د. رغد عبد الرزاق ياسين الصباغ

جامعة دمشق

ملامح الغزل العذريّ في شعر كعب بن مشهور المُخَبَّلِيّ

في أدبنا القديم تتعالى أصوات شعراء متيَّمين ذاقوا الصّبابة والجوى، واكتوَوا بنار البعد والفراق، غير أنّ أصوات بعضهم لا تلبث أن تخفت وتغيب في تلافيف الأزمنة الشعريّة، وهذا هو حال شاعرنا كعب بن مشهور المُخَبَّليّ، الذي خاض تجربةً شعريَّةً تستحقّ أن يُنظر إليها ويُتوقَّف عندها، غير أنَّ شعره ظل بعيدًا عن الدّرس، قليل التّداول، لا يدخل في إطار أيّة مجموعة من الشّعراء، ولا يقف إلى جوار أيّة ظاهرة فنيّة دُرِست في الشعر الإسلاميّ، وسنحاول في هذه السّطور إعادة إحياء ذكر هذا الشّاعر، لنضيف إلى جَوقَةِ العشّاق صوتًا جديدًا عاش تجربة الحب التي عاشوها، وذاق من مرارة الشّوق ولوعة الجفاء ما ذاقوه، وسنقف عند أهمّ الخصائص المعنويَّة والأسلوبيَّة لنتاجه الفنيّ؛ لنرى إن كان يمكن إضافته إلى حركة الشّعر العذريّ الذي عرفه القرن الهجريّ الأوّل، وهل لهذه الإضافة أبعادٌ وخصائصُ ميَّزتها؟

وقبل الخوض في ذلك لا بدَّ من وقفةٍ قصيرةٍ عند مصطلح الغزل العذريّ الّذي يعرِّفُه د. شوقي ضيف بأنَّه «غزلٌ نقيٌّ طاهرٌ ممعنٌ في النَّقاء والطَّهارة، وقد نُسِب الى بني عُذْرة، إحدى قبائل قُضاعة التي كانت تنزل في وادي القرى شمالي الحجاز؛ لأنَّ شعراءها أكثروا من التغنّي به ونظمه، ويُروى أنَّ سائلًا سأل رجلًا من هذه القبيلة: ممَّن أنت؟ قال: من قومٍ إذا عشقوا ماتوا»[1]، فجذور هذا التّيّار تعود إلى قبيلة عُذْرة، ويبدو أنّ مصطلح الحبِّ العذريّ توسّع حتّى خرج من حدود تلك القبيلة «فضمَّ إليها الباحثون كلَّ من سلك في الحب هذا المسلك وإن لم يكن منها»[2].

وقبل أن نشرع في تلمّس الخصائص المعنويَّة والأسلوبيَّة للتّجربة الغزليّة لشاعرنا، لا بد من أن نعرّج على ترجمته وحياته؛ إذ إنّ معرفتها تُعين على فهم شعره ووضع تجربته في سياقها الصّحيح، وتمنحنا مفاتيح لقراءة نصوصه في ضوء واقعٍ عاشه وأثَّر فيه.

ترجمة الشاعر:

شاعرٌ حجازيٌّ من المتيَّمين المشهورين بالعشق، يذكر في شعره امرأة تُدعى (ميلاء) اقترن ذكره بذكرها، كما يذكر في بعض شعره زوجه أم عمرو، وقد تباينت المصادر في نسب الشاعر وقبيلته تباينًا

شديدًا، ولن أُطيل في سرد هذا الخلاف حرصًا على شغل المساحة المتاحة بالموضوع الأساسيّ الذي يعالجه البحث[3]. وأوَّل من ذكره هو أبو علي الهَجَريّ، وأورد له زهاء 132 بيتًا في كتابه تفرَّد بإنشاد معظمها، وقد نشر الشيخ حمد الجاسر مقالة بعنوان (كعب بن مشهور المخبَّليّ لا المخبَّل القيسيّ) نقل فيها ما أوردته بعض المصادر حول اسم الرجل، وما ذكره الهَجَريّ في كتابه من شعره، وذهب إلى القطع بنسبته إلى خثعم[4].

ويذكر الجاسر ما يدلُّ على عصره على وجه التَّقريب، إذ يقول: «وقد اتَّضح لي أنَّ الشَّاعر كان في عهدٍ متقدِّم؛ حيث روى صاحب الأغاني شيئًا من شعره عن أبي سعيد الورَّاق؛ وهو عبد الله بن عمرو بن بشر (193/274ه)، وأبو سعد يرويه عن علي بن الصّباح (262ه)، وابن الصّباح يرويه عن علي بن الحسن بن أيُّوب النبيل، وهذا تلقَّى الشِّعر عن رباح بن قطب بن زيد الأسديّ، وسلسلة هؤلاء الرّواة تُفهِم أنَّ الشَّاعر أدرك القرن الثّاني الهجريّ»[5].

وتمتزج في شعره المعاني الجاهليَّة والإسلاميَّة بما يشير إلى أنَّه إسلاميٌّ مبكر؛ ففي قوله[6]:

دَعَتْكَ دَوَاعِي أُمِّ عَمْرٍو وَلَو صَدًى بَينَ أَرْمَاسٍ لَظَلَّ يُجِيبُهَا
دَعَتْ

فَيَا أُمَّ عَمْرٍو ثَوِّبي ذَا قَرَابَةٍ أَثَابَكِ جَنَّاتِ النَّعِيمِ مُثِيبُهَا

يذكر الشاعر في البيت الأول (الصّدى) وهو من معتقدات الجاهليِّين؛ فهو «طائِرٌ يَصِيحُ في هامَةِ المَقْتُولِ إذا لَمْ يُثْأَرْ به، وقيل: هو طائِرٌ يَخْرُجُ من رَأْسِهِ إذا بَلِيَ»[7]، ثمّ ينتقل في البيت الذي يتلوه إلى معنىً إسلاميّ؛ فيشير إلى الجنّة ونعيمها، وهذا التّمازج يؤنس بأنَّ الشَّاعر إسلاميٌّ حديثُ عهدٍ بمعاني الجاهليّين وأساليبهم.

وأمَّا خبر حبِّه فيذكر الأصفهانيّ بسندٍ له أنَّه كانت عند كعب بنت عمّ له، وكانت أحبّ النَّاس إليه، فخلا بها ذات يوم، فقال: يا أمَّ عمرو، هل ترين أنَّ الله خلق أحسن منك؟ قالت: نعم، أختي ميلاء، هي أحسن مني، قال: فإني أحبُّ أن أنظر إليها، فقالت: إن علمت بك لم تخرج إليك، ولكن كن من وراء السّتر، ففعل، وأرسلت إليها فجاءتها، فلمّا نظر إليها عشقها وانتظرها حتى راحت إلى أهلها، فاعترضها فشكا إليها حبّه،

فقالت: واللّه يا بن عمّ، ما وجدتَ من شيءٍ إلّا وقد وقع لك في قلبي أكثر منه. وواعدته مرَّة أخرى، فأتتهما أمُّ عمرو وهما لا يعلمان، فرأتهما جالسين، فمضت إلى إخوتها - وكانوا سبعة - فقالت: إمَّا أن تزوِّجوا ميلاء كعبًا، وإمَّا أن تكفوني أمرها. وبلغهما الخبر، ووقف إخوتُها على ذلك، فرمى بنفسه نحو الشَّام حياءً منهم، وكان منزله ومنزل أهله الحجاز، فلم يدرِ أهله ولا بنو عمِّه أين ذهب، فقال كعب:

أَفِيْ كُلِّ يَوْمٍ أَنْتَ مِنْ بُرَحِ الهَوَى إِلَى الشُّمِّ مِنْ أَعْلَامِ مَيْلَاءَ نَاظِرُ

في أبيات، فرواه عنه رجلٌ من أهل الشَّام، ثم خرج بعد ذلك الشَّاميّ يريد مكَّة، فاجتاز بأمِّ عمرو وأختها ميلاء، وقد ضلَّ الطَّريق، فسلَّم عليهما ثمّ سألهما عن الطَّريق، فقالت أمُّ عمرو: يا ميلاء، صفي له الطَّريق، فذكر لمَّا نادت (يا ميلاء) شعرَ كعبٍ هذا، فتمثَّل به، فعرفت أمُّ عمرو الشِّعر، فقالت: يا عبد اللّه، من أين أنت؟ قال: رجلٌ من أهل الشَّام. قالت: من أين رويتَ هذا الشِّعر؟ قال: رويتُهُ عن أعرابيٍّ بالشَّام، قالت: أتدري ما اسمه؟ فقال: سمعت أنَّه كعب، فأقسمت عليه: لا تبرح حتى تُعَرّف إخوتَنَا بذلك فنحسن إليك نحن وهم، وقد أنعمت علينا، قال: أفعل، ونزل الرّجل ووضع رحله حتى جاء إخوتهما، وكانوا مهتمّين بكعب، وكان كعب أظرفهم وأشعرهم، فأكرموا الرجل وحملوه على راحلة ودلّوه على الطَّريق، وطلبوا كعبًا فوجدوه بالشَّام، فأقبلوا به، حتّى إذا كانوا في ناحية ماء أهلهم إذا النَّاس قد اجتمعوا عند البيوت، وكان كعبٌ ترك بُنيًّا له صغيرًا، فزحمه غلامٌ منهم في ناحية الماء، فقال له كعب: ويحكَ يا غلام! من أبوك؟ فقال: رجلٌ يقال له: كعب، قال: وعلى أيّ شيءٍ قد اجتمع النَّاس؟ وأحسّ قلبه بالشرّ. قال: اجتمعوا على خالتي ميلاء. قال: وما قصَّتها؟ قال: ماتت. فزفر زفرةً مات منها مكانه، فدفِنَ حذاء قبرها [8].

نلاحظ ممَّا تقدَّم أنَّ خبره لا يختلف عن الأخبار المشهورة للشّعراء العشّاق العذريّين الذين أُقصُوا وأبعِدُوا حتّى قتلهم الوجد، «فقصص الحبِّ العذريِّ وما جرى للشّعراء العذريّين تكاد تكون قصَّةً واحدة»[9]؛ فعند عامّتهم نجد أنّ هذا الحبَّ أبلى أجسادهم، وأذاق الحبيبين صنوفًا وألوانًا من العذاب، انتهى في كثير من الأحيان إلى موتهما معًا آخرَ المطاف، وهذا ما رأيناه عند قيس وليلى، وعروة وعفراء، وغيرهم ممن تغنّي شهرة أخباره عن ذكرها في هذا المقام.

فهذا التّشابه الذي رصدناه بين قصّة كعب المخبّليّ وقصص الشّعراء العذريّين، فهل يتقاطع شعره مع أشعارهم كما تقاطعت قصّة حبه مع قصصهم وأخبارهم؟ لا بدّ للإجابة عن هذا التّساؤل من الوقوف على شعره، والنَّظر في المعاني التي تناولها أولًا، والأساليب أو القوالب التي صُهِرت فيها تلك المعاني ثانيًا. وسنعتمد في هذه الدراسة على الشّعر الذي أنشده الهجريّ له في التعليقات والنوادر: 2/807 ــ 814.

الخصائص الموضوعيّة والمعنويّة في شعره:

1- تصوير المعاناة وآلام الشّوق والبعد:

أوّل المعاني التي تطالعنا في شعر كعب حديثُهُ عن معاناته، وتجرُّعِهِ صنوفًا من الأسقام والعذاب في سبيل حبّه، فنراه يصوِّر تغيُّر حَالِه وما نزل به من سقمٍ وهزالٍ بعد هجر محبوبته، ليبدو صوته الشّعريّ وكأنَّه منبثقٌ من قاع الفقد، ومن صميم التَّجربة المريرة التي تستنزف الجسد والروح معًا. فمن ذلك قوله مشبِّهًا نفسه من شدة الوجد بها ببعيرٍ مهزولٍ أنهكه السَّفر[10]:

كَأَنّيَ مِنْ وَجْدٍ بِهَا نِضْوُ شِقَّةٍ بِنَجْرَانَ مَرْعَاهُ الأَرَاكُ يَمَانِ

(النِضْوُ: البعير المهزول. والشِقَّةُ: السّفر البعيد).

هذا التّصوير البليغ يربط بين الهزال الجسديّ وتيه العاشق الذي لم يبلغ مبتغاه، ويكشف عن الاستنزاف الوجدانيّ الذي ألمّ به حتى غدا الجسد صورة للحالة النفسيَّة المنهارة، ويزداد هذا البعد المأساويّ عمقًا في قوله مصوّرًا حاله المزرية بعدها، وقد مرَّ به صديقان له فتعذّر عليهما تعرّفَهُ من فرط هزاله وشحوبه[11]:

رَآكَ خَلِيْلَاكَ اللَّذَانِ تَقَادَمَتْ عُهُوْدُهُمَا يَوْمًا فَمَا عَرَفَانِي

فَقَالَا: أَلَا كُنَّا نَخَالُكَ مَرَّةً صَدِيْقًا فَلَمَّا شَبَّهَا نَسِيَانِي

فَقُلْتُ: أَنَا الشَّخْصُ الَّذِي تَشْدُوَانِهِ وَلَكِنَّ مَرَّ الدَّهْرِ ذُو حَدَثَانِ

فالهوى لم يعصف بقلبه فحسب، بل غيّر من ملامحه حتى بدت غريبة على أقرب الناس إليه، وهذا المعنى يتَّفق مع ما جاء عند العذريّين الذين عبّروا عن تجارب الحبّ بلغة الألم والحرمان، وجسّدوا صورًا يستحيل فيها العشق عذابًا روحيًا وجسديًا في آن، فهذا عروة يصف ما ألمَّ به من حبّ عفراء فيقول[12]:

على كبدي من حبّ عفراء وعيناي من وجدٍ بها تكفان

قرحةٌ

2- اليأس

تسود شعر كعب نغمةٌ قاتمةٌ من اليأس والتَّشاؤم، فلا نجد أملًا باللّقاء أبد الدّهر، ولا رجاء باجتماع الشّمل قبل المنيّة، هذا البُعد القاتم يشكّل ملمحًا جوهريًا في تجربته الغزليَّة، ويضعه على تماسّ وثيق مع الشّعر العذريّ، ولا سيّما في نزوعه نحو الحزن العميق والانكسار الداخليّ أمام قَدَرٍ لا يُجدي معه صراع، ويتجلّى هذا النّزوع في قوله[13]:

فَيَا قَلْبُ لَا مَيْلَاءَ فَاصْبِرْ لِنَأْيِهَا وَلَا أُمَّ عَمْرٍو آخِرَ الدَّهْرِ لَاقِيَا

نَعِمْنَا زَمَانًا بِالرَّفَاهِ فَأَصْبَحَتْ مَنَاعِمُنَا حَرًّا عَلَى القَلْبِ بَاقِيَا

خَلِيلانِ لَا نَرْجُو لِقَاءً وَلا يُرَى خَلِيلَانِ إِلا يَرْجُوَانِ التَّلاقِيَا

يحسم كعب ههنا موقفه من المستقبل، موجِّهًا نداءً صريحًا إلى قلبه المكلوم بأن يكفّ عن التعلّق، ويهيّئ نفسه لفقدٍ أبديّ لا لقاء بعده، ثمّ يمضي في استرجاع ذكريات الماضي، مستعرضًا مفارقة مؤلمة بين ما كان من نعيم الوصال، وما آلت إليه حاله من حرمان موحش، وكأنّ الذكرى بدلاً من أن تُسكِّن الشوق، صارت وقودًا للعذاب، ثم يقدّم كعب مفارقة مؤثّرة، إذ يصف حاله مع محبوبته وكأنَّها شذوذ عن قاعدة الحبّ الطبيعي؛ فالمحبّون يتطلّعون عادةً إلى اللّقاء، إلّا هو، فقد انقلبت حاله إلى صورة فريدة من العشق، يسكنها الانفصال المستديم، وظلال اليأس التي لا تنجلي .ومعلوم أنَّ «من صفات الحبّ العذريّ أنّه حبٌّ يعيش على اليأس بأكثر مما يعيش على الأمل، ومن هنا انعكست هذه الصفة ظاهرة أسلوبيّة معينة في الشّعر العذريّ؛ هي رنّة الأسى التي تفوح من هذه القصائد، وطابع التَّشاؤم والحزن الذي يكسوها»[14].

3- الإشارة إلى كثرة الواشين والرُّقباء:

يشير كعب في غير ما موضعٍ من شعره إلى ضجرِهِ من الواشين الذين يسعون بالنَّميمة ويشيعون الفتنة بينه وبين محبوبته، فيبذرون الشكّ في قلبها، ويعملون على تقويضِ أواصر العلاقة الصَّادقة التي تربطه بها.

ولعلّ هذه الظاهرة – ظاهرة التدخّل الخارجيّ في الشأن العاطفيّ – تُعَدُّ من ثوابت التّجربة الغزليّة العذريّة، حيث يصطدم العاشق بالمجتمع بأسره، ممثَّلًا بالرقباء والوشاة واللَّائمين، الذين يرون في هذا الحبّ خروجًا على المألوف، وتمرُّدًا على النّظام الاجتماعيّ الصّارم، يقول كعب مبرِّئًا ساحته من فتنهم وقلاقلهم[15]:

أَيَا أُمَّ عَمْرٍو مَا هَمَمْتُ بِخُلَّةٍ سِوَاكِ وَلَا أَمْسَى فُؤَادِيَ مَلَّكِ

وَلَا غَرَّنِي النَّأْيُ المُفَرِّقُ بَيْنَنَا وَلَا كَثْرَةُ الوَاشِيْنَ إِنْ كَانَ غَرَّكِ

وَلَا أَحْدَثَ الوَاشُوْنَ فِيْ ذَاتِ بَيْنِنَا لَكُمْ غَيْرَ مَا سَاءَ الوُشَاةَ وسَرَّكِ

وَلَكِنْ وَشَى وَاشٍ لِيُفْسِدَ بَيْنَنَا عَدُوٌّ مُبِيْنٌ فَافْتَرَى كَذِبًا لَكِ

يتبدّى في هذه الأبيات خطابٌ دفاعيٌّ رقيقٌ، يخاطب فيه كعبٌ محبوبته خطابَ من يدرك هشاشة العلاقة بفعل أطرافٍ ثالثة، ويؤكّد ثبات فؤاده على محبّتها، ويوجّه الاتهام صريحًا إلى ذلك الواشي المبين الذي لا يخفي عداوته؛ ليبرهن على أنَّ ما حدث من فتورٍ أو خلافٍ لم يكن من أثره هو، بل من كيد الآخرين.

وتأتي نغمة كعب هنا على السُّلَّم الشعريّ ذاته الذي سار عليه كثير من العذريّين، إذ لطالما أظهروا ضيقهم بالنَّقل الكاذب، واعتبروا الوشاية جريمةً عاطفيَّةً تهدم البيوت قبل أن تُبنى، فهذا عروة بن حزام يصبُّ عليهم غضبه ولعناته فيقول[16]:

ألا لعنَ اللهُ الوشاةَ وقولهمْ فُلاَنَةُ أَمْسَتْ خُلَّةٌ لِفُلاَنِ

ولعل هؤلاء الوشاة والعذَّال في نظر العذريّين كانوا «رموزًا للمجتمع، وحصارهم لهؤلاء العشَّاق هو رمزٌ لحصار المجتمع ووطأة أعرافه وتقاليده»[17].

4- العطش واشتهاء الرّيّ:

يجد النّاظر في شعر كعب إشارة إلى ظمأ نفسه، وعدم ارتوائها ببلوغِ الماء مهما فاض وكثر، وهي إشارةٌ كثر دورانها في الشّعر العذريّ، ويبدو أنّ عطشهم هذا كان عطشًا نفسيًّا، لا يرويه إلا لقاء الأحبَّة ورؤيتهم، يقول كعب في ذلك[18]:

يا نَفْسِ حِنِّي فَقَدْ أَمْسَيْتِ مُفرَدَةً عَمَّن بُلِيْتِ بِذِكْرَاهُ وعُدِّيْتِ

عَمَّن تَوَدِّيْنَ حَتَّى أَنْتِ صَادِيَةٌ لَا تَرْتَوِيْنَ وَلَوْ فِي الجَمّ خُلِّيت

(عُدّيت: من التَّعَدِّي وهو الظُّلْم. والصّادي: من به عطشٌ شديد. والجَمُّ: ما اجتمع من ماء البئر. وخُلِّيتِ: تُرِكت).

فنفس الشَّاعر الَّتي غدت أسيرة الذكرى، حبيسة الوجد والحنين، ألمَّ بها ظمأٌ لا يُروى، وعطشٌ لا يبرح، ولو أتيح لها فيضٌ جمٌّ من المياه، وهذه الحالة الوجدانيّة من الحرمان العاطفيّ المتجلّي بالظَّمأ والعطش نجد نحوًا منها في شعر كثيّر عزة حين يقول[19]:

إنّي وإيّاك كالصّادي رأى نَهَلاً وعندَهُ هُوَّةٌ يَخشى بها التَّلَفَا

رأى بعينيهِ ماءً عزَّ مورِدُهُ وليسَ يملِكُ دونَ الماءِ مُنْصَرَفا

فورود الماء عند كثير كان مهلكةً يخشى الموت دونها، وأمَّا عند كعب فكان الماء مهما بلغ كثرةً لا يروي غليله، ويبدو أنَّ هذا الماء في أشعارهم كان رمزًا إلى الحبيبة الغائبة، وأنَّ عطشهم هذا ما هو إلا توق نفوسهم إليها[20].

5- الوقوف عند جمال المحبوبة:

على الرّغم من اشتغال كعب بوصف حرارة الجوى وحرقة الوجد؛ فإنّه لم يغفل عن الإشارة في بعض الأحيان إلى صفات محبوبته الحسّيّة، وإن كان تناوله لهذا الجانب ضئيلًا مقارنة بشعراء الغزل الحسيّ، وكثيرًا ما كان يُتبع تلك الأوصاف بأوصاف معنويّة زانت المرأة وفقًا لمعايير المجتمع في ذلك الوقت، يقول[21]:

مُنَعَّمَةٌ لا يَخرُقُ البُرْدَ طُولُهَا وَلَا قِصَرٌ في أُمِّ عَمْرو يَعِيْبُهَا

تَدُقُّ الخَلَاخِيْلَ المُلَاحَمَ بِرُعْبُوبَةِ السَّاقَيْنِ دُرْمٍ كُعُوْبُهَا صَوْغُهَا

وَتَلْوِي إِزَارَ القَزِّ مِنْهَا بِدِعْصَةٍ مُبَتَّلَةٍ عَزَّ الرِّمَالَ كَثِيبُهَا

إِذَا هِيَ صَافَتْ لَمْ تُعَلِّيْ سَمَانَةً وَإِنْ شَحَبَتْ لَمْ يُبْدِ عَيْبًا شُحُوْبُهَا

يَهُوْنُ عَلَيْهَا أَنْ تَبِيْتَ خَمِيْصَةً ولِلضَّيْفِ أَوْ بَعضِ العِيَالِ نَصِيْبُهَا

لَزُوْمٌ لِإِزْرَارِ القَمِيْصِ مُشِيْحَةٌ عَلَيْهِ إِذَا مَا الهُوْجُ ضَاعَتْ جيوبُهَا جُيُوْبُهَا

(المـنَعَّمةُ: الحَسنةُ العيشِ، المـتْرَفةُ. وخَرَقْت الثوب: إذا شَقَقْتَه. والبُرْد: ثوب فيه خطوط. والرُّعْبُوبة: الطويلة. وكعب الإنسان: هو العظمُ الناشزُ فوق قدمِه. والدَّرَمُ في الكعب: أَن يوازِيَهُ اللحمُ حتى لا يكون له حَجْمٌ. والقزّ: الحَرِير. والدِعْصُة: قِطْعَةٌ من الرَّمْلِ مُسْتَديرةٌ. وامرأَة مُبَتَّلة: تامَّة الخَلْق. والكَثيبُ: التَّلُّ مِنَ الرَّمْلِ، يريد أنها فاقتها وكانت أحسن منها وأجود. وصافت: من الصَّفاء؛ وهو خُلوصُ الشيءِ من الشوهِ. وتعلِّي: تبرز وتظهر. والسَّمانة: مصدر سَمِن. والخَمْصُ والخَمَصُ: هو خَلاء البطن من الطعام جوعًا. أَزْرَرْتُ القَميصَ، إذا جعلتَ له أَزْراراً. والـمُشِيحُ: الجادُّ والحَذِرُ. والهُوْج: جمع هوجاء؛ وهي المرأة التي بها تَسَرُّعٌ وحُمْقٌ. وجَيْبُ القَمِيصِ: طوقه).

يتغنّى الشاعر في هذه الأبيات بامرأة متكاملة الحسن، جمعت بين جمال الشكل وجمال الجوهر، فيصف حسن قامتها التي لا يعيبها قصرٌ ولا طول، ويصوّر ساقيها الممشوقتين الممتلئتين، المزينتين بالخلاخيل المُتقنة الصّياغة، لينتقل بعد ذلك إلى وصف امتلائها الأنثويّ في صورة شعريَّة لطيفة، مشبّهًا الأرداف بالدِّعصة، وقد انحنى الإزار من فوقها، ويشير إلى تمام خلقها، وخلوص جمالها من العيوب، فلا

السِّمَن يفسده، ولا النُّحول يشينه، وبعد أن فرغ من التغنّي بمحاسن تلك المرأة الحسّيّة ينتقل ببراعة إلى تصوير كرمها وطيب خلقها؛ فهي لا تبالي أن تنام جائعة لتقدِّم نصيبها من الزَّاد إلى الأبناء أو الضِّيفان، كما يصور عفَّتها وحذرها؛ فهي تحرص دائمًا على إزرار قميصها وستر طوقه، في حين تفرِّط كثير من النِّساء المتسرِّعات في ذلك!!

ويبدو أنّ هذا الجنوح إلى وصف محاسن الجسد لا يتعارض مع التيّار العذري بمجمله الذي لم يكن بمنأى عن تناول هذه الصّفاتِ حسيَّةً ومعنويَّةً، وإن كان قد شاع بين الدّارسين غياب الاحتفال بجمال المحبوبة الحسّيّ في أشعار العذريّين فإنّ الناظر يجد في بعض قصائدهم عنايةً وذكرًا للمحاسن الجسديّة بلا إيغال ولا إغراق، فهم «قد نظروا إلى المرأة نظرةً لا تخلو من المنطق والاتّزان والاعتدال، فخصّوا حسنها الماديّ بعنايتهم، وخصّوا محاسنها النفسيَّة ببعض هذه العناية، وكشفوا بذلك عن توازنهم النّفسيّ»[22].

6- الوقوف على الأطلال وذكر الارتحال:

نجد في إحدى قصائد كعب أنَّه سار في غزله على سنن الجاهليّين، محافظًا على التقاليد الفنيّة المعروفة في بناء القصيدة. فيبدأ بالبكاء على ديار ميلاء، مستحضرًا صورة الحبيبة الغائبة التي كانت تنزل في تلك الدّيار، ثم يرسم صورة بديعة لرحلته إليها مستعينًا بعناصر من بيئته البدويّة، فيقول[23]:

خَلِيْلَيَّ وَالرَّاقِيْ عَنِ العِرْضِ قَابِلٌ   لِذِي البَثِّ مِنْ أَشْيَاعِهِ المـُتَبَرِّمِ

قِفَا فَاسْـــأَلَا الأَطْـــلَالَ بَيْنَ أَسِلَّة الـــــــرِّدَاهِ   وَهَضْبِ العَالَـــةِ الـمُتَثَلِّـمِ

مَتَى العَهْدُ مِنْ مَيْلَاءَ أَوْ هَل لِهَائِمٍ   بِمَيْلَاءَ ذَاقَ النَّأْيَ مِنْ مُتَلَوَّمِ

فَإِنْ هُوَ لَمْ يَنْطِقْ وَكَانَ جَوَابُهُ   بَنَاتِ الصَّدَى يَأنَمْنَ مِنْ كُلّ مَأَنَمِ

فَقُوْلَا لِبَاقِيْ رَسْمِ مَيْلَاءَ بِاللِّوَى   لِوَى الهَضْبِ بَيْنَ الـمَغْرِ وَالـمُتَخَرَّمِ

خِيَامٌ تَهِفُّ الرِّيْحُ فِيْ حُجُرَاتِهَا وَنِيٌّ كَطَوْقِ الفِضَّةِ المـُتَفَصِّمِ

عَلَيْكَ السَّلَامُ أَيُّهَا الرَّبْعُ بِاللِّوَى وحُيِّيتَ مَسْؤُولًا وَإِنْ لَمْ تَكَلَّمِ

بِمَا كُنْتَ إِذْ مَيْلَاءُ مَيْلَاءُ، وَالنَّوَى جَمِيْعٌ، وشَعْبُ الدَّارِ لَمْ يُتَقَسَّمِ
جُيُوْبُهَا

ويقول فيها:

وَدَاوِيَّةٍ قَفْرٍ يُغَنِّي بِهَا الصَّدَى غِنَاءَ حَمَامِ الأَيْكَةِ الـمُتَرَنِّمِ

سَرَيْنَا بِهَا مِنْ حُبِّ مَيْلَاءَ بَعْدَمَا بَلَوْنَا عُلَالَاتِ الـمَطِيِّ الـمُخَزَّمِ

لِنَدْنُوَ مِنْ مَيْلَاءَ أَوْ نُعْقَبَ الَّذِيْ قَضَيْنَا فَنُجْزَى يَوْمَ بُؤْسٍ بِأَنْعُمِ

(اللِّوَى: ما التوى من الرمل، أو هو مُنْقَطَعُ الرمل. هَضْب: جمع هَضبة؛ وهي الجبل المنبسط على وجه الأرض. والمـَغَرُ والمُغْرَةُ: لونٌ إلى الحُمْرَةِ، وذكر المحقق أنها فسرت في الحاشية بالقِران الحُمْر، والقِران جمع قَرْنُ؛ وهو الجُبَيْلُ المنفرد. والمتخرَّم: التَّخَرُّمُ والانْخِرامُ: التشقق، ولعله يريد الـمَخْرِم، وهو الطريق في الجبل أَو الرمل، وقيل: هو مُنْقَطَعُ أَنف الجبل. وهَفَّتِ الريح تَهِفُّ: إذا سُمِع صوت هُبوبها. الفَصْم والتَّفَصُّم: الكسر من غير بينونة. والرَّبْع: المنزل والدار. والرَّسْمُ: الأَثَرُ. والنَّوى: الدار، أو الحاجة، أو مَسِيرُ الحيِّ مُتَحَوِّلين من دار إلى أُخرى. والشَّعْبُ: الجَمعُ. والدَّاوِيَّة: المفازة. والصَّدى: طائِرٌ يَصِرُّ بالليلِ، أو هو ذكر البوم. والأَيْكُ: الشَّجَرُ الـمُلْتَفُّ الكثير، واحده أيكة. والتَّرْنِيمُ: تطريب الصوت. وبَلاَهُ السَّفَرُ وغيره: أَعْيَاهُ. والعُلاَلَةُ: بقيَّةُ كلِّ شيءٍ، ويقال: تَعالَلْتُ الناقةَ؛ إذا اسْتَخْرَجْتُ ما عندها من السَّيْر. وخَزْم البعير: أن يُثقَب جانبُ أنفهِ ويوضَع فيه الخِزامة، وهي حلقةٌ من الشَّعْر يُشَدّ بها الزِّمام. وعَقَبَه: إذا جاءَ بعده).

يُطلّ علينا كعب في هذه القصيدة بروحٍ جاهليةٍ راسخة، فيسير على نهج الأوائل مستلهمًا منهم بنية القصيدة الجاهليَّة في افتتاحها بذكر الدِّيار والبكاء على الأطلال، فها هو يخاطب صاحبيه، تمامًا كما فعل امرؤ القيس من قبله، ليستحثّهما على مشاركته الحزن واستدعاء ذكريات ديار ميلاء التي غدت رسومًا

وأطلالًا، ويتوسَّل إلى هذه الدّيار الصَّامتة أن تردّ عليه السَّلام، وكأنَّها لا تزال تنبض بروح من كانت تسكنها.

ويستعيد تفاصيل الرّحلة المضنية نحو ديار المحبوبة، موظِّفًا عناصر بيئته البدوية؛ من هضاب ورمال وخِباء ونجائب منهكة، ولا ريب أنَّ هذه التفاصيل ليست وصفًا خارجيًا فحسب، بل امتداد لحالته النفسيَّة المعلّقة بين البُعد والرغبة، وبين العشق والتيه.

وإذا كان كعبٌ قد تأثّر بمذهب العذريّين في صدق العاطفة ونقاء الحبِّ، فإنَّ بنية قصيدته ومناخها التصويريّ يوحيان بانتمائه العميق إلى تقاليد الجاهليّين. فالغزل عنده ليس استهلالًا عابرًا، بل بنية دلاليَّة تُمثّل جوهر القصيدة والعمد الذي تقوم عليه.

إنَّ كعبًا في هذه الأبيات لا يكتب حنينه إلى امرأة فحسب، بل يُسطّر وفاءه الفنّيّ لتراثٍ شعريٍّ عريق. فعلى الرغم من أنَّه عاش في صدر الإسلام، فإنَّ وجدانه الشعريّ لا يزال مشدودًا إلى أعراف الجاهليَّة، حيث تُنقش الكلمة على صخور الدِّيار، وتُسقى الذكرى من دموع الوقوف على الأطلال. وهذا ما يجعل شعره وثيقةً أدبيّة فريدة، تجمع بين حرارة التّجربة وعبق الموروث.

الخصائص الأسلوبيَّة للغزل عند الشاعر:

1- التَّكرار:

يُعدّ التّكرار من أبرز الظواهر الأسلوبيَّة التي تطبع شعر كعب بطابعٍ خاص، ويمكن للباحث المتأمّل أن يرصد هذا التكرار على مستويين متمايزين: مستوى المعاني، ومستوى الألفاظ.

فعلى مستوى المعاني، يُلاحَظُ أنَّ كعبًا لا يتردَّدُ في العودة إلى الأفكار والعواطف نفسها داخل القصيدة الواحدة، مما يُضفي على شعره نفحةً من الإلحاح الشعوريّ والتوكيد الوجدانيّ، فمن ذلك قوله[24]:

يَقُوْلُونَ: بَعْضُ النَّاسِ يَشْقَى مِنَ الهَوَى أَلَا لَا يُدَاوِي النَّفْسَ إِلَّا حَبِيْبُهَا

كَمَا لَا يُدَاوِيْنِيْ منَ الشَّوقِ والهَوَى مِنَ النَّاسِ إِلَّا أمُّ عَمروٍ طَبِيبُها

ثمَّ لا يلبث أن يُعيد المعنى نفسه بأسلوبٍ مغايرٍ بعد بضعة أبيات فيقول:

خَلِيْلَيَّ مَا مِنْ حِيْبَةٍ تَرَيَانِهَا بِجِسْمِيَ إِلَّا أُمُّ عَمروٍ طَبِيبُهَا

(الحَوْبَة والحِيبَة: الهَمُّ والحاجَة).

في كلا الموضعين، يعيد الشَّاعر صياغة الفكرة ذاتها؛ وهي أنَّ الحبيب وحده هو دواء النَّفس وشفاء الآلام، ولا يخفى ما في هذه الإعادة من توكيدٍ للانفعال، وإبرازٍ لمركزيّة الحبيبة في حياة الشَّاعر، وتأسيسٍ لإيقاع شعوريّ داخليّ يُقرّب القارئ من جوّ القصيدة النفسيّ.

وتكرار المعاني أمرٌ ملحوظٌ في الغزل العذريّ؛ ذلك أنّ الشّاعر «حين يتحدّث لا يتحدث لأنَّ فكرة ما قد تبلورت في ذهنه، ولكنَّما يتحدَّث لأنَّ عاطفةً عارمة كانت تجيش في صدره، ولذلك لا يهمّه أن يعاود المعنى وأن يعاوده قريبًا من صورته السَّابقة أو في مثل صورته السَّابقة، ولذلك لا يهمّه أيضًا أن يكون هذا المعنى طريفًا أو جديدًا، عميقًا أو بعيدًا، وكلُّ الذي يهمّه هو أن يعبّر عن هذا الفيض النفسيّ»[25].

وأمَّا التّكرار على مستوى الألفاظ فيبدو أكثر حضورًا في شعر كعب؛ فلا تكاد تخلو قصيدةٌ منه، ويتنوَّع هذا التَّكرار ليتخذ أشكالًا متعدّدة؛ فيتجلَّى بتكرار الأعلام تارة، وبتكرار اشتقاقاتٍ من الجذر الواحد تارة، وبتكرار حروف المعاني ولا سيَّما النّفي والنّداء تارة أخرى، ولا شك في أنَّ وظائفه قد تنوَّعت كذلك، ومن أمثلة التّكرار اللفظيّ في شعر كعب قوله[26]:

دَعَتْكَ دَوَاعِي أُمِّ عَمْرٍو وَلَو **دَعَتْ** صَدًى بَينَ أَرْمَاسٍ لَظَلَّ يُجِيبُهَا

فَيَا أُمَّ عَمْرٍو **ثَوِّبي** ذَا قَرَابَةٍ **أَثَابَكِ** جَنَّاتِ النَّعِيمِ **مُثِيبُهَا**

أَثِيبِي فَتًى يَغدُو مَعَ الشَّمْسِ شَوْقُهُ مِرارًا ويَأْتِيهِ بِشَوقٍ غُرُوبُها

لَهُ زَفْرَةٌ يَا أُمَّ عَمْرٍو وعَبْرَةٌ يُبَلَّى بِهِ يَا أُمَّ عَمْرٍو دَبِيْبُهَا

(بَلَّى الأمرُ فلانًا: أَتعبه ونَهكه. ودَبَّ يَدِبُّ دَبيباً: سَرى).

نلاحظ تكرار الشَّاعر اسم الحبيبة (أمّ عمرو) الذي يشي بتلذّذ الشاعر واستمتاعه بذكرها، كما نلاحظ تكرار الاشتقاقات (دعتك، دواعي، دعت) و(ثوِّبي، أثابك، مثيب، أثيبي) الذي يُعبّر عن حالة شعوريّة ملتهبة، تفيض بالشّوق والتوسّل، وكأنَّ اللّغة تضيق ذرعًا بعاطفة لا تهدأ، فتبحث عن منافذ للتّنفيس عنها في هذا التّكرار، ويبدو هذا الانفعال جليًّا عند تكراره بعض الأساليب الإنشائيَّة، كما في قوله[27]:

أَيَا أُمَّ عَمْرٍو لِمْ قَعَدْتِ مَعَ الَّذِيْ وَشَى بي؟ فَقَدْ أُخْبِرْتُ مِنْ ذَرْوِ ذَلِكِ

وَيَا أُمَّ عَمْرٍو قَوْمُكِ اليَوْمَ قَدْ جَنَوْا حُرُوْبًا، وَقَوْمِيْ قَدْ جَنَوْا مِثْلَ ذَلِكِ

أَيَا أُمَّ عَمْرٍو إِنْ سَكَتُّ عَرَفْتِهَا وَإِنْ قُلْتِ: بَيِّنْ، قُلْتُ: سَرْعَ انْفِتَالِكِ

أَيَا أُمَّ عَمْرٍو كَيْفَ يَفْرَحُ ذُو الهَوَى بِلُقْيَانِكُم وَالـمَوْتُ عِنْدَ زِيَالِكِ

(ذَرْوٌ من قول: طَرَفٌ منه. والسِّرْع والسَّرْع: السّرعة. وانفتالك: انصرافك. والزِّيالُ: الفِراق).

يتكرر النّداء أربع مرّات في أربعة أبيات متتالية، متَّجهًا نحو الحبيبة (أمّ عمرو)، بما يعكس تشظّي العاطفة وعمق التّوجّع والتّوسّل، فالنّداء هنا لا يُقصد به الحضور الحسّيّ للمخاطَبَة، بل هو نداءٌ إلى الذّكرى، وإلى الأطياف العاطفيَّة التي لا تنفكُّ عن ملاحقة الشَّاعر حتَّى بعد الفراق، ولعلّ تراكم النّداءات وتتابعها من دون فاصلٍ كبيرٍ يكشف عن تخبّط داخليّ، تتزاحم فيه مشاعر الغضب والحزن والأسى والرّجاء في صوت شعريٍّ واحد.

ولا يخفى ما في هذه النّداءات من أثرٍ عميقٍ في بناء نغم إيقاعيٍّ داخليٍّ للقصيدة، غير أنَّ هذا الإيقاع يبدو متوتِّرًا عنيفًا، يفصح عن خذلانٍ عاطفيّ، وتمزّق داخليٍّ يصعب على الكلمات أن تحيط به دفعة واحدة، ممَّا يضطرّ الشّاعر إلى تكرار النّداء كأنّه يُعيد طرق بابٍ مغلق في يأسٍ يتجدّد كل حين.

2- الاعتماد على الألفاظ ذات الدّلالات الشعوريّة القويّة المتأجّجة، والطاقة الانفعاليَّة الواضحة، وهي ألفاظٌ مأنوسةٌ قريبةٌ تختلف عن تلك الَّتي كانت تشيع في أشعار فحول الجاهليَّة، يقول:

خَلِيْلَيَّ عن أيِّ الَّذِي كَانَ بَيْنَنَا مِنَ الوُدِّ أَوْ بَاقِي الهَوَى تَسَلَانِي؟

فَمَا حُبُّ أُمِّ العَمْرِ إلَّا سَجِيَّةٌ بَرانِي عَلَيْهَا اللهُ حِيْنَ بَرَانِي

طَوانِي عَلَى بَذلٍ لَهَا وَمَوَدَّةٍ أَجَلْ وَأُنُوْفُ الكَاشِحِيْنَ عَوَانِ

نلمس في هذه الأبيات عذوبة الألفاظ وسلاستها وقدرتها على التَّعبير عن ذلك التدفّق النّفسيّ الذي يحسّ به الشّاعر، فكلماتٌ مثل: الودّ، والهوى، والحبّ، والسّجيّة، والمودّة، والبذل كلُّها ألفاظٌ مألوفةُ التّداول، ولكنَّها تحمل شحناتٍ وجدانيّة مكثّفة، تُعبّر عن التّعلّق العاطفيّ الأصيل، والانقياد الفطريّ للحبّ، فالشّاعر ينساب مع تيَّار وجدانه، مُعتمدًا على لغةٍ توازي هذا الانسياب، فلم تعد الألفاظ مجرّد أدواتٍ للبيان، بل هي انعكاسٌ مباشرٌ للحالة الوجدانيّة، تحوّلت فيه الكلمة إلى كيان نابضٍ بالحياة، يستدعي الشّعور أكثر ممَّا يستدعي الزّخرف اللّفظيّ.

ومعلومٌ أنَّ دواوين العذريّين تعجّ بهذه الألفاظ المشحونة بالحرارة والوجد التي جعلت من ذلك الشّعر لصيقًا بالنّفوس، لائطًا بالقلوب، وأسهمت في تجديد اللّغة الشعريّة وشحنها بألفاظٍ تعبّر عن الحالات النفسيّة والوجدانيّة.

3- الميل إلى بناء القصيدة:

فنجد أنَّ معظم ما نظمه كعب يقوم على بناء القصيدة لا المقطَّعة، غير أنَّ هذه القصائد كانت تُخلِص إلى غرضها الغزليّ من أوّلها إلى منتهاها لا تلتفت إلى غرضٍ سواه، وهذا الأمر وفّر لقصائده وحدة الغرض التي لا نكاد نراها في قصائد الجاهليَّة، فقد تجاوز كعب الطَّابع الخاطريّ الذي ميّز معظم أشعار العذريّين،

فجاء شعره أقرب إلى البناء المتكامل، لا التّجربة المجتزأة. ولا ريب أنَّ هذا الميل يعكس نَفَسًا شعريًّا طويلًا، وقدرةً على مدّ التّجربة العاطفيّة في الزّمن الشّعريّ، مع الحفاظ على حرارتها الوجدانيّة من مستهلّ النص إلى ختامه.

ولا نعدم وجود المقطَّعات في شعر كعب، غير أنَّها كانت قليلةً بالنَّظر إلى قصائده، وهذا الأمر يخالف ما يشيع في أشعار العذريّين من الميل إلى المقطَّعات الَّتي لم تكن عندهم سوى نفثة مصدور أو زفرة اشتياق تعبّر عن خاطرةٍ واحدةٍ أو حالةٍ نفسيَّة لها بعض التَّميُّز[28].

ويُفهَم من هذا الفرق أنّ كعبًا لم يكن مجرّد ناقل لتجربة شعورية لحظيّة، بل كان منشئًا لقصيدة الحبّ، يخطّها بروح الصانع، لا الملهوف فقط، ممّا يضعه في منزلة خاصّة ضمن سلّم تطوّر القصيدة العذرية؛ فهو أقرب إلى من جعل من العاطفة رؤية وبناءًا، لا مجرد شعور جامح.

ويمكن القول إنّ في شعر كعب إرهاصًا مبكّرًا لبنية القصيدة ذات الغرض الواحد والهيكل المتماسك، كما سيعرفها الشّعر العربيّ في العصور التالية، حيث غدت القصائد تدور حول نواةٍ شعوريَّةٍ واحدةٍ لا تُفارقها حتى البيت الأخير.

خاتمة البحث:

رأينا ممَّا تقدَّم كيف تقاطعت تجربة كعب بن مشهور المُخَبَّلي مع تجارب الشّعراء العذريّين من حيث البيئة والموضوع والأسلوب؛ إذ انبثق حبُّه في بوادي الحجاز معقل العذريّين، وعبّر عن معانٍ عاطفيَّة صادقة تشبه ما اجترحه أولئك القوم من لوعةٍ ووجدٍ وحرمان. وقد أخلص في شعره لمعشوقتين: أم عمرو وأختها ميلاء، في مفارقة لافتة لما ألفناه في التجارب العذريَّة الشَّهيرة التي ارتبطت غالبًا باسم امرأة واحدة، يقول في ذلك[29]:

مِنَ النَّاسِ إِنْسَانَانِ دَيْنِي عَلَيْهِمَا مَلِيَّانِ لَوْ شَاءَا لَقَدْ قَضَيَانِي

غَرِيْمَانِ أَمَّا أُمُّ عَمْرٍو فَمِنْهُمَا وَأَمَّا عَنِ الأُخْرَى فَلَا تَسَلَانِي

لكنَّ المثير أنَّ هذا التَّعدُّد لم يفضِ إلى تشتُّتٍ عاطفيٍّ، بل منح تجربته سعة وجدانيَّة نادرة، وإنَّ النَّظر في الخصائص المعنويَّة والأسلوبيَّة الَّتي دارت في فلك شعره يدفعنا إلى القول بلا شك: إنَّ كعبًا شاعر عذريٌّ بامتياز، بل إنَّ القيمة الفنيَّة لشعره لا تقل عن أشعار مشهوري العذريّين الذين أُشبعوا دراسةً وتحليلًا.

وكانت للشَّاعر تجربة فريدة وإضافات مميَّزة إلى هذا التَّيار؛ ولا سيَّما حين حاول أن يسير على سَنن الجاهليّين في عدد من قصائده، فبكى الدِّيار وارتحل في بعض مطالعه أحيانًا، وربَّما تخلَّى عن تلك المقدّمات وأخذ بناصية الغزل من فوره، كما مال إلى القصائد أكثر من المقطَّعات، والتزم في قصائده وحدة الغرض والموضوع، وأسهم في تطويع اللُّغة حين استخدمها للتعبير عن مكنونات نفسه وما يجيش فيها من حزن وهمٍّ، فكان شعره نقطة تماسٍّ بين مرحلتين، وحلقة وصل مهمة بين البيان الجاهليّ وروح الغزل العذريّ الإسلاميّ، ومثّلت تجربته – رغم حداثة صداها النقديّ – لبنةً فنيّةً حقيقيّةً في صرح الشّعر العذريّ، بل أحد أركانه المهملة التي آن لها أن تُستعاد وتُقرأ بحقِّها ومكانتها.

إنَّ الوقوف على هذه التّجربة وإحياءها لا يعني إنصاف شاعر غيّبته المصنَّفات فحسب، بل هو إثراءٌ للحركة الأدبيَّة نفسها، وإضافة نوعيَّة إلى فسيفساء الحبّ العذريّ، ونفاذٌ جديدٌ إلى منطقة ظلّت طويلاً حكرًا على أسماء بعينها، في حين أنَّ صوت كعب فيها لا يقل صفاءً ولا عمقًا، بل يحمل خصوصية وتفردًا، ولعلّ هذا البحث يكون مدخلًا لمزيدٍ من الاشتغال على شعر كعب ومقارنة تجربته بنظرائه، بما يسهم في إعادة رسم المشهد الغزليّ في القرن الهجريّ الأول بوعيٍ أعمق وقراءةٍ أشمل.

الإحالات والهوامش

تاريخ الأدب العربي ـ العصر الاسلامي:٣٥٩.

[2] المرأة في الشعر الأموي، د. فاطمة تجور: 122.

[3] نسبه الهجري إلى خثعم في التعليقات والنوادر: 2/811 و812 و814، وذكر الآمدي في المؤتلف والمختلف: 217 أنه أعرابي لا يعرف نسبه، وتابعه ابن ماكولا في الإكمال: 7/224، وينسب إلى قيس في الأغاني: 20/165 وما بعدها، ومعجم الشعراء: 281، وتاريخ دمشق: 50/133. كما ورد ذكره في

الإصابة في تمييز الصحابة: 6/221، ومصارع العشاق: 2/140، والتذكرة الحمدونية: 6/154، والمرقصات والمطربات: 234، وتزيين الأسواق: 89.

[4] انظر مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق المجلد 66، ص211 – 227.

[5] التعليقات والنوادر: 2/807 (الحاشية 1)، وانظر الأغاني: 20/165.

[6] التعليقات والنوادر: 2/807.

[7] اللسان: (صدي).

[8] انظر الأغاني: 20/165 وما بعدها، وانظر: مصارع العشاق: 140، والتذكرة الحمدونية: 6/154، وتاريخ دمشق: 50/134، ومختصره: 21/174، وتزيين الأسواق: 89.

[9] الغزل العذري، د. يحيى الجبوري: 37.

[10] التعليقات والنوادر: 2/812.

[11] التعليقات والنوادر: 2/813.

[12] ديوان عروة بن حزام: 36.

[13] التعليقات والنوادر: 2/814.

[14] تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام، د. شكري فيصل: 276.

[15] التعليقات والنوادر: 2/811.

[16] ديوان عروة بن حزام: 42.

[17] المرأة في الشعر الأموي: 130.

[18] التعليقات والنوادر: 2/809.

[19] الحماسة: 2/146، وليس في ديوانه.

[20] يُنظر: المرأة في الشعر الأموي: 134.

[21] التعليقات والنوادر: 2/807.

[22] المرأة في الشعر الأموي: 207.

[23] التعليقات والنوادر: 2/811.

[24] التعليقات والنوادر: 2/807.

[25] تطور الغزل: 270.

[26] التعليقات والنوادر: 2/807.

[27] التعليقات والنوادر: 2/810.

[28] في الشعر الإسلامي والأموي: 136.

[29] التعليقات والنوادر: 2/812.

المصادر والمراجع

1- الأغاني: لأبي الفرج الأصفهاني (356هـ)، تحقيق: د. إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ط3، 2008م.

2- تاريخ الأدب العربي، العصر الإسلامي: د. شوقي ضيف، دار المعارف بمصر، ط16، م١٩٩٦.

3- تاريخ دمشق: لابن عساكر (571هـ)، تحقيق: عمر بن غرامة العمروي، دار الفكر، 2001م.

4- التذكرة الحمدونية: لابن حمدون (562هـ(، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، 1996م.

5- تزيين الأسواق: لداود الأنطاكي (1008هـ)، المطبعة الأزهرية، القاهرة، ط2، 1319هـ.

6- التعليقات والنوادر: لأبي علي الهجري، تحقيق: حمد الجاسر، دار اليمامة، الرياض، 1992م.

7- تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام: د.شكري فيصل، مطبعة جامعة دمشق، 1379ه/1959م.

8- ديوان الحماسة لأبي تمام، تحقيق: أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية ـــ بيروت، 1998م.

9- ديوان عروة بن حزام: جمع وتحقيق: أنطوان القوال، دار الجيل، بيروت، 1995م.

10- الغزل العذري: د.يحيى الجبوري، دار البشير، 1426ه/2005م.

11- في الشعر الإسلامي والأموي: د. عبد القادر القط، دار النهضة العربية، بيروت، 1407ه/1987م.

12- لسان العرب: لمحمد بن مكرم بن منظور (711 هـ)، دار صادر، بيروت.

13- المرأة في الشعر الأموي: د. فاطمة تجور، اتحاد الكتاب العرب، 1999م.
14- المرقصات والمطربات: لابن سعيد الأندلسي (673ه)، دار حمد ومحيو.
15- مصارع العشاق: لجعفر بن أحمد بن الحسين السراج (500هـ)، دار صادر، بيروت.
16- معجم الشعراء: لعمران بن موسى المرزباني (384ه)، تحقيق: د.فاروق اسليم، دار صادر، 2005م.