

اليتيمة تحت المجهر

الدكتور ناصيف محمد ناصيف*

الملخص

أما اليتيمة فهي عينية سويد بن أبي كاهل اليشكري، وأما المجهر فهو مجهر العين الناقدة؛ فمطولة سويد بقيت في الظل، شأنها شأن الكثير من دُرر أدبنا العربي، وإذا كان القدماؤ قد أدركوا أهميتها، ولقبوها باليتيمة، فإنهم لم يكملوا صنيعهم؛ إذ لم ينزلوها المنزلة التي تستحق بين أوابد شعرنا القديم. أما المحدثون — إذا استثنينا طه حسين في قراءته التأثرية لبعض معاني القصيدة — فلم تلق منهم إلا الإهمال!

ويتوخى هذا البحث إنتاج مقارنة إجرائية لليتيمة، تُقر بتعدد أبعاد الجميل، مفيدة من الرؤى النقدية الخلاقة في درسنا النقدي القديم، وفي الأسلوبية النقدية الحديثة؛ قائلة: إن قيمة الكلم أفراداً قريبة من الصفر، مهما تكاثرت في السمع، ومرأى العين، فكل كلم لا يُؤلف لا يُعول عليه، وإن النظم هو الحد الأدنى للنتاج الكلام؛ غير الكافي لإنتاج الجمال؛ فثمة — بعد — أسرار ارتقاء المنظوم إلى رتبة الشعري!!

كلمات مفتاحية: اليتيمة، القصيدة، سويد، ليث.

المقدمة:

تخلو المدونة النقدية العربية القديمة، أو تكاد، من دراسة القصيدة، وتغفل الرتب المحفوظة في درسنا المعاصر كثيراً من التحف الفنية، والغرر الجياد من قصائد الشعر العربي؛ فقد تقسّمت جهود نقادنا قضايا، وثنائيات، جعلت في مقدمة الاهتمام نصوصاً بعينها، أو أبياتاً محددة يكثر تداولها، وبدت الكثرة الكاثرة من ديوان العرب، وسجل مفاخرها، خلفية للوحة، أو هامشاً في سجل الإبداع. وقد انحدر قدر من هذا الإهمال إلى دراسات المعاصرين؛ فأنجزت مئات الدراسات للقضايا التي تقسّمت جهود القدامى، و للشعراء أبطال معاركهم النقدية، ولأهم أشعارهم؛ فإذا الظلم يتناسل ظلماً.

* مدرّس في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة تشرين، سوريا.

أهمية البحث، وأهدافه:

تظلّ النصوص الإبداعية العظيمة هاربةً من مناهجنا؛ نافرةً من مقارباتنا؛ كالفرس الشموس؛ بيد أن الثمار المعرفية، والجنى المأمول ما فتئا يحفران أسئلتنا، وبهيجان عطشنا إلى الاستفادة مما أنجزه درسنا القديم، والبناء على ما أسس لإنتاج مقاربة تسهم في جلاء بعض دُرر تراثنا، وتخصُّ منها ما جاء على التخوم، أو كاد يُجعلُ في الحواشي، والهوامش، والخلفية؛ زاعمةً أن الأمامية والخلفية في لوحة الإبداع معياران نسبيان لا يقبلان الرتب المحفوظة؛ فما هو أمامي قد يغدو خلفياً، والعكس صحيح بتغيُّر الزمان، والمكان، والمتلقين.

مواد البحث، وطرائقه:

مادة البحث قصيدة سويد بن أبي كاهل اليشكري؛ الملقبة باليتيمة، وما بدا من حسنها في مرآة النقد العربي القديم. ومن النافلة القول: إن لكل قصيدة منهجها الخاص بها، وطرائق البحث الملائمة لنصّها، وإيلائها ما تستحق من اهتمام؛ ذلك أنها بناءً استعاريٌّ أنشأه سويد تعويضاً فنياً عن العجز الواقعي؛ فهي بطولات وانتصارات مُتخيَّلة يواجه بها هزائم الحياة، وكمال حُلْمي يتجاوز به النقص المعيش. ولذا انتحى هذا البحث سمتاً وصفاً، تحليلياً، تفسيرياً، ينتهي بالتقويم؛ بغية تتبع بصمات الشحن في الخطاب الإبداعي؛ انتهاءً إلى شبكة العلاقات الأفقية والعمودية التي انتظمت النص، وأنتجت خصوصيته.

المناقشة:

لا ندرس قصيدة سويد بن أبي كاهل اليشكري العينية الملقبة باليتيمة لكي نكشف ما تشترك به مع قصائد عصرها، أو العصور اللاحقة؛ بل نهتمُّ بها ابتداءً، وندرسها لاختلافها عن تلك القصائد، وتميُّزها عنها؛ أي أننا نحاول اكتشاف أسباب تميُّزها، وتلقيبها بهذا اللقب، وتناقض المدونة النقدية القديمة بين الإقرار بتميُّزها، وقلة الاهتمام بها.

صحيح أن كل نص إبداعي منتم حكماً إلى جنسه الأدبي، وإلى عصره، ولكن النص الإبداعي الحق متفرد، مبتكر، مختلف عن أفراد جنسه، وعصره؛ بمعنى أنه إضافة حقيقية إلى ما سبقه؛ وبهذه العلاقة الجدلية بين النص وسياقه في نسيج النوع الأدبي، أو العصر، أو العصور المتلاحقة؛ تستمر حركية الإبداع. وهكذا يمكن الإقرار بأن اليتيمة ابنة ديوان الشعر العربي المخضرم (الجاهلي – الإسلامي)؛ وبأن خريطة الجينية تحمل الكثير من

مورثاته، بيد أننا نستطيع، في الوقت نفسه، أن نجد في اليتيم الفني نقيضاً للاحتذاء؛ بمعنى أن القصيدة اليتيمة قصيدة مبتكرة فريدة (نسيج وحدها)؛ لا تدين لغير مبدعها. وبعد؛ فتمتدلات اليتيم لليتيم أخرى كثيرة؛ و(اليتيم: الانفراد؛ واليتيم: الفرد... قال المفضل: أصل اليتيم الغفلة، وبه سمي اليتيم يتيماً، لأنه يتغافل عن برّه. وقال أبو عمرو: اليتيم الإبطاء، ومنه أخذ اليتيم، لأن البرّ يبطن عنه. وكل شيء مفرد بغير نظيره فهو يتيم. يقال: ذرّة يتيمة. الأصمعي: اليتيم الرملة المنفردة، قال: وكل مفرد ومنفردة عند العرب يتيم ويتيمة^١. ومن المجاز (ذرّة يتيمة، وهذا بيت يتيم، وهذه صريمة يتيمة: للرملة المنفردة من الرمال)^٢. ونزعم أن اليتيمة تحفة فنية تسامي أرقى القصائد الجاهلية الطوال المشهورات نسجاً، وإحكاماً، وحسناً، وتتفوق عليها جميعاً طويلاً؛ فقد بلغت مئة وثمانية أبيات^٣؛ في حين لم تتجاوز مطوّلة طرفة بن العبد مئة وخمسة أبيات في أطول رواياتها^٤، ولم تتجاوز مطوّلة عمرو بن كلثوم التغلبي مئة وثلاثة أبيات^٥، وكانت مطوّلات لبيد بن ربيعة العامري^٦، والحارث بن حلزة الشكري^٧، وامرئ القيس بن حجر الكندي^٨، وعنزة بن شداد العبسي^٩، والأعشى

^١ - ابن منظور، لسان العرب (يتيم)، ٤/٦ - ٤٩٤٨ - ٤٩٤٩.

^٢ - الزمخشري، أساس البلاغة (يتيم)، ٢/٥٥٩.

^٣ - الضبي، المفضليات، (المفضلية ٤٠) ١٩٠ - ٢٠٢. وهي في ديوان سويد بن أبي كاهل الشكري، شاكر العاشور ٢٧-٤٤ (١٠٩ أبيات)؛ بزيادة بيت مشكوك فيه.

^٤ - الزوزني، شرح المعلقات السبع، ١٦٩ - ٢١٥، وشرح القصائد العشر ٨٥ - ١٥٠. أما في ديوان طرفة بن العبد ٤ - ٤٨، وشرح القصائد السبع الطوال الجاهليات ١٣٢ - ٢٣١؛ فجاءت (١٠٣ أبيات).

^٥ - الزوزني، شرح المعلقات السبع، ٢٩١ - ٣٢٣. وهي (٩٦ بيتاً) في شرح القصائد العشر ٣١٩ - ٣٦٦، و(٩٤ بيتاً) في شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات ٣٧١ - ٤٢٧. وفي رواية متأخرة جاءت (١٢١ بيتاً)؛ ينظر: أبو زيد القرشي، جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، ص ٢٧٢ - ٣٠٠. ومضى د. علي أبو زيد أبعد؛ فجعلها (١٢٤ بيتاً)؛ ينظر: ديوان عمرو بن كلثوم ٧٥ - ١٠١.

^٦ - (٨٩ بيتاً) في شرح القصائد العشر ١٩٥ - ٢٥٦، و (٨٨ بيتاً) في شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات ٥١٧ - ٥٩٧، وشرح المعلقات السبع ٢٤٦ - ٢٩٠.

^٧ - (٨٥ بيتاً) في شرح القصائد العشر ٣٧١ - ٤١٧، و (٨٤ بيتاً) في شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات ٤٣٣ - ٥٠١، و (٨٢ بيتاً) في شرح المعلقات السبع ٣٥٦ - ٣٨٠.

^٨ - (٨٢ بيتاً) في شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات ١٥ - ١١٢، وشرح القصائد العشر ٨ - ٨٢،

ميمون بن قيس البكري^٢، وزهير بن أبي سلمى المزني^٣، والنابغة الذبياني^٤، وعبيد بن الأبرص الأسيدي^٥ دون المئة. ولسائل أن يسأل: لم استثنيت اليتيمة من الشهرة، والتعليق؟! ولسنا نريد هنا إثبات التعليق، ولا نفيه؛ فقد رُصدت لكل من الغائتين مئات الصفحات، فلم تستطع نفيًا، ولا إثباتًا^٦. ويغلب على ظننا أن التعليق كان ضرباً من التشريف المعنوي؛ بمعنى أن هذه القصائد كانت رفيعة المقام لدى المتلقين؛ فكأنها أعلق نفيًا، وسموً طُرِّبَ عنق الإبداع الشعري الجاهلي. على أن في اختيارها، وتعليقها — إن صحَّ التعليق، على المجاز، أو على الحقيقة — حكم قيمةً نقدياً، بتفضيلها، وتقديمها على غيرها؛

١- (٨١ بيتاً) في شرح المعلقات السبع، و(٧٧ بيتاً) في ديوان امرئ القيس ٨- ٢٦.

٢- (٨١ بيتاً) في شرح المعلقات السبع ٣٢٤- ٣٥٥، و(٨٠ بيتاً) في شرح القصائد العشر ٢٥٩- ٣١٣، و(٧٩ بيتاً) في شرح القصائد

السبع الطوال الجاهليات ٢٩٤- ٣٦٦.

٣- (٦٤ بيتاً) في شرح القصائد العشر ٤١٩- ٤٥٠، و(٦٦ بيتاً) في ديوان الأعشى الكبير، د. محمد محمد حسين ١٠٥- ١١٣.

٤- (٦٣ بيتاً) في شرح المعلقات السبع، و(٦٠ بيتاً) في شرح شعر زهير بن أبي سلمى ١٦- ٣٧، و(٥٩ بيتاً) في شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات ٢٣٧- ٢٩٠، وشرح القصائد العشر ١٥٤- ١٩١.

٥- (٥٠ بيتاً) في شرح القصائد العشر ٤٥٣- ٤٧٣، و(٤٩ بيتاً) في ديوان النابغة الذبياني ١٤- ٢٨.

٦- (٥٠ بيتاً) في ديوان عبيد بن الأبرص ١٠- ٢٠، و(٤٨ بيتاً) في شرح القصائد العشر ٤٧٧- ٤٩٤.

٧- دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلي، ترجمة عبد الرحمن بدوي ٣٥- ٤٠، ٧١- ٧٢. وبروكلمان، تاريخ الأدب العربي، ١/٦٧. والرافعي، مصطفى صادق، تاريخ آداب العرب، ١/١٦٣- ١٦٩. و بلاشير، تاريخ الأدب العربي، ١٧٣- ١٧٨. وخفاجي، محمد عبد المنعم، الحياة الأدبية في العصر الجاهلي، ٢٥٥- ٢٦٢. وضيف، شوقي، تاريخ الأدب العربي (العصر الجاهلي)، ١٤٠- ١٤٤. والزوزني، شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، مقدمة المحقق ١١- ١٣.

٨- ابن عبد ربه، العقد الفريد، ٥/٢٥٣- ٢٥٤. والقيرواني، العمدة، ١/٢٠٦. والبغدادي، خزائن الأدب، ١/١٢٦. وزيدان، جرجي، تاريخ آداب اللغة العربية، ١/٩٥- ٩٧، ١٦٨. وطبانة، بدوي، معلقات العرب، ٩- ٥٧. وحمد الله، محمد علي، شرح المعلقات السبع، ٣٢- ٥٦. البهيتي، نجيب محمد، تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري، ١٩٤- ١٩٥. والبهيتي، المعلقة العربية الأولى (أوعند جنور التاريخ)، ١/٢٧- ٣١. والبهيتي، المعلقات سيرة وتاريخاً، ٥- ١١٧، ١٩٥- ٢٠٣.

إذ رأوا فيها الصورة الكاملة للفن الشعري، وأقروا لأصحابها بالتفوق على أقرانهم من الشعراء. على أن هناك أسئلة مهمة تلح على ذهن الدارس:

- ما المعيار الذي انتظم اختيار هذه القصائد دون غيرها؟
- أندرَجُ مطولةً عبيدٍ مع المطولات الأخر، وتُسْتَبَعْدُ اليتيمة؟!^١
- لم تصمت المدونة النقدية العربية عن هذا الخلط؟
- لم تتجاهل المدونة النقدية العربية قصائد جيداً لا تقل جودةً، ولا طولاً عن المعلقات السبع، أو القصائد العشر المشهورات؟

— لقد جاء سويدٌ رابعَ الطبقة السادسة من طبقات فحول الشعراء؛ مع عمرو بن كلثوم، والحارث بن حلزة، وعنترة بن شداد العبسي^١، وكلهم فحولٌ أولاً، من شعراء المعلقات ثانياً. فلم استثنى سويد مما شمل أترابه، ولم استثنيت اليتيمة من التعليق شأن قصائدهم، ومن اهتمام النقاد والدارسين على غرا قصائدهم؟!.

واليتيمة هي المفضلية الأربعون؛ لسويد بن أبي كاهل اليشكري^٢ (بعد ٦٠هـ) الشاعر اليتيم^٣ المعمر المخضرم الذي شهد ثلاث حقب: الجاهلية، و صدر الإسلام، وشطراً من الدولة الأموية. لكن ابن سلام الجمحي جعله، كما تقدم، رابعَ الطبقة السادسة من طبقات فحول الجاهلية؛ فاكتفى بالقول: ((له قصيدة، أولها:

بَسَطْتَ رَابِعَةَ الْحَبْلِ لَنَا فَوَصَلْنَا الْحَبْلَ مِنْهَا مَا اتَّسَعَ

وله شعرٌ كثيرٌ، ولكن برزت هذه على شعره^٣). ثم لاشيء يذكر في مدونة ابن سلام، ولا ولا في غيرها، سوى قولهم: إن أبا عبيدة^٤ (٢١٠هـ) كان يعدّه من أصحاب الواحدة،

^١ - الجمحي، طبقات فحول الشعراء، ١/١٥١-١٥٣.

^٢ - قيل: اسم والده شبيب، وقيل: إن أم سويد كانت قبل أبي كاهل عند رجل من بني ذبيان بن قيس، فمات عنها فتزوجها أبو كاهل، وكانت حاملاً، فلما ولدته استلحقه أبو كاهل وسماه سويداً؛ البغدادي، خزائن الأديب، ٦/١٢٥-١٢٦.

^٣ - نفسه، ١/١٥٣.

^٤ - القيرواني، العمدة، ١/٢٢٠.

وقولهم: ((فضلها الأصمعيّ، وقال: كانت العرب تفضّلها وتقدّمها، وتعدها من حكمها، وكانت في الجاهليّة تسمّى " اليتمية "، لما اشتملت عليه من الأمثال))^١!!.

فالحكم النقديّ بتفضيلها، في نصّ الأصمعيّ، يصدر عن جماعة لا عن فردٍ، فيدلّ على ذاتيّة جمعيّة، ويعبر عن وعي جمعيّ. ويستوفقنا، في هذا الحكم، تعليل الأصمعيّ لهذا التفضيل؛ بقوله: " لما اشتملت عليه من الأمثال"؛ إذ إنّ التعليل كان غائباً عن معظم الأحكام النقديّة في تلك الحقبة.

فهل يمكن القول: إنّ القصيدة الطولى في ديوان الجاهليّة؛ الفاخرة النفيسة (المنفردة؛ الفردة؛ المتغافل عن برّها؛ التي يبطئ البرُّ عنها؛ المفردة؛ فلا نظير لها؛ البارزة على شعر مبدعها؛ المفضّلة عند الأصمعيّ والعرب؛ المقدّمة عند العرب؛ المعدودة من حكمهم؛ المسماة اليتمية لما اشتملت عليه من الأمثال؛ المفضّلة الأربعين عند المفضّل الضبّي) لم تتل ما تستحقّه من مقاربات!!؟؟.

على أنّ الأمثال هنا لا تعني العبر والمواعظ والحكم^٢؛ بل هي الصّور؛ أي التشبيهات، والاستعارات؛ وهذا المصطلح شائع عند متقدّمي النقاد؛ آية ذلك تعقيب الجاحظ (٢٥٥هـ) على التشبيه البليغ في بيت الأشهب بن رُميلة:

هم ساعدُ الدّهرِ الذي يتقى به وما خيرُ كفٍّ لا تنوءُ بساعدِ

بقوله: ((قوله: "هم ساعد الدّهر"، إنّما هو مثلٌ...))^٣، وقولُ قدامة بن جعفر (٣٣٧هـ): ((التمثيل: هو أن يريد الشاعر إشارةً إلى معنى فيضع كلاماً يدلّ على معنى آخر، وذلك المعنى الآخر والكلام منبئان عما أراد أن يشير إليه. مثال ذلك قول الرّماح بن ميادة:

ألم تكُ في يُمْنِي يدِيكَ جعلتني فلا تجعلني بعدها في شمالكا

فعدل عن أن يقول في البيت الأوّل: إنّهُ كان عنده مقدّماً، فلا يؤخره، أو مقرّباً فلا يبعده، أو مجتبىً، فلا يجتنبه، إلى أن قال: إنّهُ كان في يُمْنِي يديه، فلا يجعله في اليسرى، ذهاباً

^١ - البغدادي، خزنة الأدب، ١٢٦/٦. الإصفهاني، الأغاني، ١٠١/١٣.

^٢ - فقد ضمت اليتمية غزلاً وفخراً وهجاءً ووصفاً، وخلت خلواً تاماً من الحكم والأمثال.

^٣ - الجاحظ، البيان والتبيين، ٥٥/٤.

نحو الأمر الذي قصد الإشارة إليه بلفظٍ ومعنى يجريان مجرى المثل له، وقصد الإغراب في الدلالة والإبداع في المقالة...^١.

وقول الزمخشري (٥٣٨هـ):^٢ «مُتْلَهُ بِهِ: شَبَّهَهُ،... وَمِثْلُ التَّمَاثِيلِ وَمِثْلُهَا: صَوَّرَهَا. قَالَ طَرْفَةٌ:

أَتَعْرِفُ رَسْمَ الدَّارِ قَفْرًا مَنَازِلُهُ كَجَفْنِ الِيمَانِي زَخْرَفَ الوَشْيَ مَائِلُهُ»

وفي سياق تنقيبه عن نشأة المصطلحات النقدية والبلاغية، وتطورها عند العرب، تطرد القرائن؛ فيقول د. أحمد مطلوب: «المثل من أول المصطلحات التي ظهرت في الدراسات القرآنية والبلاغية، وقد أشار إليه الفراء...، وأبو عبيدة...، ويتضح في كلام الفراء وأبي عبيدة أن المثل قد يراد به المثل بمعناه العام أو يراد به التشبيه وما يتصل به من تمثيل، وقد استعمل الجاحظ "المثل" بمعنى الاستعارة...، وربط الرازي المثل بالتشبيه...، والمثل عند القزويني وشرّاح التلخيص هو التمثيل على سبيل الاستعارة»^٣. وقد قال المنقّب نفسه: «قال المبرد: المثل مأخوذ من المثل، وهو قول سائر يشبه به حال الثاني بالأول، والأصل فيه التشبيه... غير أن الجاحظ سمى الاستعارة مثلاً...، قال المظفر العلوي: وكان القدماء يسمونها الأمثال فيقولون "فلان كثير الأمثال" ولقبها بالاستعارة الزم، لأنه أعم، ولأن الأمثال كلها تجري مجرى الاستعارة»^٤.

ولا غرو؛ ففي لسان العرب «مِثْلٌ: كَلِمَةٌ تَسْوِيَةٌ. يُقَالُ: هَذَا مِثْلُهُ وَمِثْلُهُ، كَمَا يُقَالُ شَيْئُهُ وَشَبَّهَهُ بِمَعْنَى...؛ وَالمِثْلُ: الشَّبْهُ... وَالمِثْلُ: كَالْمِثْلِ، وَالجَمْعُ أَمْثَالٌ... وَالمِثْلُ: الشَّيْءُ الذِّي يُضْرَبُ لَشَيْءٍ مِثْلًا فَيَجْعَلُ مِثْلَهُ... وَإِنَّمَا مَعْنَاهُ التَّمثِيلُ... وَإِنَّمَا المِثْلُ مَأخُودٌ مِنَ المِثَالِ وَالحَدْوِ... وَمَائِلَ الشَّيْءِ: شَابِهَهُ. وَالتَّمثِيلُ: الصُّورَةُ... وَمِثْلٌ لَهُ الشَّيْءُ: صَوَّرَهُ

^١ - قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ١٥٨ - ١٥٩.

^٢ - الزمخشري، أساس البلاغة (مثل)، ٣٦٦/٢.

^٣ - مطلوب، أحمد، معجم المصطلحات البلاغية، وتطورها (المثل) ٥٨٧ - ٥٨٨. ومطلوب، أحمد عجم، مصطلحات النقد العربي القديم (المثل)، ٣٥٢ - ٣٥٣.

^٤ - مطلوب، أحمد، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها (أمثال)، ١٨٣ - ١٨٤. وينظر: مطلوب، أحمد، معجم مصطلحات النقد العربي القديم (أمثال)، ص ١٠٧ - ١٠٨.

حَتَّى كَأَنَّهُ يَنْظُرُ إِلَيْهِ. وَامْتَنَّهُ هُوَ: تَصَوَّرَهُ... وَمَثَلَ الشَّيْءَ بِالشَّيْءِ: سَوَّاهُ وَشَبَّهَهُ بِهِ، وَجَعَلَهُ مِثْلَهُ، وَعَلَى مِثَالِهِ...^١.

ولا يخفى على المتأمل فرق القيمة بين الذهن النعني، والذهن التشبيهي، والذهن الاستعاري في فن القول الإبداعي؛ فالأول سطحي، مباشر، واضح؛ وهو من هذا القبيل أدنى درجة من الذهن التشبيهي، والأخير أدنى درجة من الذهن الاستعاري؛ فمنذ القدم كان البلغاء يعدون الاستعارة ((أعظم الأساليب البلاغية، وآية الموهبة))^٢، و((سيده المجاز))^٣، و((اعلم أن من شأن الاستعارة أنك كلما زدت إرادتك التشبيه إخفاءً، ازدادت الاستعارة حسناً...وفي الاستعارة علمٌ كثيرٌ، ولطائفٌ معانٍ، ودقائقٌ فروق))^٤؛ فهي ((علامة العبقرية المميزة...؛ فقد ظلت الاستعارة محكاً للشاعرية من حيث قدرتها على اكتشاف علاقات جديدة بين الأشياء المتباينة))^٥. وهي شائعة في الشعر الجاهلي الناضج الذي انتهى إلينا، لكنها تسجل حضوراً كثيفاً في اليتيمية، فضلاً عن الكنايات، والتشبيهات (٧١ استعارة مكنية، ٤٦ كناية، ١٤ استعارة تصريرية، ١٣ تشبيهاً مجماً، ٣ تشبيهات بليغة).

على أن المعول عليه في الإبداع ليس كثرة الصور البلاغية، ولا كثرة الاستعارات؛ ((أما سمعت بالذي طبخ القاموس وأكله ليصبح كاتباً؟ لقد مات المسكين بعسر الهضم، وما استطاع أن يكتب حتى وصيته!))^٦؛ وإنما يعول، في الإبداع، على الصورة الكلية التي ينظمها السياق؛ فبيت القصيد في كيمياء السياق؛ وكل الصيد في جوف الفرا؛ أي في الجسد الفني الناضج الذي تضافرت هذه الصور البلاغية على إبداعه. وهنا تبرز أهمية اليتيمية؛ فهي على طولها، وكثرة أمثالها، ليست ركماً من الصور، وليست تعاقباً لمشاهد تُكرَّرُ مقولتها، بل هي نسيجٌ حيٌّ تتفاعل فيه الصور، وتتكامل المكونات المختلفة، وتأتلف

^١ - ابن منظور، لسان العرب (مثل)، ٤/٤١٣٢ - ٤١٣٥.

^٢ - كتاب أرسطوطاليس في الشعر، ١٢٨.

^٣ - كروتشه، المجلد في فلسفة الفن، ٢١.

^٤ - الجرجاني كتاب دلائل الإعجاز، ص ٤٥٠ - ٤٥١.

^٥ - أبو ديب، كمال، في الشعرية، ص ١٢٢.

^٦ - نعيمة، ميخائيل، كرم على درب، ص ٥٣.

أعناق المتغايرات والمتناورات في ربة الصّورة الشعريّة الكليّة التي تُكثّف فكرَ مبدعها؛ ذلك أنّ ((وظيفة الصّورة هي التّكثيف؛ فالشعريّة هي تكثيفيّة اللغة))^١. وبهذا المعنى تقوم اليتيمة على لغة تكثيفيّة تحقّق شعريّتها؛ وتجلو فكرَ مبدعها.

ففي نسغ اليتيمة تسري إيقاعات الرّمّل (فاعلاتن فاعلاتن فاعلن) التي تتيح للنفس الشعريّ مدّى رحباً، وانسيابيّةً، وتدقّقاً مطّرداً كالموج المتتابع بلا ركودٍ، ولا أنواء؛ ترفد هذه الإيقاعات موسيقاً داخليةً قائمةً على تكرار صوتيّ (الحبل/ الحبل، الريق/ الريق، الليل/ ليل، اللون/ اللون، البأس/ البأس، الشّعب/ الشّعب، يبسط/ يبسط، جرع الموت/ وللموت جرع، يزقو/ يزقو، رأى/ رأى، بنبال/ بنبال، الدّهر/ الدّهر، فرّ منّي/ فرّ منّي، بطيئات/ إبطائها، تُسمّع/ يُسمّع، مُنعلّة/ بنعال، يهوين/ كهويّ، نفع/ نفع، وُزْنُ/ وازنوا، حمّلت، حدا/ الحادي، صنيع/ صنع، كفاني/ يكف، فسعي/ مسعاتهم، معقل/ تُقتلَع، صنعتّها/ صنع، قال/ قوال) تبدو نغماته كالصّوت والصدى، أو كالقرار والجواب. وهذا أمرٌ يتكرّر على مدار القصيدة؛ في إيقاعات الشّروط والجواب (إذا هبت، إذا جرى، إذا هيجته، إذا أرهقته، إذا لاقيته، إذا ناطحها، إذا ما اعتادني، إذا ما قلت، إذا ما سئلوا، إذا ما حمّوا، إذا ما رامها، إذا ما أنس الصّوت أمّصع، وإذا حمّلت ذا الشّفّ ظلّع، وإذا برزّ منهم ربّع، فإذا أسمعته صوتي انقمع، وإذا يخلو له لحمي ربّع، وإذا صاب بها المردي انجزع، إذا أعطي المكنور ضيماً فكنع، إذا الرّيق خدّع، إذا نجمّ طلع، إذا اللون انقشع، إذا الآل لمع، إذا اليوم متع، إذا البأس نصع، إذا الشّعب انصدع، إذا الطّرف هجع، إذا الشّرّ سطع، إذا جدّ الفرع، إذا طار القرع، لو أرادوا غيره لم يُسمّع، لو يفقدني لبدا منه ذباب فكنع، إن شيء نفع، إن هم وازنوا، إن باشرتّها، إن رجع، ومن شاء وضع، متى ما يكف شيئاً لا يُضع، ما مسّ قطع).

هذا فضلاً عن تكرار بعض الصّيغ الصّرفيّة (اتّسع، ارتفع، اعتاد، امتنع، اجتمع، لم يُسمّع، استمع، ارتمينا، أمّصع، ادّرّع، انقشع، انصدع، اندفع، انقمع، انجزع، انتجع، انتجع، يُنتزع، يختلن، يُنتزع، يغتاب، تُقتلَع، تُتضع). وبعض الصّيغ النّحويّة؛ كتأخير المبتدأ (فيها ترّع، فيه قدّع، فيهم مُسمّع، فيهنّ شجّع، فيهنّ جشّع، ما فيها طمع، ما

^١ - كوين، جون، اللغة العليا، ص ١٤٥، وينظر: ص ٢٨٢.

فيه قمع، ما فينا خرع، ليس فيها متسع، ليس للماهر فيه مُطَّلَع، بخديهِ سَفْعٌ، بها مملكةٌ، وعلى المتنين لونٌ، للموت جَرَعٌ، وتكرار المواقف النفسية التي تقوم غالباً على جدل فعل ورد فعل؛ وأياً يكن فعل الآخر؛ إباحةً، وبسطاً، أم حسداً، وكرهاً، وعدواناً؛ فثمة دائماً ردُّ فعل الشاعر المتعالي، المترع بدلالات الكبرياء، والأنفة، والشهامة... (بسطت... فوصلنا، دعاني حبٌ سلمي... قطعنا دون سلمى مهمماً، وتخطَّيتُ إليها من عدى، وفلاحةً واضح أقرابها... فركبناها على مجهولها، وإذا هبت شمالاً أطمعوا،...؛ وعلى هذه الثنائية، وهذا الجدل تمضي القصيدة؛ فكأنَّ الشاعر معنيٌّ في المقام الأول بإثبات قدرته على مواجهة بنات الدهر؛ شأن أبي ذؤيب في قوله: [1]

وَتَجَلُّدِي لِلشَّامَتِينَ أَرِيهِمْ أَنِّي لِرَيْبِ الدَّهْرِ لَا أَتَضَعُّعُ

ذلك أن تكرار هذه المؤثرات ليس زخرفةً خارجيةً؛ وليس محض تشریفٍ للقول، أو تجويدٍ للعبارة، بل هو جزء مهم من بصمات شحن الخطاب الإبداعي؛ فلكل منها وظيفة، وأكثر، تؤدبها؛ فتسهم في إنتاج الدلالة، وعلينا ألا نخجل من الإقرار بأن مقارباتنا النقدية لم تكتشف بعد معظم هذه الوظائف، والدلالات التي تنتجها. فالتكرار الإيقاعي، الصوتي، الصرفي، النحوي، الدلالي المتقدم يفيد إغناء الإيقاع التشويقي الجذاب، لشد انتباه المتلقين إلى النص، ويفيد أيضاً تكثيف الدلالة التي يريد الشاعر إنتاجها؛ لتكثيف الأثر في المتلقين، فقد يكون الشعر تعبيراً عن الذات، أو هروباً منها، ومما يحيط بها، ولكنه لا يتخلى عن كونه محاولة للتأثير في الآخر.

وفضلاً عن هذا وذاك ينتج التكرار ضرباً من الضخ الدلالي الذي يعيد شحن الخطاب بكل ما من شأنه تكثيف الدلالة؛ فكان النص يتدفق باستمرار، بيد أن التدفق يصطدم أبداً بسكونٍ يُحوِّجُه إلى ضخ جديد؛ وهذه حال (فاعلاتن فاعلاتن) التي تصطدم بـ (فاعلن)، وحال تدفق البيت كله الذي يصطدم بالقافية المقيدة (اتسع، سَطَع، نَصَع)، وكذا الشأن في الشرط والجواب، ولعلنا لانسرف إذا قلنا: هذا نهجٌ سويدي في بناء قصيدته إيقاعياً، وتركيبياً، ودالياً، وهذا نهجه الفكري؛ فثمة غالباً تدفقٌ يقابله قطعٌ، وانسيابيةٌ تصطدم ببترٍ، وأفعال تتماهى

1- ديوان الهذليين، ص 3.

حتى توشك أن تبلغ غايتها، فتواجه بقمع (مزبذ يخطر ما لم يرتني... فإذا أسمعته صوتي انقمع) على سبيل المبالغة في تعظيم شأن الخصوم؛ لتعظيم شأن الذات المنتصرة عليهم!

فاليتيمة تمتد ظاهرياً امتداد سلسلة مشاهد متلاحقة، لكن اكتناه بنيتها يكشف المحور الناظم شرائحها المتعددة، والوحدة التي تضم متنوعاتها، ومشاهدها المختلفة؛ فثمة محاولة لأسطرة صورة سويد؛ هي الجذر النفسي للقصيدة التي تنفرع أغصانها، وتتشابك. إنها في العمق معقدة البناء، مركبة، متداخلة العوالم والمستويات؛ فعلى مدى مئة وثمانية أبيات تتفاعل مكونات القصيدة الموزعة على نحو أربعين وسبعة وثلاثين اسماً (٤٣٧ = ٢٨٨ جامداً + ١٤٩ مشتقاً)؛ منها (٣٤١ مفرداً، و٧٧ جمعاً، و١٢ اسم جمع، و٧ مثنى)، يتخللها مثنان وأربعون فعلاً (٢٤٠ = ١٤٤ فعلاً ماضياً + ٧٦ فعلاً مضارعاً)، فضلاً عن نحو خمسمئة حرف، ومئة وثمانية وستين ضميراً، وثلاثة وأربعين ظرفاً.

بيد أن أهم ما في هذه المكونات، والأدوات طرائق انتظامها، وشبكة علاقاتها، وتفاعلها، وما وظفت لأجله؛ فهي تنتظم في مئتين وتسع وثمانين جملة (٢٨٩ = ٢٣٤ جملة فعلية + ٥٥ جملة اسمية)؛ تحفل بنحو مئة وسبعين صورة بلاغية؛ تتضافر مع ظواهر التقديم والتأخير، والحذف والذكر، والتعريف والتكثير، والاعتراض، والالتفات؛ فتكون سبعة عشر رمزاً، أو قناعاً فنياً (هي: رابعة، وخيال زائر، وسلمى، وبنو بكر، وخيال سليمى، والناقاة = الثور الوحشي، والليل، والمهمه، والفلاة، والخيل، وقومه، والصياد وكلابه، ومن أنضج غيظاً قلبه = جماعة، وعدو جاهد = جماعة، وشيطانه، وصاحب ذو غيث، والصخرة، وسويد)؛ وهذه الأفعلة تتفاعل في ستة مشاهد.

أما هذه المشاهد المتلاحقة مكانياً، في جسد القصيدة، فهي متداخلة، متفاعلة، متكاملة، زمانياً ودالياً؛ وهي تصور في تداخلها، وتفاعلها، وتكاملها صورة كلية لمبدعها؛ فكأنها تنطوي على نوع من الانتظام الشبيه بالنظام الشمسي؛ فكل العناصر فيها، والمشاهد، والصور، والأفكار، والشخصيات، والأحداث مشدودة إلى مدار محدد نجد في مركزه فكر المبدع الذي يشكل مبدأ التلاحم الداخلي للقصيدة^١؛ أو هي ترتسم كالحلقات، والدوائر على وجه المياه؛ وفي مركزها المشترك "ليث خادر تئدت أرض عليه فانتجع"؛ هو سويد بن

^١ - جبرو، بيبر، الأسلوبية، ٧٩.

أبي كاهل الشكري في مرآة أحلام يقظته؛ أي كما يشتهي أن يكون، لا كما هو في الواقع؛ فالشعر لا يصور الواقع؛ بل يخلق واقعه الشعري الافتراضي المتخيّل.

والقصيدة بهذا المعنى حكاية لبيث خادر؛ هو سويد وقد أطلق العنان لخياله، وأحلامه، ورغباته، فتجلت في صورة خلق فني لا يعبر عن الواقع، بل يتجاوزه، ويخلق واقعه الجميل المتخيّل. ولذا هيمن على القصيدة حضور طاغ للأنا؛ ظاهرة، أو مقنعة؛ منفردة، أو متماهية مع النحن. فمن الحضور الظاهر اسم العلم (سويد = أنا، بنو بكر = نحن)، وقد جاء اسم العلم في حالي (الأنا)، و(النحن) تنويجاً للضمير المهيمن على القصيدة الذي نلمحه في قوله: مني (خمس مرّات)، بعيني، لي، كأنني، فؤادي (مرّتين)، أهلي، قلبي، صوتي، لحمي، سقاطي، اعتادني، دعاني، يراني، لم يرني، كفاني، يغتابني، خبلتني، لما تشفني، دعنتي، لم يضرنني، يحسدني، يُحييني، يفقدني، يجهدني، أتاني، أبيت، قلت، تخطيت، باشرت، أنضجت، أسمع، لأقيت، أبلت، ناضلت، ما استصرخت، ما أرقده، لا أطلبها، لا لأقيها، فينا (ثلاث مرّات)، لنا، بنا، فوصلنا، قطعنا، ركبنا، تساقينا، ارتمينا، تحارضا، ما نعياء، أرلنا، وضمير الغائب المعبر عن قومه: فيهم (مرّتين)، منهم (مرّتين)، بهم (مرّتين) لهم، هم، سئلوا، أطمعوا، وازنوا، حمّلوا، لم يظّلوا، أخلاقهم، خلانهم، جاورهم... وفي فلك هذا الحضور الطاغ للأنا (الشخصية الرئيسية = البطل) دارت حركة الشخصيات الأخرى:

— المتممة (بنو بكر، الناقة = الثور الوحشي، الخيل، قومه، صاحب ذو غيث، الصخرة)؛ فهذه الشخصيات امتداداً للأنا.

— المواجهة (رابعة، خيال زائر، سلمى، خيال سليمى، الليل، المهمة، الفلاة، الصياد وكلابه، من أنضح غيظاً قلبه، العدو الجاهد، شيطانه).

المشهد الأول: سويد X رابعة: ١

^١ - الضبي، المفضليات، ص ١٩١. (٢) الشتيت: المتفرق؛ أراد أسنانها المفلجة. الواضح: الأبيض. (٣) الصقل: الجلاء. ناصر: ناعم أخضر ريان. الأراك: شجر يتخذ منه السواك المعروف، وهو أجود سواك. نضع: خلص لونه. (٤) خدع ريقه: إذا تغير وفسد. (٥) الساجي: الساكن. القمع: كمد في لحم المؤق وورم فيه. (٦) القرون: الذوائب. السابغ: الطويل التام. غللتها: دخلت فيها. الفنع: الكثرة والفضل، والمراد هنا طيب ريحه وسطوعها.

- ١ بَسَطَتْ رَابِعَةً الْحَبْلَ لَنَا
 ٢ حُرَّةٌ تَجْلُو شَتِيَّتًا وَاضِحًا
 ٣ صَقَلَتْهُ بِقَضِيبٍ نَاضِرٍ
 ٤ أَبْيَضَ اللَّوْنِ لَذِيذًا طَعْمُهُ
 ٥ تَمَنَحُ الْمِرَاةَ وَجْهًا وَاضِحًا
 ٦ صَافِي اللَّوْنِ، وَطَرْفًا سَاجِيًا
 ٧ وَفُرُونًا سَابِغًا أَطْرَافُهَا
- فَوَصَلْنَا الْحَبْلَ مِنْهَا مَا اتَّسَعَ
 كَشُعَاعِ الشَّمْسِ فِي الْغَيْمِ سَطَعَ
 مِنْ أَرَاكِ طَيِّبٍ حَتَّى نَصَعَ
 طَيِّبَ الرِّيْقِ إِذَا الرِّيْقُ خَدَعُ
 مِثْلَ قَرْنِ الشَّمْسِ فِي الصَّحْوَارِ تَفَعُ
 أَكْحَلَ الْعَيْنَيْنِ مَا فِيهِ قَمَعُ
 غَلَّتْهَا رِيحٌ مِسْكِ ذِي فَنَعُ

سبعة أبياتٍ تمثل علاقةً باردةً بما هو متاحٌ مبذولٌ واقعيٌّ مهما بلغت جاذبيته؛ ولذا يغلب على هذا المشهد الوصفُ (١١ فعلاً مقابل ٤١ اسماً؛ فضلاً عن أن ١٣ اسماً من هذه الأسماء مشتقٌّ؛ وهذا يفيد الوصف؛ وتضاف إليه ١٩ صفةً نحويّةً: ١٢ مفردةً، و٧ جملاً)؛ فهو يرسم علاقةً باردةً محدودةً بمقدار (وصلنا الحبل منها ما اتسع)؛ يصورها سويد من الخارج، فلا يظهر من شخصية الشاعر سوى ضميرين (لنا، فوصلنا)، كأننا أمام معادلة باردة (العرض=الطلب) المبادرة فيها بيد رابعة، أو كأن شاعرنا يصور تمثالاً صامتاً بالنعته، والإخبار، والتكرار المعنوي، والكنائية، والتشبيه؛ بلا انفعال، ولا عواطف مشبوبة؛ فرابعة امرأة واضحة معلومة مباحة، على الرغم من جمالها الساطع الأخاذ الذي تصوّره دوال الإشراق والنضارة والعذوبة، ورموزها، وصورها الحسيّة (البصريّة: شتيتاً، واضحاً، كشعاع الشمس، ناضر، أبيض اللون، وجهاً واضحاً، مثل قرن الشمس، الصحو، صافي اللون، والدوقية: طيب، لذيقاً طعمه، طيب الريق، والشميّة: ريح مسك، ذي فنّع).

المشهد الثّاني: سويد X (الخيال الزائر، والليل):^١

^١ - الضبي، المفضليات، ص ١٩١ - ١٩٢. (٨) الخفر: الحياء. القدح: الرد والكف، والمراد أنها تكف نفسها عما يشينها. (٩) شاحط: بعيد، وهو نعت للحبيب. جاز: سلك. العصب: الجماعات. الغاب: جمع غابة. الطروق: المجيء ليلاً. لم يرع: لم يفزع. (١١) وزعه: كفه، والوازع: الكاف. (١٤) ظلماً: من الطلع والظلوع، وهو العرج والغمز في المشي، كنى بذلك عن شدة بطئها، فكان الليل يجرها جراً. التوالي: الأواخر، واحدها تالية. (١٥) يزجيهما: يسوقها برفق. المغرب: الأبيض؛ يعني بياض الصبح؛ شبيهه بالمغرب من الخيل؛ وهو الذي تتسع غرته في وجهه حتى تجاوز عينيه. انقشع: ذهب.

- ٨ هَيْجَ الشَّوْقِ خَيْالٌ زَائِرٌ
 ٩ شَاحِطٌ جَازَ إِلَى أَرْحُلِنَا
 ١٠ آتِسٍ كَانَ إِذَا مَا اعْتَادَنِي
 ١١ وَكَذَلِكَ الْحُبُّ مَا أَشْجَعُهُ
 ١٢ فَأَبَيْتُ اللَّيْلَ مَا أَرْقُدُهُ
 ١٣ وَإِذَا مَا قَلْتُ لَيْلٌ قَدْ مَضَى
 ١٤ يَسْحَبُ اللَّيْلُ نُجُومًا ظُلَعًا
 ١٥ وَيُزَجِّبُهَا عَلَى إِبْطَانِهَا
 مِنْ حَبِيبٍ خَفِرَ فِيهِ قَدَعٌ
 عُصَبَ الْغَابِ طُرُوقًا لَمْ يُرَعِ
 حَالَ دُونَ النَّوْمِ مَنِّي فَاَمْتَنَعِ
 يَرْكَبُ الْهَوْلَ وَيَعْصِي مَنْ وَرَعَ
 وَبِعَيْنِي إِذَا نَجْمٌ طَلَعِ
 عَطَفَ الْأَوَّلُ مِنْهُ فَرَجَعِ
 فَتَوَالِيهَا بَطِيئَاتُ التَّبَعِ
 مُغْرَبَ اللَّوْنِ إِذَا اللَّوْنُ انْقَشَعِ

ثمانية أبياتٍ تصوّر علاقةً حارةً بما هو خياليّ حلميٌّ؛ منها أربعة أبياتٍ تصوّر الليل (١٢ - ١٥)؛ وهي امتدادٌ لصورة الخيال الزائر؛ متممةٌ لها؛ ومنها تستمدُّ أهميّتها، وسماتها. وعلى العكس من المشهد السابق يتراجع الوصف، ويتقدّم السرد؛ فيوشكان أن يتساويا (٢١ فعلاً تقابل ٣١ اسماً؛ ١٠ منها مشتقات، فضلاً عن ٩ صفاتٍ نحويةٍ: ٥ مفردة، و ٤ جمل)؛ ففي صورة الخيال يتراجع التكرار المعنوي، والتشبيه، والكنية، وتتقدّم الاستعارة المكنية، فيهيمن القصُّ والتخييل على الوصف، فنجد ههنا خيالاً مجهولاً غامضاً مؤرقاً ممتنعاً؛ ولذا تحلُّ الحرارة محلَّ البرودة (هيج الشوق)؛ إذ يقلُّ العرض، ويكثر الطلب؛ فالخيال الزائر ذو طبيعةٍ نفسيةٍ حلميةٍ، وليس جسداً يُدركُ بالحواس، ولا تمثالاً يحده الوصف؛ ولذا فهو يهيج الشوق، ويورق، ويضرمُ نارَ المشاعر، والانفعالات. وهنا يتكثّف حضور الشاعر (هيج الشوق، أرحلنا، اعتادني، مني، فأبيت، ما أرقده، بعيني، إذا ما قلت)؛ ويكون، فضلاً عن كثافته، حضوراً انفعالياً؛ فالخيال كالهَمِّ القديم المقيم المستمر المتجدد؛ يورقُ تأريفاً يمتدُّ بلا نهاية (عطف الأول منه فرجع)، وهنا تبرز صورة الليل السرمدي.

وفي صورة الليل (الأبيات ١٢ - ١٥) عشرة أفعالٍ نقصُ علينا حال الليل، لتدلنا على حال الشاعر؛ فالليل ههنا ليلٌ نفسيٌّ شعريٌّ، وليس ليلاً فيزيائياً؛ أي ليس ذلك الشطر من اليوم الذي يقابله نهار؛ بل هو شطرٌ من الحال النفسية المهيمنة على الشاعر؛ فلا صفات له في ذاته؛ بل يستمدُّ صفاته من الحال النفسية للشاعر؛ ذلك أن الحبَّ والشوق يجعلان ليلَ الشاعر طويلاً ثقيلاً بطيئاً... (حال دون النوم مني، فامتنع، فضلاً عن أن أربعة

الآبيات يستغرقها التكرار المعنوي لفكرة الطول: أرقّ العين، خوف، إبطاء، بطيئات، عطف الأول، فرجع، نجم طلع). بيد أن الشاعر يستعذب الخيال، والشوق، والليل، كما يستعذب الحب (وكذاك الحب ما أشجعة)؛ فلا يغرق في سوداوية الليل، ولا يستسلم للحزن، بل يخرج ظافراً، على الرغم من حلقة الليل، وبطنه، وتقله.

المشهد الثالث: (سويد، والخيل، وبنو بكر) X (سلمى، والمهمه، والفلاة):^١

١٦ فدعاني حُب سلمى بعدما ذهب الجدة مني والريغ

^١ - الضبي، المفضليات، ص ١٩٢ - ١٩٥. (١٦) الجدة: أراد بها جدة الشباب. الريغ، بسكون الياء: أول الشباب، ولكنه حركة ضرورة. (١٧) خيلتني: أفسدت عقلي. كل أوب: كل وجه. ما اجتمع: متفرق لم يجتمع. (١٨) الرقى: جمع رقية، يريد أنها دعت برقاها فلم يجد له فكاكاً. الأعصم: الوعل الذي في يديه بياض. اليفع: المرتفع. (٢٠) المهمه: القفر. النازح: البعيد. (٢١) الحرور: ريح حارة تكون بالنهار. الصقع: حرارة تصيب الرأس. (٢٢) العدى: الأعداء. زماع الأمر: الجد فيه. الكنع: اللانم الذي لا يفارق. (٢٣) الأقراب: الخواصر، وهي هنا تشبيه، أراد جوانبها وأطرافها التي هي بمنزلة الخواصر من الناس. المرفت: المنكسر المتحطم. القرع: جمع قرعة؛ وهي بقايا تبقى من الشعر في الرأس، شبه بها علامات الفلاة. (٢٤) الأعلام: الجبال. متع اليوم: ارتفعت شمسها. (٢٥) بصلاب الأرض: بخيل صلاب الحوافر، وأرض الفرس: حوافرها. الشجع: جنون من النشاط. (٢٦) المغالي: السهام التي يغلى، أي يباعد بها في الرمي، وهي خفاف، يقدر موقعها ثم يقال كذا وكذا غلوة، شبه الخيل بها في دقتها وسرعتها. العارفات: الصبورات على السير. السرى: سير الليل. المسنقات: التي شد عليها السنانف، بالكسر، وهو خيط يشد من البب إلى الحزام، مخافة أن يموج فيضطرب السرج أو الرحل. النسع: جمع نسعة، أي لا تشد بالنسع فتصيب جلدها بأثر الوشم. (٢٧) العصف: السريعة في السير، من عصفت الريح، واحدها عصوف. الوقع، بفتحين: الحفا من المشي على الحجارة. (٢٨) يدرعن الليل: يدخلن فيه كما تلبس الدرع. الكدر: القطا الكدري، وهو الذي في لونه غبرة. الشرع: الماء والشرب جميعاً. (٢٩) غشاشاً: قليلاً، أو بمعنى على عجل. (٣٣) الخرع: الضعف واللين. (٣٥) الجوابي: الحياض الكبار التي يجبي فيها الماء، الواحدة جابية. الترع: الامتلاء. (٣٦) الطبع: ما يعابون به، وأصل الطبع تلطخ العرض. (٣٧) حاسرو الأنفس: كاشفوها، أي مبعدها من الطمع. (٣٨) مراجيح: راجحو القلوب، ثابتون لا يستخفهم الجزع، ليسوا بجبناء. (٣٩) نصع: ظهر وأنار. (٤٠) العرة: الأذى. ساكنو الريح: لا يخفون ولا يعجلون. القرع: الخفاف الذين لا ركاة لهم، شبههم بقرع السحاب، وهو قطع المتفرقة، الواحدة قرعة. (٤٣) الطلع في الإبل: بمنزلة الغمز في الخيل، وهما عرج في مشيهما. الشف: الفضل والزيادة.

- ١٧ خَبَلْتَنِي ثُمَّ لَمَّا تُشْفِنِي
 ١٨ وَدَعَنْتِي بِرِقَاهَا، إِنِّهَا
 ١٩ تُسْمِعُ الْحُدَاتَ قَوْلًا حَسَنًا
 ٢٠ كَمْ قَطَعْنَا دُونَ سَلْمَى مَهْمَهَا
 ٢١ فِي حَرُورٍ يُنْضِجُ اللَّحْمَ بِهَا
 ٢٢ وَتَخَطَّيْتُ إِلَيْهَا مِنْ عُدَى
 ٢٣ وَفَلَاةٍ وَاضِحٍ أَقْرَابُهَا
 ٢٤ يَسْبِحُ الْأَلَّ عَلَى أَعْلَامِهَا
 ٢٥ فَرَكِبْنَاهَا عَلَى مَجْهُولِهَا
 ٢٦ كَالْمَغَالِي عَارِفَاتٍ لِلسَّرَى
 ٢٧ فَتَرَاهَا عَصْفًا مُنْعَلَةً
 ٢٨ يَدْرَعْنَ اللَّيْلَ يَهُوِينَ بِنَا
 ٢٩ فَتَأُولْنَ غَشَاشًا مِنْهَلًا
 ٣٠ مِنْ بَنِي بَكْرِ بِهَا مَمْلَكَةٌ
 ٣١ بُسْطُ الْأَيْدِي إِذَا مَا سُنُّوْا
 ٣٢ مِنْ أَنَاسٍ لَيْسَ مِنْ أَخْلَاقِهِمْ
 ٣٣ عُرْفٌ لِلْحَقِّ مَا نَعِيَا بِهِ
 ٣٤ وَإِذَا هَبَّتْ شَمَالًا أَطْعَمُوا
 ٣٥ وَجِفَانٌ كَالجَوَابِي مُلْتَتِ
 ٣٦ لَا يَخَافُ الْغَدْرَ مِنْ جَاوِرِهِمْ
 ٣٧ وَمَسَامِيحُ بِمَا ضَنَّ بِهِ
 ٣٨ حَسَنُ الْأَوْجِهَةِ بِيضٌ سَادَةٌ
 ٣٩ وَزُنُّ الْأَحْلَامِ إِنْ هُمْ وَازَنُوا
 ٤٠ وَلِيُوثٌ تَتَّقَى عُرَّتِهَا
 ٤١ فَبِهِمْ يُنْكِي عَدُوًّا وَبِهِمْ
 ٤٢ عَادَةٌ كَانَتْ لَهُمْ مَعْلُومَةٌ
- فَقَوَادِي كُلِّ أَوْبٍ مَا اجْتَمَعَ
 تُنْزِلُ الْأَعْصَمَ مِنْ رَأْسِ الْيَفْعِ
 لَوْ أَرَادُوا غَيْرَهُ لَمْ يُسْتَمَعَ
 نَازِحِ الْغُورِ إِذَا الْأَلُّ لَمَعَ
 يَأْخُذُ السَّائِرُ فِيهَا كَالصَّفْعِ
 بِزَمَاعِ الْأَمْرِ وَالْهَمِّ الْكِنَعِ
 بِأَلِيَّاتٍ مِثْلُ مُرْقَتِ الْقَرْعِ
 وَعَلَى الْبَيْدِ إِذَا الْيَوْمُ مَتَعَ
 بِصِلَابِ الْأَرْضِ فِيهِنَّ شَجَعِ
 مُسْنَفَاتٍ لَمْ تَوْشَمَ بِالنَّسَعِ
 بِنِعَالِ الْقَيْنِ يَكْفِيهَا الْوَقَعِ
 كَهْوِيَّ الْكُدْرِ صَبَّحْنَ الشَّرْعِ
 ثُمَّ وَجَّهْنَ لِأَرْضٍ تُنْتَجِعِ
 مَنظَرٌ فِيهِمْ وَفِيهِمْ مُسْتَمَعِ
 نَفْعُ النَّائِلِ إِنْ شَيْءٌ نَفَعِ
 عَاجِلُ الْفُحْشِ وَلَا سُوءُ الْجَزَعِ
 عِنْدَ مَرِّ الْأَمْرِ، مَا فِينَا خَرَعِ
 فِي قُدُورٍ مُشْبِعَاتٍ لَمْ تَجَعِ
 مِنْ سَمِينَاتِ الذَّرَى فِيهَا تَرَعِ
 أَبَدًا مِنْهُمْ وَلَا يَخْشَى الطَّبَعِ
 حَاسِرُ الْأَنْفُسِ عَنِ سُوءِ الطَّمَعِ
 وَمَرَاجِيحُ إِذَا جَدَّ الْفَزَعِ
 صَادِقُوا الْبَاسِ إِذَا الْبَاسُ نَصَعِ
 سَاكِنُ الرِّيحِ إِذَا طَارَ الْقَرْعِ
 يُرَآبُ الشَّعْبِ إِذَا الشَّعْبُ انْصَدَعِ
 فِي قَدِيمِ الدَّهْرِ لَيْسَتْ بِالْبَدَعِ

٤٣ وإذا ما حُمَّلُوا لم يَظَلُّوا وإذا حَمَّلتَ ذا الشَّفِّ ظَلَّعَ
٤٤ صالحُو أَكفائِهِم خُلَّتُهُم وسَراةُ الأَصْلِ، والنَّاسُ شَيَّعَ

تسعة وعشرون بيتاً تتضمن صورة المهمة (الأبيات ٢٠ - ٢٢)، وصورة الفلاة (الأبيات ٢٣ - ٢٥)، وكناتهما امتداداً لصورة سلمى، أما صورة الخيل (الأبيات ٢٥ - ٢٩)، وصورة بني بكر (الأبيات ٣٠ - ٤٤) فكناتهما امتداداً لصورة سويد. وهنا يهيمن الوصف، ويتراجع السرد؛ (٥٣ فعلاً، و١٣٦ اسماً، منها: ٥٢ مشتقاً، وتضاف إلى أساليب الوصف ١١ صفة مفردة، و١٧ صفة جملة). فثمة تحدُّ ثلاثيِّ المكوّنات يواجهه الشاعر، ويتجاوزه برِدِّ ثلاثيِّ المكوّنات: صحيحٌ أنّ دعوة الحبِّ مقترنةٌ بالغواية والهيام والخيل والجاذبية، على عكس المهمة، والفلاة اللتين تقترنان بمكابدة البعد والمشاق والأهوال، لكنّ ثلاث الصُّور تعبّر عن اختباراتٍ، أو محنٍ يتعرّض لها الشاعر، ولذا صرّح بذكر الآل مرتين في صورتَي المهمة والفلاة (إذا الآل لمع، يسبحُ الآل على أعلامها)، وكنى عنه بصورة الحبِّ بعد الكهولة؛ إذ يغدو الوصلُ حلماً هارباً كالسراب تعبيراً عن علاقته بسلمى؛ وهي ليست امرأة حقيقية بل هي رمزٌ، أي قناعٌ فنيٌّ؛ تستتر وراءه دلالاتٌ نفسيةٌ أو فكرية.

ذلك أنّ شاعرنا لا يريد الإقرار بواقع الضعف والكهولة؛ فيمضي إلى تخييل قدرته على تجاوز الصعاب واقتحام الأهوال؛ فيعمد إلى تكثير الصعاب، والأهوال، والتحديات (كم قطعنا دون سلمى مهمها؛ أي: قطعنا مهامه كثيرة، وتخطيتُ إليها من عدى؛ أي: تخطيتُ أعداء كثيراً، وفلاةٍ واضحٍ أقرابها؛ أي: ركبنا فلاتٍ كثيرة)؛ ليكون تجاوزها أدعى إلى الافتخار، والتباهي بالقدرة الخارقة؛ التي تعبّر عن نفسها مرّةً بضمير (الأنأ)، وثانيةً بضمير (النحن)، وثالثةً بتخييل صورة الخيل الأسطورية العاصفة التي تقحم الأهوال (يدرغُ الليل)، وتسبح بهم في فضاءات الخبرة، والقدرة، والصلابة، والنشاط، والسرعة الخارقة، والدقة، والخفة، والصبر، والكرم.

وصورة الخيل غيضةٌ من فيضِ صفات الخيال؛ ولذا أجملها في خمسة أبيات، وبسطاً صورة بني بكر (النحن) على مدى خمسة عشر بيتاً (بصيغ المبالغة: بُسُط، نَفَع، عُرِف، وُزِن، ومساميح، ومراجيح)؛ فالخيل تدرغُ الليل، وسويد يعرى وقومه من القبيح (حاسرو

الأنفَسَ عن سوء الطَّمَعِ)، ويكتسي بالجميل؛ إذ يدَّرع بطولاته الخارقة وخيله وقومه؛ ويُذَكِّرُ لسويدٍ في هذا المقام حسنَ توظيفِ الالتفاتِ (من بني بكرٍ، فيهم،...، ما نعيًا، ما فينا، أطمعوا،...) في الدلالة على التماهي بين (الأنا) و(النحن). فهل كان ذلك كله لازماً لمواجهة حبِّ سلمى، أم أنّ الأمر أبعدُ من حبِّ امرأةٍ؟! وأدنى إلى تخييل الفحولة الخارقة، وأسطرة (الأنا) لمواجهة العجز الواقعي؟!!

المشهد الرابع: (سويد، والناقة التي تشبه الثور الوحشي، وقوم سويد) X (خيال سليمى، والصياد، وكلابه):^١

٤٥	أَرَقَّ الْعَيْنَ خَيْالٌ لَمْ يَدْعُ	من سُلَيْمَى، ففَوَادِي مُنْتَزِعٌ
٤٦	حَلَّ أَهْلِي حَيْثُ لَا أَطْلُبُهَا	جَانِبَ الْحِصْنِ، وَحَلَّتْ بِالْفَرَعِ
٤٧	لَا أَلْقِيهَا وَقَلْبِي عِنْدَهَا	غَيْرَ إِمَامٍ إِذَا الطَّرْفُ هَجَعُ
٤٨	كَالتَّوَامِيَةِ إِنْ بَاشَرْتَهَا	قَرَّتِ الْعَيْنُ وَطَابَ الْمُضْطَجَعُ
٤٩	بَكَرْتُمْزَمِعَةً نِيَّتَهَا	وَحَدَا الْحَادِي بِهَا تَمَّ أَنْدَفَعُ
٥٠	وَكَرِيمٌ عِنْدَهَا مُكْتَبِلٌ	غَلِقَ إِثْرَ الْقَطِينِ الْمُتَبَعُ
٥١	فَكَأَنِّي إِذْ جَرَى الْأَلُ ضَحَى	فَوْقَ نَيْالٍ بِخَدَيْهِ سَفَعُ
٥٢	كُفَّ خَدَاهُ عَلَى دِيبَاجَةٍ	وَعَلَى الْمَتْنِينِ لَوْنٌ قَدْ سَطَعُ

^١ - الضبي، المفضليات، ص ١٩٥ - ١٩٨. (٤٥) لم يدع: لم يسكن ولم يستقر. (٤٨) التوامية: الدرة المنسوبة إلى توأم، وهي قصبه عُمان التي تلي الجبل صُحار. (٥٠) مكتبل: موق. غلق: ذاهب. (٥١) الذيال: الثور الطويل الذنب. السفع: جمع سفعة، وهي سواد يضرب إلى حمرة. (٥٢) كف: ضم. المتنان: مكتنفا الصلب. سَطَع: علا. (٥٣) الذرع: الصغير من ولد البقر. (٥٤) ذو أسهم: الصائد. الضراء: الكلاب التي ضريت للصيد. الشرع: الأوتار. (٥٦) الجنابان: الجانبان. أكدرى: فيه كدرة. اندع: لم يجتهد في عدوه، لنقته بأنه سيفوتهن. (٥٧) يختلين: يقطعن. الشاة: الثور. يلع: يكذب في عدوه، ولا يجد. (٥٨) ما تلبس به: لم يخالطه، بل قاربته. (٥٩) الشد: السير السريع. أرهقته: أعجلته. برز منه: بعد. ربع: حبس وكف عن العدو. (٦٠) الدوية: الفلاة البعيدة الأطراف. أنس: أحس وسمع. امصع: ذهب في الأرض. (٦١) الضلع: من الاضطلاع بالأمر، يقال: اضطلع بحمله: إذا قوي عليه. (٦٢) المكثور: المغلوب. كنع: خضع. (٦٤) ربها: أصلحها وأتمها. (٦٥) شاحط: بعيد. (٦٦) حولاً: تحولاً.

٥٣	يَبْسُطُ الْمَشْيَ إِذَا هَيَّجَتْهُ	مِثْلَ مَا يَبْسُطُ فِي الْخَطْوِ الذَّرْعَ
٥٤	رَاعَهُ مِنْ طَيِّبٍ ذُو أَسْهُمٍ	وَضِرَاءٍ كُنَّ يُبْلِينَ الشَّرْعَ
٥٥	فَرَاهُنَّ وَلَمَّا يَسْتَبِنَ	وَكِلَابِ الصَّيْدِ فِيهِنَّ جَشَعُ
٥٦	ثُمَّ وَلَّى وَجَنَابَانَ لَهُ	مِنْ غُبَارِ أَكْدَرِيٍّ وَتَدَعُ
٥٧	فَتَرَاهُنَّ عَلَى مُهَلَّتِهِ	يَخْتَلِينَ الْأَرْضَ وَالشَّاءَ يَلْعُ
٥٨	دَانِيَاتٍ مَا تَلْبَسُنَ بِهِ	وَإِثْقَاتٍ بِدِمَاءٍ إِنْ رَجَعُ
٥٩	يُرْهَبُ الشَّدَّ إِذَا أَرْهَقْتَهُ	وَإِذَا بَرَزَ مِنْهِنَّ رَبْعُ
٦٠	سَاكِنُ الْفَقْرِ أَخُو دَوِيَّةٍ	فَإِذَا مَا آتَسَ الصَّوْتِ امْصَعُ
٦١	كَتَبَ الرَّحْمَنُ، وَالْحَمْدُ لَهُ،	سَعَةَ الْأَخْلَاقِ فِينَا وَالضَّلْعُ
٦٢	وَإِبَاءً لِلدَّيَّاتِ إِذَا	أَعْطِيَ الْمَكْتُورُ ضَيْمًا فَكَنَعُ
٦٣	وَبِنَاءً لِلْمَعَالِي، إِنَّمَا	يَرْفَعُ اللَّهُ وَمَنْ شَاءَ وَضَعُ
٦٤	نَعَمٌ لِلَّهِ فِينَا رَبَّهَا	وَصَنِيْعُ اللَّهِ، وَاللَّهُ صَنَعُ
٦٥	كَيْفَ بِاسْتِقْرَارِ حُرِّ شَاحِطٍ	بِبِلَادٍ لَيْسَ فِيهَا مُتَسَعُ
٦٦	لَا يُرِيدُ الدَّهْرَ عَنْهَا حَوْلًا	جُرْعُ الْمَوْتِ، وَلِلْمَوْتِ جُرْعُ

اثنا وعشرون بيتاً يقتدحُ زنادها خيالَ طارقٍ؛ غير أن سويداً يتجاوز الدوافع، وما يرافق حديثَ الخيالِ من همٍّ، وحزنٍ، وهواجسٍ، ويكتفُ في بيتٍ واحدٍ دلالات الأرق، والتأثر؛ فإذا الخيال يتحوّل حلاً هارياً، وطعائن مضت، فمضى في إثرها القلبُ المنتزعُ (ففؤادي منتزع، قلبي عندها، إذا الطرفُ هَجَعُ، وكريمٌ عندها مكتبل)؛ فكان الخلاصُ من هذه المحنة بتخييل أمجادٍ مضت؛ بطلها سويد، المتواري وراء قناع فنّي، هو صورةُ ناقةٍ، تشبه الثورَ الوحشيَّ (الأبيات ٥١ - ٥٣) الذي يخوض صراعاً مع كلاب الصياد (الأبيات ٥٤ - ٥٩)، ينتهي بصورة قوم سويد (الأبيات ٦١ - ٦٦)؛ ولذا تقدّم الوصفُ، وتراجع السردُ (٤٦ فعلاً مقابل ٨٨ اسماً؛ منها: ١٨ مشتقاً، وتدعم الوصفَ ١٥ صفةً نحويةً: ١٠ جمل، و٥ مفردات، وأربع عشرة جملةً اسميةً). وغاب حديثُ الأسي، والدُموع، والتّهالكُ الذي جرت به عادة الشعراء في مشهد الرّحيل، و(قرت العين) بالذكري، وبالفعولة

الشعرية الخلافة التي تصوغ أحلام اليقظة تحفةً فنيّةً محكمةً، وترفع في الفنّ بناءَ الإباء، والقدرة، والإقدام، والمعالي.

ولم يذكر الشاعرُ الناقَةَ ولا الثورَ باسميهما؛ لأنّه غير معنيٍّ بالأسماء، ولا بالأنواع؛ بل يهّمه توظيفُ بعض صفاتهما في بناءه الفنيّ المحكم؛ ذلك أنّ رحلته في هذه الحياة تحتاج إلى مطيّةٍ خاصّةٍ تليق بهمّه وهمتيه؛ فراح يُخيّلُ صورةَ الثور الذي شبّه به مطيّته، من خلال تكثيف صفاته، وتصوير المعركة التي دارت بينه وبين كلاب الصياد؛ مستعيناً بسبع استعاراتٍ مكنيّة، وخمس كناياتٍ؛ تصوّرُ تقته بنفسه، وبقوّته، وتمرّسه بأساليب القتال، وفنونه، على الرّغم من شراسة الكلاب، وضراوتها، وسرعتها، بل نجد الكلاب نفسها واثقةً بانتصار الثور عليها (واتقات بدماءٍ إن رجع).

وهذا إحياءٌ بأنّ سويداً واثقٌ بأدواته، وامتداداته، فينحو نحو المبالغة دلالةً على قدراته الخارقة، أو حلماً بالإمكانات الخارقة، وصبوةً إلى امتلاكها؛ ذلك أنّ المطيّةَ الحلميّةَ قادرةً على ارتياد الآفاق، وتحقيق الطّموحات، وتجاوز المحن؛ ولعلنا لا نسرف بالقول: إنّ المطيّةَ تشبه ممتطيها؛ ليس في الشكّل، ولا في المضمون؛ بل في القيم التي تمثّلها؛ ذلك أنّها قناعه الفنيّ، أو معادله الموضوعي؛ وسواءً حضر شخصه، أم ضميره، أم مُعادله؛ سيمضي ذلك كلّهُ إلى الغاية ذاتها؛ أسطرة (الأنا) تعويضاً فنيّاً عن النقص الواقعي. وكذا الحال في:

المشهد الخامس: (سويد، والصخرة) X من أنضج غيظاً قلبه؛ وهم جماعة:¹

¹- الضبي، المفضليات، ص ١٩٨ - ٢٠٠. (٦٨) الشجا: ما يعترض في الحلق من عظم ونحوه. (٧٢) الضوع: ذكر البوم. يزقو: يصيح. (٧٣) رتع: أكل بشره. (٧٤) الشنء: البغض. الذباب: الشر والأذى. نبع: ظهر. أبليتهم: عرفوا مني واستيقنوا، كيف أقع: كيف أصنع. (٧٦) المئرة: العداوة. (٧٧) أصقع الناس: أشدهم صقعاً، وهو الضرب على الرأس. الرجم: الرمي، أراد به هنا الكلام. (٧٨) فارغ السوط: مشغول عن عاداه؛ أو أنه شبه نفسه بفرس لا يحتاج أن يضرب بالسوط لأنه مسرع. التلب: الكبير الهرم من الإبل، وهو العود. الشخت: الدقيق النحيف الصغير. الضرع: الصغير السن. (٧٩) سقاطي: فترتي وسقطتي. (٨٢) الترة: الوتر، وهو الثأر. الوهي: الشق. (٨٣) الإقعاء في الناس: كهينة جلوس الكلب. يردي: يرمي. الصفاة: الصخرة الملساء. الأعيط: الجبل الطويل. المطلع: الموضع الذي يطلع منه ويشرف. (٨٧) الرعة: الشأن والهدى. (٨٨) كمهت: عميت. يلحى: يلوم. نزع: كف. (٨٩) الخلقاء:

- ٦٧ رَبِّ مَنْ أَنْصَبَتْ غِيظًا قَلْبَهُ
 ٦٨ وَيَرَانِي كَالشَّجَا فِي حَلْقِهِ
 ٦٩ مُزِيدٌ يَخْطِرُ مَا لَمْ يَرِنِي
 ٧٠ قَدْ كَفَانِي اللَّهُ مَا فِي نَفْسِهِ
 ٧١ بِنْسٍ مَا يَجْمَعُ أَنْ يَغْتَابِنِي
 ٧٢ لَمْ يَضْرِبْنِي غَيْرَ أَنْ يَحْسُدْنِي
 ٧٣ وَيُحْيِيَنِي إِذَا لَاقَيْتَهُ
 ٧٤ مُسْتَسِرُّ الشَّنْءِ لَوْ يَفْقِدْنِي
 ٧٥ سَاءَ مَا ظَنُّوا وَقَدْ أَبْلَيْتُهُمْ
 ٧٦ صَاحِبُ الْمِثْرَةِ لَا يَسَامُهَا
 ٧٧ أَصْقَعُ النَّاسِ بَرَجْمٍ صَائِبِ
 ٧٨ فَارِغُ السَّوْطِ فَمَا يَجْهَدْنِي
 ٧٩ كَيْفَ يَرْجُونَ سِقَاطِي بَعْدَمَا
 ٨٠ وَرِثَ الْبِغْضَةَ عَنْ آبَائِهِ
 ٨١ فَسَعَى مَسْعَاتِهِمْ فِي قَوْمِهِ
 ٨٢ زَرَعَ الدَّاءَ وَلَمْ يُدْرِكْ بِهِ
 ٨٣ مُقْعِيًّا يَرْدِي صَفَاةً لَمْ تُرْمَ
 ٨٤ مَعْقِلٌ يَأْمَنُ مَنْ كَانَ بِهِ
 ٨٥ غَلَبَتْ عَادًا وَمَنْ بَعْدَهُمْ
 ٨٦ لَا يَرَاهَا النَّاسُ إِلَّا فَوْقَهُمْ
 ٨٧ وَهَوَّ يَرْمِيهَا وَلَنْ يَبْلُغَهَا
 ٨٨ كَمِهَتْ عَيْنَاهُ حَتَّى ابْيَضَّتَا
 ٨٩ إِذْ رَأَى أَنْ لَمْ يَضِرَّهَا جَهْدُهُ
- قَدْ تَمَنَّى لِي مَوْتًا لَمْ يُطْعَ
 عَسِرًا مَخْرَجُهُ مَا يُتَنَزَعُ
 فَإِذَا أَسْمَعْتُهُ صَوْتِي انْقَمَعُ
 وَمَتَى مَا يَكْفُ شَيْئًا لَا يُضَعُ
 مَطْعَمٌ وَخَمٌّ وَدَاءٌ يُدْرَعُ
 فَهَوَّ يَرْقُو مِثْلَ مَا يَرْقُو الضُّوعُ
 وَإِذَا يَخْلُو لَهُ لَحْمِي رَتَعُ
 لَبَدًا مِنْهُ ذُبَابٌ فَبَبَعُ
 عِنْدَ غَايَاتِ الْمَدَى كَيْفَ أَقْعُ
 يُوقِدُ النَّارَ إِذَا الشَّرُّ سَطَعُ
 لَيْسَ بِالطَّيِّشِ وَلَا بِالْمُرْتَجَعِ
 ثَلَبٌ عَوْدٌ وَلَا شَخْتُ ضَرَعُ
 لَاحَ فِي الرَّأْسِ بِيَاضٌ وَصَلَعُ
 حَافِظُ الْعَقْلِ لَمَّا كَانَ اسْتَمَعُ
 ثُمَّ لَمْ يَظْفَرْ وَلَا عَجْزًا وَدَعُ
 تَرَةً فَاتَتْ وَلَا وَهِيًا رَقَعُ
 فِي ذُرَى أَعْطِطَ وَعَرِ الْمَطْلَعُ
 غَلَبَتْ مَنْ قَبْلَهُ أَنْ تُقْتَلَعُ
 فَابَّتْ بَعْدُ فَلَيْسَتْ تُتَضَعُ
 فَهِيَ تَأْتِي كَيْفَ شَاعَتْ وَتَدَعُ
 رِعَةَ الْجَاهِلِ يَرْضَى مَا صَنَعُ
 فَهُوَ يَلْحَى نَفْسَهُ لَمَّا نَزَعُ
 وَرَأَى خَلْقَاءَ مَا فِيهَا طَمَعُ

الصخرة الملساء (٩٠) تعضب: تكسر. صاب: وقع. المردي: الحجر الذي يرمى به. انجزع: انقطع وانكسر. (٩١) الجدع: سوء الغذاء.

٩٠ تَعْضِبُ الْقَرْنَ إِذَا نَاطَحَهَا وَإِذَا صَابَ بِهَا الْمِرْدَى أَنْجَزَعُ
٩١ وَإِذَا مَا رَامَهَا أَعْيَا بِهِ قِلَّةُ الْعُدَّةِ قِدْمًا وَالْجَدْعُ

البطل الحقيقي في هذا المشهد هو الأمثال (كمًا ونوعاً)؛ أي: الاستعارات (٢٠ مكنية، و٦ تصريحية)، والكنيات (٨ كنايات)، والتشبيه (تشبيهان مجملان) على الرغم من وفرتها في القصيدة كلها؛ لكنها تتكثف في هذا المشهد؛ ففي خمسة وعشرين بيتاً، توشك أن تكون أهم مقاطع التشديد، يواصل سويد نهجَه في أسطرة (الأنا) من خلال تخيل عدوان الآخر عليه، وما تفترضه طبيعة المواجهة من رد فعل؛ فليس الأمر نزالاً بين نذيين، ولا ضرباً من التباري بين خصمين؛ بل هو عدوان جمع (بدلالة رب التكثرية التي يستخدمها في سياق الافتخار، وزعم التفوق: رب من أنضجت غيظاً قلبه، وبدلالة المقال: ساء ما ظنوا وقد أبليتهم، كيف يرجون سقاضي) على مفرد ينجو بنوعه من كمهم.

ويتقاسم الوصف والسرُّ هذا المشهد (٧٨ فعلاً يقابلها ٨٤ اسماً؛ منها: ٢٣ مشتقاً، وتسهم في الوصف أيضاً: ثنتا عشرة صفة نحوية: ٧ جمل، و٥ مفردات)؛ ففي الجزء الأول من هذا المشهد (الأبيات ٦٧ - ٨٢) يكون العدوان على سويد (تمنى لي موتاً، مزيدٌ يخطر ما لم يرني، يغتابني، يحسدني، يزقو، إذا يخلو له لحمي رتع، مستسرُّ الشنء، لو يفقدني لبدأ منه ذبابٌ فنبع، ساء ما ظنوا، صاحب المثرة، يوقد النار، ورث البغضة عن آبائه، زرع الداء...)؛ فتتداخل الشخصيات، ويتألفت الخطاب بين ضمائرهما (بحيني، يفقدني، ظنوا، أبليتهم، يوقد...) محاكياً كرم المعارك وفرها. وفي الجزء الثاني (الأبيات ٨٣ - ٩١) يغدو عدواناً على قناعه الفني؛ أي: الصخرة الراسخة في ذروة الجبل (يردي صفاة، يرميها)، ولكن في الحالين يرتد كيد العدو إلى نحره.

فسويد المنصرف إلى أمجاده لا يابه لهذا العدو، وكأنه لا يراه كما تفيد الاستعارة المكنية (فارغ السوط)؛ وهو إلى ذلك حليمٌ حكيمٌ كما توحى الكناية (لاح في الرأس بياضٌ وصلع). وقبل هذا وذاك ثمة فعل طهو، وإنضاج طويل الأمد (أنضجت غيظاً قلبه/استعارة مكنية)، وثمة طعامٌ قاتلٌ للأعداء (ويراني كالشجا في حلقه...) يغنيه عن الرد؛ ولذا استعار لنفسه صورة الصخرة المنيعه الراسخة (لم ترم، غلبت من قبله أن تقنع، ولن يبلغها، لم يضرها جهده، ما فيها طمع، تعضب القرن إذا ناطحها، وإذا صاب بها المردى

انجزع، وإذا ما رامها أعيأ به...؛ العالية المقام (في نرى أعيطَ وعر المُطَّلَع، لا يراها الناس إلا فوقهم)، فلم يكتف بأن يشبه نفسه بها؛ بل أحلها محل نفسه إجلالاً تاماً حين جاء بالاستعارة التصريحية (يردي صفة لم تُرم)، وجعلها حصناً منيعاً أيضاً على سبيل الاستعارة التصريحية (معقل يأمّن من كان به)؛ وهنا لا يمكن القول إنه يشبه الصخرة التي تشبه المعقل؛ فلا تشبيه، وإنما المقام استعارة تصريحية؛ تعني أن سويداً هو الصخرة المعقل. أما أعداؤه فكبير هرم، أو نحيل صغير (تلب عود، شخت ضرع)، وفي الحاليين لا يمكنهم إجهاده؛ يضاف إلى ذلك أن عدوه جاهل (رعة الجاهل)، لا حيلة له إلا الصياح (يزقو مثلما يزقو الضوع)؛ فهو فاسد من الداخل والخارج (مطعم وخم وداء يدرع)؛ فهنا عدوه يدرع الداء، وقيل قليل كانت خيل سويد تدرع الليل، غير أبهة للأهوال، ولعلنا لا نسرف بزعمنا أنها تحف سويد، وابتكاراته غير المسبوقة؛ فثمة تشبيه (أنضجت غيظاً قلبه، يراني كالشجا في حلقه، وإذا يخلو له لحمي رتع، يردي صفة...،) وتجسيده (داء يدرع، برجم صائب، زرع الداء...،) وتشخيص باهر (غلبت من قبله، غلبت عاداً ومن بعدهم، فأبت بعد فليست تتضع، فهي تأتي كيف شاءت وتدع)، وتفاعل تشخيص وتشبيه (إذا هو ناطحها؛ فهذه صيغة مفاعلة تدل على أن العدو والصخرة يتبادلان فعل النطح)؛ على أن أبداع تجليات مخيلة سويد هي تلك التي تصور نفاق عدوه، وجبنة:

مُرِيدٌ يَخْطُرُ مَا لَمْ يَرِنِي فَإِذَا أَسْمَعْتُهُ صَوْتِي انْقَمَعُ
وَيُحْيِيَنِي إِذَا لَاقَيْتُهُ وَإِذَا يَخْلُو لَهُ لَحْمِي رَتَعُ
مُسْتَسِرُّ الشَّنْءِ لَوْ يَفْقِدُنِي لَبَدَا مِنْهُ ذُبَابٌ فَنَبَعُ

ففي هذا التصوير حيوية، ورشاقة، ومفارقات تُشخص الأحداث (الفعل، ورد الفعل)؛ فكأننا أمام مشهدٍ مسرحيٍّ حيٍّ نابضٍ. فصحيح أن سويداً يعقد موازنةً بينه وبين عدوه من خلال التناييات الضدية، غير أن صورة هذا العدو عابرة للزمن والمكان، لا تعني سويداً وحده؛ إذ يمكن أن نجد فيها صورة الخصم المناق في كل زمان ومكان.

المشهد السادس: (سويد، وصاحب ذو غيث) X (عدو جاهد؛ وهم جماعة، وشيطانه):¹

¹ - الضبي، المفضليات، ص ٢٠٠ - ٢٠٢. (٩٢) يريد بالعدو الجماعة، وهو يكون للواحد والمثنى والجمع والمذكر والمؤنث. الجمع: الجماعات. (٩٣) المر: أراد به الكلام. الناقع: القاتل. الورع: الهيب

- ٩٢ وَعَدُوٌّ جَاهِدٍ نَاضِلْتُهُ فِي تَرَاحِي الدَّهْرِ عَنْكُمْ وَالْجَمْعُ
 ٩٣ فَتَسَاقَيْتَنَا بِمُرٍّ نَاقِعٍ فِي مَقَامٍ لَيْسَ يَنْتَبِهُهُ الْوَرَعُ
 ٩٤ وَارْتَمَيْتَنَا وَالْأَعَادِي شُهُدًا بِنِبَالٍ ذَاتِ سُمٍّْ قَدْ نَقَعُ
 ٩٥ بِنِبَالٍ كُلُّهَا مَذْرُوبَةٌ لَمْ يُطِيقْ صَنْعَتَهَا إِلَّا صَنْعُ
 ٩٦ خَرَجْتَ عَنْ بَغْضَةٍ بَيْنَةٍ فِي شَبَابِ الدَّهْرِ وَالذَّهْرُ جَذَعُ
 ٩٧ وَتَحَارَضْنَا وَقَالُوا: إِنَّمَا ثُمَّ وَلَّى وَهُوَ لَا يَحْمِي اسْتِنَةُ
 ٩٨ ثُمَّ وَلَّى وَهُوَ لَا يَحْمِي اسْتِنَةُ سَاجِدِ الْمُنْخَرِ لَا يَرْفَعُهُ
 ٩٩ سَاجِدِ الْمُنْخَرِ لَا يَرْفَعُهُ فَرًّا مَنِي هَارِبًا شَيْطَانُهُ
 ١٠٠ فَرًّا مَنِي هَارِبًا شَيْطَانُهُ فَرًّا مَنِي حِينَ لَا يَنْفَعُهُ
 ١٠١ فَرًّا مَنِي حِينَ لَا يَنْفَعُهُ وَرَأَى مَنِي مَقَامًا صَادِقًا
 ١٠٢ وَرَأَى مَنِي مَقَامًا صَادِقًا وَلِسَانًا صَيْرَفِيًّا صَارِمًا
 ١٠٣ وَلِسَانًا صَيْرَفِيًّا صَارِمًا وَأَتَانِي صَاحِبٌ ذُو غَيْثٍ
 ١٠٤ وَأَتَانِي صَاحِبٌ ذُو غَيْثٍ قَالَ: لَبَيْكَ، وَمَا اسْتَصْرَحْتُهُ
 ١٠٥ قَالَ: لَبَيْكَ، وَمَا اسْتَصْرَحْتُهُ ذُو عَبَابٍ زَبَدٌ آذِيهِ
 ١٠٦ ذُو عَبَابٍ زَبَدٌ آذِيهِ زَعْرَبِيٌّ مُسْتَعَزٌّ بِحَرِّهِ
 ١٠٧ زَعْرَبِيٌّ مُسْتَعَزٌّ بِحَرِّهِ هَلْ سُوَيْدٌ غَيْرُ لَيْثٍ خَادِرٍ
 ١٠٨ هَلْ سُوَيْدٌ غَيْرُ لَيْثٍ خَادِرٍ تَثَدَّتْ أَرْضٌ عَلَيْهِ فَاثْتَجَعُ؟!

الجبان. (٩٥) مذروبة: محددة. الصنع: الحاذق. (٩٦) الجذع: الشاب الحدث. (٩٧) تحارضا: تفاعلنا من الحرض، وهو الهلاك. الضرع: الضعيف من الرجال. (٩٨) الإتراف: الترف والتتعم. (١٠١) حين لا ينفعه: أي حين لا ينفعه الفرار. موقر الظهر: مثقله. (١٠٤) ذو غيث: ذو إجابة. الزفيان: الخفيف السريع. إنفاد: من قولهم أنفدت الركبة، أي ذهب ماؤها. القرع: جمع قرعة، وهي المزادة. (١٠٥) القذع: الكلام السيئ القبيح. (١٠٦) العباب: تكاثف الموج واضطرابه. الأذي والتيار واحد، وهما الموج. خمت التيار: مضطربة متلاطمة. القلع: جمع قلعة، بفتحات، وهي الصخرة العظيمة، والمراد هنا الأمواج العظيمة. (١٠٧) الزغربي: الكثير الماء. المستعز: الذي لا يقدر عليه من كثرته. الماهر: الحاذق بالسباحة. مطلع: مخرج. (١٠٨) الخادر: الذي اتخذ الأجمة خدراً. تثدت: نديت. انتجع: من النجعة، وهي طلب الكلاً في موضعه. أي لما فسد عليه موضع انتقل إلى غيره.

سبعة عشر بيتاً يهيم عليها الوصف (٣١ فعلاً مقابل ٨٠ اسماً؛ منها ٣٧ مشتقاً، تضاف إليها ٢٦ صفة: ١٧ جملة، و ٩ مفردات)، وتتكثف الصور البلاغية (١٧ كناية، و ١٢ استعارة مكنية، و ٤ استعارات تصريحية، و ٣ تشبيهات بليغة، وتشبيه مجمل)، وتتفاعل مكوّنة مشهد المعركة الفاصلة؛ إذ تصوّر مواجهة سويد منفرداً (بدليل الكناية: في تراخي الدهر عنكم والجمع) جماعة من الأعداء؛ كما توحى ربّ التّكثيرية (وعدوّ)؛ فالمراد: كم عدوّ جاهدٍ ناضلت!! (ويروى: "جاهدتهم". يريد بالعدوّ: الجماعة^[١])، وكثرة الأعداء كناية عن كثرة الانتصارات، وعن القدرة الشعريّة الخارقة، وكذلك فإنّ وقوفه منفرداً في هذه المواجهة ضرورة من ضرورات الانتصار، والتّميّز، والنّفوق؛ فلا تكون النّصرة إلا للضعيف؛ كما تشي الكناية: (إنّما ينصر الأقوم من كان ضرع)؛ ذلك أنّ المعركة ههنا شعريّة.

بيد أنّ ثمة من يتطوّع لنصرته (قال: لبيك، و ما استصرختهُ)؛ وذلك هو شيطانه (صاحبٌ ذو غيث) الذي جاءت صورته في أربعة أبيات (الأبيات ١٠٤ - ١٠٧) هادرة عاصفة، وهي امتدادٌ لصورة سويد. أمّا العدوُّ فشاعرٌ مهمٌّ - بدليل المشاركة، والمفاعلة (فتساقينا، وارتمينا؛ بمعنى: ترامينا، وتحارضنا) التي تذكّرنا بالمنصفات؛ وبدليل الأشعار التي تراشقا بها؛ كما توحى الاستعارتان التّصريحيتان: (بنبال ذات سُمّ قد نَقَع، بنبال كلّها مذبوبة)، وحذق مبدعها (لم يُطق صنعها إلا صنَع) - يدعم هذا العدوُّ شيطانه الذي تُصوّرهُ أربعة أبيات (الأبيات ١٠٠ - ١٠٣) هي امتدادٌ لصورة العدوِّ نفسه، بيد أنّ كلاً من العدوِّ وشيطانه فرّ هارباً، مفحماً، منكسراً، ذليلاً، عاجزاً؛ فسرعان ما انجلى غبارُ المعركة عن انتصار سويد، وهزيمة عدوّه.

والخلاصة: سويد ليثٌ خادِرٌ تُثدّت أرضٌ عليه فانتجع (الأبيات ١ - ١٠٨ = اليتيمة)؛ فهذه النتيجة تتحقّق من مجموع القصيدة، وتتحقّق في كلّ مشهدٍ فيها؛ وبذلك يمكن أن نجعلها لازمةً تتكرّر في نهاية كلّ مشهدٍ. فليس سويد ذا رؤية عبثية، أو انهزامية، على الرغم ممّا يتعرّض له، وما يعانیه، بل يصوّر نفسه رجلاً لا يعرف التّشاؤم، ولا اليأس،

١- الضبي، ديوان المفضليات، ١/٥٠٤.

ولا الهزيمة مهما تكاثرت المحن، واستشرس الأعداء؛ ولذا تراه يفلح دوماً في إيجاد سبل الانتصار، وتجاوز إمكانات الأنا، والآخر، والواقع.

وهنا يُقرأ الكتابُ بعكس عنوانه؛ فقد بدأ سويد مطوّلةً بالبسط؛ فجاء في بداية بيته الأوّل بالفعل (بسطت)، وفي نهايته بالفعل (اتسع)؛ والاتساع يدور في الفلك الدلاليّ للبسط، لكنّه الاتساع المقيّد المحكوم بطول الحبل الممدود. وكذلك أنهى قصيدته المطوّلة المنبسطة زمانياً، ومكانياً، بحديث الارتحال؛ وهو شكلٌ من أشكال البسط، على أنّ هذا الارتحال ينتهي بالخدر الذي اختاره هرباً من محيطٍ ملوّثٍ بالنفاق والغدر والجبن. ارتحل ليعيش في فضاء الحرّيّة، وعمّا قريب يضيق هذا الفضاء الرّحب، فينشد غيره؛ إنّه البسط المقيّد؛ إنّه الضّعف الإنسانيّ؛ فلا بسطٌ مطلقٌ في هذه الأرض، وهذه الحياة. إنّ ما يعني شاعرنا أن يكون حرّاً في داخله؛ فذاك وحده ما يوسّع آفاق حرّيّته.

وعلى الرّغم من هذا البسط، لم يعمد سويد إلى البساطة في نسج قصيدته؛ بل جاءت معقّدة غير بسيطة؛ في بنائها، وأحداثها، وشخصيّاتها، وهذه الشخصيات التي تجادلت، وتفاعلت في النصّ، ليست شخصياتٍ حقيقيّة؛ بل هي أفنعةٌ فنيّة، أو رموزٌ فنيّةٌ متخيّلة، استعان بها الشاعِرُ لدفع عجلة الأحداث في حكايته الشعريّة التي تداخلت حلقاتها، وشخصها، وأحداثها، وأساليبها.

فقد انتابها التّقديم والتّأخير (مثل قرْنِ الشّمسِ في الصّحو ارتفع، لا يخافُ الغدرَ من جاورهم، هيّجَ الشّوقَ خيالاً، ولا وهياً رقع، ولا عزّاً ودع، أرقّ العينَ خيالاً، أنضجتُ غيظاً قلبه، فرّ مني هارباً شيطانه، بكرتُ مُرمعةً نبيّتها، ليس للماهر فيه مُطلّع، ليس فيها مُتّسع، وعلى المنتين لون، ما فيها طمع، ما فيه قمع، ما فينا خرع، فيهنّ شجع، فيهنّ جشع، فيها ترع، فيه قدع، فيهنّ مستمع، بها مملكة، بخديه سقّع،...)، وقد عرّف عنهم أنّهم يقدّمون ما هم به أعنى، والاعتراض (كان — إذا ما اعتادني — حال دون النّوم، وكذلك الحبُّ — ما أشجّع — يركب الهول، ويزججها — على إبطائها — مغرب اللّون، فركبناها — على مجهولها — بصلاب الأرض، وتخطّيت إليها — من عدى — بزمام الأمر، كتب الرّحمنُ — والحمدُ له — سعةَ الأخلاق فينا، فتراهنّ — على مهلتِه — يَحْتَلِينَ الأرض...).

وتخلّل نسيجها كثيراً من الحذف (ياخذُ السّائرَ فيها... كالصقّع، وتخطّيتُ إليها... من عدى... معقّلٌ يأمنُ من كان به، و... كريمٌ عندها مُكْتَبَلٌ، حين لا ينفعه... ثقةً بفهم

المتلقي، واستجابته للخطاب، أو حفزاً له إلى الإسهام في بناء القصيدة، وملء فراغاتها، والتماهي مع مقولاتها. وهنا يلجّ السؤال: أوجدَ الإنسانُ اللغةَ ليوصلَ إلى الآخرين ما في نفسه، أم ليضللهم عمّا في نفسه؟! وإذا سلّمنا بصحة قضية التعبير في لغة التواصل؛ أفلا يمكن الحديث عن التلميح، والإشارة، والتضليل، في لغة الفن؛ ذلك أنها لغة مخادعة؛ تؤلف من معادن الكلم سبيكتها؛ كما يشتهي مبدعها، لاكما تشتتهي الخامات الأولية؟! فتتجدُّ الأجزاء، وتتفاعل، وتؤلف المتناورات في جسد القصيدة، فلا تعود القراءة استعراضاً مشاهد متلاحقة، بل محاولة استغوار للرؤية الكلية الكامنة وراء وحدة المتنوعات، وائتلاف المتغيرات؛ وكما يحدث الالتفات بين الضمائر، يؤلّد النقات خفي حركة الشخصيات والأحداث والمشاهد؛ أي القصيدة كلها.

أمّا الأسلوب الخبريّ الغالب على القصيدة المكوّنة من نحو مئتين وتسعين جملة؛ باستثناء أربع جمل إنشائية (كيف باستقرار حرّ؟ كيف يرجون سقّاطي؟ لبيك! هل سويّد غير لبيث؟!)، فقد جاء مناسباً هيمنة السرد (الحكي) على القصيدة، وكذلك الشأن في غلبة الجمل الفعلية (٢٣٤ جملة) على الجمل الاسمية (٥٥ جملة)، وغلبة الأفعال الماضية (مئة وأربعة وستون فعلاً ماضياً) على الأفعال المضارعة (ستة وسبعون فعلاً مضارعاً)، وهي جميعاً أفعال دالة على القصص؛ أي معبرة عن أفعال مضت وانقضت؛ ذلك أنّ الأفعال المضارعة نفسها جاءت متضمنة في حركة ماضي الأحداث، وانقضائها (هيج الشوق خيال... جاز إلى أرحلنا... لم يرع... أنس كان إذا ما اعتادني... حال دون النوم مني... فأبيت الليل ما أرقده... إلخ)؛ أي جاءت دالة على الماضي، لكنها لم تخل من الدلالة على الاستمرارية؛ أي أنها لم تخل من الدلالة على الحاضر الحركي المتدفق لحظة النظم.

الخاتمة:

هكذا تتفاعل الصّور، والأساليب، والأدوات؛ في المشهد الواحد، فتتلاقى المشاهد، وتتكامل منتجة القصيدة^١؛ أي راسمة الصّورة الكلية التي تسري في نسغها رغبات الشاعر

^١ - ولذا لا يمكن أن تكون هذه القصيدة قصيدتين؛ قيلت إحداهما في الجاهلية، والأخرى في الإسلام؛ كما حسب طه حسين. ينظر: حديث الأربعاء، ١/ ١٦٢.

وأحلامه؛ ولعلّ هذا النهج غالبٌ على شعر سويد عامّةً؛ وعلى اليتيمة خاصّةً؛ ففي كلّ تعويضٍ فنيٍّ عن العجز الواقعي؛ فسويد في ذلك كلّهُ يتيمٌ يفتخر بنسبه، ضعيفٌ يفتخر بقوة الخارقة، وبقدرته على ارتياد الصّعاب، كهلٌ مُعَمَّرٌ يفتخرُ بفتوّته، وقدرته، وشهامته، وإقدامه، مُقَلٌّ يفخر بشعره الفاخر المفجّم خصومه...

على أنّ أهمّ ما يميّز اليتيمة الرّساقفة، وحيويّة التّصوير والتّشخيص، وكثرة الفراغات الموكلة إلى القارئ المثالي؛ على الرّغم من وفرة الروابط بين مكوتاتها؛ فثمة جملٌ معقّدة التّركيب، وتألّفٌ متناورات، وحذفٌ، والنفات، واعتراضٌ...، وهذه مزايا لليتيمة؛ فهي نصٌّ مفتوحٌ على قراءات المتلقّين الذين يعيدون إنتاج الدلالة؛ ولعلنا لانسرف إذا قلنا إنّها قصيدةٌ متجدّدةٌ يشترك في إنتاجها المبدع والمتلقّي عند كلّ قراءة.

وتبقى الأسئلة قائمةً: أزرّت معايير القبيلة بسويد؟ أم كان لتأخّره سهمةً في إهمال مكانته؛ فلا هو من الفحول المتقدّمين، ولا هو من شعراء الدّعوة، ولا من عتاة المشركين؟! أم أخلّ به قلّة شعره؛ فقد كان من أصحاب الواحدة؛ في حين كان الفحول المقدّمون عند جمهور المتلقّين عامّةً والنقاد خاصّةً ممّن كثّر شعرهم، وتعدّدت قصائدهم، وطرقوا من موضوعات الشعر، ووظائفه، جُلّها!!

قائمة المصادر والمراجع

- ١- ابن عبدربه، العقد الفريد، شرحه وضبطه ورتب فهارسه: أحمد أمين، إبراهيم الأبياري، و عبد السلام هارون، قدم له: عمر عبد السلام تدمري، دار الكتاب العربي، بيروت، ط١٩٩١، ١.
- ٢- امرئ القيس، ديوان، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، مصر، ط٥، ١٩٩٠.
- ٣- ابن منظور، لسان العرب، تحقيق: عبد الله علي الكبير، ومحمد أحمد حسب الله، وهاشم محمد الشاذلي، دار المعارف بمصر، ط٣، د. ت.
- ٤- أبو ديب، كمال، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط١، ١٩٨٧.
- ٥- أرسطوطاليس في الشعر، نقل أبي بشر متى بن يونس القنائي من السرياني إلى العربي، حققه مع ترجمة حديثة ودراسة لتأثيره في البلاغة العربية: د. شكري محمد عياد، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٧.
- ٦- الإصحفاني، أبو الفرج، الأغاني، أشرف على مراجعته وطبعه العلامة الشيخ عبد الله العلايلي، وموسى سليمان، وأحمد أبو سعد، منشورات دار الثقافة، ودار مكتبة الأندلس، بيروت، ١٩٥٥.

- ٧-الأعشى الكبير، ديوان، شرح وتعليق: محمد محمد حسين، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٧٢
- ٨-الأنباري، أبو بكر محمد بن القاسم، شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، تحقيق وتعليق: عبد السلام هارون، دار المعارف بمصر، ط٥، ١٩٩٣.
- ٩-بروكلمان، كارل، تاريخ الأدب العربي، ترجمة: عبد الحليم النجار، دار المعارف، مصر، ط٥، ١٩٨٣.
- ١٠-البغدادي، عبد القادر بن عمر، خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٧.
- ١١-بلاشير، د.ر، تاريخ الأدب العربي، ترجمة: د. إبراهيم الكيلاني، دار الفكر، دمشق، ط٢، ١٩٨٤.
- ١٢-البهبيني، نجيب محمد، تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري، دار الفكر، بيروت، ط٤، ١٩٧٠.
- ١٣-البهبيني، نجيب محمد، المعلمات سيرة وتاريخاً، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٢.
- ١٤-البهبيني، نجيب محمد، المعلقة العربية الأولى؛ أو عند جذور التاريخ، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨١.
- ١٥-التبريزي، الخطيب، شرح القصائد العشر، تحقيق: فخر الدين قباوة، نشر وتوزيع المكتبة العربية بحلب، ط١، ١٩٦٩.
- ١٦-ثعلب، أبي العباس، شرح شعر زهير بن أبي سلمى، تحقيق: د. فخر الدين قباوة، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط١، ١٩٨٢.
- ١٧-الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، البيان والتبيين، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط٥، ١٩٨٥.
- ١٨-الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه: أبو فهر؛ محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة، ودار المدني بجدة، ط٢، ١٩٩٢.
- ١٩-الجمحي، محمد بن سلام، طبقات فحول الشعراء، قرأه وشرحه: أبو فهر؛ محمود محمد شاكر، دار المدني بجدة، ١٩٧٤.
- ٢٠-جيرو، بيير، الأسلوبية، ترجمة: د. منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري للدراسة والترجمة والنشر، حلب، ط٢، ١٩٩٤.
- ٢١-حسين، طه، حديث الأربعاء، دار المعارف، مصر، ط١٤، ١٩٩٣.
- ٢٢-خفاجي، محمد عبد المنعم، الحياة الأدبية في العصر الجاهلي، مطبعة حجازي، القاهرة، ط١، ١٩٤٩.
- ٢٣-دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلي، ترجمها عن الألمانية والإنكليزي والفرنسية: عبد الرحمن بدوي، دار العلم للملايين، بيروت، ط٢، ١٩٨٦.
- ٢٤-الرافعي، مصطفى صادق، تاريخ آداب العرب، راجعه وضبطه عبد الله المنشاوي، ومهدي البقيري، مكتبة الإيمان، المنصورة، ط١، ١٩٩٧.
- ٢٥-الزمخشري، أساس البلاغة، مركز تحقيق التراث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط٣، ١٩٨٥.

- ٢٦- الزوزني، أبو عبدالله الحسين بن أحمد بن الحسين، شرح المعلقات السبع، تحقيق ودراسة: محمد عبدالقادر أحمد، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط١، ١٩٨٧.
- ٢٧- الزوزني، شرح المعلقات السبع، ضبطه وكتب مقدمته وترجمه وتعليقاته: محمد علي حمد الله، نشر وتوزيع المكتبة الأموية بدمشق، ١٩٦٣.
- ٢٨- زيدان، جرجي، تاريخ آداب اللغة العربية، نشرات دار مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٩٢.
- ٢٩- سويد بن أبي كاهل اليشكري، ديوان، شاكر العاشور، دار الينابيع، دمشق، ط١، ٢٠٠٧.
- ٣٠- الضبي، المفضل بن محمد بن يعلى، المفضليات، شرح أبي محمد القاسم بن محمد بن بشار الأنباري، تحقيق وشرح: د. محمد نبيل طريفي، دار صادر، بيروت، ط١، ٢٠٠٣.
- ٣١- _____، المفضليات، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر، وعبد السلام محمد هارون، دار المعارف، مصر، ط٨، ١٩٩٣.
- ٣٢- ضيف، شوقي، تاريخ الأدب العربي (العصر الجاهلي)، دار المعارف، مصر، ط١٨، ١٩٩٥.
- ٣٣- طبانة، بدوي، معلقات العرب، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط١، ١٩٥٨.
- ٣٤- طرفة بن العبد، ديوان، تحقيق: درية الخطيب، ولطفي الصقال، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، ١٩٧٥.
- ٣٥- عبيد بن الأبرص، ديوان، تحقيق وشرح: د. حسين نصار، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، ط١، ١٩٥٧.
- ٣٦- عمرو بن كلثوم، ديوان، صنعة د. علي أبو زيد، دار سعد الدين، دمشق، ط١، ١٩٩١.
- ٣٧- القرشي، أبو زيد محمد بن أبي الخطاب، جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، حققه وضبطه وزاد في شرحه: علي محمد الجاوي، من فرائد التراث الأدبي، د. ت.
- ٣٨- قدامت بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط٣، ١٩٧٩.
- ٣٩- القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق: محمد قرقزان، مطبعة الكاتب العربي بدمشق، ط٢، ١٩٩٤.
- ٤٠- كروتشه، بنديتو، المجلد في فلسفة الفن، ترجمة وتقديم: سامي الدروبي، الأوابد، دمشق، ط٢، ١٩٦٤.
- ٤١- كوين، جون، اللغة العليا (النظرية الشعرية)، ترجمة وتقديم: أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، ١٩٩٥.
- ٤٢- مطلوب، أحمد، معجم المصطلحات البلاغية، وتطورها، مكتبة لبنان - ناشرون، بيروت، ط٢، ١٩٩٦.
- ٤٣- _____، معجم مصطلحات النقد العربي القديم، مكتبة لبنان - ناشرون، بيروت، ط١، ٢٠٠١.
- ٤٤- النابغة الذبياني، ديوان، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف بمصر، ط٣، ١٩٩٠.
- ٤٥- نعيمة، ميخائيل، كرم على درب، مؤسسة نوفل، بيروت، ط٩، ١٩٨٩.
- ٤٦- الهذليين، ديوان، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب، دار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٥.