادة ثم استدرك وقال: إلا أنه إذا كثر في القصيدة دلّ على التكلف إلا من المتقدمين.

لقد خالف الفرزدق هذا التقليد، ولم يعن بالتصريح إلا نادراً، وقد صرح في أربع قصائد فقط. فما هو السر في ذلك؟ وهل يرجع إهماله التصريح إلى ضعف الطبع أو قلة المادة؟ لعل الأمر لا يعود إلى قلة في المادة أو ضعف في الطبع، بقدر ما يعود إلى تمرد في النفس، وكان من أصداء هذا التمرد النفسي تأبى الفرزدق أن يصرح في مطلع قصائده، ليدل على تفرد، وأنه لا يسير على الطريقة التي ارتضاها الشعراء واتبعوها²⁸. إن تصريحه للبيت العاشر في القصيدة إيذان بالقدرة وإعلان على قوة الطبع، وإهماله في المطلع إظهار للمخالفة والتمرد.

إن الشعراء الصعاليك لا يلتزمون التصريح إلا في القليل النادر، فالطابع الغالب عليه خلوه من هذه السمة البارزة في شعر غيرهم، بينما عندهم لا نجد إلا نسبة قليلة مصرعة، أما الكثرة الغالبة فلا تصريح فيها. والقصائد المصرفة الواردة في شعر الصعاليك قليلة جداً، الواحدة منها لعروة بن الورد، والثانية لتأبط شراً، والثالثة للشنفرى، والرابعة لقيس بن الحدايدة.

إن الوضع في شعر الصعاليك على عكس شعر غيرهم من معاصريهم، فبينما شعرهم نادر التصريح، فإن شعر غيرهم يغلب عليه التصريح. وقلة التصريح ظاهرة عامة، والفارق بين الصعاليك وغيرهم هو فارق في النسبة، فأكثرية شعر الصعاليك غير مصرع، بينما أكثرية شعر غيرهم مصرع. إن القصائد المصرفة في شعر

الصعاليك قليلة معدودة، بينما سائر قصائدهم جاءت بدون تصريح، مع وضوح عدم البتر في معظمها. أما مقطوعاتهم فقليل منها نجد فيه التصريح، وكثير منها لم نجد فيه التصريح²⁹. وما دامت قصائدهم غير مصرعة، فمن الثابت أنهم يتعمدون اجتنابه لغاية إظهار التمرد والخروج على التقاليد الفنية السائدة، إنه يمكن التفرقة بين المقطوعات والقصائد: لأن المقطوعات قد يعترينا الشك بأنها مبتورة المطالع، وكانت في أصلها قصائد مصرعة، بينما لا يثور حول القصائد هذا الخلاف³⁰.

التصرّيع: في الشعر بمثابة السجع في النثر، وينقسم إلى ثلاثة أقسام من حيث الوزن والروي: المتوازي، المتوازن، المطرف. والأبيات الآتية تتضمن التصرّيع بأنواعه الثلاثة، يقول تأبط شرا:

حَمَالُ أَلْوِيَةِ، شَهَادُ أُنْدِيَةِ قَوَالُ مُحْكَمَةٍ، جَوَابُ آفَاقِ

ويقول أبو المثلث يرثي صخر الغيّ:

رَبَاءُ مَرْقَبَةٍ، مَنَاعُ مَغْلَبَةٍ رَكَّابُ سَلْهَبَةٍ، قَطَاعُ أَقْرَانِ

هَبَّاطُ أُوْدِيَةٍ، شَهَادُ أُنْدِيَةٍ حَمَالُ أَلْوِيَةِ، سِرْحَانُ فَتْيَانِ

فالمتوازي: هو ما اتفقت ألفاظه في الوزن والروي. وأمثله من الشعر، ما يظهر من كلمات ثنائية، موزونة صرفياً بميزان "فَعَال" إضافة إلى تساوي رويها، وهي: (مناع، قطاع)، (حمال، قوال)، (جواب، ركاب) وكذلك كلمات: (سرحان، فتيان) الموزونة بـ"فِعْلَان" واشتراكهما في النون كروي. وكلمات (ألوية، أندية، أودية)، (مرقبة، مغلبة، سلهبة)، وزن كل مجموعة متفق ورويها متطابق. والمتوازن: هو ما اتفقت ألفاظه في الوزن دون الروي. وأمثله كلمات (شهاد، رباء، هباط) فهي على وزن واحد "فَعَال" لكن رويها مختلف. والمطرف: هو ما اتفقت ألفاظه في الروي دون الوزن. كقول تأبط شرا:

يَا عَيْدُ مَا لَكَ مِنْ شَوْقٍ وَإِبْرَاقٍ وَمَرَّ طَيْفٍ عَلَى الْأَهْوَالِ طَرَّاقٍ

فاللفظتان: شَوْقٍ إِبْرَاقٍ، متفقة في الروي وهو حرف القاف، لكن وزنيهما

مختلف.

إن الترصيع بما يحمله من صفات صوتية وخصائص بلاغية، يثري التعبير بنغمات وإيقاعات، ويعطي النفس متعة فنية مؤثرة، تبعث في القلب السكينة والطمأنينة. يقول الدكتور رباح بوحوش عن استخدام الترصيع بأنواعه الثلاثة: فالمروحة إذن بين هذه الضروب إذا سلمت من الاستكراه تنشئ عنصر المفاجأة، وتوقظ النفس وتحرك المشاعر، لأن الانتقال من التوازي أو التطريف أو العكس أقرب إلى النفس والذوق من الرتابة الإيقاعية لترديد الصوت الواحد³¹. والترصيع - كما قالوا - لا يحسن في كل موضع، ولا يصلح لكل حال، ولا يحمد إذا تواتر واتصل في القصيدة لدلالته على التكلف والتعمل، بل يحسن إذا اتفق له في البيت موضع يليق به. إنه نوع آخر من الوزن، لأن موسيقى القصيدة في النقد الحديث قسمان: خارجية يحكمها العروض وحده، وتتحصر في الوزن والقافية، وداخلية تحكمها قيم صوتية باطنية أرحب من الوزن والنظام المجريين، وقد يكون من مظاهر موسيقى القصيدة الداخلية... ما نجده من اهتمام النقاد والبلاغيين القدماء بالمحسنات اللفظية من جناس وطباق، وبأمور أخرى كالتكرير مثلاً، مما يساعد على الجرس اللفظي الذي عرفه القدماء... والجرس اللفظي فضلة تأتي بعد الوزن والقافية، ويدخل فيها الجناس والطباق وسائر المحسنات اللفظية مع تركيب الكلام، وتركيب الكلمات وتخيرها وكل ما من شأنه أن يعين على تجويد البنية والرنين في أبيات القصيدة³².

التكرار: هو إلحاح على جهة هامة من العبارة، يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها، وهو بذلك ذو دلالة نفسية قيمة³³. إنه عنصر أساس في كافة فروع الموسيقى، فالشاعر يكرر أصواتاً بعينها في أنماط بعينها، وهو بهذا يحقق لقصيدته النظم الجيد والبناء المحكم، والانسجام والتناغم، والتكرار يكون من أصغر وحدة صوتية وهي الفونيم إلى أكبر وحدة وهي الجملة أو التركيب النحوي، وهو يرمي إلى تحقيق أهداف كثيرة، منها: إحداث الأثر الموسيقي الذي تسر له الأذن عند سماعه³⁴، وأمثله في أبيات عروة بن الورد :

فراشي فراش الضيف والبيت بيته ولم يلهنى عنه غزال مقنع

أحدثه إن الحديث من القرى وتعلم نفسي أنه سوف يهجع³⁵

إن روعة البيتين آتٍ من الجمال الصوتي الناتج عن التكرار في: فراشي / فراش الضيف، البيت / بيته، أحدثه / الحديث. إن هذا الجمال الصوتي، يرافقه جمال معنوي، يعبر عنه مضمون البيتين.

جمل النص متراوحة بين الاسمية والفعلية، البسيطة والمركبة. أحدثه: جملة فعلية بسيطة، فعلها مضارع يفيد التجدد والاستمرار. إن الحديث من القرى: جملة اسمية، تؤكد أن الحديث جزء من طعام الضيف. فتوزيع الجمل متساق: أربع جمل فعلية + أربع جمل اسمية. الاسمية: فراشي فراش الضيف / البيت بيته / إن الحديث من القرى / أنه سوف يهجع. الفعلية: لم يلهني عنه غزال مقنع / أحدثه / تعلم نفسي / سوف يهجع. وهي جميعها مترابطة بحرف ربط واحد هو الواو الذي يفيد الجمع والاشتراك.

أما في ميدان الأصوات، فهناك أصوات أساسية، تتمثل في تكرار الحروف: **حرف النون**: تكرر سبع مرات في (يلهني / عنه / مقنع / إن / من / نفسي / أنه) بحيث جاء مفتوحا خمس مرات ومكسورا مرة واحدة وساكنة مرة واحدة. وقد وزع في المقطوعة كالاتي: ثلاث مرات في عجز البيت الأول ومرتان في كل من صدر وعجز البيت الثاني. **حرف الهاء**: تكرر ست مرات في (بيته / يلهني/ عنه / أحدثه/ أنه / يهجع) بحيث جاء مضموما أربع مرات ومكسورا مرة واحدة وساكنة مرة واحدة. وقد كان توزيعه في البيتين على الشكل الآتي: $2 + 1$ ، $2 + 1 = 2$ واحد في كل شطر، واثنان في كل عجز.

حرف الياء: تكرر خمس مرات في (الضيف/ البيت/ بيته/ يلهني/ يهجع) بحيث جاء ساكنا ثلاث مرات ومضموما مرة واحدة ومفتوحا مرة واحدة. وقد ظهرت هيمنته في البيت الأول: $3 + 1$. ثلاث مرات في شطره ومرة واحدة في عجزه. **حرف الفاء**: تكرر خمس مرات أيضا في (فراشي/ فراش/ الضيف/ نفسي/ سوف). موزعة كالاتي: ثلاث مرات في صدر البيت الأول ومرتان في عجز البيت الثاني. هذه هي

الأصوات المهيمنة في المقطوعة. أما تكرار الكلمات، فيمكن رصدها من خلال: التكرار الكلي صوتاً ودلالة، وذلك بالبدل: (فراشي - فراش الضيف)، (البيت - بيته)، (أحدثه - إن الحديث). إن هذا التكرار وارد بكثرة عند الصعاليك، فقد جاء في مقطوعة أبي الطمحان القيني:

ألا علّاني قبل نوح النوائح وقبل ارتقاء النفس بين الجوائح
وقبل غد يا لهف نفسي على غد إذا راح أصحابي ولستُ برائح
فموسيقى المقطوعة نابع من تكرار كلمات، مثل: "قبل" تكررت ثلاث مرات، كما تكررت كلمة "غد" مرتين، إضافة إلى: نوح النوائح، راح، برائح. كما تكرر حرف اللام فيها تسع مرات، وحرف الحاء ست مرات، وحرف النون سبع مرات، وهي الحروف المهيمنة.

هناك أبيات وردت كلها في معجم لسان العرب، مما يدل على أن الكثير من شعرهم مبعثر في ثنايا المعاجم اللغوية والمصادر الأدبية القديمة، بعضه ضاع بضياح هذه الكتب، وبعضه جمع في دواوين، لكنه لم ينقح، فاعتراه الاضطراب في ألفاظه، وفي روايته. وقد لاحظ الباحثون في مجمل شعر الصعاليك ثلاثة أمور: قلته، كثرة الاضطراب في رواية نصوصه، الشك الذي يحيط ببعض هذه النصوص.

تميّز شعر الصعاليك بجميع خصائص الشعر الجاهلي الفنية والجمالية، وامتدّ على كامل فضائه، فشمّل جميع أنماطه، لكنه انسحب من ساحة الأطلال، ومن رنة التصريح، وما كان لينسحب منهما لولا رغبته في إعلان الاحتجاج على القهر المسلط على مجتمعهم عبر القوانين الاجتماعية التي لم ترُق لهم بعد أن قذفتهم إلى قاع الهرم الاجتماعي، فكان احتجاجهم بادياً في رفضهم للأعراف الاجتماعية، بإهدارها والتمرّد عليها، متجاوزينها إلى تقاليد فنية هي الأطلال والتصريح. أما الخصائص الفنية والجمالية الأخرى كموسيقى الشعر بنوعها الداخلية والخارجية فقد حافظوا عليها قصد تمرير خطابهم وإيصال احتجاجهم. وما الشعر إذا لم يكن هدفه الإقناع والإمتاع؟.

الهوامش:

- 1 - نور الدين السد، الشعرية العربية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995، ص 31.
- 2 - أحمد بوزفور، تأبط شعرا، نشر فنك، الدار البيضاء، المغرب، ص 134...136.
- 3 - يوسف خليف، الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، دار غريب، القاهرة، ص 174.
- 4 - المرجع نفسه، ص 256.
- 5 - أحمد أمين، الصعلكة والفتوة في الإسلام، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1986، ص 43.
- 6 - سفيان زدادقة، المركز والهامش في شعر الصعاليك السابقين للإسلام، مذكرة ماجستير، جامعة الجزائر، ص 21.
- 7 - عبد الحليم حفني، شعر الصعاليك منهجه وخصائصه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1987، ص 406.
- 8 - كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، دراسة بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، بيروت، 1979، ص 14.
- 9 - يوسف حسين بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم، دار الأندلس، بيروت، ط2، 1982، ص 221.
- 10 - عبد الإله الصائغ، الخطاب الإبداعى الجاهلي والصورة الفنية، المركز الثقافى العربى، بيروت، ط1، 1997، ص 28.
- 11 - نوري حمودي القيسي، الطبيعة في الشعر الجاهلي، دار الإرشاد، بيروت، ط1، 1970، ص 253.
- 12 - يوسف اليوسف، مقالات في الشعر الجاهلي، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1975، ص 136، 147.
- 13 - ثناء أنس الوجود، رمز الماء في الأدب الجاهلي، دار قباء، القاهرة، 2000، ص 136.
- 14 - يوسف حسين بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم، ص 217 ، 218.
- 15 - المرجع نفسه، ص 219.
- 16 - عبد الحليم حفني، شعر الصعاليك منهجه وخصائصه، ص 145.
- 17 - كمال أبو ديب، الرؤى المقنعة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1986، ص 582.
- 18 - يوسف خليف، الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، ص 262.
- 19 - المرجع نفسه، ص 9.
- 20 - ديوان تأبط شرا وأخباره، جمع وتحقيق علي ذو الفقار شاكور، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط2، 2002، ص 94.

- 21 - كمال أبوديب، الرؤى المقنعة، ص ص 577، 578.
- 22 - أحمد بوزفور، تأبط شعرا، ص 172.
- 23 - طراد الكبيسي، في الشعرية العربية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004، ص ص 45، 46.
- 24 - عبد الحليم حفني، شعر الصعاليك منهجه وخصائصه، ص 401.
- 25 - نهاد التكريتي، العروض العملي، دار دمشق، ص 18.
- 26 - سعيد الأيوبي، عناصر الوحدة والربط في الشعر الجاهلي، مكتبة المعارف، الرباط، ص 129.
- 27 - المرجع نفسه، ص 129.
- 28 - شاكرا الفحام، الفرزدق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1968، ص 446.
- 29 - المرجع نفسه، ص 403.
- 30 - نفسه، ص 401.
- 31 - رايح بوحوش، البنية اللغوية لبردة البوصيري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1993، ص 48.
- 32 - يوسف حسين بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم، ص ص 193..197.
- 33 - عصام شريط، ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص 7.
- 34 - سعيد الأيوبي، عناصر الوحدة والربط في الشعر الجاهلي، ص 109.
- 35 - ديوان عروة بن الورد، إعداد وتقديم طلال حرب، الدار العالمية، بيروت، ط1، 1994، ص 75.