mütefekkir
Aksaray Üniversitesi İslami İlimler Fakültesi Dergisi

cilt / volume: 9 • sayı / issue: 18 • aralık / december 2022 • 525-539
ISSN: 2148-5631 • e-ISSN: 2148-8134 • DOI: 10.30523/mutefekkir.1219598

مشهد المرأة النَّادبة في القصيدة الجاهليّة: دراسة وصفية

Cahiliye Şiirinde Ağıt Yakan Kadın Sahnesi: Betimsel Bir İnceleme

The Lamenting Woman Scene in the Pre-Islāmic Poem: A Descriptive Study

Hafel ALYOUNES
Dr. Öğr. Üyesi, Siirt Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Temel İslam Bilimleri Bölümü Arap Dili ve Belagatı Anabilim Dalı, Siirt, Türkiye ror.org/05ptwtz25
Assist. Prof., Siirt University Faculty of Islamic Sciences Department of Basic Islamic Sciences Department of Arabic Language and Rhetorics, Siirt, Turkey
hafel2015@gmail.com https://orcid.org/0000-0002-8125-2298

Mucahit EKİNCİ
Doktora Öğrencisi, Bursa Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Temel İslam Bilimleri Bölümü Arap Dili ve Belagatı Anabilim Dalı, Bursa, Türkiye ror.org/03tg3eb07
Lecturer. Dr., Bursa Uludag University Institute of Social Sciences Department of Basic Islamic Sciences Department of Arabic Language and Rhetorics, Bursa, Turkey
mucahithoca@hotmail.com https://orcid.org/0000-0003-0210-0403

Makale Bilgisi / Article Information:
Makale Türü / Article Type: Araştırma Makalesi / Research Article
Geliş Tarihi / Received: 05.08.2022
Kabul Tarihi / Accepted: 26.08.2022
Yayın Tarihi / Published: 15.12.2022

Atıf / Cite as: Alyounes, Hafel - Ekinci, Mucahit. "Cahiliye Şiirinde Ağıt Yakan Kadın Sahnesi: Betimsel Bir İnceleme". *Mütefekkir* 9/18 (2022), 525-539. https://doi.org/10.30523/mutefekkir.1219598

Telif / Copyright: Published by Aksaray Üniversitesi İslami İlimler Fakültesi / Aksaray University Faculty of Islamic Sciences, 68100, Aksaray, Turkey. Tüm Hakları saklıdır / All rights reserved.

İntihal / Plagiarism: Bu çalışma hakem değerlendirmesinden geçmiş, bir intihal yazılımı ile taranmıştır. İntihal yapılmadığı tespit edilmiştir. This article has gone through a peer review process and scanned via a plagiarism software. No plagiarism has been detected.

مشهد المرأة النَّادبة في القصيدة الجاهليّة: دراسة وصفية

الملخص

يتناول البحثُ ندبَ المرأة فقط من قصيدة الرثاء التي احتفلت بمشاهد أخرى، من مثل العزاء والتأبين وما يدور في فلكها موضّحاً شكلَ البكاء، وما يرافقه من لطمٍ وشقٍّ للجيوب وحلق للرؤوس وضرب بالنِّعال وجزئيات أخرى. هذه المعاني التي عرَّفتها المعجماتُ العربيَّة بالنَّدب الذي كان تعبيراً نفسياً عن خلجات الذات المكلومَة وقتَ وقوع الألم الذي شعرت بعمقه المرأةُ الثكلى أكثر ممَّا شعرت به النادبةُ المستَأجَرَةُ التي أتقنت صنعتَها، وبرعت فيها. إلاَّ أنّ بريقَ هذه الصَّنعة خَفَت وذَبُلَ مع مجيء الإسلام الذي نهى عن مظاهر المبالغة في ندب المرأة، لأنَّ بعضاً من مظاهرها يخلّ بمنظومة القيم والمثل الأخلاقية التي حضّ أبناءَ المجتمع على الأخذ بها. كما يتناول البحثُ بعضاً من المضامينِ الفلسفية في ندب المرأة التي تعدُّ عموداً مَكِينًا في قصيدة الرثاء عامة والنَّدب خاصةً، لِتَمَتُّعِها بشاعرية نادرة ندَّت عند الرجل وعرّت ، مُتَّكِئًا في ذلك كلِّه على أفكار ثابتة في جنبات المجتمع الجاهلي كانت أوتادًا اعتمدها البحث وسيخلص المقال إلى نتائجَ أظهرتها الدراسة.

الكلمات المفتاحية: اللغة العربية ، الشعر الجاهلي، الرثاء، المرأة، المشهد.

Cahiliye Şiirinde Ağıt Yakan Kadın Sahnesi: Betimsel Bir İnceleme

Öz

Bu çalışmada teselli, ölüyü yâd etme ve iç âleminde gizlediği farklı sahneleri içeren yas şiirinin bir parçası olarak kadınların ağıdı, kadınların ağıt şekli ve ağıt esnasında sergilediği davranışlardan olan kendisini dövme, elbisesini yırtma, saçını yolma, ayaklarını yere vurma ve diğer bazı ayrıntılar ele alınmaktadır. “Nedb” kelimesi Arapça sözlüklerde yukarıda zikredilen anlamlarla ifade edilmektedir. Yaslı kadının bir yakınını kaybederken derinden hissettiği acı, bu eylem için kiralanan ve işini ustalıkla yapan birisinden çok daha fazladır. Fakat bu sanatın parıltısı, ağıt yakan kadınlarda abartı tezahürlerini yasaklayan İslâm’ın gelişiyle birlikte solmaya başladı. Çünkü ağıt esnasında sergilenen bazı davranışlar, toplumun insanları benimsemeye çağırdığı değerler ve ahlâkî idealler sistemine uymamaktaydı. Araştırma ayrıca genel olarak ağıt, özelde ise ağıt şiirine güçlü bir dayanak olan kadının yas tutmasında saklı bulunan bazı felsefî içerikleri de ele almaktadır. Erkek ağıdında görülemeyen duyguları barındıran kadın ağıdı, cahiliye toplumundaki belirgin gelenek ve göreneklere dayanmaktadır. Makalede son olarak çalışmada ulaşılan sonuçlara yer verilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Arap Dili, Cahiliye Şiiri, Ağıt, Kadın, Tasvir.

The Lamenting Woman Scene in the Pre-Islāmic Poem: A Descriptive Study

Abstract

In this study, consolation, commemorate the dead and the lament of women as a topic of the mourning poems, which include the tellings of different scenes that women hide in their inner world, the way women lament and their behaviors during lament, beating themselves, tearing clothes, pulling hair, hitting the ground and some other details are discussed. In the Arabic dictionaries, the word “nadb” is defined by above mentioned feelings/actions. Old women who had lost a dear one feel the pain more deeply than the rented paid mourners, who are perfected in it. However, the importance of this craft faded with the advent of Islām, which forbade the manifestations of exaggeration in the

mourning of women. Because some of their manifestations violate the system of values and moral ideals that Islam urged the people of society to adopt. The research also deals with some of the philosophical contents of women's mourning which are considered a strong pillar in the poem of lamentation genre in general. Because women's lamentation was characterized by some feelings that are seen rarely in men's lamentation. Women's lamentation is rooted deeply in the distinct traditions in pre-Islamic society. The results of the research are also included in the article.
Keywords: Arabic Language, Pre-Islāmic Poetry, Lamentation, Women, İmage.

المقدمة

كثيرًا ما يغلّف النَّفسَ البشريّة شعورٌ قاتم يتغلغل في ثنياتها، ولا تجد عنه مَصْرِفًا إلَّا أن تسلك سبيل البكاء والنَّحيب واللَّطم ، المعاني التي عرفتها المعجمات العربيّة بـ (النَّدب) الذي يلبي حاجاتٍ ملحّةً في نفس المرأة التي كانت تذيب جامد الدمع وتبعث الوجد من رقدته وتطلق العنان للنشيج والعويل، ومن ههنا تأتي أهميَّة هذا البحث في كشفه اللِّثام عن مشهد المرأة النَّادبة بحاله الذي اختلط بالرثاء والتأبين والعزاء والنعي في أذهان الباحثين الذين عرفوه بصورته التقليدية (الرثاء)، وهذا ما يخالفه مَقَالُنَا هذا الذي رَنَا إلى المصطلح في أصله وحاور أنواعه في حفنةٍ من أشعار المرأة التي عبّرتْ عن تجربتها في أحلك أوقات حياتها فتامةً بأبهى الصور وأصدق الكلمات ما جعلها تلامس الصدق الفني؛ لتماهي كلمتها بتجربتها خاصّة ولتمزجها بالحس الإنساني عامةً على خلاف الثكلى المستأجرة التي كانت تؤدي طقوسًا مآتميّةً معيّنةً.

١. النَّدب: تعريفه، حدوده

يمتاز الرثاء بمكانة مرموقة بين فنون الشعر العربيّ قاطبة؛ لما له من عاطفة صادقة، ومساحة كبيرة شغلها في ديوان العرب، فقد قيل لأعرابي ما بال المراثي أجود أشعركم؟ قال: لأنَّا نقول وأكبادنا تحترق. وكانوا يسمونه النمط الأسودَ لتعدد دوافعه وتنوعها.

وقد تناول باحثون في غير مباحث قصيدة الرثاء كلًّا واحدًا له بنيةٌ بعينها في حين آخر كانوا يتناولون مفرداتِ هذه القصيدة كلَّ مفردة على حدة، لكن من دون العناية بمفردة بعينها من مثل الندب الذي يُعَدُّ أحد أفكار قصيدة الرثاء المؤلفة من النَّدب والتأبين والعزاء التي يدور بعضها في فلك بعض وتتداخل معانيها إلى قدرٍ يصعب الفصل فيما بينها أو التمييز، واتكاءً على فحوى حياة العرب التي زخرت بمعاني الحرب في الجاهلية والفتوحات في صدر الإسلام امتاز الرّثاء بكليته بمكانة مرموقة بين فنون الشّعر المعروفة، لما له من صدق العاطفة وسلامتها النَّابعة من صدق الوجدان والإحساس السَّليم، ويُعَدُّ القول فيه من أكثر المقالات الإنسانيّة لصوقًا بالنفس وعلوقًا بها، بل امتزاجاً إلى حدِّ التَّماهي بسبب ما يجول فيها من مشاعر وأحاسيس هي أصدق مُخَبِّر عند وقوع المصيبة، فيتفطَّر القلبُ أسى وحزناً، وتسْتعرُ نِيَارُ الأَشْجان، فتأتي الألفاظ الشَّجيّة التي ترقّق القلوبَ القاسية وتذيبُ الدُّموعَ الجامدة، وتثير الحزنَ من رَبْضَته، فيعلو النَّشيج وتَشْرَقُ الحلوق وتتصدّع القلوب إنه النَّدبُ الذي جاء في كلام العرب على أنه بكاءُ الميّتِ وتعديد محاسنه، فنَدَب الميّت بعدَ مَوْتِه، هكذا قَالَه ابْنُ سِيدَهْ، من غيرِ أَنْ يُقيّد بِبُكَاء، وَهُوَ من النَّدَبِ الجراح، لأَنّه احْتراقٌ ولَذْعٌ من الحُزْن. وَفِي الصَّحاح: نَدَبَ الميّتَ: بَكاه أو بَكَى عَلَيْهِ وعَدَّدَ مَحاسِنَهُ وأَفْعَالَهُ، والاسْمُ النُّدْبَةُ، بالضَّمّ.[١] النَّدْبُ: أَنْ تَدْعُوَ النّادِبةُ الميّتَ بحُسْن الثَّناءِ في قولِها: وافُلاناهْ: واهَنَاهْ: واسْمُ ذلك الفِعْلِ النُّدبةُ وَهُو من أَبوابِ النحو: كُل شَيْءٍ فِي نِدَائِه واوٌ فَهُوَ من بَاب النُّدْبَة. وَفِي الحديثِ: كُلُّ نادِبةٍ، كاذبةٌ إلا نادبةَ سَعْدٍ، والجمعُ نَوادِبُ؛ وهو كالدُّعاءِ؛ لأنَّ النَّادبةَ تُعدِّد مَحَاسِنَ المندوب، كَأَنَّه يَسمعُها. وقيل: إنَّ النُّدْبَةَ خاصَّةٌ بالنِّسَاءِ، وإنَّ إطلاقها على تَعْدادِ محاسِنِ الميّتِ، كالمجَاز، من مثل: نَدَبَهُ إِلى الأَمْرِ: إِذا دعاهُ إِليه، وكِلاهُمَا صرَّح بِهِ غيرُ لغويٍّ. ثمّ قَالَ: النُّدْبَةُ: مأْخُوذَةٌ من النَّدَبِ، وَهُوَ الأَثَرُ، فكَأَنَّ النّادِبَ يذَكُرُ أَثَرَ مَنْ مَضَى[٢] واتكاءً على ما سلف من معاني

---

١ إسماعيل بن حمّاد الجوهريّ, *الصّحاح (تاج اللُّغة وصحاح العربيّة)*, تح: أحمد عبد الغفور عطّار، مادة: ندب، ط ٤ (بيروت: دار صادر, ١٩٨٧م), عدد الأجزاء: ٦. ٤/ ١٣٥٣.

٢ الجوهريّ, *الصّحاح*, (ندب)، ٤/ ١٣٥٣; شوان بن سعيد الحِميريّ, شمس العلوم ودواء كلام العرب من الكلوم, حسين بن عبد الله العمريّ وآخرون (دمشق وبيروت: دار الفكر, ١٩٩٩), ١/ ٦٥٣٦; محمّد بن مكرم ابن منظور, *لسان العرب*، مادة: ندب، ط٣ (بيروت: دار صادر, ١٩٩٣) ١/ ٧٥٣، أحمد مختار عمر, *معجم اللغة العربية المعاصرة* (دار عالم الكتب, ٢٠٠٨), ٣/ ٢١٨٤.

النَّدب نجد أنَّه ذكرٌ لصفات الميت ومناقبه بعبارات التفجُّع والجزع والغمّ، ويرافق هذه الأصوات النَّاحبة لطم الوجوه وتمزيق الثياب وذرّ التراب على الرّؤوس واحتضان الأرض وغير ذلك من الأفعال التي تجلب الرّاحة والطمأنينة للنادبة التي تكون في أصدق حالاتها الشُّعوريّة والنّفسيّة حتّى عُدتْ أشعار النَّدب من أجود أنواع الشعر وأكثرها رصانةً، لأنَّ النّادبة تقولها وقلبها يحترق وإلى مثل هذا أشار الجاحظ نقلاً عن الباهلي أنَّه قيل لأعرابي: ما بال المراثي أجود أشعاركم؟ قال: لأنَّا نقول وأكبادنا تحترق[٣] ويذكر البيهقيُّ أيضاً أنَّه قيل لأبي عبيدة: ما أجود الشِّعر عندكم؟ فقال: النَّمط الأسود يعني الرِّثاء[٤] الذي تعدّدت دوافعه وتنوّعت، منها: الوفاء الذي أشار إليه أبو يعقوب الخريميّ عندما سئل ما بال مدائحك محمّد بن منصور بن زياد –كاتب البرامكة– أحسن من مراثيك، قال: كنَّا يومئذٍ نعمل على الرّجاء ونحن اليوم نعمل على الوفاء، وبينهما بونٌ بعيدٌ،[٥] ومنها أيضاً الإحساس بالفناء ودنو الأجل، ونهاية الحياة والتحوّل إلى العدم،[٦] كما تعدُّ الفجيعة الذاتيّة من دوافع النَّدب المهمَّةِ وعندها يكون الشِّعر أكثر مُكْنَةً من النفس وألصق بشغاف القلب. فقد قال: عمر بن ذَرّ: سألتُ أبي: ما بال النّاس إذا وعظتهم بَكَوْا، وإذا وعظهَم غيرُك لم يبكوا؟ قال: يا بُنيّ: ليست النائحة الثَّكلى مثلَ النائحة المستأجرة.[٧] فأشعار الرثاء لاسيَّما النَّدب منها هي أكثر الأشعار علوقاً بتجربة الإنسان الذاتيّة وتعبيراً عمَّا يجول في الخاطر ساعة وقوع الحدث الجلل، ما يجعل النادبة أقرب ما تكون إلى الواقعيّة التي تنحو بها إلى الصدق الفني الذي يكشف خبايا النصوص الشعريّة وهذا ما سيكشفه البحث وبميطُ نَصِيفَهُ.

٢. ظهور موضوع الندب وعلوّه

ممّا لاشك فيه أنَّ الرثاء غرض عريض بين أغراض الشِّعر العربي ويشكّل النَّدب أحد أهم أعمدته التي يقوم عليها، وعلو الرثاء وظهوره على بعض أغراض الشعر هو علو للندب وتبيان له، وما يدلّ على ظهور موضوع الرِّثاء على موضوعات الشّعر الأخرى، انصراف عددٍ من العلماء القدامى لتطلاب هذه الأشعار على كثرتها، وسعيهم إلى تدوينها منذ القرن الأوّل الهجريّ في مصنّفات خاصّة بها مثل كتاب *الرثاء والتّعازي* لابن خلّاد الرامهرمزي (نحو ٣٦٠هـ)،[٨] وكتاب *التعازي* لأبي الحسن المدائني (٢٢٥هـ) الذي صارت إلينا منه بعضُ أجزائه التي أفاد منها المبرد (٢٨٥هـ) في نقولات ضمّنها مصنَّفه *التعازي والمراثي*[٩] وثمّة كتاب رابع، صنّفهُ اليزيديُّ (٣١٠هـ) وصرفه بتمّه وتمامه للمراثي واللافت للانتباه أنَّ علماءنا الذين سلف ذكرهم لم يفردوا باباً خالصاً لقصيدة الندب أو يتناولوها بعيدة عن العزاء والتأبين، إنما جاء الندب في مقدمة قصيدة الرثاء أو جاء بمعانيه الخاصة التي لم يتجاوزها إلى التأبين أو العزاء في قصيدة أو مقطعة درستْ على أنها قصيدة رثاء بصورة عامةٍ، وفي هذا ضربٌ من التعميم والشمولية في تناول المعاني الشّعرية ، وهو ما يحجب فحوى النَّدبِ وكُنْهِهِ، ويطمس معالمه التي حُقَّ لها أنْ تُدْرَسَ وحْدَها.

وبلغ أيضاً من اهتمام العلماء بالمراثي، أنّهم كانوا يفاضلون بينها، فيقدمون هذه على تلك كما فعل الأصمعيُّ حين قدم مرثية دريد بن الصِّمّة التي يقول منها:[١٠]

فَجِئْتُ كَأُمِّ البَوِّ رِيعَتْ فَأَقْبَلَتْ إلى جِذَمٍ مِنْ جِلْدِ سَقْبٍ مُقَدَّدِ[١١]

---

٣ أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ, *البيان والتّبيين*, عبد السّـــلام هارون (بيروت: دار الفكر, د.ت), ٣٢٠/٢; إبراهيم بن محمّد البيهقيّ, *المحاسن والمساوئ*, السيّد محمّد بدر الدّين الحلبيّ (مصـــــر: مطبعة دار السّعادة, ١٩٠٦), ٣٥/٢; أبو عمر أحمد بن محمّد بن عبد ربّه الأندلسيّ, *العقد الفريد*, أحمد أمين وآخرون (القاهرة: الهيئة العامّة لقصور الثّقافة, ٢٠٠٤), ٢٢٨/٣.

٤ البيهقيّ, *المحاسن والمساوئ*, ٣٤/٢.

٥ ابن قتيبة الدينوري, *الشّعر والشُّعراء*, أحمد محمّد شاكر (القاهرة: دار الحديث, ٢٠٠٣), ٧٩/١; ابن رشيق القيروانيّ, *العمدة في صناعة الشّعر ونقده*, النّبويّ عبد الواحد شعلان (القاهرة: مكتبة الخانجيّ, ٢٠٠٠), ١٩٨/١.

٦ هفل اليونس, *الصّورة في شعر تميم بن أُبيّ بن مقبل* (جامعة البعث, رسالة ماجستير, ٢٠٠٧), ١٤٥.

٧ الأندلسيّ, *العقد الفريد*, ٢٢٨/٣.

٨ محمّد بن إسحاق ابن النّديم, *الفهرست*, محمد عوني عبد الرّؤوف – إيمان السّعيد جلال (القاهرة: الهيئة العامّة لقصور الثّقافة, ٢٠٠٦), ١٧٢.

٩ محمد بن يزيد المبرّد, *التعازي والمراثي*, محمّد الدّيباجيّ (دمشق: مطبوعات مجمع اللّغة العربيّة, ١٩٧٦), (المقدمة). ٤٢ ومابعدها

١٠ المبرّد, *التعازي والمراثي*, ٢١-٢٣; الأندلســـــيّ, *العقد الفريد*, ١٦٩/٥. وانظر أيضاً تعليق الأصمعيّ على مرثيّة أوس بن حجر في العقد: الأندلسيّ, *العقد الفريد*, ٢٦٥/٣.

١١ البو: ولد الناقة يذبح ويحشـى جلده تبناً أو حشـيشـاً لتعطف عليه وترأمه فتدر عليه،ابن منظور، *لسـان العرب*، (ب و و)، ١٠٠/١٤، السَّقْبُ: ولد الناقة ابن منظور، *لسان العرب*، (س ق ب)، ٤٦٨/١.

فما رَاعَني إِلَّا الرِّمَاحُ تَنُوشُهُ كَوَقْعِ الصَّيَاصِي فِي النَّسِي المُمدَّدِ[١٢]

فعطف المبرِّدُ عليها بقوله وهي أهل ذاك يعني الجودة والحسن، وكرّر غيرها حين استجاد قول الخنساء فقال: واعلم أنّ قول الخنساء من أجمل الكلام حيث تقول:[١٣]

وإنَّ صَخْراً لَوَالِينا وَسَيِّدِنا وإنَّ صَخْراً إذا نَشْتُو لَنَحَّارُ
وإنَّ صَخْراً لَتَأْتَمُّ الهُدَاةُ بِهِ كَأَنَّهُ عَلَمٌ فِي رَأسِهِ نَارُ

ومن عنايتهم بغرض الرّثاء وأشعاره ما ذكره المبرِّدُ حين قال: وأشعار الجاهليّة مشهورة معروفة، وإنّما نملي منها العيون[١٤] ومن ذلك أيضاً أنّ بني أميّة، وقيل بنو مروان منهم خاصّةً كانت لا تقبل الرَّاوية إلّا أن يكون راويةً للمراثي، قيل: ولم ذاك؟ قيل: لأنَّها تدلّ على مكارم الأخلاق.[١٥]

٣. النَّدب والمرأة

تميزت المرأة في صناعة مشهد الندب باللطم والنواح والعويل وأثبتت قدرةً عاليةً لا كِفَاءَ لها؛ بل لم نجدها عند الرجل الذي أبى أن يصل في ندبه إلى حالة شقّ الثياب والنُّواح وغيرهما، ما يدفعنا إلى القول غير مجانبين الصواب: إنَّ أكثر من أجاد في موضوع الرثاء بصورته العامة، المرأةُ لاسيَّما مشهد النَّدب منه، لأنه وثيق الصلة بنفسها وميلها وخلقها، فهي رقيقة الشعور ضعيفة الاحتمال، سريعة الانفعال، فيّاضة العين، غضة القلب، لا تطيق فَقْدَ الأحبّة وهي أشدُّ حزناً وأحدُّ لوعةً من الرجل[١٦] وأقدر على تصوير كلّ ما له علاقة مباشرة بالعاطفة، ويمكن أن نستدل على مذهبنا بما وقعنا عليه عند الخنساء التي ناحت على أبيها وأخويها دهراً دهيراً و قيل أنها لبست صِدَاراً من الشَّعر حزناً وألماً على أخيها صخر وبكته حتى سُمِلتْ عيناها وسمّيت بنواحة العرب وفاخرت العرب بمصيبتها التي حملتها بين أضلعها تبوح فيها في كل محفلٍ مثل سوق عكاظ حينما التقت بهند بنت عُتْبَةَ بُعَيدَ معركة بدرٍ التي قتل فيها أبوها عتبة وعمُّها شَيْبَة وأخوها الوليد. وراحت هي الأخرى تعاظم بمصيبتها.

ولا يخفى على أحدٍ ما كان من أمر الخنساء ـ التي أدركت الإسلام وقد بلغت من العمر عتياً ـ وعمر بن الخطاب الذي نَهاها عن بكاء ذويها بقوله: "حتَّى متى يا خنساءُ، اتّقِي الله! فقالت: يا أمير المؤمنين إني أبكي على أبي وخَيْرِي مُضر: صخرٌ ومعاوية، فكأن عمر رقَّ لها، فقال: ما ألومك في البكاء عليهما، خلّوا سبيل عجوزكم، لا أبا لكم، فكلُّ امرئ يبكي شَجْوَاهُ، نامَ الخَلِيُّ عن الشَّجِي".[١٧]

فالناظر في هذه القصة التي أثبتها غير مصدرٍ يجد رقة شعور المرأة وتأثرها بالفقد أكثر من الرجل فها هي الخنساء وقد أنفقت طراوة عمرها واخضرار شبابها تبكي أباها وأخويها، لا تنفك عن ندبهم في كل محفلٍ وقد شهدت بذلك أرومات العرب، صادرةً في ذلك كلّه عن عاطفة صادقة متأججة لا يمكن أن يهدأ أُوَارُها ويسكن إلاَّ إذا أفرغتها في كلمة مناسبة ترتقي إلى مستوى الحدث الجلل، وهذا ما سيبينه مشهد النّادبة في القصيدة الجاهليّة.

٤. مشهد المرأة النادبة في الجاهلية

إنّ غيرَ فكرةٍ أسهمت في بناء مشهد النّدب الذي يعد أحد أهم مكونات قصيدة الرثاء في الشعر الجاهلي التي استغنت في مجملها عن بناء القصيدة العربية التقليدية التي كانت تُستَهلّ بالوقوف على الأطلال وغيرها وهذا ما نبّه إليه ابن رشيق القيرواني بقوله: ليس من عادة الشعراء أن يقدموا قبل الرثاء نسيباً كما يصنعون ذلك في المدح

---

١٢ الصَّياصـــي: واحدته (صِيْصِية) بكســـر الصَّادين وفتح الياء الثانية مخفّفة وهي شوكة الحائك التي يسوّي بها السّداة واللّحمة، يريد أنّ أخاه دعاه والرماح تتناوله ولها وقع كوقع صياصي الحاكة في ثوبٍ ينسجُ. ابن منظور، *لسان العرب*، (ص ي ص)، ٥٢/٧.

١٣ المبرّد، *التعازي والمراثي*، ٢٧. وانظر: شرح ديوانها: المبرّد، *التعازي والمراثي*، ٣٨٥-٣٨٦.

١٤ المبرّد، *التعازي والمراثي*، ٢٤.

١٥ الجاحظ، *البيان والتّبيين*، ٣٢٠/٢.

١٦ أحمد الحوفي، *المرأة في الشعر الجاهلي* (القاهرة: دار الكتاب العربي، د.ت)، ٦٦٤.

١٧ ثعلب النحوي، *ديوان الخنساء*، أنور أبو سويلم (دار عمّار، ١٩٨٨)، ٣٦٧؛ بهاء الدين البغدادي، *التذكرة الحمدونية* (بيروت: دار صادر، د.ت)، ٢٧٢/٤.

والهجاء وأنَّ المتعارف عند أهل اللغة أنّه ليس للعرب في الجاهلية مرثيّة أولها نسيبٌ؛[١٨] لأنّ هول المصاب وجلل الحدث لا يسمح ببناء المرثية وفق القصيدة التقليدية، يضاف إلى هذا أنَّ الندب هو التعبير الأولي لحظة وقوع الحدث، فتكون نفس النَّادبة أسرعَ انبعاثًا وأعمق شعورًا بوقوع حدث الموت، وقدرتها على الجهوش بالبكاء وبعث مكامن الحزن واللوعة متناسبة وتلقف الخبر الجلل، ولا يوجد فسحة فنية للمعاني التقليدية مثل الأطلال أو النسيب التي أُسْتُهِلّت بها القصيدة الجاهلية، لأنّ المقال مختلفٌ وجهه ومقاصده مغايرةٌ لتقاليد القصيدة المعروفة، فحظي النَّدب بناصية القالة و بدفقاتها الشُّعُوريّة المعبرة عمّا يجول في خاطر النّادبة و فؤادها الكليم الذي يجسّد أفكاراً يمكن الوقوف عليها في مشهد الندب هي:

مظاهر الندب. ٢) تشكيل الندب "صناعته." ٣) القيم الفنية للندب.

٤. ١. مظاهر الندب

من مظاهر الندب وعادته التي كانت سائدة عند العرب ما أخبرتنا به نصوصٌ كثيرة من مثل الجهوش بالبكاء والنحيب والعويل ولطم الخدود وخدشها وضرب الصدور بالنعال وحلق الشعور وتمزيق الثياب وذرِّ التراب وفي مثل هذا قالت الخنساء:[١٩]

هَرِيقِي مِنْ دُمُوعِكِ وَاسْتَفِيْقِي ... وصَبْراً إنْ أَطَقْتِ ولَنْ تُطِيْقِي
بِعَاقِبَةٍ فإنَّ الصَّبْرَ خَيْرٌ ... مِنَ النَّعْلَيْنِ والرَّأسِ الحَلِيقِ
فإنَّكِ والبُكَا بَعْدَ ابْنِ عَمْرٍو ... لك السَّاري سِوَى وَضَحِ الطَّرِيقِ
فلا واللهِ ما سَلَّيْتُ نَفْسِي ... بِفَاحِشَةٍ عَلِمْتُ ولَا عُقُوقِ

فهي تطلب من عينها أن تسكب الدمع تارةً وأن تستفيق من حزنها وتتصبّر على ما نزل بها من المصاب تارةً أخرى بما يحمد في عاقبة الأمر، لأنَّ النَّاس يسلون في أخر المصائب إذا ما تقادمت ومرَّ عليها دهرٌ دهيرٌ. وتعزي نفسها بأنَّ الصَّبر خير من ضرب النِّعال وحلق الرؤوس كما تفعل النساء عادةً، لكنَّها لا تكاد تبرأ من جزعها وألمها الذي مزّق كبدها حتى تعود مرة أخرى إليه، فهي التي لن تحيد عن بكاء معاوية ما عاشت، ولو فعلت لكانت كالمدلج في ظلام دامس بهيم ضلَّ طريقه فتناهبته سبلُ الضياع. فبكاؤها ههنا وحزنها علاوة على أنه نوع من الوفاء للمندوب، هو راحة لها وطمأنينة لنفسها الملتاعة بالمصاب، وسيرورة الجزع والحزن متنفّسٌ وجدت نفسها فيه واستواءٌ لشعورها الذي هزّه فَقْدُها المندوب الذي لن تعيش من دون ذِكْرِه والوقوف على شياته في كلِّ حين. و مثل هذا ما نجده عند ماوية بنت مرّة زوج كليب وائل الذي قتله جسّاس بن مرّة وكان أخوها وهي تندبه ندباً ملأته ألماً وحزناً عميقين وبكاءً ناشجاً لا يكاد يجفُّ دمعه تقول:[٢٠]

هدمَ بَيْتِي الذي اسْتَحْدَثْتُه ... وبَدَا في هَدْمِ بَيْتِي الأوَّلِ
خصَّنِي قَتْلُ كُلَيبٍ بلَظًى ... مِنْ وَرَائِي وَلَظًى مُسْتَقْبَلِي
ليس مَنْ يَبْكِي لِيَوْمَيْنِ كَمَنْ ... إنَّما يَبْكِي لِيَوْمٍ يَنْجَلِي

الناظر في الأبيات السالفة يقرأ قصة الألم التي ستعيشها ماوية في زوجها كليب المقتول وهو عماد بيتها الذي تهاوى، وقد عبّرت عن مصابها بالنّار المسَعَّرة التي تلتهم الأخضر قبل اليابس، وفي هذا التعبير إشارة من طرفٍ خفيٍ لما سيحل بأهلها الذين سيكتوون بنار الحرب ويحتسون مرارتها مَرَرًا، وأتى على كلّ أمل لها في قادمات الأيام، وهي التي بكتْ زوجها وحالها الأليم ما عاشت، فمصيبتها مزدوجة معقّدة؛ لأنَّها في زوجها وأهلها، وقد وقعت الحرب وشبّت نيارها واستعر لظاها، واستمرت أمداً طويلاً، فالتهمت أبناء بكر وتغلب جميعهم ، ولم يسلم منها أحدٌ وأفنتْ الشّاب قبل الكبير وفق ما أفصحت عنه المظان التي ذكرت لنا مظاهر أخرى للندب تضاف إلى ديمومة البكاء والشكوى في الأبيات الآنفة الذكر، وإلى مثل هذا نبّه غير واحد من النقاد قائلاً بأنَّ المرأة كانت تعبر عن جزعها

---

١٨ القيروانيّ, *العمدة في صناعة الشّعر ونقده*, ١٥٢/٢.

١٩ النحوي, *ديوان الخنساء*, ٦٢.

٢٠ المبرّد, *التعازي والمراثي*, ٢٧٨-٢٧٩; بشير يموت, *شاعرات العرب في الجاهلية والإسلام* (بيروت: المكتبة الأهلية, ١٩٣٤), ٣٨.

لموت زوجها بخمش وجهها وجزّ شعرها وبصفق وجوهها وشعورها بالنعال كما فعلت يوم قتلى بدرٍ، إذ كانت المصيبة كبيرة.[٢١] وكيف لا تكون كبيرة بموت ملك العرب آنذاك كليب وائل الذي حزنت عليه زوجته أيما حزنٍ ففقدت بيتيها الأوّل والثاني بفعلة أخيها جسّاس، وما فقدها لبيتيها اللذين أشارت إليهما إلاّ فقد لكلّ معالم الحياة والطمأنينة التي تحلم بهما المرأة التي كانت تؤسس لأسرة مالكة عظيمة الشأو مهابة الجانب ولسنا نجانب الصَّواب إذا ما ذهبنا إلى القول: إن بكاءها هو بكاءٌ للإنسانية الوادعة وهدم لمعالم الجمال المتمثل في حياة المرأة بصورة عامة؛ لأنها من عليا القوم وزوجة ملك.

وفي مشهد آخر من مشاهد الندب يصور لنا أبو ذؤيب الهذلي شروع النساء بالعويل وهن يضربن خدودهن بالنعال ويشققن الثياب، ويحلقن رؤوسهن ويخرجن حاسراتٍ دون ستر أو غطاء. ويذهب أبعد من هذا حينما يريد كلّ فردٍ من أبناء قومه لو يفتديه بنفسه يقول:[٢٢]

وقَامَ بَنَاتِي بالنِّعَالِ حَوَاسِراً وأَلْصَقْنَ ضَرْبَ السِّبتِ تَحْتَ القَلائِدِ[٢٣]
يَوَدُّونَ لو يَفْدُونَنِي بِنُفُوسِهِم وَمَثْنَى الأَوَاقِي والقِيانِ النَّواهِدِ

وقد بلغ من أثر هذه العادات والمظاهر التي لفّت قلوبهم بالسَّواد وغَشّتْها أنْ شاركهم الحيوان في ترحهم وجزعهم وهو ما كشفته وقائع يوم سَحْبَل الذي قُتِلَ فيه جعفر بن علبة بن ربيعة من بني الحارث بن كعب بسبب ملاعبته بعض نساء بني عقيل بن كعب فقام نساء الحي يبكين عليه وقام أبوه إلى كل ناقةٍ وشاةٍ فنحر أولادها، وألقاها بين يديها، وقال: ابكين معنا على جعفر، فمازالت النّوق تثغو والنّساء يصحن ويبكين، وهو يبكي معهن، فما رُئي يوم أوجع ولا مأتماً أكثر حزناً في العرب يومئذٍ.[٢٤]

٤. ٢. تشكيل النَّدب "صناعته"

ألف العرب عاداتٍ وتقاليدَ تعبّرُ عن اهتمامهم بالميت والقيام بما يلزم احتراماً لإنسانيته من جانب، ولقدره ومكانته من جانب آخر، لاسيَّما إذا ما كان الفقيد من علية القوم وساداتهم، فكان النساء والرجال يجتمعون أحياناً في مآتم لإتمام طقوس النَّدب؛ الذي يقوم بمظاهره فردٌ واحد حيناً آخر، وغالبا ما تجتمع النّسوة للقيام بندب الميت وبكائه فيتفجَّعون للمصيبة، ويبكون على الفقيد ولو غبرت عليه السِّنون، ويثيرون أشجان السَّامعين بتهويل المصيبة فيه، وتجد الأشعار سبيلًا إلى ألسنتهم ومنفذًا إلى نفوسهم وعواطفهم ، فتفسد على الحكمة أمرها، وكل فجيعة لم يمسحها السلو، تحكَّمَ فيها الغلو، لأنَّ السّلو يفرغ المجال للاتعاظ والتأمل، والغلو يفتح الباب للانتحال والتعمّل والتَّصنُّع. ولا أكذّب الواقع فأنا أجد في نفسي هذا الميلَ كلما قمت متكلِّمًا في حفل من هذه الذكريات، أجدني في حالة من التأثّر، أتمثل فيها الفجيعة حاضرة؛ فأقول في البكاء والاستبكاء أكثر مما أقول في التأسّي والاعتبار. وإني أتخيّل أنَّ منشأ ذلك في نفسي حالة واقعية تعود للفراغ الذي يتركه المندوب بين الناس وأنَّ كلّ من خلا موضعه في الميدان منهم عزَّ عنه العِوضُ. ولو كنّا من قوم القائل: إذا مات منّا سيّد قام سيّد لكانت حالتنا النَّفسيَّة غير ما هي. يقول أبو عطاء السَّندي منشداً لأحد الشعراء:[٢٥]

---

٢١ المبرّد, *التعازي والمراثي*, ١٢٨; ابن قتيبة الدينوري, *المعاني الكبير في أبيات المعاني*, سالم الكرنكوي – عبد الرحمن بن يحيى بن علي اليماني (حيدر آباد–الهند: مطبعة دائرة المعارف العثمانية, ١٩٤٩), ٤٩٢/١; عبد الله عبد الجبار – محمد عبد المنعم خفاجي, *قصة الأدب في الحجاز* (مكتبة الكليات الأزهرية, د.ت), ٤٦٩/١, ٤٧٣.

٢٢ *ديوان الهذليين*، تحقيق: أحمد الزين وآخرين، (القاهرة: الدار القومية للنشر, ١٩٦٥), ١٢٢/١.

٢٣ حواسر: جمع حاسرة، وهي المرأة كاشفة الرأس، ابن منظور، *لسان العرب*، (ح س ر)، ٤/ ١٨٨. ألصقن: ألزقن، ابن منظور، *لسان العرب*، (ل ز ق)، ١٠/ ٣٢٩. السِّبت: النِّعال المدبوغة بالقَرَظِ. ابن منظور، *لسان العرب*، (س ب ت)، ٢/٣٦.

٢٤ محمّد جاد المولى وآخرون, *أيّام العرب في الجاهليّة* (بيروت: دار الجيل, ١٩٨٨), ٨٩; شهاب الدين أبو عبد الله ياقوت بن عبد الله الرومي الحموي, *معجم البلدان* (بيروت: دار صادر, ١٩٩٥), ١٩٤/٣; حسين جمعة, *الرثاء في الشعر الجاهلي وصدر الإسلام* (جامعة دمشق, رسالة دكتوراه, ١٩٨٢), ١٤.

٢٥ ابن قتيبة الدينوري, *أدب الكاتب*, محمد الدالي (بيروت: مؤسسة الرسالة, د.ت), ٢٤/١; ابن منظور, *لسان العرب*, (أتم)، ١٢/ ٤; محمّد مرتضى الحسيني الزَّبيديّ, *تاج العروس من جواهر القاموس*, مجموعة من الباحثين، مادة: أتم، (الكويت: مطبعة حكومة الكويت, ١٩٦٩), ٣١/ ١٨٢.

عَشِيَّة قام النَّائِحَاتُ، وشُقِّقتْ جُيُوبٌ بأَيْدي مَأْتَمٍ وخُدُودُ

كأنَّ النساء تواعدن عشيّةً وتواردن ليقمن بالطقوس المأساويّة تعبيراً عن الجزع والحزن فبدأن بشقّ الجيوب ولطم الخدود والنُّواح على الفقيد الذي يُذْكَرُ في مأتمه حسن أخلاقه وبرّه بأمّته وإنفاقه عليها، وطيب معشره ومعافاته للشيات السَّيئة، وقد عبَّرت عن هذا امرأة من العرب فقالتْ: كان في الحيّ مأتم اجتمع فيه عجائز من عجائز الحي، فلمّا رأين أنَّ أهل المأتم قد أقمن المناحة، اعتزلن وتحدّثن فبينا هنّ في حديثهنّ، إذ ذكرن برّ الأبناء بالأمهات، وإنفاقهم عليهنّ. وذكرت كلّ واحدة منهنّ ما يوليها ابنها.[٢٦]

إنَّ سيرورة هذه الطقوس المآتميّة وشيوعها بكثرة كاثرة جعلها تخرج من عباءة البكاء إلى لبوس التَّباكي فصارتْ متكلّفة متصنّعة، يؤتى بأهلها وصنّاعها المهرة الذين يؤدون صنعتهم على أحسن وجه حتَّى قيل: ليست النَّائحةُ الثَّكلىٰ مثلَ النَّائحة المستأجرة.[٢٧] يرددون أشعاراً حزينةً ذات أنغام جنائزيَّة تضع نفوس السَّامعين أمام هول المصاب، فينقطع تفكيرهم عن ملذات الدنيا وعيشها، وينصرف إلى الموت وما يكتنفه من تساؤلات فلسفيّة. وكان بعضهم يخصّص أشعاراً بعينها لترديدها في تلك المناسبات الأليمة من مثل الأرجوزة التي جادت بها قريحة لبيد بن ربيعة العامري لتنشدها النائحات على عمّه أبي البراء مالك بن عامر ملاعب الأسنّة مستخدمةً المزاهر والدفوف لتحدث تطريباً حزيناً يحمل في طياته الشعور بتمزق النفس واندثارها أمام لحظة زمنية لا يُعرف متى تأتي؛ ليغدو كلّ شيء أسودَ قاتماً لا بهجةَ فيه بما في ذلك الحياة الرغيدة يقول:[٢٨]

قُومَا [تَنُوحانِ] مَعَ الأَنْوَاحِ[٢٩] في مأتَمٍ مُهَجِّرِ الرَّوَاحِ[٣٠]
يَخْمِشْنَ حُرَّ أَوْجُهٍ صِحَاحِ في السُّلُبِ السُّودِ وفِي الأَمْسَاحِ[٣١]
وَأَبْنَا مُلَاعِبَ الرِّمَاحِ وَقَيْنَةٍ ومِزْهَرٍ صَدَّاحِ

يفصح النّص السَّالف عن صناعةٍ للشعر توظَّفُ لطقوس النَّدب والنُّواح، وصناعة أخرى للنواح نفسه، متنكّباً الغناء ذا الألحان الحزينة رداءً له، لمناسبته الأرجوزة التي يعتقد أنها أقدم ظهوراً من القصيدة التي وصلت إلينا تامّة محكمة البناء، ولاتكاء الكهَّان عليها في مناجاة الآلهة وفتنة السامع بما يرددونه من الكلام المسجوع طلباً لراحة المندوب.[٣٢]

وعندما نذكر الغناء لابدَّ لنا من ذكر عبيد بن سريج الذي كان أحسن الناس غناءً، وكان يغني مرتجلاً ويوقّع بقضيبٍ، وغنّى في زمن عثمان بن عفّان رضي الله عنه ومات في خلافة هشام بن عبد الملك[٣٣] وقيل : أوّل من ضرب بالعود الفارسي على الغناء العربي بمكّة، و قَبِلَ أن يغني نائحاً، أي ينوح في المآتم على الأموات[٣٤] ثُمَّ عدل عن النِّياحة إلى الغناء بعد شهرة عبد الملك الغريض بالنواح،[٣٥] الذي فُتِن بصوته كلُّ من سمعه وأثّر في نفوس معاصريه تأثيراً عظيماً،[٣٦] واتكاءً على ما سبق يمكن القول: إنّ للندب طقوساً خاصةً تُعْتَمَلُ لطلب الراحة للميت ويُجْلَبُ لها أشجى المغنين صوتاً وأحسنهم تنغيماً ليكون المأتم على أفضل صورة ممكنة، وهذا ما كشفته النصوص السّالفة الذكر التي رسمتْ مواقف درامية متينة السّبك تولّدها تناقضات فظيعة بين زَهْو الحياة وألقها الذي يعيشه المرء في سيرورة متتابعة وبين التّأسّي والألم لحظة وقوع الفاجعة التي لن تنطفئ نيارها المشبوبة يوماً، وسيبقى هذا الغناء النَّاشج جرحاً

---

٢٦ أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ, *البخلاء* (بيروت: دار ومكتبة الهلال, ١٤١٩), ١/١٥٤.
٢٧ الأندلسيّ, *العقد الفريد*, ٣/٢٢٨.
٢٨ حمدو طمّاس, *ديوان لبيد بن ربيعة العامري* (دار المعرفة, ٢٠٠٤), ٢٩.
٢٩ تنوحان: أي تقدّان القميص، والأنواح جمع نوح وهو مجموعة النسوة اللاتي يقمن بالبكاء. ابن منظور، *لسان العرب*، (ن و ح)، ٢/ ٦٢٧، وما بين قوسين يروى بلفظ: [تَحوبان].
٣٠ المهَجّر: المبكر، السير في الهاجرة، والمعنى أنّ النادبات قد بكّرت في الحضور للمأتم. ابن منظور، *لسان العرب*، (هـ ج ر)، ٥/ ٢٥٤.
٣١ السلب: الثياب السود. ابن منظور، *لسان العرب*، (س ل ب)، ١/ ٤٧٢. الأمساح: ثياب من الشعر. ابن منظور، *لسان العرب*، (م س ح)، ٢/ ٥٩٦.
٣٢ جمعة, *الرثاء في الشعر الجاهلي وصدر الإسلام*, ٩ وما بعدها.
٣٣ أبو الفرج الأصفهانيّ, *كتاب الأغاني*, إحسان عبّاس وآخرون (بيروت: دار صادر, ٢٠٠٨), ١/١٦٧.
٣٤ الأصفهانيّ, *كتاب الأغاني*, ١/١٧٠.
٣٥ الأصفهانيّ, *كتاب الأغاني*, ١/١٧١. وعنه في *الرثاء في الشعر العربي* ص١٤٨.
٣٦ الأصفهانيّ, *كتاب الأغاني*, ٢/٢٣٦. وعنه في *الرثاء في الشعر العربي* ص١٤٩.

نازفاً مفتوح الشفة يؤلم صاحبه حتّى يغمض الموت عينيه، هذا فيما يخص النادبة الحقيقة ، أمّا المستأجرة فكانت على درب صاحبتها تَجدُّ السّير وقد احترفت في هذه البابة وصارت ماهرة في صناعة الندب الذي توالدت صوره المتنوعة من معجم لغوي واحد، فالنوح والبكاء واللطم والنحيب والخمش والشقّ وغيرها من الألفاظ؛ التي شكّلتْ بنية مشهد الندب تنتمي إلى بؤرة معجمية واحدة، أو أنَّ بعضاً منها يأتلف ببعضها الآخر دلالياً، مشكلاً في ضمير النادبة إحساساً عميقاً بالفقد ورغبة مُغشّاةً بالألم، مُلِحَّةً بأن تتنسم نفحةً من أريج الحياة الوادعة التي بددها المندوب برحيله.

إنَّ شيوع مثل هذه المظاهر ما هو إلاّ تجليات متباينة لمواقف النّادبة من الميت من جانب، وتمثيلٌ لجانبٍ من الثقافة العربية المليئة بالقيم الفنية آنذاك من جانب آخر.

٤. ٣. القيم الفنية في مشهد الندب

تُعدُّ القيمة من القضايا الكبرى المتأصّلة في ضمير الوجود الإنساني، لأنّها تمنح المرء جدارته بالإنسانية التي لا يمكن أن تكون سويّةً من دون منظومة قيمٍ تحدد انتماء المرء وإخلاصه لتلك المنظومة التي ورث بعضها وأضاف بعضاً آخر إليها، وهذه وتلك هي جزء من مفهوم الثقافة الذي بنته خبرات الإنسانية عبر سيرورة الزمن الطويلة والتراكم المعرفي المديد،[٣٧] وما وقعنا عليه في مشاهد الندب التي تنضح من معين واحد وُسِمَ بالحزن والتّفجّع والنّحيب واللّطم والبكاء والأنين والاستغاثة وحلق الشُّعُور والضرب بالأحذية، وقد تشاجرت القيم الآنفة الذكر مُظْهِرَةً ضعف المرأة النادبة وعجزها عن مواجهة ما حلّ بها من إحساس مروّع بالفناء عكَّرَ صفوَ الحياة وشوّه وجه سعادتها أو غمز في حسنها، ولهذا كان الندب يلبي حاجات اجتماعية، بوصفه سبيلاً من سُبُلِ تخليد الميت والإشادة به والثناء عليه، إلى جانب أنّه فنٌّ يعكس رؤية الشاعر لمفهومي الحياة والموت اللذين وقف عندهما أحياناً، وأخرى مرّ سريعاً، وأكثر ما تكرر الالتفات لمثل هذه القيم في كل مناحة ومأتم خلا قيمتين أودُّ الوقوف عندهما، جاءتا متصلتين بالقيم السالفة في مشهد الندب، وأحيانا أخرى جاءتا منفردتين كلُّ واحدةٍ في سياق مستقل.

الأولى: هي قضية حضّ النادبة لقومها ولعشيرها على الثأر للمقتول إيمانا منها بقيم الجماعة التي تنتمي إليها إذ إن الثأر من القضايا التي لم يستطع العرب البداة الانفكاك من قيدها، ورُبَّما حتّى وقتنا هذا نجد لها حضوراً كبيراً في غير مجتمع عربي، هو ذاته سليل المجتمع الجاهلي القديم الذي تُنُوقِلَتْ قيمه وكثيرٌ من مبادئه وفشت بين الناس وصارت جزءاً من ثقافتهم، وإلى هذا أشار ابن طباطبا العلوي بقوله متحدّثا عن سنن العرب منها إمساك العرب عن بكاء قتلاها حتّى تطلب بثأرها، فإذا أدركته بكتْ قتلاها. يقول من كان مسروراً بمقتل مالك فليَسْتَدِلّ ببكاء نسائنا وندبِهِنَّ إيَّاه على أنا أخذنا بثأرنا وقتلنا قاتله،[٣٨] وممّا يؤكد ذلك ما فعلته قريش بعد معركة بدر التي انتصر فيها المسلمون على المشركين الذين ناحوا على قتلاهم، ثم قالوا: لا تفعلوا فيبلغ محمدا وأصحابه فيشمتوا بكم، ولا تبعثوا في أسراكم حتّى تَسْتَأْنُوا بهم لا يأرب عليكم محمد وأصحابه في الفداء[٣٩] وإذا كنا نسعى لإدراك فنيّ حقيقي لنصوص الندب فلابدَّ لنا من قراءة الصورة الحيّة التي تنبض بها تلك النصوص، فتكشف هويتها المموهة بالصدق الواقعي ولا نقع في شرك التبسيط والتصوير الفوتوغرافي للواقع الأليم الذي يدفعنا للسير في طريق الصدق الفني لنكتشف فحوى النصوص وكنهها، فهذه بنت حكيم بن عمرو العبدية تندب أباها المقتول وتحرض قومها على الثأر له تقول:[٤٠]

أيَرْجُو ربيعٌ أَنْ يَؤُوبَ وقد ثَوَى ... حَكِيْمٌ وأمسى شلوُهُ بِمُطَبَّقِ[٤١]
فإنْ كنتمُ قوماً كِرَاماً فَعَجِّلوا ... لهُ جرأةً من بأسِكُم ذات مصْدَقِ
فإن لم تنالوا نيلَكم بسيوفكم ... فكونوا نساءً في المِلَاءِ المخَلّقِ[٤٢]

---

٣٧ وهب روميّة, "شعرنا القديم والنّقد الجديد", *عالم المعرفة* ٢٠٧ (١٩٩٦), ٣١٦-٣١٧.
٣٨ ابن طباطبا العلوي, *عيار الشعر*, عبد العزيز بن ناصر المانع (القاهرة: مكتبة الخانجي, د.ت), ٥١.
٣٩ شهاب الدين النويري, *نهاية الأرب في فنون الأدب* (القاهرة: دار الكتب والوثائق القومية, ١٤٢٣), ١٧/٥٦.
٤٠ يموت, *شاعرات العرب في الجاهلية والإسلام*, ٤٢٨.
٤١ شَلْوُه: جسده ومابقي منه . ابن منظور، *لسان العرب*، (ش ل و)، ١٤، ٤٤٢.
٤٢ المِلَاء والملاء بالضمّ والمدّ، الرَّيطة، وهي المِلْحَفة والجمع أَمْلَاء. ابن منظور، *لسان العرب*، (م ل ء)، ١/ ١٦٠.

وقولوا: ربيعٌ ربُّكم فاسْجُدُوا له فمَا أنتم إلاّ كَمِعْزَى الحَبَلَّقِ[٤٣]

فهي تحثُّ قومها على نيل ثأرهم من خصومهم، وتجدّ في تسعير نارهم التي فيما يبدو يعلوها رمادٌ باردٌ، أو أنَّها مُسَعَّرةٌ وزادت في تسعيرها حينما أطلقت العنان لقيم الرجولة في نفوس أبناء قومها ليتعجلوا بالثأر إنْ كانوا رجالَ بأسٍ وشدّةٍ، وههنا برزت في النص لحظة حرجة تمثلت بقيمة القوة التي تُخْتَبَرُ بها معادن الرجال فيتبين الصَّلد من اللّيّن، ولا أحد يكره أو يجافي القيم النبيلة، بل كلنا يعشقها ويهيم بها، لكن الذين يمتلكون القدرة على التضحية في سبيل المحافظة عليها وبذل أتاواتها قِلّةٌ، وإلاّ فهم النساء اللواتي استترن عن غزل عيون الرجال، النساء اللواتي ضُرِبَ بهنَّ المثل بالضعف والخور. ولا تبتعد هند بنت بدر الفزارية التي رثت أخاها حصنَ بن حذيفة يوم قتل في وقعة حاجر بين ذبيان وعبس وقد حرّضت قومها على الأخذ بثأره من عبس وأنذرتهم بالويل إن لم يأخذوا بثأره وهو الفارس السيّد الوقور في قومه أخمد حروباً كثيرة بذكائه وحنكته:[٤٤]

تطاولَ ليلي للهُمُومِ الخَوَاضِرِ وشيّبَ رَأْسِي يومَ وَقْعَةِ حَاجِرِ
فيَا لِبَنِي ذُبْيَانَ بَكُّوا عَمِيْدَكُ بِكُلِّ رَقِيْقِ الحَدِّ أبيضَ بَاتِرِ
وكلِّ رُدَيْنِيّ أَصَمَّ كُعُوبَهُ ينوءُ بِنَصْلٍ كالعَقِيقَةِ زَاهِرِ
وتَرْمُوا عُقَيْلاً بالّتي ليسَ بَعْدَهَا بَقَاءٌ فَكُونُوا كالإِمَاءِ العَوَاهِرِ

إنَّ ذات الشاعرة مأزومة وموجوعة، تواجه عجزاً عن الخروج من مأساتها التي بدأت تمتد وتستطيل باستطالة الليل الذي لا يكاد ينتهي وقد اتسع لهمومها وأشجانها، ولأنَّ الليل زمنٌ والزمن في الشعر إحساس وشعورٌ أكثر منه ساعات تعدّ وتحسب[٤٥] اكتسب ههنا بعداً نفسياً حمل بين جوانحه آلام النادبة وأحزانها، وممّا يزيد الطين بلّة مباشرة الشَّيب لرأسها الذي يؤذن بأفول شمسها. وحينئذٍ لابدَّ لها من متنفس تجدد فيه شعورها ونظرتها النمطية للحياة الزاهية فانحرفت إلى خطاب القوم بأن يبكوا سيدهم بسيوف بواتر، وهنا نجد أنّ الرغبة في التخلص من الهمّ الثقيل والليل البهيم، هي الرغبة ذاتها عند بنت حكيم العبدية التي آثرت مفهوم العجلة في تخليصها من أزمتها ومواجع قلبها، فكلا النادبتين ترغبان بالخلاص من الشعور بالعجز الذي أهكهما وأفسد طيب الحياة في نفسيهما، ونرى مرة أخرى أن صورة المرأة المتخفية عن عيون الرجال في شكلها كامرأة وليس في مضمونها هي صورة شقيقة لصورة المرأة العاهرة، نشأت كلتاهما في رحم واحد، وفي هذا التآخي الصريح دلالة على ضعف المرأة وهشاشة نفسها وخوار قواها أمام الرزايا والمصائب وهذا ما جعلها ركناً مكيناً في الصورة التشبيهية "فكونوا نساءً" و "كالإمَاءِ العَوَاهِرِ". وإذا ما أعدنا النظر كرة أخرى في المشهدين السالفين سنجد أنّ صيغة الأمر "كونوا" قد استهوت فؤاد النادبتين الّتي ضمت إضافة إلى المعنى الطلبي معنى التحقير والتصغير والإذلال وهو شيء تعافه نفس الرجل وتتأبّى عليه، فهو رمز القوة المنشودة التي سكنت عقل المرء وفؤاده وهو يعلم علم اليقين أنَّ هذه القوة وحدها القادرة على إثبات الذات وترسيخ الإيمان بها، وما إثبات ذات الرجل في مواقف الثأر في حقيقة أمرها إلاّ إثبات لذات المرأة المتهتكة التي تحتاج إلى رتق جروحها وجبر كسر فؤادها و بعبارة أخرى: إنّ استحضار صورة المرأة للتعبير عن الضعف والخور من جانب، وحضّ الرجال على الأخذ بالثأر وشحذ هممهم من جانب آخر هو تعبير نمطيٌّ مستلٌّ من صميم حياتهم اليومية اعتمد قيمة القوة التي علت على القيم جميعها في مجتمع يحكمه حدّ السيف وبذّتْ قرائنها، لأن وجودها هو وجود للطمأنينة والراحة بمختلف أشكالها، وأرى أنّ توفّر القوّة في أحد المجتمعات الجاهليّة هو عمودٌ رئيسٌ من أعمدة توفر السعادة والأمل بالقادم المشرق الذي يجمّل الحياة ويضفي الزهوَّ على جنباتها.

أمّا القيمة الثانية فهي وقوف النادبة على صفات المندوب وشياته التي عزَّ نظيرها وندر في غيره وفق تعبير النّادبة، وكأنَّما كلّ ما هو حسنٌ منها وألمعيٌّ قد آل إلى المندوب، وبفقده تلاشت تلك الصفات وعزت في المجتمع، وهذا ديدن النادبات جميعهنَّ وسنقف عند جنوب الهذلية في معزوفة رائعة أودعت فيها جلَّ الصفات وأينعها التي

---

٤٣ الحبلّق" وهي الأغنام الصغيرة التي لا تكبر، وجاء "معزى الجَبَلّق: قطعان الغنم على الجبل ". في *شعراء عبد القيس في العصر الجاهلي*، ٤٢٨؛ ابن منظور، *لسان العرب*، (ح ب ل ق)، ١٠/ ٣٨.

٤٤ يموت, *شاعرات العرب في الجاهلية والإسلام*, ٤٦.

٤٥ روميّة, "شعرنا القديم والنّقد الجديد", ١٨٣.

رأتها في أخيها ذي الكلب الذي قتله بنو فهم خُلْسَةً، تقول من لاميتها وقد عرفت أخذهم له على حين غرة:[٤٦]

فهلاّ إذنْ قبلَ رَيْبِ المنون ... فقد كانَ رَجُلاً وكنتمْ رِجَالا
فأقسمُ يا عَمْرُو لَو نَبَّهَاك ... إذنْ نَبْهَا مِنْك دَاءً عُضَالا
إذنْ نَبَّهَا غَيْرَ رِعْدِيْدَةٍ ... وَلَا طائشٍ رَعِشٍ حِينَ صَالَا[٤٧]
إذنْ نَبَّهَا لَيْثَ عِرِّيسَةٍ ... مُفِيداً مُفِيْتاً نُفُوساً ومَالَا[٤٨]

نرى الشاعرة تعود مرة أخرى لترسيخ مفهوم القوة التي رأتها في أخيها المقتول ولم ترها في خصمَيْهِ اللذين لو امتلكاها لكانا رجلين كبقية الرجال المتمتعين بها، لأن مباغتتهما له وأخذه خُلسةً ليس من شيم الرجال الذين كانوا يسلكون سبلَ الشهامة والمروءة والقوة في تلك الحقبة من تاريخ تراثنا العربي، ولابدَّ لنا ههنا من الوقوف عند حرف الجواب إذن الذي كررته غير مرة متوخية الإطناب في التأكيد على ما ذهبت إليه من خساسة الخصوم ومناعة أخيها الذي جعلت منه داءً عضالاً في معرض التسهيم أو التوشيح الذي يدل ما تقدم من الكلام على ما تأخّر منه أو يتأخر منه ما يدل على ما تقدم بمعنى واحد أو بمعنيين، وطوراً باللفظ كأبيات جنوب[٤٩] السَّابقة التي حملت دلالات لا مناص من الإقرار بأنّها تتشاجر وتتشابك في بؤرة القوة، إذا لا يمكن لمن نزل به مرض عضال أن يشفى بعلاجه فيستريح، ولا يموت فيريح، ليبقى صاحبه عرضة للعذاب والألم وهو أشدّ وأصعب حالاً من أيّ شيء يمكن مغالبته وصرعه، لهذا لم ينبه الخصمان ذا الكلب، لأنهما يدركان يقيناً ما يمكن أن يقع لهما من سوء العاقبة إن هما طلبا مواجهته، ولكن هيهات الجبان الهزيل من هذا، لاسيمَّا أنَّ مفهوم القوة من المفاهيم التي علا صوتها في النفوس وبذّت كل ما سواها لينجو المرء من براثن الضعف. وكيف لا ؟ المندب لا يعرف الجبن والخور إلى قلبه طريقاً بل هو الأسد في عرينه الذي أوتي مالم يؤتَ أحدٌ من معاني القوة والبأس تقول:[٥٠]

هِزَبْراً فَرُوسًا لأَقْرَانِه ... أَبِيًّا إذا صَاوَلَ القِرْن صَالَا[٥١]

إنَّ الشعور بالضعف والانكسار الذي ألَمّ بالشاعرة بسبب الفقد والأسى، دفعاها إلى البحث عن معاني القوة والبأس –وهي الضعيفة المكلومة– في مجتمع يحكمه حدُّ السيف وسنا القنا، وقد بات الشعور بالقوة في صميمه هو شعور بالذات التي أمست بحاجة للعودة إلى ما كانت عليه قبل مقتل أخيها الذي تصوّره على أنه الأسد في عرينه، يصول ويجول مع أَكْفَاءٍ له، لا يلتفت إلى من هو أدنى منه. ولا ينحسر مفهوم القوة في المعركة ومقارعة الخصوم ومضاربتهم وحسب، بل يكون أحيانا في مواقف أخرى كالسخاء والعطاء وقت هبوب الريح التي تنذر بالموت وحلول الفاقة واشتداد الفقر، فالبذل في تلك الأوقات العصيبة السوداء وَجْهٌ من وجوه القوّة التي تحلّى ذو الكلب بها:[٥٢]

وَقَد عَلِمَ الضَّيفُ والمرْملونَ ... إذا أَغْبَرَّ أُفْقٌ وهبَّتْ شَمَالَا[٥٣]
وخَلّتْ عن أولادِها المرضِعَاتُ ... فلَم تَرَ عَيْنٌ لمُزْنٍ بِلالا[٥٤]
بأنَّكَ كُنْتَ الرَّبيعَ المرِيع ... وكنتَ لمن يَعْتَفِيكَ النِّمالا[٥٥]

---

٤٦ *ديوان الهذليين*, ٣/١٢١-١٢٢.

٤٧ رعديدة: جبان يُرْعَدُ عند القتال جبناً وجزعاً، ابن منظور، *لسان العرب*، (ر ع د)، ٣/ ١٧٩. رعش: قيل فيه رجلٌ رعشٌ، جبانٌ ضعيفٌ. ابن منظور، *لسان العرب*، (ر ع ش)، ٦/ ٣٠٤.

٤٨ العِرِّيسَةُ: مأوى الأسد وعرينه. ابن منظور، *لسان العرب*، (ع ر س)، ٦/ ١٣٦.

٤٩ ابن أبي الإصبع البغدادي, *تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن*, حفني محمد شرف (الجمهورية المتحدة: منشورات المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية, د.ت), ٢٦٣.

٥٠ *ديوان الهذليين*, ٣/١٢١.

٥١ الهِزَبْرُ: اسم السَّبُع، الفروس: الذي يدق الأعناق، وقيل: يفرس القرن أي يدقه، القِرْنُ، بِالْكَسْرِ: ابن منظور، *لسان العرب*، (هـ ز ب ر)، ٥/ ٢٦٣. الكُفْءُ وَالنَّظِيرُ فِي الشَّجَاعَةِ وَالحَرْبِ، وَيُجْمَعُ عَلَى أَقران. ابن منظور، *لسان العرب*، (ك ف ء)، ٣/ ٣٣٧.

٥٢ *ديوان الهذليين*, ٣/١٢٢.

٥٣ المرْمِلُونَ: الفقراء المحتاجون الذين لا يملكون ما يسدون به رمقهم. ابن منظور، *لسان العرب*، (ر م ل)، ١١/ ٢٩٦.

٥٤ المزن: وَاحِدَتُهُ مُزْنةٌ، وَقِيلَ: المُزْنَةُ السَّحَابَةُ الْبَيْضَاءُ، وَالْجَمْعُ: مُزُنٌ وَقِيلَ: السَّحَابُ ذُو الْمَاءِ. بلال: قطرات المطر. ابن منظور، *لسان العرب*، (م ز ن)، ٤/٢٧٤.

٥٥ المريع: الخَصِيبُ النَّاجِعُ، ابن منظور، *لسان العرب*، (ر ي ع)، ٨/ ٣٣٥. العَافِي: الضَّيْفُ، ابن منظور، *لسان العرب*، (ع ف و)،

وعودة على الصفات الحسنة الكريمة التي أسبغتها النادبة على المندوب وقد أفضت إلى قيمة القوة التي تُعدُّ من القيم الإنسانية الكبرى التي غالباً ما نجدها مبثوثة في ثنايا النص الشعري الذي يتناول قضية الفقد وما يعتري النفس من مشاعر أليمة ساعتئذ، فلم يكن تمسّك النادبة بالقوة إلاّ لأنَّها حاجةٌ ضروريّةٌ وملحّة للعيش في بحبوحة الحياة وظلها، لاسيَّما أنَّها شعرتْ بالضعف والخوف من المجهول القادم الذي يخفي بين جنباته المكاره والمفاجأت الأليمة، فأرادت من تلك الصفات الحسنة الكريمة التي احتضنت بين أضلعها القوة ومعانيها المختلفة أن تكون معادلاً موضوعياً لذاتها الكسيرة التي نهضت للتعبير عنها؛ لتخفف من وطأتها وتكسر بعضاً من حدَّتها، وذلك إذا ما نظرنا إلى قيمة القوة على أنّها أمُّ القيم في ذلك المجتمع و بهذا لا نجافي الصواب أو نفزع عنه، لأننا ننطلق في مقاربتنا الشعرية هذه من تفكيره وثقافته التي كانت تُكْبِرُ القوة وتجلّها ولا ترى قيمة أخرى تضارعها أو تنافسها.

ولطالما أن هذا الشعر يعبر عن مواجع الذات وآلامها فهو غنائيّ ذاتي بثّت فيه النادبة أحزانها وآلامها فغدا موضوعاً للتجربة الشعرية التي تميزت ببساطة التعبير وسهولة التناول والاعتماد على التكرار الذي أضفى عليها إثارة كانت كفيلة بكشف خباياه التي رنت إليها النادبة. وفي مثل هذا يقول الدكتور صلاح فضل اللغة الغنائية يسودها على مستوى الإدراك المباشر قدرٌ من الإيجاز تلعب فيه أشكال التكرار دوراً توزيعياً حاسماً كما توظف فيها الوسائل الحساسة مثل الإيقاع الرنين الصوتي دون مبالغة مما يخلق في نهاية الأمر نغمة خاصة هي وحدها الكفيلة بإثارة الاستعداد النفسي للتلبس بحالة الشعر.[٥٦] ومثل هذه السمات نجدها في نصّ جنوب الهذلية على نحوٍ بيّنٍ وكذا نجد وفرة حروف اللين التي تتوزع في ثنايا النص وتأتي خاتمةً لنهايات أبياتها ألفُ الإطلاق التي تسمح بامتداد الصوت والترويح النفسي محدثاً ذلك تنغيماً موسيقياً هادئاً بعيداً عن الجلبة، ما يجعل من مشهد الندب نصاً غنائياً، النادبة تبوح فيه بأحزانها وبأشجانها على المستوى اللغوي والموسيقي والنفسي. واتكاءً على ما سلف نستطيع القول: إن مفهوم القوة من المفاهيم السائدة في مشهد الندب الذي تمسكت به النادبة وسعت إليه لتحقيق ذاتها المكلومة أو أنّها وجدت فيه تعويضاً عن كسرها وكلم فؤادها، فتغنتْ فيه أيّما غناءٍ.

نتائج

ظهور موضوع الرثاء عامةً والندب خاصةً على موضوعات الشعر الأخرى يوحي بأهميته ومكانته في تجربة الشعراء عامة.

إجادة المرأة للندب أكثر من الرجل لحدَّة عاطفتها ورقة شعورها وسرعة انفعالها وهذا ما برز جلياً في مظاهر الندب المختلفة التي مارستها المرأة وعافتها نفس الرجل.

مظاهر الندب متباينة في كثير من الأحيان تبعاً للمندوب وشأوه، هدفها الوفاء له وطلب الراحة لنفسه وللنادبات اللواتي فقدن ركنا منيعا بفقده؛ فالندب بكليته مطلبٌ نفسي للنادبة الحقيقية واجتماعي لأهله وعشيرته، يحقق قيم المجتمع ويحافظ عليها.

انتظام المآتم وسيرورتها أخرجها من مظاهر الجزع الحقيقي إلى مظاهر الصنعة والتكلّف يُؤْتَى بصنّاعها لإتمام الطقس الجنائزي الذي غدا جزءاً مهماً من ثقافة القوم لأداء واجب الوفاء والإخلاص للمندوب.

أفضت قيم الندب إلى الكشف عن حقيقة الذات الجاهلية المأزومة ونزوعها نحو مفهوم القوة الذي عزّ وعلا على كل مفهوم، لإحساس الذات بالضعف والقهر، ولإشباع هذه الذات بالإحساس بالحياة وروعتها لمواجهة ذلك الضعف.

لم تخل قصائد بعض النادبات الحقيقيات من نزعة تأمليّة تلخّص سيرورة الوجود الإنساني المموه بالهشاشة وغلبة الأيام على ذلك الوجود.

المصادر والمراجع

ابن منظور, محمّد بن مكرم. *لسان العرب*. بيروت: دار صادر, الطبعة ٣، عدد الأجزاء ١٥، ١٤١٤هـ.

٧٧/١٥. التِّمال، بِالْكَسْرِ: الغِيَاث. وَفُلَانٌ تِمَال بَنِي فُلَانٍ أَي عِمَادُهم وغِيَاثٌ لَهُمْ يَقُومُ بأَمرهم. ابن منظور، *لسان العرب*، (ث م ل)، ٩٤/١١.

٥٦ صلاح فضل, شفرات النص (القاهرة: دار الفكر للدراسات والنشر, ١٩٩٠), ص٥٠ وما بعدها. وعنه في: روميّة, "شعرنا القديم والنّقد الجديد", ١٧٠.

ابن النّديم, محمّد بن إسحاق. *الفهرست*. محمد عوني عبد الرّؤوف – إيمان السّعيد جلال. القاهرة: الهيئة العامّة لقصور الثّقافة, ٢٠٠٦.

الأصفهانيّ, أبو الفرج. *كتاب الأغاني*. إحسان عبّاس وآخرون. بيروت: دار صادر, ٢٠٠٨.

الأندلسيّ, أبو عمر أحمد بن محمّد بن عبد ربّه. *العقد الفريد*. أحمد أمين وآخرون. القاهرة: الهيئة العامّة لقصور الثّقافة, ٢٠٠٤.

البغدادي, ابن أبي الإصبع. *تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن*. حفني محمد شرف. الجمهورية المتحدة: منشورات المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية, د.ت.

البغدادي, بهاء الدين. *التذكرة الحمدونية*. بيروت: دار صادر, د.ت.

البيهقيّ, إبراهيم بن محمّد. *المحاسن والمساوئ*. السيّد محمّد بدر الدّين الحلبيّ. مصر: مطبعة دار السّعادة, ١٩٠٦.

الجاحظ, أبو عثمان عمرو بن بحر. *البخلاء*. بيروت: دار ومكتبة الهلال, ١٤١٩.

الجاحظ, أبو عثمان عمرو بن بحر. *البيان والتّبيين*. عبد السّلام هارون. بيروت: دار الفكر, د.ت.

جاد المولى, محمّد وآخرون. *أيّام العرب في الجاهليّة*. بيروت: دار الجيل, ١٩٨٨.

جمعة, حسين. *الرثاء في الشعر الجاهلي وصدر الإسلام*. جامعة دمشق, رسالة دكتوراه, ١٩٨٢.

الجوهريّ, إسماعيل بن حمّاد. *الصّحاح (تاج اللُّغة وصحاح العربيّة)*. أحمد عبد الغفور عطّار. بيروت: دار العلم للملايين, ١٩٩٠.

الحموي, شهاب الدين أبو عبد الله ياقوت بن عبد الله الرومي. *معجم البلدان*. بيروت: دار صادر, ١٩٩٥.

الحِميريّ, شوان بن سعيد. *شمس العلوم ودواء كلام العرب من الكلوم*. حسين بن عبد الله العمريّ وآخرون. دمشق وبيروت: دار الفكر, ١٩٩٩.

الحوفي, أحمد. *المرأة في الشعر الجاهلي*. القاهرة: دار الكتاب العربي, د.ت.

الدينوري, ابن قتيبة. *أدب الكاتب*. محمد الدالي. بيروت: مؤسسة الرسالة, د.ت.

الدينوري, ابن قتيبة. *الشّعر والشُّعراء*. أحمد محمّد شاكر. القاهرة: دار الحديث, ٢٠٠٣.

الدينوري, ابن قتيبة. *المعاني الكبير في أبيات المعاني*. سالم الكرنكوي – عبد الرحمن بن يحيى بن علي اليماني. حيدر آباد– الهند: مطبعة دائرة المعارف العثمانية, ١٩٤٩.

ديوان لبيد بن ربيعة العامري. حمدو طمّاس. دار المعرفة, ٢٠٠٤.

ديوان الهذليين. أحمد الزين وآخرين. القاهرة: الدار القومية للنشر, ١٩٦٥.

روميّة, وهب. "شعرنا القديم والنّقد الجديد". *عالم المعرفة* ٢٠٧, ١٩٩٦.

الزَّبيديّ, محمّد مرتضى الحسينيّ. *تاج العروس من جواهر القاموس*. مجموعة من الباحثين. الكويت: مطبعة حكومة الكويت, ١٩٦٩.

عبد الجبار, عبد الله – خفاجي, محمد عبد المنعم. *قصة الأدب في الحجاز*. مكتبة الكليات الأزهرية, د.ت.

العلوي, ابن طباطبا. *عيار الشعر*. عبد العزيز بن ناصر المانع. القاهرة: مكتبة الخانجي, د.ت.

عمر, أحمد مختار. *معجم اللغة العربية المعاصرة*. دار عالم الكتب, ٢٠٠٨.

فضل, صلاح. *شفرات النص*. القاهرة: دار الفكر للدراسات والنشر, ١٩٩٠.

القيروانيّ, ابن رشيق. *العمدة في صناعة الشّعر ونقده*. النّبويّ عبد الواحد شعلان. القاهرة: مكتبة الخانجيّ, ٢٠٠٠.

المبرّد, محمد بن يزيد. *التعازي والمراثي*. محمّد الدّيباجيّ. دمشق: مطبوعات مجمع اللّغة العربيّة, ١٩٧٦.

النحوي, ثعلب. *ديوان الخنساء*. أنور أبو سويلم. دار عمّار, ١٩٨٨.

النويري, شهاب الدين. *نهاية الأرب في فنون الأدب*. القاهرة: دار الكتب والوثائق القومية, ١٤٢٣.

يموت, بشير. *شاعرات العرب في الجاهلية والإسلام*. بيروت: المكتبة الأهلية, ١٩٣٤.

اليونس, هفل. *الصّورة في شعر تميم بن أُبيّ بن مقبل*. جامعة البعث, رسالة ماجستير, ٢٠٠٧.

KAYNAKÇA

Abdullah Abdülcebbâr- Muhammed ʻAbdülmunʿim Hafâcî. *Kıssatü'l-edeb fi'l-Hicaz*. Mektebetü'l-Külliyâti'l-Ezheriyye, ts.

Ahmed Muhtâr Ömer. *Mu'cemü'l-lügati'l-ʻArabiyyeti'l-muʿâsira*. Dârü ʿÂlemi'l-Kütüb, 2008.

Bağdâdî, Bahâuddîn. *et-Tezkiretü'l-Hamdûniyye*. Beyrut: Dârü Sâdır, ts.

Bağdâdî, İbnu Ebi'l-İsbaʿ. *Tahrîrü't-tahbîr fî sanâati'ş-şiʿri ve'n-nesri ve beyâni iʿcâzi'l-Kurân*. thk. Hifnî Muhammed Şeref. Cumhûriyetü'l-Müttehide: Menşûrâtü'l-Meclisi'l-aʿlâ li'ş-Şuûni'l-İslâmiyye, ts.

Beşîr Yemût. *Şâʿirâtü'l-ʻArab fi'l-câhiliyye ve'l-İslâm*. Beyrut: el-Mektebetü'l-Ehliyye, 1934.

Beyhakî, İbrahim b. Muhammed. *el-Mehâsin ve'l-mesâvî*. tsh. Seyyid Muhammed Bedruddîn el-Halebî. Mısır: Matbaatu Dâri's-Saâde, 1906.

Câhiz, Ebû Osman ʻAmr b. Bahr. *el-Beyân ve't-tebyîn*. thk. ʻAbdusselâm Harun. Darü'l-Fikr, ts.

Câhiz, Ebû Osman ʻAmr b. Bahr. *el-Buhalâ'*. Beyrut: Mektebetü'l-Hilâl, 2. Basım, 1419/1998.

Cevherî, İsmail b. Hammâd. es-*Sihâh (Tâcü'l-luga ve sihâhü'l-ʻArabiyye*). thk. Ahmed ʻAbdülğafûr ʻAttâr. Beyrut: Dârü'l-ʻİlmi li'l-Melâyîn, 1990.

Dîneverî, İbn Kuteybe. *Edebü'l-kâtib*. thk. Muhammed ed-Dâlî. Beyrut: Müessesetü'r-Risâle, ts.

Dîneverî, İbn Kuteybe. *el-Meʿânî'l-kebîr fî ebyâti'l-meʿânî*, thk. Sâlim Kerankevî-Abdurrahman b. Yahya b. Ali el-Yemânî. Haydarabat: Matbaatu Dâireti'l-Maârifi'l-Osmâniyye, 1949.

Dîneverî, İbn Kuteybe. *eş-Şiʿr ve'ş-şuʿarâ'*. thk. Ahmed Muhammed Şakir. Kahire: Dârü'l-Hadîs, 2003.

Divânü Lebîd b. Rabîa el-ʻÂmirî. thk. Hamdû Tammâs. Dâru'l-Ma'rife, 2004.

Divânü'l-Hüzeliyyîn. thk. Ahmed ez-Zeyn, vd. Kahire: Nushatun musavvaratun ʿan tabʿati Dâri'l-Kütüb, 1965.

Endelüsî, Ebû Amr Ahmed b. Muhammed b. Abdirabbih. *el-ʿİkdü'l-ferîd*. thk. Ahmed Emin vd. Kahire: el-Hey'etü'l-ʿÂmme li Kusûri's-Sakkâfe, 2004.

Hamevî, Şihâbüddîn Ebû Abdullah Yâkût b. Abdullah er-Rûmî. *Muʿcemü'l-büldân*. Beyrut: Dâru Sâdır, 2. Basım, 1995.

Himyerî, Neşvân b. Saîd. *Şemsü'l-ʿulûm ve devâü kelâmi'l-ʻArab mine'l-külûm*. thk. Hüseyin b. Abdullah el-ʿAmrî, vd. Dimaşk: Dârü'l-Fikr, 1999.

Hûfî, Ahmed. *el-Mer'etü fi'ş-şiʿri'l-câhilî*. Dârü'l-Kitâbi'l-Arabî, 2. Baskı, ts.

Hüseyin Cumʿa. *Er-Risâu fi'ş-şiʿri'l-câhilî ve sadri'l-İslâm*. Dımaşk: Câmiatu Dımaşk, 1982.

İbn Manzûr, Muhammed b. Mükrim. *Lisânü'l-Arab*. Beyrut: Dâru İhyâi't-Turâsi'l-Arabî, 1993.

İbn Nedim, Muhammed b. İshak. *el-Fihrist*. thk. Muhammed Avnî Abdürraûf, vd. Kahire: el-Hey'etü'l-ʿÂmme li Kusûri's-Sakkâfe, 2006.

İbn Tabâtabâ el-Alevî. *‘İyârü’ş-şi‘r.* thk. Abdülaziz b. Nasır el-Mâni‘. Kahire: Mektebetü’l-Hâncî, ts.
İsfahânî, Ebü’l-Ferac. *Kitâbü’l-eğânî*. thk. İhsan Abbas. Beyrut: Dâru Sâdır, 3. Basım, 2008.
Kayrevânî, İbn Reşîk. *el-‘Umde fî sanâati’ş-şi‘r ve nekdih*. thk. en-Nebeviyyu Abdulvâhid Şa’lân. Kahire: Mektebetü’l-Hâncî, 2000.
Müberred, Ebû’l-Abbâs Muhammed b. Yezîd. *Kitâbü’t-te‘âzî ve’l-merâsî*. thk. Muhammed ed-Dîbâcî. Dımaşk: Matbû‘âtu Mecmei’l-Lügati’l-‘Arabiyye, 1976.
Muhammed Câd el-Mevlâ- Ali el-Becâvî- Muhammed Ebû-Fadl İbrahim. *Eyyâmü’l-'Arab fî’l-câhiliyye*. Beyrut: Dârü’l-Cîl, 1988.
Nahvî, Sa’leb. *Dîvânü’l-Hansâ’*. thk. Enver Ebû Süveylim. Dârü ‘Ammâr, 1988.
Nüveyrî, Şihâbüddîn. *Nihâyetü’l-ereb fî funûni’l-edeb*. Kahire: Dârü’l-Kütüb ve’l-Vesâiki’l-Kavmiyye, 2. Basım, 1423/2002.
Salâh Fadl. *Şeferâtü’n-nass*. Kahire: Dârü’l-Fikri li’d-Dirâsâti ve’n-Neşr, 1990.
Vehb Rûmiyye. *Şi‘runâ’l-kadîm ve’n-nakdü’l-cedîd*. Kuveyt: ‘Âlemü’l-Ma’rife, 1996.
Yûnus, Hafel. es-*Sûretu fî şi‘ri Temîm* b. Ubey b. Mukbil. Câmiatü’l-Ba‘s, 2007.
Zebîdî, Muhammed Murtazâ el-Hüseynî. *Tâcü’l-‘arûs min cevâhiri’l-Kâmûs*. thk. Komisyon. Küveyt: Matbaatu Hukûmeti’l-Kuveyt, 1969.

⚖ Etik Beyan / Ethical Statement: Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyulduğu ve yararlanılan tüm çalışmaların kaynakçada belirtildiği beyan olunur. / It is declared that scientific and ethical principles have been followed while carrying out and writing this study and that all the sources used have been properly cited.

Yazar(lar) / Author(s): Hafel Alyounes - Mucahit Ekinci.

Finansman / Funding: Yazar(lar), bu araştırmayı desteklemek için herhangi bir dış fon almadıklarını kabul eder(ler). / The authors acknowledge that they received no external funding in support of this research.

Yazar Katkıları / Author Contributions:

Çalışmanın Tasarlanması / Conceiving the Study	: HA (%50), ME (%50)
Veri Toplanması / Data Collection	: HA (%50), ME (%50)
Veri Analizi / Data Analysis	: HA (%50), ME (%50)
Yazım / Writing up	: HA (%50), ME (%50)
Gönderim ve Revizyon / Submission and Revision	: HA (%50), ME (%50)

Çıkar Çatışması / Conflict of Interests: Yazar(lar), çıkar çatışması olmadığını beyan eder(ler). / The authors declare that they have no competing interests.