The Poetics of Color in the Poem (The Youth Was Granted) by Salama bin Jandal Al-Saadi

Ahmad A. Althnibat[(1)] **Hussein A. Al-Btoush**[(2)*]

Al-Harith A. Althnibat[(3)]

(1) Professor, Faculty of Arts, Department of Arabic Language and Literature, Tafila Technical University, Jordan.

(2) Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Arts, World Islamic Sciences and Education University, Amman, Jordan.

(3) Researcher, Ministry of Education, Jordan.

Received: 16/12/2024

Accepted: 26/01/2025

Published: 20/03/2025

* ***Corresponding Author:***
hussainalbtoush@yahoo.com

DOI:https://doi.org/10.59759/art.v4i1.897

Abstract

The study aims to reveal the effect of the color sign on the two structures of the text. Formalism and morality in the poem (The Youth Was Granted) by Salama bin Jandal Al-Saadi, Color did not become a luxury and did not stop at the aesthetic function. Rather, it went beyond that to contribute to the stylistic formation that expresses the intellectual and emotional visions of the poet in light of his reliance on color to express the emotional state controlling his thought. From the disappearance of youth, and the arrival of old age, with all the fear and unknown fate it brings, trying to cope with that, by also employing color in depicting women, tools of war, and the environment around him.

The study adopted the theory of poetics as a tool to examine and explore the structure of color in the poem's formats, and the extent of the effectiveness of this theme in embodying what the study intends in the semantic structure of the text.

The study concluded that the use of color in the poem is a remarkable phenomenon in the formal structure of the text. And to the effectiveness of poetry in the structure of color in revealing the anxiety inside the poet about life, and its continuous leakage from his hands, as well as the internal conflict between the stage of youth and old age exposed by the gray hair withdrawing from the poet's poetry and life. And the effect of the use of color on multiple readings and interpretations in the text. And the role of the color sign in the text in the possibility of successful semiotic study based on the extension of the stylistic signs within the text to the poet's life outside the text.

Keywords: Youth Granted, Salama bin Jandal, poetics, color.

شعريّة اللون في قصيدة (أودى الشباب) لسلامة بن جندل السعدي

أحمد عبد الرحمن الذنيبات[١] حسين عبد الكريم البطوش[٢]
الحارث أحمد الذنيبات[٣]

(١) أستاذ، كلية الآداب– قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الطفيلة التقنية، الأردن.
(٢) قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة العلوم الإسلامية العالمية، عمان – الأردن.
(٣) باحث، وزارة التربية والتعليم، الأردن.

ملخص

تهدف الدراسة إلى كشف أثر العلامة اللّونيّة في بنيتيّ النصّ؛ الشكليّة والمعنويّة في قصيدة (أودى الشباب) لسلامة بن جندل السعدي، فلم يأتِ اللّون ترفاً ولم يتوقف عند الوظيفة الجماليّة، وإنما تجاوز ذلك للمساهمة في التشكيل النسقي المعبِّر عن الرؤى الفكريّة والوجدانيّة لدى الشاعر في ظل اتكائه على اللّون معبراً عن الحالة الشعوريّة المسيطرة على فكره؛ من زوال الشباب، وحلول الشيخوخة بكل ما تحمله من الخوف ومجهوليّة المصير، محاولاً مداراة ذلك، بتوظيف اللّون أيضاً في تصوير المرأة وأدوات الحرب والبيئة من حوله.

اعتمدت الدراسة نظريّة الشعريّة أداة لفحص واستكناه بِنية اللّون في أنساق القصيدة، ومدى نجاعة هذه الثيمة في تجسيد ما تذهب إليه الدراسة في البِنية الدلاليّة للنصّ.

وخلصت الدراسة إلى أن توظيف اللّون في القصيدة ظاهرة لافتة في البِنية الشكليّة للنصّ. وإلى فاعليّة الشعريّة في بِنية اللّون في كشف ما يعتلج في باطن الشاعر من قلق إزاء الحياة، وتسرّبها المتواصل من بين يديه، كذلك الصراع الداخلي بين مرحلة الشباب والشيخوخة المفضوحة من الشيب المنسحب على شعر الشاعر وحياته. وإلى أثر التوظيف اللّوني في تعدّد القراءات والتأويلات في النصّ، وإلى دور العلامة اللّونيّة في النصّ في قابليّة الدراسة السيميائيّة الناجحة استناداً لامتداد العلامات النسقيّة داخل النصّ إلى حياة الشاعر خارج النصّ.

الكلمات المفتاحيّة: أودى الشباب، سلامة بن جندل، الشباب، الشعريّة، اللّون.

□

المقدمة.

يبدو أن العمل على النصّ الشعري الجاهلي –وشعر سلامة بن جندل جزءٌ منه– تكتنفه درجة عالية من الخطورة المتأتيّة من البون الشاسع بين حياة ذلك العصر والحياة المعيش في عصرنا هذا، وربما شكّلت اللغة أبرز هذه المظاهر، إذ عاشوا اللغة فطرة وسليقة، وتكون المخاطرة والمجازفة أكبر عندما يتعلق الأمر بالانتقال من اللغة النفعيّة اليوميّة إلى اللغة الشعريّة؛ إذ امتازت الأخيرة بالانزياح والتخطّي والعدول عن المعهود الذهني لدلالات الألفاظ، كما امتازت بتعدد القراءات والانغلاق والانفتاح في ذات الوقت على المعجميّة والدلالات المباشرة في تشكيلاتها الاستعاريّة والكنائيّة؛ ما يولد درجات التحليل متفاوتة الفهم والمتصاعدة في سلّم التأويلات.

ومن أجل الوقوف على مرجعيات تلك الميزات؛ فينبغي التريّث عند مصطلح الشعريّة من زوايا متعددة، لأنه لا يكون الشعر الحقّ إلّا بتحقيق الشاعريّة فيه، فالشعريّة روح الشعر وكيانه وإلا تحوّل نظماً لا حياة فيه. وعليه؛ فينبلج السؤال: ما هي الشعريّة؟ إنها تلك العناصر التي يوظّفها الشاعر أو المبدع –على وجه العموم– في سبيل التحوّل في خطابه اللغوي من اللغة المباشرة النفعيّة محدودة الدلالة أو معجميّة الدلالة إلى لغة الانزياح الدلالي، وتعدد الاحتمالات والقراءات، والتأويل المفارق للدلالة المعجميّة للفظ من خلال بِنية الأنساق في النصّ. ولعلّ من أهمّ العوامل الضاغطة لدراسة الشعريّة هو مواربتنا للرؤية الغربيّة وكذلك العربيّة في فهم كُنه هذا المصطلح؛ فهو ليس منهجاً خالصاً أو أداة نقديّة توظَّف لدراسة النصّ، بمقدار ما هو سمة إبداعيّة متأصلة في الخطاب الأدبي الحقّ، وليس بمقدورنا تجاوز هذه الرؤية، دون معالجتها والتوقف عندها؛ بمعنى أن النقد يسعى إلى استكناه النصّ لأمرين؛ الأول، مدى تحقق الإبداعيّة من خلال الكشف عن عناصر الشعريّة فيه، والثاني مدى قدرة هذه العناصر على الارتقاء بالنصّ عن المباشر والمألوف والوعظي والخطابي.

وتأسيسًا على ما تقدّم؛ فإن الشعريّة تقوم على نظريّة التعالق في مستويين أو اتجاهين: الأول، داخل النسق الواحد ثمّ الأنساق داخل النصّ؛ لتحقيق البنية الرأسيّة للفكرة والجماليّة في النصّ، والثاني، مع الخارج، والسّياق التاريخي، والاجتماعي، والبيئي، والنفسي. إنها – الشعريّة – رُزَّة الميزان؛ تلتقي فيها الدراسات النسقيّة مع الدراسات السياقيّة عند التعامل مع النصّ الأدبي الإبداعي.

ولم تكن الشعريّة طارئةً أو حداثيّة، وإن جاء مصطلحها أو مسمّاها جديدًا على العرب عبر خطوط الترجمة، فالفهم الدقيق لدلالة المصطلح وما يحمله على عاتقه اتجاه النصّ، والمتمثل في تحقيق

مفارقة الإبداع للمحكي المباشر أو المَعجَمي محدود الدلالة، لهو الدليل الناصع على أَوَّليَّة المفهوم، وأن ميلاده جاء توأمةً مع الخطوات الأولى للإبداع... بمعنى أن الشعريّة رافقت أو شاكلت الكتابة الفنيّة الأولى؛ شعرًا كان أم نثرًا فنيًا في أيّ لغة من اللغات الإنسانيّة، إذ لا إبداع أو فنيَّة دون عناصر الشعريّة، من إشارة أو رمز أو استعارة أو كنايةٍ ما.

وعند دخول هذه العناصر إلى القول، يكون قد تجاوز درجة الصفر، وفق مقولة بارت (بارت، ٢٠٠٢)، وغادر المحكيَّ أحاديَّ الدلالة على المستوى الفني، وفي ذات الوقت، تجاوز السجع القائم على البِنية الشكليّة البديعيّة إلى المخاتلة الدلاليّة. وما كان للشعر أو الإبداع أن يحقق درجات متقدمة من التيه والفخر عند المبدع، أو الإعجاب والاستكانة له عند المتلقي الجاهلي وما تلاه من عصور، وتجاوز الناقد الأول (الزمن)، إلّا بنموّ تلك العناصر؛ نقصد الشعريّة فيه، حتى إذا ما بُهِتُوا في معجزة القرآن الكريم، وَسَمُوهُ بالشعر، ووصفوا محمدًا – عليه الصلاة والسلام – بالشاعر.

ولا ريب في أن مصطلح الشعريّة بمفهومه الحالي مصطلح حداثي، إلا أن ذلك لا يمنع من وجود بعض الإشارات النقديّة لهذا المصطلح في بعض جوانبه عند نقّادنا العرب القدماء، وضمن موروثاتنا الأدبيّة الفنيّة؛ فقد أحاط العربُ الشاعرَ بهالة من العظمة والمكانة العليّة، واختاروا من بين شعرائهم من أطلقوا عليه لقب "شاعر القبيلة"، وكانوا ينظرون إلى هؤلاء الشعراء على أنهم حماة الأعراض وحفظة الآثار، وهم الرسل في الاسترضاء والاستعطاف، وهم الوسيلة لإشعال الحماسة في الصدور ساعة الحرب، وهم لسان حال القبيلة الناطق باسمها. ولم يكن ذلك إلا لمكانة الشعر في نفوسهم؛ لهذا ربما فضّلت القبيلة نبوغ الشاعر على بزوغ القائد أو الفارس أو الخطيب؛ لوفرة هؤلاء وأهميّة الشاعر النابغ وندرته. ولم تكن هذه الحفاوة، ولا ذلك الاهتمام، لحاجتهم إلى متكلم باسم القبيلة وكل ما يهمها فقط، وإنما لما فُطر عليه العربي من ذائقة شعريّة، تحسّ شعريّة الكلام الجميل وتطرب له، وتنفعل به وتتفاعل معه (عتيق، ١٩٨٦).

وقد أدرك العرب في عصر ما قبل الإسلام أثر الشعريّة في تمايز الإبداع، ونرى أنهم وقع عليهم ظلمٌ كبير في وصم نقدهم بالانطباعيّة أو الفطرة والسليقة. ونشير فقط إلى حادثة واحدة من حوادث التعميم التي توضّح مدى إدراكهم لدور الصورة الذهنيّة المنبثقة من الحسّيّة، وانعكاس ذلك على الرؤية التحكيميّة؛ تلك الحادثة التي حكمت فيها (أم جندب زوج امرئ القيس بن حجر) بين زوجها وعلقمة الفحل، فكان حكمها لعلقمة، مُسوِّغةً ذلك بإجهاد امرئ القيس فرسه بالسوط ومريه بساقه ثمّ دفعه

بصوته وزجره، أما علقمة فقد أدرك الطريدة وفرسه ثانٍ من عنانه، ولم يفعل ما فعل امرؤ القيس (ابن قتيبة، ١٩٨٥). أما في عصر الجاحظ (ت ٢٥٥هـ)، فأخذ المحدثون عليه تفضيله اللفظ على المعنى، ثمّ ذهبوا في ذلك كلَّ مذهب، في أن الجاحظ صبَّ اهتمامه على البِنية الشكليّة وأهمل المعنويّة. فنرى أنهم في مقولتهم قد شَطّوا أيَّما شطط، فمن المستحسن إيراد مقولته في كتاب *الحيوان*، ونتبعها بأخرى له في *البيان والتبيين*؛ لتستقيم الرؤيا، ويتبرّهن الحكم. يقول في *الحيوان*:

"... والمعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العربي والعجمي، والبدوي والقروي، {والمدني}، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخيّر اللفظ، وسهولة المخرج، {وكثرة الماء}، وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير" (الجاحظ، ١٩٩٦).

ولا نرى في هذا إحطاطًا من المعنى، فلا يغيب عن الجاحظ أن أولئك الأعراب لا تغيب عنهم الألفاظ أيضًا، فهم أهل اللغة، وإنما قصد في ذلك تخيّر ما يناسب المعاني من ألفاظ دون غيرها؛ لهذا أتبع بـ "تخيّر اللفظ"، ثمّ قوله "كثرة الماء"، ولا نعلم لهذا من معنى غير قصد الألفاظ التي تُحدث في النفس أثرًا تجاه المعاني، وتحريك النفوس إما حماسةً للمعنى، أو إحجامًا عنه. وما يهمّنا – فوق ذلك كلّه – هو الطبع عكس الاستكراه، ثمّ "جودة السبك" وهي إقامة الأنساق داخل النصّ. فالشعر صناعة، وجليٌّ أنه لا يعني التصنّع عكس الطبع، وإنما هو إعمال الفكر، ومداخلة الخيال، ومشاركته في معالجة النسج، وأخذ الألفاظ بأعناق بعضها بعضًا، لتكون المهمّة الكبرى للشاعر في تقديم الصورة في أنساق النصّ، في ذات الوقت الذي يجعلها شاهدة ومرمّزة للواقع الخارجي. وتؤكد ما ذهبنا إليه مقولةُ الجاحظ نفسه في ذات الكتاب:

"ولكل ضرب من الحديث ضرب من اللفظ، ولكل نوعٍ من المعاني نوعٌ من الأسماء... والإفصاح في موضع الإفصاح، والكناية في موضع الكناية، والاسترسال في موضع الاسترسال" (الجاحظ، ١٩٩٦).

وثمّة قول آخر للجاحظ يورده في *البيان والتبيين* بهذا المعنى، حيث يقول:

"... لا يقفون إلّا على الألفاظ المتخيرة، والمعاني المنتخبة، والألفاظ العذبة، والمخارج السهلة، والديباجة الكريمة، وعلى الطبع المتمكن، وعلى السبك الجيد، وعلى كل كلام له ماءٌ ورونق، وعلى المعاني التي إذا صارت في الصدور عمرتها وأصلحتها من الفساد القديم، وفتحت للسان باب البلاغة، ودلّت الأقلام على مدافن الألفاظ، وأشارت إلى حِسان المعاني..." (الجاحظ، ١٩٥٠).

فالمعنى الجيد لا يظهره ويكشفه، ويلفت الانتباه إليه، ويحثّ البال عليه، إلا اللفظ المتخيَّر الجيد، ومن ثمّ لا تكون الشعريّة والرونق للنصّ، إلا إذا أُقيمت البِنية الشكلية للنصّ بسبكٍ جيد كذلك.

وحسبنا بعد ذلك عند العرب ما عُرف بـ "عمود الشعر" (المرزوقي، ١٩٥١)؛ وهي مجموعة المعايير والضوابط التي يُحتكم إليها في ميزان الشعر. وتكمن النكتة في هذه المعايير في طريقة التوصّل إليها، فهي لم تُفرض وتُقوْلَب من خارج الشعر أو من اصطناع النقّاد القدامى، وإنما اُستُنبطت من استقراء الأشعار والنماذج الإبداعيّة العظيمة، فهي تمامًا كما التقعيد النحوي للغة في مدرستي الكوفة والبصرة، أو الاستقراء والاستنتاج الفراهيدي لبحور الشعر. ولعلّ ما غاب عن بال المنظّرين العرب اليوم أن "هذه القوانين التي تبحث عنها الشعريّة الحديثة في النصوص، وتتحرّى موقعها داخل النصوص الإبداعيّة بوجه عام" (حياة، ٢٠١٥)، هي ذات القوانين التي قعّد لها قدامى نقّاد العرب.

أما رؤية المحدثين العرب؛ فتقف الدراسة في العصر الحديث مع أحد المنظِّرين العرب للشعريّة ونقصد أدونيس في كتابه الشعريّة العربية (أدونيس، ١٩٨٩) حيث يربط أدونيس الشعر الجاهلي بالشفويّة، ثمّ يرى تحقيق الشعريّة الشفوية إنما تكون في مدى فهم السامع لما يقوله الشاعر، ومدى تأثيرها فيه (أدونيس، ١٩٨٩) كذلك يرى بأن الجاحظ قد حصر الشعريّة باللفظ دون المعنى، وأن الشعر العربي امتاز بلفظه ووزنه على بقية آداب الأمم، ثمّ يشير في فصل (شعرية القرآن الكريم) إلى نوعين من الشعريّة؛ الشعريّة الشفوية (طريقة العرب/ الشعر الجاهلي)، و(الشعريّة الكتابية)؛ وهي الطريقة المحدثة وقد تأثرت الأخيرة بمدارسة القرآن الكريم؛ وهي الطريقة التي سلكها أو أحدثها أبو تمام. ويشير أيضاً إلى أن الشعريّة الحقَّة هي شعرية الكتابة، ويدلل على فهم العرب لها من خلال مقولات الجرجاني في كتابَيْه (أسرار البلاغة، ودلائل الإعجاز) وكذا كتاب (النكت) للرماني (أدونيس، ١٩٨٩).

وإذا تجاوزنا أدونيس، فإن السؤال المُلحّ؛ ما علاقة الشعريّة العربية اليوم بالإبداع أو بالأحرى بالمصطلح النقد الغربي؟ يجيب الناقد الجزائري يوسف وغليسي بقوله: "تسعى الشعريّة لأن تكون بديلاً مكافئاً للمصطلح الفرنسي (poétique) أو المصطلح الإنجليزي (poetics) وكلاهما منحدر من الكلمة اللاتينية (poetica) المشتقة من الكلمة الإغريقية (poietikos) بالصيغة النعتية التي تداولها الفرنسيون" (وغليسي ويوسف، ٢٠٠٨).

ملحوظة: وفقاً لتعليمات المجلة بخصوص التوثيق داخل المتن فلا يوضع رقم الصفحة!

أما أستاذ اللسانيّات التونسي عبد السلام المسدي؛ فيذكر أن "الشعريّة يترجم بها بعضهم لفظة (Poétique)، على أن هذه الترجمة قد تحدّ من الحقل الدلالي للعابرة الأجنبية ذات الأصل اليوناني، ولذلك يعمد البعض إلى التعريب، فيقول (بويطيقا) والسبب في ذلك أن اللفظة لا تعني الوقوف عند حدود الشعر، وإنما هي شاملة للظاهرة الأدبية عموماً، وقد يقتضي السياق أن نقول (الإنشائيّة) إذ الدلالة الأصليّة هي الخلق والإنشاء، والإنشائيّة تهدف إلى ضبط مقولات الأدب من حيث هو ظاهرة تتنوع أشكالها وتستند إلى مبادئ موحدة" (المسدي، ٢٠٠٥).

وهذه مقاربة لما يذكره (جالبسون) حول مفهوم الشعريّة؛ فهي لا تقتصر عنده على الشعر، وإنما تتعداه إلى الخطاب الأدبي بفنونه المختلفة، ويركز على وظيفة الشعريّة في معالجة الرسالة اللغوية في الخطاب أو النصّ الأدبي (حسن، ١٩٩٤)، ونلفي الشعريّة بصورة أدق "لا تسعى إلى تسمية المعنى، بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل،... تبحث هذه القوانين داخل الأدب، فالشعريّة مقاربة للأدب "مجردة" وباطنية في الآن نفسه" (تودوروف، ١٩٩٠)، بمعنى أن الشعريّة تُعنى بآليات توظيف اللغة، وما يجعل الخطاب الأدبي يفارق اللغة النفعية أو يرتقي على اللغة في مستواها الدلالي المعجمي المباشر؛ أي مدى التوتر بين البِنية الشكلية (اللفظة) والبِنية المعنوية (الدلالية) "فحين يكون التطابق مطلقاً تنعدم الشعريّة، وحين تنشأ خلخلة وتغاير بين البنيتين، تنبثق الشعريّة وتتفجر في تناسب طردي مع درجة الخلخلة في النصّ"(أبو ديب، ١٩٨٧)، وثمّة تعريف للشعريّة في القاموس الموسوعي الجديد، يعرّفها على أنها "دراسة الفنّ الأدبي بوصفه خلقاً كلامياً" (أوزوالد، ٢٠٠٧).

وتكمن أهميّة هذه الدراسة في استبطان جوانيّة النصّ والانسراب إلى الخارج واستنطاقه عبر العلامات اللّونية في أنساق النصّ. وتهدف الدراسة إلى تجاوز السِّمة الجمالية وصولاً إلى فكّ الترميز اللّوني بين الدالّ والمدلول، وسبر هذه العلاقة في الفكر الجمعي المتشكّل والمتراكم في بيئة الشاعر؛ لهذا تحاول الدراسة الإجابة على أسئلة عدة، تتمثل فيما يلي:

- هل للّون فاعليّة في استكناه دلالات النصّ السياقيّة؟
- هل نجح الشاعر في توظيف اللّون لترجمة ورؤاه الفكرية والوجدانية؟
- ما دور شعريّة اللّون في كشف الصراع الداخلي للشاعر؟

لقد اعتمدت الدراسة نصّ القصيدة من خلال الطبعة الثانية لديوان الشاعر؛ جمع محمد ابن

الحسن الأحول، وتحقيق فخرالدين قباوة، المنشور عام ١٩٨٧ عن دار الكتب العلمية في بيروت، بيد أن الباحثين فضلوا التوثيق المباشر لأبيات القصيدة من خلال المصدر الرئيس للقصيدة تحديداً؛ وهو كتاب المفضليات، شرح وتحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون. ولا شكّ في أن ثمّة دراسات سابقة، تناولت موضوع اللّون ودلالاته عند الشعراء والأدباء من مثل دراسة (شفاقوج، ١٩٩٩)، ودراسة (فريدة، ٢٠١٧)، ودراسة (المطيري، ٢٠١٤)، ودراسة (الزيود، ٢٠١٤)، ودراسة (الشبول، ٢٠١٣)، ودراسة (معمر، ٢٠١٠)، ودراسة (حمدان، ٢٠٠٨)، ودراسة (النافع، ٢٠٠٨)، ودراسة (متوج، ٢٠٠٤)، ودراسة (أبو عون، ٢٠٠٣)، ودراسة (الشتيوي، ٢٠٠٠). وتلتقي هذه الدراسات جميعاً مع الدراسة الحالية في كونها تُعنى باللّون ودلالاته، وبعضها اشتمل على الشعريّة؛ ما يثري الدراسة الحالية في جانبيها النظري والتطبيقي، بيد أن الدراسة الحاليّة قد انفردت عن الدراسات السابقة من ناحية أنها تناولت قصيدة شاعر لم يسبق – في حدود اطلاعنا – أن دراسة أخرى، تناولت دلالة اللّون في نتاجه الشعري؛ ما يمنح الدراسة الحاليّة طابعها المميز.

وفي سبيل الوصول للرؤية الأقرب – فيما نعتقد– جاءت الدراسة في هذه المقدمة التي تناولنا فيها المفهوم العام للشعريّة، وما يمكن الوقوف عليه في الشعريّة العربية ورؤيتنا لهذا المصطلح، ثمّ يكون التطبيق، يدرس شعرية اللّون في قصيدة (أودى الشباب) لسلامة بن جندل السعدي أنموذجاً للشعر القديم. وينتهي البحث بنتائج، تضم أهمّ ما توصلت إليه الدراسة.

التطبيق:

تعمد الدراسة إلى الشعريّة أداةً للكشف عن شعرية اللّون في قصيدة (أودى الشباب) للشاعر سلامة بن جندل؛ لإيماننا بدورها الفاعل في سبيل إنضاج الصورة المستخلصة من النصّ في بعديها النسقي والنصّي؛ فالشاعرية تعمل بامتياز داخل الأنساق وتستكشف البُنية النسقية في النسق الواحد، وتمتدُّ خلسة لاستكشاف التعالقات النسقية بين هذه الأنساق في النصّ الشعري؛ وتأخذ على عاتقها التجذير الأحفوري للانسياب من النسق إلى السياقات الخارجية، ويُسهم ذلك كله في إعادة خلق النصّ في القراءة الجديدة، كما تمكّنه من ناحية أخرى من القبض على تلك الرؤى والأفكار والمعتقدات المنصهرة في بوتقة اللاوعي والاندماج في التشكيل الصوري للنصّ الشعريّ وكذا المنابع الأولى لهذه المعتقدات والأفكار والأساطير.

اللون الأبيض:

يبدو أن اللّون الأبيض قد حاز مكانة خاصة عند الحضارات القديمة، فهو طهارة ونور إلهي (نوفل، د.ت) مثل الإله (مين) رُمِّز له بثور أبيض في مصر (أرمان، ١٩٩٥) و(ذو الخصلة) أحد أصنام العرب "وكان مروةً بيضاء، منقوشة عليها كهيئة التاج وكانت بتبالة، بين مكة واليمن... وكانت تعظمها وتهدي لها خثعم وبُجيل وأزد السراة" (الكلبي، ٢٠٠٩)، ونلفي اهتماماً كبيراً باللّون الأبيض عند الثعالبي في الباب الثالث عشر من كتاب فقه اللغة، حيث استغرق اللّون الأبيض أحد عشر فصلاً (الثعالبي، ١٩٩٧).

ونرى بداية أن نرصد الأبيات التي ورد فيها اللّون مرقومة حسب ورودها في القصيدة (الضبّي، ٢٠١٠) وفقاً للجدول التالي:

البيت	نصّ البيت	المفردة
٢	وَلَّـى حَثِيثًـا وهـذا الشَّـيبُ يَطلبُـهُ *** لـو كَـانَ يُدرِكُـه رَكَـضُ اليَعاقِيـبِ	الشَّيْبِ
٣	أودَى الشّبابُ الّذِي مَجْدٌ عَواقبُهُ *** فيـــه نَلَـــذُّ وَلا لَـــذّات لِلشِّـــيبِ	لِلشِّيبِ
٤	وللشَّـــبابِ إذا دَامَـــتْ بَشَاشَـــتُهُ *** وُدُّ القُلـوبِ مِـنَ البِـيضِ الرَّعَابِيـبِ	البيض/الرَّعابيب
٧	وعنـــدَنا قَيْنَـــةٌ بيضـــاءُ ناعِمَـــةٌ *** مِثْلُ المَهاةِ مِنَ الحُورِ الخَرَاعِيبِ	بيضاء/المهاة/الحور
٨	تُجْـرِي السِّـوَاكِ علـى غُـرٍّ مُفَلَّجَـةٍ *** لـم يَغْرُهـا دَنَـسٌ تحـتَ الجَلاَبيـبِ	غُرٍّ
٣٥	شِـيبِ المَبـارِكِ مَـدْروسٍ مَدافعُـهُ *** هَابي المرَاغِ قَلِيلِ الوَدقِ مَوْظُوبِ	شِيبِ

لقد تكرر اللّون الأبيض، وما يدل عليه تسع مرات، توزعت في ستة أبيات، كما في الجدول أعلاه، وتكون البداية مع اللفظة الأولى في الأبيات قيد الاستشهاد؛ "الشَّيب" المكرورة حسب جذرها الثلاثي (شَيَبَ) ثلاث مرات، جاءت في البيت الثاني حسب القصيدة، والبيت الثالث (للشِّيب) والبيت الخامس والثلاثين (شِيب المبارك) وتحت المعنى المعجمي في لسان العرب نجد الآتي؛ "شيب: الشَّيْبُ: معروف، قليله وكثيره بياض الشعر، والمَشيبُ مثله.. والأَشْيَبُ المُبْيَضُّ الرأس، والشِّيبُ: الجبال يسقط عليها الثلج، فتشيب به..."(ابن منظور، ٢٠٠٤)، فالشَّيْب في معناه المعجمي يعني البياض، سواء في تحوّل شعر الرأس من السواد إلى البياض أو في تحوّل الجبال من الخضرة أو السواد إلى البياض حين يغطيها الثلج بلونه الأبيض... أو أي تحوّل للبياض، وهذا المعنى قارّ في

أذهان العرب، بمعنى أن العُرف فيه طابق المعنى المعجمي، وبذا تطابق المعنى للمفردتين في البيت الثاني والثالث؛ الشَّيْبُ، والشِّيب، والثالثة في البيت الخامس والثلاثين ليست ببعيده فهي تعني أن مَبارك الإبل في جلهة الوادي أيضاً أبيضت، ليس لثلج أصابها وإنما بسبب سنين المحل فدُرِس ما كان به من خضرة وسواد نبات فغدت بيضاء، وكما أسلفنا؛ فإن هذا المعنى وهاته الدلالة، يعرفها العربي، ولا يختلف فيه بدوي أو حضري، وإنما شأن الدراسة استظهار البِنية المبطنة لهذا اللّون في جوانية النسق النصّي وللعبور للسياقات الخارجية التي شكَّلت المفهوم الأكثر عمقاً والانزياح عن معجمية اللفظة إلى التداولية المجتمعية والبعد الفكري في التوظيف، كما يلزمُ هذا التكرارُ والإلحاحُ في التوظيف الباحثين فكَّ خيوط التشابك النسيجي وصولاً إلى نقطة التبئير المضطرمة في ما وراء الرؤية البصرية.

إن الشعريّة في هذه المفردات الثلاثة، لا تتأتى من تشكّل الأصوات؛ الحروف، أو من دلالتها على اللّون الأبيض فحسب، إنما من هاته وذاك العمق الامتدادي داخل الأنساق، وكشف المشترك الدلالي البعيد خارج النصّ؛ تاريخي.. ثقافي.. نفسي.

تتشكل الكلمة الأولى الشَّيْب؛ من (ال) الشمسية فهي لا تلفظ وإن ظهرت سيميائياً في الخطّ وعدم لفظها يسارع في الوصول إلى الصوت الفاعل في الكلمة، ونقصد (الشين) وصفاته "شجري، مهموس، رخو، مستفل، منفتح، متفشٍ، مرقق، ضعيف" (الشمري، ١٩٨٧)؛ فهو صوت يحمل كل سمات الضعف من رخاوة واستفال وترقيق، مشاكها بذلك الفهم العام المجتمعي لدلالته حول الشيب، وكذا للأثر النفسي عند الشاعر، بيد أن الصفتين الأُخْرتين، تعملان عكس هذا الفهم، وتعمقانه في الوقت ذاته، وهما (الانفتاح والتفشّي)؛ فيلتقي أثره حاستين من حواس الإنسان حاسّة البصر في الرؤية البصرية وأثر ذلك في الرائي المتأمل، والسامع للفظة، المنقبض من أثر الصوت؛ فهو منفتح لا يعرف له حدّ، يدعم ذلك صفة التفشّي والانتشار التي تقدّم لنا صورة حركية – للزمن متوازية مع حركة الانقلاب اللّوني من الأسود إلى الأبيض، وكذا التحوّل من القوة إلى الضعف؛ فعظيم النار من مستصغر الشرر، "قَالَ رَبِّ إِنِّي وَهَنَ الْعَظْمُ مِنِّي وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا وَلَمْ أَكُن بِدُعَائِكَ رَبِّ شَقِيًّا" (سورة مريم: ٤)؛ فهي حركة من القوة إلى الضعف في أُثرها، وهي من الضعف إلى القوة في ذاتيتها، فالشيب يبدأ رويداً حتى يستحكم، فتكتمل قوة الشيب في التشكّل والظهور، وتحلّ حالة الضعف والهوان؛ وما تشي به من زوال واندراس في حامله؛ الإنسان، وقد تتجاوز ذلك في الفكر الإنساني عندما تصبح رؤية عامة للأشياء.

ولعلّ التشديد للصوت أي تكريره يزيد من الفاعلية والضجيج الصوتي في تفشيه وانفتاحه وانتشاره كما أن مخرجه من وسط اللسان إلى سقف الفكّ العلوي؛ فهو قابل للتفشّي في الاتجاهين، ويليه صوت (الياء) التي تفيد – في العادة – الإطالة والمُطل والمد ولكن تنعدم هذه الصفات مع حركة (السكون) المقيدة والمميتة؛ فالسكون يعني انعدام الحركة، وكأن الشين بما فيها من صفات ضعف وصبغ ما حوله بهذه الصفة لتفشيه غير المقيد على أنه منفتح، يمثل طقوساً جنائزية من الصمت والوقف وعدم الحركة، لنصل للصوت الأخير (الباء) في الكلمة، والذي يتصف بالجهر والشدة والانفتاح والقلقلة والترقيق (الشمري، ١٩٨٧)؛ فالجهر والشدة والقلقلة تقف ضديداً لصفات الشين، وبهذا فإنها تزيد من فاعلية الأثر، ولأنها تأتي قفلة للفظة؛ فإنها تؤدي دور الإعلان عن استكمال مهمة التفشي واكتمال حالة الضعف المرسومة بالشيب. وعلى الرغم من كل هذا الأثر وتلك الرؤيا في الباطن، إلا أننا لا نعدم الرؤية البصرية الجمالية في إبصار نوار الشيب في مرحلة التشكيل خلال الشعر الأسود.

وإذا تخطينا شعرية المستوى الصوتي في اللفظة إلى التأطير النسقي؛ فإن هذا يفضي إلى مستوى آخر من الشعريّة، يتمثّل في الصراع التركيبي للألفاظ داخل أنساق النصّ الشعري، ولن ينحصر هذا الملحظ في التركيب النحوي، وإنما يشمل كل ما ينجم عن تجاور الألفاظ في البُنية الشكلية للنسق فيما يمكن تسميته بالمقدمة الطللية للإنسان نفسه وليس للمكان.

إذْ استبدل الشاعر (عفت الديار) عند لبيد في معلقته بـ"أودى الشباب" فكلا اللفظتين (عفتْ وأودى) تعني الانمحاء والاندراس والعفاء، لا بل إن (أودى) لتعني في معناها المعجمي الموتَ والمنيّة؛ فهي في تعالق فاضح مع عينية أبي ذؤيب الهذلي (أودى بني من البلاد فودّعوا) ولكن يمكننا التخفيف من وطأة المعجمية على الشاعر، فنأخذ لها معنى أقلّ حدّة من الموت، وأنها جاءت بدلالة (ذهب الشباب) فلعلّ الذهاب لا يصل درجة القطيعة المتناهية من الصَّرْمِ، وإن كانت – القطيعة – ما يؤكدها الشاعر على الرغم مما ذكر من (حميداً ذو تعاجيب)؛ فقد كرر الفعل (أودى) دون الفاعل (الشباب) فبطّنه بالفعل واجتزأ بالضمير الغائب (هو)، ولعلّه لم يأتِ بهذا الإضمار عبثاً، وإنما قصد إلى عدم ذكره لتأكيد زواله، ويؤكد ما ذهبت إليه في تكملة الشطر (وذلك شأوٌ غير مطلوبِ) فالشأو تعني السبق و(غير مطلوبِ) لا تعني غير مرغوب فيه، وإنما تدلُّ على غير الإمكانية، وعدم استطاعته معالجة الموقف، وبذا يكرر لفظة (أودى) بتوظيف لفظة (وَلّى)؛ فالدلالة

عينها، تدعم هذا التركيب الحالي (الحال) (ولّى حثيثا) فهو غير منتظر؛ أي على عجل من أمره، ولما استحال الفراغ والعدم في الوجود، فلا بّد من ملء الفراغ (وهذا الشيب يطلبه)؛ فقد جاء حلول الشيب وفق بِنية الفهم المجتمعي والحياتي؛ إذ مع إخلاء الشباب لمواقعه، فإن جنود الشيب حاضرة لاحتلالها. فنسق الصراع أو بِنية الصراع بين الشباب والشيب، وبين الشاعر والزمن، وبين الرغبة والممكن – جلّية في النسق، واستبدال الزمن الأول بالتالي، وصغر العُمر بكبره، الشباب بالشيب، هو القبس الأول لنستقرئ شعرية اللّون في النصّ، فإذا كان الشيب يعني في معجميته اللّون الأبيض في الشَّعر، فإن الشباب وفق المعادلة يعني ترميزاً للون الأسود لون الشَّعر قبل إطباق الشيب عليه كما وصف ذلك جميل بثينة على المتقارب (العذري، ١٩٨٢):

"وَإذ لِمَّتـــي كَجَنـــاحِ الغُـــرابِ تُرَجَّـــلُ بِالمِســـكِ وَالعَنبَـــرِ"

والاعتراف بنتيجة الصراع محسومة، يحسمها الشاعر بعلامة سيميائية، تتمثل في عجز البيت الثاني (لو كان يدركه ركض اليعاقيب)؛ وهي علامة قارة في الفكر الجمعي لدى مجتمع الشاعر – متلقي القصيدة – وهي مقتبسة من حياته اليومية في تلك الصحراء، وإشارة لما بين أيديهم تنهي المِراءَ في نتيجة الصراع، فسرعة ذكر الحجل وعدم اللّحاق به أمر لا يدانيه الشكّ في عُرفهم، علامة حسيّة ملموسة، تعمل على تجسيد المعنوي الزمني بين المنصرم والحاضر ويأتي القرار والحكم الصارم من (لوكان يدركه) المتشكلة من الماضي (كان) والمضارع (يدركه)؛ لينتج تركيباً مستقبلياً يفيد الامتناع؛ امتناع إدراكه لعدم إدراك ذكر الحجل وذلك بفاعلية أداة الشرط (لو). ولربما وجد الشاعر نوعاً من اللّذة في السَّرد في هذه البُنيّة الشعريّة، فيأتي البيت الثالث دون أن يوصد باب السرد، بل يزيده انفراجاً، مع زيادة في جنوح الخطاب إلى كفّة الشباب المودي والمولّي.

ويكرر الشاعر مفتتح القصيدة في البيت الثالث (أودى الشباب) وبعد فعل (أودى) ينحو إلى الاستقرار والتؤدة في الحركة من خلال الصيغة الاسمية (الشباب/الذي/ مجد/ عواقبه) ويدعم هذا الاستقرار المستحضر عبر الذاكرة بفعل مضارع جمعي، محاولةً لنفي فاعلية (أودى) الفعل الماضي، وقد يشي ذلك بهرب الشاعر من الكينونة الحاضرة بضعفها وقلّة حيلتها وَهِنَتِها إلى التمسّك بذلك الماضي والتخندق في صفه، وإذ يأوي إلى المضارع (نَلَذُّ) الجمعي التصاقاً بجمعه وأهله في مجتمعه؛ فإنه يعيد الماضي الحدثي، وينأى بالحاضر وينبذه، ويحرمه من كل إرث أو أمل (ولا لذات للشِّيب) فهذه المداولة والمشاكسة على ما فيها من إقرار بدخول الشاعر زمن المشيب؛ إلا أن بِنية الثيمات والقائمة على البُعد الشعري وشعرية المحاججة، تنأى به –نقصد الشاعر– من هذه الدائرة، دائرة الضعف التي دخلها.

ونعود للفظة (للشِّيب) قافية البيت الثالث، فقد غايرت لفظة (الشَّيبُ) في البيت الثاني في خفض الشين، والذي نتج عنه تحريك الياء بعد أن كانت ساكنة في (الشَّيْبُ)؛ ما يحدث مداً بقدر ثلاث حركات قصيرة أو بقدر كسرة وحرف المدّ الطويل الياء؛ فهو امتداد يمضي مع الباء المخفوضة باتجاه واحد إلى مسافة بعيدة، ولكن حرف النفي (لا) يوقعه في السلبية والخواء فيصفرُّ وطابه، إذْ يأتي النفي على صيغة الجمع (ولا لذات للشيِّب) وذاك معادل للخلوّ اللّوني المُفضي إلى البياض – الأبيض، وهو ما ينتقل في العُرف المجتمعي إلى كلّ تحوّل من الوفرة إلى العدم ومن كثافة الألوان إلى عدمها، وبهذا التصوّر يمكن فهم دلالة كلمة (شيب) في التركيب (شيب المبارك) في البيت الخامس والثلاثين من القصيدة (الضبّي، ٢٠١٠):

شِـيبِ المَبـارِكِ مَـدْروسٌ مَدافعُـهُ هَابي المرَاغِ قَلِيلِ الوَدقِ مَوْظُوَبِ

فنلحظ أن التركيب يمنح النسق النصّي في ذاته– قدراً من الشعريّة، إذ لم يقل على المستوى المعجمي للتعبير ممحلة المبارك أو مقحلة المبارك، ولم يكتفِ بالارتقاء إلى المستوى الأول من التعبير الاستعاري فيقول بيض مبارك – مع استخدام هذه اللفظة في غير هذا الموقع، وإنما اختار التركيب (شِيبِ المبارك) وبه أحدث نوعاً من الربط أو الإغلاق الدائري على ما جاء في مطلع القصيدة من ذكر للشَّيْب والشِّيب، ولعلّه بذلك يحرّك العصف الذهني لدى متلقيه، في صورة التحوّل التي مرَّ بها هذا الوادي كما هو التحوّل في حياة الشاعر، وهذا المقول ليس امتراءً النصّ، ولا ليّاً لعنقه؛ فهو جلي للقراءة الشعريّة الحصيفة المنتجة، وثقيل علينا أن هاته الصورة قد جاءت خبط عشواء، ولكنها غير مفتعلة، بل عفو الخاطر الذي لم يتأتَّ من فراغ أو عدم، والنسق غير مجدود عن الخطاب، حيث تتوالد الأفكار وتتشكّل الصور، يعلن الشاعر في البيت السابق عليه، بأنهم يحلّون إذا اشتدت رياح الشمال وبردها في الوادي ذي الحطب الكثيف؛ ليتسنى لهم العقر والنحر والطبخ، وإطعام ذي الحاجة، وإن كان ذاك الوادي مجدوباً مذموماً. ويبقى هذا أيضاً ضمن القراءة السطحية، غير مسوّغ لاختيار التركيب (شِيبِ المبارك) دون غيره مما أشرنا إليه، فلا بدَّ من العودة والتمهّل في تدبّر التراكيب داخل النسق، ومن ثمّ استدرار مقدمة القصيدة التي شاكلها التركيب، أما من حيث النسق، فيشير إلى أن الشاعر ذكر المبارك وأراد الوادي بأكمله، فمجاري المياه (مدافعه) كما جلهة الوادي، وكما الوادي بأكمله مدروسة وغطاها التراب وعلاها الغبار لشح المطر (قليل الودق) وقد توالت عليه سنون الجدب حتى تحول من الخضرة وسواد النبت الكثيف إلى حطب وأرض

بيضاء وقاع صفصف يعلوه الغبار. فقد لا يكون لون الأرض أبيضاً، وإنما تلبسه النعت لخلوه من كل ما قد ينعم البصر برؤيته وهذا التحور والتحول الذي صيَّره حدثان الدهر، هو عينه ما حملته إلينا المقدمة، فشيب المكان ليس ببعيد من شيب الشاعر، ولا أرى فيها غير المعادل الموضوعي لما أحدثه الزمن بالشاعر نفسه، إن روح الإبداع لَشموس، لا تكون قريبة المطلب، فالشعريّة لا تتخلق بالمباشرة والدلالة المعجمية، فليس فقدان الوزن ما يفقد الشعر قيمته عند الترجمة، بل بنية الأنساق وما تولده من عمق غائر عند سبر الدلالة، إن فكرة التحول والخلاء والخواء والضعف والاندراس، مسيطرة على باطن الشاعر ومتسلطة على البنية الشكلية للأنساق عند تقديم المعنى أو الدلالة، ففكرة العفاء لم تغب عن النصّ، ولم يستطع تجاوزها حتى نهاية القصيدة، وإن عمل على مداراتها كما يظهر في توظيف اللّون الأبيض سافراً عند حديثه عن المرأة في الأبيات التالية (الضبّي، ٢٠١٠):

البيت	نصّ البيت	المفردة
٤	وللشَّـــبابِ إذا دَامَـــتْ بَشَاشَـــتُهُ *** وُدُّ القُلـوبِ مِـنَ البِـيضِ الرَّعَابِيـبِ	البيض/الرعابيب
٧	وعنـــدَنا قَيْنَـــةٌ بيضـــاءُ ناعِمَـــةٌ *** مِثْلُ المَهـاةِ مِنَ الحُـورِ الخَرَاعِيـبِ	بيضاء/المهاة/الحور
٨	تُجْـرِي السِّـوَاكِ علـى غُـرٍّ مُفَلَّجَـةٍ *** لـم يَغْرُهـا دَنَـسٌ تحـتَ الجَلاَبيـبِ	غُرٍّ

يرد اللّون الأبيض في البيت الرابع على حالتين الأولى صريحاً في لفظة (البيض) ويقصد به النساء ذوات البشرة البيضاء، والحالة الثانية غير مباشرة بقوله (الرعابيب) جمع (رعبوبة) وهي المرأة البيضاء (الثعالبي، ١٩٩٧) والرعابيب البيض، وقيل "هي البيضاء الحسنة، الرطبة، الحلوة، وقيل البيضاء الناعمة" (ابن منظور، ٢٠٠٤) يمكن القول بأن الشاعر أقام التراكيب على سبيل إضافة الشيء إلى ذاته، وقد يفيد معنى التوكيد، مع زيادة فيما يستحسن من صفات المرأة، على أن هذا الذكر للون الأبيض وإسناده إضافياً لما يدل عليه ويؤكده أيضاً، جاء في تزلف الشاعر –إن جاز التعبير– للشباب، ضديد المشيب الذي آل إليه في واقع الحال، ولكن ثمّة نكتة يجدر بالباحثين، الفطنة إليها، وهي تكشف مخاتلة النصّ ومراوغته، ويبدو أيضاً أن الشاعر قصد إليها عامداً، نقصد ذاك الشرط الذي غرسه بين مُفتتح البيت (وللشباب) وعجز البيت (ودُّ القلوب من البيض الرعابيب)، ويتمثل الشرط في قوله (إذا دامت بشاشته) وبذا يوتر الشاعر قوسه في أفق التلقّي، فشرط دوام البشاشة، لازم لتحقيق الامتلاك أو الوصل مع البيض الحسناوات الرعابيب، وقد يفهم المتلقي من هذا النسق أن مودة البيض رمز الحياة ورغد العيش يمكن للأشيب أن يحققها إذا هو أدام المودّة، بمعنى أن البناء

التكتيكي داخل النسق، ينحو إلى الانفتاح على التعدّد في التأويلات والقراءات في المستوى الدلالي، ومما يشير إلى التبئير النصّي في هذا الاتجاه ما جاءت به الأبيات التالية على هذا البيت، قوله (الضبّي، ٢٠١٠):

إنَّا إذا غَرَبَتْ شمسٌ أَو ارتفعتْ وفي مَبارِكِها بُزْلُ المَصَاعِيبِ

قد يَسْعَدُ الجارُ والضَّيفُ الغريبُ بِنا والسائلونَ، ونُغْلِي مَيْسِرَ النِّيب

يتجلّى الملحظ الأول في الموازنة والمساواة الحدثية بين غروب الشمس (غربت شمس) وارتفاعها (أو ارتفعت)؛ ففي هذه المعادلة نوع من التماهي مع التجلّي المتمثل في (الشباب) والخفاء الحاضر (المشيب) من خلال الشرط (إدامة البشاشة) في البيت السابق، بل إنه تجاوزٌ للموازنة؛ فغروب الشمس ليس ببعيد من شيخوخة النهار (المشيب)، كما أن ارتفاعها مُسبكرّة لا تتعدى (الشباب). أما الملحظ الثاني؛ فيتجلّى لنا في التحوّل إلى الضمير الجمعي (إنا – بنا) نحن؛ المتكلم متحقق الحضور وتحقق الاندغام بين أبناء القبيلة من شباب وشيب، ليس كل ما يرنو إليه، وإنما هو امتداد للمشيب الذي أوشك على الإفلاس والفقد قبالة الشباب الممتلئ، ولكنه يعيدنا للشرط السابق (إذا دامت بشاشته) ويمكن بين هاتين العلامتين (البشاشة) في البيت الرابع والسعادة في البيت السادس (يسعد الجار..)؛ فإن البشاشة المرتبطة بضمير الغائب المفرد (الهاء) العائدة على الشباب؛ تقابل الضمير الجمعي المقدر (في الجار والضيف والسائلون ونغلي)؛ وإذا ما ربط (البيض الرَّعابيب) مع الشباب وجعل ذلك مشروطاً، فإنه في البيت السابع يبني نسقاً مغايراً للسابق في الدلالة؛ يقول (الضبّي، ٢٠١٠):

وعندَنا قَيْنَةٌ بيضاءُ ناعِمَةٌ مِثْلُ المَهاةِ مِن الحُورِ الخَرَاعِيبِ

ونلحظ بأنه يفتتح البيت بالظرفية، ولكنه يسندها إلى ضمير المتكلم الجمعي (وعندنا) وربما أراد بضمير الجمع المفرد كما في قوله تعالى: "حتى إذا جَاءَ أحدَهُمُ الموتُ قَالَ رَبِّ ارجِعُونِ" (المؤمنون، ٩٩) والتركيب (عندنا قينة) يفيد الامتلاك مع اختفاء الشرط الذي وضع على الشباب في البيت الرابع، وكما أصبغ عليها اللّون الأبيض مرة بشكل مباشر، وثلاث مرات بصيغ دالّة تبرز فاعلية شعرية اللّون. وفي هذا النسق ملحظان؛ يتمثل أولهما في كثافة المفردات الدالّة على اللّون الأبيض من ناحية وارتباطه بالمرأة من ناحية أخرى. أما ثانيهما؛ فيتجلّى فيما يحدثه هذا التكثيف من تبئير دلالي في داخل النسق وما ينتجه من تضادية مع النسق اللّوني السابق؛ الشيب.

وإن التوجّه لعالم المرأة بهذه الطريقة، يشي بنوع من الهروب مما اجتاحه من ذكريات ضعف

وعفاء في حديث الشيب، ولذا أصبغ اللّون بسخاء على هذه الأنثى رمز الخصب والعطاء والتجدد؛ فهي بيضاء وبضّة نضرة ناعمة وهي مملوءة بالحياة والحيوية (مهاة) بيضاء، ورعبوبة بيضاء أو خرعوبة بيضاء حسنة (ابن منظور، ٢٠٠٤) وأسنانها (غرّ) بيضاء متلألئة، فشعرية اللّون هنا تمنح أسباب الحياة، وتقدّم صورة حركية مضادة، تُعين على التخلّص من شبح الموت الذي يخيم على بدايات القصيدة، واللّون هنا ليس صبغةً لجسد المرأة فقط، وإنما يرنو لأبعد من ذلك؛ إنها الصورة المتسربة من العقائد والأساطير الدينية القديمة، أسطورة كوكب الزهرة الأبيض الذي عبدته العرب وقدسته، فهي تلك المرأة البيضاء الحسناء التي فتنت هاروت وماروت في الأرض، من ثمّ عُلّقت في السماء نجمةً عقاباً لها (الطبري، ١٩٨٨) إن مثل هذا اللجوء؛ أي اللجوء إلى عالم المرأة وما رافقه من تشكيل لوني؛ ليأوي إليه الشاعر ركناً شديداً، قابله فاعلية الزمن والموت المتمثلة بحلول الشيب وتقدّم العمر.

إنَّ صفاء اللّون ونعومته الهادئة (بيضاء ناعمة/ بيض) ولمعانه (غرّ) وسطوعه وحيويته (مهاة) وبضاضته(رعبوبة) وامتلائه وكثافته ولدانته (خراعيب) لتمثل مطالب الشاعر المُلحّة، لدرء تفشّي الشين في الشيب، والقلق والرعب والفزع الذي ران على روعه واستغلق على فكره، فطار فزعاً مستجيراً بقدسية بياض المرأة وطهارته، مستمطراً شآبيب الحياة في رياضها؛ هرباً من حدثان الدهر و(شيب المبارك) الماحلة؛ بذا تستقيم الرؤيا الشعريّة في التكثيف اللّوني داخل النسق، والتوليف النسقي في النصّ الشعري.

وثمّة سمة أخرى يسم بها المرأة، في عملية تجاور الضديد اللّوني؛ الأبيض – الأسود، في سمة (الحور) وهي "أن يشتد بياض العين وكذا سوادها، وتستدير حدقتها، وترق جفونها، ويبيضّ ما حولها" (إبراهيم، ١٩٨٩)، وهنا لا توقفنا السمة الجمالية في المجاورة الضدية في شعرية اللّون فحسب، بل تجاور لوني؛ يُعلي من فاعلية الشعريّة ودلالتها العميقة. إن لفظة (حور) وإن كانت صفة جمالية، إلّا أن القراءة الشعريّة الحصيفة تذهب في فهم توظيفها في هذا السياق إلى ما هو أبعد من ذلك؛ إنها تعني تبادل الأدوار بين الحياة والموت/ الشباب والشيب، إنه التجاوز والعزل والبينونة الواضحة شدّة البياض إلى شدّة السواد، إنه الحدّ الفاصل، الذي ينفي كل ما سعى إليه الشاعر من مزج واندغام وتصالح من خلال ضمائر الجمع في الأنساق السابقة.

كما يمكن إدراك فاعلية الشعريّة وقدرتها على توجيه دلالة التكثيف الذي جاء متسارعاً في تقديم الصورة الجمالية للمرأة البيضاء؛ الحياة من خلال تتابع مفردات البياض؛ بيضاء، مهاة، حور،

خراعيب، لينتهي هذا الانصباب، ويصطدم بحاجز المُأطِّرة الأخيرة (شِيْبُ)، إنها سيطرة واضحة لعمل العقل الباطن، هذه هي الشعريّة في توظيف اللّون، وإدارة الدلالة داخل النسق الواحد، وشدّ الأنساق داخل النصّ، إن فكرة العفاء والاندراس والموت، طغت على مناورة الحياة في صورة المرأة، إذ لم تكن ثيمة الذكرى لتقوى على مجابهة الواقع المعيش للشاعر؛ فقد آل كلُّ هذا العراك إلى الانضواء في أصفاد مؤطرتي الشيب؛ الذي جاء سافراً في مقدمة القصيدة مع الشاعر نفسه ثمّ جاء في قفلة النهاية بدخول الأرض مرحلة القحط، المحل والعفاء والاندراس (الضبّي، ٢٠١٠):

شِـيبِ المَبَـارِكِ مَـدْروسٌ مَدَافِعُـهُ هَابِي المرَاغِ قليلِ الوَدْقِ مَوْظُوبِ

صحيح أن "حالة الحزن فيما يبدو ليست من نوع واحد، أو درجة واحدة، فهناك حزن هادئ، وحزن ثائر، وتختلف بعد ذلك درجات الهدوء والثورة" (إسماعيل، ٢٠١٤)، إلا أن الثورة لم تقوَ على الصمود في وجه الحزن الكامن، ولذا انقادت إلى الاستسلام والرضوخ للأمر الواقع حتى امتدَّ البياض إلى البيئة والأرض معلناً فيها الموت والزوال؛ فهي شِيب.

اللون الأسود:

يبدو أن اللّون الأسود وما يرتبط به من غياب الرؤية والمجهول والخوف والرعب والقلق ارتبط بالليل (مختار، ١٩٩٧)، ومن ثمّ انسحب هذا اللّون على كلّ مخيف أو مكروه، فارتدوه في الحداد عند وقوع الموت، ثمّ وشحوه السيدةَ الموت والخراب (عشتار)؛ فصورتها بشعة من حيث ووجها الأسود الذي يزداد حلكة وظلاماً في النقوش؛ إنه "ذلك الطائر الذي يعيش على جثث الموتى، رمزاً للأم الكبرى في وجهها الأسود" (السوّاح، ١٩٨٥)، على أنها "الأم الكبرى للعصر النيوليتي قد عُبدت كسيدة للموت كما عُبدت سيدة للحياة"(السوّاح، ١٩٨٥).

وأما عرب الجزيرة وعلى رأسهم قريش فقد عبدوا (عُزّى) "فكانت قريش تخصّها بالزيارة والهدية" (ابن الكلبي، ٢٠٠٩)، وكان أمر الرسول صلى الله عليه وسلم خالد بن الوليد – رضي الله عنه – بعضدها وهي ثلاث سمرات (نوع من الشجر) وعندما عضد الأخيرة خرج منها حبشية (سوداء) نافشة شعرها" (ابن الكلبي، ٢٠٠٩)، وكانت قبيلة (طيء) يخصّون من الإبل الجمل الأسود بالعبادة (أبو سويلم، ١٩٨٣)، ولربما كان ذلك طلباً للحماية من قوى الشَّر، أما التشاؤم من الغراب – وربما للونه – فهو أمر قار عند العرب الجاهلية فجعلوه علامة الفراق ووقوع البين. وتجدرُ الإشارة هنا إلى أن ما

أسلفنا لم يكن حذلقة أو عبثية، بل من أجل وضعَ المتلقي في صورة اللّون الأسود في الفكري البشري القديم بوجه عام، ورؤية أهل الجزيرة له في ذلك العصر بوجه خاص.

وحَريٌ بنا أن نؤكد على أن فكرة الموت والخوف من النهايات المسيطرة على القصيدة؛ قد انتقلت إلى اللّون الأسود، وأن الشاعر قد أصاب في توظيف شعرية اللّون في التعبير عن هذه الفكرة كما في اللّون الأبيض السابق، ونرى أن تكون البداية – في هذا اللّون– مع البيت السابع عشر؛ لِما نرى فيه من مشاكلة مع مقدمة القصيدة من القصيدة، وإن بدا العرض أكثر مباشرة في المقدمة من هذا البيت يقول (الضبّي، ٢٠١٠):

كأَنَّــهُ يَرْفَئِــيٌّ نَــامَ عــن غَــنَم مُسْتَنْفِرٌ فـي سَوَادِ اللَّيْل مَذْؤُوبُ

وتشير القراءة الأولى أن البيت تضمنته صورة الحصان، وأن الشاعر ما جاء به إلّا ليشبه فرسه بالراعي المذعور المستنفر؛ لما أصابت الذئاب من غنمه. وفي الحق؛ فإننا لم نعتد هذه الصورة في المحفوظ الذهني للمتلقي بمقدار ما رأينا من تصوير الحصان أو الناقة بحيوان الوحش؛ كالثور أو الحمار أو البقرة أو الظليم، وهذا يطول، أما هذه الصورة المركبة السريعة؛ فقد تكفّل بها بيت واحد – فما نلفي فيها إلا توظيفاً لشعرية اللّون، وأن الشاعر عند تصوير لم يرم – ولو على مستوى العقل الباطن – إلا لتصويره نفسه، وقد تنبّه إلى حلول الشيب وزوال الشباب، وإلى تسرّبل السنين من بين يديه، وربما نحتاج لإعادة ترتيب البِنية الشكلية للبيت وفق الرؤية الشعريّة؛ ليتسنَّى لنا مقاربة الفهم والمشاكلة مع المقدمة. ولطالما طرق الشعراء ثيمة الذئب الأغبر أو الأملح الذي يشوب لونه البياض، فالذئب في هذا النسق يقابل الشيب؛ وكلاهما نذير الموت، لا بل إن الذئب أوقع أثراً؛ فما حلّ ذئب بقطيع إلا وكان الافتراس والقتل/ الموت حاضراً. وليس هذا كلّ في البيت من بعد، فالذئب لا يخلق مع الليل؛ إنه موجود في النهار كما هو في الليل، ويهاجم أغنام الراعي في النهار كما في الليل أيضاً، لكن النكتة في الليل حيث عدم الرؤية والظلام والمجهول، وعدم اكتشاف المهاجم إلا بعد أن يقتل ويُميت، فالفاعلية إذاً لسواد الليل، كما كان لبياض الشعر/الشيب، فهي ذات الفكرة.

فثنائية الأنساق هنا في ضدية اللّون ولكنها توافقية في النتيجة، والسبب أنها تصدر عن فكرة واحدة؛ وهي الخوف من النهايات والمجهول والقادم وعدم إدراك المصير وعدم الرؤية الواضحة عدا عن حتمية الموت في الحالتين أو على أقل تقدير اقتراب وقوعه. ومما يؤكد ما ذهبت إليه الدراسة أن هذه الثنائية الضدية في اللّون، التوافقية في النتيجة، تتكرر، ولكنها هذه المرة في الطبيعة المعادل الموضوعي للشاعر، ويمكن أن نرى ذلك في اللّون الأبيض في البيت الخامس

والثلاثين (شَيب مبارك) مع البيت الثاني والثلاثين حيث السواد في (كحل بيوتهم) يقول الشاعر (الضبّي، ٢٠١٠):

قـوَمٌ إذا صَـرَّحَتْ كَحْـل بُيـوتُهُمُ عِزُّ الذَّلِيل ومَأْوَى كلِّ قُرْضُـوبِ

قد يقول قائلهم: أن الشاعر ما قصد اللّون هنا، وإنما يشير إلى حالة الفقر التي حلّت بهم، حتى أنك لا تجد في بيوتهم من الطعام بمقدار ما يوضع في العين من الكحل، أقول: أولاً أننا لا نحتكم إلى الشاعر، فقد قالها وذهب (أنام ملء جفوني عن شواردها...) وثمّة صيغ أخرى كان بمقدور الشاعر أن يوظّفها، كما وُجِدَ عند غيره، بأنه لا يوجد لديهم ما يشبع الرضيع، فالدراسة ترى أن توظيف هذا التركيب (كَحْلٌ بيوتهم) هو توظيف شعري للون، أملته عليه الفكرة المطبقة على منطقة اللاوعي، فكرة الخوف والهلع؛ فالفقر ضديد الغنى الذي يعني الامتلاء ورغد العيش، بمعنى أن الفقر هو الخلوّ والاستلاب كما سواد الليل عند انعدام الأبيض النور، و(كحْل البيوت) معادل ضدي في شعرية اللّون مع (شيب المبارك) ولكنهما في توافق من حيث دلالة الاستلاب والفقر وزوال الامتلاء والغنى، فلم تكن تلك المَبارِك أو الوادي بأكمله قد تلوّن باللّون الأبيض، إذ لم يصبه الثلج، وإنما لونه في الواقع أغبر، قد علاه الغبار بعد أن هجره القطر لحججٍ خلون حلالها وحرامها، فالضديد اللّوني على مستوى البِنية الشكلية في النسقين يمنح النصّ نوعاً من الشعريّة والتحوّل عن المباشر بمستوياته المختلفة، ليلتقيان – نقصد التركيبان اللّونيان – في بِنية الدلالة الفائزة في العمق، ثمّ إنه لا يهمنا كثيراً قصدية الشاعر على مستوى فردية الأنساق، فالدراسة تتناول الشعريّة وفق العلامات اللّونية الدالّة في النصّ، محاولة التفكيك والتركيب في ذات الوقت لتلك البُنيات الأولى في تشكيل النسق الواحد وتركيبه، ثمّ كشف السراديب والأنفاق الأرضية بين الأنساق داخل النصّ.

وإذا كانت شعرية التضادّ اللّوني؛ جاءت في تعالق بين أنساق مختلفة؛ مثلما أشارت الدراسة إلى ذلك في تعالق البيت الثاني أو الأبيات الثلاثة الأولى في المقدمة مع البيت السابع عشر، وكذلك البيت الثاني والثلاثين مع البيت الخامس والثلاثين؛ وكانت الدلالة في هذه الأنساق تفيد السلبيّة والضعف فإننا لا نعدم أمثلة أخرى أظهرت الشعريّة اللّونية فيها التضاد اللّوني داخل البيت الشعري الواحد، مع دلالة الامتلاء والقوة، نرصد هذه الأبيات أمام ناظريّ المتلقي حاملة ترتيبها العددي داخل القصيدة (الضبّي، ٢٠١٠):

٥) إنَّـا إذا غَرَبَـتْ شـمسٌ أَو ارتفعـتْ وفـي مَبارِكِهـا بُـزْلُ المَصَـاعِيبِ

٧) وعنـــدَنا قَيْنَـــةٌ بيضـــاءُ ناعِمَـــةٌ مِثْـلُ المَهـاةِ مِـن الحُـورِ الخَرَاعِيـبِ

٢٠) يُحاضِـرُ الجُـونَ مُخْضَـرَّاً جَحافِلُهـا ويسْـبِقُ الأَلْـف عَفْـواً غَيْـرِ مَضْـرُوبِ

تمثّل هذه الأبيات الثلاثة – على تفرّقها في القصيدة – نوعاً من التبئير لثيمة التوازن والارتكاز والقوة في القصيدة؛ ما يضاعف فاعلية شعرية اللّون، وقدرة الشعريّة على اللعب في دائرة اللّون، وتمكين الأنساق النصّية من تعدّد النتاجات الدلالية بين دلالة الضعف أو القوة مع الاعتماد على الضدية اللّونية نفسها، فالبيت الخامس حسب ترتيبه في القصيدة يلتقي فيه اللّون الأسود (غربت شمس) مع اللّون الأبيض (أو ارتفعت) في توافق دلالي يفيد الامتلاء والغنى (بزلٌ المصاعيب).

أما في البيت السابع (مثل المهاة من الحور الخراعيب) يلتقي البياض السواد في تشكيل الامتلاء والغنى الجمالي للعين في أعلى صوره في الفكر العربي، حيث الوضوح التامّ فيما بين اللّونين. أما البيت الأخير في هذه الموضوعة؛ فهو العشرون (يحاضر الجون مخضراً جحافلها) والشاهد فيه لفظة (الجون)؛ وهو الحمار الوحشي، وفي معاني القصيدة في المفضليات وكذلك في لسان العرب؛ يقال للأبيض والأسود (الضبي، ٢٠١٠) (ابن منظور، ٢٠٠٤)، ويبدو لنا أنه اللّون الخالص سواء في حالة البياض أو حالة السواد، لكن اللافت في الأمر لدى الباحثين، وكذا حال المتلقي، أن جسم الحمار الوحشي الذي يكسوه الشعر يتخذ تشكيلاً هندسياً من محاذاة اللّونين معاً الأبيضَ والأسودَ، يشكل شبه أقواس على جلده.

تأتي هذه اللفظة في سياق يقدمه الشاعر واصفاً قوة حصانه من حيث يجاري حُمر الوحش على ما عرفت به من سرعة وقوة، ولكن ثمّة بدائل في ذات النوع، دون أن يأتي على ذكر اللّون الدالّ على الحمار، كقوله بدل (الجُون) أن يقول (الأتن) دونما تغير لدلالة القوة والسرعة وكذا التقطيع العروضي أيضاً؛ ما يدفع الباحثين إلى الاعتقاد؛ بأن الشاعر أدرك تأثير شعرية اللّون – وإن لم يعرف المصطلح كما لم يعرف مصطلحات العروض من قَبل – أو الفكرة الأولى التي أشرنا إليها؛ وهي الفزع من اللّون الأبيض في الشيب، ومن اللّون الأسود في الليل والمجهول والمعتقد في الغراب، دفعه إلى الجمع بين هذين اللّونين في بيت واحد أو نسق واحد ليكتب القوة، وربما اتخذها تميمة يحتمي بها من الخوف القابع في الانفراد اللّوني في الحياة المعيش، وكذلك في الأنساق الشعريّة في النصّ. وتبدو هذه النتيجة مسوغة في الأمثلة السابقة التي توضح لنا في هذا الاجتماع للّونين في النسق الواحد قوة مضادة دلالياً لورود الألوان في أنساق مختلفة حيث كانت النتيجة الضعف والخواء والاستلاب ثمّ الخوف. ويؤكد ما ذهبت الدراسة إليه ما نجده في البيت الأخير من تأطير لخلاصة القوة وأعلى درجات السيطرة للذات والقبيلة، بيد أن التأطير يأتي هذه المرة بتوظيف لفظتين دالتين

على اللّون الأسود: أولى مباشرة (سواد) وثانية في المعنى (اللوب) يقول في البيت الأخير في القصيدة (الضبّي، ٢٠١٠):

حتَّـى تُركنـا ومـا تُثْنَـى ظَعائِنُنَـا يَأْخُذْنَ بينَ سوادِ الخَطِّ فاللُّوبِ

ويوضح هذا البيت الأخير في القصيدة الحالة التي استقرت عليها القبيلة من حيث بسطت نفوذها على هذه المساحة الشاسعة، تتنقّل فيها وترعى إبلهم وأنعامهم حيث شاءت، دون أن يتجرأ أحد على زجرها وقمعها أو منعها. والشاهد في توظيف شعرية اللّون هنا؛ ما جاء في آخر القصيدة، بل في آخر البيت، حيث جعل حدود هذه البلاد بين علامتين، تحمل كل منها اللّون الأسود (بين سواد الخط فاللوب) والسؤال الذي تطرحه الدراسة الشعريّة: هل عرف العرب هاتين العلامتين وتحديداً اللّون؟ أم أنهما من صنع الشاعر؟!... إن ما عُرف عند العرب هو الخطّ ويطلقون عليه الحدّ، كما يطلقون عليه حدّ السيف؛ فهو خط فيه انحناء كالسيف يحدّ عُمان المعروفة اليوم مشرف على البحر، وكان بمقدور الشاعر أن يجعل قوله (بياض الخطّ)؛ فلا يختلُّ الوزن العروضي للبيت، ولا تختلف الحسية المادية على مستوى المعنى، إذ لم تعرفه العرب بالتحديد اللّوني أبيض أو أسود أو أحمر..، أما الحدّ الآخر (اللوب)؛ فهو اللّون الأسود للحجارة؛ الحرّة من غير تحديد فهو ليس علامة دالة على حرّة أو مكان بعينه.

وبهذه النتيجة نقصد اللّون الأسود لتأطير أعلى درجات القوة والامتلاك عند القبيلة كان من اختيار الشاعر، دون أن يكون لها أي تعالقات مُسبَّقة مع ثقافة المتلقي، سوى علامة الاتساع وما يوحي به من القوة والهيبة للقبيلة، بيد أن الباحثين يجدون أنفسهم أمام السؤال المكرور: لماذا وقع الاختيار على اللّون الأسود دوناً عن بقية الألوان؟! وثمّة إجابتان على قدر من توليد القناعة، الأولى ربط اللّون الأسود بالشباب ضديد الشيب، ويمكن استبعاد هذا الاحتمال في مفتتح القصيدة فالشباب (أودى... ثمّ أودي.. ثمّ أودى "في البيت الأول والثالث، وكذلك ولّى في البيت الثاني)؛ إذ يفيد التكرار هنا التوكيدَ اللفظي الداعم لدلالة الزوال والإعفاء والانمحاء، أما الاحتمال الثاني؛ فهو المرجح من جهة تسلّط اللاوعي على القريحة أو ملكة الإبداع عند الشاعر حتى البيت الأخير والكلمة الأخيرة في القصيدة؛ لتأتي وفق الشعور العام بالتناصّ والتسرّب عند الوصول لأعلى درجات الكمال؛... فكل شيء إذا ما تم نقصان... وليس بغريب على الشاعر الذي تبرأ من السواد أو مقاربه في البيت الخامس والعشرين يقول (الضبّي، ٢٠١٠):

يَجْلُــو أَسِــنَّتَها فِتْيِــانُ عادِيَــةٍ لا مُقْــرِفِينَ ولا سُــودٍ جَعَابِيــبِ

فلم يكتف بنعت صفة السواد عن فتيان القبيلة، بل تعدى إلى ما يقارب السواد مهن مقاربة الهجنة (المقرف)

اللون الأخضر:

ورد هذا اللّون مرة واحدة في القصيدة، في البيت العشرين (الضبّي، ٢٠١٠):

يُحاضِـرُ الجُـونَ مُخْضَـرًّا جَحافِلُهـا ويسْبِقُ الأَلْف عَفْواً غَيْرِ مَضْرُوبِ

وعادة ما يرتبط هذا اللّون "بمعاني الدفاع والمحافظة على النفس...، كما أنه يمثّل التجدَّد والنموَّ والأيام الحافلة...؛ إنها لون الطبيعة الخصبة" (مختار، ١٩٩٧). ويفيد الشاعر في توظيفه للون الأخضر من هالة الدلالة الأولى، ليتجاوزها مضمناً لها، فلم يكن هذا الالتقاط الدقيق للون جحافل الحمار الوحشي، دون دلالة وغاية أبعد؛ فهي علامة دالّة على تميّز هذا الحمار، وفي ذات الوقت تنفي عنه السمات السلبية من ضعف وهزال وجوع، حيث جعله في وفرة وخصب، وكل ذلك أدعى لأن يكون في كامل قوته ونمائه وتجدّده ومن ثمّ في سرعته، وكلُّ هذا الناتج في حالة الحمار (مخضر الجحافل) يمكن ترحيله لفرس الشاعر، إذ لو لم تكن كذلك؛ لما حاضرته وجارته في سرعتها، وكذلك تهيئة لنتقبل قدرة هذه الفرس على سبق ألف فرس دون إلهاب سوط أو مري بساق أو زجر بصوت، فترى الدراسة الشعريّة قدرةَ الشاعر بلفظة لونية يتيمة واحدة الوصولَ إلى بِنية تركيبية في الشكل الذي وصل بدوره إلى الدلالة العميقة السابرة للفكرة.

اللون الأحمر:

ربما كان اللّون الأحمر من أكثر الألوان تشاكلاً مع أنماط الحياة الإنسانية المختلفة، لا سيّما في الوقع الدلالي؛ فله تشاكلات مع المعتقد الديني، والحربي وكذلك في الحبّ والجنس البدائي، وأيضاً في الفكر الجمالي. فقد ورد اللّون الأحمر في القصيدة خمس مرات، واحدة منها في التسمية المباشرة للون، أما الباقيات؛ ففي أربعة مواقع تبلّرت تضميناً عبر الألفاظ الدالّة على اللّون، وتحقق ذلك من خلال أربعة أبيات في القصيدة سنأتي على ذكرها تالياً. وتجدر الإشارة هنا إلى ما ورد عن العرب في معتقدهم الديني الوثني؛ أنه "كانت لقريش أصنام في جوف الكعبة وحولها، وكان أعظمها عندهم (هُبَلُ)" (ابن الكلبي، ٢٠٠٩)؛ فهو على صورة إنسان من العقيق

الأحمر، وكان في جوف الكعبة، تتقدمه سبع أقداح، وعنده ضرب عبد المطلب بالقداح على ابنه عبد الله (والد النبي صلى الله عليه وسلم) وهو الذي نادى في أبي سفيان بن حرب حين ظفر بأحد: أعلُ هُبل (ابن الكلبي، ٢٠٠٩)؛ وليس هذا بمنأى عما ورد في البيت الثاني عشر في القصيدة (الضبّي، ٢٠١٠):

والعادِياتِ أَسابِيُّ الدِّماءِ بها كأَنَّ أَعْناقَها أَنْصابُ تَرْجِيبِ

جاء هذا النسق على سبيل الفخر بالانتصارات التي حققتها بنو سعد قبيلة الشاعر وليس هذا من همّ الدراسة لشعرية اللّون، بمقدار ما يوقف الباحثين من مشاكلة بين تركيبين تضمنا اللّون الأحمر؛ الأول (أسابي الدماء) والثاني (أنصاب ترجيب)؛ فالتركيب الأول وصورة الدماء على شكل خطوط بلونه الأحمر ومجاريه على جسد الخيل؛ فهي صورة عادة ما يشهدها المحارب في ساحة المعركة في كونها من الواقع المألوف في تلك الساحة...، ولكن استدعاء التركيب الغائب عن هذه الساحة (أنصاب ترجيب) هو ما يدفعنا – حقيقة – إلى إعادة الاستقراء والتوقّف، والبحث عن البواعث الباطنة للتشاكل اللّوني وما أحدثه من شعرية لونيّة في هذا المقام.

إن سعي الدراسة الشعريّة إلى استبطان النسق والتجذّر إلى السياقات الخارجية في سبيل استجلاء البِنية العميقة التي تفضح سرَّ هذا التوظيف اللّوني في تشكيل النسق فـ(أنصاب الترجيب) تركيب له دلالته وبُعده العقائدي؛ فهو يعني الذبح عن الأصنام، وطلاء تلك الحجارة بالدماء، حتى تُصبغ بالحمرة وهو نوع من التحنّث عند الأصنام وتقديسها، وربما كان هذا هو الدافع لاتخاذ (هُبَل) من العقيق الأحمر، فهي دائمة الحمرة، ويتمثل الأبعد من ذلك في التوافق التصويري بين الدماء على أجساد الخيول ودماء القرابين على الأنصاب والأصنام.

وما تتوصل إليه القراءة الشعريّة أن هذا البناء الشكلي في النسق؛ إنما يحمل دلالة غائرة في فكر الشاعر، تتمثل في رؤيته إلى هذه الحرب التي تُقدّم فيها أنفس الفرسان، إنما هي حرب مقدسة، وما دماء الفرسان إلا قرابين في محراب هذه المعارك على أجساد الخيول؛ لهذا صور الشاعر لون السلاح باللّون الأحمر في البيت السابع والعشرين (الضبّي، ٢٠١٠):

زُرقــاً أَسِــنَّتُها حُمْــراً مُثَقَّفَــةً أَطْــرَافُهُنَّ مقِيــلٌ لِليَعَاسِــيبِ

وقد ترى القراءة الأولية أن النسق يشير إلى قوة السلاح المستخدم، كما يشير في البيت الثلاثين إلى قوة الفارس المنطلق كالشهاب الملتهب الأحمر في قوله (الضبّي، ٢٠١٠):

إِنِّـي وجـدتُ بَنِـي سـعْدٍ يُفَضِّـلُهُمْ كلُّ شِهَابٍ علَى الأَعْدَاءِ مَشْبُوبِ

إلّا أن الاستقراء والتريث يشيان بوشائج قوية بين هذه الأنساق في النصّ وأن هذا التوظيف اللّوني لم يأتِ عبثاً، إذا ما التفتنا إلى بعض الشعوب التي تتخذ للكفن اللّون الأحمر من قبيل التقديس على أن الميت ضحية مباركة (متوج، ٢٠٠٤) وكأن القداسة لا تتوقف عند الدماء، بل تمتدُّ إلى السلاح وما بعد الموت متمثلة بلون الكفن. ولعلّ فكرة القداسة تتجاوز ثيمة الحرب والموت في تشكيل الضديد للموت والفناء من خلال التباين الدلالي للون الأحمر؛ فقد رمز به للعاطفة والنشاط الجنسي (مختار، ١٩٩٧) وربما أضفت طقوس الزواج صبغة القداسة على هذا النشاط الجنسي، والشعر يكفيه التلميح والإشارة حيث يقول في البيت الثامن عشر (الضبّي، ٢٠١٠):

يَرْقَـى الدَّسِـيعُ إِلـى هـادٍ لـهُ بَتِـعٍ في جُؤْجُؤٍ كَمَدَاكِ الطِّيبِ مَخْضُوبِ

لا يخفى أن الشاهد وقع في عجز البيت، ويحسن بنا إعادة ترتيب هذا الشطر وفق توالي المتلازمات، حيث لفظة القافية (مخضوب) جاء صفة لـ(جؤجؤ) صدر الفرس فالبِنية النثرية في الأصل على النحو التالي: (في جؤجؤ مخضوب كمداك الطيب).

يقوم التشبيه – فيما اعتدناه – عند الشعراء على المشبه (المسراة الفرس أو صدرها) والمشبه به (صلالة الحنظل أو مداك العروس)؛ فوجه الشبه في الحالتين البريق واللمعان وملامسة، ولم نلفي مَن وظّف اللّون على هذه الشاكلة، فقد أحدث هذا التوظيف نوعاً من الانزياح في دلالة النسق، فليس ثمّة شبه بين صدر الفرس والخضوب بالدماء من جهة ومداك العروس من جهة أخرى؛ فلا نعتقد أن هذا الخضاب يحدث بريقاً أو لمعاناً، كما أن المداك يصدر بريقاً ولمعاناً ولما ينساح عليه من الزيوت العطرية، بيد أنها ليست حمراء أيضاً، وقد تسعفا في هذا المقام القراءة الشعريّة للون من خلال استقراء العلامة الدالّة في طرف التشبيه، وكذلك النفاذ من خلال النسق إلى السياق ما يحمله فكر الشاعر من ثقافة ومعتقد. فقد أشارت الأنساق السابقة إلى فكرة القداسة في المعتقد الجمعي للحرب، وربما انسحب هذا العامل المشترك بين صدر الفرس المخضب بالدماء ومداك العروس المخضب بالعطور أو زيتها؛ ويمثّل كلاهما نوعاً من التضحية المقدسة والقرابين؛ فلا تقلّ قداسة مراسم الزواج التي تحافظ على النسل داخل القبيلة عن الحرب التي تلتهم أولئك الأبناء. وعليه؛ فتتبدى فاعلية الشعريّة في اللّون في تحوّل الدلالة داخل النسق الشعري وانعكاس ذلك في مرآة السياق متعدد الدلالات في الفكر الجمعي.

اللون الأزرق:

لقد ورد هذا اللّون مرة واحدة في البيت السابع والعشرين ملوناً أسنة الرماح على الرغم من مقت العرب لهذا اللّون، ولا غرو في هذا إذا ما سلّمنا بأن العرب جعلوه لأعدائها حيث تقول في استعاراتها: "عدو أزرق" (الثعالبي، ١٩٩٧). وربما جاءت هذه المقولة لاتصاف عيون أعداء العرب بهذا اللّون، فالروم الأعاجم زرق العيون، فاتهموا أصحابها بالشرّ واللؤم (الحطاب، ٢٠٠٣) على أن هذا اللّون عند مجاورته للون الأحمر في قول الشاعر (الضبّي، ٢٠١٠):

زُرقــاً أَسِــنَّتُها حُمْــراً مُثَقَّفَــةً أَطْــرَافُهُنَّ مقِيــلٌ لِليَعَاسِــيبِ

فيمنحها نوعاً من القوة والشدة والمضاء؛ لهذا جاءت –كما في الشطر الثاني– مظلة يحتمي بها الملوك من الأعداء. وثمّة تصوّر آخر لاتخاذ هذا اللّون سمة على رماحهم مع كراهية هذا اللّون، لأن الأداة؛ الرمح، إنما تُتخذ لمعالجة الأعداء وحربهم، فوسموها بمكروه الألوان، كما ورد عن تسميتهم لأبنائهم بأسماء تحمل دلالة الشدّة والجفاء أو بمكروه الأسماء، ككلب وحنظلة وضرار وحرب، مسوغين ذلك بقولهم: إنما نسمي أبناءنا لأعدائنا، وعبيدنا لأنفسنا، يريد أن الأبناء مُعَدَّة للأعداء في المحاربة ونحوها فاختاروا لهم شرّ الأسماء (القلقشندي، ١٩٨٢). وقد تكون لفظة (زرق) دالّة على شدّة صفاء الأسنّة، فإذا ما زادت درجة الصفاء خالطته شكلة أي حمرة. ونلحظ أن شعرية اللّون هنا تجاوزت البِنية الشكلية إلى تعدّد التأويلات في الدلالة مع صلاحية هذه الدلالات واستقامتها مع البِنية العامة للنسق.

توظيف اللّون في القصيدة ظاهرة لافتة في البِنية الشكليّة للنصّ. وإلى فاعلية الشعريّة في بِنية اللّون في كشف ما يعتلج في باطن الشاعر من قلق إزاء الحياة، وتسرّبها المتواصل من بين يديه، كذلك الصراع الداخلي بين مرحلة الشباب والشيخوخة المفضوحة من الشيب المنسحب على شعر الشاعر وحياته. وإلى أثر التوظيف اللّوني في تعدّد القراءات والتأويلات في النصّ. وإلى دور العلامة اللّونية في النصّ في قابليّة الدراسة السيميائيّة الناجحة استناداً لامتداد العلامات النسقية داخل النصّ إلى حياة الشاعر خارج النصّ.

النتائج:

لقد خلصت الدراسة إلى أهمّ النتائج التالية:

١- يشكّل اللون (الأبيض والأسود والأحمر والأزرق) في القصيدة ظاهرة لافتة في البِنية الشكليّة للنصّ.

٢- فاعلية الشعريّة في بِنية اللّون في كشف ما يعتلج في باطن الشاعر من قلق إزاء الحياة، وتسرّبها المتواصل من بين يديه، كذلك الصراع الداخلي بين مرحلة الشباب والشيخوخة المفضوحة من الشيب المنسحب على شعر الشاعر وحياته

٣- أثر التوظيف اللّوني في تعدّد القراءات والتأويلات في النصّ.

٤- دور العلامة اللّونية في النصّ في قابلية الدراسة السيميائيّة الناجحة استناداً لامتداد العلامات النسقية داخل النصّ إلى حياة الشاعر خارج النصّ.

المصادر والمراجع

- القرآن الكريم.
- إبراهيم، عبد الحميد، قاموس الألوان عند العرب، د.ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٩، ص٥٦.
- أدونيس، علي أحمد سعيد، الشعريّة العربيّة، الطبعة الثانيّة، دار الآداب، بيروت، ١٩٨٩، ص٢٢-٨٥.
- آرمان، أدولف، ديانة مصر القديمة، ترجمة عبد المنعم أبو بكر ومحمد شكري، الطبعة الأولى، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٩٥، ص٦٦.
- إسماعيل، عزّ الدين، التفسير النفسي للأدب، الطبعة الأولى، مكتبة الغريب، القاهرة، ٢٠١٤، ص٧٣.
- أوزوالد، ديكرو، القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان، ترجمة منذر العياشي، الطبعة الثانيّة، المركز الثقافي العربي، المغرب، ٢٠٠٧، ص١٧٦.
- بارت، رولان، الكتابة في درجة الصفر، الطبعة الأولى، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ٢٠٠٢، ص٥.
- تزفيتان، تودوروف الشعريّة، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، الطبعة الثانية، دار توبغال، الدار البيضاء، ١٩٩٠، ص٢٣.
- الثعالبي، عبد الملك بن محمد، فقه اللغة وأسرار العربيّة، د.ط، دار القرآن، القاهرة، ١٩٩٧، ص٥٢، ص٥٧.
- الجاحظ، عمرو بن بحر البيان والتبين، الطبعة الأولى، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة،

١٩٥٠، ص٢٤.

- الجاحظ، عمرو بن بحر، كتاب الحيوان، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، د.ط، دار الجليل، بيروت، ١٩٩٦، ٣، ص٣٩، ص١٣١-١٣٢.
- الحطاب، محمد جميل العيون في الشعر العربي، الطبعة الثالثة، مؤسسة علاء الدين، دمشق، ٢٠٠٣، ص٨٥.
- حياة، دفي، "قراءة نقديّة في كتاب إشكاليّة المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد للناقد يوسف وغليسي"، (رسالة ماجستير)، جامعة ألكي منحد أولحاج، الجزائر، ٢٠١٥، ص١٠١.
- أبو ديب، كمال، في الشعريّة، الطبعة الأولى، مؤسسة الأبحاث العربيّة، بيروت، ١٩٨٧، ص٥٧.
- الزيود، عبد الباسط، وظاهر الزواهرة. دلالات اللّون في شعر بدر شاكر السيّاب ديوان قصيدة أنشودة المطر نموذجاً، مجلة دراسات العلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة، الجامعة الأردنيّة، المجلد: ٤١، العدد الثاني، ٢٠١٤م.
- السوّاح، فراس، لغز عشتار: الألوهيّة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة، الطبعة الأولى، دار علاء الدين، دمشق، ١٩٨٥، ص٢٠٧.
- أبو سويلم، أنور، الإبل في الشعر الجاهلي، الطبعة الأولى، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، ١٩٨٣، ١، ص٢٣٦.
- جندل، سلامة، الديوان، جمع محمد بن الحسن الأحول، تحقيق: فخر الدين قباوة، الطبعة الثانية، دار الكتب العلميّة، بيروت، ١٩٨٧.
- حمدان، أحمد محمد عبد الله، دلالات الألوان في شعر نزار قباني، رسالة ماجستير، كليّة الدراسات العليا، جامعة النجاح، نابلس، فلسطين، ٢٠٠٨م.
- الشبول، محمد طه، بِنية اللّون ودلالته في شعر أبي تمام، رسالة ماجستير، جامعة جرش، الأردن، ٢٠١٤م.
- الشتيوي، صالح، جماليات اللّون في شعر بشار بن البرد، أبحاث اليرموك، جامعة اليرموك، إربد، الأردن، م ١٨، ع١، ٢٠٠٠م.
- شفاقوج، لارا عبد الرؤوف، أثر اللّون في نفس عنترة من خلال شعره دراسة أدبيّة نفسيّة، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنيّة، عمان، الأردن، ١٩٩٩م.

- الشمري، عبد الرقيب بن حامد، كتاب أسنى المعارج إلى معرفة صفات الحروف والمخارج، د.ط، مكتبة أسامة ودار الروائع، اليمن ودمشق، ١٩٨٧، ص٦٦.
- الضَّبّي، مفضل بن محمد، المفضليات، تحقيق أحمد شاكر وعبد السلام هارون، الطبعة العاشرة، دار المعارف، القاهرة، ٢٠١٠، ص١١٩-١٢٤.
- الطبري، أبو جعفر محمد بن جرير، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، د.ط، دار الفكر، بيروت، ١٩٨٨، ١، ص٤٥٥-٤٥٦.
- عتيق، عبد العزيز، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، الطبعة الرابعة، دار النهضة العربيّة، بيروت، ١٩٨٦، ص١٨-١٩.
- العذري، جميل بن عبد الله بن معمر الديوان، د.ط، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٢، ص٥٩.
- أبو عون، أمل محمود، اللّون وأبعاده في الشعر الجاهلي: شعر المعلقات أنموذجاً، (رسالة ماجستير)، جامعة النجاح الوطنيّة، فلسطين، ٢٠٠٣، ص٣٧.
- فريدة، سويزة، جماليات اللّون ودلالته في الشعر العربي المعاصر، قراءة في ديوان بدر شاكر السيّاب، رسالة دكتوراه، جامعة جيالّلي بسيدي بلعباس، المغرب، ٢٠١٧م.
- ابن قتيبة، عبد الله بن مسلم، الشعر والشعراء، الطبعة الثانية، دار الكتب العلميّة، بيروت، ١٩٨٥، ص١٢٦-١٢٧.
- القلقشندي، أحمد بن علي، قلائد الحجان في التعريف بقبائل العربان، الطبعة الثانية، دار الكتاب المصري ودار الكتاب اللبناني، القاهرة وبيروت، ١٩٨٢،
- ابن الكلبي، هشام بن محمد بن السائب، كتاب الأصنام، تحقيق أحمد زكي، د.ط، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب، القاهرة، ٢٠٠٩، ص٢٥- ٢٨، ص٣٤-٣٥.
- متوج، سمران نديم، دلالات اللّون ورموزه في الشعر الجاهلي، (رسالة دكتوراه)، جامعة تشرين، اللاذقيّة، ٢٠٠٤، ٣٢.
- محمود، نصرة محمد. اللّون ودلالته في شعر البحتري، رسالة ماجستير، جامعة الخليل، ٢٠١٣م.
- مختار، عمر أحمد، اللغة واللّون، الطبعة الثانية، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٩٧، ص١٨٤-١٨٥، ص٢٠١.
- المرزوقي، أبو علي أحمد بن محمد، شرح ديوان الحماسة، نشره أحمد أمين عبد السلام هارون،

الطبعة الأولى، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٥١، ١، ص٨-٩.

- المسدي، عبد السلام، الأسلوبيّة والأسلوب، الطبعة الخامسة، دار الكتاب الجديد، ليبيا، ٢٠٠٥، ص١٣٠.
- المطيري، عبد العزيز. الدلالة النفسيّة للون في شعر الطبيعة في العصر الأندلسي، رسالة ماجستير، جامعة الشرق الأوسط، عمان، الأردن، ٢٠١٤م.
- معمر، عزيزة، شعريّة الألوان في النصّ الشعري الجزائري، رسالة ماجستير، جامعة منتوري – قسنطينة، الجزائر، ٢٠١٠م.
- ابن منظور، محمد بن مكرم، لسان العرب، الطبعة الثالثة، دار صادر، بيروت، ٢٠٠٤.
- ناظم، حسن، مفاهيم الشعريّة، الطبعة الأولى، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٤، ص٩٤.
- النافع، عبد الفتاح، الشعر العباسي قضايا وظواهر –جماليات اللّون في شعر ابن المعتز أنموذجاً، دار جرير للتوزيع والنشر، ط١، عمان، ٢٠٠٨م، ص١٧٧ – ٢٠٠.
- نوفل، يوسف حسن، الصورة الشعريّة والرمز اللّوني، د.ط، دار المعارف، القاهرة، د.ت، ص٢٢.
- وغليسي، يوسف، إشكاليّة المصطلح في النقد العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ٢٠٠٨، ص٢٧٢.

الملاحق

القصيدة:

١. أَوْدَى الشَّبَابُ حَمِيداً ذُو التَّعاجِيبِ ... أَوْدَى وَذَلِكَ شَأْوٌ غَيْرُ مَطْلُوبِ
٢. وَلَّى حَثِيثاً وَهَذا الشَّيْبُ يَطْلُبُهُ ... لَوْ كَانَ يُدْرِكُهُ رَكْضُ الْيَعَاقِيبِ
٣. أَوْدَى الشَّبَابُ الَّذِي مَجْدٌ عَوَاقِبُهُ ... فِيهِ نَلَذُّ وَلَا لَذَّاتِ لِلشِّيبِ
٤. يَوْمَانِ يَوْمُ مَقَامَاتٍ وَأَنْدِيَةٍ ... وَيَوْمُ سَيْرٍ إِلَى الْأَعْدَاءِ تَأْوِيبِ
٥. وَكَرُّنَا خَيْلَنَا أَدْرَاجَهَا رُجُعاً ... كُسَّ السَّنَابِكِ مِنْ بَدْءٍ وَتَعْقِيبِ
٦. وَالْعَادِيَاتُ أَسَابِيُّ الدِّمَاءِ بِهَا ... كَأَنَّ أَعْنَاقَهَا أَنْصَابُ تَرْجِيبِ
٧. مِنْ كُلِّ حَتٍّ إِذا ما ابْتَلَّ مُلْبَدُهُ ... ضَافِي السَّبِيبِ أَسِيلِ الْخَدِّ يَعْبُوبِ
٨. لَيْسَ بِأَقْنَى وَلَا أَسْقَى وَلَا سَغِلٍ ... يُسْقَى دَوَاءَ قَفِيٍّ السَّكْنِ مَرْبُوبِ
٩. فِي كُلِّ قَائِمَةٍ مِنْهُ إِذَا انْدَفَعَتْ ... مِنْهُ أَسَاوٍ كَفَرْغِ الدَّلْوِ أُثْعُوبِ
١٠. كَأَنَّهُ يَرْفَئِيٌّ نَامَ عَنْ غَنَمٍ ... مُسْتَنْفِرٍ فِي سَوَادِ اللَّيْلِ مَذْؤُوبِ
١١. تَمَّ الدَّسِيعُ إِلَى هَادٍ لَهُ بَتِعٍ ... فِي جُؤْجُؤٍ كَمَدَاكِ الطِّيبِ مَخْضُوبِ
١٢. تَظَاهَرَ النَّيُّ فِيهِ فَهْوَ مُحْتَفِلٌ ... يُعْطِي أَسَاهِيَّ مِنْ جَرْيٍ وَتَقْرِيبِ
١٣. يُحَاضِرُ الْجُونَ مُخْضَرّاً جَحَافِلُهَا ... وَيَسْبِقُ الْأَلْفَ عَفْواً غَيْرَ مَضْرُوبِ
١٤. كَمْ مِنْ فَقِيرٍ بِإِذْنِ اللهِ قَدْ جَبَرَتْ ... وَذِي غِنىً بَوَّأَتْهُ دَارَ مَحْرُوبِ
١٥. مِمَّا يُقَدِّمُ فِي الْهَيْجَا إِذا كُرِهَتْ ... عِنْدَ الطِّعَانِ وَيُنْجِي كُلَّ مَكْرُوبِ
١٦. هَمَّتْ مَعَدٌّ بِنَا هَمّاً فَنَهْنَهَهَا ... عَنَّا طِعَانٌ وَضَرْبٌ غَيْرُ تَذْبِيبِ
١٧. بِالْمَشْرَفِيِّ وَمَصْقُولٍ أَسِنَّتُهَا ... صُمِّ الْعَوَامِلِ صَدْقَاتِ الْأَنَابِيبِ
١٨. يَجْلُو أَسِنَّتَهَا فِتْيَانُ عَادِيَةٍ ... لَا مُقْرِفِينَ وَلَا سُودٍ جَعَابِيبِ
١٩. سَوَّى الثِّقَافُ قَنَاهَا فَهْيَ مُحْكَمَةٌ ... قَلِيلَةُ الزَّيْغِ مِنْ سَنٍّ وَتَرْكِيبِ
٢٠. كَأَنَّهَا بِأَكُفِّ الْقَوْمِ إِذْ لَحِقُوا ... مَوَاتِحُ الْبِئْرِ أَوْ أَشْطَانُ مَطْلُوبِ
٢١. كِلَا الْفَرِيقَيْنِ أَعْلَاهُمْ وَأَسْفَلُهُمْ ... شَجٍ بِأَرْمَاحِنَا غَيْرَ التَّكَاذِيبِ
٢٢. إِنِّي وَجَدْتُ بَنِي سَعْدٍ يُفَضِّلُهُمْ ... كُلُّ شِهَابٍ عَلَى الْأَعْدَاءِ مَصْبُوبِ

٢٣. إِلـــى تَمِيـــمٍ حُمَـــاةِ الثَّغْـــرِ نِسْـــبَتُهُمْ ... وَكُـــلِّ ذِي حَســـبٍ فـــي النَّـــاسِ مَنْسُـــوبِ

٢٤. قَـــوْمٌ إِذَا صـــرَّحَتْ كَحْـــلٌ بِيُـــوتُهُمُ ... عِـــزُّ الـــذَّلِيلِ وَمَـــأْوَى كُـــلِّ قُرْضـــوبِ

٢٥. يُنْجِيهِمِ مِنْ دَوَاهِي الشَّرِّ إِنْ أَزَمَتْ ... صـــبْرٌ عَلَيْهـــا وَقِبْـــصٌ غَيْـــرُ مَحْســـوبِ

٢٦. كُنّـــا نَحُـــلُّ إِذا هَبَّـــتْ شـــآمِيَةً ... بِكُـــلِّ وَادٍ حَطِيـــبِ الْبَطْـــنِ مَجْـــدُوبِ

٢٧. شـــيبِ الْمَبَـــارِكِ مَـــدْرُوسٍ مَـــدَافِعُهُ ... هَـــابِي الْمَـــرَاغِ قَلِيـــلِ الْـــوَدْقِ مَوْظُـــوبِ

٢٨. كُنَّـــا إِذَا مَـــا أَتَانـــا صـــارِخٌ فَـــزِعٌ ... كَـــانَ الصـــرُّاخُ لَـــهُ قَـــرْعَ الظَّنَابِيـــبِ

٢٩. وَشـــدَّ كُـــورٍ عَلَـــى وَجْنَـــاءَ نَاجِيَـــةٍ ... وَشـــدَّ لِبْـــدٍ عَلَـــى جَـــرْدَاءَ ســـرْحُوبِ

٣٠. يُقَـــالُ مَحْبِســـهُا أَدْنَـــى لِمَرْتَعِهـــا ... وَلَـــوْ تَعَـــادَى بِبَكْـــءٍ كُـــلُّ مَحْلُـــوبِ

٣١. حَتَّـــى تُرِكْنَـــا وَمَـــا تُثْنَـــى ظَعَائِنُنـــا ... يَأْخُـــذْنَ بَيْـــنَ ســـوَادِ الْخَـــطِّ فَـــاللُّوبِ

سلامة بن جندل