

"ظاهرة الإدغام في معلقة امرئ القيس وأثرها في موسيقاها الشعرية"

د. عبد الرؤوف خريوش و د. زهير إبراهيم

– جامعة القدس المفتوحة – فلسطين

الملخص

يتناول البحث إحدى الظواهر الصوتية في النظام اللغوي، وهي ظاهرة الإدغام في الشعر الجاهلي، لما لها من تأثير في الإيقاع الموسيقي في الشعر العربي، فيؤثر في الوزن والإيقاع، ويعمل على خلق دلالات حسية ومعنوية في القصيدة، لذلك كان اختيار الباحثين لإحدى القصائد الطوال في الشعر العربي؛ لأنها أشهر ما قالته العرب وحفظته وتناقلته ودوته. وهي معلقة امرئ القيس. لمعرفة مواطن الإدغام ودلالاته فيها. والإدغام هو أحد القوانين الصوتية التي يصيبها تغيرات صوتية في المبنى، مما يؤدي إلى تغيرات في المعنى، فقد عرف العرب القدماء هذه الظاهرة من خلال الإبدال والإعلال، والمحدثون من خلال الظواهر التعاملية في اللغة العربية كالمماثلة الكلية والمماثلة الجزئية، ويمكن دراسة هذه التغيرات من خلال نصوص تطبيقية، قديمة كالشعر العربي، وهذه الدراسة تأتي ضمن هذه الدراسات التي تقف على التغيرات الصوتية في معلقة امرئ القيس

Abstract

This research deals with an acoustic phenomena in the system of language, a phenomenon slurring in pre-Islamic poetry, because of its effect on the rhythm of music in Arabic poetry, affecting the weight and rhythm, and works to create the implications of sensory and moral in the poem, so the choice of researchers to one of the poems Sleepless in Hair Arab; months because she what she said

Arabs and saved and passed on and codified. A hanging man measuring. To find out citizen slurring and connotations in it. And slurring is a sound laws that infect voice changes in the building, leading to changes in meaning, the ancient Arabs have known this phenomenon Khalalalabdal and Alaalal, and narrators through transactional phenomena in the Arabic language college Kalmmathlh and similar partial, and these changes can study through Ttbiveh texts , an old Arab poetry, and this study is part of these studies, which stands for acoustic changes in the hanging man measuring.

مقدمة البحث

يعد الحديث عن القصائد الطوال متعة للبحث ومجالاً للدخول إلى عالم مضطرب ومتداخل كشفت عنه تلك القصائد في كل ما يتعلق بحياة الإنسان؛ وقد كتب كثير من الباحثين وما زالوا حول تلك القصائد بما تشكله من مادة خصبة تناول موضوعاتها وتراكيبها وبنائها اللغوي. فما زالت تقرأ على أنها من الروائع، ومن أفضل ما تناقلته العرب، وتشكل العمود الفقري لديوان العرب؛ بما نقلته عنهم.

ولأن المستوى الصوتي جزء من الدراسات اللسانية الحديثة، بما تشكله ظواهره من آليات للكشف عن معاني الشعر العربي وظواهره، ولا سيما الجاهلي منه، اختار الباحثان ظاهرة الإدغام في واحدة من أكثر قصائد العرب دراسة وبحثاً، هي قصيدة امرئ القيس، وكان اختيار المنهج الوصفي القائم على تحليل الشعر صوتياً أرضية ينطلق منه الباحثان للوصول إلى مواطن الإدغام وأنواعه ودلالاته في القصيدة، وهي قصيدة اشتملت على ظواهر صوتية عدة، شكلت أرضية للبحث. وقد اعتمد الباحثان شرح التبريزي لشمولية دراسته وشرحه وتحليله.

والقصائد الطوال هي أشهر ما كتب العرب في الشعر وسميت معلقات. وقد قيل لها معلقات لأنها مثل العقود النفيسة تعلق بالأذهان. ويقال إن هذه القصائد كانت تكتب بماء الذهب وتعلق على أستار الكعبة قبل مجيء الإسلام، وتعد هذه القصائد أروع ما قيل في الشعر العربي القديم وأنفسه؛ لذلك اهتم الناس بها ودونوها وكتبوا لها شروحا، وهي عادة ما تبدأ بذكر الأطلال وتذكر ديار محبوبه الشاعر.

وقيل إن حمادا الراوية هو أول من جمع القصائد السبع الطوال وسمها بالمعلقات (السموط). وكان يقول إنها من أعذب ما قالتها العرب وأنهم كانوا يسمونها بالسموط (المعلقات). وذهب الأدباء والكتاب من بعده لدراستها، مثل ابن الكلبي، وابن عبد ربه صاحب العقد الفريد، وأضاف بكتابه أمر تعليقها بالكعبة. وقد تجدها سبع قصائد في كل كتاب قديم، لكن منهم من أضاف قصيدة لشاعر وأهمل قصيدة الآخر. فاحتاروا من هم السبعة. فجعلوها عشرة.

وتأتي أهمية البحث في أنه يسلط الضوء على قضية الإدغام والتعريف بها ودراسة أثرها في التراكيب اللغوية في قصيدة امرئ القيس، بغية الوصول للمعاني التي دلت عليها التغيرات الناتجة عن الإدغام في حالتيه الكبير والصغير في المعلقة.

أما أهداف البحث فتتخصر في التعريف بمصطلح الإدغام ونوعيه، ومن ثم تطبيق هذه الظاهرة على المعلقة، بغية الوصول للمعاني التي حملتها الكلمات التي حصل فيها الإدغام بنوعيه، وذلك لفهم تتضح من خلاله وشائج الاتصال بين المستويات والتراكيب اللغوية التي حملتها القصيدة، كالحالات النفسية التي أحاطت بالشاعر في وصف رحلته طلبا للثأر.

ظاهرة الإدغام:

الإدغام لغة: الإدخال؛ أي إدخال الشيء في الشيء⁽¹⁾، ويعني اصطلاحاً أن "تصل حرفاً ساكناً بحرف مثله متحرك من غير أن تفصل بينهما بحركة، أو وقف، فيصيران، لشدة اتصاليهما، كحرف واحد، ويرتفع مقدم اللسان عنهما رفعة واحدة شديدة، وذلك نحو شدَّ

ومدّ ونحوهم".⁽²⁾. وعند المحدثين ، هو تأثر الأصوات بعضها ببعض حين تتجاور ، وسماء المحدثون (المماثلة)⁽³⁾.

وقد ذهب اللغويون العرب القدماء إلى أن الهدف من عملية الإدغام، يتمثل في "طلب التخفيف؛ لأنه ثقل عليهم التكرير، والعودة إلى حرف بعد النطق، وصار ذلك ضيقاً في الكلام فحاولوا تخفيفه بأن يدغموا أحدهما في الآخر، فيضعوا ألسنتهم على مخرج الحرف المكرر، وضعة واحدة ، ويرفعوها بالحرفين رفعة واحدة لئلا ينطقوا بالحرف ثم يعودوا إليه"⁽⁴⁾.

وقد نص سيبويه على ذلك أيضاً، في معرض حديثه عن "مضاعف الفعل واختلاف العرب فيه"، عندما قال: "فإذا تحرك الحرف الأخير، فالعرب مجمعون على الإدغام، ذلك فيما زعم الخليل أولى به؛ لأنه لما كانا من موضع واحد ثقل عليهم أن يرفعوا ألسنتهم من موضع ثم يعيدها إلى ذلك الموقع للحرف الآخر، فلما ثقل عليهم ذلك ، أرادوا أن يرفعوا رفعة واحدة"⁽⁵⁾.

وهذا يعني أن الناطق باللغة قد توصل بالإدغام، واتكأ عليه في تعامله مع بعض البنى اللغوية، من أجل تحقيق "حد" أدنى من الجهد عن طريق تجنب الحركات النطقية التي يمكن الاستغناء عنها"⁽⁶⁾.

معايير الإدغام: يمكن تقسيم الإدغام وفق معايير عدة ، هي :

1- العلاقة بين الصوتين :

ووفق هذا المعيار، يتم تحديد أنواع الإدغام، وقد اختلف القراء حول ذلك، فمنهم من جعله ثلاثة : المتماثلين ، والمتقاربين ، والمتجانسين⁽⁷⁾. ومنهم من جعله نوعين، هما : المتماثلان والمتقاربان، ويميل أصحاب هذا الرأي لرأي اللغويين، ولاسيما سيبويه الذي جعل المتقاربين والمتجانسين نوعاً واحداً. فإدغام المتماثلين : هو ما اتفقا مخرجاً وصفة، كالباء والباء، والتاء والتاء، والجيم والجيم، والنون والنون، والميم والميم، وغيرها من الأصوات، كقوله

تعالى ﴿ مِنْ تَأْصِيرِينَ ﴾. [آل عمران : 22] ، و ﴿ يُدْرِكُكُمُ الْمَوْتُ ﴾. [النساء : 78] ، و ﴿ فلا يسرف في القتل ﴾ [الإسراء : 33] وغيرها⁽⁸⁾.

وأما إدغام المتقاربين فيعني تقارب الصوتين مخرجاً وصفة في كلمة أو كلمتين، فما جاء في كلمة لا يتعدى حسب القراء القاف في الكاف إذا تحرك ما قبل القاف، وكان بعد الكاف ميم جمع، نحو (خلقكم، و رزقكم، و صدقكم) وغيرها. أما ما أدغم في كلمتين، فقد حددها القراء بستة عشر صوتاً، هي : [ب ، ت ، ث ، ج ، ح ، د ، ذ ، ر ، س ، ش ، ض ، ق ، ك ، ل ، م ، ن]، أي أن يدغم كل حرف من هذه الحروف في غيره ، حسب قرينه منه في المخرج أو الصفة، مثل قوله تعالى: ﴿ سنكتب ما ﴾ [آل عمران : 181] ، و ﴿ والزاجرات زجرا ﴾ [الصافات : 2] . وشرطه أن يكون الأول مشدداً ، وأن لا تكون الأولى منونة ، وغير منتهية بالضمير / ت /⁽⁹⁾.

و كان سببويه أكثر دقة حين فصل في الأصوات التي لا تدغم، والتي تدغم في غيرها على النحو الآتي :

أ - أصوات لا تدغم في غيرها ولا يدغم غيرها فيها ، وهي : [ء ، الألف ، ي ، و]

ب - أصوات تدغم في غيرها فقط ، وهي : [ج ، ن ، ل] ، ويستثنى إدغام النون في اللام.

ج - أصوات يدغم غيرها فيها ، وهي : [م ، و (نصف حركة) ، ف ، ش ، ض] .

د - أصوات تدغم في غيرها ، ويدغم غيرها فيها ، وهي :

- الحلقية تدغم في الحلقية ، عدا الحاء لا تدغم في العين ولا في الهاء .

- اللهوية تدغم في اللهوية .

- النطعية تدغم في النطعية والأسنانية، والصفيرية. وفي الضاد والشين.

– الصفيرية في الصفيرية. (10).

وهناك من جعل للإدغام نوعاً ثالثاً، هو إدغام المتجانسين، ويعني : اتفاق الصوتين مخرجاً، واختلافهما صفة كالدال والطاء، والثاء والذال.. إلخ (11).

وهناك طائفة من علماء التجويد قد منعت الإدغام في حروف الحلق والحروف الشفوية لعدم دخول نصل اللسان في نطقها (12). وهذا يدل على أن الإدغام لم يلق إجماع العلماء في بعض أصواته المتقاربة والمتجانسة، وهذه مرده إلى خلاف القراء في الإظهار والإدغام والقراءات.

2- الإدغام حسب ما يتطلبه من عمل، فقد قسمه العلماء على نوعين، هما:

أ- الإدغام الصغير : وهو إدغام ساكن في متحرك؛ أي إدغام الأول الساكن في المتحرك الثاني، نحو قوله تعالى ﴿ اذهبْ بِكِتَابِي ﴾ [النمل : 28]، وسمي صغيراً لقلّة العمل المطلوب القيام به (13).

ب- الإدغام الكبير : وهو يعني إدغام متحرك في متحرك؛ أي إدغام الأول المتحرك في الثاني، وسمي كبيراً لكثرة العمل المطلوب القيام به، ويشمل النوعين المتماثلين والمتقاربين، ومن أمثلته، قوله تعالى : ﴿ كُنْتُ تُرَاباً ﴾ [النبأ : 40] (14).

3- أما من حيث كماله، فالإدغام نوعان :

الأول: تام، وهو صيرورة الصوت المدغم و المدغم فيه صوتاً واحداً؛ أي يتحول الصوت المدغم إلى جنس الصوت المدغم فيه. نحو قوله تعالى ﴿ إِذْ ظَلَمُوا ﴾ [النساء : 64].

الثاني: الناقص، وهو ذوبان الصوت الأول في الثاني مع ترك أثر من غنة نحو قوله تعالى : ﴿ مَنْ يُؤْمِن ﴾ [التوبة: 99]، أو إطباق، أو استعلاء، وهو إدغام القاف في الكاف، كقوله تعالى : ﴿ أَلَمْ نَخْلُقْكُمْ ﴾ (15).

البنية الإيقاعية للقصيدة:

جاءت المعلقة على البحر الطويل، وتفعيلاته هي:

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

وهو بحر ربح شاع وروده في الشعر العربي القديم، ويرى إبراهيم أنيس أنه ليس بين بحور الشعر ما يضارع البحر الطويل، في نسبة شيوعه، فقد جاء ما يقرب من ثلث الشعر العربي القديم من هذا الوزن⁽¹⁶⁾، ومن المعروف أن عدد التفاعيل العروضية التي اخترعها الخليل (ت175هـ) عشر تفاعيل، اثنتان خماسيتان، هما: فاعلن، وفعلون؛ وثمانية سباعية، هي: مفاعيلن، مستفعلن، مفاعلتن، متفاعلن، مفعولات، فاع لاتن، مستفعلن، فاعلاتن، وافق البحر الطويل على مقياسين هما: فعولن، مفاعيلن⁽¹⁷⁾.

ولا تبقى التفاعيل على حال أو صورة واحدة في البحور التي تتألف منها، وإنما يعتريها التغير بالحذف، أو الزيادة، أو تسكين المتحرك منها⁽¹⁸⁾

ويطلق العروضيون على التغير الذي يطرأ على التفاعيل بالزحافات والعلل: فما يطرأ على الحشو يسمى بالزحافات، وما يطرأ على تفعيلتي العروض والضرب يسمى العلل⁽¹⁹⁾. هذا وتعتمد القصيدة في الشعر العربي العمودي على وحدة الوزن، و وحدة القافية.

تفاعيل معلقة امرئ القيس:

تعتمد معلقة امرئ القيس التي جاءت على البحر الطويل على مقياسين من المقاييس العشر التي وضعها الخليل، وهما: فعولن، و مفاعيلن، هذان المقياسان يتكرران في البحر الطويل على صورة خاصة، وترتيب خاص، وقد تتغير صورة كل من هذين المقياسين في القصيدة الواحدة، بل وفي البيت الواحد من الشعر⁽²⁰⁾.

زحافات القصيدة وعللها:

عند استقراء أبيات المعلقة نجد أن التغير الذي يطرأ على تفعيلة (فعولن ب --) التي تأتي في حشو أبيات القصيدة قد تصبح بالزحاف (فعول ب-ب) وهذا التغير غير لازم، فإذا ورد التغير في (فعولن) الأولى فلا يلزم في غيرها من بقية البيت، كما أن قبض (فعولن) في حشو بيت ما لا يستدعي قبضا في حشو بقية الأبيات⁽²¹⁾، فقد جاءت تفعيلة (فعولن) في مطلع المعلقة على النحو الآتي:

فَقَا نَبْكَ مِنْ ذِكْرِي حَبِيبٍ وَمَنْزِلٍ بِسَقَطِ اللَّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمِلٍ

فعولن / مفاعيلن / فعولن / مفاعيلن فعولن / فاعيلن / فعول / مفاعيلن

ب-ب / ---ب / ---ب / -ب-ب / -ب-ب / ---ب / -ب-ب / -ب-ب / -ب-ب

فهي صحيحة تامة (ب --) في التفعيلة الأولى والثالثة والخامسة، أما التفعيلة السابعة دخلها القبض فحولت إلى (فعول ب-ب) بتحريك اللام وحذف النون، وهذا غير لازم.

تتخذ تفعيلة (مفاعيلن) من البحر الطويل صورا عدة، ويتوقف هذا على موضعه في البيت، فصوره التي تقع في الحشو يندر أن تتغير، على أن أهل العروض قد جوزوا فيه حينئذ صورتين أخريين هما: (مفاعيلن ب-ب-)، و (مفاعيل ب-ب-)، وعدّوا الصورة الأولى (مفاعيلن ب-ب-) صالحة مقبولة؛ ولكنهم عدّوا الصورة الثانية (مفاعيل ب-ب-) قبيحة مرذولة⁽²²⁾.

وعند استعراض ما روي في الشعر العربي القديم في البحر الطويل لا يكاد الباحث يظفر إلاّ النادر من هذه الصورة (مفاعيل)، ولا يرون لها في الشعر القديم على البحر الطويل إلاّ قول امرئ القيس:

أَلَا رَبُّ يَوْمَ لَكَ مِنْهُنَّ صَالِحٌ وَلَا سِيَّما يَوْمٍ بِدَارَةِ جُلْجُلٍ

ب-ب / -ب-ب / ب-ب / -ب-ب / -ب-ب / -ب-ب / -ب-ب / -ب-ب

فعولن / مفاعيل / فعولن / مفاعيلن فعولن / مفاعيلن / فعولن / مفاعيلن

عروض المعلقة وضربها:

يطلق العروضيون مصطلح العروض في البيت الشعري على آخر تفعيلة صدر البيت؛ أما الضرب فيطلقونه على آخر تفعيلة عجز البيت. وعند استقراء أبيات معلقة امرئ القيس فإن عروضها تأتي مقبوضة دائماً، فقد جاءت المعلقة بأكملها من مطلعها إلى آخرها ذات عروض مقبوضة؛ أي بحذف الخامس الساكن، لتصير (مفاعيلن ب---) على صورة (مفاعيلن ب-ب-). أما تفعيلة الضرب في المعلقة فقد جاءت في أبيات المعلقة جميعها مقبوضة كذلك.

الإدغام والتقطيع العروضي:

ولما كانت الكتابة العروضية تعتمد على المنطوق من الكلام، فإن ما يحدث في الإدغام يعتد به عند التقطيع العروضي. وبناء على ما تبين من استقراء أبيات المعلقة وتعرف ظاهرة الإدغام فيها يمكن ملاحظة أن الإدغام الواجب جاء في المعلقة بنوعيه: الكبير والصغير؛ ففي قول امرئ القيس:

وُقُوفًا بِهَا صَحِيَّ عَلَيَّ مَطِيَّهُمْ يَقُولُونَ لَا تَهْلِكْ أَسَى وَتَجَمَّلِ.

إدغام صغير تمثل في كلمة (تَجَمَّلِ)؛ حيث أدغم الأول الساكن (الميم الأولى) في الثاني المتحرك (الميم الثانية) على النحو الآتي: تَجَمَّلِ (مفاعيلن ب-ب-) وهي تفعيلة مقبوضة. أما قوله:

وَتُضْحِي فَتَيْتُ الْمِسْكَ فَوْقَ فِرَاشِهَا نَحْنُومُ الصَّحَى لَمْ تَنْتَطِقْ عَنْ تَفَضَّلِ

ففيه إدغام كبير تمثل في كلمة (تَفَضَّلِ)، وأصلها قبل الإدغام (تَفَضَّلِ)؛ حيث تم إدغام الأول المتحرك (ض) في الثاني المتحرك (ض)، وقد جاء التفعيلة أيضاً مقبوضة.

ظاهرة الإدغام ودلالاتها في معلقة امرئ القيس:

بعد استقراء أبيات المعلقة تبين أن ظاهرة الإدغام في القصيدة تمثلت بما يأتي :

أولاً : إدغام اللام الشمسية: لقد ظهر إدغام اللام الشمسية في الكلمات الآتية: اللوى، الدّخول (ب 1)، الرّباب (7)، الصّبا (8)، النحر (9)، الدّمقس (12)، التّدلل (19)، الثّريا (25، 48)، كالسّجنجل (31)، الرّيم (34) النّخلة (35)، السّقي (37)، الضّحى (38)، الظّلام (40)، الرّجال، الصّبا (42)، اللّيل، الطّويل (46)، السّيل (50، 75)، الصّفواء (51)، الدّبل (52)، السّابحات (53)، اللّحم (64)، الطّرف (65)، السّليط، بالدّبل (68)، بالشّيم، السّتار (70)، السّباع (78). ويعدّ إدغام اللام الشمسية في هذه الكلمات إدغاما صوتيا ناتجا عن تمثل الإدغام في هذه الأبيات بأن تدغم اللام الشمسية مع الحرف الذي يلها مباشرة من الحروف القريبة المخرج من اللام، وذلك تسهيلا للنطق، فكلمة مثل (السابحات) يصعب نطق اللام فيها فتدغم فيها، علما أن عدد مقاطعها قبل الإدغام وبعده أربعة مقاطع هي { متوسط مغلق(ال) + متوسط مفتوح(سا) + قصير (ب) + طويل (حات) }، وبعد الإدغام { الس + سا + ب + حات }.

ثانيا: الإدغام الكبير والصغير:

جاء الإدغام في المعلقة على نوعين: الإدغام الكبير والإدغام الصغير

1- الإدغام الكبير: وقد تمثل في كلمات الأبيات الآتية:

رقم البيت	الكلمة	الأصل	كيفية الإدغام	المعنى الذي أفاده الإدغام	اللوحة الفنية
12	فضل.	فضّل	أدغمت اللام المتحركة الأولى في اللام المتحركة الثانية	التكثير	اللهو والمجون
20	أغرّك	أغرّك	أدغمت الراء المتحركة الأولى في الراء المتحركة الثانية	المبالغة.	المرأة خدر المحبوبة

22	مقتل.	مقتل	أدغمت القاف المتحركة الأولى في القاف المتحركة الثانية	الصيرورة	المرأة خدر المحبوبة
37	المدلل	مُدَلِّل	أدغمت اللام المتحركة الأولى في اللام المتحركة الثانية	المبالغة	المرأة خدر المحبوبة
38	تفضّل.	تفضّل	أدغمت الضاد المتحركة الأولى في الضاد المتحركة الثانية	الانتخاذ	المرأة خدر المحبوبة
41	اسبكرّت	اسبكرّت	أدغمت الراء المتحركة الأولى في الراء المتحركة الثانية	المطاوعة.	المرأة خدر المحبوبة
47	شدّت	شدّت	أدغمت الدال المتحركة الأولى في الدال المتحركة الثاني	المبالغة.	الليل (الخوف)
50	مِكرّ مفرّ	مِكرّر مِفَرّر	أدغمت الراء المتحركة الأولى في الراء المتحركة الثانية في كلا المثالين	التكثير و المبالغة	الخيل والسيل (القوة)
50	حطّه	حطّطه	أدغمت الطاء المتحركة الأولى في الطاء المتحركة الثانية	المبالغة	الخيل (القوة)
51	يزلّ	يزلّل	أدغمت اللام المتحركة الأولى في اللام المتحركة الثانية	الاستمرارية	الذئب (القوة)
55	أمرّه	أمرّره	أدغمت الراء المتحركة الأولى في الراء المتحركة الثانية	الاستمرارية	الفرس (القوة)
60	فعنّ	فعنّن	أدغمت النون المتحركة الأولى في	المطاوعة	الفرس

(القوة)		النون المتحركة الثانية			
الفرس (القوة)	الاستمرارية	أدغمت الميم المتحركة الأولى في الميم المتحركة الثانية	معَمَم	معَم	61
الفرس (القوة)	المطاوعة والاستمرار ية	أدغمت اللام المتحركة الأولى في اللام المتحركة الثانية	فَظَلَل	فَظَل	64

2- الإدغام الصغير: وقد تمثل في الآتي

رقم البيت	الكلمة	الأصل	كيفية الإدغام	المعنى الذي أفاده الإدغام	اللوحة الفنية
5	تَحْمَل	تَحْمَلَمَل	أدغمت الميم الأولى الساكنة في الثانية المتحركة	التحول.	الطلل (المكان)
6	مَعُول	مَعُوُول	أدغمت الواو الأولى الساكنة في الثانية المتحركة	لاستمرارية	الطلل (المكان)
12	المفتّل:	المفتنّتل	أدغمت التاء الأولى الساكنة في الثانية المتحركة	الصيرورة	اللهو والمجون
12	كهذّاب:	كهذّآب	أدغمت الدال الأولى الساكنة في الثانية المتحركة	المبالغة	اللهو والمجون
18	تَحَلّل	تَحَلَلَل	أدغمت اللام الأولى الساكنة في الثانية المتحركة	التحول	اللهو والمجون
28	مرحل	مرحَلحل	أدغمت الحاء الأولى الساكنة في الثانية المتحركة	التحول	المرأة خدر

المحبة					
المرأة خدر المحبة	المبالغة	أدغمت اللام الأولى الساكنة في الثانية المتحركة	مُحَلَّل	مَحَلَّل:	32
المرأة خدر المحبة	الصيرورة	أدغمت الطاء الأولى الساكنة في الثانية المتحركة	بمعطَّل	بمعطَّل	34
المرأة خدر المحبة	الاستمرارية	أدغمت النون الأولى الساكنة في الثانية المتحركة	مُثَنَّى	مُثَنَّى ،	36
المرأة خدر المحبة	الصيرورة	أدغمت اللام الأولى الساكنة في الثانية المتحركة	المذلل	المذلل	37
الليل	المطاوعة	أدغمت التاء الأولى الساكنة في الثانية المتحركة	مُتَبَتِّل	متبتَّل	40
الليل	المطاوعة	أدغمت اللام الأولى الساكنة في الثانية المتحركة، ثم ثبت لام الفعل (الواو)	تسلَّلوا	تسلَّت:	42
الليل (الخوف)	الصيرورة	قلبت الواو ياء، ثم أدغمت الياء الأولى الساكنة في الثانية المتحركة	الثريوة	الثريّا	48
الذئب (القوة)	الصيرورة	أدغمت الزاي الأولى الساكنة في الثانية المتحركة	المتنزَّل	المتنزَّل	51
الذئب	المبالغة	أدغمت الياء الأولى الساكنة في	جَيَّاش	جَيَّاش	52

		الثانية المتحركة			
54	الخفّ	الخِفَفَ	أدغمت الفاء الأولى الساكنة في الثانية المتحركة	مجاوزه	الخيل (الفرس)
54	المثقل	المثْقَل	أدغمت القاف الأولى الساكنة في الثانية المتحركة	الصيرورة	الخيل (الفرس)
60	مذبّل	مذْبَل	أدغمت الباء الأولى الساكنة في الثانية المتحركة	الصيرورة	الخيل (الفرس)
62	تزيّل	تَزِيْل	أدغمت الياء الأولى الساكنة في الثانية المتحركة	الصيرورة	الخيل (الفرس)

وبعد استقرار هذه المعاني التي أفادتها ظاهرة الإدغام في المعلقة يمكن

تصنيف الدلالات على النحو الآتي:

- أ- أفاد المبالغة والتكثير في الكلمات ومنها (أغرّك) و (المذلّل) و (شدّت) و (فضّل) و (مكرّ) و (مفرّ) و (حطه) و (متفضّل) و (هدّاب) و (محلّل) و (جيش).
- ب- أفاد الصيرورة في: (مفّتل) (معطلّ) (مذلّل) (مثقّل) (مذبلّ) (تزيّل) (متزّل)
- ت- أفاد الاتخاذ في كلمة (تفضّل).
- ث- أفاد الاستمرارية والمطاوعة في: (اسبكرّت)، (فعنّ)، (أمرّه)، (معمّ)، (ظلّ)، (معولّ)، (مثقّ)، (مبتلّ)، (تسلّت).
- ج- أفاد المجاوزة في كلمة (الخف)
- ح- أفاد التحول في الكلمات (تحمّل)، (تحلّل)، (مرّحلّ)

من خلال هذه الدلالات يمكن القول إن أثر الإدغام تجلّى في اللوحات التي تتمثل في القصيدة بالطلل والمرأة واللهو والخيل والليل والذئب، هذه اللوحات يمكن أن تنضوي تحت ثنائيتي القوة والضعف، واللهو والجد، وقد جاء الإدغام كظاهرة صوتية في القصيدة؛

لينسجم مع هذه الثنائيات بحيث عكس الحالات التي مر بها الشاعر، وبالنظر إلى الدلالات التي دلّ عليها الإدغام أمكن القول إن معنى المبالغة جاء أكثر المعاني تمثلاً في القصيدة؛ حيث تمثل في الثنائيات بشكل متناسب، فقد عكست نفسية الشاعر، حالة الخنوع والضعف، فهو يتحدث عن حالته وقد امتلأت نفسه بالتوتر والضيق وبلغ به الإحساس بالعجز حداً عطل قدرته على تجاوز وضعه المتأزم، ولم يجد من يلجأ إليه، بعد الهروب من المعركة إلا بكاء خياله وحلمه⁽²⁷⁾، الذي يدل على الأمل والحياة، والانبعاث، من خلال لوحة المرأة، وقد تكررت اللوحة بموازاة الطبيعة والإنسان من خلال الأنتى كعامل للتجديد بالإنجاب، والمطر كجزء من الطبيعة كعامل إخصاب، وما يتهدد تلك الحياة والاستقرار من خلال ما يوحي به البرق من نذر بالشر، ويبدد ذلك بشائر هطول المطر:

يُضِيءُ سَنَاهُ أَوْ مَصَائِيحُ رَاهِبٍ أَمَالَ السَّلِيْطَ بِالذُّبَالِ الْمُقْتَلِ
فَعَدْتُ لَهُ وَصْحَبَتِي بَيْنَ ضَارِحٍ وَيَنْ الْعَدِيْبِ بُعْدَمَا مُتَأَمِّلِي⁽²⁸⁾

وهذا انعكس في سؤالها (اغرك)، و (مقتل)، و (فضل)، بعد أن مر بحالات المجون واللهو. فهو يبالغ بالحلم والشكوى من حالته، ويبالغ في تصوير حالته، وما آلت إليه، قبل أن يتحول إلى القوة والصلابة، كما كان في سابق عهده، وهذا ما نجده حين يمضي في الوصف منتقلاً من البكاء على أبيه والضعف إلى القوة كالمدافع عن نفسه في ظل إحباط عاشه بعد بكاء هو ومجون⁽²⁹⁾، فنجد القوة قد تمثلت في الخيل والسيّل، وقد تجلّت مظاهر القوة في وصف الخيل (فرسه) السريع الذي يتمكن من الكرّ والفرّ في الحرب (مكرّ) و (مفرّ)، ومن الوصول للغاية في السلم، مبتغى الشاعر، وهو ما أطنب في وصف الخيل، وأنه لسرعته يقيد كل أوابد الصحراء، كما أنه لشدة سرعته تخاله كأنه يكرّ ويفرّ ويقبل ويدبر في هيئة واحدة⁽³⁰⁾.

أما معاني الإدغام في المطر فدلّت بوضوح على التحول لقوة تضاعفت مع قوة الخيل الذي قدمه الشاعر كصورة بلاغية، حتى قيل إن امرأ القيس من أجود من وصفوا المطر (حطّه السيل من عل). فقد قارن تحوله نحو القوة بقوة المطر وغزارته، وما يحمله من خير وإن كانت قوة المطر من السحاب قد تجلّت في الطوفان الذي اكتسح كل شي أمامه، حتى إن الحيوانات قد خرجت من مأمنها في قمم الجبال⁽³¹⁾.

وبالنظر إلى المعاني التي مثلها الإدغام في القصيدة نجد أن مظاهر الضعف واللهو والاستسلام والخنوع للهواجس والملذات أصبحت واقعا أدخلته في حالة من التصرف دون مبالاة مع فتيات لم يتذكر أسماءهن لأنهن مثلن حالات عابرة بحياة المجون واللهو التي كان يعيشها، مثلتها لوحات الطلل و فاطم (المرأة)، والليل لدلالاتها على مظاهر الانكسار والضعف، وبذلك انتقل تدريجيا لضعف بدا واضحا، في قوله " مهما تأمري القلب يفعل".

في مقابل هذه الصورة نجد تحديا لحالة الانكسار والضعف مثلتها صور القوة والصلابة، تقوده لنصر يشكل حلما مفقودا من جهة أخرى، وقد بدت القصيدة وكأنها صراع درامي بين قبول لواقع ممتد من قبل مقتل والده، ورفض له يرغب بتحويله لقوة تحقق نصرا يعيد له توازنا نفسيا مهزوزا عاشه في فترات متفاوتة من حياته. وباستقراء دلالات الإدغام المتمثلة في ثنائية الضعف والقوة، نجد أن المرأة ذكرها اثنتي عشرة مرة، ارتبطت كلها بمعاني الضعف والانكسار والاستسلام واللهو والمجون، وقد بالغ في ذكر ذلك. في حين ارتبط ذكر أعضاء الإنسان التي ذكرها ست عشرة مرة بالضعف حيناً وبالقوة حيناً آخر.

أما ارتباطه بالمكان فقد ذكره ستا وعشرين مرة، تذكره بالقوة زمن حكم أبيه، وبذلك عكست معاني نفسية دلت في معظمها على القوة، كون المكان ملك له، وقد شكل المجمع والملجأ الذي يحتتمي به، كما حمل المكان دلالات التحول والصيرورة، من قبيلته التي تأويه إلى حلفائه في بلاد فارس، وما بين المكانين أماكن كان دخولها يشكل دافعا معنويا يزيده قوة

وصلاية. وحالته النفسية المتمثلة في البكاء على ملك أبيه وقد تجلى ذلك في ذكره لمعاني الليل والليل، وبذلك يمكن القول إن الحقول الدلالية توزعت بين ثنائيتي القوة والضعف⁽³²⁾.

وقد جاء المستوى الصوتي منسجما مع دلالات الإدغام المتمثلة في المبالغة والصيرورة والتحول، فالقصيدة نسجت على صوت اللام كحرف روي لها، وهو صوت يحمل سمات تتناغم مع ثنائية القوة والضعف، فهو من الأصوات المائعة (اللينه)⁽³³⁾، ففيه ظهرت صورة الليل، كلوحة تنذر بقوة بعد ضعف، وكأنه يخوض وهن الضعف الذي عبر عنه بسدول الليل، وهذا تحول انتظره الشاعر وكأنه يتجه نحو الخروج من ظلمة وركود وضعف، وهذا لا بد له من سبيل يخرج من هذا فكانت الفرس سبيل مخرجه:

وَلَيْلٍ كَمَوْجِ الْبَحْرِ أَرْخَى سُدُولَهُ عَلَيَّ بِأَنْوَاعِ الْهُمُومِ لَيْبَتَلِي
فَقُلْتُ لَهُ لَمَّا تَمَطَّى بِصُلْبِهِ وَأَرْدَفَ أَعْجَازًا وَنَاءَ بِكُلْكِ

يعكس ذلك ليبرهن على اغتدائه بالفرس⁽³⁴⁾. كما أنه (اللام) صوت جانبي المخرج، مجهور من حيث تذبذب الأوتار الصوتية في أثناء النطق به، وهذا ما يجعله من الأصوات القوية. وقد شكل ذلك انسجاما ملحوظا مع موسيقى القصيدة الداخلي المرتبط بإيقاع حياة الشاعر وإنسانيته المتناقضة، وقد شكلت دلالة الصيرورة التي آل إليها الشاعر من ضعف لقوة الإيقاع الموسيقي المنتظم، وهذا عكس تلونا صوتيا ظهر في الموسيقى الداخلية للقصيدة.

لقد أسهم صوت اللام أساسا في تحديد دلالات الإدغام المختلفة، كما شكل بناء متكاملا مع القصيدة، فهو يتصل بالوزن والتفعيلات حيناً، ومع الدلالات حيناً آخر، وهذا انعكس في كلمات القصيدة التي اشتملت على صوت اللام، الذي يستمر في أداء وظيفته التعبيرية، ليتيمم لوحة الليل في البيت:

أَلَا أَيُّهَا اللَّيْلُ الطَّوِيلُ أَلَا أَجْلِي بَصْبَحٍ وَمَا الْإِصْبَاحُ مِنْكَ بِأَمْثَلٍ

وهو بذلك يدل على الشدة والانفعال، وقد بالغ الشاعر في شدة انفعالاته عند مستوى الضعف كما بالغ في شدة انفعالاته عند الحديث عن القوة التي يراها ستغيّر من سير حياته، ولعل اختياره اللام المكسورة كحرف روي لقصيدته ما يدل على الحالة النفسية التي مر بها الشاعر من انكسار وضعف، فالكلمات (معول، أجمل، مقتل، ليل، الفتل، ببذل .. وغيرها) كلمات تدل على مظاهر الضعف⁽³⁵⁾.

وبالنظر إلى دلالة الصيرورة والتحول نجد خاتمة القصيدة مفتوحة غير مغلقة، تسير برفق نحو تحقيق الحلم والانتصار وهو ما جاء بعد لوحة الخيل والليل، فالموقف الذي بنيت عليه القصيدة بناء منطقي سار من اللهو نحو الضعف والانكسار فالاستسلام، ثم نراه يتحول نحو القوة ليصير نحو تحقيق الحلم والانتصار، الذي يجنح من خلاله إلى السلم، فهذه اللوحات بنيت بشكل متعاقب وهذا ما جعل ابن رشيق القيرواني يقول عن هذا خاتمة القصيدة "ومن العرب من يختم القصيدة فيقطعها، والنفس متعلقة وفيها رغبة مشتهية، ويبقى الكلام مبتورا كأنه لم يعتمد جعله خاتمة، كل ذلك رغبة في أخذ العفو وإسقاط الكلفة، ألا ترى معلقة امرئ القيس كيف ختمها بقوله يصف السيل عن شدة المطر:

كَأَنَّ السَّبَاعَ فِيهِ غَرْقَى عَشِيَّةً بِأَرْجَائِهِ الْقُصُوى أَنَابِيَشُ عُصْلُ⁽³⁶⁾

وهذا قد ناسب لوحة المطر والأمّل، وإن تمثلت القصيدة، بثنائيات متناقضة، عكست الحالة النفسية التي مر بها الشاعر.

نتائج البحث:

- 1- تتفاوت القصيدة في أبياتها تفاوتاً بينا ما بين الاضطراب والتمكن، والتوحش والاستكراه، وتبعاً لذلك طوع الألفاظ ما بين المؤتلف والمختلف، والمطبعة والشاردة لتخدم الحالة والرؤية التي أرادها الشاعر، أن تعكس حلمه المنتصر في آخر المطاف.

- 2- تبين للباحثين أن للإدغام أنواعا عدة أسهمت في الحفاظ على البنية الإيقاعية للقصيدة كما أن تنوعه أسهم في إظهار المعاني العامة للقصيدة والكشف عن معان بلاغية ولغوية مكنت اللغويين من قدماء ومحدثين من تفسير ما لبس منها باعتبارها شواهد لغوية استندوا عليها في تقعيد القواعد وتفسيرها.
- 3- عكس الإدغام ومعانيه الحالات النفسية التي مرَّ بها الشاعر منذ رحلته طلبا للثأر، والتي عكس من نفسيته المستسلمة حيناً، والصلبة حيناً آخر.
- 4- حصل الإدغام في القصيدة وفق قوانينه العامة؛ حيث ورد في كلمة واحدة، ولم يرد في تراكيب تتكون من كلمتين، مما يعني أن المعاني وتفتت حالة الأفراد للشاعر.
- 5- جاء الإدغام في القصيدة متنوعاً ليتفق بذلك مع تنوع اللوحات في القصيدة
- 6- تساوت معاني المرأة والمجون في الإدغامين الكبير والصغير، حيث جاءت في بداية القصيدة، وهذا يدل على ارتباط الحالة النفسية للشاعر بالضعف والاستسلام قبل أن تسيطر فكرة القوة في لوحة القوة ولوحة الخيل والفرس التي سيطرت على باقي اللوحات في نهاية القصيدة، عقب لوحة الليل، وهذا يعني الانتقال التدريجي من الخوف وهو ما يوحي إليه الليل، إلى الفرس التي رمزت لقوة حالته بدلا من حالة الضعف التي سيطرت عليه في لوحة المرأة والمجون. لتكون ثنائية [ضعف (مرأة) / قوة (فرس)]

هوامش البحث:

- 1- ابن منظور (محمد بن مكرم بن علي ت 711هـ)، اللسان، بيروت: دار صادر، 2000، مادة (دغم).

- 2- الأنصاري (ابو جعفر أحمد بن علي ت 540هـ)، الإقناع في القراءات السبع، تحقيق، أحمد فريد المزيدي، بيروت: دار الكتب العلمية، 999، ص 103.
- 3- إبراهيم أنيس (ت 1978م)، في اللهجات العربية، ط4، القاهرة: دار الأنجلو المصرية، 1952، ص 70، 71.
- 4- ابن يعيش (أبو البقاء يعيش بن علي ت 643هـ)، شرح المفصل، ج10، ص121؛ وسيبويه، الكتاب، تحقيق عبد السلام هارون، بيروت: دار الكتب العلمية، 1983، ج4، ص 417.
- 5- سيبويه (عمرو بن عثمان بن قنبر ت 180هـ)، الكتاب، تحقيق عبد السلام هارون، بيروت: دار الكتب العلمية، 1983، 530/3.
- 6- أحمد مختار عمر (ت 2003م)، دراسة الصوت اللغوي، القاهرة: عالم الكتب، 1997، ص: 387.
- 7- السيوطي (جلال الدين عبد الرحمن بن الكمال أبي بكر بن محمد سابق الدين خن الخضير الأسويطي ت 911هـ)، الإتيقان في علوم الإتيقان، تحقيق أحمد بن علي، القاهرة: دار الحديث، 2004، ج1، ص 277، 278.
- 8- غانم قدوري الحمد، الدراسات الصوتية، ص 351؛ وابن مجاهد، كتاب السبعة، تحقيق، جمال الدين محمد شرف، طنطا: دار الصحابة، 2007، ص 91؛ وسيبويه، الكتاب، ج4، ص 445 وما بعدها.
- 9- ابن الجزري (محمد بن محمد بن محمد بن علي بن يوسف ت 833هـ)، النشر، ج1، تحقيق علي محمد الصباغ، بيروت: دار الكتب العلمية، 2002، ص 224 – 225؛ والسيوطي، الإتيقان، ج1، ص 278.
- 10- سيبويه، الكتاب، ج4، ص 446 – 457.

- 11- غانم قدوري الحمد، الدراسات الصوتية عند علماء التجويد، عمان: دار عمار، 2007، ص 337.
- 12- غانم قدوري الحمد ، علم التجويد، دراسة صوتية ميسرة، عمان: دار عمار، 2005، ص 134.
- 13- ابن الجزري، النشر، ج2، ص3؛ والحمد، الدراسات الصوتية عند علماء التجويد، ص 338.
- 14- ابن الجزري، النشر ، ج 1 ، ص 215.
- 15- مكّي بن أبي طالب القيسي ت 437هـ)، الرعاية، تحقيق، أحمد حسن فرحات، عمان: دار عمار، 2008، 255؛ والحمد ، الدراسات الصوتية ، ص 335 ، 336 .
- 16- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر العربي، ط2، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، 1952، ص 57.
- 17- المرجع نفسه، ص 57؛ وعبد العزيز عتيق (ت1976م)، العروض والقافية، بيروت: دار النهضة العربية، 1987، ص 20.
- 18- عبد العزيز عتيق، العروض والقافية، ص 13.
- 19- العروض والإيقاع، منشورات جامعة القدس المفتوحة، عمان: 2010، ص 105.
- 20- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر العربي، ص 57.
- 21- عبد العزيز عتيق، العروض والقافية، ص 29.
- 22- إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 58.
- 23- التبريزي (أبو زكريا يحيى بن علي بن محمد الشيباني ت 502هـ) ، شرح السبع الطوال، ط1، تحقيق فخر الدين قباوة، بيروت: مكتبة لبنان، 2012، ص 35.

- 24- أنيس، موسيقى الشعر العربي، ص 59.
- 25- التبريزي، ص 31.
- 26- التبريزي، ص 35.
- 27- أبو الفرج الأصفهاني (علي بن الحسين الأموي القرشي ت 356هـ)، الأغاني، ط2، القاهرة: دار الكتب المصرية، 1952، ج9، ص88.
- 28- عبدالله الفيفي، مفاتيح القصيدة الجاهلية، إريد: دار الكتب الحديث، 2014، ص181، 229.
- 29- محمد صادق عبدالله، خصوبة القصيدة الجاهلية، ط2، القاهرة: دار إحياء الكتب العربية، (د.ت)، ص148 – 151.
- 30- محمد صادق عبدالله، ص 264.
- 31- انظر، علي معدلي، ومحبوبة شيرازي، المطر وتحليلاته في شعر امرئ القيس وعبيد بن الأبرص، مجلة التراث الأدبي، عدد7، السنة الثانية، دمشق: اتحاد كتاب العرب، 1982، ص108.
- 32- محمد صادق عبدالله، خصوبة القصيدة الجاهلية، ط2، القاهرة: دار إحياء الكتب العربية، (د.ت)، ص151 – 152.
- 33- عبدالله الفيفي، مفاتيح القصيدة الجاهلية، إريد: دار الكتب الحديث، 2014، ص175.
- 34- المرجع نفسه، ص 175.
- 35- المرجع نفسه، 175.
- 36- ابن رشيق (أبو علي الحسن بن رشيق ت463هـ)، العمدة، تحقيق محي الدين عبد الحميد، القاهرة: دار السعادة. ج1، ص 239 – 241.
- ملحق (المعلقة كما جاءت في شرح التبريزي)
- المعلقة كما جاءت في شرح التبريزي:

- 1- قَفَا نَبْكَ مِنْ ذِكْرِي حَبِيبٍ وَمَنْزِلٍ
بِسَقَطِ اللَّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فَخَوْمِلِ
- 2- فَتَوَضَّحْ فَالْمِقْرَاةُ لَمْ يَعْفُ رَسْمُهَا
إِذَا نَسَجَتْهَا مِنْ جُنُوبٍ وَشَمَالِ
- 3- تَرَى بَعَرَ الْأَرْآمِ فِي عَرَصَاتِهَا
وَقِيَعَاتِهَا كَأَنَّهُ حَبٌّ فَلُفْلِ
- 4- كَأَنِّي غَدَاةَ الْبَيْنِ يَوْمَ تَحْمَلُوا
لَدَى سُرَاتِ الْحَيِّ نَاقِفُ حَنْظَلِ
- 5- وَقُوفًا بِهَا صَحْبِي عَلَيَّ مَطِيَّهِمْ
يَقُولُونَ لَا تَهْلِكْ أَسَى وَتَجَمَّلِ
- 6- وَإِنَّ شِفَائِي عَبْرَةٌ لَوْ سَفَحْتُهَا
فَهَلْ عِنْدَ رَسْمِ دَارِسٍ مِنْ مُعَوَّلِ
- 7- كَدَأْبِكَ مِنْ أُمِّ الْخَوْرِثِ قَبْلَهَا
وَجَارَتِهَا أُمُّ الرَّبَابِ بِمَاسَلِ
- 8- إِذَا قَامَتَا تَضَوَّعَ الْمِسْكُ مِنْهُمَا
نَسِيمَ الصَّبَا جَاءَتْ بِرِيًّا الْقَرْنَفِلِ
- 9- فَفَاضَتْ دُمُوعُ الْعَيْنِ مِنِّي صَبَابَةً
عَلَى النَّخْرِ حَتَّى بَلَ دَمْعِي مَحْمَلِي
- 10- أَلَا رَبُّ يَوْمَ لَكَ مِنْهُمْ صَالِحِ
وَلَا سِيَّما يَوْمَ بِدَارَةِ جُلْجُلِ
- 11- وَيَوْمَ عَقَرْتُ لِلْعَذَارَى مَطْيِي
فَيَا عَجَبًا مِنْ رَحْلِهَا الْمُتَحَمَّلِ
- 12- فَظَلَّ الْعَذَارَى يَرْتَمِينَ بِلَحْمِهَا

- وَشَحِمَ كَهْدَابِ الدِّمَقْسِ الْمُقْتَلِ
13- وَيَوْمَ دَخَلْتُ الْحِذْرَ خِذْرَ غُنَيْزَةٍ
فَقَالَتْ لَكَ الْوَيْلَاتُ إِنَّكَ مُرْجَلِي
14- تَقُولُ وَقَدْ مَالَ الْغَيْطُ بِنَا مَعًا
عَقَرْتَ بَعِيرِي يَا امْرَأَ الْقَيْسِ فَاَنْزِلِ
15- فَقُلْتُ لَهَا سِيرِي وَأَرْخِي زِمَامَهُ
وَلَا تُبْعِدْنِي مِنْ جَنَّاكِ الْمُعَلِّ
16- فَمِثْلِكَ حُبْلَى قَدْ طَرَقْتُ وَمُرْضِعِ
فَأَلْهِئْتُهَا عَنْ ذِي تَمَائِمٍ مُحَوِّلِ
17- إِذَا مَا بَكَى مِنْ خَلْفِهَا انْصَرَفَتْ لَهُ
بِشَقٍّ وَتَحِيٍّ شَقُّهَا لَمْ يُحَوِّلِ
18- وَيَوْمًا عَلَى ظَهْرِ الْكَثِيبِ تَعَذَّرْتُ
عَلَيَّ وَآلَتْ حَلْفَةً لَمْ تَحَلِّلِ
19- أَفَاطِمَ مَهَلًا بَعْضَ هَذَا التَّنَدُّلِ
وَأِنْ كُنْتُ قَدْ أَرْمَعْتُ صَرْمِي فَأَجْمَلِي
20- أَغْرَكَ مِئِّي أَنْ حُبَّكَ قَاتِلِي
وَأَنْتَ مَهْمَا تَأْمُرِي الْقَلْبَ يَفْعَلِ
21- وَإِنْ تَكُ قَدْ سَاءَتْكَ مِئِّي خَلِيقَةٌ
فَسَلِّي ثِيَابِي مِنْ ثِيَابِكَ تَنْسَلِ
22- وَمَا ذَرَفَتْ عَيْنَاكِ إِلَّا لِتَضْرِبِي
بِسَهْمَيْكَ فِي أَعْشَارِ قَلْبٍ مُقْتَلِ
23- وَبَيْضَةِ خِذْرٍ مَا يُرَامُ جَنَابُهَا
تَمَتَّعْتُ مِنْ هُوٍ بِهَا غَيْرِ مُعْجَلِ

- 24- تَجَاوَزْتُ أَحْرَاساً إِلَيْهَا وَمَعَشَراً
عَلَيَّ حِرَاصاً لَوْ يُشِرُّونَ مَقْتَلِي
- 25- إِذَا مَا الثُّرَيَّا فِي السَّمَاءِ تَعَرَّضَتْ
تَعَرَّضَ أَثْنَاءَ الْوَشَاحِ الْمُفْصَلِ
- 26- فَجِئْتُ وَقَدْ نَصَّتْ لِنَوْمٍ ثِيَابَهَا
لَدَى السِّتْرِ إِلَّا لِبَسَةِ الْمُتَفْصِلِ
- 27- فَقَالَتْ : يَمِينَ اللَّهُ مَا لَكَ حِيلَةً
وَمَا إِنْ أَرَى عَنْكَ الْغَوَايَةَ تَنْجَلِي
- 28- فَقُمْتُ بِهَا أَمْشِي تَجُرُّ وَرَاءَهَا
عَلَى أَثَرِنَا أَذْيَالٌ مِرْطٌ مُرَحِّلٌ
- 29- فَلَمَّا أَجَزْنَا سَاحَةَ الْحَيِّ وَانْتَحَى
بِنَا بَطْنُ حَبْتٍ ذِي قِفَافٍ عَقَنْقَلِ
- 30- إِذَا قُلْتُ: هَاتِي نَوْلِي، تَمَائِلَتْ
عَلَيَّ هَضِيمَ الْكَشْحِ رِيًّا الْمُخْلَخَلِ
- 31- مُهْفَهْفَةً بَيْضَاءَ غَيْرُ مُفَاضَةٍ
تَرَائِبُهَا مَصْقُولَةٌ كَالسَّجْنَجَلِ
- 32- كَبِيرِ الْمُقَانَةِ الْبَيَاضِ بِصُفْرَةٍ
غَذَاهَا نَمِيرُ الْمَاءِ غَيْرُ مُحْلَلِ
- 33- تَصُدُّ وَتُبْدِي عَنْ شَتِيَةٍ وَتَتَّقِي
بِنَاطِرَةٍ مِنْ أَدَمِ وَجَرَةٍ مُطْفَلِ
- 34- وَجِيدٍ كَجِيدِ الرَّثَمِ لَيْسَ بِفَاحِشٍ
إِذَا هِيَ نَصَّتُهُ وَلَا بِمُعْطَلِ
- 35- وَفَرَعٍ يَزِينُ الْمَتْنَ أَسْوَدَ فَاحِمٍ

- أُثِثَ كَفَنُ النَّحْلَةِ الْمُتَعَنِّكِلِ
36- عَدَائِرُهَا مُسْتَشْرِزَاتٌ إِلَى الْعَلَا
تَضِلُّ الْعِقَاصُ فِي مِثْنَى وَمُرْسَلِ
37- وَكَشَحٍ لَطِيفٍ كَالْجَدِيلِ مُحْصَرٍ
وَسَاقٍ كَأَنْبُوبِ السَّقْيِ الْمَذَلِّ
38- وَتُضْحِي فَتِيْتُ الْمِسْكِ فَوْقَ فِرَاشِهَا
نُؤْمُ الضَّحَى لَمْ تَنْتَطِقْ عَنْ تَفْضُلِ
39- وَتَغْطُو بِرُخْصٍ غَيْرِ شَنْ كَأَنَّهُ
أَسَارِيعُ ظَنِّي أَوْ مَسَاوِيكُ إِسْحَلِ
40- تُضِيءُ الظَّلَامَ بِالْعِشَاءِ كَأَنَّهَُا
مَنَارَةٌ تُمَسِّي رَاهِبٍ مُتَبَتِّلِ
41- إِلَى مِثْلِهَا يَرْنُو الْحَلِيمُ صَبَابَةً
إِذَا مَا اسْبَكَرْتُ بَيْنَ دِرْعٍ وَمَجُولِ
42- تَسَلَّتْ عَمَايَاتُ الرَّجَالِ عَنِ الصَّبَا
وَلَيْسَ فُؤَادِي عَنْ هَوَاكِ بِمُنْسَلِي
43- أَلَا رَبُّ خَصْمٍ فَيْكِ أَلَوَى رَدْدُثُهُ
نَصِيحٍ عَلَى تَعْدَالِهِ غَيْرِ مُؤْتَلِي
44- وَلَيْلٍ كَمَوْجِ الْبَحْرِ أَرْخَى سُدُودَهُ
عَلَيَّ بِأَنْوَاعِ الْهُمُومِ لِيَبْتَلِي
45- فَقُلْتُ لَهُ لَمَّا تَمَطَّى بِصُلْبِهِ
وَأَرْدَفَ أَعْجَازًا وَنَاءَ بِكُلْكُلِ
46- أَلَا أَيُّهَا اللَّيْلُ الطَّوِيلُ أَلَا انْجَلِي
بِصُبْحٍ وَمَا الْإِصْبَاحُ مِنْكَ بِأَمَثَلِ

- 47- فَيَا لَكَ مَنْ لَيْلٍ كَانَ نُجُومُهُ
بِكَلِّ مُغَارٍ الْفَتْلُ شُدَّتْ بِبُذُلٍ
- 48- كَانَ الثُّرَيَّا غُلِقَتْ فِي مَصَاصِهَا
بَأَمْرَاسٍ كَتَانٍ إِلَى صَمِّ جَنْدَلٍ
- 49- وَقَدْ أَغْنَدِي وَالطَّيْرُ فِي وَكْرَاتِهَا
بِمُنْجَرِدٍ قَيْدِ الْأَوَابِدِ هَيْكَلٍ
- 50- مِكْرٍ مِقْرٍ مُقْبِلٍ مُدْبِرٍ مَعَا
كَجُلْمُودٍ صَخْرٍ حَطَّةِ السَّيْلِ مِنْ عَلٍ
- 51- كَمَيْتٍ يَزُلُّ اللَّبْدُ عَنْ حَالٍ مَتْنِهِ
كَمَا زَلَّتِ الصَّفْوَاءُ بِالْمُتَنَزِّلِ
- 52- عَلَى الدَّبَلِ جَيَّاشٍ كَانَ اهْتِرَامُهُ
إِذَا جَاشَ فِيهِ حَمِيَّةُ غُلِيٍّ مِرْجَلٍ
- 53- مَسَحَ إِذَا مَا السَّاجِحَاتُ عَلَى الْوَقَى
أَثَرْنَ غُبَارًا بِالْكَدِيدِ الْمُرْكَلِ
- 54- يُرِلُّ الْغَلَامُ الْخِفَّ عَنْ صَهَوَاتِهِ
وَيُلَوِي بِأَثْوَابِ الْعَنِيفِ الْمُثْقَلِ
- 55- دَرِيرٍ كَحُذْرُوفِ الْوَلِيدِ أَمْرُهُ
تَتَابُعُ كَفِّهِ بِحَيْطٍ مُوَصَّلِ
- 56- لَهُ أَيُّطَلَا ظَنِّي وَسَاقَا نَعَامَةٍ
وَارْحَاءُ سَرْحَانٍ وَتَقَرُّبُ تَثْقَلِ
- 57- ضَلِيعٍ إِذَا اسْتَدْبَرْتَهُ سَدَّ فَرْجَهُ
بِضَافٍ فُوقَ الْأَرْضِ لَيْسَ بِأَعَزَلِ
- 58- كَانَ سَرَاتُهُ لَدَى الْبَيْتِ قَائِمًا

- مَدَاكَ عُرُوسٍ أَوْ صَلَايَةٍ حَنْطَلٍ
59- كَأَنَّ دِمَاءَ الْمَهَادِيَاتِ بَنَحَرِهِ
عُصَارُهُ حِنَاءٍ بِشَيْبٍ مُرْجَلٍ
60- فَعَنَّ لَنَا سِرْبٌ كَأَنَّ نَعَاجَهُ
عَذَارَى دَوَارٍ فِي مُلَاءٍ مُدَبَّلٍ
61- فَأَذْبَرَنَ كَالْجَزْعِ الْمُفْصَلِ بَيْنَهُ
بِحَيْدٍ مُعَمٍّ فِي الْعَشِيرَةِ مُخَوِّلٍ
62- فَأَلْحَقَهُ بِالْمَهَادِيَاتِ وَذُونُهَا
جَوَاحِرُهَا فِي صَرَّةٍ لَمْ تُزَيَّلِ
63- فَعَادَى عِدَاءَ بَيْنٍ ثَوْرٍ وَنَعَجَةٍ
دِرَاكًا وَلَمْ يَنْضَحْ بِمَاءٍ فَيُغْسَلَ
64- فَظَلَّ طُهَاءُ اللَّحْمِ مِنْ بَيْنِ مُنْضَجٍ
صَفِيفٍ شَوَاءٍ أَوْ قَدِيرٍ مُعْجَلٍ
65- وَرُحْنَا يَكَاذُ الطَّرْفُ يَقْصُرُ دُونَهُ
مَتَى مَا تَرَقَّ الْعَيْنُ فِيهِ تَسْهَلِ
66- فَبَاتَ عَلَيْهِ سَرْجُهُ وَلِجَامُهُ
وَبَاتَ بَعْنِي قَائِمًا غَيْرَ مُرْسَلِ
67- أَصَاحَ تَرَى بَرْقًا أُرْيَكَ وَمِیْضَهُ
كَلَمَعَ الْيَدَيْنِ فِي حَيٍّ مُكَلَّلِ
68- يُضِيءُ سَنَاهُ أَوْ مَصَابِيحُ رَاهِبٍ
أَمَالَ السَّلَیْطَ بِالذُّبَالِ الْمُقْتَلِ
69- قَعَدْتُ لَهُ وَصُحْبَتِي بَيْنَ ضَارِحٍ
وَبَيْنَ الْغَدِيبِ بُعْدَمَا مُتَأَمَّلِي

- 70- عَلَا قَطْنًا بِالشَّيْمِ أَيْمَنُ صَوْبِهِ
وَأَيْسَرُهُ عَلَى السِّتَارِ فَيَذْبُلُ
- 71- فَأَضْحَى يَسْحُ الْمَاءِ مِنْ كُلِّ فَيْقَةٍ
يَكْبُ عَلَى الْأَذْقَانِ دَوْحَ الْكَنْهَبِلِ
- 72- وَمَرَّ عَلَى الْقَنَانِ مِنْ نَفْيَانِهِ
فَأَنْزَلَ مِنْهُ الْعُصْمَ مِنْ كُلِّ مَنْزِلِ
- 73- وَتَيْمَاءٌ لَمْ يَتْرُكْ بِهَا جِذْعَ نَخْلَةٍ
وَلَا أَطْمَأَ إِلَّا مَشِيدًا بِجَنْدِلِ
- 74- كَانَ ثَبِيرًا فِي عَرَانِينَ وَبِلِهِ
كَبِيرُ أَنْاسٍ فِي بَجَادٍ مُزْمَلِ
- 75- كَانَ ذُرَى رَأْسِ الْمُجِيمِرِ غُدُوَّةً
مِنَ السَّيْلِ وَالْغَنَاءِ فَلَكَّهُ مِغْزَلِ
- 76- وَأَلْقَى بِصَحْرَاءِ الْغَيْطِ بَعَاعَهُ
نُزُولَ الْيَمَانِي ذِي الْعِيَابِ الْمُحْمَلِ
- 77- كَانَ مَكَائِي الْجَوَاءِ غُدْبَةً
صُبْحَنَ سُلَافًا مِنْ رَحِيقِ مُفْلَقِلِ
- 78- كَانَ السَّبَاعَ فِيهِ عَرْقَى عَشِيَّةً
بَارْجَانِهِ الْقُصُوى أَنَابِيْشُ عُصْلِ