أ. مراد بوزكور – جامعة جيجل – الجزائر

جماليات البنية السردية في الشعر القصصي
عند عمر بن أبي ربيعة

ملخص

تحكم البنية السردية في شعر عمر بن أبي ربيعة قطبية الجمالية والرمزية، فالشاعر عمر في أسلوبه السّردي، لا يركن عند عرضه للحادثة إلى (السرد) فحسب، بل يوافر في شعره العناصر القصصية الأخرى:من ملاءمة في التّمهيد وإثارة في العقدة وتأزيم المواقف وطرافة الحل وخلاصة طبيعية للخاتمة... وعمر الشاعر/السارد، في النسيج الشعري/ القصصي، يلحّ على (الحادثة) ويسرد بإطناب ما تضمنته من مواقف وحوار، وما اكتنفته من مشاهد وأجواء تشد القارئ.

Résumé

La structure narrative dans la poésie de Omar ibn Abi Rabia est contrôlée par une polarité esthétique et symbolique. Le poète Omar ne s'arrête pas, quand il a été introduit pour l'incident, dans son style de récit à la narration uniquement, mais il fournit dans sa poésie d'autres éléments anecdotiques : la justesse de la préface, l'excitation dans le nœud, l'aggravation des situations, la plaisanterie de la solution, un résumé naturel de la conclusion...et Omar le poète/narrateur, dans le tissu poétique/récitatif insiste sur (l'incident) et narrer en redondance le contenu des attitudes et de dialogue, et le contenu des scènes et des spectacles qui tire le lecteur..

تمهيد

يرى (كلينيث بروكس) أن كل قصيدة هي "دراما صغيرة" لأنها تقوم على صوت يحاور نفسه أو "أنا تحاور العالم، في حوارها مع نفسها (01).

ويؤكد هذا القول شعر عمر بن أبي ربيعة؛ إذ هو عبارة عن قصائد درامية، ذوات شخوص وأصوات متعددة، تتعقّد وتتأزّم الأحداث معها لتشكّل "عقدة" والتي سرعان ما تتجه نحو "الحل" وهي في كل ذلك تنبني على ركيزتين أساسيتين هما:"الإثارة والتشويق".

الدراسة التطبيقية

إذا قرأنا شعر عمربن أبي ربيعة، فإنا لا يمكن أن ندعي بأن "أقاصيص" هذا الشاعر قد اكتملت لها عناصر القصة الحديثة و مقوماتها، فإن زعما كهذا يعد تعسّفا في تكليف الآثار الأدبية القديمة أحكاما حديثة، ولكننا - مع هذا- نرى فيها براعة في رسم الشخصيات وإدارة الحوار، يساعده على ذلك، خبرته بعواطف المرأة وأحاسيسها وما يدور في أعماقها من نزعات وما يسيطر على حياتها من دوافع وأهواء وما يجري على لسانها من غنج ودلال، حيث نجد في بعض القصائد روح السرد البسيط كقوله (02):

قُلْتُ فيمَ ٱلْبكَـاءُ وَٱلْحُزْنُ قَالَتْ ... لِلَّتِي قَدْ عُلِّقْتَ دونَ ٱلْمُصَلَّى
وبَلَغْنَـا وَٱللهِ وَصْلَكَ أُخْـرَى ... بَعْدَ عَهْدٍ فَقُلْتُ يا عَبْـدَ كَلَّا
لا وَقَبْرِ ٱلنَّبِيِّ يا عَبْـدَ وَٱلْحَجِّ ... وَمَنْ كَانَ مُحْرِمًا وَمُحِـلَّا
ما عَلَى ٱلْأَرْضِ مَنْ أُحِبُّ سِواكُمْ ... مِنْ جَمِيعِ ٱلنِّسَاءِ قالَتْ فَهَـلَّا

فالقصة هنا تخلق موقفا من المواقف ليس منقطعا تمام الانقطاع عن الحياة، وليس هو موقف الحياة بعينه، فهناك قصة حب نقي تبدأ بدلال الحبيبة، وبانهماك العاشق الولهان في إقامة أكثر من دليل على صدق هذا الحب، ولكن هناك عوائق يقيمها (المجتمع) في مثل هذه المواقف، والشاعر يجد نفسه مسلّما بهذه العوائق من أجل الاستمتاع بالحب، خاصة بعد أن يطلعه عليها صديق مؤتمن دخل على اللوحة المرسومة دخولا طبيعيا.فإذا قرأنا قول عمر في هذه الأبيات (03):

قالَتْ لِآنِسَةٍ رَداحٍ عِنْدَها كَالرِّئْمِ في عَقِدِ الكَثيبِ الأَيْهَمِ
هٰذا الَّذي مَنَحَ الحِسانَ فُؤادَهُ وَشَرِكْنَهُ في مُخِّهِ وَالأَعْظُمِ
قالَتْ نَعَمْ فَتَنَكَّبي بي إِنَّهُ ذَرِبُ اللِّسانِ إِخالُهُ لَمْ يُسْلِمِ
فَبَعَثْتُ جارِيَتي فَقُلْتُ لَها اذْهَبي فَاشْكي إِلَيْها ما عَلِمْتِ وَسَلِّمي

فإننا نجد فيها قصصا تعادل الواقع، وهي خالية من "الشوائب الفنية" وعناصر الإسراف والبذخ حيث تصل (الأحداث) فيها درجة عالية من التوتّر الدرامي وهو توتر من نوع خاص، إذ إن هذه المشاهد تشبه إلى حد ما قصة قصيرة (مكثّفة) بتوتّرها الدّرامي الذي يبلغ الذروة وتتصاعد الأحداث فيه وتنمو من خلال عنصر "المفارقة" حتى يأتي الصراع إلى النهاية.

وتتجلى بذور القصة الحديثة من خلال "الحدث" الذي يقدمه الشاعر، حيث تنمو حياة ثم تموت، كما أنه يحدد "الزمن" تحديدا واضحا؛ فالشاعر يحدد الزّمن (الموسم) ولا شك أنه يقصد به (موسم الحج)، ويقدم أماكن محصورة ومحددة (الكديد، الخيف).ومما يزيد الأمر ضيقا وانحصارا، قافية (الميم) التي تنطبق لها الشفتان وهذا "الحصار" الميمي لا يقف عند التّصريع والقافية وإنما نجده بكثرة داخل كل بيت من أبيات القصيدة.وكان من الطبيعي أن يوظف الشاعر المعطيات البصرية (بدت بالخيف، كالرئم في عقد الكثيب الأيهم) والسّمعية (الرياح، ديم بأسحم، مرهم) وأن يركز على اللّون الأبيض باعتباره دالا على السماحة وطيب النفس (أهل الموسم، الرئم).

ويهيمن في شعر عمر من الناحية السردية، ما يعرف ب"الحافز" على غرار قوله (04):

قالَتْ لَوَ انَّ أَبا الْخَطَّابِ وافَقَنا فَنَلْهُوَ الْيَوْمَ أَوْ نُنْشِدَ أَشْعارا
فَلَمْ يَرُعْهُنَّ إِلَّا الْعيسُ طالِعَةً يَحْمِلْنَ بِالنَّعْفِ رُكّابًا وَأَكْوارا

وقوله (05):

إِنَّني زائِرٌ قُرَيْبَةَ قَدْ يَعْلَمُ رَبّي أَنْ لا أُطيقُ اصْطِبارا
قالَ فَافْعَلْ لا يَمْنَعَنْكَ مَكاني مِنْ حَديثٍ تَقْضي بِهِ الْأَوْطارا
وَالْتَمِسْ ناصِحًا قَريبًا مِنَ الْوِرْ دِ يُحِسُّ الْحَديثَ وَالْأَخْبارا

ويساعد "الحافز" على "نمو" الحكي و"تطور" الأحداث وتسلسلها، انطلاقا من "أنساق" التعبير المستعملة في العمل القصصي و"التحفيز الجمالي"، وهو أمر ينتج عن "تراض بين الوهم الواقعي ومتطلبات البناء الجمالي" (06) فتبرز الشخصية الرئيسية أو "البطل" في نسيج الأحداث كمحفز قوي بمميزاته ومزاجه وخصائصه وأبعاده النفسية، تلك الأبعاد السيكولوجية التي تتحول إلى نسق تعبيري يهيمن على البناء السردي للنص الشعري فنيا وجماليا.

كما يستهل الشاعر في بنيته الشعرية/السردية بالظرف الزمني لقصصه، وهو أمر لا يكاد يختلف عما نعرفه في الأقصوصة المعاصرة، إلا بروح الأسلوب الداخلي، فالأقصوصة المعاصرة تعنى بتحليل نفسية الأشخاص، وتكون "العقدة" أزمة في النفس، وتأتي "الحوادث" مطية للتعبير عن النفس ونتيجة للحالة النفسية، والأبيات التالية، فيما احتوته من بعض تلك العناصر، يدخل ضمن هذا الوصف(07):

فَلَمَّا دَنَوْنَا لِجَرْسِ ٱلنِّبَـــاحِ ... إذا ٱلغَـوْءُ وَٱلْحَيُّ لَمْ يَرْقُدُوا
نَـأَيْنا عَنِ ٱلْحَيِّ حَتَّى إذا ... تَوَدَّعَ مِنْ نارِها ٱلْمَـوْقِـــدُ
ونَامُوا بَعَثْنا لَنا ناشِـــدًا ... وَفِي ٱلحَيِّ بِغْيَةُ مَنْ يَنْشُـــدُ
فَقامَتْ فَقُلْتُ بَدَتْ صورَةٌ ... مِنَ ٱلشَّمْسِ شَبَّهَها ٱلْأَمْعَـــدُ
فَجاءتْ تَهادَى عَلَى رِقْبَـــةٍ ... مِنَ ٱلْخَوْفِ أَحْشاؤُها تُرْعَـــدُ
وَكَفَّتْ سَوابِقَ مِنْ عَبْـــرَةٍ ... عَلَى ٱلْخَدِّ جالَ بِها ٱلْإِثْمِـــدُ

إلا أن مثل هذه النموذج القصصي يمكن أن يكون أقرب إلى جو "الحكاية"، لأنها قلما تعنى بتحليل نفسية الحبيبة تحليلا إنسانيا جذريا، وإنما تغشى سطح الأشياء ومظهرها الخارجي، فتكسو المأساة بجو من الطرافة النادرة التي ترفّه عنا، فتكثر "الحوادث" فكأنها قصة يعظم تأثيرها في الناس،

ولكن الشعر ليس حادثة غريبة أو "رواية"، وإنما هي لحظة شاملة، كليّة و متحدة، تشرق في النفس إشراقا تزول معها الحوادث، ويصبح الشاعر كأنما اعتراه "قبض"، أو كأنما يهذي بمعاناته، لذا يمكن أن نمثل لبعض من شعر عمر بن أبي ربيعة القصصي بقصة (عنترة) وحكايات (ألف ليلة وليلة).

ولا شك أن هذا الأسلوب السردي يعطي غزله طرافة خاصة، إذ يشيع فيه الحياة ويجعله زاخرا بالأحاسيس والمشاعر، لا أحاسيس الشاعر ومشاعره فحسب، بل وأحاسيس الفتيات والنساء في عصره ومشاعرهن أيضا.فهو لا يعبر في غزله عن نفسه فقط بل أيضا عن المرأة التي عاصرته، بحيث أصبح شعره صوت نفسه وصوت المرأة التي كانت تعاصره، فكل "محبوبة" له وكل معشوقة، تظهر في غزله مع أخواته وصديقاتها وجواريها، ويدور بينهن "الحوار" تارة من ورائه، وتارة أخرى من أمامه وخاصة في أوقات الوداع.

وله في وصف هذه الأوقات طرق كثيرة، لا ريب في أنه كان يستعين في جوانب منها بمخيلة "القصّاص" البارع، فمن ذلك قوله وقد أمضى مع صاحبته (الليل) حتى تنفس (الصبح) وخشيت أن يتهمها الناس (08):

بِتُّ فى نِعْمَةٍ وَبـاتَ وِســـادى مِعْصَمًا بَيْنَ دُمْلُجٍ وَسِـــــوارِ
ثُمَّ إنَّ ٱلصَّباحَ لاحَ وَلاحَـــتْ أَنْجُمُ ٱلصُّبْحِ مِثْلَ جَزْعِ ٱلْعَذارِى
فَنَهَضْنا نَمْشى نُعَفّى بُرودًا وَمُـروطًا وَهْنًـا عَلَى ٱلْآثـــارِ

فغزل عمر في أغلبه بني على هذا النحو من البناء السردي، وهو بناء غير كامل من حيث القصة بالمعنى الحديث، فليس فيه التواء وليس فيه تركيب ولا تحليل، ومع ذلك نلاحظ أن الخيال قد لعب دورا مهما في هذا القصص، كما يلعب عادة في أقاصيص من يقصون، إذ يخرجوننا من عالمنا إلى عالم جديد لهم يملئونه بخيالهم.

وكذلك كان الشاعر، فقد يملؤه بكثير من أخيلته، فهو قصّاص في غزله: يتخيّل، ثم يقصّ ما يتخيّل، سواء حين يصف مغامراته كما صنع في القطعة السابقة، أو حين يصف أحاديث النساء فيه وتعلقهن به، كقوله (09):

قالَتْ لِتِرْبَيْهـا بِعَمْـرِكُمـــا هَلْ تَطْمَعـانِ بِأَنْ نَرَى عُمَـرا
انّى كَأَنَّ ٱلنَّفْسَ مُوجِسَـــةٌ وَلِذاكَ أَطْمَـعُ أَنَّـهُ حَضَـرا
فَأَجـابَتـاها فى مُهـازَلَـةٍ وَأَسَرَّتا مِنْ قَوْلِهـا سَخَـرا
إنَّا لَعَمْرُك ما نَخَـافُ وَمـا نَـرْجو زِيارَةَ زائِـرٍ ظُهُـرا

فقد استطاع الشاعر أن ينفذ إلى عواطف المرأة التي تحضرت في عصره حين تحب، وما يكون بينها وبين أخواتها أو جواريها من أحاديث عن حبها وعن كلفه بغيرها وكلفها به، وبذلك يعطينا صورة حية للمرأة "المتحضّرة" وما قد يمر بها من هواجس و وساوس، وما يداعب خيالها من أفكار وأوهام.

ويبرز في البناء السردي للقصة الشعرية عند عمر، قدرة هذا الشاعر على لعب "الأدوار التمثيلية" و"المسرحية" قصد التستّر من الأعداء، في مواضع عدّة، وفي كل موضع تظهر "حنكته" في البناء الفني لتلك "القيم التمثيلية"، من خلال محاولة التستر عن (الهوية)، وهو أمر يفسّره عامل (الخوف) من "العدو" الذي يتربص به في كل مكان.

وهنا تبرز "بطولة" الشاعر الذي يحاول التغلب على هذا العامل، قصد إحالة المكان من صفة "العداوة" و"الكراهية" إلى صفة "الصداقة" و"الحب" (10):

فَلَمَّا أَضاءَ ٱلْفَجْرُ عَنَّا بَدا لنـا ذُرَى ٱلنَّخْلِ وٱلْقَصْرُ ٱلَّذِي دُونَ عَزْوَرِ
فَقُلْتُ ٱعْتَزِلْ ذِلَّ ٱلطَّرِيقِ فَإِنَّنَا مَتَى نُرَ تَعْرِفْنا الْعُيُونُ فَنُشْهَرِ
فَقُلْتُ ٱقْتَرِبْ مِنْ سِرْبِهِمْ تَلْقَ غَفْلَةً مِنَ ٱلرَّكْبِ وَٱلْبَسْ لِبْسَةَ ٱلْمُتَنَكِّرِ
وجِئْتُ ٱنْسِياب ٱلْأَيْمِ فِي ٱلْغَيْلِ أَتَّقِي ٱلْـــعُيُونَ وَأُخْفِي ٱلْوَطْءَ لِلْمُتَقَفِّرِ

فقول الشاعر لصاحبه:(تَعْرِفْنَا العُيُونُ فَنُشْهَرُ) يدل على هذا الخوف الشديد الذي يلازم الشاعر أينما حل، وحيثما اتجه.ومما يؤكّد ذلك أيضا قوله لصاحبه وهو يحثه على التنكر والتمثيل قصد مراوغة "الأعداء":(البسْ لِبْسَةَ المُتَنَكِّرْ).بل وحتى حينما يقترب الشاعر من مبتغاه:(مجلس الحبيبة) فإنه يبقى محافظا على السرية التامة حتى يبقى بعيدا عن "الأعين" التي تراقبه و تتبع أثره في كل مكان:(أَتَّقِي العُيُونَ وأُخْفِي الوَطْءَ لِلْمُتَقَفِّرْ.

وتمتاز جماليات هذه المعالم "المسرحية"، ب"حوار فني" بعيد عن الضعف، متعدّد الوجوه بين "الشخوص"، إلا أن الشاعر يبقى دائما "بطل المسرحية" وتليه (نعم) أو (زينب) أو (قريب) أو (جمل)...

و يأتي البناء السردي للقصة الشعرية من خلال الاهتمام بـ(الحدث)، ما يؤدي إلى توسيع "مجرى" القصة، ما يبرهن على تقدم الشاعر بفن القصص الشعري على (امرئ القيس)، فهذا الشاعر- على مكانته الشعرية- لا نعثر عنده على عناصر واضحة للقصة الغزلية كما نجدها عند عمر، فامرؤ القيس في قصصه، قد يضعنا "فجأة" في جو "الأزمة النفسية" دون "تمهيد أو سياق"، أو تعيين لعناصر "الزمان" و"المكان"، بينما نجد في (رائية) عمر اكتمالا- ولو نسبيا- في عناصر القصة وميزات الفن القصصي الحديث، وهذا ما نتبّينه في هذه الأبيات (11):

شَكَوْتُ إلى بَكْرٍ وَقَدْ حالَ دونَهـا ... مُنيفٌ مَتَى يُنْصَبْ لَهُ ٱلطَّرْفُ يَحْسِرِ
فَقُلْتُ أَشِرْ قالَ ٱنْتَمِرْ أَنْتَ مُؤْيَسٌ ... وَلَمْ يَكْبُرُوا فَوْتًا فَما شِئْتَ فَأْمُرِ
فَقُلْتُ ٱنْطَلِقْ نَتْبَعْهُمُ إنَّ نَظْرَةً ... إلَيْهِمْ شِفَاءٌ لِلْفُـؤادِ المُضَمَّرِ
فَرُحْنا وَقُلْنَا لِلْغُلامِ ٱقْضِ حاجَةً ... لَنا ثُمَّ أَدْرِكْنا وَلا تَتَغَبَّـــــرِ
سِراعًا نَغُمُّ ٱلطَّيْرَ إنْ سَنَحَتْ لَنا ... وَإنْ يَلْقَنا ٱلرُّكْبانُ لا تَتَحيَّـرِ

فقد ازداد هذا القصص جمالا حين أغناه (ابن أبي ربيعة) بكثير من القيم التمثيلية، وكأن جوانب تلك المغامرة "مسرحية" متعددة "الفصول" يدور كل "فصل" في إطار معين بين مضارب القوم، و(خباء نعم)، ومجلس الأخوات الثلاث، واجتياز ساحة الحي، وهكذا...

فمن حيث "القيم التمثيلية"، تبرز "شخصية المساعد" أو "المشير" الذي يأتمن عليه الشاعر "فقلت أشر" وهي "الشخصية" التي عادة ما يلجأ إليها الشعراء الغزليون، إلا أنها هنا إشارة لطيفة تعبر عن الهيام الشديد، فالمحب عادة لا يملك القدرة على التفكير لغلبة الوجدان عنده على العقل.

كما تتجلى بعض الملامح المسرحية في قوله (12):

فَحَيَّيْتُ إذْ فاجَأْتُها فَتَوَلَّهَـتْ ... وَكادَتْ بِمخْفوضِ ٱلتَّحِيَّةِ تَجْهَرُ
وَقالَتْ وَعَضَّتْ بِٱلْبَنان فَضَحتَـني ... وَأَنْتَ ٱمْرُؤٌ مَيسورُ أَمْرِكَ أَعْسَـــرُ

ففي هذين البيتين، نشهد حوارا مسرحيا أبدعت (نعم) في تمثيل مشاهده خلال تولها وعضّها على بنانها، وهو ما يمثل "الواقعية" في قصائد عمر، ومن ثم يستمر الحوار و ينمو (13):

فوَ اللهِ ما أَدْرِي أَتَعْجيلُ حاجَةٍ سَرَتْ بِكَ أَمْ قَدْ نامَ مَنْ كُنْتَ تَحْذَرُ
فَقُلتُ لَها بلْ قادنى ٱلشَّوْقُ وَٱلْهَوَى إِلَيْكِ وَما نَفْسٌ مِنَ ٱلنَّاسِ تَشْعُرُ

فهنا ينتهي "المشهد المسرحي" وهو شبيه بفلتات من المسرح الرومانطيقي، حيث يبدو الحبيب كأنما يحمل قلبه المعذّب بين يديه، ويقدمه إلى حبيبه.لكن هذا "المشهد" سرعان ما يقع عليه "الستار"، ويبقى الشاعر وحده بعد أن خرجت (نعم) فلا تعود القصيدة (مسرحية) بل (غنائية) تتحدث بوجد النفس (14):

فَيالَكَ مِن لَيْلٍ تَقاصَرَ طُولُـــــهُ وما كانَ لَيْلِي قَبْلَ ذٰلِكَ يَقْصُـــرُ

إن الشاعر هنا يمازج بين "القصص المسرحي" وبين "الوجدانية الغنائية"، وفي كلتا الحالتين، يعرض للخطوط الساطعة على أفق الأشياء، دون أن ينفذ إلى روحها.

ويأتي النسيج السردي للشخوص والأحداث في بداية هذه القصة، ليعبّر بوضوح عن قدرة الشاعر على التحكم في موضوعه الفني، من خلال التّحكم في (الزمن) و(الحدث) وهو ما يعدّ إحساسا بمواقع السرد القصصي وخصائصها الفنية، وهو أمر يفسّره هذا "الحصر الزمني" السريع ل(لأحداث) عند تواليها لحظة بلحظة، لأن الشاعر يحاول جادا، أن يلاحق أحلامه الهاربة منه بأقصى سرعة ممكنة.

وهكذا تتكاثف (الجمل الفعلية) في حضور طاغ أثناء "العملية السردية"، ونظرا لما ل(الحدث) من أهمية لدى الشاعر، فإنه يأتي بمسار الأفعال باتجاه عنصري "الزمان" و"المكان" قصد تهيئة الأجواء وجعلها أكثر مناسبة، حتى يتمكن من الوصول إلى الهدف المرجو، إلا أنه يحرص قبل وصوله للغاية أن يجعلها يتصف بالمغامرة والخطورة، فتظهر (البطولة) في أسمى معانيها.

وإذا شئنا تتبع "الفواصل الزمنية" و"المكانية" ودلالاتها، فإننا نجدها في الأبيات السابقة ترد بكثافة ملفتة، ومنها استخدامه المتكرر لحرف العطف (الفاء) وكذا عبارات تشير إلى الزمن مثل:(أدركنا، سراعا، الفجر، غدوة، رواحا،

عشية).أما الدلالات المكانية فمنها:(منيف، ذرى النخل، القصر الذي دون عزور، الطريق، العصلاء، رابغ).

وتأتي بنية "الخاتمة السردية" في أغلب القصائد أو "المغامرات" مفرحة أو سعيدة، بعد حزمة من "التأزمات" الحافلة بالروع واللأمن، على غرار ما ختم به الرائية، ومثلها نهاية إحدى القصائد، التي ختمها بقوله (15):

فَلَثِمْتُ فاها آخِذًا بِقُرونِهـــا شُرْبَ النَّزيفِ بِبَرْدِ ماءِ الْحَشْرَجِ

ويختم "مغامرته" في قصيدة أخرى بقوله (16):

فَبِتُّ أَلْثَمُها طَوْرًا وَيُمْتِعُـــنى إذا تَمايَلَ عَنْهُ الْبُرْدُ وَالْخَصَرُ

ويكتفي الشاعر أحيانا بالإشارة، التي نحس من ورائها عزوفه عن الخوض في تلك التجارب والمغامرات، بعد أن استنفد طاقته الفنية كما يشتهي في وصف مغامرة السعي إلى اللقاء، ومن ذلك ختامه لقصيدته الطويلة التي مطلعها (17):

يَقولُ خَليلي إذْ أَجازَتْ حُمولُهـا خَوارِجَ مِنْ شَوْطَانَ بالصَّبْرِ فَاظْفَرِ

بقوله (18):

فَيا طيبَ لَهْوٍ ما هُناكَ لَهَوْتُـــهُ بِمُسْتَمَعٍ مِنْها وَيا حُسْنَ مَنْظَرِ

ففي نهاية "المغامرة" يحرص الشاعر على أن تبق "نشوة اللقاء" تتمتع بكل الخصائص الجمالية للقصة من ترحاب وابتسامة وسرور، لتكون النتيجة النهائية هي تحويل ذلك المكان "المخيف"، إلى مكان "محبب":(طَيْبَ لَهْوٍ لَهَوْتُه، وحُسْنَ مَنْظَرْ).

ويقول أيضا في نهاية مغامرة أخرى (19):

بِتُّ في نِعْمَةٍ وَبـاتَ وِســـادى مِعْصَمًا بَيْنَ دُمْلُجٍ وَسِـــــوارِ

ويختم مغامرة من تلك المغامرات بقوله (20):

فَبِتُّ أُحَكِّمُ فيمـــا أَرَدْ تُ حَتَّـــى بَـدا واضِحٌ أَشْقَـرُ

وهذا "الحل" يصرّ عمر على أن لا يأتي من شخص واحد، بل تتآزر كل الشخوص في التفكير فيه والطريف هنا، هو أن الشاعر يحبذ أن يكون هذا "الحل" من طرف (الصّغرى) بدهائها وحيلها ليعطي للقارئ انطباعا بأن "عظائم الأمور"، قد تأتي حلولها ممن قد يكون في أعين الناس بلا أهمية (21):

فَقالَتْ لِأُخْتَيْها أَعِينا عَلَى فَتًى ... أَتَى زائِرًا وَالْأَمْرُ لِلْأَمْرِ يُقْدَرُ
فَأَقْبَلَتَا فَارْتاعَتا ثُمَّ قالَتا ... أَقِلِّي عَلَيْكِ اللَّوْمَ فَالْخَطْبُ أَيْسَرُ
يقُومُ فَيَمْشِي بَيْنَنَا مُتَنَكِّرًا ... فَلا سِرُّنا يَفْشُو وَلا هُوَ يَظْهَرُ
فَكانَ مِجَنّي دُونَ مَنْ كُنْتُ أَتَّقِي ... ثَلاثُ شُخوصٍ كَاعِبانِ وَمُعْصِرُ

وتتمركز ظاهرة "الحوار" في النسيج السردي ك"بؤرة" رئيسية ومحورية، فالقصيدة تبدأ عادة بحوار داخلي يمثل صوت الشاعر وهو يحاور "ذاته"، فيما يعرف ب"المونولوج" وهو حوار ينطوي على قلق الذات وتوترها وظمئها العاطفي والمعرفي، وهو ما يعبر عنه "مشهد النّاقة" في قصيدته المشهورة (أمن آل نعم) (22):

فَقُمْتُ إِلَى مِغْلاةِ أَرْضٍ كَأَنَّها ... إِذا الْتَفَتَتْ مَجْنونَةٌ حينَ تَنْظُرُ
تُنازِعُني حِرْصا عَلَى الْماءِ رَأْسَها ... وَمِنْ دونِ ما تَهْوَى قَليبٌ مُعَوَّرُ
مُحاوِلَةً لِلْماءِ لَوْلا زِمامُها ... وَجَذْبي لَها كادَتْ مِرارًا تَكَسَّرُ
فَلَمَّا رَأَيْتُ الضرَّ مِنْها وَأَنَّني ... بِبَلْدَةِ أَرْضٍ لَيس فيها مُعَصَّرُ
قَصَرْتُ لَها مِنْ جانِبِ الْحَوْضِ مُنْشَأً ... جديدًا كَقابِ الشِّبْرِ أَوْ هُوَ أَصْغَرُ

نجد في هذه الأبيات مطابقة تامة مع الأبيات التي تصورّ مشهد (عمر/نعم)، لأن صراع (الناقة) للوصول إلى الماء، إن هو إلا صراع (عمر) من أجل الوصول إلى (نعم) ومن ثمّ صراع "الذات الإنسانية" والعالم أو الوجود، فالماء يرمز إلى "الحياة" بكل تناقضاتها، ومن هنا يرتسم البناء الدّرامي لهذا المشهد في الشّكل التالي:

مغامرة عمر ← نعم ← الرّي

الظمأ ← مغامرة الناقة ← القليب ← الرّي

مغامرة الإنسانية ← العالم ← الرّي

فعناصر هذه "المعادلات المشتركة" (مر، نعم، الناقة) في هذه البنية السردية هي:(الفاعل/الصراع/ الهدف) وبذلك تنفتح "الدلالة النصية" على صراع الأحياء عموما (الإنسان/الحيوان) للتشبث بالبقاء، ف"الشفرة النصية" أو "الرمز المحوري" في هذه المعادلة هو (الماء) والعبارات التي تدل على ذلك هي: (النشر:الرائحة الطيبة، وكذلك الرّيا، ماء بموماء، وردت، قليب معور:البئر الفاسد، المنشأ:المنهل، القعب:القدح الكبير، الرّشاء:حبل الدلو، الرّي، مطروق من الماء أكدر).

وينطلق الشاعر في البناء السردي مع "شريط الأحداث" زمنيا من (الآن) أي (الزمن الحاضر) إلى (الزمن الغابر)، كقوله (23):

تَهيمُ إلى نُعْمٍ فَلا الشَّمْلُ جَامِعٌ وَلا ٱلْحَبْلُ مَوْصُولٌ وَلا ٱلْقَلْبُ مُقْصِرُ
ولا قُرْبُ نُعْمٍ إنْ دَنَتْ لَكَ نافِعٌ وَلَا نَأْيُهَا يُسْلِي وَلَا أَنْتَ تَصْبِرُ

فأين (الذات) من (نعم)، فلقد تشتت الشّمل وتقطعت الأوصال، ف(قربها لا يفيد) و (بعدها لا يسلي) فالشّاعر- بهذه المعاني- وكأنّه يسلط "سيف" انتقامه على المجتمع والتقاليد البائدة والظالمة في نظره.وهو ما ينجلي في ظاهرة "الفروسية في الحب"؛إذ يتجشّم الشاعر الأخطار لبلوغ قصده ومرامه، ليظهر نفسه "بطلا" وفارسا مغوارا، يقول (24) :

فَقُلْتُ أباديهِمْ فَإِمَّا أَفوتُهُمْ وَإِمّا ينالُ ٱلسَّيْفُ ثَأْرًا فَيَشْأَرُ

فالشاعر هنا وكأنه "يكسّر طوق الجمود، في طبيعة مجتمعه السّاكن، يمثّل هذه المغامرات العاطفية، غير آبه بالرّقباء والأعداء" (25).ففي قوله (26):

فَلَمَّا تَقَضَّى ٱللَّيْلُ إِلَّا أَقَلَّهُ وكادَتْ تَوالِي نَجْمِهِ تَتَغَوَّرُ
أَشارَتْ بِأَنَّ ٱلْحَيَّ قَدْ حانَ مِنْهُمُ هُبُوبٌ وَلٰكِنْ مَوْعِدٌ مِنْكَ عَزْوَرُ
فَما راعَنِي إِلَّا مُنادٍ تَرَحَّلُوا وَقَدْ لاحَ مَعْرُوفٌ مِنَ ٱلصُّبْحِ أَشْقَرُ

وقوله (27):

فَلَمّا رَأَتْ مَنْ قَدْ تَنَبَّهَ مِنْهُمُ وأَيْقاظَهُمْ قالَتْ أَشِرْ كَيْفَ تَأْمُرُ

نجد أن الجمال السّردي في هذه الأبيات يتجلى في بروز "العقدة" وكذا الإمعان في تحديد فاعلية "الحبكة القصصية" حتى تصل إلى "ذروة التأزّم" وتتجلى "العقدة" و"التأزم" من خلال العبارات التالية:(فلمّا تقضى الليل إلا أقله، أشارت بأن الحيّ قد حام منهم هبوب،فما راعني وقد لاح معروف من الصبح، فلمّا رأت من قد تنبه منهم، قالت أشر كيف تأمر؟). وهكذا يتوالى "البناء السردي"، إلى أن يأتي ب"الحل" الملائم (يقوم فيمشي بيننا متنكرا) فينتهي بنا إلى "خاتمة" القصة (فلما أجزنا ساحة الحي...) إننا نحس من هذا الحوار الداخلي للشاعر، أنه غير آبه بالوشاة، ففي القصيدة تحايل على فكرة "الزمن المتداولة"، وخروج عنها بواسطة "الزمن الحلم"، ثم عودة إلى الواقع من جديد.يقول الشاعر (28):

يَوْمَ قالَتْ لِنِسْـــــوَةٍ مِن لُؤَىٍّ بْنِ غالِـــــبِ
آنِساتٍ عَقائِـــــلٍ كَالظِّبَـــــاءِ الرَّبائِـــبِ
قُمْنَ عَنْهُ يَقُلْ بِحـــــا جَتِهِ أَوْ يُعاتِـــــبِ
فَتَـــوَلَّى نَواعِـــــمٌ مُثْقَلاتُ الْحَقائِـــــبِ
فَتَأَطَّرْنَ ساعَـــــةً فِي مُنـــــاخِ الرَّكائِبِ

فالحوار هنا يتمركز أساسا على (الحوار الداخلي) عندما تحاور الذات ذاتها، ويطول هذا الحوار حينا ويقصر حينا آخر، وهو في ذلك يتسّم بالقلق والتوتر الداخلي المعبر عن الرغبة في الإشباع والارتواء، وهذه الرغبة الطموحة تواجه بإرادة مضادة وهي ممثلة في (المجتمع) أساسا، وهنا تبرز براعة الشاعر في نسج تفاصيل المشاهد، عن طريق "البنى السردية"وعناصر الحكي أو القص، مركّزا على المشاهد الأكثر حساسية.وهي مشاهد الانتصار والتفوق، مشوبة بعنصر التشويق والإثارة والمفاجأة، يقول (29):

فَما رِمْتُها حَتَّى دَخَلْتُ فُجـــاءَة عَلَيْهَا وَقَلْبِي عِنْدَ ذاكَ يَرُوعُ
فَقُلْنَ حذارِ الْعَيْنَ لَمَّا رأَيْنَنِي لَها إِنَّ هٰذا الْأَمْرَ أَمْرٌ سَيُشْنَعُ
فَلَمَّا تَجلَّى الرَّوعُ عنْهُنَّ قُلْنَ لِي هَلُمَّ فَما عنهَا لكَ الْيَومَ مدْفَعُ
فَظَلَّتْ بِمرْأَى شائِقٍ وَبِمَسْمَـــعٍ أَلا حَبَّذَا مَرْأَى هُناكَ وَمَسْمَعُ

والشاعر في نماذجه (الشعرية/السردية) كثيرا ما يفلح في المزاوجة بين اللحظات النفسية والمادية وتصوير "الصراع النفسي" وإدارة "حوار طويل" وخلق "حركة درامية"، على نحو يمكن أن يعد شيئا جديدا في القصيدة العربية، دون أن يجد عناء في المزاوجة بين أسلوب الشعر العربي الرصين، والاستجابة لطبيعة القصة وأحداثها وشخوصها.

ومن النماذج الشعرية التي يجري فيها الشاعر "حوارا طويلا" ومتعدّد الشخوص، قوله في هذه الميمية (30):

وَقولا لَها ما فى ٱلْعِبـادِ كَريمَـةٌ أَعَزَّ عَلَيْنا مِنْكِ طُرًّا وَأَكْرَمـا
وَقولا لَهـا لا تَسْمَعِنَّ لِكـاشِحٍ مَقَالًا وإنْ أَسْدَى لَدَيْكِ وأَلْحَمـا
وقُولا لَها لَمْ أَجْنِ ذَنْبًا فَتَعْتِبِى عَلَىَّ بِحَقٍّ بَلْ عَتَبْتِ تَجَرُّمـا
وَقولا لَهُ وَٱللهِ ما ٱلْماءُ لِلصَّدى بِأَشْهَى إلَيْنا مِن لِقائِكَ فَٱعْلَما
وَقولا لَهُ ما شاعَ قَوْلُ مُحَرِّشٍ لَدَىَّ وَلا رامَ ٱلرِّضَا أَوْ تَرَغَّمـا
وَقولا لَهُ إنْ تَجْنِ ذَنْبًا أَعُـدُّهُ مِنَ ٱلْعُرْفِ إنْ رامَ ٱلْوُشاةُ ٱلتَّكَلُّما

حيث يكرّر عبارتي: (قولا لها، قولا له) وهو ما يوحي بأن "الحوار المباشر غير ممكن، بل يتم عبر "قنوات أخرى تعد "وسائط لتمكين "الرسالة"من الوصول.وتتمثل هذه الوسائط في (الرفاق) على عادة الإنسان العربي قديما.

ومن خلال هذا الحوار، تتكشف ملامحه الشخصية، وهنا يحكي طبائع الصراع، فهو صراع داخلي بين القوي/الضعيف، حيث يعكس تلك النظرة الحائرة التي تتوجس خيفة من الفشل في المغامرة بعد ذلك الجهد الجهيد، إلى الخلاص من "العدو"، كل ذلك يرد في بنية مرتبطة بحركة الحدث ونموها، إلى جانب الحوار الذي يعكسه توالي الأفعال (31):

فَقالَتْ فَتاةٌ كُنْتُ أَحْسِبُ أَنَّهـا مُغَفَّلَةٌ فى مِئْزَرٍ لَمْ تُـــدَرَّعِ
لَهُنَّ وَما شاوَرْنَها لَيْسَ ما أَرَى بِحُسْنِ جَزاءٍ لِلْكَريمِ ٱلْمُوَدِّعِ
فَقُلْنَ لَها لا شَبَّ قَرْنُكِ فَٱفْتَحِي لَنَا بابَةً تَخْفَى مِنَ الْأَمْرِ نَسْمَعِ
فَقالَتْ لَهُنَّ ٱلْأَمْرُ بادٍ طَريقُـــهُ مبينٌ لِذى لُبٍّ ينوءُ بِمَرْجِـــعِ
نُقَدِّمُ مَنْ يَخْشَى فَيَمْضِى أَمامَنا وَمَنْ خِفْتِ مِنْ أَصْحابِ رَحْلِكِ فارْجِعى

فمن خلال محور الالتقاء والتفاعل بين الحدث والحوار، تتحدد معالم القصة وتكشف الأبعاد النفسية للشخصية، التي تملك قوة الإدراك التي تفوق إدراك الآخرين (32):

وَكَيْفَ غَداةَ ٱلْبَيْنِ وَجْدى وَكَيْفَ إِذْ نَأَتْ دارُكُمْ عَنْ شِدَّةِ ٱلْوَجْـدِ آرَقُ
لَأَيْقَنْتِ أَنَّ ٱلْقَلْبَ عانٍ بِذِكْرِكُمْ وَأَنِّى رَهيـنٌ فى حِبالِكِ مُوثَـقُ
فَصَدَّتْ صُدودَ ٱلرِّئْمِ ثُمَّ تَبَسَّمَتْ وَقالَتْ لِتِرْبَيْهَا ٱسْمَعَا لَيْسَ يَرْفَقُ
فَقالَتْ لَها إِحْداهُما هُوَ مُحْسِنٌ وَأَنْتِ بِهِ فيما تَرَى ٱلْعَيْنُ أَخْرَقُ
وَقالَتْ لَها ٱلْأُخْرَى ٱرْجِعيهِ بِما ٱشْتَهَى فَإِنَّ هَواهُ بَيِّنٌ حينَ يَنْطِـقُ

فالشاعر يزاوج هنا بين السرد والحوار، حين يتوسل إلى الحبيبة ويتشكى من وجده بها غداة الفراق، فهو من شدة الوجد لا يذوق طعم النوم من الأرق، فقلبه متعب من ذكر الأحبة، وهو بجانب ذلك موثق ورهين في حبالها ولكن الفتاة تعرض عنه وتصده صدود الرئم، ثم تتبسم وتأخذ في الحوار مع رفيقاتها، فتتهمه بأنه "أخرق"، وأنه ليس يرفق في الأمر، وترد عليها إحداهما أنه محسن، وتشير عليها أخرى أن تعيه ببغيته لأن هواه كما ترى بين حين يتكلم وينطق، وهكذا يستمر الحوار المفعم بالحيوية والنمو.

ويأتي "الحدث" أحيانا عبارة عن توطئة للغرض الرئيسي، وهو (الحب) فالواقع أنه أكثر إمعانا في الأدب النفسي وشؤون القلب، وأكثر اتصالا بذاتية الشاعر، فعمر الشاعر/الإنسان يتجلى كرجل مغامرة، منساقا للذائذ اللقاء، مستهترا بمخاطر الدخول على النساء، مبالغا في وصف جرأته وتبيان دالته على المرأة، فهو إلى

واقعية الحب، أبعد عن طباع المرح، ليس خاليا مما يقلق المحبين أو يرمض أحشاءهم، وهذه الأبيات تشتمل على هذه المعاني (33):

وَلَقَدْ دَخَلْتُ ٱلْبَيْتَ يُخْشَى أَهْلُهُ بَعْدَ ٱلْهُدوء وَبَعْدَما سَقَطَ ٱلنَّدَى
فَوَجَدْتُ فيه حُرَّةً قَدْ زُيِّنَتْ بِٱلْحَلْيِ تَحْسَبُهُ بها جَمْرَ ٱلْغَضا
قالَتْ لِأَتْرابٍ نَواعِمَ حَوْلَها بيضِ ٱلْوُجوهِ خَرائِدٍ مِثْلِ ٱلدُّمَى
بِٱللهِ رَبِّ مُحَمَّدٍ حَدِّثْنَنى حَقًّا أَما تَعْجَبْنَ مِنْ هذا ٱلْفَتَى
ٱلدّاخِلِ ٱلْبَيْتَ ٱلشَّديدَ حِجابُهُ فى غَيْرِ ميعادٍ أَما يَخْشَى ٱلرَّدَى

ففي ضوء وقائع هذه القصة المغامراتية، نجد أن الذات تتأمل أبعادها النفسية، فنتمثل الشاعر في شبه خلوة إلى ذاته، مع مجموعة من صور حياته اللاهية العابثة والدائبة المجاهدة في الحب، وكأنه في يلتقط لنا صورا من شريط هو أحب ماضيه إليه وأشدها استئثارا باهتمامه، وعلوقا في ذاكرته، وكأن الشاعر ينطلق من هذا الشريط من نهايته في الآن، إلى بدايته في الفائت من الزمان، فإذا عذوبة اللقاء الذي فات يستثقل عليه مرارة الفراق.

ولا يخفي الشاعر اعتزازه لحظوته عند صاحبته، يملؤه التيه والزّهو، ويجد في المخاطرة لذة التّحدي، غير أنه لا يسترسل في هذا الاندفاع حفاظا على عناصر "التشويق"، فيبعث "الحوار" بين الفتيات للحديث عن أمر علاقته بها، كي لا يخالجها ريب أو شكوك وينساق الشاعر في حديثه يسرد علينا حكايته، فتغدو القصة عنده مزيجا من "المسرحية" و"الرواية"، في شكل شعر مشوب بكثير من الشجو، وهو أسلوب البناء السردي والحواري المفضّل لدى الشاعر، فهو شديد الاهتمام بجعل "ذاته" محط الأنظار، وهو دائما "البطل" وسائر الشخوص تأتي في المراتب التالية. وهو أسلوب يعتبره كثير من النقاد انحرافا و قلبا للقيم المتعارف عليها في فن الغزل، فعندما يقول مثلا (34):

أَوْمَتْ بِعَيْنَيْها مِنَ ٱلْهَوْدَجِ لَوْلاكَ فى ذا العَامِ لَمْ أَحْجُجِ
أَنْتَ إِلَى مَكَّةَ أَخْرَجْتَنى وَلَوْ تَرَكْتَ ٱلْحَجَّ لَمْ أَخْرُجِ

فإنه يظهر هنا قدره وحظوته عند المرأة، فيملك عليها شعورها ويملأ حسّها وخيالها، فتبادر إلى لقائه وهي حالمة بمسرّات هذا اللقاء، فتجد في علاقتها به شيئا من "الاعتزاز" لما له من شهرة وزعامة في هذا المضمار.

وأكثر ما نرى محبوبته، متودّدة إليه، ساعية نحوه، فهو متبوع وليس تابعا:"ولو تركت الحج لم أحجج"وهذا الأسلوب السردي، يعبّر عنه النقاد بـ (الانعكاس) فهو معشوق النساء يؤمّر عليهن، إلى حد الدعاء له بالرعاية والحفظ (35):

فَقالَتْ وقَدْ لانَتْ وَأَفْرَخَ رَوْعُها كَلاكَ بحِفْظٍ. رَبُّكَ ٱلْمُتَكَبِّـــرُ
فَأَنْتَ أَبا ٱلْخَطّابِ غَيْرُ مُدافَـــعٍ عَلَيَّ أَميرٌ ما مكُثْتَ مُـــؤَمَّـرُ

ثم إنه لا يكتفي بمدح الحبيبة إيّاه، وتحميل غزله هذه المعاني غير المألوفة عند العرب، بل يذهب إلى أبعد من ذلك، إلى إبراز "تعاليه" عليها وحرصها على مرضاته كقوله (36):

وذاتِ وَجْدٍ عَلَيْنَا ما تَبوحُ بِـهِ تُحْصي ٱللَيالي إذا غِبْنا لنا عَدَدا
تَبْكي عَلَيْنا إذا ما أَهْلُها غَفَلُوا وَتَكْحَلُ ٱلعَيْنَ مِنْ وَجْدٍ بِنا سَهَـدا

فعمر، لم يكن قادرا على رسم نزعاته النّفسية في حدود رابطته بالمرأة فحسب، بل هو حريص على "إغناء" هذا الغزل بالأجواء الدّاخلية التي تنهض بفنه، بحيث لا يبقى مجرّد "حادثة تقصّ"، أو "خبر يروى"، فوراء (الحدث) الذي يهيمن على شعره، آفاق رحبة، تتعقد فيها العواطف وتتشابك، وسرده الغزلي- بوصفه طريقة فنية وجمالية، يختصّ بها دون سائر الشعراء- يكشف عن سلامة (شخصيته) أو شعوره كرجل يقرّر ذلك (الانعكاس) حين يعتبر الحب ضرورة حياتية: يقول الشاعر (37):

إذا أَنْتَ لَمْ تَعْشَقْ ولَمْ تَدْرِ ما ٱلْهَوى فَكُنْ حَجَرا مِنْ يابِسِ ٱلصَّخْرِ جلْمَدا

فالحب في رؤية الشاعر لازمة للإنسان "السّليم غريزيا" على الأقل كما يقول النفسانيون.

وتتجلى بنية الخطاب السردي/الشعري في شكل حوار داخلي أو (مونولوج) حين يمتدح الشاعر القيم المثالية للجمال، فيمتزج الجمال الحسي بالجمال المعنوي

وتتولد مظاهر القداسة والطهارة والرقة، وترتفع المرأة الأنثى من مجرد مثير حسي، إلى "مثال" تكتمل فيه الخصال والصفات فيرتقي من (السفلية) إلى (العلوية) كل ذلك ينجلي من خلال البنية الحوارية بين المرسل والمرسل إليه، يقول الشاعر (38):

قُلْتُ مَنْ هٰذا فَقالَتْ بَعْضُ مَنْ ... فَتَنَ اللهُ بِكُمْ فِي مَنْ فَتَنْ
بعض من كان اسيرا زمنا ... ثم اضحى لهواكم قد مجن
قُلْتُ حَقًّا ذا فَقالَتْ قَوْلَةً ... أَوْرَثَتْ فِي الْقَلْبِ هَمًّا وَشَجَنْ
يَشْهَدُ اللهُ عَلَى حُبّي لَكُمْ ... وَدُموعي شاهِدٌ لي وَحَزَنْ
قُلْتُ يا سَيِّدَتي عَذَّبْتِني ... قالَتِ اللّٰهُمَّ عَذِّبْني إِذَنْ

فهذا النموذج يمكن أن يعد (مونولوجا داخليا) يفك فيه الشاعر عن نفسه، فهو يستشفي بالشعر لأنه في حالة توتر ومعاناة حقيقية، إنه لا يريد أن يوصل فكرا، وإنما يريد أن يصعّد آهات، بل لعله يخص حديثه عن الحرية بالحديث عن فتاة كما في قوله (39):

فَوَاللهِ ما لِلْعَيْشِ ما لَمْ أُلاقِكُمْ ... وَما لِلْهَوَى إِذْ ما تُزارِينَ مِنْ طَعْمِ
وَما لِيَ صَبْرٌ عَنْكُمُ قَدْ عَلِمْتُمُ ... وَلا لَكِ عَنَّا مِنْ عَزاءٍ وَلا عَزْمِ
أَلَمْ تَعْلَمي ما كُنْتُ آلَيْتُ فيكُمُ ... وَأَقْسَمْتِ لا تَحْكينَ ذاكِرَةً بِاسْمي

فما يهم الشّاعر أساسا هو مقابلة "الحرية"، لا مقابلة "فتاة" يحبّها، وقد استخدم أسلوبا خاصا لإخفاء السبب الحقيقي وراء هذه المقابلة، خاصة وأن هذا النوع من الأساليب معروف عند السياسيين، فهو يذكر بقول (تاليران) الفرنسي بأن "اللغة كائنة لتخفي أفكار الإنسان".

ومما يكشف عن جمال الأسلوب السردي وتميزه، التكثيف في البناء السردي للحدث والحوار الداخلي، والرسم الوصفي للمشاهد، يتخلل ذلك عنصر المفاجأة، كقوله (40):

فَجَعَتْنَا أُمُّ بِشْرٍ ... بَعْدَ قُرْبٍ بِاحْتِمَالِ
بَيْنَمَا نَحْنُ جَمِيعًا ... جِيرَةٌ فِي خَيْرِ حَالِ
إِذْ سَمِعْنَا مِنْ مُنَادٍ ... أَنْ تَهَيَّؤُوا لِارْتِحَالِ

فالمشهد مصحوب بالحركة وتؤدي فيه الأفعال الحوارية (قال، قلت، قلن...) دورا هاما في حضور جملة من الأصوات أو الشخوص حضورا مركزيا في عملية البناء الحواري، من خلال بروز شخوص واختزال شخوص أخرى، فالحوار يتشكل في بناء دائري، يكشف عن جملة من التناقضات والقلق والتوق والانجذاب.وقد تدخل صيغ الاستفهام في عملية البناء الجمالي للحوار، فتؤدي دورا بارزا في هذا المجال يقول الشاعر (41):

أَلَسْتَ أَقَرَّ مَنْ يَمْشِي لِعَيْنِي ... وَأَنْتَ أَلَمَّ فِي ٱلدُّنيا وَذِكْرى
أَما لَكَ حاجَةٌ فِيما لَدَيْنا ... تَكُنْ لَكَ عِنْدَنا حَقًّا فَأَدْرِي
أَمِنْ سَخَطٍ عَلَيَّ صَدَدْتَ عَنِّي ... حَمَلْتَ جِنازَتِي وَشَهِدْتَ قَبْرِي
أَشَهْرًا كُلَّهُ إِلاَّ ثَلاثًا ... أَقَمْتَ عَلَى مُصارَمَتِي وَهَجْرِي

وحين يفرط الشاعر في التعبير المباشر عن ذاته، ويتمادى في غنائية فردية شجية، نجده يلجأ إلى أسلوب الحوار، بوصفه هروبا من الذات وطلبا للحياد والموضوعية، أضف إلى ذلك أن الحوار يسمح للشاعر بالتصوير الدرامي، فيعلو بعض الوقت على إشكالات القصيدة الغنائية، بما يوفره لقصيدته من جو الصراع المأساوي ويفضي به الموقف في النهاية إلى خلق إمكانات التواصل مع الآخر، من خلال هذا الحوار الذي يتيح له فرصة البث والمشاركة الوجدانية، للوصول إلى تحقيق التصالح مع الذات ومع الآخرين وأن يحيا بحياة الآخرين.

وتأتي العلاقة بين "الذات" و"الآخر" أحيانا على هيئة فوقية، فالذات طموحة إلى "المعرفة"، ظامئة إلى الوصال، بينما يظل "الآخر" معطاء صبورا، وتبقى "بنية الحوار" تؤدي دورها الفاعل ويستمر الجدل مع الآخر، بقناعة الذات وطموحها لتحقيق رغباتها، بما يذكرنا بمقولة (هنري جيمس) عن الشخصية وعلاقتها بالحدث في الفن القصصي:"هل الشخصية سوى تحديد الحادثة، وهل الحادثة إلا توضيح الشخصية" (42) وذلك ما نقرأه في الأبيات التالية، من خلال عبارات الترحيب والإطراء المتبادلة بين المتحاورين، يقول الشاعر (43):

مَرْحَبًا ثُمَّ مَرْحَبًا بِالَّتِى قا لَتْ غَداةَ ٱلْوَداعِ يَوْمَ ٱلرَّحيلِ
لِلثُّرَيَّا قولى لَهُ أَنْتَ هَمّى ومُنَى ٱلنَّفْسِ خالِيًا وَٱلْجَليـــلِ
فَٱلْتَقَيْنا فَرَحَّبَتْ ثُمَّ قالَتْ عمْرَكَ ٱللهُ إِيتِنا فى ٱلْمَقيـــلِ

فوسيلة الشاعر في تصوير مغامراته هي (القصة) وهو يعتمد عليها اعتمادا أساسيا في بناء قصائده ومقطوعاته، وفي التعبير عن أفكاره وعواطفه ومشاعره وعواطف "صاحباته" ومشاعرهن أيضا فكل هذا يصاغ في شعره صياغة قصصية، حتى يتحول جل شعره إلى مجموعة قصصية تدور كلها حول موضوع (الحب) بحيث يصح أن نطلق عليه اسم (أقاصيص غرام) .

وقد دفعه هذا الاتجاه، إلى التزيد والتكثير في أخباره وإلى الاختراع والتخييل لأن طبيعة (القصّاص) تدفع عادة إلى التزيد في الواقع، وتخيل أحداث لم تقع، وكأنما كان الشاعر يستمد من واقع حياته مادة خصبة غنية، يدفعها إلى مخيلته القصصية البارعة، لتخرج منها ألوانا من القصص فيها شيء من الواقع وشيء أكثر من الخيال، وليصوغ على أمثالها أقاصيص خيالية ليلبي حاجة الحياة الغنائية الملحة في طلب المزيد.

وتأتي أهمية العملية السردية، في بمجموعة من الأصوات، بدل الصوت الواحد، يتخللها حوار ذكي، بعبارات حوارية مثل:(قلت، قالت) في مثل قول الشاعر (44):

فَقُلْتُ لَها يا هَمَّ نَفْسى وَمُنْيَتى أَلا لا وَبَيْتِ ٱللهِ إِنّى مُهَجَّـــرُ
فَقالَتْ فَإِنَّا قَدْ بَذَلْنا لَكَ ٱلْهَوَى فَبِٱلطَّائِرِ ٱلْمَيْمونِ تُلْقَى وَتُخْبَرُ
فَقُلْتُ لَها إِنْ كُنْتِ أَهْلَ مَوَدَّةٍ فَميعـــادُ ما بَيْنى وَبَيْنَكِ عَزْوَرُ
فَقالَتْ فَإِنَّا قَدْ فَعَلْنا وَقَدْ بَدَا لَنا عِنْدَ ما قالَتْ بَنانٌ وَمِحْجَرُ

فالإلحاح على الأفعال الحوارية واضح:(قال، قلت، قالت...) والشاعر يثريها بالعناصر "الدرامية" والحوار في تشكلاته المختلفة، حيث يتصف بالمراوغة، بما يفسر ذلك التجاوب والتناغم بين الشاعر وبين الحبيب.

والشاعر في "حواریاته" یکشف عن صورة "المجتمع النسائي" وما یدور بینهن من الأحادیث التي عادة توصف بأنها أحادیث یلفها الشّك والخوف والتردد وهو ما یثیر اهتمام الشاعر، فیحرص على أن یظهره بسذاجته و تلقائیته وعفویته (45):

قالَتْ عَلَى رِقْبَةٍ يَوْمًا لِجارَتِهـــا ما تَـأْمُرِينَ فَإِنَّ ٱلْقَلْبَ قَدْ شَغِـلا
فَجاوَبَتْهـا حَصانٌ غَيْرُ فاحِشَـةٍ بِرَجْعِ قَوْلٍ وَأَمْرٍ لَـمْ يَكُنْ خَطِـلا
اِقْنَيْ حَياءَكِ فى سِتْرٍ وَفى كَرَمٍ فَلَسْتِ أَوَّلَ أُنْثَى عُلِّقَتْ رَجُـلا
لا تُظْهِرى حُبَّهُ حَتَّى أُراجِعَـــهُ إِنِّى سَأَكْفِيكِهِ إِنْ لَـمْ أَمُتْ عَجَلا

فالشاعر بارع في "مخاطبة" النساء، خبیر کل الخبرة ب"نفسیة المرأة"، قدیر غایة القدرة على أن یقوم أمام "صاحباته" بدور "العاشق المفتون" وهو یحتال على هذا"التمثیل" تارة بالحدیث الحلو المعسول وتارة بالأیمان المؤکدة.وغایته هي الوصول إلى "الطرف الآخر" مهما کلف الأمر.

وهکذا یستمر هذا الحوار الدافئ والهادئ وتطمئن الفتاة إلى مشورة جارتها، فتملّي علیها رسالتها :(باللّه لومیه في بعض الذي فعلا..وحدثیه بما حدثت واستمعي ما یقول...). فهي جملة من المطالب التي أملتها على "مستشارتها الحکیمة"، حیث تکشف من خلال "توالي الأفعال"، حرص الفتاة على إطالة الحدیث لکشف ملابسات القصة وإعادة ربط حبائل المودة المبتورة.

وتأتي قصائده أحیانا في صورة "مغامرة جماعیة"، إذ تسهم في إعداد اللقاء أو تشارك في مجلسه نساء أخریات من صدیقات تلك التي جاء یزورها عمر، من ذلك ما یرویه من قصیدة عینیة معروفة عن (هند) و(أترابها)، إذ احتلن للقائه بأن أرسلن إلیه من یغریه بلقائهن، دون أن یعلم أنه رسول منهن، حتى إذا جاءهن أخبرنه بأنهن قد دبرن بأنفسهن هذا اللقاء، یقول (46):

فَبِالْأَمْسِ أَرسَلْنَا بِذٰلِكَ خالِـــدًا إِلَيْكَ وَبَيَّنَّا لَهُ ٱلشَّأْنَ أَجْمَعَـــا
فَما جِئْنَنا إِلَّا عَلَى وَفْقِ مَوعِـــدٍ عَلَى مَلَإٍ مِنَّا خَرَجْنَـــا لَهُ مَعَا
رَأَيْنَـــا خِلاءً مِنْ عُيونٍ ومَجْلِسًا دَمِيثَ ٱلرُّبَى سَهْلَ ٱلْمَحَلَّةِ مُمْرِعا
وقُلْنَ كَرِيمٌ نالَ وَصْلَ كَرائِمٍ فَحَقَّ لَهُ فى ٱلْيَوْمِ أَنْ يَتَمَتَّعا

نلاحظ أن بعض اللقاءات لم يكن يزيد على "لهو اجتماعي" وهو في حقيقته يعبر عن "حلم" باللقاء لا لقاء حقيقيا، ومن خلاله يجعل الشاعر هؤلاء النسوة يتمنين لقاء ذلك "النجم" الذي يتحدث عنه المجتمع المكي وأن يربطن أسبابهن بسببه، فالشاعر يعد نفسه بالسعادة، كأي فتى بهذا اللقاء فيصفه في شعره مدلاّ على غيره من الشباب الذين لا يتاح لهم مثله، وما وصل الكرائم إلى ذلك المجلس من الأنس والسّمر، فتلاقي الجنسين في مجتمع "انفصالي" لا سبيل إلى تحقيقه على هذا النحو المباشر في واقع الأمر.وهو ما نقرأه في قول الشاعر (47):

فَما رِمْتُها حَتَّى دَخَلْتُ فُجـــاءة عَلَيْهَا وَقلْبِى عِنْدَ ذاكَ يُرَوّعُ
فَقُلْن حذار ٱلْعيْنَ لَمَّا رأيْنَنِى لَها إنَّ هٰذا ٱلْأَمْر أَمْرٌ سَيُشْنَّعُ

وقوله (48):

فَسَلَّمْنَ تَسْلِيمًا ضَعيفًا وَأَعْيُنٌ نُحاذِرُهـــا مِنْ أَهْلِهِنَّ وَمِنْ أَهْلى
وَقُلْنَ لَوَ انَّ ٱللهَ شاءَ لَقيتَنـــا عَلَى غَيْرِ هٰذا مِنْ مَقامٍ وَمِنْ شُغْلِ
إذًا لَبَعَثْنَاكَ ٱلْأَحاديثَ وَٱسْتَفَـتْ نُفوسٌ وَلٰكِنَّ ٱلْمُقَامَ عَلَى رِجْلِ

ولنستمع إلى هذا (الحوار) الذي يجريه الشاعر بين جاريتين تريدان وصاله، فـ"تتحرشان" به لتثيرا انتباهه يقول في ذلك (49):

فَإذا مـــا راحَ فَٱسْتَلِمى إنْ دَنا فى طَوْفِـه ٱلْحَجَـرا
وَٱشْفَى ٱلْبُرْدَ عَنْكِ لَـــهُ كَىْ تَشوقيـــــهِ إذا نَظَـــرا
ثُمَّ قالَتْ لِلَّـــتى مَعَهـــا لاَ تُـديمى نَحْـــوَهُ ٱلنَّظَـــرا
خالِسِيهِ أُخْتِ فى خَفَـــــرٍ فوَعَيْتُ ٱلْقَـــوْلَ إذْ وَقَـــرا
إنَّهُ يا أُخْتِ يَصْرِمُنَـــــا إنْ قَضَى مِنْ حاجَـــةٍ وَطَـرا

فالجاريتان تتحدثان عن "عمر" وعن كيفية لقائه وقد أشارت إحداهن إلى الأخرى بأن أنسب الأوقات لرؤيته هو عند استلامه الحجر عند الطواف في مكة، ثم ترتبان حيلة للفت نظره، فترى إحداهن أن تظهر الأخرى بعض محاسنها له لتجذبه إليها وأن تكون نظراتها خاطفة حتى يطمع عمر بها فيلاحقا وإذا لاحقها فإنها تعطيه كل شيء، لأنه عندئذ سيكتفي بما ناله ويصرفها.

وتعمل الفتاة بنصيحة صاحبتها، فتسفر وجهها، فإذا بالابتسامة تتكشف عن ثغر جميل، تناسقت فيه الأسنان وزاد من جمالها تباعدها عن بعضها، وإذا بماء ذلك الثغر طيب كالماء البارد.

لكن الفتاة المحبة تعمل ببعض نصائح صاحبتها ولا تعمل بأخرى، فهي مثلا، ترفض أن تبخل على عمر بنظرة اللقاء، بل أرادت أن تعطيه كل ما يريد، فهو محب عاشق وعلى المحبوب أن يعطي كل ما يملك للمحب.

وهل ينطبق هذا الوصف "الحار" بين عمر والجواري وتغزله بهن على ما قاله شوقي ضيف بأن عمر بن أبي ربيعة لم يتغزل مع المرأة العربية بحرية، كما تغزل مع الجواري والمغنيات؟.نقول إن ما أوردناه من نصوص، تكشف أن عمر لا يتحرج في وصف النساء ومغامراته معهن، سواء كانت حرة أم جارية، إلا أن "المعاناة" التي يكابدها عمر للوصول إلى المرأة "الحرة" كانت كبيرة وشاقة بينما تنتفي هذه المعاناة عند حديثه عن "الجارية".على غرار سرده القصصي في هذه الأبيات (50):

لِلَّتى قالتْ لِأَتْرابٍ لَها قَطُفٍ فيهِنَّ أُنْسٌ وَخَفَرْ
إِذْ تَمَشَّيْنَ بِجَوٍّ مُؤْنِقٍ نَيِّرِ النَّبْتِ تَغَشَّاهُ الزَّهَرْ
بِدِماثٍ سَهْلَةٍ زَيَّنَها يَوْمُ غَيْمٍ لَمْ يُخالِطْهُ قَتَرْ
قَدْ خَلَوْنا فَتَمَنَّيْنَ بِنا إِذْ خَلَونا اَلْيَوْمَ نُبْدى ما نُسِرْ

فحياة الشاعر موقوفة على هذا اللون من "الإنشاد السردي"، فهي حالة من حالات "التّذكر" وما أكثر ما يستعيد في شعره مثل هذه "الذكريات".وهذه المقطوعة لا تحمل (اسم الحبيبة) التي عناها في هذا الغزل، فقد تكون "التي" هذه هي (هند) أو (الرباب) أو (زينب) كما قد تكون (نعم) أوغيرها.ومهما يكن الاسم الذي يعنيه الضمير، فإن المهم أن يبرز هذا (الحوار) بجلاء بين النّسوة الثلاث في الحديث عن "البطل" والثناء عليه والشّوق إليه.

ونجد في شعر عمر محاورة غير مألوفة هي محاورته للحيوان (الفرس) والجماد (الحجر) وهذا الحوار يعد (معادلا موضوعيا) لمحاورة الذات والفرق بين الحوارين هو أن حوار (الفرس) مجُدٍ حين أبان شكواه إلا أنه لا يستطيع الكلام (51):

تَشَكَّى ٱلْكُمَيْتُ ٱلجَرْىَ لَمَّا جَهَدْتُهُ وَبَيَّنَ لَوْ يَسْطِيعُ أَنْ يَتَكَلَّمَـــا
فَقُلْتُ لَهُ إِنْ أَلْقَ لِلْعَيْنِ قُـــرَّةً فَهَانَ عَلَيْنَا أَنْ تَكِلَّ وَتَسْأَمَـــا

أما حواره مع (الحجر) فغير مجد، لأنه أعجم ولا يبين وذلك في قوله (52):

وَقَفْتُ فِى رَسْمِهَا أُسَائِلُـــــهُ وَٱلدَّمْعُ مِثْـــلُ ٱلْجُمَانِ مُنْحَدِرُ
لا يَرْجِـعُ ٱلرَّسْمُ بِٱلْبَيَانِ وَهَـــلَ يُفْقَهُ رُجْعَـاهُ حِينَ يَنْدَثِـــرُ

وقد تأتي المحاورة بلغة "الإشارة بدلا عن لغة اللسان وتكون هذه الإشارة بواسطة الحواس، كالعين حين تنطق بالترحيب وترد عليها العين بالمثل وهذا النوع من الحوار يدل على الخوف من الأعداء والوشاة، كقوله53:

أَشارَتْ بِطَرْفِ ٱلْعَيْنِ خِيفَةَ أَهْلِها إِشارَةَ مَحْزونٍ وَلَمْ تَتَكَلَّـــم
فَأَيْقَنْتُ أَنَّ ٱلطَّرْفَ قَدْ قالَ مَرْحَبًا وَأَهْلًا وَسَهْلًا بِٱلْحَبِيبِ ٱلْمُتَيَّـم

وقوله54:

أَرادَتْ فَلَمْ تَسْطِعْ كَلامًا فَأَوْمَأَتْ إِلَيَّ وَلَمْ تَأْمَنْ رَسولًا فَتُرْسِـــلا

وعلى الرغم من اليأس الذي يعيشه الشاعر، عندما يصف الديار وقد درست وامحت معالمها بفعل الرياح التي لعبت بجدتها، إلا أنه يحثها على التكلم، ويبقي على بصيص من الحياة فيها (وعهد جديدها لم يقدم) فهناك أمل يطل عليه، كما أطلت عليه التي "صادت فؤاده بالخيف" وهي صاحبة الدار التي راح الشاعر يدير معها "حوارا حيويا" مليئا بالحركة (كالرئم في عقد الكثيب الأيهم).

ختاما، نقول إن خيال الشاعر في شعره الغزلي، خيال قصصي أكثر منه خيال وصفي أو تصويري، ولذا احتلت التجربة الشعرية عنده منزلة (الواقعة) الفعلية، لا الواقعة المحتملة، فهو ينطلق في بناء القصيدة من علاقة قائمة في زمان ومكان، وليس من علاقة موهومة، وإن كان خياله يتلاعب قليلا أو كثيرا في تعديل القسمات الأولية، بما يتفق وطبيعة غزله، وخاصة فيما حفل به شعره من مغامرات الحب.

المصادر والمراجع

1. إبراهيم الخطيب: نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ط1، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت والشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، 1982م.
2. جابر عصفور: مجلة فصول، المجلد05، العدد03، القاهرة، خريف1996.
3. رينيه ويليك: نظرية الأدب - بالإشتراك مع أوستين وارين - ترجمة محي الدين صبحي، د.ط، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الإجتماعية، دمشق، 1972م.
4. عمر بن أبي ربيعة، الديوان، دار القلم، بيروت، لبنان، د.ت.
5. فاروق الطباع: مواقف في الأدب الأموي، د.ط، دار القلم، بيروت، د.ت.

الهوامش

1. ينظر: جابر عصفور، مجلة فصول، المجلد الخامس عشر، العدد الثالث، خريف 1996، القاهرة، ص15.

2 ـ عمر بن أبي ربيعة، الديوان، دار القلم، بيروت، لبنان، د.ت، ص169.

3 ـ نفسه، ص190. رداح:ضخمةُ الرِّدْفِ سمينةُ الأَوْراك.الرئم:الظبي الخالص البياض.أيهم:أملس.تنكى:قبض.

4 ـ نفسه، ص75. العيس:الإبل.النعف:اسم مكان.أكوار:جمع كور:الرحل.

5 ـ نفسه، ص84.الوطر:الحاجة والبغية.

6 ـ إبراهيم الخطيب، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ط1، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت والشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، 1982، ص107 - 108

7 ـ الديوان، ص48، 49.نأينا:بعدنا.الأسعد:جمع سعد:المعين.تهادى:تكايل في مشيتها.الإثمد:حجر يتخذ منه الكحل.

8 ـ نفسه، ص82.المعصم:موضع السوار من اليد.الدملج:سوار يحيط بالعضد.الجزع:الخرز الأبيض والأسود.البرود: جمع برد:الكساء المخطط يلتحف به.المروط: كساءٌ من خزٍّ أَو صوف أو كَتَّان يُؤتَزر به وتتلفَّعُ به المرأة.

9 ـ نفسه، ص93.الترب:الند.

10 ـ نفسه، ص68.عزور:اسم مكان.ذل الطريق:السهل منه.الغيل: الشجرُ : الكثيرُ الملتفُّ الذي يُستَتر فيه.الوطء:موضع القدم.

11. نفسه، ص68.منيف: اسم مكان.لم يكبروا فوتا:لا يعظم علينا إدراكهم. سنحت:السانح:الطائر الذي يأتي على اليمين، والعرب تتفاءل به.

12 ـ نفسه، ص65.تولهت: تَوَلَّهَتِ الْمَرْأَةُ : إِشْتَدَّ حُزْنُهَا حَتَّى ذَهَبَ عَقْلُهَا.

13 ـ نفسه، ص65.

14 ـ نفسه، ص65.

15 ـ نفسه، ص43.قرونها:ذوائبها.النزيف: العطش الشديد.الحشرج:نقرة في الصخر يصفو فيها الماء.

16 ـ نفسه، ص72.الخصر:الخِصَارُ :الإِزارُ ، لأَنه يُتخصَّر به.

17 ـ نفسه، ص67.أجازت حمولها:مرت رواحلها.شوطان:اسم موضع.

18 ـ نفسه، ص69.

19 ـ نفسه، ص82.

20 ـ نفسه، ص103.الأشقر:يريد الصبح.

21 ـ نفسه، ص66.مجني:ساتري.الكاعب: جَارِيَةٌ كَاعِبٌ :جَارِيَةٌ نَاهِدَةُ النَّدْيِ، أَيْ أَشْرَفَ ثَدْيَاهَا وَنَهَدَاها.المعصر:الفتاة التي بلغت شبابها.

22 ـ نفسه، ص67.المغلاة: الناقة السريعة.القليب:البئر.المعور:الفاسد.المعصر:الملجأ.المنشأ:المنهل.قاب الشبر: قدره.

23 ـ نفسه، ص64.تهيم:من الهيام:الجنون من الحب.

24 ـ نفسه، ص66.أباديهم:أسابقهم.

25 ـ فاروق الطبّاع، مواقف في الأدب الأموي، د.ط، دار القلم، بيروت، لبنان، د.ت، ص117.

26 ـ الديوان، ص66.تتغور:تغور:تذهب.عزور:اسم مكان.

27 ـ نفسه، ص66.

28 ـ نفسه، ص14. لؤي بن غالب:من أجداد قريش.وقومه من وجهائها.عقائل:جمع عقيلة:أي الكريمة المصونة. مثقلات الحقائب: عظيمات الأرداف.تأطرن:تثاقلن في مشيتهن.

29 ـ نفسه، ص121.رمتها:طلبتها.

30 ـ نفسه، 183.الكاشح:العدو المبغض.أسدى:نصح.ألحم:أَلْحَمَهُ عِرْضَ الرَّجُلِ:أَمْكَنَهُ مِنْ أَنْ يَشْتُمَهُ. الصدى: العطش.الوشاة الساعون بالنميمة بين الأحبة.

31 ـ نفسه، ص122.لا شب قرنك:دعاء عليها بأن تبقى صغيرة وهذا من المداعبة.لم تدرّع: دِرْعُ الْمَرْأَةِ : قَمِيصُهَا ، يُلْبَسُ فِي الْبَيْتِ.

32 ـ نفسه، ص142.آرق:من الأرق:ذهاب النوم.عان:مريض.أخرق:لا يجيد تصريف الأمور.

33 .نفسه، ص8. الغضا:شجر شديد الصلابة، لا ينطفئ جمره بسهولة.الخرائد:العذارى.

34 ـ نفسه، ص43.أومت:أشارت.الهودج:مركب النساء على البعير.

35 ـ نفسه، ص65.أفرخ روعها:زال خوفها.كلاك:خفظك.

36 ـ نفسه، ص52.سهدا :أرقا.

37 ـ نفسه، ص62.جلمدا :صخرا.

38 ـ نفسه، ص213، 214.مجن: من المجون:اللهو والعبث.الشجن:الحزن.

39 ـ نفسه، ص195، 196.آليت:عاهدت، حلفت.

40 ـ نفسه، ص159.

41 ـ نفسه، ص82.

42 ـ رينيه ويليك و أوستين وارين، نظرية الأدب، ص282.

43 ـ الديوان، ص157.المقيل: وقت القيلولة.

44 ـ نفسه، ص98، 99. مهبر:مقطع قطعا، أي مقتول.المحبر: من الحبور: الفرح والغبطة.المحجر:العين وما جاورها.

45 ـ نفسه، ص165.الحصان:المرأة العفيفة المنيعة ضد الفحش.الخطل:الغلط المنافي للصواب.إقني حياءك:إلزمي الأدب.

46 ـ نفسه، ص120. على ملأ منا: على مشاورة.دميث: سهل، ليّن.المحلة:منزل القوم.ممرع:مخصب، كثير العشب.

47 ـ نفسه، ص121.

48 ـ نفسه، ص154.

49 ـ نفسه، ص96، 97.أشفي:إجعليه شفافا ليرى ما تحته.خالسيه:باديه النظر خفية.

50 ـ نفسه، ص90.قطف:تبطئ في السير أو لابسات القطائف.الخفر:الحياء. الدّمات:الأماكن السهلة.قتر:الغبار.

51 ـ نفسه، ص178.قرة: قُرَّة العَيْن:ما يصادف المرء به سرورًا فلا تطمح العين إلى ما سواه.

52 ـ نفسه، ص86.الجمان:اللؤلؤ.

53 ـ نفسه، ص180.

54 ـ نفسه، ص162.