الفراق. وهي السمات المعتمَدة في "طريق النسيب"[1]. غير أن هذه السمات، إنما اقتصرت في عينية الحادرة على جهة الحبيب (سمية) دون غيرها من الجهات الأخرى، كالطلل، والطيف، والظعائن، على نحو ما يَعْرِضُ له الشعراء، في النسيب،[2]، بل إن الكثير منهم لَيَجْمَعُ بين أكثر من جهة، رغبة في أن يتسع له مجالُ القول، وطمعا في أن تُحَقِّقَ تلك الجهاتُ مجتمعةً بعضَ الأهداف البلاغية المتوخّاة. وفي اختيار الحادرة لهذه الجهة وحدها، واقتصاره عليها بمفردها، تضييقٌ لمجال القول، وكَبْحٌ لِجُموح القائل، وتلك مَزيّةٌ الْذّاق من الشعراء، لكنه مع ذلك، أجاد في القول إجادة، أتاحت له أن تحقق تلك السّماتُ وظيفتَها الفنية والجمالية، وأن يرقى بهذه الأبيات النسيبية مَرْقىً، جعلها قِبْلةً يَؤُمّها الرواةُ والنقاد والشعراء وأصحاب الاختيارات، ويكفي أن يختارها ابن سلام في الطبقات[3]، وقدامة في نقد الشعر[4]، كلٌّ في بابه، وعلى شرطه، وأن يَسْلُكَها المعري في أشعار المُتَيَّمينَ[5]. ثم إن هذه المشاعر والعواطف، لم يُصَرِّح بها الحادرةُ، – وتلك سمة أخرى من سمات النسيب عند الحادرة – كما هو الشأن عند كثير من كِبار الشعراء، حين يُعْربون عن "تَلَفُّتهم نحو الحي، والانثناء على الكَبِد من خشية التصدع"[6]، و"السُّلُوِّ الناتج عن اليأس لا عن الصبر"[7]، ويُفْصحون عن "سيلان الدموع من شدة الوجد والذكرى"[8]، و"إظهار اللوعة والتصبر على الردي"[9]، وما أشبه. وهكذا يبدو

1- يقول قدامة بن جعفر: "يجب أن يكون النسيب الذي يتم به الغرض، هو ما كثرت فيه الأدلة على التهالك في الصبابة، وتظاهرت فيه الشواهدُ على إفراط الوجد واللّوْعة، وما كان فيه من التصابي والرقة، أكثر مما يكون فيه من الخشن والجلادة، ومن الخشوع والذلة، أكثر مما يكون فيه من الإباء والعز، وأن يكون جُمّاعُ الأمر ما ضادّ التحفظ والعزيمة، ووافق الانحلال والرخاوة. فإذا كان النسيب كذلك، فهو المصاب به الغرض" (نقد الشعر 123).
ويقول حازم القرطاجني: "وأما النسيب فيحتاج أن يكون مستعذب الألفاظ، حسن السبك، حلو المعاني، لطيف المنازع، سهلا غير متوعر" (منهاج البلغاء 351). وقبله قال أبو تمام في وصيته للبحتري: "فإن أردت النسيب، فاجعل اللفظ رقيقا، والمعنى رشيقا، وأكثِرْ فيه من بيان الصبابة، وتوجع الكآبة، وقلق الأشواق، ولوعة الفراق" (نفسه 203).

2- يقول حازم في المنهاج 77: "وجهات الشعر: هو ما تُوَجِّهُ الأقاويلُ الشعرية لوصفه ومحاكاته، مثل: الحبيب، والمنزل، والطيف، في طريق النسيب". وانظر 363.

3- طبقات فحول الشعراء 1/186.

4- نقد الشعر 28.

5- رسالة الغفران 401.

6 – شرح الحماسة للمرزوقي 3/1218.

7- نفسه 1225.

8- نفسه 1243.

9 – نفسه 1232.

حقا، "أن القصيدة تقول شيئا، وتعني شيئا آخر"[1]، وأنها تصرح بأشياء وتسكت عن أشياء، تاركة أمرها للمتلقي، وهكذا يبدو أن تلك المشاعر والعواطف إنما حضَرتْ في القصيدة، عن طريق الإيحاء والرمز، لا عن طريق الكشف والتصريح، فهي ثاوية في الألفاظ والمعاني، مُتَلبِّسةٌ بالتراكيب والصور، وفي ذلك ما فيه – ولا سيما إذا استحضرنا اقتصاره على جهة الحبيب بمفردها – منْ قوة الشاعر، وقدرته، وتمكنُّه من صناعة الشعر وإجادة القول فيه، فالتّكرار في "بَكَرتْ بُكُورا"، مُشْعِرٌ بأسفه على ما قَرَّرتْ سمية من أمر الرحيل، وقوله "فتمتّعْ": تحسُّرٌ في أثرها، وقولُه: "تزودَتْ عيني" تألُّمٌ وشكوى"، لأنه رأى منها عند الوداع ما زاده لَوْعةً وخَبَالاً، وقوله "لم تُقْلِع"، يعني أنه أدام النظرَ إليها، نَظَرَ المُتَحَسّر في أثر ما يفوته ولا بدّ منه[2]. وحديثُها المُعَبِّرُ عنه في لوحة شعرية خاصة، إنما هو امتداد لهذه الحسرة، وذاك الوجْد ... وفي ذلك كله، تَكْمُن جمالَية النصيب، وتتجلى قوة الحادرة.

ب – فاعلية الالتفات وحركية التّرائي

يتميز النصيب، في هذه القصيدة، إلى جانب المميزات الأخرى، برصد "لحظة الترائي"، أثناءَ الرحيل، بما وفّر لها الحادرةُ، من حيوية الحركة، وما أعدّ لها من أدوات التشكيل. وقد كانت سِمَةُ الالتفات[3]، من أهم الأدوات التي ساعدت على رسم الصورة، بما يحُفُّها من حركات، وما يستلزمه تَتَبُّعُ هذه الحركات، من تنوع في الصيغ، وتعدد في الإسناد: فمن بُكور سمية للرحيل (بكرت سمية)، إلى تَزَوُّدِ عينه بالنظر (وتزودتْ عيني)، إلى تَصدُّفها لتستبيه بجمالها الآسِر (وتَصَدَّفتْ حتى استبتك). ومن تَكرار الكلمات والصِّيَغ، وهو ظاهرة ملحوظة، على مستوى القصيدة كلها، إلى تكرار الحروف والأصوات، وهي لا تَقِلُّ عنها حضورا. (لاحظ تكرار كلمة (بَكر، غدا، سمية، ماء، "يسرح أهله"، الكَلَال، عَرَّسْتُهُ، نَقِي). ولاحظ كذلك تكرار الحروف، على مستوى البيت، وعلى مستوى القصيدة معا، وقد كان حرف السين والصاد، على ما بينهما من تقارب صوتي، من أبرز الأصوات وأكثرها دَوْراً في القصيدة (البيت الثالث: وتصدفت حتى استبتك ... والبيت السادس:

– المقولة لريفاتير (كمال أبو ديب، في الشعرية 142).

2 – انظر شرح المفضليات للتبريزي، ومنه أخذنا تلك العبارات الشارحة والدالّة.

3 – عرف البلاغيون الالتفات بأنه انصرافُ المتكلم عن الإخبار إلى المخاطبة، أو انصراف المتكلم عن الخطاب إلى الإخبار، أوانصرف المتكلم من الإخبار إلى التكلم، أو انصراف المتكلم من التكلم إلى الإخبار. وقد استعملنا مصطلح الالتفات في هذا التحليل، بنوع من التوسع، انطلاقا من توسع القدماء أنفسهم فيه، لدرجة الاختلاف أحيانا. انظر تحرير التحبير 123، والمراجع التي أحال عليها المحقق في الهامش.

بغريض سارية ... والبيت الخامس عشر: بسبيل ثغر... والبيت السابع والعشرون: عرسته ووساد ...). وقد حَقّق هذا التّكرارُ وظيفة تطريبية نغمية، فجاءت الحركة مطربة راقصة، داعيةً إلى الإنشاد والغناء، غنيةً بالعواطف والأحاسيس، مُجَسِّدةً لعمق المشاعر الإنسانية المُصاحبة للإنسان، في كل زمان ومكان.

وإلى هذا، فالحركة لا تخفى في الصورة الكلية الكبرى، صورة الترائي أو المُراءاة، لحظةَ الفراق، كما لا تخفى في الصور الجزئية المنضوية تحتها. تلحظ ذلك في فعل سمية، حين تَصَدَّفتْ بالعُنُق الصَّلْت، والعينين الحَوْراوَيْن، وتلحظه في طَرْفها الوَسْنان، ثم تلحظه بعدُ، في "التشبيه النموذجي لطعم الثغر بالراح، يمازجها غَريضُ السَّارية"[1]، وإن لم يَذْكُرِ الراحَ هنا، اكتفاءً بذكرها لاحقاً، في سياق الفخر، كما سبقت الإشارة، واكتفاءً باللمحة الدالّة، والإلماعة السريعة، ثِقَةً منه بذكاء السامع أو القارئ وفطنته، واجتزاءً بحضورها في النموذج النسيبي، على نحو ما قال زهير، في أبيات نسيبية، تتناصُّ إلى حد كبير مع أبيات الحادرة هذه، وإن لم تكن هي هي[2]:

قامَت تَراءى بذي ضالٍ لِتَحْزُنَني ... وَلا مَحالَةَ أَن يَشتاقَ مَن عَشِقا
بجيـــد مُغْزِلَة أَدْمَـــاءَ خاذلَـــة ... مِنَ الظِّباءِ تُراعي شادناً خَرِقا
كَأَنَّ ريقَتَها بَعْدَ الكَرى اغْتَبَقَتْ ... مِن طَيِّبِ الراحِ لَمّا يَعْدُ أَن عَتُقا
شَجَّ السُّقاةُ عَلى ناجودِها شَبِماً ... مِن ماءِ لِينَةَ لا طَرْقاً وَلا رَنِقا

بل إن الحركة في هذا التشبيه النموذجي، في أبيات العينية، أوضح وأظهر، وأكثر تَحَوُّلاً وتَلَعُّباً، بدءا من طراوته حين أَدَرَّتْهُ الصَّبا، مروراً بما جَرَفَ إلى البِطاح من طِينِ غَيْرِها من التِّلاع والمَذانب، وانتهاءً بلعب السيول به بين أصول الأشجار[3]، بَعْدَ تَدفُّق المَذانب وتَنقُّله بما يحتمله من الغُثاء. يقول التبريزي، واصفا هذه الحركة: "إن هذا المطر أثّر في ظواهر الأرض، حتى قَشَر صفحاتها، كما يحرص القَصّارُ الثوبَ عند الدّقّ، وجَرَفَ الطِّينَ من تِلاعها إلى أباطحها، فلم يُقْلِع إلا بعد امتلائها، وصَفَت المياهُ عَقِيبَ إقلاعها بيسير"[4].

1- المرشد 3/1087.

2 – ديوان زهير بشرح ثعلب 39.

3 – وقوله: "لعب السيول به" تعبير جيد، بُني على خيال طريف، فالسيول لما تكاثرت على هذا الماء، كانت كأنها لاعبة به، وفي هذا التصوير مزيد لحركة الحياة التي أجراها الحادرة في هذه الصورة الفذة" (قراءة في الأدب القديم 201).

4 – شرح المفضليات 1/218.

ولما كان "سرُّ الصناعة في البحر الكامل، كأنه يدور على تغليب السكنات على الحركات طورا، ثم على تغليب الحركات على السكنات طورا آخر، ثم على الموازنة بينها أحيانا"[1]، أمكن للشاعر ، وقد ركب هذا البحر، أن يلتقط اللحظة، في حركيتها، وأن يُوَفِّرَ لها كل عناصر المتعة والجمال.

هذا، ولحظة الترائي، كما رسمها الحادرة، تختلف كثيرا عن الصورة التي رسمها سائرُ الشعراء، سواء بالنظر إليها منفردةً مفصولة، أو بالنظر إليها موصولةً بأخواتها من اللحظات الأخرى. ذلك أن الصورة العامة لها، على قلتها في الشعر القديم، تظل محدودةً في خطوطها الكبرى، مُوجَزةً في ملامحها العامة. قال المرَقِّشُ الأصغر، وهو أقدم من الحادرة، وقد صوَّر اللحظة نفسها، على نحوٍ قريب، من أبيات زهير السابقة:

تَـراءَتْ لَنـا يومَ الرَّحيلِ بـوارِدٍ وعَذْبِ الثَّنايا لم يَكُنْ مُتَراكِمَا[2]
سَقاهُ حَبِيُّ المُـــزْنِ في مُتَهدِّلٍ مِنَ الشَّمسِ رَوَّاهُ رَبَاباً سَواجِما
أَرَتْكَ بِذاتِ الضَّالِ منها مَعاصِماً وخَدّاً أَسِيلاً كالوَذِيـلَةِ ناعِمـا

وتَبِعهما قيسُ بن الخَطِيم، وهو معاصر للحادرة:

راءَتْ لَنا يَومَ الرَّحيلِ بِمُقلَتَـــيْ غَرِيرٍ بِمُلْتَفٍّ مِنَ السِّدْرِ مُفـــرَدِ
وَجيدٍ كَجيدِ الرِّئْـمِ صافٍ يَزينُهُ تَوَقُّدُ ياقـــوتٍ وَفَضْلِ زَبَرْجَدِ

فهؤلاء الشعراء وأمثالُهم، ممن عَرَضُوا الرسم هذه الصورة، يَتّفقون في جملتهم، في تسجيل "لحظة الترَّائي"، مُعتمدين الموقفَ نفسَه، ومعتمدين بعضَ العناصر الكبرى، في تسجيل هذه اللحظة، كما نرى، لَكنهم يختلفون في حجم الصورة بعامة، وفي بعض عناصر التشكيل بخاصة، تَبَعاً للتجربة الشعرية الماثلة في النص، وتبعا للعلائق التي تربط بين العناصر التي يتشكل منها هذا النص. ويبقى الحادرة متميزا بين هؤلاء الشعراء، على نحوٍ ما بيّنا، قبل قليل، مُنَبِّهين إلى أن حركية الصورة، ولا سيما في ارتباطها ب–"التشبيه النموذجي لطعم الثغر بالراح، يمازجها غَرِيضُ السّارية"، تظل علامة شاهدة، على فَرَادة هذا النص وتَمَيُّزِه في هذا الباب.

1– المرشد 1/260.

2– الأبيات من قصيدة للمُرَقِّش الأصغر، (المفضليات بتحقيق شاكر وهارون ص 244 ، المفضلية 56).

مِنْ بُكُورِ سُمَيّةَ إلى بُكور اللذّات

يأتي الفخر في العينية، بعد النسيب مباشرة، مبدوءاً بسُمَيَّةَ هنا، كما بُدئ بسُميّة هناك، إشارةً من الشاعر، إلى ترابطهما وتداخلهما، وتَقارُبِ المعاني فيهما وتَصاقُبِها. وفي إعادة ذكر سمية هنا، "هزّةٌ ونشاطٌ"، يستدعيهما انعطافُ القول، ويستوجبهما نشاطُ المتلقي، ويُفيدهما تَكرارُ الكلمة.

وتتصدر قيمةُ الوفاء والشجاعة جميعَ القيَم التي يفخر بها الشاعر، إشارةً منه إلى ما حصَل منها من إخلاف، وصَرْم، لحظةَ الرحيل، ودَعْماً لهذا التقارب بين المعاني في الوحدتين. وذاك هو المسوّغ لتفصيل القوْل في معنى الوفاء والشجاعة، والإقامةِ بَدَلَ الظّعَن، وهو المُسَوّغ بعدُ للفخر بهذه المعاني نفسِها، من جهات أخرى (وصف الخمر، والرحلة)، خلافاً لما انتهجه في باب النسيب، حين اقتصر على جهة واحدة (الحبيب)، افتناناً وتنويعاً ومقابلةً.

على أن المتأمّل في باب الفخر، من جميع جهاته: جهةِ الفخر بالقيم، وجهة وصف الخمر، وجهةِ الرحلة، يُدْرك تَجَلِّيَيْنِ أساسَيْن:

أولهما: قِلّةُ الاحتفال بالصور في الجهة الأولى، إن لم نقل خُلُوّها وانعدامَها، وإن لم تَخْلُ من عناصرَ تشكيلية أخرى، ذات أبعاد بلاغية أيضا، على نحوِ ما نرى في الأفعال المضارعة التي ساق فيها تلكَ القيَمَ، لتُفيدَ الحضور المتجدّد، في نَسَقيَّة وترابط واستمرار، تؤديه تلك الواوِ العاطفة، لتُشْعرك بالتعاضد والتساند، دَعْماً للقبيلة، وحِفاظاً على المكارم (إنّا نَعِفُّ .. ونَكُفّ.. ونَقي.. ونُجِرّ.. ونخوض.. ونُقيمُ.. ويَظْعَنُ ..)، ويُغْنيه الإيقاع، ولا سيما القافية – وصَدَقَ المعرّي، وهو خبير بالقافية وسحرها – فإن "المَكْرُمة إذا شهدتْ لها القافيةُ، فهي ببقائها وافية، والمجدَ إذا حاطته القصيدة، لم تَعْصِفْ به النُّوَبُ كأنه أَصِيدة"[1].

وثانيهما: أن الجهتين الأخريين تطفحان بالصور الشعرية، ممزوجةً بالألوان، مُشْبَعةً بالحركات، غَنيّةً بالمعاني، على نحوٍ يكاد يماثل فيه النسيب، وإن اختلف مجالُ القول، تَبَعاً لاختلاف الطُّرُق والجهات، وتبعاً لاختلاف الأبعاد والدلالات[2]. والسّرُّ في ذلك – فيما نرى – يعود إلى ما بين الجهة الأولى، من مَسيس الصلة بالنسيب، على نحوِ ما أوضحنا،

1– الصاهل والشاحج 104. والأَصيدة: بَيْتٌ يُتّخذ من الحجارة للمال في الجبال، ويُطلق على فناء الدار والبيت. ولعل المعنى الأول هو المقصود في كلام المعري.

2– رَغْياً لهذه الظاهرة، وإشارةً منا إلى معالجتها على نحوِ ما أوضحنا، كان حديثنا في هذه الفقرة، بعنوان: "من بكور سمية، إلى بكور اللذات".

حتى لكأنهما وجهان لعملة واحدة. لذلك أمكن اعتمادُ التصوير في النسيب، دون الفخر، فبدا الأمر، وكأنه خروج على النَّسَق، علماً بأن الخروج على النسق، متى ما كان وراءه مُسَوِّغٌ بلاغي، ربما كان أدَلَّ على أصالة الفنان وقدرته وشجاعته، واستناداً إلى أن الاستمرار "على نمط واحد لا يَحْسُنُ في الكلام، لما فيه من التكلف، ولما في الطبع من الملل عليه، ولأن الافتنان في ضروب الفصاحة، أعلى من الاستمرار على ضرب واحد"[1]. يؤكد ذلك ويَدْعَمُهُ، أن الشاعر آثر وصْفَ حالٍ سمية في باب النسيب، كما وَصَفَ حالة الإبل في باب تجشُّم الأسفار، وإن كان المقصودُ في البابين معا وصْفَ حاله هو، وَصْفاً غير مباشر، وبأسلوبٍ يقوم على المقابلة والتنوع والاختلاف.

عود على بدء

يبدو من هذا التحليل، أن كلمة الحويدرة، تستحق الاختيار، وتستحق الإنشاد، وتستحق القراءة، ويبدو من هذا التحليل أيضا، أن وصفها بال-"كلمة"، يكاد يكون من باب الحقيقة، لا من باب المجاز. فالقصيدة كلها مناجاة لِسُمَيَّةَ وغناءٌ لها، والقصيدة كلها نَصٌّ مترابط، على مستوى الصياغة والتركيب والمعاني. وقد رأينا كيف كانت سُمَيَّةُ حاضرة في وجدان الشاعر، بما اعْتَوَرَهُ من مشاعر وعواطف وأحاسيس، وفي نسيج النص، بما حَبَّرَهُ من ألفاظ وصور وتراكيب، وفي معاني الحب ومَدارج القِيَم، بما وَحّد بينها من جميل الصفات وعظيم الغايات. وقد رأينا كيف اتفق الحادرة مع أمثاله من الشعراء، في كل ذلك، وكيف اختلف معهم، فأجاد الصناعة، ونال الإشادة، واستحق المزية، وارتقى إلى مصافّ الفحول من الشعراء، وحُذّاقِ القَريض، وإن لم يكن من المُكْثرين ولا من المشهورين.

1- منهاج البلغاء 388.

الملحق
عينية الحادرة
برواية أبي محمد الأنباري[1]

1 – بَكَـــرَتْ سُمَيَّةُ بُكْـــرةً فتمتَّعِ
وغَدَتْ غُـــدُوَّ مُفارِقٍ لم يَرْبَعِ

2 – وَتزوَّدتْ عينـــي غَـداةَ لقيتُها
بِلوَى البُنَيْنَةِ نَظْـــرةً لـم تُقْلِعِ

3 – وَتصدَّفتْ حتـى اسْتَبَتْكَ بواضـحٍ
صَلْتٍ كمُنْتَصَبِ الغزال الأتْلَعِ

4 – وبمُقْلَتَيْ حَـــوْراءَ تَحْسِبُ طَرْفَها
وَسْنَانَ، حُـــرَّةِ مُسْتَهَلِّ الأَدْمُعِ

5 – وإذا تُنازعُـكَ الحديـــثَ رَأَيْتَـــها
حَسَناً تَبَسُّمُها لَذيـــذَ المَكْرَعِ

6 – بِغَرِيضِ ساريـــةٍ أَدَرَّتْـــهُ الصَّبا
مِنْ مـــاءِ أَسْجَرَ طَيِّبِ المُسْتَنْقَعِ

7 – ظَلَمَ البِطاحَ له انْهِلالُ حَرِيصَـــةٍ
فصَفَا النِّطَافُ له بُعَيْـــدَ المَقْلَعِ

8 – لَعِبَ السُّيُولُ به فأصبـــحَ ماؤُهُ
غَلَلاً تَقَطَّعَ في أُصـــولِ الخِرْوَعِ

*****

9 – أَسْمَيَّ ، ويحـكِ! هلْ سَمِعْتِ بغَدْرةٍ
رُفِعَ اللِّـــواءُ لنـــا بها في مَجْمَعِ

10 – إنَّا نَعِـفُّ فَلا نَريبُ حَليفَنَـــا
ونَكُفُّ شُحَّ نفوسِنا في المَطْمَعِ

11 – وَنقي بآمِنِ مالِنـــا أحسابَنـــا
وَنُجِرُّ في الهَيْجا الرِّمـاحَ وَنَدَّعـي

12 – وَنخُوضُ غَمْرَةَ كلِّ يـــومٍ كَرِيهَـةٍ
تَرْدي النُّفوسَ وَغُنْمُها للأَشْجَعِ

1– ديوان المفضليات، شرح أبي محمد القاسم بن محمد بن بشار الأنباري، تحقيق لايل 63.48.

13 – وَنُقيمُ في دار الحِفَاظِ بُيوتَنـــا
زَمَناً، وَيَظْعَنُ غَيْرُنـــا للأَمْرُعِ
14 – وَمَحَلِّ مَجْـــدٍ لا يُسَرِّحُ أهـــلُه
يومَ الإقامـــةِ والحُلُولِ لِمَرْتَعِ[1]
15 – بِسَبِيلِ ثَغْرٍ لا يُسَـــــرِّحُ أهْلُه
سَقَمٍ يُشارُ لقـــــاوَُهُ بالإِصْبَعِ

*****

16 – فسُمَيُّ مـــا يُذْريكِ أنْ رُبَّ فتْيَة
باكَرْتُ لذَّتَهُـــمْ بأَدْكَنَ مُتْرَعِ
17 – مُحْمَرَّةٍ عَقِـبَ الصَّبُوحِ عُيونُهمْ
بمَرىً هناكَ منَ الحيـــاة وَمَسْمَعِ
18 – بَكَرُوا عَلَيَّ بسُحْرَةٍ فَصَبَحْتُهُمْ
مِنْ عاتقٍ كَدَمِ الغزال مُشَعْشَعِ[2]

19 – مُتَبَطِّحِينَ على الكَنِيف كَأَنَّهُمْ
يَبْكُونَ حَوْلَ جِنـازةٍ لـمْ تُرْفَعِ[3]

*****

20 – وَمُعَرِّضٍ تَغْلِـــي المَراجِلُ تحته
عَجَّلْتُ طَبْخَتَهُ لِرَهْطٍ جُـــوَّعِ
21ـ وَلَدَيَّ أَشْعَثُ باسِطٌ لِيَمينه:
قَسَماً لقدْ أَنْضَجْتَ ، لـمْ يَتَوَرَّعِ

*****

22 – وَمُسَهَّدِينَ منَ الْكَـلَال بَعَثْتُهُمْ
بَعْدَ الرُّقَادِ إلى سَوَاهِـــمَ ظُلَّعِ
23 – أَوْدَى السَّـفَارُ بِرِمَّها فَتَخالُـها
هِيماً مُقَطَّعَةً حِبَـــالَ الأَذْرُعِ

1– هذا البيت زيادة من رواية ابن الأعرابي وحده. وبين هذا البيت، والذي بعده تداخل نشأ عنه ضعف في التركيب واضطراب في المعنى، مما جعل بعض الدارسين يشكون في نسبته إلى الحادرة، ويرجحون أنه سقط في القصيدة من أحد الرواة، متمنيا لو لم يَرْوِهِ ابن الأعرابي. انظر "الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه" 247-248 ، و"قراءة في الادب القديم" 213.

2 – وروى غيره قبل "بكروا علي بـحرة"، هذا البيت، وهو "متبطحين على الكنيف" (شرح المفضليات للأنباري 60).

3 – وبعده "بكروا علي بـحرة"، البيت الذي قبله (نفسه 60).

24 – تَخِذُ الْفَيَافِيَ بالرِّحَالِ وكلُّهـا
يَعْدُو بِمُنْخَـرِقِ القَمِيصِ سَمَيْدَعِ

25- وَمَطِيَّةٍ حَمَلْتُ رَحْـلَ مَطِيَّـــةٍ
حَرَجٍ تُنَـمُّ مِنَ العِشَـــارِ بِدَعْدَعِ

26- وَمُنَـاخِ غَيْـــرِ تَئِيَّةٍ عَرَّسْتُهُ
قَمِنٍ مِنَ الحِدْثَـــانِ نابِي المَضْجَعِ

27- عَرَّسْتُهُ وَوِســـادُ رَأْسِـي سَاعِدٌ
خَـاظِي البَضِيعِ عُرُوقُـهُ لَـم تَدْسَعِ

28- فَرَفَعْتُ عنْـــهُ وهْـوَ أَحْمَرُ فاتِـرٌ
قَـدْ بـانَ مِنِّي غَيْـرَ أَنْ لَـمْ يُقْطَعِ

29- فَتَرَى بِحَيْثُ تَوَكَّـــأَتْ ثَفِنَاتُها
أَثَراً كَمُفْتَحَصِ الْقَطَا للمَهْجَعِ[1]

30- وتَقِي إذا مَسَّتْ مَنَـاسِمُها الحَصَى
وَجَعـــاً وإنْ تُزْجَرْ به تَتَرَفَّـعِ[2]

31- ومَتَـاعِ ذِغْلِيَّـــةٍ تَخُبُّ بِراكِبٍ
مَـاضٍ بِشِـــيعَتِهِ وغَيْرِ مُشَيِّـعِ[3]

1- هذا البيت آخرها في رواية الأصمعي. وآخرها في رواية ابن الأعرابي: فرفعت عنه وهو أحمر فاتر.
2- لم يرد في الديوان والاختيارين، وهو زيادة الأنباري، من غير رواية أبي عكرمة. وهو في رواية ابن الأعرابي بعد قوله بدعدع.
3- لم يرد في الديوان والاختيارين، وهو زيادة الأنباري كذلك، من غير رواية أبي عكرمة.

المصادر والمراجع

أولا: المصادر

- الاختيارين، صنعة الأخفش الأصغر، تحقيق فخر الدين قباوة، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط 2/1984.
- الأغاني لأبي الفرج الأصبهاني، طبعة مصورة عن دار الكتب، بيروت.
- تحرير التحبير لابن أبي الأصبع، تحقيق حفني محمد شرف، لجنة إحياء التراث الإسلامي، 1963.
- التذكرة الحمدونية لمحمد بن الحسن ابن حمدون، تحقيق إحسان عباس وبكر عباس، دار صادر بيروت، ط 1/1996.
- ديوان ذي الرمة، تحقيق عبد القدوس أبي صالح، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط 3/1993.
- ديوان شعر الاخطل، صنعة السكري، تحقيق فخر الدين قباوة، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط 2/1979.
- ديوان شعر الحادرة، تحقيق ناصر الدين الأسد، دار صادر، بيروت، ط 2/1980.
- ديوان الفرزدق، دار صادر، بيروت.
- رسالة الغفران لأبي العلاء المعري، تحقيق عائشة عبد الرحمن، دار المعارف بمصر، الطبعة الثامنة.
- روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والسبع المثاني، لشهاب الدين الألوسي، دار احياء التراث، بيروت لبنان.
- شرح اختيارات المفضل للتبريزي، تحقيق فخر الدين قباوة، دار الفكر- بيروت، ط 2/1987.
- شرح الحماسة للمرزوقي (شرح ديوان الحماسة)، تحقيق أحمد أمين وعبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، ط 1/1991.
- شرح ديوان كعب بن زهير، دار الكتب، القاهرة، ط 1/1950.
- شرح ديوان المفضليات، أبو محمد القاسم ابن بشار الأنباري، تحقيق كارلوس يعقوب لايل، مطبعة الآباء اليسوعيين، بيروت 1920.
- شرح شعر زهير بن أبي سلمى، صنعة أبي العباس ثعلب، تحقيق فخر الدين قباوة، مكتبة هارون الرشيد للتوزيع، دمشق، ط 3/2008.
- شرح هاشميات الكميت لأبي رياش، تحقيق داود سلوم، ونوري حمودي القيسي، مكتبة النهضة العربية، بيروت، ط 2/1986.
- الصاهل والشاحج لأبي العلاء المعري، تحقيق عائشة عبد الرحمن، دار المعارف مصر، ط 2/1984.
- طبقات الشعراء لابن المعتز، تحقيق عبد السار أحمد فراج، دار المعارف بمصر.
- طبقات فحول الشعراء لابن سلام الجمحي، تحقيق محمود شاكر، مطبعة المدني، القاهرة.
- العقد الفريد لابن عبد ربه، تحقيق محمد سعيد العريان، المكتبة التجارية الكبرى 1953.

- فحولة الشعراء للأصمعي، تحقيق ش. تورّي، قدّم لها صلاح الدين المنجد، دار الكتاب الجديد، ط 1/1972.
- الكامل لأبي العباس المبرد، تحقيق محمد أحمد الدالي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط 2/1993.
- مختصر تاريخ دمشق، ابن منظور، تحقيق مامون الصاغرجي أحمد حمادي، مراجعة رياض عبد الحميد، دار الفكر، دمشق، ط 1/1984.
- المفضليات للمفضل الضبي. تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام محمد هارون، دار المعارف بمصر، الطبعة الخامسة.
- الممتع في صنعة الشعر، عبد الكريم النهشلي، تحقيق محمد زغلول سلام، منشأة المعارف بالأسكندرية.
- منتهى الطلب من أشعار العرب، محمد بن المبارك ابن ميمون، تحقيق محمد نبيل طريفي، دار صادر– بيرت، ط 1/1999.
- منهاج البلغاء لحازم القرطاجني، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي. ط 3/1986.
- نقد الشعر لقدامة بن جعفر، تحقيق كمال مصطفى، الطبعة الثالثة.

ثانيا: المراجع

- الأعلام للزركلي، دار العلم للملايين، بيروت، ط 15/2002.
- جماليات الشعر العربي، هلال الجهاد، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط 1/2007.
- الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه، محمد النويهي، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة.
- في بلاغة النص الشعري القديم معالم وعوالم، محمد الأمين المؤدب، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بتطوان – المغرب، ط 1/2010.
- في الشعرية، كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط 1/1987.
- قراءة في الأدب القديم، محمد محمد أبو موسى، مكتبة وهبة، القاهرة، ط 3/2006.
- مختارات من الشعر الجاهلي، أحمد راتب النفاخ، مكتبة دار الفتح، دمشق 1980.
- المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، عبد الله الطيب، الأجزاء الثلاثة الأولى، دار الفكر، بيروت، ط 2/ 1970، والجزء الرابع بقسميه، مطبعة جامعة الخرطوم، ط 2/1992.

المقالات

- التكوين الجمالي في قصيدة الحادرة الذبياني، عبد الكريم محمد حسين، مقال بمجلة جامعة دمشق، من ص 41 إلى ص 85، المجلد 27 العدد الثالث + الرابع 2011 .