(ظاهرة الخطاب وتعدد الأصوات في النص الشعري الجاهلي)
دراسة تحليلية

د. نصرة احميد جدوع/كلية التربية للبنات

الخطاب الشعري والرؤية النقدية

الخطاب ((هو ما ينشأ عن ارتباط جملة بجملة أو بعدد من الجمل في كتاب موحد ومنفرد هو النص ويتسع نطاقه عندما يكون الربط بين نص ونص آخر ونصوص أخرى[١]. وفي ابسط تعريفاتها تمثل القصيدة خطاباً لأنها نمط يتميز من الكلام الاعتيادي الذي يمثل هو ايضاً خطاباً في احد اوجه وصفه، ذلك ان اللغة في أساسها عملية توصيل فلا بد من متكلم ومستمع لتكتمل حلقة التوصيل وبعيداً عن جدل الدال والمدلول الذي تحول إلى ما يشبه العقدة الأسلوبية الحقيقية في الأدبيات النقدية الحديثة واصبح الخوض فيه ضرباً من الرطانة التي تكاد لا تفهم وببساطة شديدة يمثل الدال لغة تعبر عن مدلول هو المعنى او الشيء ذهنياً كان أم مادياً فمن الطبيعي أن يكون الخطاب معنياً باللغة(الدال)[٢].

وفي سياق الخطاب الشعري يبرز مفهوم (الصوت) فالنص الواحد قد يحفل بعدة أصوات وهو أمر يخضع لظروف النص وأسلوب منشئه وطبيعة المتلقي، والصوت احد المصطلحات المعبرة عن مفهوم (المحاكاة) التي تحدث عنها القدماء، على ان افلاطون كان اول من اشار الى ان الشاعر في التمثيل يتكلم بلسان غيره[٣]. وبكلام آخر لا يصبح المؤلف هو المتكلم في نصوصه بل تصبح النصوص هي المتكلمة بذاتها او تعبيراً عن الذوات فتصبح اللغة هي المحرك الاساس للخطاب مما يعني انها هي المتكلم الاصلي طالما ان معادلة (النص = اللغة) صيحة لكن النص ليس لغة فحسب بل انه مجموعة من الروابط والعلاقات كما انه مضمون قبل ان يكون لغة واللغة بلا مضمون جسد بلا روح. على ان قيمة أي نص تكمن في الكيفية التي تستخدم بها اللغة وتطوع لتعبر عن اوجه المقاصد المختلفة وامكانات اية لغة في هذا الجانب تظهر بأوضح صورها في الوجه الادبي (الشعر على وجه الخصوص) الذي يجلو قيمتها الحقيقية، والخطاب كما معروف سمة قد تطبع جميع النصوص التي تتفاوت في درجة خطابيتها ويتعلق الخطاب بمفهوم الصوت الشعري، ومفتاح أي تنويع خطابي داخل أي نص يعتمد على اللغة وضمائرها في (الغيبة والتكلم والخطاب) بالدرجة الاساس. وقد ميز الناقد المعروف ت . س. اليوت بين ثلاثة اصوات في الشعر **أولها**: صوت الشاعر وهو يتحدث إلى نفسه وليس إلى أحد آخر، **والثاني**: صوته وهو يتحدث إلى الجمهور، **والأخر:** صوته وهو يحاول ان يخلق شخصية درامية يتحدث بلسانها او تتحدث هي بلسانه[٤]. والصوت

الأول هو سمة القصيدة الغنائية، اما الثاني فهو الصوت في المسرح الشعري، والثالث ما يطلق عليه النقد الحديث بالقناع حيث يستحضر الشاعر شخصية غالباً ما تكون تاريخية يتحدث بلسانها[٥]. أن هذا التنوع في الاصوات الشعرية يمثل ضرباً من التنميط الصوتي ويعبر عن الذكاء والمقدرة على توزيع الوحدات البلاغية توزيعاً متوازناً يفضي إلى نمط من الهندسة الفنية بصور عدة تستقطب اهتمام المتلقي[٦]. أن التفسير في الاصوات داخل النص الواحد سواءً بالنسبة للمتكلم ام الشخص المخاطب ام مجموعة اشخاص في حالات الغيبة والحضور تحدث تنوعاً ضمن النص وقد ناقش ابرامز ذلك في حديثه عن الـ (Persona) فأكد أنها (تشير الى شخص واحد وتستخدم في النقد الحديث للاشارة الى السارد بصيغة الـ (انا) في القصيدة النثرية او الرواية او الصوت الغنائي الذي نستمع له في القصيدة الغنائية)[٧]. ويحدد مسؤولية مشتركة تقع على عاتق الشاعر والمتلقي في تحديد المتكلم ويؤكد بأنَّ الشعراء هم المتكلمون في بعض الاحيان وان الـ (Persona) تتغير عند الشاعر الواحد من قصيدة لأخرى وبصورة دقيقة جداً في نطاق القصيدة الواحدة ويستشهد بامثلة من قصائد (جون دان) كقصيدة (احتفاءً لا للحزن) وقصيدة (البرغوثة) وبعض قصائد (وردزورث) الشاعر الرومانتيكي المعروف مثل (نحن سبعة) و (اغنية للواجب) فالانا في جميعها ليست واحدة لا على نطاق الشاعر الواحد ولا القصيدة المفردة[٨].

وكان لابد من مقدمة تعرض وجهة النظر النقدية الغربية التي شخصت هذا الاختلاف في بنية الخطاب الشعري وتعدد مصادره واتجاهاته داخل القصيدة وهذه النظرة تعين على فهم هذه الظاهرة في الشعر واثرها ثم تتبع ذلك في الشعر العربي القديم ولابد عندها من العودة الى النظرة النقدية العربية إلى هذه المسالة ووجودها في الشعر وقد عالج قدامى النقاد العرب موضوع الصوت الشعري في الحديث عن بلاغة الالتفات الذي يتضمن نوعين من الانتقالات في المعنى وجهة الخطاب حسب ما جاء في تعريفاتهم للالتفات[٩].

ويلخص العلوي (ت ٧٤٩هـ) قيمة الالتفات وسبب حصوله في الحديث كما يؤكد ارتباطه بإنتقالة الخطاب (الصوت الشعري) حيث يقول: (القول الثالث محكي عن الزمخشري وحاصل مقالته هو ان ورود الالتفات في الكلام انما يكون ايقاظاً للسامع عن الغفلة وتطريباً له بنقله من خطاب الى خطاب اخر فان السامع ربما مل من اسلوب فينقله الى اسلوب اخر تنشيطاً له في الاستماع .. النص)[١٠].

أن كلام الزمخشري السابق الذي نقله العلوي يمثل خلاصة ما انتهى اليه الباحثون العرب القدامى ويظهر من كلامه انه يرجع اسباب لجوء الشاعر الى الالتفات الى جوانب تتعلق بمراعاته للمستمعين ودفعه للملل والسأم عنهم كما انه قد يراد به تنبيه السامع الى المقاصد والغايات التي يريدها.

الخطاب وتنوعه على مستوى التطبيق:-

لقد حفل الشعر الجاهلي بنماذج كثيرة حملت هذه الظاهرة حتى لا تكاد تخلو قصيدة منه من انتقاله في صوت او تغير المخاطب، وربما اوحت هذه الظاهرة الى بعض المستشرقين ومن تابعهم فكرة أن القصيدة العربية القديمة مفككة او انها مجموعة من المقطعات التي جمعها الرواة الى بعضها فاصبحت قصائد طوال[١١]. وإذا عدنا الى مجاميع الشعر الجاهلي ودواوينه طالعنا شعراءه الكبار والصغار على حد سواء ومنهم امرئ القيس في قصيدته التي يتوعد فيها بني اسد يقول[١٢]:

تطاول ليلك بالأثمد ونام الخلي ولم ترقد

وبات وباتت له ليلة كليلة ذي العائر الارمد

وذلك من نبأ جاءني وانبئته عن ابي الاسود

ولو عن نشأ غيره جاءني وجرح اللسان كجرح اليد*

فهناك ثلاثة انتقالات من المخاطب الى الغائب الى المتكلم بين (تطاول ليلك) إلى (نام الخلي) ثم (لم ترقد) وبين (بات) الى (جاءني) أي من غائب الى متكلم، ان هذا التداخل المقصود ينم عن اضطراب نفسي واضح يحاكي اضطراب المشاعر في نفس امرئ القيس الساعي نحو هدفه، ولا يكفي ان نشير هنا الى ان هذا التداخل هو محض قضية تتعلق بالعلاقات اللغوية واختلال الإسناد دون التعمق في بحث الدوافع الكامنة وراء ذلك فربما يكون السبب حالته المتردية بسبب مقتل والده او ربما يحاول ان يعكس عمومية المصاب فيكون المخاطب والمتكلم هما الشاعر وغيره ولا نستطيع تأكيد انفراد احدهما بالنص دون الاخر وهذا تكثيف من نوع اخر يصرف المعنى الى اكثر من جهة فبالتأكيد هناك فرق بين ان نقول مصيبتك انت او مصيبتنا نحن او نقول مصيبتنا واحدة واذا عدنا الى ا نموذج أخر من شعر امرئ القيس نجد تكرار انتقالة الخطاب التي تحمل دلالات اعمق من مجرد كونها انتقالة في ضمائر الخطاب فحسب من ذلك قوله[١٣]:

وتحسب سلمى لا تزال ترى صلاً من الوحش او بيضاً بميثاء محلال

وتحسب سلمى لا تزال كعهدنا بوادي الخزامى او على رأس او عال

ليالي سلمى إذْ تريك منصباً وجيدٍ كجيد الرئم ليس بمعطالِ

ألا زعمت بسباسة اليوم انني كبرت وألاّ يحسن اللهو أمثالي

كذبتِ، لقد احبي على المرءٍ عرسه وأمنع عرسي ان يزنَّ بها الخالي

فبعد حديثه عن سلمى وسابق عهدها به في الماضي يتحول الى الحديث عن حاضره مع امراة اخرى (بسباسة) وهي انتقالة خطابية زمنية في الوقت نفسه فما بين سلمى (الغائبة) وبسياسة (الحاضرة) وما بين

الماضي والحاضر فرق واضح وهو الفرق عينه بين دلالة سلمى وبسباسة وان كانت بسباسة غير واضحة الدلالة مثل سلمى، فسلمى تشير الى السلامة والسلم اللذين ميزا مرحلة حياته الاولى فلا ثأر ولا هم ولا ضياع ملك ويمثل المخاطب الحاضر (بسباسة) رمزاً لتحدي الزمن وتقلباته والظروف الصعبة التي تقف في وجه هذه الظروف التي تستلزم المواجهة هي التي حولت الخطاب الى صيغة مباشرة وجهاً لوجه وهي سبب تلك النقلة الخطابية - الزمنية وليتجاوز التحول في الضمائر من صيغة شكلية الى اكتساب دلالات اعمق تمنح النص بدورها عمقاً معنوياً يكشف دلالاته. وتمثل القصائد نماذج اخرى لما يمكن ان يسببه الخطاب المتنقل الضمائر من اختلاف وتنقل المعنى الداخلي الذي توميء إليه، فألفاظ الوقوف والدعوة إليه مما شاع استخدامه في جانب كبير من القصائد الجاهلية والالفاظ القريبة منها مثل (عوجوا ومروا) وغيرها تحمل اشارات الى مخاطب او مخاطبين يرتبطون بقضايا لا يصرح بها الشاعر في النص ومنها قول امرئ القيس [١٤]

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل　　بسقط اللوى بين الدخول فحومل

فالرفيقان اللذان يدعوها الشاعر الى الوقوف هما (قبيلتا كندة وحمير) في احدى اوجه التفسير.[١٥] وليس الوقوف سوى التأني الذي يطلبه الشاعر منهم لاستذكار الملك والمملكة التي اصبحت جزءاً من ماض مجيد ولم يتبق منها سوى الإطلال والبقايا. ويعود الشاعر بعد هذا البيت الى الذات وخطابها بقوله[١٦]:

ترى بعر الآرام في عرصاتها　　وقيعانها كأنه حب فلفل

والرؤية هنا دعوة أخرى للذات لتمثل ما جرى وما بقي من ذلك الملك العظيم وتمثل دلالة (بعر الآرام) اشارة الى الحياة التي كانت هنا ممثلة في صورة الحيوان الذي خلف هذه البقايا ومضى.

ومن النماذج الاخرى قوله[١٧]:

الما على الربع القديم بعسعسا　　كأني انادي او أكلم اخرسا

فلوا ان اهل الدار فيها كعهدنا　　وجدت مقيلاً عندهم ومعرسا

فلا تنكروني انني انا ذاكم　　ليالي حل الحي غولاً فالعسا

وهذه القطعة جزء من قصيدة نظمها بعد مقتل والده وتفرق القبائل عنه اثر معاركه مع الخصوم لأخذ الثأر وتظهر دعوة النزول عند الربع الذي يمثل كل ما تبقى من الماضي وتحوله الى خطاب اهل الدار (فلا تنكروني) يمثل عتاباً لمن تخلى عنه من قومه بعد أن طال بهم أمد الحرب ومرة اخرى يظهر مدلول آخر خلف صورة الخطاب الظاهرة، والامر يتكرر في دعوة المرور على الديار لصاحبين فيقول في قصيدة يخاطب بها (سبيع بن عوف) الذي عرض به لتشدده في الثأر[١٨]:

عوجا على الطلل المحيل لأننا نبكي الديار كما بكى ابن خذام

وفي شعر طرفة بن العبد مثال آخر لما يكن ان تحمله دعوة الوقوف من معانٍ داخلية ومن ذلك قوله في المعلقة [١٩]:

لخولة اطلال ببرقة ثهمد تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد

وقوفاً بها صحبي عليَّ مطيهم يقولون لا تهلك اسى وتجلد

وغرض المعلقة الرئيسي هو الفخر الشخصي الذي تخللته إشاراته إلى خلافاته مع قومه وكأن دعوة الوقوف هي دعوة الى من يقف معه في خلافه مع ابن عمه (مالك بن مرثد) لتأمل اسباب الخلاف وتمييز المعتدي وربما كانت دعوة الصحب اليه بالكف عن ذرف الدموع وايقاف شعور الاسى الذي يجتاحه اشارة الى موقفه الرافض للخلاف الذي يمكن ان يشتت العشيرة ويقسمها، وقد يكون الوقوف هنا بكاءاً واسى على العهد الذي نقضته تغلب بسبب دفع المناذرة لها الى نقضه، وتمثل دلالة (خولة) في أبيات الاستفتاح على (العهد) [٢٠] توكيداً لذلك المعنى الذي يكمن خلف الخطاب الموجه للصحب. وصورة المرأة المخاطبة تحمل دلالات اخرى يؤديها هذا الخطاب ففي القصيدة التي قالها طرفة حين صار في غير قومه بسبب الخلافات بينهم يعرض من خلال المرأة المخاطبة قضية خاصة اذ يقول [٢١]:

قفي ودعينا اليوم يا ابنة مالك وعوجي علينا من صدور جمالك

قفي لا يكن هذا تعلة وصلنا لبين ولاذا حظنا من نوالك

أخبرك أن الحي فرَّق بينهم نوى غربة ضرارة لي فذلك

فليست المرأة المخاطبة إلا تجريداً يعرض من خلاله الشاعر قضيته وقد تكون رمزاً للعشيرة التي لا يريد ان تدوم القطيعة بينه وبينها.واكثر ما يرى من حضور هذه الظاهرة ما جاء في شعر الايام التي يبدو ان تنقلات الخطاب فيها تصور بالدرجة الاساس الى الارتجال في نظم القصائد التي قيل معظمها أما في ظرف المعركة او بعدها بقليل او قبل نشوبها فتكون النفوس متوثبة بدرجة كبيرة الامر الذي يعكس اضطراباً واضحاً على الشعر، فمراثي مهلهل مثلاً قبل سعيه لأدراك ثأر كليب واثناءه يظهر عليها هذا الاضطراب في الخطاب بوضوح الى الدرجة التي تثير الشكوك في صحة نسبة اجزاء من قصائد كثيرة اليها، يقول في رثاء كليب [٢٢]:

انكرتني حليلتي اذ رأتني كاسف اللون لا اطيق المراحا

ولقد كنت إذ ارجل رأسي ما أبالي الافساد والاصلاحا

ليس من عاش في الحياة شقياً كاسف اللون هائماً ملتاحا

مثل من عاش في رخاء وروح ثم خلى حياته فاستراحا

يا خليلي ناديا لي كليبا واعلما اني ملاق كفاحا

يا خليلي ناديا لي كليبا علَّ صوتاً يكون منه متاحا

يا خليلي ناديا لي كليبا قبل ان تبصر العيون الصباحا

ففي هذه الابيات نلمح وجود ثلاثة انتقالات الاول لمتكلم هو الشاعر نفسه (انكرتني) ثم غائب او شخص غير محدد ويتدرج الشاعر هنا ضمن من يشملهم الخطاب بـ (من) ثم انتقال ثالث يتجه فيه الخطاب الى مخاطبين اثنين يستمر لثلاثة ابيات ينتقل بعدها الشاعر للانضمام إلى مجموع في الابيات اللاحقة بعد ان تحدث بصوت الفرد حيث يقول[٢٣]:

لم ير الناس مثلنا يوم سرنا نسلب الملك غدوة ورواحا

ثم بعد طائفة من الأبيات التي تسير على هذا المنوال يتجه لخطاب كليب الغائب بالقول[٢٤] :

ياقتيلاً نماه فرع كريم فقده قد اشاب مني المساحا

كيف اساو عن البكاء وقومي قد تفانوا فكيف ارجو الفلاحا

والامر نفسه يتكرر في الأبيات التي ارتجلها عند دفن كليب حيث قال [٢٥]

اهاج قذاء عيني الادكارا هدواً فالدموع لها انحدار

تجود بها الشؤون اذا اعترتها فليس لدره منها اعتفار

وصار الليل مشتملاً علينا كان الليل ليس له نهار

اذا ما قلت اصبح عاد ليلاً كليل الفرد اسهره الاسار

ارقت ونامت الشعراء عني وللباقين بعد نبأ اعتبار

وبت اراقب الجوزاء حتى تقارب من اوئلها انحدار

في هذه القطعة ينتقل الشاعر بين ضمائر المفرد والجمع من (قذاء عيني) الى (مشتملاً علينا) إلى (إذا ما قلت) ولهذا الانتقال دلالاته العميقة فقد يكون لإقحام ضمير (نا) مع الليل اشارة الى كل مبتلى بمصيبة يثير الليل اشجانه او ايماء الى عمومية المصاب فكليب ليس متعلقاً به وحده بل بالقبيلة وهو رمز لها ذلك انه ليس فرداً ذا منزلة اعتيادية بل انه سيد مطاع مرهوب الجانب معروف المهابة وما اصابه يمس القبيلة في الصميم وقد تكون لهذا الانتقال دلالة اخرى تتمثل في حصول اضطراب بسبب سمه الارتجال التي تميزت بها اغلب الاشعار المأ ثورة عن مهلهل في سياق شعر الايام لتتحول سمه الانتقال الى وسيلة تنوع السمة الدلالية للنص وتتكر الحالة كثيراً في شعر مهلهل قبل ادراكه لثأر كليب فينتقل بالخطاب والكلام من اسلوب لأخر متلاعباً بوعي او بغير وعي فبعد الابيات السابقة ينتقل الى مخاطبة كليب بأسلوب يتحول فيه الاخير الى شخصية حاضرة تفرض سطوتها على مهلهل وتعيده الى محورها كلما اراد الالتفات عنها فبعد ان يخاطبه بصورة مباشرة بقوله [٢٦]:

دعوتك يا كليب فلم تجبني وكيف يجيبني البلد القفار

اجبني يا كليب خلاك ذم ضنينات النفوس لها فرار

اجبني يا كليب خلاك ذم لقد فجعت بفارسها نزار

سقاك الغيث انك كنت غيثاً ويسراً حين يلتمس اليسار

ثم يتجه إلى الذات ينهل من احزانها ويحدثها عن كليب وتحدثه[٢٧]:

أرى طول الحياة وقد تولى كما قد يسلب الشيء المعار

كأنني إذ نعى الناعي كليباً توقد في مناخري النيار

ثم يعود الى كليب يستفهم متمنياً منه الرفقة حيث يقول [(i)] :

اتغدو ياكليب معي اذا ما جبان القوم انجاه الفرارُ

اتغدو ياكليب معي اذا ما حلوق القوم يشحذها الشفارُ

ويتكرر الارتباك نفسه في صيغ الخطاب والكلام حين يهدد بكر فيبدأ مخاطبتهم قائلاً [(ii)] :

يالبكر انشروا لي كليباً يالبكر أين أين الفرارُ

يالبكر اظعنوا ثم حلوّا هلك الخير وباح السرارُ

ثم يتحدث عن حلفاء آخرين يقفون في صف العدو المخاطب [(iii)] :

سفهت شيبان حين تمنَّتْ ان عَود التغلبي نضارُ

تلكَ شيبان تقول لعجلِ صرح الشرُّ وبان السرارُ

وبنو عجل تقول لقيس وليتم الله سيروا فساروا

ويطل كليب بعدها مباشرة فكرة مسيطرة توجه الوعيد وتفرض حضورها على الحوارات والاحاديث ، يقول [(iv)]:

ياكليب الخير لا صلحَ عندي عُمْرَ نوحٍ او تباحُ ديارُ

أو أغادرُ قتلى تقرُّ بعينٍ ويُؤدي ما عنده المُستعارُ

كما يتكرر الأمر نفسه في قصيدة اخرى فبعد ان يبحث عمن يبلغ البكريين قصائده في الوعيد ينتقل بالخطاب بعد بيتّين إلى خطاب كليب فيقول [(v)] :

من مبلغ بكراً وآل أبيهم عني مغلغلة الرديِّ الاقعس

وقصيدةً شعواء باقٍ نارها تبلى الجبال واثرها لم يُطمسِ

اكليب ان النار بعدك اخمدتْ ونسيت بعدك طيبات المجلسِ

وتلمح اضطراب الخطاب وغموضه تبعاً لذلك في قصائد اثنين من رجال حرب البسوس نفسها كان لهما دور بارز في توجيه دفة الأحداث وهما جساس بن مرة الذي كان سبباً في اشعال فتيل الحرب بقتله كليباً والحارث بن عّباد الذي كان احد اسباب تصعيد القتال بعد قتل ابنه بجير فجساس يبرر فعلته بدعوى اداء واجبه الاخلاقي ازاءالمرأة التي استصرخته وهي البسوس اثر قتل ناقتها ويستخدم آلية طالما لجأ اليها الشعراء خصوصاً في الأشعار التي عالجت قضية الكرم والاندفاع للقتال وهي المراة اللائمة التي تصبح عند جساس وسيلة وسبباً لحصول انتقالة خطابية وذلك في القطعة التي يدافع فيها عن موقفه يقول [vi]:

انما جاري لعمري	**فأعلموا ادنى عيالي**
وارى للجار حقاً	**كيميني من شمالي**
وارى ناقة جاري	**فأعملوا مثل جمالي**
انما ناقة جاري	**في جواري وظلالي**
ان للجار علينا	**دفع ضيمٍ بالعوالي**
فأقلي اللوم مهلاً	**دون عرض الجار مالي**

إن انتقالة الشاعر من مخاطبة المجموع إلى لائمة مفردة تثير بعض الشكوك في ترتيب ابيات القطعة لانه انتهى الى تجريد الطرف المخاطب الى امرأة لائمة يمكن بسهولة حذف البيت المتعلق بها من دون اخلال بالبنية المعنوية والشكلية للنص ثم ان تأمل الابيات يثير نقطة اخرى وهو التقارب المعنوي لكل بيتين متتابعين مما يجعل الابيات (٢،٤،٦) أشبه ما تكون بالزائدة من حيث تكرار كل منها لمعنى البيت الذي يسبقه مباشرة ليفرز النص هنا تكثيفاً من نوع آخر تتوزع فيه كل فكرة على معنيين كل منهما ببيت مستقل فمثلاً فكرة البيتين الأولين هي فكرة وحدة بيت الشاعر وجاره ومن معانيها أن يكون الجار بمثابة فرد من افراد اسرة الشاعر بل اقربهم (البيت الأول) والمعنى الآخر انه بمثابة اليمين من الشمال واليد اليمنى لا تقوم بغير الأخرى ولا تتكامل (البيت الثاني) ليكتسب النص بعد تفسيرياً آخر بسبب تلك الانتقالة.

وقال جساس عند قتله كليباً [vii] :

فلما إنْ رأينا واستبنا	**عقاب البغي رافعه الجناح**
صرفْتُ اليه عنساً يوم سوء	**له كأس من الموتِ المتاح**
تثكل دانيات البغي قوماً	**وتدعوا آخرين الى الصلاحِ**
ذريني قد طرْبتّ وحان مني	**طراد الخيل عارضة الرماحِ**

فبعد الكلام بضمير الجماعة (رأينا) ينتقل إلى ضمير المفرد المتكلم (صَرَفْتّ) ويوميء إلى لائمة في البيت الرابع ، وقد تكو لتلك الظاهرة دلالة بعيدة تعبر عن صدق الانتماء فبطولته تدور في سياق البطولة الجماعية التي ينصهر اداء الفرد ويقوي بها، ومرة اخرى تدخل اللائمة في نهاية الخطاب لتعزيز اندفاعه نحو اعلاء فعل المجموع، وشكلية فكرة اللائمة تثير الشكوك أيضاً حول موقع البيت الذي يعالج فكرتها فهو يصلح ان يكون مقدمة للقطعة أو مقدمة لقطعة أخرى ليظهر تكثيف آخر يتمثل في احتمالية ترتيب الوحدات المعنوية تبعاً للسياقات الفنية العامة للقصيدة العربية القديمة او سياقات القصيدة نفسها تلك التي تستوجب ترتيب وحداتها المعنوية على نسق خاص .

والحارث بن عباد يعاني الاضطراب نفسه ، في جانب كثير من شعره ، ففي قصيدته التي يطلب فيها فرسه (النعامة) يستعرض اولاً موقفه من الحرب قبل مقتل ولده ويخاطب بني تغلب بصيغة الغيبة ثم يتحول إلى الخطاب مباشرة [viii] :

لم اكن من جناتها علم الله — وإني لحرِّها اليوم صال

قد تجنبت وائلاً كي يفيقوا — فأبت تغلب عليَّ اعتزالي

واشابوا ذؤابتي ببجير — قتلوه ظلما بغير قتال

قتلوه بشسعِ نقلِ كليبْ — ان قتل الكريم بالشسعِ غالِ

يا بني تغلب خذوا الحذر إنا — قد شربنا بكأس موتٍ زلال

يا بني تغلب قتلتم قتيلاً — ما سمعنا بمثله في العوالي

قربا مربط النعامة مني — لقحت حرب وائل من حيال

قربا مربط النعامة مني — ليس قولي يراد لكن فعالي

هذا التحول في الخطاب ما بين مخاطبة الغائب بصيغة الجمع (اشابوا - قتلوه) الى مخاطب مباشر (يابني تغلب) ثم الى مثنى (قربا) يحتمل تأويلات عديدة في بحث اسبابه منها تعميم المصاب بمقتل بجير كما في قصائد مهلهل السابقة او هو محاولة لخلق نمط من نوع التنويع الصوتي الذي يكسب القصيدة تعددية تحقق اتساع معانيها واتساع رقعة المخاطبين ما بين خصوم وحلفاء ، انها رسالة الى الحلفاء الاقارب والاعداء الاباعد تنذر بما ينوي الاقدام عليه من امور تكشف في الوقت نفسه كَبِر المصيبة بفقدان بجير، والقصيدة بعد ذلك تحمل صوراً مجازية استمدت من تنويع صيغ الخطاب منها قوله (واني لحرها اليوم صالٍ) فقد استعار لتصوير بشاعة الحرب وشدتها حراً يصطلي به من حمل وزرها ووزر إشعالها ثم قوله (واشابوا ذؤابتي ببجير) ليصور شدة الامر عليه حتى اشاب فقده لبجبر رأسه وقوله (قد شربنا بكأس من موت زلال)و(لقحت حرب وائل عن حيال). وكان لا بد من الإشارة

إلى هذه الصور لتأكيد عمق القصيدة وابتعادها عن المباشرة التي تجعل الخطاب وانتقالاته محض سمة عابرة تقررها احتمالية ارتجال القصيدة وارتباك الشاعر الناجم عن توتره.

ومن النماذج الأخرى قول الحارث ايضاً[ix]:

سائل سدوس التي أفنى كتائبها — طعن الرماح التي في رأسها شهب

ان لم تلاقوا بنا جهداً فقد شهدت — فرسانكم انني بالصبر معتصب

يا ويل امكم من جمع سادتنا — كتائباً كالربى والقطر ينسكب

أبا عقيل فلا تفخر بسادتكم — فأنتم انتم والدهر ينقلب

فما بين مخاطب غير محدد الى جمع مخاطب الى مفرد ينتقل الشاعر موزعاً وحدات الفخر المعنوية على أجزاء الخطاب ضمن القصيدة، وتلك محاولة لتعميم الافكار التي يحاول الشاعر تأكيدها وربما كان سبب تنوع الخطاب راجعاً إلى اختلاط المقاصد في سياق الفخر اذ ان الشاعر حاول الرد على الخصوم بعد ان قدم الفخر فكان إزاء نمطين من الخطاب **أولهما**: عام ليس إلى شخص محدد **والآخر**: حدده بالخصم ولذلك بدأ الخطاب فيها يتجه نحو التخصيص اكثر فأكثر حتى يصل الى هدف القصيدة وهو المخاطب الاخص (أبو عقيل) ثم ان سيادة النفس القتالي اكسب القصائد حَّدة إيقاعية كانت إلى جانب العامل النفسي سبباً في شيوع تنقلات الخطاب والكلام الى جانب ما يتطلبه غرض الفخر من انتقال واضح كان له اثره هو ايضاً في تعزيز هذه الظاهرة ثم ان اللجوء الى استخدام ضمير المتكلم المفرد ثم الانتقال الى الكلام بضمير الجمع يمثل تجاوباً لمتطلبات الفخر العارم بالذات اذ سرعان ما يعود الشاعر الى ضمير المفرد حتى وان جعل الفخر في اطار المجموع كما ان الـ (نا) يمكن ان تعبر عن المفرد على جهة التعظيم وهذه الفردية في التوعد تعززها مسألة اخرى تكمن في المصاب الفردي بمقتل ولده بعد ان اعتزل وحده هذه الحرب بعيداً عن قومه فأصابه السوء حتى يبدو وكأنه طرف مستقل عنها. ومما يؤكده ذلك قوله في قصيدة اخرى[x]:

لقد شهدت حقاً سدوس بأني — انا الفارس المعتاد قطع الحناجر

تلقيت نصراً والمعمر بعده — واردیته کرهاً برغم المناخر

وسوف يرى منصور منا عجائباً — يعدد ذكرى في جميع المحاضر

فمن الفخر بالذات (انا الفارس) (تلقيت نصراً) (اردیته) الى الجمع (منا عجائباً) الى المفرد في البيت نفسه (يعدد ذكري) ولا يقدم الشاعر أي تبرير لذلك الانتقال المضطرب، ومما يقرر اثر الظرف الخارجي للقصيدة

في شيوع ظاهرة انتقال الخطاب بمحوري المتكلم والمخاطب ان هذه الظاهرة قد غابت او خفت بشكل ملحوظ في قصائد الحارث بعد ان ادرك ثأره هذا الى جانب ظهور مقطع الطلل في بعض قصائده كقصيدة التي مطلعها[xi]:

حيِّ المنازل اقفرت بسهام وعفت معالمها بجنب برام

وهي بمقطع طلل متكامل المعالم وثبات واضح في الخطاب والمخاطب والمتكلم والامر نفسه في قصيدته التي مطلعها[xii]:

هل عرفت الغداة رسماً محيلاً دارساً بعد اهله مجهولاً

ومما يرتبط ايضاً بشعر الايام قول سعد بن مالك البكري[xiii]:

بئس الخلائف بعدنا اولاد يشكر واللقاح

من صد عن نيرانها فأنا ابن قيس لابراح

ويبدو البيت الثاني غريباً تماماً ومختلفاً عن البيت الاول في فكرته وساعد انتقال الخطاب من الجمع الى المفرد من جهة المتكلم على تعمية القصد واكساب القطعة عمقاً معنوياً يتسم بالاحتمال في تحديد المعنى الاساسي فحين هجا الخلائف لم يحدد معاني الهجاء واسبابه واتجه مباشرة الى تأكيد شجاعته وبأسه وبصورة غير مباشرة فهو لم يذكر الحرب وانما اشار الى (نيرانها) ولم يذكر من رموزها سوى ذاته التي اكدها.

ونلمح هذه الظاهرة ايضاً في جانب من قصائد الاعشى ومنها قوله[xiv]:

سائل بني اسد عنا فقد علموا ان سوف يأتيك من انبائنا شكل

وأسال قشيراً وعبد الله كلهم وأسال ربيعة عنا كيف نفتعل

انا نقاتلهم حتى نقتلهم عند اللقاء وهم جاروا وهم جهلوا

كلا زعمتم بأنا لانقاتلكم انا لامثالكم ياقومنا قتل

أن توجيه الخطاب الى مخاطب غير محدد في سياقات قصيدة الفخر يمثل ضرورة لتأكيد معانيه فقد يكون قريباً أو بعيداً حاضراً او غائباً وبهذه الاحتمالية يتحقق عمق القصد الذي لا يصرح به الشاعر وهو يؤكد فكرة الشهرة حين لا يحدد المخاطب وربما يوحي ذلك بالثقة في طلب توجيه سؤال يطمئن الشاعر الى جوابه وقد يحتمل ان الشاعر لا يقصد حقاً طلب توجيه السؤال بدليل تحويل الخطاب لاحقاً الى الخصوم بصورة مباشرة (كلا زعمتم) ومرة اخرى تقوم الاحتمالية على اساس تلك الانتقالة في الخطاب الذي يحقق تكثيفاً داخل النص.

وفي قصيدة الأعشى ايضاً يتكرر الامر نفسه بدوافع اخرى اذ يقول[xv]:

ظبية من اظباء وجرة ادما ء تسف الكباث تحت الهدال

حرة طفلة الانامل تر ب سخاماً تكفه بخلال

ويستغرق في حديثه الأبيات (١٣ – ١٦) من القصيدة حتى ينتقل إلى مخاطبتها مباشرة[xvi]:

فأذهبي اليك عني ادركني الحلـ لم عداني عن ذكركم اشغالي

إن انتقالة الخطاب نحو المباشرة قد تكون تمهيداً للمعاني التي يحاول الشاعر تأكيدها من خلال القصيدة او وسيلة للتخلص من المقطع إلى مقطع آخر أو تفريعاً لازماً لأشغال مساحة القصيدة والحيز النفسي الذي تتيحه تعددية المقاطع في القصيدة لأن مقاطع التمهيد قبل الغرض تمكن الشاعر من الاستعداد لاستيفاء أفكاره فيه وعرضها بشكل مناسب ويتكرر الامر نفسه في مقطع وصف الناقة اللاحق ففي البيت (٣٣) يقول[xvii]:

وتراها تشكوا لي وقد آ لت طليحاً تحذى صدور النعال

حتى يقول في البيت (٣٦)[xviii]:

لا تشكي اليّ من الم النسـ ـع ولأمن حفاً ولأمن كلال

وقد تكون الانتقالة في مقطع الوصف إلى صيغة خطاب مباشر للناقة ضرباً من المشاركة الوجدانية التي تعكس الالفة والا فماذا يعني خطاب الحيوان غير العاقل غير كونه ضرباً من التجريد او الانسنة التي يوظف الشاعر بواسطتها الحيوان ويجعله وسيلة لتأكيد مقاصد محددة وهو معنى داخلي يحققه انتقال الخطاب ويمهد في الوقت نفسه للدخول الى الغرض كما ان الخطاب للحيوان من اجل تذكير المقابل بوفائه وان من ضروب هذا الوفاء تحملة لمخاطر الطريق الذي يسلكه في رحلته.

وتحقق انتقالات الخطاب عند الاعشى نفسه اغراضاً اخرى في قصائد اخرى منها هذه الابيات المجتزأة من قصيدة له حيث يتحدث عن ممدوحه بصيغة الغائب فيقول[xix]:

وفي كل عام له غزوة تحت الدوابر حت السفن
فبينا تحاربهم ارسلت على شبهة الرأي لم تستبن
وكنت امرء زمناً بالعراق عفيف المناخ طويل التفن
وحولي بكر واشياعها ولست خلاة لمن أوعدن

فيتحدث عن ممدوح غائب في الابيات الثلاثة الاولى ينتقل بعدها الى خطابه مباشرة ثم يتحدث عن نفسه، وربما كان السبب تأكيد في ذلك حالة يعزز الشاعر من خلالها معاني المديح فالشاعر كفء ليمدح رجلاً بهذه الصفات وربما يكون السبب في هذه الانتقالة رغبة الشاعر في تأكيد ذاته فهو لا ينسى صفاته حين يشيد بالاخرين وقد تكون هناك اسباب اخرى وراء ذلك.

والأمر نفسه يتكرر عند شاعراً آخر هو طرفة بن العبد ففي القصيدة التي يمدح بها قتادة بن سلمة يطل عنده الانتقال المتكرر من صيغة الى اخرى فيقول[xx]:

وأنا امرؤ اكوى من العصر الـ بادي واغشى الدهم بالدهم

وأصيب شاكلة الرمية إذ صدت بصفحتها عن السهم

واجر ذا الكفل القناة على إنسانه فيظل يستدمي

ثم ينتقل من الحديث بضمير الانا الى خطاب الممدوح مباشرة بالقول[xxi] :

وتصد عنك مخيلة الرجل الـ عريض موضحة عن العظم

بحسام سيفك او لسانك والـ كلم الاصيل كأرغب الكلم

ومن الشعراء الاخرين الذين ظهرت هذه السمة في جانب من شعرهم عمرو بن قميئة ففي احدى مدائحه لأمري القيس بن غمرة يتكلم بصيغة المتكلم المفرد مخاطباً نفسه ويستمر على هذا المنوال طيلة ابيات مقطع الطلل ثم النسيب ووصف السحاب الذي يسقي ديار الحبيبة ومنها قوله[xxii]:

هل لا يهيج شوقك الطلل ام لا يفرط شيخك الغزل

ثم يقول في النسيب[xxiii] :

تامت فؤادك (يوم) بينهم عند التفرق ظبية عطل

وبعد استقرار صيغة الخطاب بمحوري المتكلم والمخاطب ينتقل الى المديح وخطاب الممدوح مباشرة[xxiv]:

فسقى امرأ القيس بن غمرة أن الاكرمين لذكرهم نبل

كم طعنة لك غير طائشة ما ان يكون لجرحها خلل

فطعنتها وضربت ثانية اخرى وتنزل ان هم نزلوا

ثم بتحول الى خطابه بصيغة مخاطب غائب فيقول بعد ذلك مباشرة[xxv]:

يهب المخاض على غواربها ربد الفحول معانها يغل

وما بين طرفة وعمرو بن قميئة وحدة دوافع فالتحول عند طرفة يمثل خضوعاً لأعتبارات تتعلق بعلاقته المتوترة مع القبيلة والتي كانت سبباً في عزله نسبياً عنهم وقد سجل هذا في شعره من ذلك قوله[xxvi]:

الى ان تحامتني العشيرة كلها وافردت افراد البعير المعبد

وقوله [xxvii]:

وظلم ذوي القربي اشد مضاضة على المرء من وقع الحسام المهند

فأصبح هذا التنقل نوعاً من خطاب الذات الساعي الى اعلائها وسط تحديات النبذ من جهة وعدم القدرة على التخلي عن الولاء للقبيلة التي تخوض صراعاً مراً مع المناذرة مما سبقت الاشارة اليه. اما عمرو بن قميئة فقد عانى

من عدم الوفاق مع قومه لسبب او لأخر فمن الطبيعي ان يحاكي شعره اضطراب العلاقة معهم[٦٠] وهكذا يتحول الخطاب بتنوع جهاته ومصادره وسيلة مهمة من وسائل اغناء النص وتعميقه مما كان أحد الأسباب التي خلدت النص الجاهلي ومنحته الديمومة والاستمرار.

الهوامش

١. ينظر الخطاب الشعري – عز الدين اسماعيل / ٩.

٢. ينظر نفسه / ١١.

٣. (السرد في القصيدة الغنائية الحديثة) د. شجاع العاني / ٦٨ نقلاً عن (جمهورية افلاطون) / ٨٥ الذي يفرق فيه افلاطون بين التمثيل والقصص واثر كلام الشاعر بلسانه في إحداث هذا الفرق بافتراض وجود تفاوت بين تلك الفنون الشعرية الطابع.

٤. ينظر مقالات في النقد الادبي – ت. س. اليوت – تح: د. لطيفة الزيات / ٧٣.

٥. (السرد في القصيدة الغنائية الحديثة) / ٦٨.

٦. ينظر اقنعة النص – سعيد الغانمي / ١٠٢.

٧. A Glossary of Literary Terms, P. 124.

٨. Ibid, P. 125.

٩. ينظر البديع – ابن المعتز / ١٠٨، نقد الشعر / ١٤٧، كتاب الصناعتين / ٤٣٨،٤٣٩.

١٠. الطراز ١٣٣/٢.

١١. ينظر (المستشرقون والشعر الجاهلي) / ٨٢، وفيها رأي إلوارد بهذا الشأن.

١٢. ديوانه / ١٨٥ * العائر: الذي يجد وجعاً في عينيه، نشأ: يكون كلاماً في الخير والشر.

١٣. ديوانه / ٢٨ * الميثاء: مسيل الوادي، معطال: لم يعطل من الحلي، يزن: يتهم.

١٤. ديوانه / ١١٤ وينظر تاريخ الادب العربي – السباعي بيومي ١ / ٢٤٠.

١٥. الشاعر الجاهلي الشاب / ٣٠.

١٦. اللسان (خول)

١٧. الشاعر الجاهلي الشاب / ١٠٤

١٨. المهلهل بن ربيعة التغلبي (حياته وشعره) / ٢٢٣.

١٩. نفسه / ٢٢٤.

٢٠. المهلهل بن ربيعة التغلبي / ٢٢٤ – ٢٢٥.

٢١. نفسه / ٢٣٧.

٢٢. نفسه / ٢٤٠.

٢٣. المهلهل بن ربيعة / ٢٤١.

٢٤. نفسه / ٢٤٤ .

٢٥. نفسه / ٢٤٦ .

٢٦. نفسه / ٢٤٨ .

٢٧. نفسه / ٢٤٨-٢٤٩ .

٢٨. المهلهل بن ربيعة / ٢٧٥ .

٢٩. شعراء النصرانية ٢٤٦/٣ .

٣٠. شعراء النصرانية ، ٢٤٧/٣ .

٣١. نفسه ، ٢٧٢/٣ .

٣٢. شعراء النصرانية ٣ / ٢٧٦.

٣٣. شعراء النصرانية ٣ / ٢٧٧.

٣٤. نفسه ٣ / ٢٧٨.

٣٥. نفسه ٣ / ٢٧٩.

٣٦. شعراء النصرانية : ٣ / ٢٦٥.

٣٧. ديوانه / ١١١.

٣٨. ديوانه / ٥٣.

٣٩. نفسه / ٥٥.

٤٠. نفسه / ٥٧.

٤١. المصدر والصفحة نفسهما.

٤٢. ديوانه / ٧٣ – ٧٥.

٤٣. الشاعر الجاهلي الشاب / ١٤٤.

٤٤. نفسه / ١٤٥.

٤٥. ديوانه / ٥١.

٤٦. ديوانه / ٥٢.

٤٧. نفسه / ٥٣.

٤٨. نفسه / ٥٤ وينظر قصديته في الديوان / ٤٢.

٤٩. الشاعر الجاهلي الشاب / ٢٧.

٥٠. نفسه / ٣٦.

٥١. ديوانه / ١٠.

المصادر /أولاً : المصادر العربية :

١. أقنعة النص (قراءات نقدية في الادب) – سعيد الغانمي – دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد – ١٩٩١.

٢. تاريخ الادب العربي – السباعي بيومي – مكتبة النهضة المصرية - القاهرة – ١٩٤٨.

٣. جمهورية افلاطون – نقلها الى العربية حنا خباز – مكتبة النهضة – بغداد – ١٩٨٦.

٤. الخطاب الشعري – عز الدين اسماعيل – دار الشؤون الثقافية العامة - ط١ – بغداد – ١٩٨٨.

٥. ديوان الاعشى الكبير – شرح د. محمد محمد حسين – مكتبة الاداب – المطبعة النموذجية – القاهرة – ١٩٥٠.

٦. ديوان امرئ القيس – تر: د. محمد ابو الفضل ابراهيم – دار المعارف ط٤ – القاهرة – د. ت.

٧. ديوان عمرو بن قيمئة د. خليل ابراهيم العطية – دار الحرية – بغداد – ١٩٧٢.

٨. الشاعر الجاهلي الشاب (طرفة بن العبد) تحقيق ودراسة لحياته وشعره- د. علي الجندي – دار الكتاب الحديث – الكويت – د. ت.

٩. شعراء النصرانية – لويس شيخو (ت ١٩٢٧) – مطبعة الآباء السيوعيين - بيروت – ١٨٩٠.

١٠. الطراز – ابن طباطبا العلوي (٣٢٢ هـ) – د.ت.

١١. كتاب البديع – عبد الله بن المعتز – د. اغناطيوس كراتشكوفسكي – ماسريس لوزك – لندن – ١٩٣٥.

١٢. كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر) – العسكري : ابو هلال الحسن عبد الله بن سهل (ت ٣٩٥ هـ) – تح د. مفيد قميحة – دار الكتب العلمية – ط٢ – بيروت – ١٩٨٩.

١٣. لسان العرب – ابن منظور – ابو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم (ت ٧١١) - دار صادر – بيروت – د.ت.

١٤. مقالات في النقد الادبي – ت. س. اليوت – ترجمة –د. لطيفة الزيات – د.ت.

١٥. نقد الشعر – ابو الفرج قدامة بن جعفر (ت ٣٢٧ هـ) تحـ : كمال مصطفى – مكتبة الخانجي – ط١ – مصر – ١٩٤٨.

١٦. نصوص من الشعر العربي قبل الاسلام – د. نوري حمودي القيسي واخرون – دار الحكمة – الموصل – ١٩٩٠.

ثانياً – المصادر الأجنبي

1. Abrams, M. H.A Glossary of literary Terms New York : Holt, Rinehart and winston 1971

ثالثاً : الاطاريح :. المهلهل بن ربيعة التغلبي – حياته وشعره – نافع منجل شاهين الراجحي رسالة ماجستير مجازة من كلية الأداب - المستصرية – ١٩٨٦.

رابعاً : المقالات : ١. (السرد في القصيدة الغنائية) د. شجاع العاني – مجلة اقلام العدد ٤ – ٥ لسنة ١٩٩٤.
٢. (المستشرقون والشعر الجاهلي) – د. يحيى الجبوري – مجلة الاستشراق العدد الأول – كانون الثاني – ١٩٨٧.

قراءة عربية أولى في المعجم الأكدي((من إصدارات المجمع العلمي العراقي))

الجزء الأول

حسام قدوري عبد– طالب عويد/ كلية التربية/واسط

المقدمة:الحمد لله ربّ العالمين ، وصلّى الله على محمد وآله الطاهرين .

أمّا بعدُ :

فإنّ للدراسات المقارنة بين اللّغة العربية ، وأخواتها –الأكدية على وجه الخصوص –أهمية بالغة ، وفائدة مرجوة كبيرة ؛ ذلك أن الأكدية توضح كثيراً من التفسيرات اللغوية (الصوتية والصرفية والنحوية والدلالية) وفي مختلف فروع علوم اللغة ، مثل فقه اللّغة وعلمها ، لأنّها أقدم اللّغات الساميات (الجزريات)المكتشفة وفق علم الآثار ، وهي من أقدم اللّغات البشرية ، ويكفي العراقيين ذلك فخراً، ولعلّ قدمها الضارب في جذور التأريخ (٢٥٠٠ ق.م) يجعل من تلك التفسيرات المقارنة أقرب إلى الصواب ؛ لقربها من اللّغة السامية (الجزرية) الأُم .

وهذا البحث المتواضع يلقي بعضاً من الضوء على بعض المقارنات بين العربية و الأكدية ، بدراسة مفردات من الأكدية في المعجم الأكدي الذي أصدره المجمع العلمي العراقي باللّغة العربية –الجزء الأول (سنة ١٩٩٩ م)،وقد جعلناه على قسمين :

الأول : فيما فات أصحاب المعجم الأكدي من معاني الكلمات في اللّغة العربية.

ولآخر: في دراسة بعض الظواهر اللّغوية بين اللغتين التي تلمح في هذا المعجم

ومما نرجوه في قابل الأيام أن نتوسع في مثل هذه الدراسات ؛ للحاجة الملحّة إلى أمثالها ؛ للكشف عن كثير من الظواهر المشتركة بين هذه اللّغات بما يجعل الدرس اللّغوي أكثر نضجاً و أصوب.

أولاً : ما فات أصحاب المعجم الأكدي من معاني الكلمات في اللغة العربية .

- **من ذلك ما ذُكر في مادة (Adamu) من أنها في معنى(الرداء الأحمر)، ومن متابعة مادة (أ د م) في المعجم العربي يتّضح لنا أنها بمعنى " الجلد ، أو أحمره ، أو مدبوغه " [٦١] وبمعنى أدقّ الجلد الأحمر المدبوغ ، إذ لا يلبس الجلد ، أو يُغطّى به ما لم يكن مدبوغاً ، وخير مثال على ذلك ما جاء في قصة النابغة الذبياني والخنساء وحسان بن ثابت ، من قول صاحب الأغاني:"كان يُضرب للنابغة قُبة من أدم في سوق عُكاظ ، فتأتيه الشعراء..."[٦٢] ويعني قوله (قبة من أدم) خيمة من جلد أحمر ، واللّه العالم.**

---

(٦١) **القاموس المحيط(أدم) ٤/٧٣**

(٦٢) **الأغاني ١١/٣٧٩٢**