الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة باتنة1

كلية اللغة والأدب العربي والفنون
قسم اللغة والأدب العربي

المرجعية المعرفية للمقدمة الطللية بين الجاهلية وصدر الإسلام

-دراسة في النسق الثقافي-

رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب المغربي القديم

تقديم الطالب:
خميسي آدامي

إشراف الأستاذ الدكتور:
عبد القادر دامخي

لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة الأصلية	الصفة
متقدم الجابري	أستاذ محاضر - أ-	جامعة باتنة -1-	رئيسا
عبد القادر دامخي	أستاذ	جامعة باتنة -1-	مشرفا ومقررا
شراف شناف	أستاذ محاضر - أ-	جامعة باتنة -1-	عضوا ممتحنا
عبد الغني بارة	أستاذ	جامعة سطيف -2-	عضوا ممتحنا
عزيز لعكايشي	أستاذ	جامعة قسنطينة	عضوا ممتحنا
محمد خليفة	أستاذ	جامعة الأغواط	عضوا ممتحنا

السنة الجامعية 2016 – 2017

مقدمة

يبدو في أحيان كثيرة أن علاقتنا بالقصيدة العربية القديمة هي علاقة إشكالية وملتبسة، لأنها تبدو رهينة معادلة مراوغة، سواء في مستوى تلقينا لها وحضورها في وعينا؛ قراءة واستمتاعا، أو في مستوى المقاربة النقدية المتخصصة التي نقدمها بين يديها؛ تحليلا ودراسة وتفكيكا، والمعادلة هنا قائمة أساسا على ما نتوهمه ألفةً حميمة تشكلت مع الزمن بيننا وبين هذه القصيدة. ومعلوم أن الألفة هي دائما ذات حدين؛ تقربنا من الأشياء، فنتوهم الفهم والوعي والاستيعاب، وهذا حدها الأول، ولكنها تقتل فينا الدهشة والانبهار، وهما شرطا المعرفة، وهذا هو حدها الثاني.

وأتصور أن تفجير حدي هذه المعادلة يمكن أن يتحقق عبر تعميق فعل الاتصال الذي يروم الكشف والاستبصار، ويحاول بمجاهدة وكد أن يردم الهوة بيننا وبين هذه القصيدة، وأن يهز أركان القراءة الجاهزة التي هندست وعينا بها.

إن النص يأتي إلينا، وهو يجر معه تاريخا من القراءات، هي بمثابة آثار "قلم"، وليس خافيا أننا نجد عسرا كبيرا في تخليصه وتخليص أنفسنا من أسرها وإكراهاتها.

وربما كانت القصيدة العربية القديمة– وبسبب أنها قديمة أساسا– من أكثر النصوص عرضة للقراءة شرحا وتفسيرا وتأويلا، تنتقل بها من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار، وتمعن فيها تشريحا وتفكيكا، وتضرب في أصقاعها وجغرافيتها، يرفدها في ذلك ما تراكم من حول هذه القصيدة من طرائق فهم وتلق، ويغريها حِلم هذه القصيدة نفسها مرة، وغربتها عن أصحابها مرة ثانية، وابتعادها عن سياقها المجتمعي والثقافي مرة ثالثة.

إن انفتاح هذه القصيدة مغر، وتأبيها على القراءة النهائية مثير ومستفز، وستظل شأنها شأن النصوص الصعبة موطن الأسئلة الشائكة والهموم المؤرقة.

لقد تأسست القصيدة العربية القديمة، والجاهلية على وجه الخصوص على تمثل الشاعر العربي لشروط واقعه الفردي والجماعي، بكل ما يتقاذف هذا الوجود من أخطار وحتميات وإعاقات وأسئلة، فكانت نتاجا وجدانيا ومعرفيا، يطرح سؤال الوجود بكل عمقه ومأساويته، ويبحث عن إجابة السؤال من خلال استنطاق علامات هذا الوجود في بعديها الإنساني والطبيعي.

وكانت في المستوى الفني والجمالي ناهضة على تشكيل خاص، وعلى معمارية في البناء متميزة؛ رؤية ولغة وصورة، ولا أحد ينكر أن جزءا كبيرا من نعمة البقاء التي حظيت بها هذه القصيدة، إنما يدين إلى جمالها الفني ونفاذ رؤيتها، وحركة علاماتها المتحررة وكثافة رموزها، رغم ما يتبدى في بنيتها السطحية من تشابه وتكرار ونمطية، مثلما يدين تماما إلى حمولتها المعرفية، وخطابها الفكري، فالشعر ليس مستودع النغم واللحن والمتعة الجمالية الخالصة، ولكنه أيضا مستودع الحقيقة والمعرفة.

ولقد طرحت في بحث سابق، قدم لنيل شهادة الماجستير في اللغة والأدب العربي، موسوم بـ:"المعلقات السبع– دراسة في سيمياء الثقافة"، سؤالا أدعيه أساسيا هو: من كتب المعلقة؟ الشاعر أم الثقافة التي تحرك في سياقها؟ وحاولت إجابته، وككل باحث مبتدئ، يشكو عثرات الطريق ووحشة المسلك وتجهم المنهج، جاءت الإجابة متهالكة، حسيرة بلا يقين – إذا جاز أن نتحدث عن يقين مع النص– أورثت الحيرة وولدت أسئلة جديدة.

وفي سياق هذه الأسئلة الجديدة، والتي سيتضح أبرزها لاحقا، يأتي البحث الموسوم بـ:

"**المرجعية المعرفية للمقدمة الطللية بين الجاهلية وصدر الإسلام**– دراسة في النسق الثقافي"

دون أن يدعي فضل الإسهام والإضافة، ويتجرأ على الكمال يناوشه، وقصاراه أن يقف أمام الحقيقة يطلبها ضالة وبغية.

ويتأسس هذا البحث عندي على جملة من الأسباب تظهره وجيها قابلا للمعالجة والمقاربة، وتتولد الرغبة فيه ذاتيا وموضوعيا مما يلي:

1– الأسباب الذاتية:

* – نزوع مكين إلى الشعر، لا بعدّه مجلى لما هو جمالي ووجداني فحسب، بل أيضا كشكل معرفي ونص ثقافي، ومقولة معرفية تمت حيازتها جماليا.

*- ولع خاص بالشعر العربي القديم، نشأ بفعل قناعة تقول إنه شعر لم يقل بعد كل ما عنده، لأننا لم نعامله - بعدُ أيضا- بما يستحق. إنه في نظر هذه المسوغات يمثل الذاكرة النصوصية، والصوت العربي الذي كناه، والذي ما زال مستمرا فينا.

*- ميل إلى الشعر الجاهلي خصوصا، تغذى من جملة قراءات، خاصة تلك التي تنتظم في سلسلة القراءات النقدية الجديدة لشعرنا القديم.

2- **الأسباب الموضوعية:**

*- انطلاق هذا البحث من تصور لا يرى الشعر إنتاجا وجدانيا صرفا، ولا فيضا جماليا خالصا، يطغيان على ما عداهما بل هو أيضا وإلى جانب ذلك رؤيا للوجود، وطريقة في ممارسة هذا الوجود، وأن اكتفاءنا بالنظر إلى الوجه الجمالي منه، يضمر بالضرورة إلغاءنا الصريح للصوت الأخر للشاعر، للصوت المعرفي المترع بنبض السؤال والتاريخ والوجود. إن جزءا كبيرا من الشعر العربي مطمور تحت جماليته.

*- تصدر القناعة الموضوعية الثانية من رؤية تعتبر أن المشاكلة والتكرار والنمطية التي ترتفع في مقدمة أغلب القصائد العربية القديمة وعلى امتداد عصور عديدة، هي أفدح التهم التي هاضت جناحها، وتكرس ذلك في كثير من الدراسات التي عجزت عن رؤية المختلف في المؤتلف، وعن اكتشاف الفردي المتميز داخل المتشابه المتكرر، تبعا لإنكارها للسياقات الثقافية والمعرفية التي صدرت عنها تلك النصوص.

*- سعي إلى تقديم مقاربة نقدية متواضعة ينكشف فيها الخطاب المعرفي للمقدمة الطللية، وهو الخطاب الذي يتفرد ويتعدد ويختلف، حتى وإن بدت هذه المقدمة فردا صمدا لا يغيرها كر الزمان ولا تبدل المكان.

*- وفرة ما كتب ويكتب في وعن الشعر العربي القديم، وهي وفرة تسد بالتأكيد ثغرات كثيرة، وتمنح للبحث مشروعية وصدقية ومرجعية لا يستطيع كل بحث الاستغناء عنها.

إشكالية الدراسة: إذا كان في المسوغات السابقة ذاتية كانت أو موضوعية، ما يشير تلميحا إلى الإشكالية التي ينوي هذا البحث الانطلاق منها، فإنه يمكن إضافة الأسئلة التالية حتى ترتسم صورة هذه الإشكالية بوضوح أكثر والتي يمكن حصرها فيما يلي:

1- إذا كان من المسلم به أن المقدمة الطللية كانت عتبة نصية، تحولت إلى عرف نصوصي ثابت، امتد عبر أزمنة طويلة، ومارس حضوره إبداعا وتجدُّره تلقيا، فهل معنى ذلك أن هذه المقدمة الطللية هي واحدة فعلا عند جميع الشعراء؟ وأنها تتكرر عندهم بفعل الشفاهية والإنشاد رغم ما في مواقفهم من تباين وما في رؤاهم من مغايرة واختلاف؟ ألا يمكن أن نقول إن هذه الواحدية مخاتلة ومراوغة؟

وإذا سلمنا أنها تحولت في إطار العصر الواحد إلى تقليد اطمئن إليه الشعراء، وصيغة باركتها ثقافة الإبداع والتلقي معا، فالسؤال حينئذ هو: لماذا ظلت هذه المقدمة مستمرة في الحضور، تخترق الزمان والمكان، وكأنها لا تكاد تعترف بالمرجعيات وهي تتغير، والخلفيات الدينية والثقافية والاجتماعية وهي تنتقل من حال إلى حال؟ ألا يمكن أن نصنفها وهي تفعل ذلك بأنها الجزء الذي لا يستحق أن يقرأ في القصيدة العربية لأننا ببساطة سنكتفي بقراءتها في القصيدة الأولى؟

2- لقد كانت الوقفة الطللية في إطار الفترة السابقة للإسلام لحظة ثقافية اختزلت سؤال الحياة والموت، وهم الوجود والعدم، ومجلى لكثير من هموم الذات، الفردية والجماعية، وحملت القصيدة الشعرية أمانة طرح هذا السؤال في كل مقدمة من مقدماتها، وعند أغلب شعرائها، بما ينبئ عن ثقل هذا السؤال على ضمير الشاعر ووعيه، لكنها كانت تعود في مطلق الأحوال خائبة أو كالخائبة، لأن المعرفة التي انطلق منها الشاعر الجاهلي هي معرفة مأزومة، ظلت مرتبطة بعصر أدرك شعراؤه حدود هذه الأزمة، لكنهم ظلوا معلقين، تماما كأطلالهم، في فراغ الوجود الذي يحاصره الفقد والمحو والعجمة.

والسؤال حينئذ هو: ماذا عن هذه المقدمة وقد أظل الناس عهد جديد، هو عهد الإسلام، الذي وصل بين الأرض والسماء، وأسس مخيالا مبتكرا، وشرع للناس طرائق

جديدة، لا في ممارسة الحياة والدين فحسب، بل أيضا في فهم الذات والحياة والعالم، فنهضت فيه معرفة جديدة، بنت نفسها على أنقاض معرفة متهدمة بعجزها؟

ألا يمكن والحال تلك، أن يقال إذن إن المقدمة الطللية هنا غير المقدمة الطللية هناك؟ رغم ما يبدو على السطح الخارجي من تشابه وتكرار ونمطية؟ ألا يمكن أن نفترض أن كلا المقدمتين – في أطار العصر الجاهلي ثم في إطار عصر صدر الإسلام– تمثلان لحظتين تاريخيتين ثقافيتين مختلفتين تصلان إلى حد القطيعة، لأنهما تنطلقان من أفقين معرفيين مختلفين؟

لقد استمرت المقدمة الطللية شعريا وفنيا، ولكنها اختلفت معرفيا وثقافيا.

ولعل عدم إيماننا بأمر كهذا لهو إهدار لقدرة الشاعر على صناعة المعرفة، وإهدار أيضا، لقدرة الدين الجديد على إحداث التغيير الذي كان مطلبا أساسيا من مطالبه روحيا واجتماعيا وأخلاقيا.

3– ألا تمثل المقدمة الطللية في العصرين معا، مساحة واسعة لتجمع جملة كبيرة من الأنساق الظاهرة منها والمضمرة، إذ هي مفتتح النص، وفي المفتتح تتزاحم الخطابات، وتحتشد الرسائل، ويغدو الطلل نتيجة ذلك نصا ثقافيا يتجاوز مُعطاه البيئي الصرف، ويتعالى عن أيقونيته الجامدة، ليتحول إلى رمز أو تورية ثقافية تتوارى خلفها النوايا والمقصديات المعلنة والمسكوت عنها قي آن واحد؟

منهج الدراسة: تتردد في أدبيات النقد مقولة مهمة تذهب إلى أن الإشكالية التي يطرحها بحث ما، هي التي تستدعي منهجها استدعاء طبيعيا، وتأسيسا على ذلك فإن هذا البحث اختار منهجيا منجز النقد الثقافي، الذي يعد نشاطا نقديا واسعا ومنفتحا، فهو إذ ينخرط ضمن النقد النصوصي المنشغل بالعلاقات الداخلية بين مكونات النص وبناه، يظل مشرعا أمام ربط النص بالأنساق الثقافية التي تتسرب إليه، بوعي من المبدع حينا، وعلى غفلة منه في أحيان كثيرة. والمقدمة الطللية التي يعالجها البحث هنا هي ظاهرة إبداعية وشعرية، ولكنها أيضا ظاهرة وجملة ثقافية.

كما استفاد البحث من المنجز النظري الأنتروبولوجي، والذي أتصور أن مقولاته أصبحت تمثل مدخلا مناسبا لمقاربة النص الأدبي، وأن اقتراحاته المنهجية فيما يتصل بالإنسان والدين والثقافة ومنظومة القيم، يمكن أن يسهم في إضاءة جوانب كثيرة، يكون الدرس النقدي قد غض النظر عنها، خاصة حين ارتبط بمقولة "النص" بعده دالا لا يحيل إلا على نفسه.

خطة الدراسة: جريا على سنة المواءمة بين النظري والتطبيقي وعدم تجزيء البحث بينهما، مما قد يوقع في مأزق منهجي ومعرفي، انطلاقا من المفارقة التي يمكن أن تلاحظ بين ما يُدعى نظريا ويُعجز عن تمثله تطبيقيا، فقد حرصت أن تستجيب مباحثي وفصولي لهذا المقترح المنهجي، وأن يكتسب كل فصل نسبة معينة من الاستقلالية، بحيث لا ترتبط هذه الفصول ارتباطا يلزم القارئ بالمتابعة الخطية الصارمة، ولا تنفصل بالمقابل عن بعضها البعض انفصالا يبديها أمشاجا متفرقة. وقد أخذت خطة البحث الشكل التالي:

1- **مدخل:** وقد وسمته بـ " **الطلل حفريةً ثقافية**"، وفيه حاولت أن أضع الطلل في إطاره الثقافي، وفق ثلاثة مداخل أو مسارات أساسية، أخذ الأول عنوان: "**الطلل من المعجم إلى الظاهرة**" وفيه حاولت أن أكشف أن الطلل ليس مجرد مفردة، أو وحدة لسانية مطروحة للتداول، ولكنه كلمة محورية في الشعرية والثقافة العربيتين، تتجاوز وعي المعجم إلى لاوعيه، وتختزل طريقة الشاعر العربي القديم في معاينة الوجود، ولذلك فالطلل يرتقي إلى مستوى الظاهرة الأدبية والثقافية. بينما أخذ المسار الثاني عنوان: " **الطلل من الطبيعة إلى الثقافة**"، وفي سياق هذا العنوان سعيت إلى وضع الطلل في إطار الثنائية الأنتروبولوجية الطبيعة/ الثقافة، ابتغاء الكشف عن فكرة أن الطلل هو معطى طبيعي، تحول عبر الوعي الشعري النافذ والمتجاوز إلى معطى ثقافي، وأن هذا التحول هو نتيجة مترتبة عن العملية الترميزية التي مارسها العقل العربي، بما يتجاوز به صفات البدائية وتدني النوعية والسذاجة الفكرية والمعرفية، التي عادة يتردد صداها في بعض الدراسات. أما المدخل الأخير فهو الموسوم بـ : " **الطلل من النسق الأدبي إلى النسق الثقافي**"، وهو مدخل جاء تبعا لسابقه، فإذا كان الطلل قد تحول إلى رمز شعري، وإلى نسق ثقافي فإن

هذا المسار جاء ليكشف عن طبيعة الممارسة الثقافية للدراسات التي تناولته، خاصة تلك التي تجاوزت النظر إليه بعده إفرازا طبيعا للبيئة العربية الصحراوية القائمة على الترحل والتنقل. فالطلل في تصور هذا المسار، كائن نصي، حمل أبعادا ترميزية وتخييلية وثقافية. ولذلك فهو مرشح ليكون بؤرةَ احتشادِ جملة كبيرة من الأنساق.

2- **الفصل الأول:** والذي وسمته بـ : "**ذاكرة النص ووهم المشاكلة**"، وقد طرح هذا الفصل في البداية سؤالا مرتبطا بميلاد الطلل وبدايات تشكله، مستفيدا من أطروحات الأنتروبولوجية الثقافية في نظريتها الموسومة بنظرية الانتخاب الثقافي، والتي يقترح بعض الدارسين وصْلَها بنظرية الانتخاب اللساني، قصد تفسير نشأة وميلاد كثير من الظواهر وتشكل كثير أيضا من الصيغ الفنية والإبداعية. غير أن هذه الظواهر والأشكال والصيغ ليست مفروضة على الشعراء فرضا، إذ يمتلك كل شاعر هامشا كبيرا من الحركة خارجها والتحرر من قيدها النسقي، وقد كانت دراسة مقدمة قصيدة الشاعر لقيط بن يعمر الأيادي العينية نموذجا لمعاينة هذا الفرض. كما سعى هذا الفصل في جزئه الثاني إلى اختبار فكرة أن المقدمة الطللية التي تُعدُّ مكونا نصيا مركزيا في القصيدة العربية القديمة، تملك ذاكرة حيوية ومتحركة، تدفعها إلى تناسلات وتناصات وتداخلات لا حصر لها، وأن كل مقدمة طللية كانت تحاول أن تشق طريقها مستندة في ذلك إلى هذه الذاكرة، لكن دون أن تسقط في التماهي الكلي، والمشابهة الآلية لغيرها من المقدمات. وقد كانت مقدمتا الأعشى الكبير وبشر بن أبي خازم نماذج للكشف عن ذلك.

3- **الفصل الثاني:** والذي أخذ العنوان التالي:" **جدل الأنساق الثقافية وتحولات النص**"، وفيه سعيت إلى أن أحدد مفهوم المرجعية المعرفية الذي سيتبناه البحث، والعلاقة القائمة بين الشعر كفاعلية إبداعية لها أبعادها الثقافية وبين المعرفة، ثم انتقلت إلى مرحلة أخرى في البحث لأضع المقدمة الطللية الجاهلية تحديدا في بؤرة الاهتمام، مسائلا علاماتِها وأنساقَها في علاقتها مع بقية الوحدات النصية التي تليها، بغية الكشف عن طبيعة الرؤيا التي تصدر عنها القصيدة ككل. لأن هذه الرؤيا تبدو من وجهة نظر معينة أنها المسؤولة عن دلالة المقدمة الطللية فنيا ومعرفيا. وحاولت تتبع الأنساق الثقافية وطبيعة الجدل القائم بين معلنها ومضمرها، وقد كانت مقدمة معلقة امرئ القيس مادة

المقاربة الأولى التي وضعتها تحت عنوان "بكائيات الصحراء" حيث يحيل الطلل فيها على نسق التحول نحو المحو، رغم حرص الشاعر على تقديمه ثابتا والتركيز على تكثيف الأمكنة التي يتوزع الطلل في أرجائها. وكانت مقدمة معلقة الشاعر عمرو بن كلثوم مساحة للمقاربة الثانية، وفيها عرضت للمقدمة الخمرية التي بدت خمرية معجما لكنها كانت طللية خطابا ومعرفة، ثم عرضت من خلالها ومن خلال المعلقة ككل للنسق القبلي بعده بديلا عن انهزامية التجربة الخمرية / الطللية. وعقدت في سياق ذلك مقابلة بين خطاب المعلقة وهي نص شعري، وبين وصية للشاعر نفسه، وهي نص نثري، قصد الكشف عن صراع الأنساق وتنافر محمولاتها المعرفية. ثم عرضت لمقدمة الشاعر عمرو بن قميئة كشفا عما سميته تعارضا وجوديا بين المقدس والمدنس فيها. وهدف الفصل في العموم إلى البرهنة أن المقدمة الطللية في إطار العصر الجاهلي، لم تكن مقدمة مكرورة ومعادة، وأن كثيرا من المقدمات تختلف في مرجعياتها وخلفياتها.

4- **الفصل الثالث:** والموسوم بـ: "**المقدمة الطللية والمخيال الإسلامي الجديد**"، وهو فصل تتبع في البداية جملة من العلامات الثقافية التي يرى البحث أنها أسهمت في تشكيل المخيال الإسلامي الجديد، كما سعى هذا الفصل إلى مقاربة القصيدة المخضرمة بداية، وقصيدة صدر الإسلام ثانيا كمتن ينكشف من خلال دراسة الأولى الصراع النسقي الذي كان يعيشه الشاعر في المستوى الذهني، حين وقع بين لحظتين زمانيتين، تشده الأولى إلى مرجعياتها وتقاليدها، وتنهد به الثانية إلى مرجعية جديدة هي قيد التشكل، ولكنه لم يستطع بعد استيعابها. بينما ينكشف في دراسة الثانية انقطاع النسق الثقافي الثاني عن الأول، بما ينبئ عن تمثل الشاعر الإسلامي لمرجعية جديدة. وقد كانت مقدمات كعب بن زهير والعباس بن مرداس والنابغة الجعدي وحسان بن ثابت مادة المقاربات التي أنجزها البحث في هذا الفصل.

5- خاتمة: وفيها رصدت جملة النتائج التي خلص إليها البحث.

وإذا كان لا بد أن ينتهي الباحث في هذا الموطن من المقدمة إلى الحديث عن الصعوبات التي اعترضت طريقه، فإني أسوق حديثا متصلا بلغة المتن الشعري الذي

عالجته الأطروحة، إذ هي لغة كزة نافرة شموس، تنتمي إلى حساسية لغوية وفنية وجمالية، بيننا وبينها آماد في الزمان بعيدة، وأنا لا أقصد في ذلك دلالاتها القاموسية المعجمية، فتلك مهمة تذللها المعاجم والقواميس المتاحة، ولكني أقصد إلى الإيحاءات الخفية، والدلالات الحافة بكل كلمة عند متكلميها الأوائل، وإلى لاوعي المفردة، ومخبوءاتها الثقافية، وتلك مهمة منوطة بالمعاجم اللغوية التاريخية، وهي للأسف غير متاحة في اللغة العربية.

وإذ أسوق هذا الحديث عن الصعوبات المُعترِضة، فإني أعلن هنا عن امتناني الخالص لأستاذي المشرف الدكتور عبد القادر دامخي، الذي ذلل الصعب في طريقي، وعلمني الحرية المسؤولة، وأخذ بيدي حين ادلهمت الطرق، وأرشدني إلى أن البحث في الشعر العربي القديم هو حضور دائم في ضمير الحاضر، كما أشكر جزيلا جامعة باتنة(1)، والقائمين على كلية اللغة والأدب العربي والفنون فيها، الذين سمحوا لي بالتسجيل والانتماء، والشكر موصول إلى جميع الأصدقاء والزملاء؛ فيصل حصيد وكمال طاهير وميلود رقيق وسعدي جموعي وداود نصر، لقاء تحفيزهم وتشجيعهم، وإلى الأستاذ الفاضل الذي كان نداؤه يأتيني من بعيد؛ تقوية للعزم وشدا للأزر، الدكتور عبد الحميد بن صخرية، وإلى الأساتذة أعضاء لجنة المناقشة، لقاء الاهتمام والحدب، وعرفانا بجميل التوجيه الذي يصوّب ويرشد ويقوِّم.

مدخل

الطللُ حفريةً ثقافيةً

1- **الطلل: من المعجم إلى الظاهرة.**

2- **الطلل: من الطبيعة إلى الثقافة.**

3- **الطلل: من النسق الأدبي إلى النسق الثقافي.**

شكّل الطّلل عنصرًا بنائيًّا مركزيًّا في القصيدة العربية القديمة، وظلَّ يمدُّ بنيتها، إبداعًا وتلقيًّا، بكثير من الخصوبة والغنى. وأغلب الظن أنّ ذلك قد تحقق لهُ عبرَ التفاعل العلائقي بينه وبين بقية المكونات النصية الأخرى، ثمّ عبر قدرته على تمثيل الوعي العربي، ورؤية الذات العربية لقضايا الوجود والحياة والموت، بما يؤشر لهُوية الطلل النصية والثقافية معًا.

إنّ النظر إلى الطلل بعدّه ظاهرة في النص، وفي الثقافة التي أُنتج في سياقها هذا النص، قد يكون كفيلا بتوسيع رؤية الدراسة النقدية لماهيته وعلاقاته وأسئلته، وتنشيط قراءة أنساقه الظاهرة والمضمرة، بما يمكن أن يُنبئ عن إمكانية فحص الرؤية العربية، من خلال الطلل، لا باعتباره تمظهرًا لسانيًّا لتجربة فردية أو جماعية، بل أيضا تجليًّا ثقافيا لازم القصيدة والعقل العربيين[1].

ولأن النص الإبداعي هو نتاج لغوي وجمالي ومعرفي في آن واحد، فإن الطلل الذي يتموضع في ثنايا ذلك كله، يغدو نسقا تعبيريا، ينهض على معجم لغوي خاص، يستند على وحدات لسانية مستقلة، ويقوم ثانيا على تمثيل جمالي للأشياء والكائنات، ويستوي ثالثا، خطابا معرفيا محملا برؤى واسعة، تستوعب هموم الشاعر في فرديته وجماعيته، وبناء على هذا التصور، يغدو الشعر ممارسة ثقافية، ويصبح الطلل داخل هذه الممارسة حاملا وممثلا للثقافة في اللحظة نفسها.

فالهوية الثقافية للطلل إذن، تنتقل به ضرورة، من الطبيعي الناجز والقار والمحايد، إلى الثقافي. وهو حين يستوي كذلك، فهو يأخذ وظيفته الرمزية، التي تنخرط به في منظومات

[1]– سعد حسن كموني، الطلل في النص العربي– دراسة في الظاهرة الطللية مظهرا للرؤية العربية– دار المنتخب العربي للدراسات والنش والتوزيع، بيروت، ط1، 1999، ص 24.

رمزية كثيرة، توسلها الإنسان العربي القديم، "لكي يؤسس ذاته في وجود الأشياء حين يجعلها معبرا إلى المعنى"[1].

فحضور المقدمة الطللية بالكثافة الملفتة، واستواؤها عتبة نصية، ونهوضها بالوظيفة الرمزية، إنباءٌ واضحٌ أن "الإنسان كائن رمزي"[2]. وأنه بذلك يؤسس لاختلاف جذري عن كل الكائنات الأخرى، لأنه دون غيره، يمتلك طاقة تجاوز المعطى المباشر، عبر تحويله وإعادة صياغته وفق غايات جديدة[3]. لذلك لا تكتسب الأطلال دلالتها، وربما أيضا شعريتها وطقسيتها، إلا بحضور الإنسان.

والواقع أن هذا المدخل يسعى إلى استكناه جملة من المقدمات النظرية، التي يتوسم أن العلاقة بينها وبين الطلل هي علاقة بنيوية، أو قُل إن فهم الظاهرة الطللية، قد لا يتاح له التحقق والانجلاء إلا عبر تفكيك عرى هذه العلاقات. ويهدف هذا المسعى كخلاصة نهائية له، إلى وضع المقدمة الطللية في إطارها الثقافي، ذلك أن الأطروحة التي أقدّم، تتأسس في تصوري على أنّ الطلل ليس تجليّا لسانيّا يسعى إلى القبض على لحظة منفلتة في حياة الشاعر فحسب، أو توثيق تجربة إنسانية متعينة في علاقتها بالمكان والمرأة فقط، بل هو أيضا حمّال معرفة توسلت باللغة لصياغة خطابها، وتحوّل –والحديث هنا عن الطلل– إلى نسق ثقافي، يستوعب بفاعلية بارزة بقية الأنساق الأخرى، "إذ من المسلّم به

---

[1]– هلال الجهاد، جماليات الشعر العربي – دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي– مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2007، ص13.

[2]– سعيد بنكراد، مسالك المعنى – دراسة في بعض أنساق الثقافة العربية – دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط1، 2006، ص7.

[3]– المرجع نفسه، ص7.

أن ثقافة أيّ مجتمع وتاريخه وعقله، لا يمكن أن تنفصل عن تاريخ لسانه، فالحياة والتواصل مع الآخرين يقتضيان لسانا مشتركا، ويحتفظ اللسان بأثر الثقافة المشترك"[1].

ويمكن بناء على هذا التصور، تسييج العلاقة بين الطلل وبين المقدمات النظرية المشار إليها إجمالا في الفقرة السابقة، بثلاثة خطوط أو مسارات أساسية هي:

1-الطلل من المعجم إلى الظاهرة.

2-الطلل من الطبيعة إلى الثقافة.

3-الطلل من النسق الأدبي إلى النسق الثقافي.

1-الطلل من المعجم إلى الظاهرة:

المعجم ذاكرة اللغة، يحفظها ويرصد دلالات مفرداتها، بما يشبه ضبطا لحدودها، وإن تباينت القواميس والمعاجم في إنجاز هذه المهمة، إذ منها ما يتجه إلى المفردة المستقلة المعزولة، ومنها ما ينصرف إليها، وهي تتحرك وتتغير من سياق إلى آخر، ولكن هل يمكن الحديث عمّا يمكن أن يسمى بـ"لاوعي المعجم"؟ أي عن تلك الدلالات المنفلتة، والإيحاءات المضمرة التي تختفي وراء الدال، تلك التي لا تقولها المعاجم، بل تسكت عنها. ألم يتحدث "جاك لاكان **Jacques Lacan**" عن "انزلاق المدلول تحت الدال"[2]. مثلما تحدث غيره عن "إغواء الدال"[3]. إشارة إلى ذلك الحضور غير المتوقع ، الذي يثير

---

[1]- عبد الفتاح يوسف، لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص21.

[2]- كارتين ب. كليمان، جاك لاكان، ضمن: اللغة الخيالي والرمزي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2006، ص22.

[3]- سعد كموني، إغواء التأويل واستدراج النص الشعري بالتحليل النحوي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (المغرب)، بيروت (لبنان)، ط1، 2011، ص7.

في القارئ فضول الكشف والاكتشاف، "فيندفع مداعبا به السطح حتى يشفّ عن كل العناصر التي اقتضته"[1].

إن من طبيعة المعجم أن لا يقول كل شيء في وعن المفردة التي تنتظم فيه، وتظل إيحاءاتها البعيدة، ودلالاتها المضمرة، منذورة لقراءة معجمية أوسع، ولعملية تنشيط دلالية أرحب، شريطة أن تتجاوز هذه القراءة بُعدها الخطي، إذ القراءة الخطية "لا تتحكم إلا في توليد المعنى"[2].

ويسعى هذا الجزء من المدخل إلى محاورة مفردة "الطلل" من منظور أنّ المعجم العربي، يسمح بإضافة تنويعات ضافية على المفردة، تتجاوز ما قيل إلى ما لم يُقلْ.

"إن ألفاظ اللغة أكبر مما نجده في المعاجم"[3]. وربما جاز لنا بناء على هذا التصور أن نتحدث عن مفردة "الطلل" باعتبارها من الكلمات الشاهدة التي توضح التصورات الذهنية للجماعة اللغوية العربية[4].

وستتكئ هذه المقاربة المعجمية على "لسان العرب" لابن منظور، أساسا، انطلاقا من أنّ ما ورد في غيره من المعاجم، لا يكاد يؤسس لاختلافات جوهرية.

ففيه نجد:

-الطلل: ما شَخَصَ من آثار الديار.

-والرسم ما كان لاصقا بالأرض، وقيل: طَلَلُ كلّ شيء شَخَصُهُ، وَجَمْعُ كلّ ذلك أَطْلالٌ وَطُلول.

---

[1]- المرجع السابق، ص7.

[2]- حميد لحميداني، القراءة وتوليد الدلالة -تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي- المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (المغرب)، بيروت (لبنان)، ط1، 2003، ص27.

[3]- كريم زكي حسام الدين، اللغة والثقافة - دراسة أنثرولغوية لألفاظ وعلاقات القرابة في الثقافة العربية- دار التكوين، دمشق، ط2، 2000، ص1 من مقدمة ط1.

[4]- المرجع نفسه، ص2 من مقدمة ط1.

-طَلَلُ الدار كالدّكانة يُجلَسُ عليها.

-ويقال: حيّا اللهُ طُلَلَكُ وأطلالك: أي ما شَخَصَ من جسدك.

-والإطلالُ: الإشراف على الشيء.[1]

تلكم هي الدلالات التي يرصدها "لسان العرب" لمفردة "الطلل"، وهي في الإجمال تشير إلى أن الطلل هو:

-ما ظلّ بارزا شاخصا من آثار الديار، وأنّ "الرسم" يختلف عنه في صفة لصوقه بالأرض، وأنّ كل شيء شَخُصَ وبانَ هو طللٌ، وأنّه موضِعٌ متعين من الدار يُهيّأُ لمجلس أهلها، وفي دلالة إضافية ولكنها أساسية يكون الطلل هو ما برز من أعضاء الجسد.

إنّ المتأمل لجملة هذه الدلالات، يلحظ اتساع مفردة "الطلل" وهي تحيل على الظهور والشخوص لبعض آثار الديار لا كُلّها، فجملة: "ما شَخَصَ..." تعني أنّ منها ما قَاوَمَ الاندثار والامحاء، ومنها ما انطمر وخفي، لأنّه عجز عن المقاومة واستسلم للدثور، وهذا الجَدَلُ الحادّ بين الظهور والاختفاء، أو بين الانجلاء والاستتار، لعله أن يكون وجها بارزا من أوجه أزمة الشاعر العربي القديم، ليس مع الطلل أو المكان فحسب، بل مع/وفي الوجود برمته. فالوجود الظاهر، ماثلا فيما شخص من آثار الدّيار، يخفي وجودا مطمورا هو جزء أصيل من ذاته ووعيه وذاكرته، بل لعله أن يكون سبب حالة العماء، التي ينخرط فيها الشاعر، حين يقف وجها لوجه مع أطلاله. فمشكلته إذن ليست مع الآثار/الأطلال الشاخصة، بل مع تلك الدارسة المطمورة المختفية، توازيا مع الماضي الآفل، والأحبة الغاربين، والحياة الجميلة، التي انطمرت واختفت.

إن الآثار الشاخصة، وبسبب شخوصها أساسا، يُفترض أن تكون علامات اهتداء، ولكنها ترفض أن تكون كذلك، لأن أزمة الشاعر مع وجهها الخفي لا الظاهر؛ وإلا فما

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، دط، دت، مادة: طلل، ص 2697.

علّة هذه الحيرة التي يكاد يعلنها أغلب الشعراء في مقدماتهم الطللية؛ يقول زهير بن أبي سلمى في معلقته:

وَقَفْتُ بِها مِنْ بَعْدِ عِشْرينَ حِجَّةً فَلَأْيًا عَرَفْتُ الدَّارَ بَعْدَ تَوَهُّمِ[1]

وهي الحال نفسها، يعيشها الأعشى مع أطلالٍ، لا تستوعب سؤالًا، ولا تردّ جوابًا:

مَا بُكَاءُ الكبيرِ بالأطْلالِ وَسُؤالي فَهَلْ تَرُدُّ سُؤالي

دِمْنَةٌ قَفْرَةٌ تَعَاوَرَها الصَّيْـ ـفُ بِرِيحَيْنِ من صَبَا وشَمَال[2]

وحالة العيّ والعُجمة التي يستغرق فيها الطلل، ينقلها النابغة بكثافة، رغم أن أطلاله تقع في مكان عليٍّ مرتفع، بما يقيها من السيل والرمل:

يا دارَ مَيَّةَ بالعَلْيَاءِ، فالسَّنَدِ، أقْوَتْ، وطَالَ عليها سالفُ الأبَدِ

وقفتُ فيها أُصَيلاناً أُسائِلُها، عَيّتْ جواباً، وما بالرَّبعِ من أحدِ[3]

فإذا تمّ الانتقال إلى الدلالة الثانية، طالعنا وجه آخر للطلل، فالمعجم يقول: إن طلل الدار هو الموضع من صَحْنِها يهيأ لمجلس أهلها، وذلك يعني أنّ الطلل مرتبط بمكان متعين، هو باحةُ الدّار أو صَحْنُها أو ما انبسط منها، ومع أنّ المعجم يشير هنا إلى المكان بدلالته المرجعية، إذ الأمكنة هي، "أعتى حصون الوهم المرجعي"[4]، لأنها تغري بطبيعتها، بمعاينتها كأمكنة حقيقية، حتى في النصوص الموغلة في المتخيل، إلا أننا نستطيع أن نطور هذه الدلالة، ونمدّ ظلالها، إلى رواسبها الثاوية في أعماقها، حين نلتفت إلى حرص المعجم على الربط بين الطلل والمكان و"الأهل" الذين يحتويهم هذا المكان، بالصورة الخطية التالية:

---

[1]– زهير بن أبي سلمى، الديوان، شرح وتقديم: علي حسن فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت (لبنان)، ط1، 1988، ص103.

[2]– الأعشى الكبير، الديوان، شرح وتعليق: م. محمد حسين، مكتبة الآداب بالجماميز، (مصر)، دط، دت، ص1.

[3]– النابغة الذبياني، الديوان، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط2، دت، ص 14.

[4]– رشيد نظيف، الفضاء المتخيل في الشعر الجاهلي، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، (المغرب)، ط1، 2000، ص 8.

الطلل ⟵ المكان ⟵ الأهل

فإذا ما بادرنا بقلب هذه التراتبية الخطية، لتصبح بالصورة التالية:

الأهل ⟵ المكان ⟵ الطلل

أمكننا ذلك أن نفهم تعالق هذه العناصر، فالأطلال التي تشير معجميا إلى الآثار الشاخصة، لا تكتسب طلليتها إلا في حدود المكان الذي يحتويها، فالدّمن والنؤي والأثافي المتوزعة في عَرض الصحراء، لا تستوي طلَلا إلا داخل نسق مكاني كان الشاعر قد عَرَفَهُ وَخَبِرَهُ، لذلك فإنّ ما يثير الشاعر ليس هو الآثار في تَعَيُّنها المباشر، بل المكان الذي تنتظم فيه هذه الآثار، وربما لذلك أيضا كانت الأطلال في القصيدة العربية القديمة مشفوعة في الغالب بذكر الأمكنة. وإذا كانت الأطلال متشابهة في المطلق، فإن الأمكنة متباينةٌ مختلفةٌ حقيقةً ومجازًا.

فالشاعر يتعرف أطلالَهُ من خلال المكان، ولا يتعرفها في ذاتها، إذ هي متشابهة مؤتلفة، وهو التشابه الذي كانت تفرضُهُ أنماط الحياة العربية القديمة. فالأمكنة إذن، هي التي تمنح للطلل هويَتَهُ، وهي التي تعطي للإنسان إحساسه بالانتماء، "فمن لا يجدون جذورهم في مكان ما، وليس لهم مقر، تتحرك الأرض تحت أقدامهم، إنهم يفتقدون المكان ويسكنون الرحلة"[1]. وربما كان هذا الإحساس الحاد بالفقد، هو سبب البكاء، الذي يرتفع في أغلب قصائد الشعر العربي القديم، فالبكاء على الطلل يوازي البكاء على الحياة، والبكاء على الحياة يمثل منطلق تفكير الشاعر الجاهلي[2].

فالطلل إذن يظل غير قابل للقراءة، إلا إذا ارتبط بالمكان، والمكان هنا ليس مجرد مسرح للحياة، وفضاء التذّ فيه الشاعر بالحب والجمال والأمن، ولكنه هو الحياة ذاتُها

---

[1]– المرجع السابق، ص17–18.

[2]– نوري حمودي القيسي، وحدة الموضوع في القصيدة الجاهلية، مؤسسة دار الكتب للطباعة والنشر، الموصل، (العراق)، ط1، 1974، ص10–11.

مُعاشةً بوعي شعري، ولذلك "يمكن النظر إلى هذا المكان بوصفه نظاما اجتماعيا – اقتصاديا– عاطفيا ينتظم العلاقات البشرية جميعها في هذه المجالات."[1]

فإذا ما انتقلنا إلى الدلالة الثالثة، وهي تلك التي يتم فيها الربط بين "الطلل" و"الأهل"، بدلالة ذهاب المعجم إلى القول إن طلل الدار هو موضع من صحنها يهيأ لمجلس "أهلها"، أمكننا أن نلاحظ أن هذا الربط ليس قسريّا ولا اعتباطيا، إذ لا معنى للمكان في غياب الإنسان، فالكون "لا يُعد فضاء فيزيائيا يوجد خارج الذوات، ولكنه الكون الذي تسبح داخله هذه الكائنات، والذي يمكن خارج حدوده أن لا تحمل الحياة، ولا تمظهراتها معنى."[2]

فالأمكنة أحياز فارغة من المعنى، والآثار خرساء لا تتكلم، والأطلال صمٌّ خوالدُ لا تفهم منطق الشاعر:

وقــفتُ بها ما إنْ تُبــين لسائلٍ وهَلْ تفقهُ الصّــمُّ الخــوالدُ منطقي[3]

إن هذا الارتباط الوثيق بين المكان والأهل، هو ما يمنح للمكان بُعدهُ الإنساني، ولذلك تحدثنا قصائد شعرية كثيرة عن مغادرة الشاعر للمكان بمجرد أن يخلو من أهله، إما باللحاق بالظعائن، أو باختيار مسارٍ آخر، يحقق له المعرفة التي ينشد، والتي لم يستطع الطلل ولا الأمكنة أن تحققها. فالإنسان قد لا يحتاج إلى مساحة فيزيقية يمارس فيها الحياة، بقدر ما هو بحاجة إلى رقعة.. يمدُّ فيها جذورهُ، وتتحقق بها هويته[4]. "ومن ثمّ يأخذ البحث عن الكيان والهوية شكل الفعل على المكان لتحويله إلى مرآة ترى فيها (الأنا)

---

[1]– أحمد طاهر حسنين وآخرون، جماليات المكان، عيون المقالات، دار قرطبة، الدار البيضاء، ط2، ص 60.

[2]– يوري لوتمان، سيمياء الكون، تر: عبد المجيد نوسي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (المغرب)، بيروت (لبنان)، ط1، 2011، ص7.

[3]– سلامة بن جندل، الديوان، تح: فخر الدين قباوة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1987، ص 156.

[4]– أحمد طاهر حسنين وآخرون، جماليات المكان، ص 63.

صورتها، فاختيار المكان وتهيئتهُ يمثلان جزءا من بناء الشخصية البشرية."[1]، ولا شك أنّ الشاعر القديم لا يرى ذاته، في المكان، مفصولا عن أهله، ولا في الأهل بمعزل عن المكان، بل إنه يراها فيهما معا، فإذا انقطعت العُرى بينهما هجر المكان، وأعلنَ الصَّرْمَ[2]:

وَقَفْـــتُ بهـــا، رأدَ الضّـــحاءِ، مطـــيّتي أُســـائِلُ أعلامًـــا، ببيـــداء، قَـــرْدَدِ

فلمّـــا رأيـــتُ أنهـــا لا تجيـــبني نهضـــتُ إلى وجنـــاءَ كالفحـــلِ جلعـــدِ

إنّ الأمكنة في غياب الحضور الإنساني، تغدو مجرد انديا‌ح جغرافي، ينخرط في حالة غياب مطلق، ذلك أن الوجود الطبيعي والمادي هو وجود مستقل وحيادي، لكنه لا يتحقق بما هو وجود إلا عَبْرَ الوعي الإنساني"[3]، وربّما صحّ لنا أن ننظر إلى ربط المعجم بين الطلل والمكان والأهل من هذه الزاوية، زاويةِ الوعي الذي يضفي نفسه على أشياء العالم، ويحولها إلى مُدركات قابلة للفهم والإدراك، وربما صحّ القول أيضا إن هذا الوعي، هو الذي يدفع الشاعر إلى مساءلة الطلل، رغبةً في الانتصار عليه، والعودة إلى عالم الذات وهي أكثر فاعلية وتوهجا وإصرارا على ممارسة وجودها، واختبار وعيها لهذا الوجود.[4]

تلك هي تفاصيل المقاربة التي هدفَ إليها هذا الجزء من المدخل، والتي تأسست على المدخل أو المتكأ المعجمي، وهو يحاور مفردة الطلل، وقد حاولت هذه المقاربة أن تتجاوز منطوق المعجم الشارح إلى مسكوته الإيحائي، لتتبنى فكرة أن الطلل كآثار شاخصة بارزة، يخفي بالضرورة أطلالا ورسوما دارسة مطمورة، وأنّ هذا النوسان الجدلي بين الظهور

---

[1]– المرجع السابق، ص 63.

[2]– زهير بن أبي سلمى، الديوان، ص 36–37.

[3]– هلال الجهاد، فلسفة الشعر الجاهلي – دراسة تحليلية في حركة الوعي الشعري العربي – دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ط1، 2001، ص 17.

[4]– المرجع نفسه، ص 154.

والاختفاء، والانجلاء والاستتار، هو الوجه العميق لأزمة الشاعر العربي القديم، بما يجلي امتداد هذا الجدل الحاد إلى بقية وحدات البناء الدلالي للقصيدة العربية القديمة.

إن الطلل بنيةٌ مهيمنةٌ، والظن بأنّ حضوره في مقدمة القصيدة يُقدّمُهُ مجرد عتبة نصية، ومقدمة شكلية لمتن أصيل، هو ظن يظلّ بحاجة إلى قراءة تسترفد كل ما يتصل به، في المعجم، وفي النص، وفي الثقافة.

مثلما حرصت هذه المقاربة أيضا على الربط بين الطلل والمكان سعيًا إلى الوصول بأن المكان هو الذي يمنح للطلل هويتَه، فليس هناك أطلال سابحة في الفراغ، بما يؤشر لانفتاح وعي الشاعر العربي القديم على مفاهيمَ متأصلةٍ في الفكر الإنساني، كالمكان والزمان والعدم والوجود و"الأهل"، من زاوية أن الأهل هم الذين يمنحون للمكان هويتَه، تثبيتًا وتجذيرًا لفعل الوعي بما هو حركة مندفعة في الوجود تقاس بها وجودية وحضورية الأشياء والكائنات، إذ المكان خَرِبٌ ساكنٌ، دون وعي يبنيه ويحركُه.

2-الطلل من الطبيعة إلى الثقافة:

يسعى هذا العنوان بدايةً، إلى اختبار فرضية أنّ الطلل هو معطى طبيعي، تحوّل عبر الوعي الشعري، إلى معطى ثقافي. وأن هذا التحول هو نتيجة مترتبة عن العملية الترميزية التي مارسها الشاعر العربي على الطلل وعلى سائر موجودات الطبيعة التي كان يتحرك داخلها.

فالطلل والمرأة والرحلة والناقة والفرس والبرق والمطر والسيل، وما إليها من الوحدات البنائية، التي تنهض عليها القصيدة العربية القديمة، لا تحيل على دلالتها المرجعية الموضوعية الطبيعية، بقدر ما تتكشف رمزيا، وتتخلق شعريا، لتكون رموزا لحالات ذاتية، وأنساقا اجتماعية وسياسية، وتصورات معرفية وفكرية. ذلك أنّ القراءات المتعددة التي تناولت هذه العناصر، مجتمعةً أو متفرقة، تؤشر بوضوح على رمزيتها وانزياحها شعريا وثقافيا.

غير أنّ احترازا وجيها وَجَبَ أن يُقدَّمَ بين يدي هذا التصور قبل الشروع في عرضه ومعالجة ممكناتِه، فثنائية الطبيعة والثقافة المرتبطة في الغالب بالدرس الفلسفي والاجتماعي والأنثربولوجي، عادةً ما يتمّ معاينتها في دراسة الجماعات البدائية، التي توصف غالبًا "بالفجاجة، وانعدام التطور، والخشونة، وتدني النوعية."[1] أو بالتباين الحاد بين وسائلها وأهدافها، أو بالبساطة وعدم التمايز.[2] والحال أن الجماعة العربية القديمة ليست كذلك.

إن المرحلة التاريخية العربية التي وصلنا تراثها المادي واللامادي، لا تعطي للباحث سلطة أن ينخرط بهذا الموروث ضمن المرحلة البدائية الموسومة في المنظور العام بالسذاجة وغياب النظام، وبداوة التفكير والحياة، فالدراسات التاريخية والأثرية تتحدث عن تطورات ملحوظة يتعلق بعضها بالعمارة[3]؛ من مبانٍ وقصور وحصون وأُطُم، ويتعلق بعضها الآخر بمراكز المنظومة الاقتصادية، ممثلة في الأسواق العربية القديمة، والتي كانت تمثل بؤرا حضارية للإنتاج والاستهلاك، والإبداع والتلقي، بما يعضد عمليتي التأثر والتأثير[4]. وما يستتبع ذلك من تنوع ووفرة في السلع كالأسلحة والأزياء وما إليها.[5] فإذا تجاوزنا هذا الحديث المرتبط بما يمكن وصفه بالبنى التحتية، إلى الحديث عن إتقان العرب لجملة من المعارف والمهارات، سُميت تجاوزا بالعلوم، كعلم القيافة وعلوم البحر

---

[1]– أشلي مونتاغيو، البدائية، تر: محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، 53، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1982، ص 20.

[2]– المرجع نفسه، ص 21.

[3]– جواد علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ج8، الهيئة العامة لمكتبة الإسكندرية، جامعة بغداد، ط2، 1993، ص8–9.

[4]– عبد الإله الصائغ، الخطاب الإبداعي الجاهلي – القدامة والصور الفنية– المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (المغرب) بيروت (لبنان)، ط1، 1997، ص 143.

[5]– المرجع نفسه، ص 147.

والأنواء وطرق التجارة[1]، وربما عُدّ حضور مفردات الأنواء مثلا؛ من سماء ونجوم ورياح وأمطار وحرّ وبرد، في متون المعلقات، أو غيرها من النصوص الشعرية القديمة، دليلا على الحوار الواعي بين الذهنية الإبداعية الجاهلية والبيئة[2].

أقول: لو تجاوزنا ذلك كلّه لأمكننا أن ننظر إلى كلّ ذلك كفاعليات حضارية، كانت وفية لطبيعة المرحلة، ومنسجمة مع إكراهاتها، وظلت مؤشرات على وعي حضاري، كان ينزع إلى التخلص من البداوة بمفهومها الحضاري والمعرفي.

فإذا ما انتهى هذا الاحتراز إلى الإبداع الشعري، الذي يُعدّ أكبر فاعلية إبداعية، تشَكَّلَ من خلال نصوصها، خطابٌ لا يني ينفتح ويتجدد مع كل قراءة، لتبرز الإنجازات الشعرية المتفردة، أمكننا حينئذ أن نتحدث عن عصر ترك البدائية وراءه بأشواط في الزمن طويلة، خاصة، إذا أتاحت لنا رحابة القراءة أن نتجاوز الأحكام المتسرعة التي رافقت الدرس النقدي للشعر العربي القديم، والجاهلي منه خصوصا، والتي ظلت تنظر إليه بوصفه ترجمة وانعكاسا مرآويا للبداوة بكل ما تعنيه من فقر وضحالة ومحدودية في البناء الثقافي"[3].

فثنائية الطبيعة والثقافة، التي يقترحها هذا المدخل سبيلا لمعاينة تحولات الطلل، تغادر في إطار الاحتراز المنهجي المقدم سلفا، مفهوم البدائية بكل إحالاته، وتحاول بناء تصور منهجي يكون مسلكا لمحاورة الطلل حين ينتقل من الطبيعة، ويتجرد من موضوعيته ومرجعيته، ليتحول إلى معطى ثقافي عبر الإبدال الرمزي، أو عبر ما يسميه الباحث "هلال الجهاد" "بالوعي الحركي" مقابلا "للوعي السكوني"[4]، واصفا الأول بأنه كل وعي

---

[1]- المرجع السابق، ص 299.

[2]- المرجع نفسه، ص 201.

[3]- هلال الجهاد، جماليات الشعر العربي – دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي- ص 41.

[4]- هلال الجهاد، فلسفة الشعر الجاهلي – دراسة تحليلية في حركية الوعي الشعري العربي، ص 17 وما بعدها.

إنساني حُرٍّ ومتحرِّرٍ، يتحرك دائما في حالة صيرورة، تساعد الإنسان على إدراك ذاته وعالمه إدراكا حقيقيا وفاعلا[1]، وهو الإدراك الذي يسمح له بتجاوز الإكراه والحتمية والوجود بالضرورة. وربما كان الإبداع عموما، والشعر خصوصا، أجلى مظاهر هذا الإدراك، إنْ لم يَكُنْهُ. "فالشعر خلق لعالم جديد يشكل تجاوزا للواقع، ونزوعا إلى مستقبل حضاري أرقى، بتحرير إنسان العصر من سلطة واقعه ووجوده المشروط بها."[2]

وإذا لم يكن من همّ هذا الجزء من المدخل، أن ينصرف إلى ضبط مفاهيم حَدّي هذه الثنائية، واستقصاء دلالاتهما بتوسع وإسهاب، فإنّ الضرورة المنهجية، قد تستدعي الإشارة إلى بعض هذه الدلالات كي يتبين موضع الطّلل بينهما، وتتحدد طبيعة الانتقال الذي أشير إليه في الأسطر السابقة.

يذهب الدارسون في حديثهم عن الطبيعة إلى التمييز بين معنيين لها، يضبط أولهما ما يسمونه بـ"الطبيعة الخارجية"، التي تحيل على مجموع الموجودات الخارجية الماثلة في العالم، والتي لم يُسهم الإنسان في صنعها.[3] إنها الطبيعة الخام، والمادة الغفل التي ظلت بعيدة عن التشكيل الإنساني، والذي يتدخل عبر المنظومات الرمزية التي يصطنعها، ليمنحها المعنى، ويحولها "إلى رموز غنية تكتنز رؤيته الشمولية، وفاعليته في تأسيس تاريخية العصر."[4]

---

[1]– المرجع السابق، ص 25.

[2]– المرجع نفسه، ص 14.

[3]– ينظر: الثقافة والطبيعة، إعداد وترجمة: محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي، سلسلة دفاتر فلسفية، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1991، ص5.

[4]– المرجع نفسه، ص 7.

بينما يتجه المعنى الثاني ليضبط ما يسمونه بـ"الطبيعة الداخلية" والتي تؤطر "مجموع السمات والقوى الجِبِلِّية في الإنسان"[1] وهي السمات التي يمكن وصفها بالفطرية، لأنها تتجاوز الفرد والمجتمع والبيئة، لتنطبق على هذه جميعا في كل زمان ومكان، ويوسع الدارسون مفهوم الطبيعة الداخلية هذا ليشمل الجانب الطبيعي من رغبات وغرائز وميول، وهي مما يرتبط في الغالب بالبعد البيولوجي في الإنسان[2].

والملاحظ أن الطبيعة بمعنييها السابقين، تظل عبارة عن وجود موضوعي مستقل عن إرادة الإنسان وفعله الواعي والمؤثر. ولا تتحول أشياؤها إلى تشكيلات تجريدية، وتمثيلات استعارية، إلا بعد تدخل الإنسان عبر هذه التشكيلات والتمثيلات ليمتد حضوره في العالم وفي الأشياء.[3]

أما الثقافة، وهي الطرف الثاني من هذه الثنائية، فهي من المصطلحات الأكثر دورانا في حقول معرفية كثيرة، ولكنها أيضا من أكثر المفاهيم غموضا والتباسا. وكان من نتائج ذلك أن تعددت مفاهيمها وتداخلت بصورة لا يمكن الإحاطة بها*. وسيركز هذا الجزء من المدخل على تلك المفاهيم التي يرى أنها تنسجم مع العنوان الذي انطلق منه، دون التعرض لغيرها، سعيا وراء الضبط المنهجي الذي يرومه، وتلافيا للمسح النظري، الذي قد يثقل هذه الصفحات التمهيدية.

فالثقافة في المنظور الذي تتقابل فيه مع الطبيعة، تأخذ في الغالب بعدا عكسيا لها، فإذا كانت الطبيعة، خارجية وداخلية، تحيل على مجموع الوحدات الماثلة في العالم، والمنداحة فيزيائيا أمام نظر الإنسان، أو هي جملة السمات المركوزة بيولوجيا فيه، فإن

---

[1]– المرجع السابق، ص 5.

[2]– المرجع نفسه، ص5.

[3]– سعيد بن كراد، مسالك المعنى – دراسة في بعض أنساق الثقافة العربية– ص8.

*– رصد العالمان الأمريكيان: كروبير Krobeer وكلوكهون Kluckhon ما لا يقل عن مائة وستين تعريفا للثقافة.

الثقافة هي تجاوز لهذه الطبيعة[1]، أو هي "ما يصنعه الإنسان في البيئة."[2] قصد التأثير الواعي والمقصود في عناصرها وأشيائها، أو هي مبدأ قياسٍ لكل الأشياء، طالما أنّ كل "حقيقة واقعية" لا يتم إدراكها إلا عبر نظام ثقافي معين.[3]" فكل فعل بشري –إذن– هو فعل مُكيف ثقافيا."[4] وهي الفكرة نفسها التي حدّها "كلود ليفي ستروس" "**Claude Lévi-Strauss**" حين وصف الانتقال من الطبيعة إلى الثقافة، بالانتقال من "النيء" إلى "المطبوخ"[5].

إن الإنسان داخل الطبيعة هو كائن لاثقافي، وهو في الثقافة كائن لاطبيعي، نما فيه نزوع أصيل نحو الانفصال والاستقلال والتحرر، إنه الكائن الوحيد الذي عَرَفَ كيف يحول أصواته إلى لغة متمفصلة، حققت له فعل التواصل، وإنتاج الأفكار، وهو الوحيد الذي نظم علاقاته داخل الجماعة البشرية عبر التشريعات القانونية المختلفة، وهو وحده الذي تعلم كيف ينشئ طقوسا تمنح دلالة لأفراحه وأحزانه في حالات الميلاد والموت والزواج والختان، وهو وحده الكائن الذي خلق عوالم خيالية، تجاوز بها ضيق عالمه، ومحدودية أعضائه، وقُصور حضوره الجسدي.[6]

إن مركز هذه الرؤية، قائم على مبدإ الانفصال والتحرر. انفصال الإنسان عن الطبيعة، وتحرره من قيودها، أو ترويضها لإشباع حاجاته. غير أن عمليات الانفصال

---

[1]– طاهر لبيب، سوسيولوجيا الثقافة، دار محمد علي الحامي للنشر، صفاقس (تونس)، دط، دت، ص 13.

[2]– المرجع نفسه، ص13.

[3]– بودون وبوريكو، الثقافوية والثقافة، ضمن كتاب: الثقافة والطبيعة، سلسلة دفاتر فلسفية، إعداد وترجمة: محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي، ص9.

[4]– المرجع نفسه، ص 14.

[5]– المرجع نفسه، ص 24.

[6]– سعيد بنكراد، مسالك المعنى – دراسة في بعض أنساق الثقافة العربية– ص 8–9.

والتحرر التي نعنيها، لا يمكن أن تتم بمعزل عن النظام الرمزي، أو الترميزي، والذي وضع الإنسان في أعلى قائمة المخلوقات، إذ هو كائن رمزي بامتياز.

وإن المتأمل للقصيدة العربية القديمة، بما هي منجز إبداعي، يدرك منذ البداية انتظامها داخل خطاب استعاري رمزي كثيف، يكشف عن تطور مهم، ليس فقط في مكوناتها النصية الداخلية من لغة وصورة وإيقاع، ولكن أيضا في الوعي الشعري، الذي يخترق العالم، ويكيف معطياته، ويُثوّرُ سواكنه، ويستغل عناصر الوجود في الذات أو في الكون، ويحولها إلى رموز تغني وجوده الإبداعي والتاريخي والحضاري، بما يؤشر إبداعيا على نهوض القصيدة العربية القديمة على شعرية متميزة عن غيرها من مراحل الشعرية العربية، أسست، بذلك، تقاليد في الإبداع الشعري[1]، ظلت تستقطب القراءة والمراجعة والتفكيك، بل إنها شعرية فَرَضَت تحديها على المناهج والنظريات، ودفعتها إلى إعادة اختبار أدواتها وإجراءاتها التحليلية عبر مراحل تاريخية طويلة.

ولأن الطلل مكوّن بنيوي أساسي في متن القصيدة العربية القديمة، فإن حيّزا هاما من شعرية هذه القصيدة، إنما يستمد إبداعيته من الطلل، ويبني كثيرا من تصوراته وكشوفه على دلالاته وإيحاءاته وطاقاته الرمزية.

فكيف –إذن– يمكن موضعة الطلل، في دائرة الجدل القائم بين الطبيعة والثقافة؟ وكيف استطاع الشاعر العربي القديم، والجاهلي أساسا، أن يخلّص الطلل من مرجعيته الطبيعية الموضوعية والمحايدة، ليتحول به إلى جسد ثقافي، أو إلى نصّ ثقافي مُعبّأ بحمولة

[1]– عاطف أحمد الدرابسة، قراءة النص الشعري الجاهلي في ضوء نظرية التأويل، جدارا للكتاب العالمي للنشر والتوزيع، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2006، ص1.

معرفية واجتماعية وقيمية. يحاور عبره الشاعر "رموز الطبيعة وما وراءها –وفق تصوره– ليستخرج حكمته ويقف موقفه من هذا الوجود."[1]؟

الواقع أنّ هذا المدخل، يجد نفسه مضطرا لتجاوز الكم الهائل من الدراسات والآراء والتحليلات النقدية، التي أدارها أصحابها حول الطلل خاصة، والمقدمات الطللية عامة، قديما وحديثا، لا لأنه يقدّم نفسه بديلا عنها، ولا لأنّ القراءة التي ينجزها مؤمنة بقدرتها على تحقيق هذا التجاوز، واجتراح الجديد في القراءة والمحاورة، بل لأنّه يتصور أنّ هذه الآراء والتحليلات النقدية المرتبطة بالطلل، يمكن العودة إليها في مظانها ومصادرها، بما يحفظ لها القراءة المباشرة والأصيلة، وبما يجنبُ من وجهة ثانية، تهمة سوء القراءة والسقوط في مزالق التقويل، فقصارى ما ترومُهُ هذه الصفحات إذن، هو أنْ تُنير مَسلكًا تتحدد فيه مفاصل انتقال الطلل من كونه معطى طبيعيا، مبذولا في بيئة صحراوية تتصارع فيها عوامل الحياة والموت، ومظاهر الجدب والخصوبة، وتجليات الحضور والغياب، إلى نصّ ثقافي يضمر نصوصا وأنساقا خفية، تكثّف حضورُه في القصائد الشعرية بما ينمّ عن تحولّه من شيء، تحكمه ضرورات الكمّ والحيز والثبات والتغيّر، إلى رمز ثقافي غادر عبرَهُ الشاعر إكراهات الآني والمؤقت والعابر، وتجاوز من خلاله التجربة الفردية على أهميتها، إلى التجربة الجماعية، التي هي بؤرة كلّ تجربة حضارية.

إنّ المتأمّل في جملة الدراسات النقدية التي تناولت الطلل في القصيدة العربية القديمة، يمكن أن يلحظ انقسامها إلى اتجاهين كبيرين، وإن ظلت هذه الدراسات تحتفظ لنفسها بهامش كبير من التباين والاختلاف، يعودان في جوهرهما إلى اختلاف مرجعيات

[1]– المرجع السابق، ص 15.

ومنطلقات كل دراسة، وإلى تباين المواقع المعرفية والمنهجية التي يصدر عنها كل نـــاقد أو محلل.

ينطلق الاتجاه الأول في فهم ظاهرة الطلل بعدّه معطى غير نصي؛ أي بالنظر إليه كظاهرة قبل نصية، حاضرة في بيئة الشاعر والمتلقي معا، بما يؤسس لانتمائها إلى الطبيعة، وبما يقدمها إفرازا حتميا لنمط الحياة الذي كان يمارسه الإنسان العربي. وهو نمط رعوي في الأساس، يمثل فيه الماء والكلأ عناصر مركزية، وما يترتب عن وجودهما أو غيابهما من استقرار للجماعة أو نزوحها وتنقلها، وطبيعي أنّ الماء والكلأ وما يرتبط بهما من أنشطة حياتية، متصلان اتصالا وثيقا بالأرض، فهي تمثل في حالتي الخصوبة والجفاف، السر الكبير في حياة القبيلة العربية، وهو سرّ معقد يأخذ أشكالا وصورا مختلفة ومتباينة[1]، "فبسببها تتحالف القبائل وتختلف وتتحارب وتظعن وتقيم، وبسببها –أيضا– تستمر حياة القوم القائمة على الرعي، وبسببها –ثالثا– تكثر ضروب من الحيوان وتقل... ضروب أخرى."[2]

فتشكّل الطلل وفق هذه الرؤية التي يمكن وصفها بالواقعية، بكل ما تستلزمهُ الواقعية من تصوير حقيقي للملابسات والظروف، وصدق في تتبع التفاصيل الجزئية[3]، إنما هو إفراز لأنماط الحياة التي كانت تعيشها القبيلة العربية. وهو ما يعني من وجهة نظر معينة أنّ الطلل في حدوده الطبيعية ظلّ مرتبطا بالوظيفة الاجتماعية أكثر من ارتباطه بالوظيفة الجمالية[4] خاصة في لحظة نشأته الأولى، الغائرة في الزمن، وهي اللحظة التي لم تتمكن الدراسات، بمختلف توجهاتها واختصاصاتها، سواء التاريخية أو الأثرية أو الأنتربولوجيا

---

[1]– وهب رومية، الرحلة في القصيدة الجاهلية، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط3، 1982، ص19.

[2]– المرجع نفسه، ص19.

[3]– زياد محمود مقدادي، المقدمة الطللية عند النقاد المحدثين، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2010، ص 15.

[4]– فايز عارف القرعان، الوشم والوشي في الشعر الجاهلي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، ط1، 1981، ص 35.

من الإمساك بها، وإن ظلّت الدراسات الأدبية والنقدية تشير، كلما طرح حديث النشأة الأولى للطّلل والوقوف عليه، إلى البيت الشعري المعروف:

عُــوجَا على الطَّلَلِ المُحيلِ لعلّنَا نَبْــكي الدِّيَارَ كَمَا بَكَى ابنُ خِذَامِ[1]

والوظيفة الاجتماعية للطّلل، والتي أشير إليها آنفا، هي الوجه الآخر للوظيفة النفعية، ومع إيمان هذا المدخل بأنّ الجماعة العربية في عصرها الجاهلي تكون قد تجاوزت المرحلة البدائية بمفاهيمها المعروضة سابقا، فإننا نستطيع أن نقرّ مع الناقد عز الدين إسماعيل "أنّ الفنّ البدائي كان مرتبطا في كل أحواله وصوره بغاية نفعية تهم الجماعة."[2]

إنّ الطّلل في دلالته ومرجعيته الطبيعية، ينتظم ضمن سلسلة الموجودات الماثلة في عالم الإنسان، ولم تبدأ رحلة اكتسابه لهوية محددة إلا عندما امتدت إليه يد الإنسان العربي، فحوّلت الحجارة الصلدة إلى مواد، يعلوها السواد والرماد، فتكون دِمَنًا، أو تُصَيّرُها أسانيد للقِدْرِ فتكون أثافي. أو تلجأ إلى الرّمل، تحفرُهُ مجاري تقي الخيمة من البلل، وتحمي أهلها من الغرق، لتكون هذه المجاري نؤيًا واقيةً، وهي نفسها العناصر الطبيعية المشكِّلةُ للطّلل، التي ستمتدّ إليها –هذه المرّة– إبداعية الشاعر أو الثقافة لترتفع بها فوق وجودها المادي العياني، وتتجاوز بها وظيفتها النفعية المباشرة، لتحولها إلى رموز؛ أي إلى نصوص ثقافية، ومستحثات معرفية، تفجرت من خلال الطاقة الترميزية التي بثها الشاعر فيها، مفجرا مشكلات إنسانية كبيرة، فغدا الطلل بمكوناته المختلفة دِمنا وأثافي ونؤيا، رمزًا لجدل الحياة والموت، والعدم والوجود، والتناهي واللاتناهي، ومعبرا إبداعيا عن أسئلة الحضور والغياب، والخصوبة والجدب، والذكورة والأنوثة، والمعرفة واللامعرفة، إلى

[1]– امرؤ القيس، الديوان، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط5، دت، ص 114.

[2]- عز الدين إسماعيل، نقلا عن: فايز عارف القرعان، الوشم والوشي في الشعر الجاهلي، ص35-36.

غير ذلك مما تحدّثنا به الدراسات الأدبية والنقدية التي تناولت الأبعاد الرمزية والمتخيلة لظاهرة الطلل.*

إن الإنسان العربي في الحالة الأولى كان صانع أدوات، أما الشاعر في الحالة الثانية فقد كان صانع رموز، وبالتالي صانع ثقافة، وهو ما يعني أننا نستطيع أن نتحدث في الحالتين معا، عن بداية الانفصال عن الطبيعة، والدخول في الثقافة؛ أي عن تشكُّل أنساق ثقافية، لها قيمتها الجمالية والفكرية والتواصلية داخل المجتمع[1]. وتدخل الشاعر في تشكيل هذه الأنساق لا يدل بالضرورة على أنه يصنعها، ويبدعها من فراغ، بقدر ما يدل أيضا، على أنّه يمنحها معنى مغايرا، ودلالة متجاوزة، ويحوّلها إلى علامات لا تكفّ عن الانزياح.

أما الاتجاه الثاني الذي سلكته جملة كبيرة من الدراسات النقدية المهتمة بالخطاب الشعري العربي القديم، ومكوناته المختلفة والمتعددة، والتي يشكّل الطلل واحدا منها، فهي تلك التي غادرت النظر إلى الطلل كأثر من آثار البيئة، أو كإفراز لنمط من الحياة كان يعيشه الإنسان العربي؛ أي إلى الطلل الماقبل نصي، متأثرة في ذلك بالكشوف المعرفية والمنهجية والنقدية التي عرفها العصر الحديث، والتي استفاد منها الناقد العربي، في سياق انفتاحه على تراثه بأدوات جديدة، أو امتياحه من المناهج النقدية المعاصرة، بكل ما تحمله من عُدة معرفية، وإجراءات في التحليل والتفكيك والقراءة جريئة.

---

* يمكن أن نَعرضَ في مسرد عام، ولكنه غير جازم ولا نهائي، لنماذج من الدراسات العربية الحديثة، والتي يمكن تصنيفها ضمن الاتجاه الأول ومنها ما قدّمه الناقد أحمد محمد الحوفي في كتابه: "الغزل في العصر الجاهلي" وبدرجة أقل في: "الحياة العربية من الشعر الجاهلي"، وكذا دراسة شكري فيصل الموسومة بـ "تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام من امرئ القيس إلى ابن أبي ربيعة"، ودراسة حسين عطوان "مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي" وكذا أنور أبو سويلم في كتابه: "المطر في الشعر الجاهلي" ومع كثير من الاحتياط دراسة يوسف خليف "دراسات في الشعر الجاهلي".

أما نماذج الاتجاه الثاني، والتي تستعصى على الرصد وعلى التصنيف، والتي يمكن القول إنها تنتظم ضمن القراءات الجديدة للشعر العربي القديم، وإن اختلفت هذه الدراسات جميعها في خلفياتها المعرفية والمنهجية كدراسة علي البطل "الصورة الفنية في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري" وكذا بحث نصرت عبد الرحمن الموسوم بـ: "الصورة الفنية في الشعرالجاهلي في ضوء النقد الحديث"، إلى جانب دراسات كمال أبو ديب في "الرؤى المقنعة" و"جدلية الخفاء والتجلي"، ومصطفى ناصف في "قراءة ثانية لشعرنا القديم" ووهب رومية في "شعرنا القديم والنقد الجديد"، ودراسة أحمد كمال زكي: "التفسير الأسطوري للشعر القديم" وبحث إبراهيم عبد الرحمن "التفسير الأسطوري للشعر الجاهلي" ودراسة عبد القادر الرباعي "الطير في الشعر الجاهلي"، إلى جانب العشرات من الدراسات التي لا يتسع الموقف لذكر جميعها.

[1]- عبد الفتاح أحمد يوسف، لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة، ص 140.

ومن الجدير أن يُشار إلى أنّ هذه الدراسات لا تنتظم ضمن خط منهجي واحد، بل إنها تختلف وتتباين، فمنها ما ينطلق رؤية وتطبيقا من البنيوية، ومنها ما يطبّق آليات القراءة النفسية والأنتربولوجية، ومنها ما يستند إلى مفاهيم التفسير الأسطوري، لتأخذ في ذلك كلّه في التفرع والتعدد، بين السياقي مرة، والنسقي مرة، أو الجمع بينهما مرة ثالثة.

إنها وهي تتخذ القصيدة العربية القديمة موضوعا، ثم تركز على الطلل كنسق بنيوي مهيمن، إنما تحاوره باعتباره علامة ثقافية. وثقافية الطلل هذه، تمثل في أغلب هذه الدراسات القاعدة المعرفية، بصرف النظر عن القراءات والتفسيرات والتأويلات التي تقدمها، طالما أنها تمارس تنشيطا قرائيا، يخرج الطلل من محضنه الطبيعي، ويخلصه من ماديته المباشرة، ويرتفع به فوق حضوره البيئي المبذول.

فالدراسة البنيوية، كتلك التي قدمها كمال أبو ديب، إنما تؤسس، في خلفيتها العميقة، لقراءة ثقافية حتى وهي تقارب النّص كبنية مفصولة عن سياقاتها، إذ هذه السياقات حاضرة في داخله، وليست وافدة عليه من الخارج، وهذه النزعة التحليلية الثقافية الشاملة يعلنها الناقد كمال أبو ديب صراحةً في مقدمة "جدلية الخفاء والتجلي" حين يفصل في أهداف مشروعه قائلا إنه يهدف: "إلى تغيير الفكر العربي في معاينته للثقافة والإنسان والشعر."[1]

أما القراءة التي تجمع بين التحليل النفسي والرؤية الوجودية، والتفسير والتحليل الأنتروبولوجيين، كتلك التي أنجزها يوسف اليوسف، فهي قراءة يمكن الانخراط بها ضمن الأنتروبولوجيا الثقافية، والتي تحلل الطلل، والوقوف الشعري عليه، باعتبارهما لحظة تندغم فيها اللحظات الثلاث: التهدم الحضاري، والقمع الجنسي، وقحل الطبيعة[2]. فيكون

[1]– كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي – دراسات بنيوية في الشعر – دار العلم للملايين، بيروت، ط4، 1995، ص 8.

[2]– يوسف اليوسف، مقالات في الشعر الجاهلي، دار الحقائق، بيروت، لبنان، ط4، 1985، ص 140.

الطلل حينها تعبيرا لاشعوريا عن رغبة ملحة في التخلص من لحظة حضارية متهالكة ومتهدمة، وممهدا لمرحلة حضارية أرقى. إن الوقعة الطللية هي إعلان عن ميلاد ثورة[1]. فماذا عساها تكون هذه القراءة، إن لم تكن قراءة تتجاوز الطلل الطبيعي، إلى الطلل الثقافي.

أما الدراسة الأسطورية، كتلك التي قدّمها –على سبيل التمثيل– إبراهيم عبد الرحمن في: "الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية" أو نصرت عبد الرحمن في "الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث"، أو أحمد كمال زكي في "التفسير الأسطوري للشعر القديم"، وأخرى كثيرة غيرها، فيمكن تلمس البعد الثقافي في قراءتها للطلل، في تركيزها على الإيحاءات الدينية والأسطورية التي يتوافر عليها، وأنّ الوقفة الطللية، التي تحولت إلى تقليد شعري إنما تمتد في جذورها البعيدة إلى أصول ميثولوجية.[2]

فهذه الدراسات –إذن– وأخرى غيرها كثيرة، إنما تمارس قراءة ثقافية للطلل، حين تنظر إليه من زاوية قراءة الشاعر له. فنحن انطلاقا من ذلك، نقف بإزاء قراءة لقراءة سابقة، وقراءة الشاعر للطلل باعتباره رمزا، يضمر وعيا نوعيا للوجود وأسئلته وقضاياه، بل لعله يخفي ما هو أبعد من ذلك، مما سماه الناقد حسن البنا عز الدين "بالوعي الكتابي"*، والذي يحيل في أبسط دلالاته، على وعي الذات بذاتها، وعلى تجاوزها " للمراحل التي لا

---

[1]– المرجع السابق، ص 19.

[2]– المرجع نفسه، ص67.

*–ينظر: حسن البنا عز الدين، الشعرية والثقافة – مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي القديم – المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (المغرب)، بيروت (لبنان)، ط1، 2003، ص68 وما بعدها.

يكون فيها الفرد غارقا دون وعي منه في البنيات الجماعية"[1]، على الرغم من أنّ هذا الوعي "لا يتشكل بمعزل عن جدل –الذات– مع الآخر ومع العالم."[2]

إن خلاصة ما تهدف إليه الصفحات القليلة السابقة، لا يكمن في عرض تفاصيل هذه الدراسات في قراءتها للطلل، ولا كشف منظوماتها المعرفية والفنية والمنهجية، بل هو كامن في وضع هذه الدراسات في إطارها الثقافي العام، وأتصور أن ذلك قد تحقق لها، حين كفت عن النظر إلى الطلل في بُعده الأيقوني، الذي يحبسه داخل تعينه الطبيعي المباشر، ويرهنه بطبيعة الحياة التي كان يحياها الإنسان العربي، القائمة على التنقل والترحل، وما يسفران عنه من بقايا وآثار ورسوم، لتنزاح هذه جميعا –في القراءة التي تنجزها هذه الدراسات– إلى بنيات رمزية وشعرية، تتوسل بلغة خاصة، وبوحدات معجمية معينة، لتقول العالم، بطريقتها الخاصة.

لقد انتقل الطلل من الطبيعة الصماء، ومن الانتماء إلى البيئة المبذولة للعيان، إلى الثقافة التي اقتلعته من أداتيته، وزرعته في مقدمات النصوص رمزا كثيفا مشبعا بحمولة نفسية ومعرفية وحضارية.

3–الطلل: من النسق الأدبي إلى النسق الثقافي:

حاولت الصفحات السابقة أن تتتبع تمفصل الطلل داخل مسارين؛ الأول منهما يتصل بمعجمية مفردة "الطلل"، التي كفّت عن الإحالة على مرجعيات دلالية مباشرة حاضرة في البيئة العربية، لتتحول إلى ظاهرة، يمكن ملاحظتها، وتلمس قدرتها على الإنباء عن الوعي العربي المسكون ببعث الطلل، وزرع الحياة في مظاهره الخربة، وشحنه بالأسئلة

[1]– المرجع السابق، ص 68.

[2]– المرجع نفسه، ص 68.

المتولدة عن هذه العلاقة المتوترة بين الشاعر والوجود[1]. أما الثاني فيتصل بالطلل، وهو يخوض رحلة الانتقال من الطبيعة إلى الثقافة، أي من ماديته الخام، إلى كونه معطى ثقافيا، وأن هذه الهوية الجديدة، التي اكتسبها الطلل، لم تتحقق له إلا حين تحول إلى رمز، وتكثّف فصار علامة، قاربتها الدراسات والأبحاث بمختلف المناهج والأدوات، وقدمت لها قراءات وتفسيرات وتأويلات متعددة، بما يؤشر على غناها وخصوبتها.

وستسعى الصفحات القادمة إلى أن تضع الطلل في إطار النسق الثقافي، بما يعكس طموح هذه الأطروحة المقدمة إلى تمثل مفاهيم النقد الثقافي، والاستفادة من إجراءاته في النظر إلى الطلل، وإلى تحولاته من النسق الأدبي إلى النسق الثقافي.

ومع أن هذا المسعى المنهجي، قد يدفع بهذه الصفحات إلى أنْ تعرِضَ للنقد الثقافي في مفهومه ونشأته، وفي منطلقاته المفهومية ومسالكه الإجرائية وما يرفدها من جهاز اصطلاحي، إلا أنها ستتجاوز ذلك بالقدر الذي يُجَنِّبُها إعادة ما قيل في النقد الثقافي، والدراسات الثقافية عموما، مما هو مبذول في كثير من الدراسات النقدية.

فالنقد الثقافي هو نشاط معرفي ونقدي[2]، و"ليس منهجا بين مناهج أخرى، أو مذهبا أو نظرية، كما أنه ليس فرعا أو مجالا متخصصا بين فروع المعرفة ومجالاتها."[3] تشكّل زمنيا في العقود الأخيرة من القرن العشرين في الغرب، ليؤشر لبداية تحوّل أساسية في العقل النقدي الذي وَجَدَ نفسه مضطرا لتجاوز المأزق البنيوي. ومجاراة المتغيرات والتحولات الكبرى التي أفضت إلى العولمة وما بعد الحداثة.[4]

---

[1]– سعد حسن كموني، الطلل في النص العربي – دراسة في الظاهرة الطللية مظهرا للرؤية العربية– ص 29.

[2]– أرثر أيزابرجر، النقد الثقافي – تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية– تر: وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسي، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2003، ص 13.

[3]– صلاح قنصوة، تمارين في النقد الثقافي، دار ميريت، القاهرة، ط1، 2007، ص 5.

[4]– المرجع نفسه، ص 5.

ولأن النقد الثقافي عُدّ نشاطا معرفيا ونقديا، يتجه إلى دراسة " كل ما تنتجه الثقافة من نصوص سواء كانت مادية أو فكرية"[1]. فإن هذه الفاعلية النشطة والمنفتحة فيه، قد مكنته من الاستفادة من المفاهيم والتصورات والإجراءات التحليلية التي قدمتها المدارس الفلسفية والاجتماعية والنفسية والسياسية في تراكيب وتباديل معيّنة."[2] فهو إذن نشاط عابرٌ للتخصصات، ينهض على تفاعل حيوي مع كمّ مُتّسع من الموضوعات؛ التي تبدأ بما تنتجه الثقافات الرفيعة، وقد لا تنتهي عند الثقافة الشعبية، والنشاطات الفرعية، والأيديولوجيات، والحركات الاجتماعية، وظواهر الحياة اليومية والمسائل المرتبطة بالجنوسة، والجسد، والإعلام[3]. حتى إنّ ناقدا غربيا وصفه بـ"المظلة" **Umbrella Term**، بمناسبة حديثه عن تأثير الصحيفة التي أصدرتها جامعة "برمنجهام" "**Brimingham**" عن طريق مركزها المعروف بـ"مركز الدراسات الثقافية المعاصرة"، والمسماة "أوراق عمل في الدراسات الثقافية، عام 1971.[4]

فالنقد الثقافي يبدو وكأنّه إفراز معرفي للتفجر المنهجي الذي عرفه العالم منذ النصف الثاني من القرن العشرين، أو قُل إنه انقلاب أكاديمي على جملة من الممارسات النقدية والذوقية في مقاربة النصوص.

فالمقاربات النصانية من منظور النقد الثقافي، تكون قد أعلنت عجزها حين سكتت عن الرواسب الثقافية، والمضمرات النسقية التي تثوي خلف أدبية النص، ولذلك يفتتح عبد الله

---

[1]– المرجع السابق، ص 5.

[2]– أرثر ايزابرجر، النقد الثقافي – تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية– ص 13.

[3]– المرجع نفسه، ص 31.

[4]– المرجع نفسه، ص 31.

الغذامي كتابه "النقد الثقافي –قراءة في الأنساق الثقافية العربية" بسؤال دالّ هو: "هل في الأدب شيء آخر غير الأدبية..؟"[1].

ولذلك فالنقد الثقافي يدعو إلى إحداث نقلة نوعية في القراءة تتجاوز أدبية النـص، أو تخترقها، بما يصرف اهتمام القارئ عن المعاني الأدبية والجمالية[2]، ليوجّهَهُ إلى النص بوصفه "خطابا ثقافيا يشتمل على الأدبي والجمالي والتاريخي والاجتماعي... كمكونات للثقافة"[3].

إنّ مثل هذه القراءة الثقافية القائمة على فعل الحفر، كفيلة في نظر المشتغلين بهذا الحقل المعرفي والنقدي، بأن لا تقلب المنظور النقدي للنص الواحد فحسب، بل أنْ تقلب تاريخ القراءات الموجهة أو المتجهة إلى نتاجات عصور بأكملها.

فإمعان النظر في الخطاب الأدبي قديما وحديثا، عبر تفعيل القراءة الثقافية الناقدة، يمكن أن يُفضي إلى ملاحظة أن مدونات هذا الخطاب؛ الشعرية والنثرية والنقدية، كانت مكمنا لإضمار جملة كبيرة "من الأنساق الثقافية المخاتلة، والتمثيلات الإحالية المتضادة والمسكوتات اللفظية التي لم تفلح القراءة النصية التقليدية في كشفها"[4]. وهو ما يعني أن التحليل الثقافي يجب أن يذهب إلى ما هو أبعد من النص، ليعاين الروابط والعلاقات القائمة بين النص والقيم التي ينطوي عليها، وبين المؤسسات والممارسات الكائنة في

---

[1]– عبد الله محمد الغذامي، النقد الثقافي – قراءة في الأنساق الثقافية العربية– الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2010، ص 17.

[2]– أحمد جمال المرازيق، جماليات النقد الثقافي – نحو رؤية للأنساق الثقافية في الشعر الأندلسي– المؤسسة العربية للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2009، ص 19.

[3]– المرجع نفسه، ص 19.

[4]– يوسف عليمات، النسق الثقافي – قراءة في أنساق الشعر العربي القديم– عالم الكتب الحديث، إربد، جدارا للكتاب العالمي للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2009، ص 2.

الثقافة[1]. فالنص تأسيسا على ذلك، أي على التفاعل القائم بينَهُ وبين الأنساق والأنماط المحيطة، لا يُقدّم نفسه كانعكاس لها، يعيدها ويكررها، لأنه بذلك يفقد جانبا كبيرا من هويته الأدبية والجمالية، ويهدر طبيعته المعرفية، بل يتقدم كبنية تتحقق نصيتُها في مستويات متعددة، لغوية ومعرفية وجمالية، وهو التحقق الذي يحدث عبر التفاعل الحيوي بين رغبة النص في اكتساب استقلاليته كفعل إبداعي، وبين انفتاحه أو تبعيته الواعية للمحاضن الثقافية التي احتضن أنساقها، "مما يجعل النص إشارة حرة، ووحدة من نظام، ونقصا يتكامل، وقد كان من قبل إشارة مقيدة، ونظاما مغلقا، وكمالا محصورا"[2].

إن الإحاطة الوافية، فضلا عن ما قيل سابقا، بالنقد الثقافي كمشروع في قراءة النصوص باختلافها وتنوعها، أمرٌ لا تدعيه هذه الصفحات، وقصاراها أن تظلّ وفية للالتزام الذي أقرّته سابقا، والذي أعفت نفسها، بموجبه، من مباشرة المسح النظري الذي قد يُثقلُ من حركتها. ولذلك يمكن المبادرة، كبديل منهجي عن ذلك، إلى طرح السؤال التالي:

كيف يمكن مقاربة الطلل مقاربة ثقافية؟

الواقع أن إجابة هذا السؤال محفوفة بكثير من المكاره والمصاعب، وذلك لاعتبارات عديدة؛ أولها أن عرضها هنا والآن، يصادر مشروعية الفصول القادمة، المنذورة أصلا لتحقيق ذلك. أما ثانيها فيتصل بالإجابة في حدّ ذاتها؛ أيّ إلى مدى هي ممكنة؟ وإلى أيّ حدّ يمكن أن تكتسب وجاهتها ومشروعيتها؟ في ظل ندرة حادة في الدراسات والمراجع، التي تناولت الموضوع، إذ لم يُتح للبحث ما يتناول منها الطلل كموضوع مركزي.

لقد ارتبط الطلل نشأةً وحضورا بالقصيدة العربية القديمة، وكانت الجاهلية منها متنا شعريا، مثّل فيها الطلل بؤرة مركزية، تتبع منها، وتصب فيها، أغلب مقولاتها الأساسية.

---

[1]– ستيفن غرينبلات، نقلا عن: ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي – إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا– المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (المغرب)، بيروت (لبنان)، ط3، 2002، ص 80.

[2]– عبد الله الغذامي، القصيدة والنص المضاد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (المغرب) بيروت (لبنان)، ط1، 1994، ص 99.

إنها بؤرة تنطوي على توتر حاد، قائم في جدلية الوجود للموت–للحياة، التي تبدو متغلغلة في بنية العقلية الجاهلية[1]. وأغلب الظن أنّ الشاعر العربي القديم لم يلتفت إلى مركزية الطلل هذه، إلا لأنه أدرك بوعي، يرفده الحدس مرة، والوعي المتبصر الحاد مرة ثانية، بأن الطلل الشعري لا الطبيعي، يمكن أن يستوعب هموم مرحلة مصيرية بالنسبة لتاريخية العرب. إذ هي مرحلة ضاجة باضطرابات عارمة، وصراعات ضارية، بين روحيات حضارية متناقضة ومتضادة[2]. ولذلك تبدو اللحظة الطللية مجلى لأسئلة الموت والحياة، وهموم الذات والجماعة، وخطابات الذكورة والأنوثة، وفيها تستقر أشواق الفرد والقبيلة، وتحضر المرأة أيقونة وحمولة رمزية، وتتكشف أنساق السلطة والجسد والثقافة. ولذلك أيضا، تبدو اللحظة الطللية وكأنها تشمل القصيدة كلها، بما يعطي انطباعا بأن الطلل في اتساعه وامتداده، يمكن أن يكون مدخلا مناسبا للحديث عن وحدة النص القديم وتماسكه، بدل الحديث الشائع عن تفككه وتشظيه.

فهل يمكن اعتبار الطلل نسقا ثقافيا؟

يطرح عبد الله الغذامي في كتابه المعروف، والمؤسس لمشروعه في النقد الثقافي، وفي معرض حديثه عن مفهوم النسق الثقافي، جملة مما يمكن اعتباره شروطا لتحقق النسق الثقافي، والتي يُقرأ النص في ضوئها باعتباره حادثة ثقافية[3]. لكن دون أن تلغي قيمته الفنية والنصوصية[4]. ويمكن رصد هذه الشروط في:

1– أن النسق لا يتحدد من خلال وجوده المجرد، ولكنه يفعل ذلك عبر وظيفته، والتي يسميها الغذامي بـ "الوظيفة النسقية، وهي الوظيفة التي يرهن وجودها عبر فكرة التعارض

---

[1]– هلال الجهاد، فلسفة الشعر الجاهلي – دراسة تحليلية في حركة الوعي الشعري العربي– ص 109.

[2]– المرجع نفسه، ص 71.

[3]– عبد الله الغذامي، النقد الثقافي – قراءة في الأنساق الثقافية العربية– ص 82.

[4]– المرجع نفسه، ص 82.

أو التضاد بين نظامين من أنظمة الخطاب، الأول منهما ظاهر وثانيهما خفي مضمر، وكلاهما يحضران في نص واحد، يحوز على كثير من الجمالية والجماهرية.[1]

فهل يمكن القول بأن الطلل بعدّه نسقا، يكون قد اضطلع بهذه الوظيفة؟

2- أنّ النسق الثقافي الذي نسعى إلى تلمّسه في النصوص، للكشف عن الدلالة النسقية ليس خالصا ولا مجرّدا ولا نقيّا، فالنصوص التي تُقرأ ملتبسة ومراوغة، يلتقي فيها الصريح بالضمني، والخاص بالعام، والذاتي بالجماعي، والواعي باللاواعي، والمعلن بالمسكوت عنه، والجمالي بالثقافي. وبذلك يغدو الطرف الأول من جميع هذه الثنائيات سطحا، وأقنعة تتوارى خلفها أو تحتها الأنساق المختلفة.[2]

فهل يمكن القول في سياق هذا الشرط، أنّ الطلل الذي ارتبط في الذائقة النقدية العربية، خاصة القديمة منها، بفكرة حسن المطالع وبراعة الاستهلال، يمكن أن يُمثّل حيلة جمالية، توارت خلفها الدلالات النسقية المتسربة إليه من الإطار الثقافي العام؟

خاصة إذا أضفنا "أن الشعر لم يكن بالنسبة إلى الإنسان العربي مجرد وسيلة للتعبير، أو مجرد أداة للتواصل بين أدوات، وإنما كان... معنى في مستوى الوجود ذاته، فهو رؤية أولى، وتأسيس معرفي."[3]، بما يمنح الفرصة للطلل كبنية شعرية وثقافية أن تستوعب الرؤية العامة للوجود.

3- أنّ النسق عامُ وليس فرديا، فهو يتجاوز المُؤلِّف، ويتعالى على وعيه، ولأنّ النسق دلالة مضمرة، فإن هذه الدلالة يمكنها أن تتخلص من الرقابة الواعية للمؤلف[4]، إذ هو يقولها حتى حين يرفض ذلك. إنها دلالة "مُنكتبة ومنغرسة في الخطاب"[5]، وهي بناء على

---

[1]- المرجع السابق، ص 80.

[2]- المرجع نفسه، ص 82.

[3]- أدونيس، كلام البدايات، دار الآداب، ط1، 1989، ص 15.

[4]- عبد الله الغذامي، النقد الثقافي – قراءة في الأنساق الثقافية العربية- ص 82.

[5]- المرجع نفسه، ص 82.

ذلك، منتوج ثقافي ومادة للاستهلاك الجماهيري"[1]. ذلك "أن المؤلف الأكبر والأهم للنص هو الموروث الأدبي"[2] والثقافي. فهل يمكن القول – والأمر كذلك– أنّ الطلل، الذي لا تخفى هيمنتُه، ولا يُنكر حضوره الكثيف في القصيدة العربية القديمة، والذي تحول مع مرور الزمن إلى تقليد شعري راسخ مُنكتب ومُنغرس في الخطاب، وصار مطلبا من مطالب التلقي الواسع، هو ممّا تجاوز بهيمنته الشاعرَ الواحدَ، ليكون مدخل جمهور كبير من الشعراء إلى القول الشعري؟

4– أن النسق "ذو طبيعة سردية"[3]، ويعني ذلك في سياق ما عرضه عبد الله الغذامي، أن النسق يتحرك داخل حبكة سردية متقنة، لأنه قادر وبشكل دائم على الاختفاء والمراوغة والتلبس بما هو جمالي ولغوي وبلاغي[4]. وتكون هذه جميعا وسيلة هذا النسق في تمرير خطابه، والتأثير في متلقيه.

فهل يمكن مرة أخرى النظر إلى الطلل من وجهة نظر أنه سطح تنزلق تحته الدلالات النسقية المختلفة، والأبنية الثقافية المتباينة، فالطلل هنا يكف عن كونه مدخلا لإثارة قضايا الذات والوجود والمكان والزمان، والفرد والقبيلة، والحرب والسلام، والاتصال والانفصال، ليكون عنصرا نسقيا يتلبس بها، وتتلبس به، بما يؤكد التفاعل القائم بين الطلل كمكون شعري، وبين جملة القضايا المشار إليها سابقا، باعتبارها قضايا في الثقافة والحياة، وهو الأمر الذي قد يسمح بوصف الوظيفة التي يقوم بها الطلل، بأنها وظيفة التورية الثقافية، والتي يستسحن أن تُفهم هنا بدلالتها البلاغية والثقافية معا. فالطلل حين يستوي رمزا أو معادلا موضوعيا لبعض القضايا والهموم يكون مجرد تورية بلاغية، في

---

[1]– المرجع السابق، ص 82.

[2]– رولان بارت، نقد وحقيقة، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 1994، ص 11.

[3]– عبد الله الغذامي، النقد الثقافي – قراءة في الأنساق الثقافية العربية– ص 82.

[4]– المرجع نفسه، ص82 –83.

حين تَكتسبُ توريته بُعدها الثقافي حين يُنبئُ الطلل دون إرادة من منشئه عن موروثات أسطورية، ورواسب ثقافية، وطقوس اجتماعية، وحدوس معرفية، هي بالتأكيد ما استطاع امتصاصهُ من الثقافة التي نشأ فيها.

تلكم هي جملة من المحددات التي يؤطر بها عبد الله الغذامي حديثه عن النسق والنسق الثقافي، وإنّ عملية عرضها هنا ليست مقصودة لذاتها، بقدر ما يقصد منها موضعة الطلل في إطارها ووضعه في سياق محدداتها. غير أن هذه الصفحات تبدو مدعوة إلى تسجيل احتراز، تراه ضروريا، وهو أنّ الحديث عن الأنساق في دائرة القراءة النقدية الثقافية، عادة ما يرتبط بالمضمرة منها، وأنّ الحفر في هذا المضمر والمتواري، إنما يهدف إلى الكشف عن العيوب النسقية التي تشكلت مع مرور الزمن، واكتسبت حصانتها بفعل الجمالية والبلاغية، اللتين توارت خلفهما، بما يؤشر لقدرة السلطة أو المؤسسة على اختراق المعنى الثقافي، وتوجيهه لخدمة أغراضها وأهدافها، غير المعلنة في الغالب. وهذا الاختراق الذي تقوم به السلطة أو المؤسسة، هو ما يسميه "فينسنت .ب. ليتش" "**Vencent B. Leitch**" بـ"التمأسس"[1]، والذي قد يحيل، في دلالة من دلالاته على انسجام الذوات اللاشعوري، وطواعيتها اللاواعية لإملاءات المؤسسة.

إن الاحتراز الذي تريد هذه الصفحات أن تسجله في نهاية هذا العرض النظري هو أن الطلل كنسق مركزي في الشعر والثقافة معا، ليس شرطا أن تنبئ مساءلته عما يسميه عبد الله الغذامي بـ"العيوب النسقية"[2]، والتي تشير إليها عبارات أخرى، حاضرة في كتابه "كالقبحيات"[3] مثلا. وهذا الاحتراز الذي تقدمه هذه الصفحات لا يرقى ليكون تعديلا في

---

[1]– عبد الله الغذامي، النقد الثقافي – قراءة في الأنساق الثقافية العربية– ص 37.

[2]– المرجع نفسه، ص 11.

[3]– المرجع نفسه، ص 88.

مشروع الغذامي، ولكن يبدو أن الربط بين الأنساق المضمرة، وبصورة دائمة، وبين مخفياتها ومخبوءاتها القبيحة، فيه كثير من القسرية والمبالغة، إذ ليس هناك ما يدعو شرطيا، أن يكون المضمر قبيحا ومستكرها، فالثقافة ليست خزانا من القبح ضرورة. فهي كمنتوج لحركة الإنسان في الزمان والمكان تظل مسكونة بعيوب الإنسان ونقائصه، لكنها أيضا مسكونة بأشواقه وتحرره وطموحه. وأن أطروحة النقد الثقافي القائمة على مساءلة الأنساق المختلفة، قد تكون مدعوة إلى مساءلة نفسها، وإعادة النظر في خطابها النقدي، إذا أرادت أن تحرر لنفسها مكانا ضمن الأنشطة والمناهج النقدية المختلفة.

الفصل الأول

ذاكرة النص ووهم المشاكلة

1- الطلل انتخاب ثقافي أم لساني؟

1-1- الطلل: الميلاد والمحضن الثقافي.

1-2- الطلل: الانتشار والتحرر من القيد النسقي.

1-3- الطلل والصيغ المتوارثة.

2- ذاكرة المقدمة الطللية ووهم المشاكلة.

2-1- الأعشى واستشراف التحول النسقي.

2-2- بشر بن أبي خازم: الطلل وغربة الكائن.

يأتي هذا الفصل لغايتين أساسيتين؛ أولاهما إجابة جملة الأسئلة التي طرحتها صفحات المدخل الأخيرة، والتي ترتبط بموضعة الطلل في إطار مقولات النقد الثقافي، أما ثانيهما فتتصل بواحدة من الإشكالات، التي تواجه الدارس في عملية احتكاكه ومقاربته للنص الشعري القديم، خاصة الجاهلي منه، والتي تكمن في تشاكل وتشابه صيغه وتقاليده وكثير من بناه التكوينية الأساسية، حتى ليبدو – في أحيان كثيرة– أننا نعاين نصا واحدا، لا نصوصا متعددة، ونقارب متنا شعريا متكررا، لا متونا مختلفة، وحتى إنّ سؤالا ليطرح هنا هو: هل تكمن المعضلة في النص أم تكمن في القراءة؟

لقد درجت كثيرٌ من الدراسات النقدية على النظر إلى الشعر الجاهلي من زوايا وتموقعات نقدية أو فكرية متعددة، وبإعمال أدوات وإجراءات تحليلية مختلفة، غير أنّ بعضها لم يسلم من الأحكام الانطباعية والمتسرّعة، وظلّ الشعر الجاهلي، في نظرها انعكاسا حادّا للبداوة بكل ما تحيل عليه من فقر وقصور ومحدودية في البناء الثقافي[1]، وظلّت هذه الفترة السابقة للإسلام، وربما بسبب ذلك أساسا، فترة منذورة للصحراء والموت والغزو، بما ينبئ عن إنسان زرع في صحراء خالية من الروح والثقافة والإبداع، وأضحت قصائد هذه الفترة – في منظور كثير من الدراسات دائما– حبيسة قراءات محكومة بخلفيات مسبقة، وعرضة للتشكيك في صحتها التاريخية من منطلق فكرة الانتحال المعروفة[2]. فضلا عن شبه إيمان غير معلن، بأن لهذه النصوص جواهر مدلولية ثابتة وقارة، حاضرة سلفا داخل النص، مما يعني أنّ فعل القراءة سيكون فعلا ارتداديا نحو هذه المدلولات الثابتة، وليس فعلا تأويليا مولّدا لدلالات جديدة. ولا تكاد هذه السلسلة من الانطباعات والأحكام تتوقف عند رمي القصيدة الجاهلية بالتفكك والاضطراب وغياب

[1]– هلال الجهاد، جماليات الشعر العربي – دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي– ص 41.

[2]– سلام الكندي، الراحل على غير هدى – شعر وفلسفة عرب ما قبل الإسلام– ، ترجمة: محمد بنعبود، منشورات الجمل، كولونيا (ألمانيا)، ط1، 2008، ص 9.

الوحدة، فضلا عن قصور وتهالك بنيتها الداخلية كنتيجة طبيعية لقصر النَفَس، وتقطع الخيال، والارتباط بالفطرة[1]، وغياب الأصالة في التجربة، والتفرد في الإحساس[2]. وصولا إلى وصم تقاليد القصيدة وصيغها بالتشابه والثبات والتكرار، وهي تهمة باهضة وقاسية، لأنّها تصادر قدرة الشاعر على إحداث الخرق الإبداعي، الذي هو شرط من شروط الإبداع الفني، والشعري منه خصوصا، وتحرمُه من القدرة على التأسيس المعرفي، وطرح الأسئلة الكبرى، المتولدة عن العلاقة المتوترة بين الذات والوجود. وتصيرُه مقابل ذلك كله، تابعا ذليلا لتقاليد وضعها غيرُه، ولسنن شرعها الآخرون، دون أن يتمكن من خلخلتها، والتسلل تحت سطوحها – والتي تبدو ظاهريا معادة ومكرورة ومتشابهة– ليعبر عن رؤيته الخاصة والمتفردة لقضايا الوجود المختلفة.

إن الشاعر قد لا يستطيع أن يُجابِه الثقافة، بأنساقها المختلفة، في الفن كما في السياسة أو الاجتماع والأخلاق، ولا يمتلك القدرة على تغيير النسق تغييرا جذريا وسريعا، ولكنه يستطيع أن يتسلل إلى التقاليد الفنية المترسخة، التي اكتسبت شرعيتها بفعل القدامة مرة، ورضا التلقي والجمهور مرة ثانية، ليعبر من خلالها عن تجربة فردية، ورؤية ذاتية متفردة.

إنه لا يستطيع نسفها، ولكنه يستطيع الاحتيال عليها.

والواقع أن هذا الفصل المعقود لإجابة الأسئلة المطروحة في المدخل، وطرح الإشكالية المشار إليها في الأسطر السابقة، سيسعى أن يتحرّك في مسارين أو خطّين، يتقاطعان حينا، ويفترقان حينا آخر، بما يتوسم أنه يحقق الغايتين معا، وفي الوقت نفسه.

---

[1]– ينظر على سبيل التمثيل: أدباء العرب في الجاهلية وصدر الإسلام، بطرس البستاني، دار مارون عبود، دط، دت، ص 42.

[2]– ينظر أيضا: الطبيعة في الشعر الجاهلي، نوري حمودي القيسي، الشركة المتحدة للتوزيع، بيروت، ط1، 1970، ص 233.

إنّ الصفحات القادمة تحاول أن تكشف عن حركة الطلل باعتباره نسقا شعريا، امتص أنساقا ثقافية متكثفة ومتعددة، وتحول من تجربة شعرية إلى أخرى، وعلى مدى المسافة الزمنية التقريبية التي تؤطر العصر الجاهلي، إلى مجاز وبوابة عبور نحو القضايا الكبرى والأسئلة الصعبة التي كانت تؤرق الوعي الشعري العربي.

وبهذا التصور يتبدى الطلل نسقا ثابتا، يحضر في مقدمات النصوص تأشيرا على أهميته، ولكن الشاعر يخلخل هذا الثبات حين يستثمر الثابت لإحداث المتحول، والساكن لتحقيق المتحرك، ثم تأتي القراءة الثقافية لتفكيك الأنساق المتشكلة في فجوات النص، والسعي إلى تأويلها[1]، مما يعضد فكرة التفاعل بين الموضوعة الشعرية، وهي الطلل هنا، وبين الثقافة بعدّها خزّانا من الأعراف والأوامر والنواهي، التي تطال كل شيء في حياة الفرد والجماعة.

1-الطلل: انتخاب ثقافي أم لساني:*

يتحدث علماء الأنتروبولوجيا، والأنتروبولوجيا الثقافية عن نظرية وسموها بنظرية "الانتخاب الثقافي"، وهي "نظرية عن ظواهر يمكن أن تنتشر داخل مجتمع ما، مثل الشعيرة الدينية أو أسلوب في الفن أو طريقة في الصيد."[2]

وهي نظرية استلهمت واستثمرت فكرة "تشارلس داروين **Charles Darwin**"عن الانتخاب الطبيعي[3]، وهي تحاول أن تقدّم تفسيرا لظاهرة انتشار وشيوع ثقافة، أو عناصر ثقافية معينة، في مقابل اندثار ثقافة أو عناصر ثقافية أخرى[4]، وتتصل هذه العناصر

---

[1]- جماليات التحليل الثقافي- الشعر الجاهلي أنموذجا- يوسف عليمات، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004، ص 16.

*- تمّ الاتكاء في بناء هذا العنوان على كتاب: لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة لعبد الفتاح أحمد يوسف (مرجع مذكور سابقا، ص37-38)

[2]- الانتخاب الثقافي، أجنر فوج، تر: شوقي جلال، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، ع 609، ط1، 2005، ص 78.

[3]- المرجع نفسه، ص 11.

[4]- المرجع نفسه، ص 11.

الثقافية بالهيكل والبنية الاجتماعية، وما يتفاعل داخل هذه البنية من تقاليد ودين وطقوس وفن وأخلاق وإيديولوجية وابتكار ومعارف وتقانة.[1]

وتشير بعض أدبيات هذه النظرية إلى أنّ وجه الشبه بين الانتخاب الطبيعي والانتخاب الثقافي، يكمن في أنّ العناصر الثقافية تماثل الجينات في تكاثرها وتغيّرها من جيل إلى جيل، ولذلك "يمكن لثقافة ما أن تتطور لأن عناصر ثقافية بذاتها مهيأة أكثر من غيرها للانتشار والتكاثر"[2].

وتقوم عملية الانتخاب الثقافي على ثلاث عمليات أو مراحل متداخلة نسبيا؛ يشير عنوان الأولى منها إلى نشأة الظاهرة ويسميها أصحاب هذه النظرية "بالتجديد أو الإبداع"، أما الثانية فيطلقون عليها تسميات اصطلاحية متقاربة المفهوم؛ كالتكاثر والانتشار أو النقل والمحاكاة، وتحيل هذه جميعا على انتشار الظاهرة وانتقالها من إنسان إلى آخر، أو من جماعة بشرية إلى جماعة أخرى، أما ثالث هذه العمليات فهي الانتخاب، ويعني أيّ آلية أو عامل يؤثر في مدى انتشار الظاهرة كثرة أو قلة، وقد يكون الاختيار الواعي من قِبل البشر، هو أوضح أنواع هذا الاختيار أو الانتخاب.[3]

ويقابل الباحث "عبد الفتاح أحمد يوسف" في كتابه: "لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة" بين نظرية الانتخاب الثقافي هذه، بمراحلها وعملياتها الثلاث، وبين مفهوم أو نظرية "الانتخاب اللساني"، بحيث تستعرض عملية المقابلة أوجه التشابه بين الفعلين؛ الثقافي واللساني، فعمليات الانتخاب الثقافي الأساسية الماثلة في: (النشأة–الانتشار–الانتخاب) تقابلها في الانتخاب اللساني عمليات مماثلة، فَنشأة الظاهرة ذات الطبيعة

---

[1]– المرجع السابق، ص 11.

[2]– المرجع نفسه، ص 11.

[3]– المرجع نفسه، ص 78.

الاجتماعية/الثقافية، يصحبها بالضرورة نشأة أسلوب لغوي معين يعبّر عنها، وانتشار ظاهرة ثقافية يقابله شيوع وتداول أسلوب لغوي معين يساعد ويسمح للظاهرة الثقافية بالانتشار، وانتخاب ظاهرة ثقافية ما، يتضمن انتقاء أسلوب معين في التعبير عن هذه الظاهرة[1]، وكمثال توضيحي يقدّم الباحث نفسُه، نموذج الصعلكة، فالصعلكة الثقافية أنتجت الصعلكة الشعرية، وأنتجت هذه الأخيرة خطابا لسانيا، ومنجزا أسلوبيا، مختلفين عن السائد والمتداول.[2]

وبصرف النظر عمّا يمكن أنْ يلاحظَ من آلية وشرطية في نظرية الانتخاب الثقافي، بما يرهن نتائجها لتكون شديدة النسبية والتباين حين يُقرّ أصحابها بأنها مستلهمة من نظرية سابقة هي نظرية الانتخاب الطبيعي[3]، التي أسس لها "تشارلس داروين" "**Charles Darwin**"، في مجال التطور البيولوجي، والتي تؤكد بعض مباحثها على عمل الجينات خارج إرادة تحكم الجسم، فهي ذات استقلالية تامة، بل إن الجسم هنا هو أشبه ما يكون بآلة دورها الوحيد أن تكون وسيلة لتكاثر هذه الجينات[4]، وهو ما يعطي انطباعا في حالة الانتقال من الانتخاب الطبيعي إلى الثقافي، بأن البشر هم عبيد الثقافة، وأنّ للثقافة أيضا جيناتها التي تتحرك وتتطور وتتكاثر خارج رقابة ووعي الأفراد والمجتمعات.

أقول بصرف النظر عن ذلك كلّه، فإن نظرية الانتخاب الثقافي يمكن أن تكون مدخلا مناسبا للحديث عن الطلل نسقا ثقافيا، وأنّ سيرورته يمكن أن تتمثل العمليات الأساسية الثلاث، التي أُشير إليها آنفا.

---

[1]– عبد الفتاح أحمد يوسف، لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة، ص 39.

[2]– المرجع نفسه، ص 39.

[3]– الانتخاب الثقافي، أجنر فوج، تر: شوقي جلال، ص 14.

[4]– المرجع نفسه، ص 309.

فعلى الرغم من أنّ الدرس النقدي؛ قديمَهُ وحديثَهُ، لم يصل إلى الكشف عن البدايات الجنينية للطلل أو المقدمات الطللية، بما يجلي شكلها وعناصرها ومكوناتها تشكيلا ورؤية، وظلّت أغلب الدراسات التي تقارب البحث في هذه البدايات مشدودة إلى بيت امرئ القيس، الذي تحوّل إلى شاهد، والذي أقرّ فيه تبعيته "لابن خذام"[1]:

عُوجَـــــا على الطَّلَلِ المُحيلِ لعلَّنَا نَبْـــكي الدِّيَارَ كَمَا بَكَى ابنُ خِذَامِ

وعلى الرغم– مرة أخرى– أننا لا نستطيع أن نتبين طبيعة البكاء الذي بكاه "ابن خذام"، حتى يستحق أن يكون عَلَمًا يُتّبَعُ. إلا أننا نستطيع بالمقابل أن نتبين وجاهة الافتراضات التالية استئناسا بسيرورة العمليات الثلاث الأساسية في نظرية الانتخاب الثقافي:

1-1-الطلل: الميلاد والمحضن الثقافي: إننا لا نعرف متى وكيف نشأت فكرة الطلل، ولا كيف تشكلت المقدمة الطللية، ولكننا نستطيع القول إنّ المقدمة الطللية التي وصلتنا نماذجها في العصر الجاهلي هي وليدة المؤلف الأكبر، أي هي وليدة الثقافة والموروث الأدبي الذي يشكّل سياقا مصدريا ومرجعيا للنص[2]، بل إنّ هذه المرجعية الثقافية، كثيرا ما تساعد على فهمه وتفسيره وتأويله[3]، ومثل هذا التصور لا يلغي المؤلف الفرد، ولا يهمش دورَهُ، "لكنه يوجه الانتباه إلى علاقات التبادل والتقاطع ما بين النص كإبداع ذاتي والموروث كعطاء ماثل ذي وجود سابق على النص ولاحق به ومحيط بكل تحولاته"[4].

إنّ بيت امرئ القيس المذكور سابقا، يضمر في قراءة ثقافية معيّنة رغبة الشاعر الواعية أو غير الواعية في أن يضع فعل وقوفه وبكائه في إطار سابق عليه، يتجاوزُه

---

[1]– امرؤ القيس، الديوان، تح : محمد أبو الفضل إبراهيم، ص 114.

[2]– رولان بارت، نقد وحقيقة، مقدمة عبد الله الغذامي، تر: منذر عياشي، ص 11.

[3]– المرجع نفسه، ص 11.

[4]– المرجع نفسه، ص 11.

ويتعالى عليه، أي أن يردّهُ إلى ابن خذام أو حذام، باختلاف الروايات، بعدّه مبتكر هذا التقليد.

وقد كان في إمكان الشاعر أن يسكت عن هذه الوراثة لأنها تُقلّل من شأن وجِدَّة إبداعيته، طالما هي مُسنَدةٌ إلى غيره. لكنّ إعلان الشاعر لهذه التبعية هو إعلان صريح عن دلالتين مهمتين؛ أولاهما أن الشاعر لم يستطع التخلص من التقاليد المترسخة، ومن الترسبات الثقافية التي استقرت في ذاكرته الثقافية والشعرية. وهي ترسبات لا يملك أمامها مَهرَبًا، لأنها مما ينتمي إلى العام لا الخاص، وإلى الثقافي المشترك، "وكم نجدُ الأمر طبيعيا إذا نحن تذكرنا أنّ صانعي النصوص... ليسوا سوى نتاج ثقافي لسياقات الموروث الأدبي، وهم يكتبون من فيض هذا المخزون الثقافي في ذاكرتهم كأفراد وفي ذاكرة اللاوعي الجمعي لمجتمعاتهم."[1]

إن هذا المخزون الثقافي ثقيل بالتأكيد، وهو يشكل ضغطا كثيفا على ذاكرة الشاعر، وربما تحيّن الفرصة للتخفف منه، وربما شكا منه، وصرّح بقدرة هذه التقاليد على محاصرة حرية الحركة والإبداع لديه. ولعلنا لا نتأول الأمر تأولا بعيدا، إذا أحسسنا ببعض هذه الشكوى غير الصريحة في بيت عنترة بن شداد [2]:

هَـــلْ غَـــادَرَ الشُّـــعَرَاءُ مِـــنْ مُتَـــرَدَّمِ أَمْ هَـــلْ عَرَفْـــتَ الـــدَّارَ بَعْـــدَ تَـــوَهُّمِ

وهو البيت الذي يقول الشراح إن شطره الأول هو إشارة إلى فكرة أنّ الأوّل لم يترك للآخر شيئا.[3] وأنّ ساحة المعنى مُنهكة بالآثار التي تركها الآخرون، وتلفتنا مفردة "متردم" إلى دلالة أساسية، قد تَتّسِقُ تماما مع التصور الذي تقترحُهُ هذه الصفحات، وهو سيادة التقليد

[1]– عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير – من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج معاصر– الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، 1998، ص 58.

[2]– عنترة، الديوان، تحقيق ودراسة: محمد سعيد مولوي، المكتب الإسلامي، دط، دت، ص 182.

[3]– الزوزني، شرح المعلقات السبع، المكتبة العصرية، الجزائر، دط، دت، ص 161.

الشعري الذي هو الوقفة الطللية هنا، باعتباره نسقا ثقافيا، يعلو الشاعر ويتجاوزهُ. فكلمة "مُتَرَدَّمِ" تَرِدُ في القاموس بثلاث دلالات، فهي تعني في الأولى الثوبَ الخَلِقَ الرّديم أي المُرَقّع، وتعني في الثانية الموضع المتهدم المتردّم الذي يُرقّع، وفي الثالثة الكلامَ يَلْصَقُ بَعْضُهُ ببعضٍ ويُلَبَّقُ[1]. كما تعني في تفريع أخير إصلاح الشيء وتقوية ما وَهَى منه في قولنا رَدَمْتُ الشّيءَ[2]. وفي جميع هذه الدلالات تُحيل المفردة على فعل الترقيع والإصلاح والتقوية، وهو ما يعني أنّ المقدمة الطللية أو قل فكرة الطلل، هي فكرة سابقة على لحظة الإبداع، وأنها مما ينتمي إلى الموروث الأدبي والثقافي أو إلى ما يسميه "رولان بارت" "**Roland Barthes**" بالشفرات الثقافية[3]، والتي تعني عندهُ جملة الإرجاعات التي تشير إلى ثقافة ما تتسربُ من خلال النص[4].

إنّ هذا التقليد الأدبي/الثقافي، قد تعرّض على مرّ الزمن إلى التّهدّم والرّدم، وعودة الشاعر إليه، هي عودة من أجل الإصلاح والتقوية. فالأنساق الثقافية تجد دائما من يحافظ على استمرارها، ويعمل على تجديدها.

أما ثاني الدلالتين المتصلتين دائما ببيت امرئ القيس المذكور سابقا، فلعلها تشير إلى أنّ وفاء الشاعر لصيغة الطلل كبؤرة أساسية للمقدمة الطللية هو وفاء مقصود ومتعمد، صادر عن تمثّل واع لهذا النسق الشعري/الثقافي المتوارث، لا لأنّه مدخلٌ مُناسِبٌ للقصيدة، أو حيلة شعرية مرتبطة ببراعة الاستهلال، ولا حتّى لأنّه مثير مناسب للحديث عن الدمن والآثار والنسيب الذي هو قريب من النفوس، لائط بالقلوب على ما ذَهَبَ إليه

---

[1]– ابن منظور، لسان العرب، مادة (ر.د.م)، المجلد 3، الجزء 17، دار المعارف، القاهرة، دط، دت، ص 1628.

[2]– عنترة، الديوان، ص 182.

[3]– رولان بارت، نقلا عن: عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص 68.

[4]– المرجع نفسه، ص 68.

ابن قُتيبة[1]، بل لأن هذا التقليد لم يَعُدْ جزءا من ثقافة الشاعر وحدهُ، بل هو جزء هام من ثقافة المتلقين، تحوّل مع مرور الزمن، إلى عُرفٍ في التلقي، وسُنّة في الاستقبال. فوفاء الشاعر لهذا التقليد إذن، هو وفاء مزدوج؛ إلى نسق من الثقافة راسخ من جهة، ووفاء لتقاليد ومطالب التلقي في عصره من جهة ثانية.

وقد يترتب عن ذلك نتيجة مهمة؛ وهي أنّ الشاعر أدرك بحدسه أنّ نصوصَهُ لا يمكن أن تكتسب شرعيتها إلا إذا استجابت لأنساق الثقافة في الإبداع والتلقي معا. وربما كانت حيازة المعلقات للشهرة والاهتمام والتداول، عائدة إلى قدرتها على تَمَثُّلِ وعي وثقافة متلقيها وتوقعاتهم للنص النموذج.

لقد استجابت للنسق ثقافةً وإبداعًا، فَعُلّقَتْ.

غير أنّ ذلك كُلهُ لا يعني في النهاية، أنّ الشاعر هو عبْدٌ لهذه الأنساق، يخضعُ لها، وتعنو رقبة قصيدته لسلطتها، وإلا فَقَدَ تحرّره وحسّهُ الرؤيوي، وطاقاته التنبؤية، وكشوفه المعرفية.

إنّه يتّسقُ مع مطالبها، لكنه يعيدُ كتابتها، وفي إعادة الكتابة هذه، يصير الثابت متحولا، والساكن المستقر متحركا، ومجلى ذلك كلِّه حاضر في اللغة، والشاعر عبر اللغة يفكك العالم، ويفجر النسق، من الداخل، لأنّهُ يلغي وظيفتها الاتصالية، ودلالاتها المرجعية المتعارف عليها.

وخلاصة ما يمكن تأكيدهُ، من خلال ما ذهبت إليه الفقرات القلية السابقة أن فكرة الطلل كنسق شعري إبداعي، تظل لحظة نشأتها الأولى (مرحلة التجديد والابتكار في نظرية الانتخاب الثقافي) في طيّ الغيب، غير أنّ ذلك لا يمنع من القول بأنها شكّلت نسقا ثقافيا متوارثا بدلالة بيت امرئ القيس، وأن الشاعر الجاهلي كان يتعامل مع هذا

[1]– ابن قتية، الشعر والشعراء، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر، دار الحديث، القاهرة، ط2، 1967، ص 75.

النسق من موقف معرفي ملتبس ومتداخل؛ فهو يذعن لسلطته، لأنه جزء من الإطار الثقافي، الذي يتجاوز الأفراد. وهو أقرب ما يكون إلى مكونات اللاوعي الجمعي، ثم هو يعلن وفاءَهُ والتزامَهُ بهذا النسق، لأنّ ذلك يضمن للقصيدة شرعيتها في ثقافة التلقي، ويحقق لها الرواج والتداول، ثم هو، أخيرا، يتسلل بين الإذعان القسري، والوفاء الواعي، ليحقق فرادته الإبداعية باعتباره شاعرا، يتصرف بحرية في صياغة خطابه الخاص، وهو الخطاب الذي يتأسس عبر اللغة، "فالفعل الفردي لتملك اللغة يُدخلُ المتكلم في كلامه، وهذا اعتبار يُعَدُّ جوهريا في تحليل الخطاب؛ إذ إنّ الخطاب هو المكان الذي يتكوّن فيه فاعله، ومن خلال هذا الخطاب فإن الفاعل يبني عالمه كشيء ويبني ذاته أيضا."[1]

1-2-الطلل: الانتشار والتحرر من القيد النسقي:

إذا كانت نظرية الانتخاب الثقافي، التي تمّ عرض بعض مبادئها في الصفحات السابقة تسمي مرحلة ذيوع الظاهرة الثقافية/الاجتماعية بمرحلة "الانتشار" أو "التكاثر" أو "النقل والمحاكاة"، وهي مرحلة لاحقة على مرحلة يسميها أصحاب النظرية نفسها بمرحلة "الإبداع". فإن ما يوازي هذه المرحلة في الانتخاب اللساني، هو "تداول أسلوب لغوي معيّن يسمح للظاهرة الثقافية بالانتشار ويسمح للغة معينة بالتداول."[2] بحسب ما ذهب إليه الباحث عبد الفتاح أحمد يوسف.

تقترح الفقرة السابقة، وإن بطريقة ضمنية، سؤالا يتّسق مع فكرة الانتشار المشار إليها سابقا، هو: كيف أتيح لفكرة الطلل أن تنتشر؟ وليصغة المقدمة الطللية أن تذيع لتغدو مكوّنا بنيويا مركزيا في القصيدة العربية، لا الجاهلية فحسب، بل حتى في كثير من النصوص التي أنتجتها عصور لاحقة؟

---

[1]- سعيد حسن بحيري، علم لغة النص – المفاهيم والاتجاهات- مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، ط1، 1997، ص 16.

[2]- عبد الفتاح أحمد يوسف، لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة، ص 39.

وأتصور أن هذا السؤال يستمد مشروعية طرحه هنا، حين يتاح لنا أن نتأمل نسبة حضور المقدمة الطللية في القصيدة العربية نسبة إلى بقية المقدمات الأخرى؛ كالمقدمة الغزلية، والخمرية، ومقدمة الشباب والشيب، أو وصف الطيف، ومقدمة الفروسية أو وصف الظعن.[1]

فعلى الرغم من أن هذه النسب لم تكن نتيجة عملية إحصائية دقيقة تقطع الشك باليقين، إلا أنّ الرأي الشائع أنّ المقدمة الطللية هي أكثر المقدمات شيوعا وتداولا وانتشارا، وقد أشار "كارل بروكلمان **Carl Brockelmann**" إلى بعض ذلك، حين تحدث عن طبيعة الشعر الجاهلي في كتابه "تاريخ الأدب العربي" قائلا: "والقصيدة، المؤلفة على نظام دقيق، ينبغي استهلالها بالنسيب، والحنين إلى الحبيبة النائية، ذلك الحنين الذي يعتري الشاعر عند رؤية أطلالها الداثرة وهو راكب في القفار"[2].

والواقع أنّ هذا الانتشار يمكن أن يُفسر من منطلقات متعددة ومتداخلة؛ بعضها ثقافي، وبعضها فني شعري، وبعضها الآخر مرتبط بالتلقي أو بما يسمى في النقد الثقافي بـ"الجماهيرية"، أو قل إنها مرتبطة بأقطاب العملية الإبداعية؛ مبدعا ونصا ومتلقيا، وهي الأقطاب التي يمكن أن تنضوي جميعا تحت عنوان الأنساق الثقافية والشعرية.

فإذا كانت الثقافة تمثل نطاقا من العلاقات بين الإنسان والعالم يسهم في تنظيم سلوك الإنسان وبرمجته، ويحدد ويرسم الطريقة التي يهيكل بها العالم[3]. فإنها مسؤولة عن

---

[1]– حسين عطوان، مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي، دار المعارف، مصر، دط، 1970، ص 114.

[2]– كارل بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، نقله إلى العربية: عبد الحليم النجار، جامعة الدول العربية، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، دار المعارف، الجزء الأول، ط5، دت، ص 59.

[3]– عبد القادر بوزيدة، يوري لوتمان – مدرسة تارتو– موسكو وسيميائية الثقافة والنظم الدالة - مجلة عالم الفكر، ع3، م35، يناير–مارس 2007، ص 186.

عمليات الاختيار التي يقوم بها الإنسان عموما، والمبدع خصوصا، فما يُعد أساسيا في ثقافة معينة، مركزيا في أنساقها، قد يُعد ثانويا هامشيا في ثقافة أخرى.[1]

والمقدمة الطللية إنما انتشرت لأنها مما يمثل مركز الثقافة والإبداع الشعري معا، وربما وضعت الثقافة العربية كل ثقلها وكثافتها ورمزيتها في الطلل، لأنه استطاع أن يستوعب جانبا كبيرا من همومها وأسئلتها، وقدمت اللحظة الطللية نفسها تمظهرا للرؤية العربية، التي تتحدد من خلالها السمات الرئيسية لطريقة العربي في معاينة الوجود.[2]

فالقصيدة –من وجهة النظر هذه– هي بؤرة انصهار العلاقات المتبادلة بين معايير المبدع ومعايير الثقافة[3]، ففي الثقافة يتولى النسق مهمة فرض فهم وتفسير معين للأشياء، من خلال المعتقد الجماعي، العام والمشترك، والذي يشكل مرتكزا مهما لطقوس حياة الجماعة، بينما يأتي النسق الشعري، ليكون علامة على وعي الفرد بهذا المرتكز وتلك الطقوس[4]، وهو الوعي الذي يمكن أن نفسر به قدرة الشاعر على اختراق النسق الثقافي وخلخلة بناه، وإعادة صياغته في سياق خطابي وعلامي متحرر من الهيمنة المحكمة للمنظومات الثقافية، "فالشاعر يتمثل الثقافي من خلال الوعي الفردي."[5]

في مقدمة طللية للشاعر لقيط بن يعمر الإيادي، تصدرت قصيدته التي تروي كتب التراث، أنه كتبها وأرسلها إلى قبيلته "إياد" يُحذرها من كيد يُضمره لها كسرى زعيم الفرس[6]، حين دعا القبيلة للاجتماع في مكان واحد، ليجهز عليها، ويبيد أفرادها، الذين

---

[1]– المرجع نفسه، ص 186.

[2]– سعد حسن كموني، الطلل في النص العربي – دراسة في الظاهرة الطللية مظهرا للرؤية العربية– ص 13.

[3]– عبد الفتاح أحمد يوسف، لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة، ص 142. 143.

[4]– المرجع نفسه، ص 148.

[5]– المرجع نفسه، ص 150.

[6]– ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص 195.

قال عنهم ابن قتيبة إنهم "كانوا لَقَاحًا لا يؤدون خَرَجًا"[1] ووصفهم باللَّقَاح يعني أنهم لم يدينوا للملوك، واستعصوا على السّبي[2].

في هذه المقدمة الطللية سنكتشف كيف ترتحل الأنساق، في تبادلات مستمرة، وكيف يكون الدال إبداعيا والمدلول ثقافيا، أو قل بلغة أخرى: كيف ينصاع الشاعر إبداعيا لتقليد فرضته الثقافة، وهو هنا الوقفة الطللية، ثم كيف يخرق التقليد من الداخل، ليعبر عن خصوصية لا يلغيها النسق ولا يقصيها.

يقول لقيط بن يعمر الإيادي:[3]

يَـا دَارَ عَمْـرة مِـنْ مُحْتَلِّهَـا الْجَرَعَـا ... هَاجَـتْ لِـيَ الْهَـمَّ وَالْـأَحْزَانَ وَالْوَجَعَـا

تَامَـتْ فُـؤَادِي بِـذَاتِ الْجِـزْعِ خَرْعَبَـةٌ ... مَرَّتْ تُرِيـدُ بِـذَاتِ الْعَذْبَـةِ الْبِيَعَـا

جَرَّتْ لِمَـا بَيْنَنَـا حَبْـلَ الشُّـمُوسِ فَـلاَ ... يَأْسًا مُبِينًـا تـرَى مِنْهَـا وَلاَ طَمَعَـا

فَمَـا أَزَالُ عَلَـى شَـحْطٍ يُـؤَرِّقُنِي ... طَيْـفٌ تَعَمَّـدَ رَحْلِـي حَيْثُمَـا وُضِـعَا

إِنِّـي بِعَيْنَـيَّ إِذْ أَمَّـتْ حُمُـولُهُمُ ... بَطْـنَ السَّـلَوْطَحِ لاَ يَنْظُـرْنَ مَـنْ تَبِعَـا

طَـوْرًا أَرَاهُـم وَطـورا لاَ أُبِيـنُهُمُ ... إِذَا تَوَاضَـعَ خِـدْرٌ سَـاعَةً لَمَعَـا*

فالمتأمل لهذه المقدمة الطللية، يلحظ اندراجها في النسق العام للمقدمات الطللية، التي تستحضرُ المكان (دار–الجرع)، والحبيبة (عمرة)، ومناخات الحزن والألم والتوجع (هاجت لي الهمَّ والأحزان والوجعا)، وتَمنُّعُ هذه الحبيبة (فلا يأسا مبينا ترى منها ولا طمعا)،

---

[1]– المصدر السابق، ص 195.

[2]– المصدر نفسه، ص 195.

[3]– لقيط بن يعمر الإيادي، الديوان، تحقيق وتقديم: عبد المعين خان، دار الأمانة، مؤسسة الرسالة، بيروت، دط، 1971، ص 36– 37– 38.

* ملاحظة: كل شروح المفردات الواردة في البحث، تم الاعتماد فيها على ما ورد في دواوين الشعراء.

* الجَرَعُ: رمل يرتفع وسَطُهُ ويكثر وترقُّ نواحيه فتعشب ويحلها الناس.

خَرْعَبَةٌ: امرأة حدثة غضة. الشموس: الدابة الممتنعة. بطن السلوطح: موضع.

وتحولها إلى طيف سارب يلاحق الشاعر (طيف تعمّدَ رحلي حيثما وُضِعا)، وإمعانها أخيرا في رحلة ظاعنة داخل السراب (طورا أراهم وطورا لا أبينُهُم).

تلك هي تفاصيل وعناصر هذه المقدمة، وهي كما يلاحظ، لا تكاد تغادر في مناخها العام النسق الذي سارت عليه المقدمات الطللية في عمومها. فهل تسعفنا هذه القراءة الأفقية في إدراك لعبة المخاتلة، النسقية التي مارسها الشاعر؟ وهل يمكن القول إنّ هذه المقدمة مازالت تعلن وفاءها لتقاليد القصيدة العربية السائدة حينها؟

إنّ انزلاقا نسقيا خفيا يستوطن هذه المقدمة، ويتلبس بدوالها باعتبارها التحقق الملفوظي المنجز عبر التمظهر الخطي الذي تُشَكّلُهُ هذه الدوال[1]. غير أنّ اللامرئي المتمثل في المدلولات يظل مجالا مفتوحا للقراءة والمكاشفة. لذلك فإن صورة المرأة/الحبيبة، لا تُلفت إلى نفسها، ولا تحيل إلى تجربة عاطفية متعينة، ولكنها صورة تلتبس بصورة القبيلة، أو قل إن النسق القبلي بِعدّه منظومة ثقافية، وإطارا اجتماعيا وسياسيا، وقطبا جاذبا يحتل بؤرة الوعي واللاوعي معا، يقفز ليكون خلفية لصورة المرأة التي تتبدى على ظاهر وسطح المقدمة الطللية.

تنفتح المقدمة على بنية أسلوبية هي النداء (يا دار عمرة) باستخدام "يا" التي درج النحويون والبلاغيون على القول إنها تستخدم لنداء البعيد[2]، بما يؤشر على اتساع المسافة النفسية بين الشاعر وبين الحبيبة/ القبيلة، خلافا لما تحيل عليه في الغالب البنية الندائية من التحام وتفاعل وحميمية بين طرفيها؛ المنادي والمنادى، وفي ذلك انزياح ونسقية لغوية ملفتة.

ثم لماذا يبدو الشاعر مهموما "بدار" عمرة؟

---

[1]– بسام قطوس، استراتيجيات القراءة – التأصيل والإجراء النقدي– مؤسسة حمادة ودار الكندي، إربد، دط، 1998، ص 23.

[2]– الحسن بن قاسم المرادي، الجنى الداني في الحروف المعاني، تح: فخر الدين قباوة، محمد نديم فاضل، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1992، ص 232.

إن الدار هنا ليست مجرّد انديا‌ح جغرافي يخاطبه الشاعر عن بُعد، ولكنها إحالة على موطن تفجر الحب، واتساع القلب لعمرة، إنها مكان التجذر والانتماء، غير أنّ اقترابها اشتقاقيا من الدوران الذي قد يحيل، هو الآخر، على التغير والتبدل، قد يؤشر لتغير العلاقة بين الشاعر والمرأة الحبيبة/ القبيلة، فمثلما "جرّت عمرة حبْل الشموس" بينها وبين الشاعر إيذانا بالصرم والتمنع والابتعاد، كذلك فعلت القبيلة حين عميت عن تبصّر الأخطار التي تتهددها:[1]

مَـــا لِـــي أَرَاكُـــمْ نِيَامًـــا فِـــي بُلَهْنِيَـــةٍ وَقَدْ تَـــرَوْنَ شِـــهَابَ الْحَـــرْبِ قَـــدْ سَـــطَعَا

وانصرفت إلى ما يراه الشاعر هدرًا ومضيعة للوقت والجهد:[2]

وَأَنْـــتُمُ تَحْرُثُـــونَ الْـــأَرْضَ عَـــنْ سَـــفَهٍ فِـــي كُـــلِّ مُعْتَمَـــلٍ تَبْغُـــونَ مُزْدَرَعَـــا

وَتُلْقِحُـــونَ حِيَـــالَ الشَّـــوْلِ آونَـــةً وَتُنْتِجُـــونَ بِـــدار الْقَلْعَـــةِ الرُّبُعَـــا*

فالنسق القبلي الذي هو نسق مضمر هنا، يحتال في الظهور والسفور، ويغالب الشاعر مغالبة، ويتحول النسق الطللي هنا إلى مجرد حيلة بلاغية يتبدى خلفها الناظم الثقافي، "فعمرة" هنا هي القبيلة الممعنة هروبا وانصرافا وغفلة، وقد كان الشاعر يأمل أن تكون على غير هذه الحال.

فاسم "عمرة" يثير في الذهن دلالات العمران والخصوبة والبناء، وهي دلالات شعرية تظل لصيقة بالمرأة بالتأكيد، لكنها قد تنصرف إلى القبيلة إذا أدركنا أنّ "القبيلة –في ذهن الشاعر العربي القديم– أكبر من مجرد تجمع للأهل والعشيرة، وأكبر من مجرد ملاذ آمن يحتمي به الفرد، إنها نسق فكري يؤكد تصورا ذهنيا لما ينبغي أن تكون عليه الحياة"[3].

---

[1]– لقيط بن يعمر الإيادي، الديوان، ص 44.

[2]– المصدر نفسه، ص 42.

* الشول: إناث الإبل جفت ألبانها فيرسل فيها الفحل. دار القلعة: الدار التي ينتقل عنها. الربعا: الفصيل الذي يُنتج في الربيع.

[3]– عبد الفتاح أحمد يوسف، لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة، ص 141.

إنّ البيت الأول في هذه المقدمة، قائم على مفارقة دالة بين شطريه، ففي الشطر الأول: "دار"، وهي كما سلف دوران على دلالات الولاء والانتماء، و"عمرة"، وهي كما سلف أيضا عمران وبناء ونماء، وفيها أيضا "الجَرَع" وهي مفردة مُلتبسة، تتباين دلالاتها، فهي تعني الأرض ذات الحزونة، أي الجبلية الناتئة، لا تُنْبِتُ شيئا، ولكنها أيضا الأرض المستوية، والرملةُ العذاةُ الطيبة المنبت التي لا وعوثة فيها. وهي في دلالة ثالثة كثيبٌ، جانب منه رَمْلٌ وجانب حجارةٌ[1]. ألا يمكن القول إن هذه الدوال وحدها كافية للكشف عن توتر العلاقة بين الشاعر والقبيلة، فهو يلمس منها الليونة والاستواء والطيبة، لأنّ لاشعوره مسكون بهاجس الانتماء الذي يتهدده المحو والإبادة، ولكنه يرى منها في اللحظة نفسها نتوءا وحُزونة وصلابة، تمنع تحقق ذلك الانتماء، وتصادر رغبة الشاعر في الولاء، "فجانب منها رمل، وجانب حجارة" !

فإذا تضافرت "دار" و"عمرة" و"الجرع" بإحالاتها الدلالية المختلفة على الانتماء الذي تعضُده معاني الخصوبة والعمران والبناء، فإن الشطر الثاني:

..... هَاجَتْ لِيَ الْهَمَّ وَالْأَحْزَانَ وَالْوَجَعَا[2]

يأتي على النقيض من ذلك تماما، فدواله "هاجت" "الهم" "الأحزان" و"الوجع" تشكل صورة الداخل/الذات، وهي ترى إلى الخصوبة والعمران والبناء تتحول إلى عقم وخراب وتهدم. وتلك دلالة تؤشر أن "عمرة" التي انفتح عليها النص، ليست امرأة متعينة، ارتحلت على غفلة أو يقظة من الشاعر، بل هي قبيلتُه، ينتظرُ منها نهوضا، ولكنها لا تفعل،

[1]– ابن منظور، لسان العرب، مادة: جرع، ص 360.

[2]– لقيط بن يعمر الإيادي، الديوان، ص 36.

ويتوسم منها إقبالا ولكنها تدبر. إنها قبيلة تصرُّ نتيجة جهلها لسؤال المصير أن تنقطع عن الشاعر:[1]

جَرَّتْ لِمَا بَيْنَنَا حَبْــلَ الشُّــمُوسِ فَــلاَ يَأْسًا مُبِينًــا تــرَى مِنْهَــا وَلاَ طَمَعَــا

وتعمهُ في غفلة حضارية، لا ترى فيها بروق الموت، وسواطع النهاية:[2]

مَــالِي أَرَاكُــمْ نِيَامًــا فِــي بُلَهْنِيَــةٍ وَقَدْ تَرَوْنَ شِــهَابَ الْحَــرْبِ قَــدْ سَــطَعَا

إنّ "القبيلة تاريخ لا وطن، وهي زمان وليست مكانا"[3]، لذلك سرعان ما تحولت إلى طيف، يخترق الأمكنة وينتهبُ المسافات، ويؤرق الشاعر في كل آن:[4]

فمــا أَزَالُ عَلَــى شَــحْطٍ يُــؤَرِّقُنِي طَيْــفٌ تَعَمَّــدَ رَحْلِــي حَيْثُمَــا وُضِــعَا

إنّ كل العلامات التي تنهض عليها هذه المقدمة الطللية، لا تحضر باعتبارها مكونات نصية لسانية، تلفت إلى نفسها في نسق إبداعي خطابي، منغلق على نفسه داخل نظام الفن والتقليد الشعري المتوارث، ولكنها تحضر أيضا بعدّها مكونات نسق ثقافي، توسل الفن ليعلن عن نفسه، فالمرأة التي "تامت فؤاد الشاعر"، لا تحيل على مرجعيتها الواقعية، بل تتكثف علاميتها لتغدو رمزا للقبيلة، وبالقدر نفسه من التشفير يكون تردد المرأة/ عمرة، وتمنعها العنيد، رمزا لغفلة القبيلة عن مصيرها المهدَّد، ولإن حقيقة هذا المصير لا تتكشف إلا للبصير، فقد جنّد الشاعر حاسة البصر وحدها لتتابع رحلة الظعينة:[5]

إِنِّــي بِعَيْنَــيَّ إِذْ أَمَّــتْ حُمُــولُهُمُ بَطْنَ السَّــلَوْطَحِ لاَ يَنْظُــرْنَ مَــنْ تَبِعَــا

---

[1]– المصدر السابق، ص 37.

[2]– المصدر نفسه، ص 44.

[3]– أدونيس، كلام البدايات، ص 62.

[4]– لقيط بن يعمر الإيادي، الديوان، ص 37.

[5]– المصدر نفسه، ص 38.

إنّ وعي الشاعر وعيٌ رائدٌ، بصير ومراقب، لذلك كانت "حمول الظاعنين" نصب عينيه الاثنتين، يتأمل حركة القبيلة، التي التبست بصورة المرأة الظاعنة، ويتابع تهاديها في عرض الصحراء، مؤثرة المكان الغائر المنخفض؛ "بطن السلوطح"، فهل كلمة "بطن" تصلح أن تكون إشارة إلى حالة الغياب التاريخي، والانسحاب الحضاري، التي تغرق فيها القبيلة، غير واعية بعين الشاعر التي تتابع وتراقب (لا ينظرن من تبعا)، ولا بالخطر الفارسي يزحف جرادا مُخرّبا:[1]

أَلاَ تَخَـــافُونَ قَوْمًـــا لاَ أَبَـــا لَكُـــمُ أَمْسَـــوْا إِلَـــيْكُمْ كَأَمْثَـــالِ الـــدَّبَا سُـــرُعَا
لَـــوْ أَنَّ جَمْعَهُـــمُ رَامُـــوا بِهَدَّتِـــهِ شُـــمَّ الشَّـــمَارِيخِ مِـــنْ ثَهْـــلاَنَ لانْصَـــدَعَا
فِي كُـــلِّ يَـــوْمٍ يَسُـــنُّونَ الحِـــرَابَ لَكُـــمْ لاَ يَهْجَعُـــونَ إِذَا مَـــا غَافِـــلٌ هَجَعَـــا*

إنّ زيف وعي القبيلة وانسحابها من مجرى الفعل، هما اللذان صيراها في خاتمة أبيات المقدمة الطللية إلى ما يشبه السراب، إنها موجودة بالضرورة لا بالفعل، ولذلك يعلن الشاعر في نبرة شبه يائسة:[2]

طَـــوْرًا أَرَاهُـــمْ وَطَـــوْرًا لاَ أُبِيـــنُهُمُ إِذَا تَوَاضَـــعَ خِـــدْرٌ سَـــاعَةً لَمَعَـــا

إنّ بريق الخِدْرِ من بعيد، يأتي هنا ليؤدي وظيفة التحفيز، تحفيز رغبة وإرادة الشاعر في نقل وعيه المتفوق المسكون بالحياة والقوة واليقظة إلى قبيلتِه، إذ بريقُها هو علامة ما تبقى فيها من حياة، ولأجل تلك الحياة اللامعة واليقظة وحدها تأتي المرسلة الشعرية:[3]

بَلْ أَيُّهَا الرَّاكِـــبُ الْمُزْجِـــي عَلَـــى عَجَـــلٍ نَحْـــوَ الْجَزِيـــرَةِ مُرْتَـــادًا وَمُنْتَجِعَـــا
أَبْلِـــغْ إِيَـــادًا وَخَلِّـــلْ فِـــي سَـــرَاتِهِمُ إِنِّي أَرَى الرَّأْيَ إِنْ لَـــمْ أُعْـــصَ قَـــدْ نَصَـــعَا

---

[1]– المصدر السابق، ص 39–41.

* الدبا: صغار الجراد. شم الشماريخ: رؤوس تَنْتَأُ الجبال. ثهلان: جبل معروف.

[2]– لقيط بن يعمر الإيادي، الديوان، ص 38.

[3]– المصدر نفسه، ص 38–39.

لقد مات الشاعر حتف قصيدته هذه، وفي قصة موته، كما في قصيدته يتبدى صراع الأنساق واضحا، لكنه صراع يأخذ هذه المرة وجهة أخرى، إنّه صراع يتجاوز إطار الثقافة الواحدة، إلى ثقافتين مختلفتين؛ أي العربية والفارسية. ويمكن الكشف عن أوجه هذا الصراع الثقافي النسقي في نقطتين أساسيتين:

1- تتصل هذه النقطة الأولى بقبيلة الشاعر "إياد"، وهي حسب ما يمكن استقراؤُه من كتب الأخبار والتاريخ تمثل نموذجا دالا لجماعة اجتماعية مُفارِقة في وعيها، فمسيرتها منذ البداية كانت مسيرة اجتماعية وحضارية عسيرة؛ فقد انفصلت عن أصلها القبلي الأم "نزار بن معد بن عدنان[1]، وطوّح بها القحط في مناطق مختلفة من الجزيرة العربية[2]، وخاضت حربا دامية مع قبيلتي مُضر وربيعة، المنحدرتين معها من أصل واحد، ثم –وهذا هو الأهم- ظلت في تناوش وصراع مستمرين مع جيوش كسرى، تُغير ويُغار عليها، على خطوط التماس والحدود بين الجزيرة العربية والدولة الفارسية.

لكن القبيلة على الرغم من ذلك كُلّه – وهنا يبدأ الصراع النسقي والحضاري- انصرفت إلى الاشتغال بالزراعة، والشاعر نفسه يشير إلى بعض ذلك في القصيدة وإن بتهكم وسخرية:[3]

وَأَنْـــتُمُ تَحْرُثُـــونَ الْـــأَرْضَ عَـــنْ سَـــفَهٍ فِـــي كُـــلِّ مُعْتَمَـــلٍ تَبْغُـــونَ مُزْدَرَعَـــا
وَتُلْقِحُـــونَ حِيَـــالَ الشَّـــوْلِ آوِنَـــةً وَتُنْتِجُـــونَ بِـــدار الْقَلْعَـــةِ الرُّبُعَـــا

وهي قبيلة تخلت أو تخلصت بفعل احتكاكها مع الآخر الفارسي من بعض بداوتها،

[1]- المصدر السابق، ص 9.

[2]- المصدر نفسه، ص 9.

[3]- المدصر نفسه، ص 42.

وانتحلت شيئا من الحضارة، كما عبّر مُحقق ديوان الشاعر.[1] وهي أخيرا، قبيلة بدأ وعيها السياسي في التشكل، وفق منظومة مغايرة للسائد العربي والقبلي حينها، وكان ذلك سببا في اتحاد قبائل الحيرة العربية لأول مرة وثورتها على الحكم الفارسي.[2]

فهل كان إصرار كسرى الفارسي على إبادة هذه القبيلة، لمجرد أنها كانت تقلق أمن وسلامة جيوشه على الحدود؟ أم لأنّ العقل الفارسي كان خائفا من قبيلة تمارس الزراعة، بكل ما يحيل عليه هذا النمط من الحياة من استقرار وقوة وتفوق؟[3] ومذعورا من قبيلة انتحلت شيئا من الحضارة، بكل ما يحيل عليه ذلك دائما من توازن في السلطة، ومنافسة ثقافية وحضارية، لم يكن الفرس يرضون لها أن تقوم على حدودهم.

2-أما النقطة الثانية فتتعلق بالشاعر نفسه، لا بطبيعة انتمائه الطبقي والاجتماعي فحسب، بل أيضا بطبيعة الأداة الثقافية التي امتلكها، التي هي "الكتابة"، والتي لم تكن مقصورة عليه، فكتب التراث والأخبار تشير إلى أنّ قبيلة إياد انحدرت منها مجموعة من الخطباء المعدودين، وكُتّاب عند الملوك كثيرين[4]، كما تشير في سياق متصل إلى أنّ الشاعر لقيط بن يعمر يكون قد قُتِل من قِبَل كسرى بعد أن قطع لسانَهُ.[5]

فإذا صحّت هذه الأخبار جميعا، جاز لنا أن نتساءل مرة أخرى عن سبب إصرار كسرى على إبادة قبيلة أيّاد "الكاتبة"، وعن مبرر قطعه لسانَ الشاعر ثم قتله.

---

[1]- المصدر السابق، ص 10.

[2]- المصدر نفسه، ص 7.

[3]- ويل ديورانت، من التوحش إلى التحضر، سلسلة دفاتر فلسفية- الطبيعة والثقافة- 2، إعداد وترجمة: محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي، ص 29.

[4]- الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ج1، ط7، 1998، ص 42-43.

[5]- لقيط بن يعمر الإيادي، الديوان، ص 10.

إنّ الكتابة فعل ثقافي، ينخرط بالمجموعة البشرية في منظومة كاملة من الرمز والوعي والحضارة. إن الكتابة هي "دولة العقل" على حدّ تعبير "ويل ديورانت **Will Durant**"[1]. وتمكُّن الشاعر من فعل الكتابة، هو في دلالة ثقافية معينة، محاولة واعية لتحقيق هذه الدولة، أو على الأقل إقامة فكرتها.

فهل يمكن القول بناء على ذلك، إن كسرى كبير الفرس كان يفكر في كل ذلك، أو بعض ذلك، حين جهز جيشه لإبادة قبيلة إيّاد، ثم قَتْل شاعرها؟

لقد سعت الفقرات السابقة، ومن خلال مقاربة عينية الشاعر لقيط بن يعمر الإيادي، ومعاينة مقدمتها الطللية تحديدا، أن تصل إلى جملة من الخلاصات؛ لعلها أولها يمثل في أنّ المقدمة الطللية، التي لم يصل الدرس النقدي إلى أن يرصد بيقينية جينيالوجيتها الأولى، إنما انتشرت وترسخت تقليدا شعريا إساسيا بفعل الثقافة والتي مثلت الإطار العام لحركة الإنسان والجماعة والنص، وبذلك تكون الثقافة العربية خاصة في الفترة السابقة للإسلام، قد وجدت أنّ الطلل هو أفضل ما يمثل رؤيتها للعالم، وربما لهذا السبب أساسا لا يكف النسق الطللي هذا عن استيلاد العشرات من القراءات والتأويلات المختلفة والمتضادة.

إنّ الطلل منظورا إليه من هذه الزاوية، هو جزء من ذاكرة الثقافة، لذلك " لم يعرف التاريخ مبدعا أبدع خارج الأنساق الثقافية التي شكلته معرفيا".[2]

أما الخلاصة الثانية فلعلها تتحدد، لا باعتبارها نقيضا للأولى، بل بعدّها تعديلا لها، وهي تتجلى في أنّ الشاعر لا ينصاع للنسق الثقافي أو الشعري انصياعا يفقدُه الخصوصية، ويمنعه من بث رؤيته الخاصة "فالأشياء الثقافية يتم تمثلها بواسطة علامات

---

[1]– ويل ديورانت، من التوحش إلى التحضر، سلسلة دفاتر فلسفية، الطبيعة والثقافة 2، ص 34.

[2]– عبد الفتاح أحمد يوسف، لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة، ص 149.

مختارة بحرية من قِبل الشاعر".[1] وفي عينية لقيط بن يعمر الإيادي، ما يؤشر على تحقق ذلك، فمقدمته الطللية التي تبدو ظاهرا مقيدة بضوابط النسق، إنما هي في العمق، خرق وتعديل وتجاوز له، "فالشاعر يتمثل الثقافي من خلال الوعي الذاتي".[2]

3-الطلل والصيغ المتوارثة:

إذا كانت عملية القراءة لا تنطلق من فراغ، بما يعني أنّ كلّ قراءة جديدة، هي محصلة قراءات سابقة توجهها وتُحدّد مسارها التأويلي، في اللحظة نفسها التي تسهم فيها هذه القراءة الجديدة في تعديل سابقاتها، في حركية مستمرة من الاتصال والانفصال، فإن عملية الكتابة وإنتاج النص، بعدّها سابقة على فعل القراءة، أحرى أن تخضع لهذه القاعدة. فكل كتابة جديدة ناهضة بالضرورة على كتابات سابقة، في حركية مستمرة أيضا من التواشج والانقطاع.

وتقدم المقدمة الطللية في القصيدة العربية القديمة مثالا دالا ونموذجيا على تحقق هذه القاعدة في مستوى "الكتابة"* كما في مستوى القراءة.

ففي المستوى الأول تتجه المقدمة الطللية إلى إعادة إنتاج نفسها عبر تكرار صيغ معينة، تبدو منذ الوهلة الأولى أنها ثابتة أو كالثابتة، بما يعطي انطباعا بأنّ المقدمة هي في النهاية إطار أو وسط تتحرك فيه الأشياء، بحيث تحيل المقدمة الحاضرة على عشرات من المقدمات الغائبة، بل إنها تعطي انطباعا أكثر سوءا وغرابة ومناوءة لطبيعة الفن، بأنها مكرورة ومعادة، لا تكاد في الغالب، تختلف من شاعر إلى آخر.

---

[1]- المرجع السابق، ص 159.

[2]- المرجع نفسه، ص 150.

*- مصلطح "الكتابة" الذي تمّ توظيفه هنا مجازي أكثر منه دلالة على تحقق فعل الكتابة في العصر الجاهلي، مع أنّ كثيرا من الدارسين يشيرون إلى حضور الوعي الكتابي. ينظر في هذا السياق: حسن البنا عز الدين في كتابه: الشعرية والثقافة، مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي القديم، وقد تمت الإحالة عليه.

أما في المستوى الثاني؛ أي مستوى القراءة والتلقي فنعني به أنّ هذه الصيغ التي تبدو متوارثة ومكرورة، ولا تكاد تتباين صورتها من شاعر إلى آخر، تتدخل هنا لا لتوجه عملية القراءة والفهم والتأويل باعتبارها تعليمات ضرورية على حدّ تعبير"أمبرتو إيكو **Umberto Eco** "[1] ، إذ هي تعليمات مغروسة وثابتة في النص، بل إنها تأتي أيضا لتؤدي وظيفة الإحالة على هوية النص.

فصيَغٌ من مثل: الوقوف والاستيقاف (قفا...)[2] والبكاء والاستبكاء (نبك...)[3] ومخاطبة الخليلين (خليليّ عوجا...)[4] ونسبة الأطلال إلى امرأة معينة (لخولة أطلال[5]... لميلاء أطلال دمنة...)[6] أو الاستفهامات الإنكارية المتداولة: (أأزمعت من آل ليلى ابتكارا...)[7] و(أَهَاجَكَ من سعداك مَغْنَى المَعَاهِدِ[8]...) و (هل حبلُ خولة بعد الهجر موصول...)[9] و(أَمِنْ آلِ هِنْدٍ عرضت الرُّسوما...)[10].

أقولُ إنّ هذه الصيغ هي مما يرتبط حصرا بالمقدمة الطللية، فلا تحضر في غيرها من شرائح النصّ ووحداته، إذ لهذه الشرائح والوحدات صيغها المعروفة، والتي تبدو أيضا، قائمة على كثير من التشابه والمشاكلة.

---

[1]– ينظر: أومبرتو إيكو، بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة وتقديم: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء(المغرب)، بيروت (لبنان)، ط2، 2004، ص129.

[2]– امرؤ القيس، الديوان، ص 8.

[3]– المصدر نفسه، ص 8.

[4]– النابغة الجعدي، الديوان، جمع وتحقيق وشرح: واضح الصمد، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت (لبنان)، ط1، 1998، ص 78.

[5]– طرفة بن العبد، الديوان، اعتني به: عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، ط1، 2003، ص 25.

[6]– الأعشى، الديوان، شرح وتعليق: محمد حسين، مكتبة الآداب، مصر، دط، دت، ص 175.

[7]– المصدر نفسه، ص 45.

[8]– النابغة الذبياني، الديوان، ص 265.

[9]– المفضل الضبي، المفضليات، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، دار المعارف، القاهرة، ط6، دت، ص 135.

[10]– المصدر نفسه، ص 181.

ومن المهم هنا أن يُشار إلى أنّ هذا التماثل الذي نلحظه في صيغ المقدمة الطـــللية، أو في غيرها من الوحدات داخل النص الواحد، قد تمّت معالجته وفق منظورات نقدية مختلفة، لعلها أبرزها المداخل التي قدمتها نظرية الشفاهية كما تأسست في أعمال "مليمان باري" **Milman Parry** و"ألبرت لورد" "**Albert Lord**"، والتي انفتح عليها النقد العربي الحديث، واستفاد من بعض مفاهيمها وإجراءاتها، في دراسته للشعر عموما، والشعر الجاهلي خصوصا.

لقد تمّ النظر إلى الشعر الجاهلي، تأسيسا على اقتراحات هذه النظرية، على أنّه شعر أنتجته ثقافة المشافهة والرواية، وأنّ هذه المشافهة كانت مسؤولة على تثبيت خصائص نوعية في النص، هي مما تَرْشَحُ به جميع النصوص التي كانت الشفاهية محضنا ثقافيا لها.

فالنظرية تذهب إلى أنّ لكل شعب قوالب خاصة للتعبير[1]، وأنّ عمل الشاعر لا يعدو أن يكون مَلأً لهذه القوالب[2]، في سياق عملية إنشاد وأداء وغناء، يشترك فيها الجميع[3]. فالجميع يمتلك القدرة على ملء القالب الصياغي بما تُمليه عليه لحظة الأداء، وبما تحددهُ طبيعة العلاقة التي تربط بين الشاعر/ المنشد، وبين جمهوره، داخل الموقف الاتصالي. ويترتب عن ذلك نتائج كثيرة؛ لعلها أهمَّها أنّ لا نصّ ثابت، فهو مستمر ومتغير ومتحرك على الدوام، وأنّ شخصيات الشعراء، في هذه الحالة هم أقرب إلى الأشباح، طالما هم

---

[1]– حسن البنا عز الدين، الكلمات والأشياء – بحث في التقاليد الفنية للقصيدة الجاهلية– دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، دط، دت، ص 133.

[2]– المرجع نفسه، ص 133.

[3]– فضل بن عمار العماري، الشعر والغناء في ضوء الرواية الشفوية، مكتبة التوبة، الرياض، المملكة العربية السعودية، دط، دت، ص 18.

يتحركون داخل أشكال صياغية معدة سلفا، وضمن أنماط من القول والتعبير تنزّلت إليهم من التراث الشفاهي، الذي يشكل ثقافتَهم.

وبصرف النظر عن وجاهة ما ذهبت إليه هذه النظرية، ومشروعية التطبيقات التي صاحبتها، أو استلهمت بعض إجراءاتها، فإن أسئلة كثيرة تظل معلقة حين يتصل الأمر بالنص الجاهلي، وبالسياق الثقافي الذي تحقق فيه هذا الإنجاز الفردي، وبعلاقة الشاعر الجاهلي تحديدا بالطلل.

وأتصور أن تعمق هذه العلاقة من داخل النص، لا من خارجه، كفيلة بأن تَضَع مفهوم الصيغ المتوارثة، أو القالب الصياغي الذي اجترحته النظرية الشفاهية موضع تساؤل.

وأتصور أيضا أنّ نظرية الانتخاب الثقافي، التي تحاول هذه الصفحات من الفصل الأول أن تتمثلها، خاصة في مرحلتها الثالثة، والتي تتأسس على أنّ انتشارَ الظاهرة، ودخولها إلى منطقة التداول، محكومان بحضور أو سيطرة آلية أو عامل مؤثر، وأنّ هذا العامل المؤثر، لا يخضع في عملية اختياره للمصادفة، بل يخضع للإرادة الواعية التي تظهرها الجماعة البشرية[1]، ومعلوم أنّ هذا الوعي لا ينتقل من وضعه الهلامي أو الجماعي المشترك، إلى وعي متحرك وفاعل إلا على أيدي الشعراء. وربما لهذا السبب ذهب "هيجل **F. Hegal**" في توصيفه للشعر بأنه "أكمل الفنون"[2]، لأنّ "الوعي الذي يُبدعُهُ وعي متفوق يمتلك القدرة على أن يبني رؤية شمولية للعالم"[3]. ولا يتأتى للشعر أن يقوم بهذه الوظيفة، وظيفةِ بناء الرؤية، إلا حين يعاين الوجود، بما هو موضوع لَهُ، معاينةً لا تنفصل فيها الذات عن مادة موضوعها، ويكون النص بناء على ذلك هو المساحة

---

[1]– أجنر فوج، الانتخاب الثقافي، ص 78.

[2]– هيجل، فن الشعر، نقلا عن: هلال الجهاد، فلسفة الشعر الجاهلي – دراسة تحليلية في حركة الوعي الشعري العربي– ص 7.

[3]– المرجع نفسه، ص 7.

الأرحب التي يتوحد فيها الطرفان، وتلك قيمةٌ معرفية تميز الشعر والفن عموما، عن بقية الفاعليات والأنشطة المعرفية الأخرى؛ إذ هي لا تبني مقاربتها ومعاينتها للوجود إلا عَبْرَ الفصل بين الذات والموضوع.[1]

إنّ الصيغ التي تمّت الإشارة إلى بعض نماذجها في فقرات سابقة، والتي تشكل بنيات أسلوبية أساسية في الوقفة الطللية، قد تكون متوارثة ينقلها ناصّ عن سابقه، وقد تكون قوالبَ جاهزةً وقارّةً، وقريبةً مما يمكن أن يسمّى باللازمة اللغوية أو اللسانية، تحضر في النص ضدّ إرادة صاحبه، لأنها ممّا ينتمي إلى ذاكرة اللغة التي ينتسبُ إليها، ولكنها لا يمكن أن تكون صيغا مفروضة، ذات حتمية استبدادية، تفرض نفسها على الشاعر فرضا، فتصادر فرديته وإبداعية نصّه، وذلك لأسباب يمكن إجمالها فيما يلي:

1-إن القول بانتماء هذه البنيات الأسلوبية إلى حقل الصيغ الجاهزة القارة المفروضة على الشاعر، يلغي فرادته الإبداعية وخصوصيته التعبيرية، خاصة إذا أدركنا أنّ فِعلَ الإبداع، هو في جوهره فِعْلٌ في اللغة، إي باعتباره ممارسة خاصة ومتميزة للغة، أو قل إنه تحريكٌ لأفضل ما فيها، والنص الشعري اتساقا مع هذا الفهم، لا يمكن أن يكون بؤرة لالتقاء واحتشاد التوظيفات الجماعية والمشتركة، ولكنه تشريح لكل ما قبله، وتفكيك لكل علاقات الاصطلاح والعرف.[2] إنّ النص الإبداعي غريبٌ بالتعريف. وأتصور أنّ الأعشى قد عَنَى ذلك بوعي حاد، حين قال عن قصيدته:[3]

وَغَرِيبَـــةٍ تَـــأتِي المُلُـــوكَ حَكِيمَـــةٍ، قَـــدْ قُلْتُهَـــا لِيُقَـــالَ مَـــنْ ذا قَالَهَـــا

---

[1]- المرجع السابق، ص 9.

[2]- ينظر: عبد الله الغذامي، المشاكلة والاختلاف – قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في الشبيه المختلف- المركز الثقافي العربي، بيروت (لبنان)، الدار البيضاء (المغرب)، ط1، 1994، ص 43.

[3]-الأعشى، الديوان، ص 27.

فقصيدة الأعشى، وإدراك صاحبها لغربتها، هو علامة على وعي شعري بتفردها وتميزها، وحتى نخبوية متلقيها (الملوك)، وبالوعي الحصيف نفسه، ينفي الأعشى عن نفسه تهمة الانتحال وسُبّة الانحباس داخل "الصيغ المتوارثة"، لأنه مأسور في بيت الشعر.

في بيتين من قصيدة طويلة له، تسبقهما أبيات في المدح، لكنها ضاجة بالحديث عن النار والقدح يقول:[1]

زِنَـــادُكَ خَـــيرُ زِنَـــادِ المُلُـــو ... ك، خَـــالَطَ مِنـــهُنَّ مَـــرْخٌ عَفَـــارَا
فَـــإنْ يَقْـــدَحُوا يَجِـــدُوا عِنْـــدَهَا ... زنـــادهُمُ كَابِيَـــاتٍ قِصَـــارَا
وَلَـــوْ رُمْـــتَ فِي لَيْلَـــةٍ قَادِحـــاً ... حَصَـــاةً بِنَبْـــعٍ لأوْرَيْـــتَ نَـــارَا
فَمَـــا أنَـــا أمْ مَـــا انْتِحَـــالِي القَـــوَا ... فِي، بَعـــدَ المَشـــيبِ، كَفَـــى ذاكَ عَـــارَا
وَقَيّـــدَنِي الشِّـــعْرُ فِي بَيْتِـــهِ، ... كَمَـــا قَيّـــدَ الآسِـــرَاتُ الحِمَـــارَا*

إنّ هذه النصوص قادرة في قراءة تمارس فعل التحيين، أنّ توسع نظرنا إلى فعل "الكتابة/القول"، كما يفهمها ويمارسها الشاعر العربي القديم، وهما الأمران –الفهم والممارسة– اللذان يعلنان عن نفسهما إعلانا صريحا عبر المتن الشعري لا النقدي، وهما أمران – مرة أخرى– اللذان يكشفان عن هامش الحرية والاستقلالية اللتين يتحرك داخلهما الفعل الإبداعي.

2– إنّ الاتكاء على مفهوم الصيغ المتوارثة أو القالب الصياغي، في تفسير التماثل الحاصل بين كثرة وافرة من البنيات الأسلوبية والتعبيرية داخل المقدمة الطللية، قد يستقيم إذا كانت الثقافة التي تتحرك النصوص في إطارها، تتقبل فعل التناص والتواشجات

[1]– المصدر السابق، ص 53.

*– المرخُ والعَفَارُ: شجرتان خشبهما هش رخو، سريع الاتقاد.

النبع: شجر فيه صلابة تتخذ منه القسي، ومن أغصانه السهام، ولا يتقد إلا بصعوبة لصلابته. الأَسِراتُ: السيور التي يربط بها السرج.

الحمار: ثلاث خشبات تُعْرَضُ عليها خشبة وتؤسر بها، وهي هيكل السرج.

النصية المختلفة، على أنها مسالك إبداعية مشروعة تُغني النص وتُخصبه، وتجذر فكرة انتماء النص إلا سلالة ممتدة في نصوص سابقة أو معاصرة، ولكننا نعرف أنّ الثقافة الأدبية العربية، في بعديها الإبداعي والنقدي كانت تنظر إلى هذه التناصات والتداخلات الأسلوبية والتعبيرية على أنها شكل من أشكال السرقة المفضوحة، التي تستوجب عقابا أدبيا ومعنويا قاسيا، وربما كان كافيا أن نتأمل المحمولات الأخلاقية لجملة الأوصاف التي كانت تطلقها ثقافة النقد والتلقي على الشعراء الذين يأخذون عن غيرهم، فقد كان صنيعهم يسمى: سرقةً، وسَرَقًا، وانتهابا، وإغارة، وغصبا، ومسخا.[1] إن الحمولة الدلالية لهذه المفردات، ثم كثافتها العددية، لمؤشر مهم على ثقافةٍ قد لا ترفض الصيغ المتوارثة، لأنها مما يتجاوز وعيها إلى لاوعيها، ولكنها على الأقل، تظل تنظر إليها بعين النفور والاستهجان، وربما بذَلَ الشعراء أنفسهم الجهد المضني للخلاص من الوقوع في ظلّ شعراء آخرين.

في أبيات لشاعر مخضرم بين الجاهلية والإسلام، بما يؤكد استمرار فكرة الخوف من الظل وامتدادها الزمني، هو سويد بن كراع يقول:[2]

أَبيـــتُ بِـــأَبوابِ القَـــوافي كَأَنَّمـــا أُصادي بِها سِـــرباً مِـــنَ الـــوَحشِ نُزَّعـــا
أُكَالِئُهـــا حَتّـــى أُعـــرِّسَ بَعـــدَما يَكـــونُ سُـــحَيرٌ أَو بُعَيـــدُ فَأَهجعـــا
عَواصـــي إِلاّ مـــا جَعَلـــتُ أَمامَهـــا عَصـــا مِربَـــدٍ تَغشـــى نُحـــوراً وَأَذرُعـــا
بَعيـــدَةُ شَـــأوٍ لا يَـــــــكادُ يَرُدُّهـــا لَهـــا طالِـــبٌ حَتّـــى يَكِـــلَّ وَيَظلَعـــا

إنّ الشاعر لا يقف على أبواب القوافي، ولكنه "يَبيتُ"، وفي الفعل "أبيتُ" تأشير على الاستغراق الطويل في الزمن، وهو هنا زمن الليل الذي يَهْجَعُ فيه الناس للراحة، بينما يظل

[1]– بدوي طبانة، السرقات الأدبية – دراسة في ابتكار الأعمال الأدبية وتقليدها– نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، دت، ص32.

[2]– ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج2، ص 619.

الشاعر وحدَهُ يقرعُ أبواب القوافي، ولنا أن نلاحظ أن للقوافي هنا أبوابا كثيرة، لا بابا واحدا، لا للدلالة على الحرية والاتساع، بل للدلالة على التشتت والتعدد الذي يُربكُ الاختيار، لذلك يلجأ الشاعر إلى المداجاة والمداهنة والمسايرة. فهو يُصادي القوافي ويداريها، كما يُدارى السّربُ من الوحوش النافرة من قِبَل صائدها، ولا يتحقق للشاعر أن يدخل إلى عالم القصيدة العجيب، بعد تجاوز الأبواب، إلا بَعْدَ أن يكون الشطر الأعظم من الليل قد مضى[1]:

أُكَالِئُهَـــا حَتَّـــى أعَـــرِّسَ بَعْـــدَ مـــا يكُـــونُ سُـــحَيْراً أَوْ بُعَيْـــدُ فأَهْجَعـــا

فإذا ما أدرك الشاعر هذه المرحلة خرجت القصيدة من يديه عصية آبدة[2]:

.....لا يكـــــــادُ يَرُدُّهَـــــــا لَهَـــا طَالِـــبٌ حتّـــى يَكِـــلَّ وَيَظْلَعَـــا

صحيح أنّ النّصّ لا يشير صراحة إلى رفض تقاطعه النصي مع غيره من النصوص، وصحيح أنّ الأبيات تصلح أن تكون مدخلا للحديث عن عسر العملية الإبداعية وتأبّيها، لكن يبدو أنّ الوجه البارز دائما في العملية الإبداعية، كامن في نزوع الشاعر إلى تجاوز غيره، لا تكرار صيغهم، والانصباب في قوالبهم.

3-إذا كان صحيحا "أنّ في كلّ ثقافة ألفاظا محورية غنية بل مثقلة بالدلالة"[3]. وأنّ النص الأدبي "هو بنية موجودة في بنية محيطة. أي هو بنية وهو في الوقت نفسه عنصر في بنية أخرى"[4]. فإن النظر إلى هذه الصيغ المتكررة في المقدمة الطللية من هذه الزاوية يمكن أن يضيء كثيرا من أبعاد هذه الظاهرة.

---

[1]- ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج2، ص 619.

[2]- المصدر نفسه، ص 619.

[3]- وهب أحمد رومية، شعرنا القديم والنقد الجديد، سلسلة عالم المعرفة، رقم: 207، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مارس، 1996، ص 165.

[4]- المرجع نفسه، ص 162-163.

فالتأمل في المعجم الذي يشكل بمفرداته، جملة كبيرة من هذه الصيغ يسفر عن حضور مادة لغوية، محايثة لتجربة الشاعر، وشديدة اللصوق والارتباط بفكرة الطلل في علاقتها بالرؤية الشاملة للوجود والحياة. فالفصل بين الطلل وبين من يتحدث عَنْهُ تعسفي[1]، وعلامة على أننا لم ندرك أنه "عند عرب ما قبل الإسلام، ليس ثمة تمييز ولا فصل بين وجود الشاعر والطلل وما يحمله هذا الأخير في ذاته من إعراب عن الفقد. إن ما سنسميه بشعور الشاعرُ يُعدُّ هنا ملازما للطلل ولا يتميز عنه، إذ يشكل معناه الداخلي. فالطلل، في شكله نفسه، في ارتعاشه من عريه، يُعرب عن عوز يدل على الفقر وافتقاد الامتلاك"[2].

إن الحديث عن هذه البنى الأسلوبية، هو حديث عن بُنى تتحرك داخل جملة من الدوائر التي تزداد اتساعا، بحيث يبدو كل عنصر هو نواة أو بؤرة لغيره، فالبنية الأسلوبية هي نواة الوقفة الطللية والوقفة الطللية هي بؤرة النص، والنص هو البؤرة التي ترتّب فيها الثقافةُ أنساقَها. وذلك يعني أنّ امرأ القيس حين قال: "قفا نبك" أو "عوجا على الطلل المحيل" أو "يقولون لا تهلك أسى وتجمل" وأنّ قول عبدة بن الطبيب: "هل حبل خولة بعد الهجر موصول". وقول الثالث: "أَمِنْ آلِ هندٍ عرفتَ الرسوما". إنما كانوا في الواقع يستجيبون لجاذب ثقافي وَضَعَ كُلّ حمولته الفنية والجمالية والمعرفية في ألفاظ بعينها. فالطلل والرسم والمرأة والخليلان، هي ألفاظ محورية في الثقافة العربية القديمة، ولذلك فتواترها في المقدمات الطللية لا يَدلّ على أنها صيغ موروثة، يتوارثها الشعراء، وتجري على ألسنتهم في غفلة من وعيهم، ولكنها استجابة طبيعية لحركية النصوص والخطابات،

[1]– سلام الكندي، الراحل على غير هدى – شعر وفلسفة عرب ما قبل الإسلام– ص 45.

[2]–المرجع نفسه، ص 45.

"فلا نشأة لنصوص انطلاقا مما ليس نصوصا، وكل ما يوجد دائما إنما هو تحويل من خطاب إلى آخر، ومن نصّ إلى نصّ"[1].

وأتصور أننا لو صادفنا هذه المفردات المحورية في نصوص معاصرة؛ أي في سياق خطابي وثقافي آخر مختلف. فإننا سنكتشف فيها حمولة دلالية مختلفة تماما، بما يعطي إشارة إلى أنّ المقدمة الطللية بكلّ عناصرها لم تكن مجرّد تقليد يُتّبع، ولكنها تعبير عن لحظة خاصة يتم فيها استيعاب العالم في حالة من "التذويت"، بحيث يتحول الشاعر نفسه إلى طلل بكل ما يدلّ عليه ذلك من قلق وتشظٍّ وصراع وعماء وغياب للمعرفة، وربما لذلك كانت صيغة "أعرفتَ؟" من أكثر الصيغ حضورا وتداولا.

إنّ ما تريد الفقرات السابقة أن تخلص إليه، والتي تتركز تحديدا في الأسباب الثلاثة المعروضة، أنّ الصيغ التي بُنِيَتْ عليها المقدمة الطللية، والتي نُظِرَ إليها طويلا على أنها متوارثة ومكرورة. إنما هي – في قراءة معينة– بنيات تعبيرية وأسلوبية، وضعت فيها الثقافةُ جانبا كبيرا من حمولتها، واختارها الشعراء عن وعي مرة وعن غير وعي مرة أخرى، ووضعوا فيها بدورهم، رؤيتهم الخاصة للأشياء والوقائع والموجودات وأكدوا من خلالها انتماءهم إلى أنظمة متداخلة بعضها ثانوي كالأدب وبعضها أولي كاللغة، وبعضها مركزي كالثقافة والمجتمع.

ذاكرة المقدمة الطللية ووهم المشاكلة:

كانت الأسطر الأولى من تمهيد هذا الفصل الأول، قد أشارت إلى أن حيزا منه سَيُخَصَّصُ لمعاينة واحدةٍ من الإشكالات التي طرحتها القراءات المختلفة للقصيدة العربية القديمة، وخاصة الجاهلية منها، والتي تتصل تحديدا ببنيتها التكوينية العامة مرة، وبُناها الجزئية أو التركيبية مرة ثانية.

---

[1]– تزفيطان طودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990، ص 76.

إنّ الأمر يتعلق بهذه المشاكلة، التي قد تَصِلُ في بعض الوحدات النصية إلى حد التطابق، وهذه المماثلة بين شرائح النص ومكوناته، والتي – كما تذهب إلى ذلك بعض الآراء دائما– لا تكاد تختلف بين شاعر وآخر، وإنما هي، تبعا لهذا التشابه، لا تعدو أن تكون تقاليد ثابتة، ومعمارية نصية قارة، تتحرك في نسق واحد من التقليد والمحاكاة.

ولعل عودة سريعة إلى كتاب شوقي ضيف "العصر الجاهلي" والذي يتصدر عندهُ سلسلة تاريخ الأدب العربي، كفيلةٌ بأن تكشف عن تجذر هذه النظرة التجزيئية للقصيدة الجاهلية، وفي سياق الكشف عن حسية صورها، وتقريرية دلالاتها، يذهب شوقي ضيف إلى أنّ الشعراء "تعودوا أن يَسندوا أقوالهم بذكر الحقيقة عارية دون خداع يُموّهُها أو طلاء يُزيّفُها".[1] وأنهم لا يعرفون "التغلغل في خفايا النفس الإنسانية ولا في أعماق الأشياء الحسية."[2] وأنهم "يدورون حول معان تكاد تكون واحدة... لا ينحرفون عنها يمنة ولا يسرة".[3] وأن ما " يقوله طرفة في الناقة يقوله فيها غيره، وما يقوله امرؤ القيس في بكاء الديار يقوله جميع الشعراء".[4]

فالملاحظ إذن في مثل هذه القراءة التي تتصادى فيها آراء كثيرة كتلك التي طرحها شوقي ضيف، أنها تحبس النص داخل أفق واحد من التلقي وتُضيّقُ حركة القراءة والتأويل، بما يعطي تصورا بأن النص الجاهلي هو نصّ مُغلَق، قارّ وناجز، يحيا مرة واحدة، لأنه ببساطة، يُقرأ مرة واحدة، بل إنّ هذه النظرة لا تتوقف نتائجها عند النص فحسب، تحبسه، وتجمد سيرورته، وتصادر مشروعه الفني والمعرفي، ولكنها إضافة إلى

1– شوقي ضيف، العصر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، ط22، 2000، ص 220.

2– المرجع نفسه، ص 220.

3– المرجع نفسه، ص 221.

4– المرجع نفسه ، ص 221.

ذلك، تُفقر فعل القراءة النقدية، وتبث فيها خطابا سيتحول مع الزمن إلى قواعد سلطوية، يصعب الفكاك منها.

إنّ القارىء ليس عنصرا حياديا، وهو حين يقترب من النص، فهو يفعل ذلك وهو يحمل معه تاريخا كاملا من القراءات، وجغرافية واسعة من الأنساق[1]. وتكف القراءة نتيجة لذلك على أن تكون "فعلا عرضيا" 'طفيليا' على كتابة تمنحها كل امتيازات الإبداع والأولوية"[2].

إنها "اشتغال للمعنى وكتابة وإنتاج".[3]

فالصفحات القادمة إذن يدفعها طموح إلى أن تقدم قراءة، تضع فيه سؤال التشابه الذي أشير إليه في فقرة سابقة، موضع المعاينة والبحث والدراسة، من خلال النظر في بعض المقدمات الطللية سعيا وراء تفكيك هذا التشابه، والكشف عن عدم تماسك الآراء النقدية التي قالت به. مع التذكير دائما بأهمية هذه الآراء، خاصة حين ينظر إليها في سياقها العام، وفي طبيعة الموجهات المعرفية والأدوات الإجرائية التي أتيحت لها.

ولعله من المهم بداية أن يُشار إلى الملاحظات التالية، قبل الخوض في القراءة المقترحة:

1-إذا صادفت هذه القراءة المقترحة نجاحا في معاينة فكرة التشابه بين المقدمات الطللية، وإثبات أنّ هذا التشابه هو مجرد عرف نصوصي وأنّ مقولة هذه المقدمات، إنما يجب أن تُلتَمَسَ في الأنساق التي تختفي وراء هذه الأعراف النصية. فإنّ ذلك يعني أن

---

[1]- رولان بارت، التحليل النصي – تطبيقات على نصوص من التوراة والإنجيل والقصة القصيرة- ترجمة وتقديم: عبد الكريم الشرقاوي، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، منشورات الزمن، الرباط، ط1، 2009، ص 16.

[2]-المرجع نفسه، ص 16.

[3]-المرجع نفسه، ص 16.

النسق هو الذي يوجه الدلالة، وهو الذي يتحكم في ارتحالها من النصي إلى الثقافي، ثم من الثقافي إلى النصي، في حركية مستمرة من التبادل والارتحال.

2-إن المادة النصية التي تريد هذه القراءة أن تقاربها، إنما تتحدد زمنيا ونصيا بالمقدمة الطللية في القصيدة العربية قبل الإسلام تحديدا. ذلك أنه إذا ثَبُتَ -والثبات هنا مجازي- أنّ المقدمات في إطار العصر الجاهلي مختلفة في مقولاتها وأنساقها ومحمولاتها المعرفية، جاز أن ينكشف هذا الاختلاف والتباين حينها وبين المقدمات التي عرفتها القصيدة العربية بعد الإسلام؛ فإذا حصل التبايُنُ هناك؛ أي في إطار العصر الواحد، واللحظة التاريخية الواحدة، فإن هذا التباين أحرى أن يكون أوسع وأعمق بين النصوص التي تنتمي إلى عصرين مختلفين، أو إلى عصور عديدة مختلفة.

3-تدرك هذه القراءة أنّ كشف هذا التباين، وتَلَمُّسَ علامات المغايرة بين المقدمات الطللية سواء في إطار العصر الواحد، أو في إطار عصرين مختلفين ليس أمرا هيّنا، وذلك بسبب أنّ التقاليد والأعراف والحركات الفنية بطيئة التغير، وهي بذلك تختلف عن ملابسات الواقع الاجتماعي والسياسي التي تتغير بسرعة، وبصورة يمكن ملاحظتها.

4-إنّ اتجاه هذه القراءة إلى المقدمة الطللية، لا يعني أنّها لا تتجاوزها إلى غيرها من الوحدات النصية الأخرى في القصيدة الواحدة. ذلك أنّ الاكتفاء بالمقدمة الطللية وحدها لحظة التحليل، يعني ضمنيا انخراطا في عملية تجزيئ للنص، ترى إلى وحداته شرائحَ مستقلةً ومفصولة عن بعضها البعض. فالمقدمة الطللية ليست جسما مفصولا عن المكونات النصية الأخرى، والربط بينهما يحافظ على نصية النص من جهة، ويعطي لعملية التحليل مشروعيتها النقدية الشاملة.

- الأعشى واستشراف التحول النسقي:

في كتابه "لذة النص" يذهب "رولان بارت" "**Roland Barthes**" في نبرة فيها بعض الاستنكار، إلى أن: "بعضهم يريد نصا... من غير ظل، ومقطوعا عن 'الإيديولوجيا

المهيمنة"[1] ثم يستأنف بأن مثل هذا النص سيكون عقيما، لا خصوبة فيه، ولا إنتاجية له، وأنه سيظل في حاجة إلى ظل، وأنّ هذا الظل هو قليلٌ من الإيديولوجيا.[2]

تُتيح هذه الفكرة البارتية في سياق القراءة المقترحة هنا أن ننظر إلى النص، في إطار العلاقة بين النص كتشكيل لغوي وبين المحيط العام الذي أُنتِج في سياقه، والذي يتمظهر في حزمة من الأفكار والتصورات والوقائع والأصداء، وأنّ هذه العلاقة لا يمكن إنكارها وإلا فَقَدَ النص ظلَّهُ وخصوبته وإنتاجيته. مع الانتباه دائما إلى أنّ هذا التلازم، لا يعني أنّ النص هو تابعٌ يعيش في حالة من الثبات والانصياع الطوعي المسبق[3] لتضيق مساحة الاختلاف والمغايرة والمغامرة بينه وبين بقية النصوص.[4]

وقد يكون هذا التصور مدخلا مناسبا إلى مقدمة قصيدة لشاعر إشكالي في تاريخ الشعر العربي القديم، هو الأعشى الكبير ميمون بن قيس، وهو شاعر جاهلي قديم حدّ تعبير ابن قتيبة[5]، وقد أدرك الإسلام في آخر عمره، ولم يُسلم، أو قُل إنه تردد في إعلان إسلامه، وأفضى به تردده إلى عدم الإسلام، فكتب التراث تروي أنه رَحَلَ إلى النبي صلى الله عليه وسلم، ليُسلم، فقيل له: إنه يحرّم الخمر والزنا. فقال: أتمتع منه سنة ثم أسلمُ، فمات قبل ذلك بقرية اليمامة[6]. كما تتردد روايات أخرى، لا تكاد تبتعد في محتواها عن هذه المذكورة هنا. وفي الترجمة التي عقدها لهُ شوقي ضيف في كتابه "العصر الجاهلي"

---

[1]– رولان بارت، لذة النص، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، بالاتفاق مع دار لوسوي، باريس، ط1، 1992، ص 63–64.

[2]– المرجع نفسه، ص 64.

[3]– نسيمة راشد الغيث، تجاوز ضفاف المألوف – دراسة في شعر الأعشى الكبير– حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، مجلس النشر العلمي، جامعة الكويت، الحولية 25، 2005، ص 15.

[4]– المرجع نفسه، ص 15.

[5]– ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص 250.

[6]– المصدر نفسه، ص 250.

ذكر مستدلا بأخباره وأشعاره، أنه كان كثير التنقل والسفر إلى أماكن بعيدة في الجزيرة، يمدح سادتها وأشرافها.[1]

وإذا كانت هذه التفاصيل، هي مما ينتمي إلى سيرة الشاعر وما ارتبط بها من أخبار وقصص، وهي أيضا مما يستقر خارج النص، بما يعني أنّ التعويل عليها في مقاربة النص، يمكن أن يفضي إلى ما سماه "تودورف "**Tezvetan Todorov**" بالقراءة الإسقاطية، التي لا تركز على النص، ولكنها تتجاوزه، وتمر عبره نحو المؤلف والمجتمع، الأمر الذي يحوّل النص إلى وثيقة إثبات لقضية شخصية أو اجتماعية أو تاريخية.[2] فإنّ المقاربة التي تروم هذه الدراسة أن تقوم بها هنا، نابعةٌ من قناعة تعضدها أطروحات القراءة الثقافية، والتي مفادها أنّ المؤلف الذي هو المبدعُ والمنتج، قادر على فهم سياقات الثقافة ووظائفها بحكم تماسه التاريخي مع مفرداتها.[3] وهو الأمر الذي يمكن أن يساعد إذا ما عرفنا التكوين الثقافي للمبدع، وتبيّنّا حضوره الطبقي والاجتماعي، وطبيعة علاقاته مع المؤسسات والسلطات القائمة في عصره، على الكشف عن الفاعليات النسقية التي تتحرك في منجزه الإبداعي[4].

فالأعشى قال القصيدة كما ذكر شارح الديوان في مَدْحِ "هوذة بن علي الحنفي"، وأنّ زمنها يعود بها إلى السنوات القليلة قبل هجرة الرسول صلى الله عليه وسلم من مكة إلى المدينة، بدليل إشارة الشاعر نفسه إلى "يوم الصفقة" في قصيدته*، وهو اليوم الذي أوقع

---

[1]– شوقي ضيف، العصر الجاهلي، ص 336.

[2]– عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير – من البنيوية إلى التشريحية– ص 75–76.

[3]– يوسف عليمات، النسق الثقافي – قراءة ثقافية في أنساق الشعر العربي القديم– ص 4.

[4]– المرجع نفسه، ص 4.

*– يشير الشاعر إلى ذلك في البيت الثاني والستين في قوله:

سائِل تميمًا به أيّام صفقتهم لما رآهم أُسارى كُلُّهُم ضَـرَعَا

فيه كسرى ببني تميم[1]، وقد كان ذلك والرسول صلى الله عليه وسلم قد بُعِثَ، وهو بمكة لم يهاجر، مثلما يذهب إلى ذلك ابن الأثير.[2]

فإذا ما تجاوزنا السياق الخارجي للقصيدة، ذهابا نحو بنيتها الموضوعاتية تحديدا، فإن الملاحظة تُمكننا من تَبَيّنِ جملةٍ من الإشارات النصية المهمة، فالقصيدة في المدح، وهي في قراءة أفقية، لا تكاد تختلف كثيرا عن النموذج الشعري المتداول في عصر الشاعر. لكنها في مقابل ذلك تأتي وقد حشدت لنفسها جملة كبيرة من الهواجس والمحمولات الدلالية الثرية، والتي لا ينفع معها القول بأنها قصيدة تتصاع لتقاليد القول وأنساق الإبداع والثقافة السائدة. ففي مقدمتها حديث عن المرأة التي بانت وعن حبلها الذي انقطع، وعن النكران والشيب والدهر الذي يَفتّت الصخر الصلد القوي، وعن حاجات النفس التي لم تُقضَ، وعن الافتراق والاجتماع، وعن الجهل وعدم الإدراك، وفي وحدة تالية حديث عن ابنة تستبقي أباها، خوفا عليه من الرحلة، تدعو لهُ بالسلامة، وتستشفع له كبراء قومه، وفيها أيضا حديث عن هموم جمة بين الضلوع، وفي غير هذه الوحدة حديث عن الرحلة والناقة والغيب وزرقاء اليمامة ويوم الصفقة. إنها قصيدة الشرائح المتعددة، والعلامات المتواشجة، ولكن المتوترة أيضا. وربما كان المرزباني قد شعر بما في القصيدة من تعقد وتشابك وتوتر حين قال: " فمثل هذا الشعر وما شاكله يصدئ الفهم ويورث الغم."[3]

يقول الأعشى في مقدمة قصيدته:[4]

بَانَتْ سُعَادُ وَأَمْسَى حَبلُهَا انْقَطَعَا، واحْتَلتِ الغَمْرَ فالجُدِّينِ فالفَرَعَا

وأَنْكَرَتْنِي وَمَاكَانَ الّذِي نَكَرَتْ مِنَ الحَوادِثِ إلا الشّيْبَ والصّلَعَا

---

[1]– الأعشى، الديوان، ص 100.

[2]– المصدر نفسه، ص 100.

[3]– المصدر نفسه، ص 100.

[4]– المصدر نفسه ص 101.

قَــدْ يَتْــرُك الــدَّهْــرُ فِــي خَلْقَــاءَ رَاســيةٍ وَهْيًــا وَيُــتزِلُ مِنْهــا الأَعْصَــمَ الصّــدَعَا

بَانَــتْ وَقَــدْ أَسْــأَرَتْ فِي الــنّفْسِ حَاجَتَهَــا بَعْــدَ ائــتلافٍ وخــيرُ الــودِ مَــا نَفعَــا

وَقَــدْ أَرَانَــا طِلابًــا هَــمٌ صَــاحِبِهِ لَــو أَنَّ شــيئًا إذا مَافَاتَنــا رَجَعَــا*

لعله من المهم بداية أن نعترف أنّ هذه المقدمة لا تندرج كليا ضمن المقدمة الطللية المعهودة، فليس فيها طللٌ بالمعنى الذي ألفناه في غيرها، وليس فيها أيضا حديث عن الوقوف الذي يتملى فيه الشاعر ساحة الأطلال والرسوم فيبكي اندثارها أو اندثارَهُ. ولكنها في بنيتها العامة لا تكاد تغادر النسق الكلي للمقدمات الطللية عموما.

ولعل هذا التحول في النموذج ذو دلالة مهمة، يحسن الوقوف عندها خاصة عند الأعشى، فمقدماته التي تبدو منذ الوهلة الأولى مغايرة للوقفة الطللية، كمقدماته الخمرية مثلا، لا تكاد تبتعدُ في رؤيتها الفكرية والمعرفية عن المقدمة الطللية، فالخمرة طللٌ مُتحولٌ، وإذا كان الطلل لا يقدم العزاء، ولا يحقق المعرفة، لأنه يخضع خضوعا تاما لفاعلية التدمير التي يمارسها الزمن، وإذا كان الشاعر يشعر أثناء لحظة الوقوف، أنه لا يختلف عن الطلل، وأن المصير الواحد هو الذي سَيَلُفُّهُما[1]، لذلك يغامر الشاعر دائما نحو ما ينقذه من الطللية لأنه يدرك عجزها وانهدامها:[2]

وَهَــلْ يَشْــتَاقُ مِثْلَــكَ مِــنْ رُســومٍ عَفَــتْ إلاّ الأياصِــرَ والثُّمَامَــا*

---

* – الغمر والجدّين والفرعا: أسماء أماكن. خلقاء: الصخرة الصلبة الملساء. الأعصم: وصف للظباء والوعول التي في ذراعيها أو في أحدهما بياض وسائره أسود أو أحمر. الصّدع: الفتى القوي. أسأرت أبقت وخلّفت.

[1] – هلال الجهاد، فلسفة الشعر الجاهلي – دراسة تحليلية في حركة الوعي الشعري العربي– ص 149.

[2] – المصدر السابق، ص 195.

* – الأياصر والأصار: الحشيش.

– الثّمام: نَبْتٌ ضعيف تسدّ به خصائص البيوت.

إذا كان ذلك كذلك، فإن الخمرة لا تقدم إلا لذة عابرة، وإدراكا مزيفا للأشياء، ولا يلبث أن يصحو الشاعر بَعدَها وهو مُعلّق السؤال، مأزوم الوعي:[1]

وَأَقْصَـــرَ بـــاطلي وصـــحوْتُ حتّـــى كَـــــأَنْ لَمْ أَجْـــــرِ فِي دَدَنٍ غُلامَـــــا

فـــــإنَّ دَوَائِـــــرَ الأَيّـــــامِ يُفـــــني تَتَـــابُعُ وَقْعِهـــا الـــذّكَرَ الحُسَـــامَا*

فالمقدمة المعروضة سابقا إذن، مقدمة طللية في خطابها، وإن لم تكن كذلك في مُعجمها، وهي تنفتحُ على صيغة "بانت سعاد"، التي سيتلقفها لاحقا الشاعر كعب بن زهير، ويضعها مطلعا لقصيدته التي مدح فيها الرسول صلى الله عليه وسلم وتوسل له بها، فاتحا بذلك عهدا جديدا "لاستسلام التقليد الشعري الجاهلي للدين الجديد أو استغلال هذا الدين له".[2]

غير أنّ الملاحظ أنّ هذه الصيغة، التي تشير إلى بينونة المرأة وابتعادها، تستحضر اسما لا أتصوّر أنّه يجاري سُنّة الشعراء في ذكر محبوباتهم، أو التكنية عنهن بصورة خالية من المعنى أو القصد. إذ كُلّ شيء يبدأ بالتسمية[3] حدّ تعبير "جان لوي كالفي **Jean Luis Calvet**"، بل لقد كان للأسماء خطورة كبيرة، وأهمية فائقة في بدايات المجتمع الإنساني[4]، فمن الدلالات الاشتقاقية لاسم "سعاد"، السعادة، وربما تكون هذه الدلالة المضمرة هي التي أرادها الشاعر، وَعَى ذلك وَقَصَدَهُ، أم تسربت إلى لاوعيه كنتيجة طبيعية لضغط اللحظة.

---

[1]– المصدر السابق ، ص 195.

* – الدّدن: اللهو.

[2]– سوزان بينكني ستيتكيفيتش، القصيدة والسلطة –الأسطورة، الجنوسة، والمراسم في القصيدة العربية الكلاسيكية، تر: حسن البنا عز الدين، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2010، ص 79.

[3]-Charles Bonn,Lecture Présente de M. Dib, ENL, Algerie 1988, P 40.

[4]– ينظر: محمد إبراهيم سليم، أسماء البنات ومعانيها، مكتبة ابن سينا للنشر والتوزيع والتصدير، دط، دت، ص 6.

لقد أشارت فقرةٌ سابقةٌ مستندةً إلى كُتب الأخبار ومرويات التراث وشكلت جزءا من مادة كثير من المدونات النقدية، أنّ الأعشى قال القصيدة في زمن بعثة الرسول صلى الله عليه، وربما قبل هجرته بقليل، وأغلب الظن أن الشاعر كان ينظر إلى العالم من حوله، وفي أرجاء كثيرة من الجزيرة العربية التي قادته إليها أسفاره، فيلحظ اهتزاز الصحراء العربية، واضطراب أركانها بأخبار هذا الدين الجديد، وأنباء نبيّه الذي قال عنه أبو سفيان بن حرب للأعشى إنه: يُحرّم عليك الخمر والزنا والقمار.[1] وأغلب الظن أيضا أن الشاعر لاحظ ذلك كله، وهو شيخ كبير:[2]

وأنْكــرتْني ومــا كــان الــذي نَكــرَت مــن الحــوادثِ إلّــا الشّــيبَ والصّــلَعَا

بما يُعَضّدُ إحساسهُ الحاد بالتغيرات والتحولات بين لحظات الزمان الثلاث، ماضيا وحاضرا ومستقبلا.

ألا يمكن أن نستشفَّ أنّ "سعاد" هذه التي بانت، وأمسى حبلها منقطعا قد تكون رمزا لنسق كامل من الحياة، ومعادلا موضوعيا لعصر طويل يأخذ الشاعر في توقيع مرثية له، لقد بانت سعاد، وأخذت معها كل لذاذات الشاعر، وهو حين يصف انقطاعها وانباتات حبلها، فهو يحدد لذلك زمنا هو "المساء" بدليل الفعل "أمسى"، الذي له في اللغة نظائر عديدة، لم يخترها الشاعر لأنها تؤدي الوظيفة النحوية، ولكنها تقصر عن الوظيفة الدلالية، فاختيارُهُ المعجمي يؤشر بواسطة الفعل "أمسى" إلى نهاية مرحلة وانحدار حقبة من الزمن والقيم والتقاليد، كانت تُشكّل جزءا من ثقافة الشاعر ووعيه. وهي مرحلة كان الشاعر فيها مُنطلَقا إلى الحياة، مُنصرفا إلى جمالها، يجدُهُ في المرأة حينا، وفي الخمرة

[1]– ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص 250.

[2]– الأعشى، الديوان، ص 101.

حينا، وفي الأسفار البعيدة حينا آخر. لقد ولّى كلّ ذلك إلى غير رجعة، ولم يبق في النفس غير أصداء حاجة لم تُقْضَ:[1]

بانَتْ وَقَد أسأرَتْ في النّفسِ حَاجَتَها بَعْدَ ائــتلافٍ، وخَــيرُ الــودّ مــا نــــَفعَا

وفي البيت ألفاظ جديرةٌ بتأمل دلالاتها، لأنها تتجاوز نثريتها، وتتوقف عن الانشداد إلى دلالتها المرجعية، فالشاعر يخلق اللغة "ليقول ما لم يكن من الممكن أن يقوله بطريقة أخرى".[2]

فالأعشى كرّر الفعل "بانت" مرتين؛ في البيت الأول من المقدمة مرة، وفي البيت الرابع منها دائما، مرة ثانية، وهو في المرتين معا يتصدّر الكلام، فتكراره إلماحٌ إلى حالة الحسرة التي يعانيها الشاعر، فكأنّ سعاد بانت مرتين، وفي معاودتها للفعل نفسه، تذهب نفس الشاعر ألمًا وحسرةً على مرحلة، إن لم تُحقّق لهُ كل شيء، فقد كانت تحقق على الأقل حالة من الاطمئنان عبّر عنها الشاعر بلفظ "الائتلاف"، فإذا أضفنا إلى ذلك أنّ الفعل "بان" هو من الأفعال المزدوجة الدلالة في العربية، إذ يدل على الابتعاد في سياق، وعلى الظهور والبروز في سياق آخر. فإن ذلك يعني أنّ المرحلة التي يودّعها الشاعر، والعصر الذي يقدم له مرثيته إنما هما يبتعدان، أو هما آخذان في الابتعاد، غير أنهما لم يختفيا اختفاء كليا، إذ لم تزل بعض قيمهما وتقاليدهما وأنساقهما حاضرة. لكنها قيم وتقاليد وأنساق تُنازع الفناء، وتقاوم الزوال، وربما لهذا السبب اختار الشاعر مفردةً "أسأرت" للدلالة على ما تبقى في نفسه من حاجة لم تقضها سعاد، التي بانت. فكلمة "أَسْأَرَت" تدل في الأصل على آخر ما تبقى من الشيء، بعد أنْ نفّدَ معظمه.[3]

---

[1]– الأعشى، الديوان، ص 100.

[2]– جون كوين، بناء لغة الشعر، تر: أحمد درويش، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1993، ص 188.

[3]– ابن منظور، لسان العرب، مادة: (س.أ. ر) ص 503.

لقد كان الأعشى في مقدمته يودع عصرا كاملا، مارس فيه الحياةَ بكل عنفوان، واقتنص على مائدته جميع اللذات، وتمثّل فيه وعيَ المرحلةِ وأنساقها، واشترك الطرفان معًا؛ الشاعر ووعي المرحلة في إنتاج خطاب قائم على ثقافة واحدة، هي ثقافة إنسان العصر الجاهلي، التي اكتسبت بفعل تقادم الزمن سلطة الجذب والتأثير.

إنها ثقافة تشد الشاعر إلى أنساقها، فهي تطلبه وتطالبه بالطاعة والانصياع، والشاعر بالمقابل لا يعلن الرفض والنفور لأن "الحب...يزين للمشغوف ما صنعا"[1]، بل إنه يعلن الوفاء لمطالب الرحلة:[2]

وَقَــدْ أرَانَــا طِلابــاً هَــمَّ صَــاحِبِهِ لــوْ أنّ شــيئاً إذا مــا فاتَنَــا رَجَعَــا

غير أنّ الشاعرَ الأعشى بمقابل ذلك كله، أي مقابل هذه المرثية الموارية لمرحلة منصرمة، كان يستشرفُ نُذرَ مرحلة جديدة قادمة، بدأت ملامحها تتردد وترتسم في الآفاق، وهي مرحلة شديدة القوة والتوتر والفاعلية، يبدو معها، التمسك بأنساق المرحلة القديمة ضَرْبًا من السفاهة والجهل:[3]

ومــا طلابُــكَ شــيئاً لســتَ مدركــهُ، إنْ كانَ عَنكَ غُــرَابُ الجهــل قــد وَقعَــا

وهو استشراف حدسي، قائم على وعي شعري، يفقه أسئلة اللحظة التاريخية ويتفهم شروطها المعرفية والفنية. ولكنه وعي ظلّ محكوما ومرتهنا إلى شروط اللحظة الفارقة بين المرحلتين أو العصرين والتي عادة ما تكون غامضة وملتبسة، لذلك اكتفى الشاعر بتمثيل فاعلية المرحلة الجديدة، وقدرتها على اكتساح القديم، بصورة الدّهر، وهو الفاعــلُ الذي ينسب إليه الشعراء الجاهليون كل الأحداث الكبيرة، والتحولات العميقة بل وحتى التغيرات الجذرية.

---

[1]– الأعشى، الديوان، ص 101.

[2]– المصدر نفسه، ص 101.

[3]– المصدر نفسه، ص 101.

فالمرحلة الجديدة القادمة، هي وليدةُ الزمن الذي يكرُّ على الأشياء فلا يبقيها، ويحولها إلى أطلال دارسة، ومهما تكن صلابة هذا القديم شدةً ومتانةً، فإنّ الدهر قادر على تحويلها إلى ضعف ووهن:[1]

قَــدْ يَتــرُكُ الــدّهْرُ في خَلْقَــاءَ رَاســية وَهْياً وَيُــتزِلُ مِنــها الأعصَــمَ الصَّــدَعَا

....

وَكَــانَ شَــيءٌ إلى شَــيْءٍ، فَفرّقَــهُ دَهْرٌ يَعُودُ علــى تَشــتِيتِ مَــا جَمَعَــا

لقد التبست صورة المرحلة الجديدة، مرحلةِ الدين الجديد، والقيم والأنساق الجديدة بصورة الدّهرِ، بالتوازي مع التباس المرحلة القديمة بصورة الصخرة الراسية.

وربما أسعفتنا اختيارات الشاعر اللغوية مرة أخرى في إضاءة ما في هذا البيت من دلالات. فقد تعوّدنا أن يحدثنا الشاعر الجاهلي عن أثر الدّهر في الأشياء، وهو أَثَرٌ فاعِلٌ ومؤثّرٌ فيها جميعا باستثناء الحجارة. فهي وحدها القادرة بصلابتها المتوهمة أن تجابه الدهر وفعله:[2]

ومــا تَبْغِــي المَنِيّــةُ حــينَ تَــأتِي عَلــى أَدْنى الأَحِبِّــةِ مِــن مَزيــدِ

خُلِقْنــا أَنْفُسًــا وبــني نفــوسٍ ولَسْــنا بالسِّــلام ولا الحَديــدِ

وهو المعنى نفسه، يطرُقُهُ عمرو بن ملقط:[3]

وحَــوَادثُ الأيــامِ لا تَبْقَــى لَهــا إلّــا الحِجــارَه

بل إنّ غيره من الشعراء يتمنى أن يكون حَجَرًا، كما عند تميم بن أبيّ بن مقبل[4]:

ما أطيــبَ العــيشَ لــو أنّ الفَــتى حَجَــرٌ تنبُــو الحَــوادثُ عنــهُ وَهْــوَ مَلمُــومُ

---

[1]–المصدر السابق، ص 101.

[2]– زبّان بن سيّار الفزاري، نقلا عن: هلال الجهاد، جماليات الشعر العربي – دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي– ص 102.

[3]– نقلا عن المرجع نفسه، ص 176.

[4]– تميم بن أبيّ بن مقبل، الديوان، تح: عزة حسن، دار الشرق العربي، بيروت، لبنان، دط، 1995، ص 198.

أو عند النمر بن تولب:[1]

ألا لَيـــــــتَني حَجَـــــــرٌ بِـــــــوادٍ أَقـــــامَ وَلَيْـــــتَ أُمّـــــي لَمْ تَلِـــــدْني

فالحجارة في جميع هذه الأبيات قوية صلبة، لا يملك الدّهر أمامها قدرةً على التأثير في صلابتها ومتانتها، غير أنّ هذه الدلالة تنقلب تماما في بيت الأعشى:[2]

قَـــدْ يَتـــرُكُ الـــدّهْرُ في خَلْقَـــاءَ رَاســـية وَهْيـــاً وَيُـــترِلُ مِنـــها الأعصَـــمَ الصَّـــدَعَا

فالخلقاءُ الراسيةُ هنا –والتي تعني الصخرة الصلبة الملساء– ضعيفة واهية ومتهاوية أمام فعل الدّهر، بما يعني ثقافيا أنّنا بإزاء نسقٍ جديد من القيم والمفاهيم والتصورات، تحمله المرحلة الجديدة، وهي بفعل قوتها قادرة على كسر وتحطيم الأنساق القديمة التي نشأ عليها الأعشى، والتي تجذرت في وعيه بدليل صفة "الراسية" التي أسندت للصخرة.

فإذا انتقلنا إلى الشطر الثاني من البيت، استوقفنا أثر آخر من آثار الدهر وهو الإنزال بدليل الفعل "يُنزِلُ"، وهو فعل واقع على "الأعصم الصّدع"، والأعصم تحمل دلالتين؛ فهي تعني المعتصم بالشيء اتقاء وحذر الهلاك، كالاعتصام بالجبل مثلا، بما يستدعي إلى الذاكرة قصة ابن نوح عليه السلام، كما تعني أيضا: العُصم وهي الوُعوُلُ، لأنها تعتصم بالجبال ولا تكاد تكون إلا فيها، وقد ارتبط الوعل في الأسطورة الإغريقية بالإله "ديو نيسوس"، الذي كان يسقي عابداته من حليب الوعول، فحمل الوعل رمز الطاقة الجنسية المتفجرة، والنشوة والوحشية البدائية.[3]

وإذا كانت هذه الدلالة الأسطورية لا تنسجم إلا تأويلا مع خطاب الأعشى، فإن الدلالة الأولى التي تحيل على فعل الاعتصام بما ارتفع من الأشياء حذر الموت والهلاك، هي مما قد يَقْبَلُهُ النص ويرشحه، فالشاعر في ضوء التحليل السابق يبدو معتصما بالنسق

---

[1]– النمر بن تولب، الديوان، تح: محمد نبيل طريفي، دار صادر، بيروت، ط1، 2000، ص 133.

[2]– الأعشى، الديوان، ص 101.

[3]– ريتا عوض، بنية القصيدة الجاهلية – الصورة الشعرية لدى امرئ القيس– دار الآداب، بيروت، لبنان، ط2، 2008، ص 238.

الثقافي وبالحمولة المعرفية التي عرفها العصر الجاهلي، اطمأن إليها، وتمثّل قيمها. غير أنه يحدس في اللحظة نفسها أنّ الحمولة المعرفية التي تُبشّر بها المرحلة الجديدة القادمة، هي من القوة التي تماثل قوة الدهر، بحيث تُنزِلُ الأعصم الصدع من قمة الخلقاء الراسية.

وتحيلنا فكرة التوجس والحذر، التي أشير إليها سابقا إلى وحدات أخرى في قصيدة الأعشى، شديدة الارتباط بالقراءة المنجزة هنا، إذ بَعْدَ أبيات المقدمة مباشرة، يلجأ الشاعر إلى ما يمكن تسميته بتقنية التمثيل السردي بحيث يجري على لسان ابنته جملة دُعائية قصيرة:[1]

تقـــولُ بـــنتي، وقـــد قرّبـــتُ مُـــرْتحلاً: يـــاربّ جنّـــبْ أَبي الأَوْصَـــابَ والوَجَعَـــا

فهل كان دعاؤها هنا مُجرّد حيلة فنية، يُمهّدُ بها الشاعر للحديث عن الرّحلة كشريحة مركزية في القصيدة الجاهلية، أم إنّ الأمر يتعلق بصوت آخر، تمثلُهُ ابنة الشاعر فعلا أو مجازا، ليعبر عن موقف الشاعر الغامض من المستقبل، من الغيب القادم الذي يحمله الدهر؟.

وإذا لم يكن الأمر كذلك فلماذا يُصرُّ الشاعر على الانخراط بنا في قصة زرقاء اليمامة التي حدثنا عنها النابغة طويلا، والتي تشكلت في الخيال الشعري العربي كرمز، ليس فقط للنظر البعيد والدقيق، بل كرمز للنبوءة الصادقة، والاستشراف العميق لما يحمله الزمن من وقائع وأحداث، بل إنّ الشاعر ليربط بين زرقاء اليمامة والكاهن سطيح الموصوف بالذئبي، حين قال:[2]

مَـــا نَظَـــرَتْ ذاتُ أشْـــفَارٍ كَنَظْرَتِهَـــا حَقّـــاً كمَـــا صَـــدَقَ الـــذّئْبيُّ إذْ سَـــجَعَا

[1]– الأعشى، الديوان، ص 101.

[2]– المصدر نفسه، ص 103.

إذْ نظـــرتْ نظـــرةً ليســـتْ بكاذبـــةٍ ، إذْ يَرْفَـــعُ الآلُ رَأس الكَلـــبِ فارْتفعَـــا*

ففي نظرة الأولى، وفي سجع الثاني، طاقة تنبؤية كبيرة تخترق حجب الزمان والمكان. ألا يمكن في سياق هذه القراءة الثقافية دائما أن ننظر إلى هذه الإشارات، لا على أنها علامة على أنّ الشاعر الأعشى "يكاثر ويتعالم بما يزجُّ من مثل هذه الأخبار التي تصور سعة أفقه وعمق ثقافته ووفرة علمه."[1]، بل على أنها علامة على رغبة الشاعر في تبيُّن الآتي، وتوقه إلى اللحظة التي ينكشف فيها غيب الزمن القادم.

إنّ الشاعر معني بسؤال الآتي، مأزوم بما ستسفر عنه المرحلة القادمة، ولعله لهذا السبب كانت أول صفة مَدَحَ بها الرسول صلى الله عليه وسلم في قصيدته التي مطلعها:[2]

أَلَـــمْ تَغْـــتَمِضْ عيْنـــاكَ لَيْلَـــةَ أرْمَـــدَا وَعـــاوَدَاكَ مـــا عَـــادَ السّـــليمَ المُسَـــهَّدا

هي صفة رؤية ما لا يُرى:[3]

نَـــبيٌّ يَـــرَى مَـــا لا تَـــرَوْنَ وَذِكْـــرُهُ أَغَـــارَ لَعَمْـــري في الـــبِلادِ وَأَنْجَـــدَا

هذه هي القراءة المقترحة لمقدمة الأعشى، وهي لا تدّعي أكثرَ من مجرّد محاولة للاقتراب من نسقها المضمر، أي من نسقها الثقافي والذي ترسّبَ في لاوعي النص، مُستوعبا أسئلة لحظة قلقة، تقع على حافة التماس بين عصرين مختلفين[4]. عصرٍ قلقٍ ومأزومٍ، ولكنه مقبول بالنسبة للشاعر بحكم الألفة، واستقرار الأنساق، وعصرٍ آخر،

---

* – الآل: السراب. رأس الكلب: اسم لجبل بعينه.

[1] – المصدر السابق، ص 100.

[2] – المصدر نفسه، ص 135.

[3] – المصدر نفسه، ص 135.

[4] – نسيمة راشد الغيث، تجاوز ضفاف المألوف – دراسة في شعر الأعشى– حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، ص 36.

انفجاري وانقلابي،[1] "غير في العقيدة، فغيّر في الانساق والأقدار الاجتماعية والتطلعات والمثل".[2]

وربما يكون من المهم، عَقِبَ هذه القراءة المقترحة أن تُساق جملة من الملاحظات الملخصة من جهة، والمستأنفة لفجوات القراءة من جهة أخرى، أولى هذه الملاحظات ترتبط بغاية هذه القراءة، والتي تتحدد في محاولة إزالة شبهة التماثل والتطابق بين المقدمات الشعرية، أو بين أية وحدات شعرية تكوّن القصيدة. وقد حاولت الصفحات السابقة أن تصلَ إلى أنّ الأعشى صاغَ مُقدمته بما يوافق الأنساق الشعرية السائدة، ولكنه استطاع في اللحظة نفسها أن يَخرقَ المألوف، عن وعي مرة وعن غير وعي مرة أخرى، ليكشف عن حضور نسقٍ ثقافي آخر، هو الأكثر حضورا بغيابه، والأشدَّ فاعلية في هامشيته المتوهمة، فالشعراء هم حاملو النسق، ولكنهم أيضا الناطقون بضده، فهم "أرق طبعا من أن يلفظوا بكلامٍ لا معنى تحته."[3] كما عبّر ابن رشيق في العمدة.

أما ثاني هذه الملاحظات فتتصل بمنهج هذه القراءة، فقد تمّ الاعتماد على جملة الأخبار والقصص المروية المتصلة بسيرة الشاعر الأعشى، والقراءة تدرك أنّ هذه الأخبار والقصص المروية، فضلا عن عرضتها للشك والتحريف زيادة وانتقاصا، فهي مما ينتمي إلى خارج النص، ويكون الاعتماد عليها في حالة كهذه، سببا في الإساءة إلى النص، والسقوط في مزالق التقويل وتحميل النص ما لا يحتمل. غير أنّ هذه القراءة إذ تدرك ذلك، فهي تعي أيضا أنّ المرويّ السردي الذي رافق القصيدة العربية، يعد مخزنا نسقيا مهما، فيه المضمر والمجاز الكلي، وفيه أيضا الخلاصة الثقافية، بكل ما في الثقافة من

---

[1]– المرجع السابق، ص 36.

[2]– المرجع نفسه، ص 36.

[3]– ابن رشيق أبو علي الحسن القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، تح: صلاح الدين الهواري وهدى عودة، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ط1، 1996، ص 151.

هواجس ورغبات.[1] ولذلك فإن استحضارها وتتبعها، يمكن أن يفيد في "التعرف على السيرة الذاتية لا للشعراء، بل للثقافة ذاتها"[2].

أما الملاحظة الثالثة والأخيرة، فهي متصلة بعملية الاستشراف التي يقوم بها الأعشى، فالقراءة لاتدّعي أنّ الشاعر كان يعي هذه التحولات النسقية وعيا تاما، صادرا عن تأمل فلسفي عميق للمعطيات التي تضعها البيئة أمامه، ولكنه استشراف نابعٌ عن إدراك ذاتي للعالم، ولا معول فيه على صحة المقدمات، أو التطابق مع التجربة الفعلية،[3] وتلك واحدة من المهمات المعرفية للشعر، المرتبطة بماهيته كفعل كشف وتبصّر واستبصار

-بشر بن أبي خازم: الطلل وغربة الكائن:

اجتماعية الإنسان شرط حضاريته، تبدو هذه الفكرة واحدة من أكثر الأفكار دورانا في الحقول المعرفية المختلفة، بل إنها كانت محورا لجملة كبيرة من الصياغات المفاهيمية المركزية في الاجتماع الإنساني، وليس أدلّ على أهميتها من حضورها المتواتر في حقول التاريخ والفلسفة وعلمي الاجتماع والنفس والأنثروبولوجيا وغيرها.

وقد أسهم الإبداع الإنساني، في مختلف أشكاله التعبيرية، وأجناسه الأدبية في إضاءة هذه الفكرة، وَمدّ أبعادها وآفاقها إلى حدودها القصوى، نتيجة لما يتوافر عليه فعل الإبداع من حرية وجرأة ومغامرة، قد لا تتوافر في حقول أخرى لضوابط ابستمولوجية نابعة من طبيعتها العلمية والعقلانية.

إن الاجتماع الإنساني هو ثمرة الإنجاز والتآلف الاجتماعيين، ولا وجود للتاريخ إلا بالأمم[4] حدّ تعبير"أسوالد اشبنغلر **Oswald Spengler**"، وأنّ الفرد خارج هذا الإنجاز،

---

[1]- عبد الله محمد الغذامي، النقد الثقافي – قراءة في الأنساق الثقافية العربية- ص 212.

[2]- المرجع نفسه، ص 212.

[3]- جابر عصفور، مفهوم الشعر – دراسة في التراث النقدي- مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 2005، ص 263.

[4]- أسوالد شبنغلر، تدهور الحضارة الغربية، تر: أحمد الشيباني، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت (لبنان)، ج1، دط، دت، ص 11.

وبعيدا عن هذا التآلف، هو كائن غريب عاجز ومهدور، لا تَني الفجوات تتسع بينه وبين الحلم والواقع المصيري، بما يحرم الإنسان من تجاوز اغترابه ذاتيا كان أم اجتماعيا، ويمنعه بالتالي من تحقيق تطلعاته وطموحاته.[1]

وربما كانت المدونة الشعرية العربية القديمة، خاصة الجاهلية منها، من أكثر المدونات الشعرية العربية احتفالا بفكرة الاغتراب هذه، كنتيجة طبيعية لنمط العلاقات السائدة بين الأنا ومكونات الوجود المحيطة؛ إنسانا ومكانا وطبيعة. وهذه جميعا –بما فيها الأنا– تظل كائنات متحركة في عالم لا يكف عن الحركة والتحول والترحل.

"إنّ الشاعر البدوي إنسان هائم يطوي جراحَهُ: يعود إلى الدّيار بعد شرود غير واضح المعالم، فلا يلقى من أثر الظعائن سوى طللٍ الرحيل ووشْمِ المنازل تحت الرمال. ولا تنفكّ ذكرى هُوية الحبيب تُلهب آلامه كلما لاحت من عمق غيابه الفارق في غياهب الزحف الراسخ للبيداء."[2]

ولعله من المهم أن يشار في هذا الموضع تحديدا، إلى أنّ هذه الموضوعة لا تظهر في المدونة الشعرية العربية القديمة بالوضوح الذي يجليها مستقلة بذاتها، مفصولة عن غيرها، بقدر ما تبدو متشابكة مع غيرها من العناصر والموضوعات، متلبسة بالطلل حينا، وبالأمكنة حينا ثانيا، وبالظعائن حينا ثالثا، وبغير هذه الموتيفات أو الأنساق حينا أخيرا.

إنّ جزءا كبيرا من شعرية الخطاب الشعري الجاهلي يبدو مدينا لهذا التداخل والتناغم بين الموضوعات والرؤى، ولهذا الجدل العلائقي بين أنساق تبدو ظاهرا أنها تتحرك بمعزل عن بعضها البعض، وهو الأمر الذي قد يسمح لنا بالقول بأن هذا التفاعل هو التجلي

---

[1]– حليم بركات، الاغتراب في الثقافة العربية –متاهات الإنسان بين الحلم والواقع– مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2006، ص 7.

[2]– سلام الكندي، الراحل على غير هدى – شعر وفلسفة عرب ما قبل الإسلام–، ص 11.

الأبرز لانتظام القصيدة الجاهلية داخل نظام خاص، وفضاء متميز، يصهر المتناقضات، ويُداخل بين المتفرقات والمتباعدات.[1]

وتحاول الصفحات القادمة من هذا الفصل، أن تقترب من المتن الشعري الجاهلي، عبر نموذج شعري، يمثله المنجز الإبداعي لشاعر هو بِشْرُ بن أبي خازم، متخذةً مقدماته الطللية كنماذج نصية على حضور فكرة الاغتراب المرتبطة في جوهرها بفكرة رحيل الجماعة وإقفار المكان وبالتالي غياب المعنى وانهيار الحضارة، كما تهدف –وعبر هذه المقاربة أساسا– إلى الكشف عن تنوع الخطاب الطللي، والتدليل بأن ذاكرة الطلل، ليست واحدة عند جميع الشعراء، فالتشابه والتماثل اللذان يظهران على سطح الطلل، إنما يخفيان تجليات إبداعية متميزة وفردية،[2] يعبّر من خلالها كل شاعر عن مستوى معين من الرؤيا، وعن صيغة خاصة من النظر إلى الوجود، بل حتى عن طريقة متميزة في ممارسة ومعايشة هذا الوجود.

وستسعى هذه المقاربة المقترحة، والتي تتخذ مقدمات الشاعر بشر بن أبي خازم موضوعا لها، ومادة لدراستها، أنْ تستفيد دائما من مقترحات القراءة الثقافية للنص، بعدّها خلفية منهجية توجه فعل القراءة دون أن تمنع من تفعيل حركية التأويل، بما يُساعد على إدراك الجدل الحاد القائم بين الأنساق الظاهرة والمضمرة، ويسهم في إضاءة لحظة اتصال وانفصال هذه الأنساق داخل النص. لكن ذلك لا يجب أن يعني في إطار هذه القراءة الثقافية، الإرجاء الكلي للجوانب الفنية والجمالية للنص باعتبارها حوامل للخطاب، بل يعني أنّ التعويل عليها، والانطلاق منها، هو تجلّ لإدراك نقدي بأن النصوص الإبداعية مليئة بالفجوات والفراغات، وضاجةٌ بالمتواري والمسكوت عنه، وهي مفاهيم مركزية في

[1]– حسن مسكين، الخطاب الشعري الجاهلي– رؤية جديدة– ص 17.

[2]– المرجع السابق، ص 16.

كلّ قراءة تَتَغيَّا المرور من الظاهر إلى الباطن، ومن الحاضر إلى الغائب، ومن النسق المتجلي إلى نظيره المتخفي.

وربما كان من المهم في بداية هذه المقاربة الهادفة إلى الكشف عن موضوعة الاغتراب في شعر بشر بن أبي خازم، وما يتصل بها من رثاء للجماعة الراحلة، وبكاء على الأمكنة الخربة والمهجورة، باعتبارها تنويعا نصيا، أو تجليات نصية لفكرة أشمل هي التعبير عن انهيار الاجتماع الإنساني، كفاعل من فواعل انهيار الحضارة، أنْ أشير إلى أنّ هذه الفكرة ليست حكرا على الشاعر بشر بن أبي خازم، بل هي فكرةٌ ممتدة أفقيا وعموديا في كثير من النصوص الشعرية لغيره من الشعراء، بما يؤشر على الروحية الثقافية المشتركة بينهم جميعا، ويُعضّدُ فكرة أنّ الثقافة كمؤسسة وسلطة، قادرة على الإيحاء إلى مبدعيها، ليس فقط بما هو مشترك وجماعي، بل أيضا بما هو مُلحٌّ وكثيفٌ وضاغطٌ من الشواغل والأسئلة والهموم.

فالمتأمل للمدونة الشعرية الجاهلية خصوصا، ولخطابها الطللي تحديدا، يستطيع أنْ يلحظ الحضور الكثيف لهذه الموضوعة، وأن يتلمس هذا الحضور في وحدات النص وشرائحه، وفي المكونات النصية المتعددة. وربما كانت المقدمة الطللية بسبب نزوعها الذاتي مرة، وقابليتها لحمل دلالات معرفية وثقافية مرة ثانية، من أكثر الشرائح النصية إعلانا لفكرة الاغتراب والانهيار الاجتماعي والحضاري.

فأصحاب الطلل هم في الغالب الأعمّ جماعة بشرية ما، يستعيض عنها الشاعر بعلامة اسمية فردية[1]، هي في الغالب أنثوية، "كميّة" و"هند" و"خولة" و"أسماء" و"فاطمة" و"ميلاء" و"ميثاء" وغيرها، أو يشير إليها بعلامة اسمية قائمة على التكنية "كأم أوفى" و"أم معبد" و"أم عمرو" وما إليها، أو يقرنُ هذه جميعا باسم الجماعة البشرية في صراحة

[1]– أحمد الخليل، ظاهرة القلق في الشعر الجاهلي، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، ط1، 1989، ص 121.

ووضوح. وإذا كانت الإشارتان الأولى والثانية من الشهرة والاتساع بحيث لا تستلزمان أمثلة للتوضيح، فإنّ الإشارة الأخيرة قد تستدعي بعض ذلك.

ففي قصيدة للأعشى تُضمر نسبة الطلل إلى ليلى، ولكنها تصرّح بنسبة ليلى إلى أهلها وإن لم يذكر الشاعر لهم اسما:[1]

أأزمعتَ مِنْ آلِ ليلى ابْتِكَارًا، وَشَطّتْ عَلى ذِي هَوىً أَنْ تُزَارَا

وفي مقدمة قصيدة لعبيد بن الأبرص، تأتي الإشارة سافرة إلى الجماعة[2]:

لِمَن طَلَلٌ لَم يَعفُ مِنهُ المَذانِبُ فَجَنبا حِبرٍّ قَد تَعَفّى فَواهِبُ

دِيارُ بَني سَعدِ بنِ ثَعلَبَةَ الأُلى أَذاعَ بِهِم دَهرٌ عَلى الناسِ رائِبُ*

ويعود الشاعر ربيعة بن مقروم إلى صيغة "آل"، لكنهم آل "هند" هذه المرة لا "ليلى" كما عرفنا عند الأعشى:[3]

أَمِنْ آلِ هِنْدٍ عَرَفْتَ الرُّسُومَا بِجُمْرَانَ قَفْراً، أَبَتْ أَنْ تَرِيمَا*

وتتكرر عنده مرة أخرى:[4]

أَمِنْ آلِ هِنْدٍ بالشُّرِيفِ رُسُومُ دَوارِسَ مِنْها حَادِثٌ وَقَدِيمُ

وتأتي بالصيغة نفسها عند عمرو بن قميئة:[5]

غَشِيتُ مَنَازِلاً مِنْ آلِ هِنْدٍ قِفاراً بُدِّلَت بَعدي عُفِيا

تُبِينُ رَمادَها وَمَخَطَّ نُؤيٍ وَأَشعَثَ ماثِلاً فيها ثَوِيّا

---

[1]– الأعشى، الديوان، ص 45.

[2]– عبيد بن الأبرص، الديوان، تحقيق وشرح: حسين نصّار، شركة ومكتبة ومطبعة البابي الحلبي وأولاده بمصر، ط1، 1957، ص 8.

*– رائب: شديد

[3]– ربيعة بن مقروم الضبي، الديوان، جمع وتحقيق: تماضر عبد القادر فياض حرفوش، دار صادر، بيروت، ط1، 1999، ص 50.

*تريم: تزول.

[4]– المصدر نفسه، ص 50.

[5]– عمرو بن قميئة، الديوان، تحقيق وشرح: خليل إبراهيم العطية، دار صادر، بيروت، ط2، 1994، ص 60.

وقد يتجاوز الشعراء ذلك كلّهُ إلى الإشارة إلى الجماعة بعلامات أخرى، لكنها أكثر دلالة على الجماعي لا الفردي، "كالحيّ"، كما في قول امرئ القيس:[1]

قِفَا نَبْكِ مِـــنْ ذِكْـــرى حَبِيـــبٍ وعِرْفَـــانِ وَرَسْـــمٍ عَفَـــتْ آياتُـــهُ مُنْـــذُ أزْمَـــانِ

ذكَـــرْتُ بِهـــا الحَـــيَّ الجَميـــعَ فَهَيّجَـــتْ عقابيـــلُ سُـــقْمٍ مِـــنْ ضَـــميرٍ وَأَشْـــجانِ

أو "الخليط"، الدالة قاموسيا على الصديق المخالط، والقوم الذين أمرهم واحد، كما في قول بشر بن أبي خازم:[2]

بـــان الخلـــيطُ و لم يُوفُـــوا بمـــا عَهِـــدُوا وَزَوَّدوكَ اِشـــــتِياقاً أَيَّـــــةً عَمَـــــدوا

"أو "القطين"، التي تحيل قاموسيا أيضا على المقيمين في الموضع لا يكادون يبرحونه، كما في قول لبيد:[3]

رَاحَ القَطـــينُ بِهَجْـــرٍ بَعْـــدَما ابتَكَـــروا فَمَـــا تُواصِـــلُهُ سَـــلْمى وَمـــا تَـــذَرُ

فنحن – إذن– لسنا إزاء ظاهرة موضوعاتية فردية، ولكننا أمام ظاهرة يتقاسم الشعراء رؤاها وأسئلتها، الأمر الذي قد يعني جملة من الدلالات، لعلّ أبرزها محورية ومركزية هذه التيمة، لا كبنية نصية، بل أيضا كشاغل فكري ونصّ ثقافي، إلى جانب الدلالة على أنّ عملية الخلق الأدبي ليست حلقة باطنية منطوية على ذاتها، بل إنه فِعْلٌ ينبثق من ذات عاقلة شاعرة، يتوجه إلى الآخرين بما تفيض به هذه الذات، ويعمم عليهم هذا الفيض

[1]– امرؤ القيس، الديوان، ص 89.

[2]– بشر بن أبي خازم، الديوان، تقديم وشرح: مجيد طراد، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1994، ص 52.

[3]– لبيد بن ربيعة العامري، الديوان، دار صادر، دط، دت، ص 55.

الفكري – الشعوري– بما يُكسِبُ الأدبَ صفته وهويته الاجتماعية، طالما أنّ هذه الصفة ملازمة للإنسان أيضا انطلاقا من طبيعته.[1]

فإذا ما عدنا إلى المقدمات الطللية في ديوان بشر بن أبي خازم، وجدنا حضورا لجميع الصيغ السابقة؛ فهو ينسب الطلل إلى امرأة بعينها مرة، وإلى قومها مرة ثانية، وإلى غيرها من الألفاظ الدالة على الجماعة البشرية كالحيّ والخليط والقطين، مرة ثالثة، وذلك قد يعني أنّ ما ورد متفرقا عند غيره من الشعراء، قد ورد عنده مجتمعا.

إنّنا أمام جمل أدبية، "ذات القيم البلاغية والجمالية المعروفة"[2]، غير أنّ وجهة القراءة المقترحة لمقدمات الشاعر لن تكون إليها أساسا، بقدر ما ستتجه إلى الدلالات النسقية الثاوية خلفها. فالشاعر لا يفتأ يقيم مصالحة مع تقاليد المقدمة الطللية؛ وقوفا وبكاء ووصفا للأمكنة، وما اعتراها من خراب وعفاء، كتجليات أساسية لارتحال المرأة، التي كانت تمنح المكان والزمان والوجود بهاء وإشراقا وأمنا. غير أنّ هذه الأنساق النصية، امرأةً وماكانا وزمانا، لا تلبث في عملية انزلاق نسقية، واعية مرة، وغير واعية مرات، أن تحيل على أنساق ثقافية أعلى تشكلت بصورة تدريجية وبطيئة داخل اللاوعي الثقافي، وظلت كامنة هناك في أعماق الخطابات.[3] فيلتبس الخطاب الشعري مع الخطاب الثقافي الذي يفرض نفسه كسلطة توجه فِعل الإبداع، وتخترق علاماته.

في القصيدة الأولى من ديوان بشر بن أبي خازم، يقول:[4]

تَعَنّـــى القَلـــبَ مِـــن سَـــلمَى عَنَـــاءُ فَمَـــا لِلقَلـــبِ مُـــذْ بـــانُوا شِـــفاءُ

[1]– روبير إسكاربيت، سوسيولوجيا الأدب، تعريب: أمال أنطوان عرموني، عويدات للنشر والطباعة، بيروت (لبنان)، ط3، 1999، ص 6.

[2]– عبد الله محمد الغذامي، النقد الثقافي – قراءة في الأنساق الثقافية العربية– ص 77.

[3]– المرجع نفسه، ص 76.

[4]– بشر بن أبي خازم، الديوان، ص 19.

هُـــدوءاً ثُـــمَّ لَأيـــاً مـــا اِســـتَقَلّوا لِـــوِجهَتِهِم وَقَـــد تلَـــعَ الضِـــياءُ
وَآذَنَ أَهـــلُ سَـــلمى بِارتِحـــالٍ فَمـــا لِلقَلـــبِ إِذ ظَعَنـــوا عَـــزاءُ
أُكـــاتِمُ صـــاحِبي وَجـــدي بِسَـــلمى وَلَـــيسَ لِوَجـــدِ مُكتَـــتِمٍ خَفـــاءُ
فَلَمّـــا أَدبَـــروا ذَرَفَـــت دُمـــوعي وَجَهـــلٌ مِـــن ذَوي الشَـــيبِ البُكـــاءُ
كَـــأَنَّ حَمـــولَهُم لَمّـــا اِســـتَقَلّوا نَخيـــلُ مُحَلِّـــمٍ فيهـــا اِنحِنـــاءُ*

من المهم أن يشار في البداية، إلى أنّ هذه الشريحة، ليست مفصولة رؤيةً وبناءً عن بقية الشرائح النصية التي تلتها. غير أنّ وجهة البحث الأولية تفرض أن يلتزم التحليل بحدود المقدمات، مستجليا خطابها، فلا يتعداها إلى غيرها إلا بما يضيء بعض جوانبها وزواياها المعتمة.

فأبيات المقدمة تنفتح منذ مُستَهَلّها على ما يؤشر على دخول الشاعر في حالة من التهالك والأسى الحاد، يتمّ اختزالها في مفردتين، لا يبدو اختيارهما بريئا، هما الفعل "تعنّى" ومصدره "عناءُ"، ولنا أن نلاحظ أن الجهة الزمنية للفعل هي الماضي، لا للدلالة على أنّ رحيل سلمى قد حَدَثَ في هذا الماضي، بقدرما قد يدلّ على تَحَقُّق هذا الفعل ماضويّا بصورة غير قابلة للتعديل والمراجعة، فإذا أُضيف المصدر الاسمي "عناء" بما لَهُ من دلالة على الثبات المتعالية على الزمن، أمكننا أن ندرك أمرين؛ أما أولهما فهو أنّ رحيل سلمى بدلالتها الأنثوية، وحمولتها الحضارية المشبعة بدلالات الأمن والاستقرار، وليس بدلالتها الجسدية أو الجنسية، إذ ليس في النصّ على الإطلاق ما يُرشّحُ هذه الدلالة، أقول إنّ هذا الرحيل هو إعلانٌ موارِبٌ وخفي عن انهيار الجماعة، وتشتُّت القبيلة في خارطة التاريخ والجغرافيا، ومن الطبيعي أن يكون رحيل المرأة بدلالتها الثقافية لا

* – مُحلّم: نهر بالبحرين

الجنسية هو المعادل الموضوعي لرحيل الجماعة وانهيار بنائها، ذلك أنّ أغلب الثقافات القديمة كما الحديثة تكون قد استطاعت أن تنقش في المرأة بجميع مستويات دلالتها، علاماتها وأنساقها.

وأتصور أنّ خلوّ مقدمة بشر بن أبي خازم من الحديث عن جسدية المرأة، وإغراءات هذا الجسد ومفاتنه، والاكتفاء بالإيحاء على دلالة "سلمى" على الأمن والاستقرار والإقامة المطمئنة، هو نقلة معرفية وثقافية هامة في النظر إلى المرأة في الثقافة الجاهلية باعتبارها إرادة فاعلة، وطاقة بناء للاجتماع والحضارة، تماما كما هي صورة النخلة في الخيال العربي، التي تجاوزت رمزية العطاء والبذل، إلى رمزية التجذر والانتماء، وإلا لماذا بدت قوافل الراحلين عند الشاعر أشبه بنخيل على ضفة وادٍ بالبحرين:[1]

كَـــأَنَّ حَمـــولَهُم لَمّـــا اِســـتَقَلّوا نَخيـــلُ مُحَلِّـــمٍ فيهـــا اِنحَنـــاءُ

أما الأمر الثاني فهو أنّ رحيل سلمى، ليس حدثًا عارضا، ولا نازلا طارئا، إذ في وسع الشاعر أنْ يجد لسلمى بديلا، وهو يصرح بذلك تصريحا لا خفاء فيه:[2]

فَـإِن يَـكُ قَـد نَـأَتني اليَـومَ سَـلمَى وَصَـدَّت بَعـدَ إِلـفٍ عَـن مَشِـيي

فَقَـدْ أَلْهُـو إِذا مَـا شِـئتُ يَومـاً إِلى بَيضـاءَ آنسـةٍ لَعُـوبِ

لكن سَلْمى بشر بن أبي خازم، كفّت عن حَمْلِ هويتها الأنثوية المباشرة وغدت دالّةً على نسق ثقافي واجتماعي يختزل فكرة الرحيل التي تهدد البناء الاجتماعي والتآلف الإنساني، وتنذرهما بالخراب والعفاء والزوال، إذ ليس بعد سلمى إلا الانقطاع والاندراس[3]:

فَإِن تَـكُ قَـد نَأَتـكَ اليَـومَ سَـلمى فَكُـلُّ قُـوى قَـرينٍ لِاِنقطـاعِ

[1]– بشر بن أبي خازم، الديوان، ص 19.

[2]– المصدر نفسه، ص 33.

[3]– المصدر نفسه، ص 87.

وربما كان لفداحة الرحيل الأثر الأليم في وعي الشاعر، وهو الشاهد على خلو الأمكنة، وتحول معطياتها إلى أطلال، ما دفعه أسلوبيا إلى اختيار معجم لا ينبئ إطلاقا بتوتر العلاقة بينه وبين سلمى، وما ينجرُّ عن ذلك في الغالب من صَرْمٍ وانصراف عن المحبوبة كما حدثنا بذلك كثير من الشعراء*، بل إنه معجم يقتسم فيه الطرفان (الشاعر = الأنا، وسلمى = الأنت) مفرداته وعلاماته؛ إذ كلما بدر عن سلمى فِعْلٌ، تداعى له الشاعر بردّة فعل أخرى، فحين أرهقت سلمى قَلْبَهُ وأضنته، قابله الشاعر بالتألّم المُمِضِّ (فما للقلب مُذ بانوا شفاء)، وحين آذن أهلُها بالرحيل، فقدَ قلبُ الشاعر السلوى والعزاء (فما للقلب إذ ظَعَنوا عَزَاءُ)، وحين أدبروا مُولّين ظهورهم للشاعر، بدأت بالمقابل دموعُهُ في الانذراف والنزول.

غير أنّ هذا التقابل بين الفعل وردّ الفعل، لا يعني أننا نتحدث عن تقابل بين الإيجابي والسلبي، أي بين مثيرٍ فاعلٍ واستجابة منفعلة، بل إننا نتحدث عن وعي شعري يدرك أنّ فعل الرحيل هو حتمية لا مَفَر منها، يخضع لها الجميع، وتغالبها كل الأطراف، انسجاما مع "طبيعة المجتمع البدوي القائمة على النقلة والرعي وحماية مواطن الغيث، وما يتصل بذلك من حروب تقطع وشائج الدّم والحلف والحُب."[1] إنّه وعي يدرك الهشاشة، ويفقه حتمية الخضوع للزمنية، وفاعلية التغير المدمرة.[2]

---

* ينظر على سبيل التمثيل معلقة لبيد بن ربيعة، وفيها:

أَوَ لَمْ تَكُنْ تَدْرِي نَوَارُ بِأَنَّنِي وَصَّالُ عَقْدِ حَبَائِلٍ جَذَّامُهَا
تَرَّاكُ أَمْكِنَةٍ إِذَا لَمْ أَرْضَـــهَا أَوْ يَعْتَلِقْ بَعْضَ النُّفُوسِ حِمَامُهَا

[1]– وهب رومية، الرحلة في القصيدة الجاهلية، ص 19.

[2]– كمال أبو ديب، الرؤى المقنعة – نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي– مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1986، ص 322.

وهي فاعلية تنسحب على الشاعر نفسه، مثلما انسحبت قبل ذلك على سلمى وأهلها، لذلك كان من اللافت أن لا نتصور إنّ رحيل سلمى هو أمرٌ إرادي، تحركه قصدية معروفة، أو تُحَفّزُهُ متعة ما، ومقدمة الشاعر تُعَضّدُ هذه الفكرة وتعززها، ففي البيت الثاني منها يقول:[1]

هُـــدوءاً ثُـــمَّ لَأيـــاً مـــا اِســـتَقَلّوا لِـــوِجهَتِهِم وَقَـــد تَلَـــعَ الضِـــياءُ

فمفردتا "هدوءا" و"لأيًا" تعنيان التروي في الأولى، والإبطاء والصعوبة والمجاهدة في الثانية، والسؤال هو: لماذا تجد سلمى وأهلها صعوبة في مغادرة المكان؟ وماذا يجاهدان وهما كذلك؟

إنّه الخوف من العيش في الحواف، ومن مغادرة المكان الأليف، والذعر من الانخلاع والانقطاع عن الدفء لأنّ الخارجَ باردٌ.[2] لذلك يبدو قوم سَلْمى وكأنهم يُجاهِدون شُعورَ الارتحالِ مُجاهدة عسيرة، فهم مُبَدَّدون بين الـ: هنا والـ: هناك[3]. بين إحساس دافئ يجدون فيه الأمن والألفة والاستقرار، وبين هاجس الأماكن البعيدة والمجهولة، حيث الأباعد، الدخـلاء والـغرباء[4]، أي بيـن حـركة طـرد إلـى الخارج، وحـركة جَـذْبٍ إلى الداخل.[5]

إنّ الإنسان كائن مُنتَمٍ، ترعبُه الغربة، وتشقيه العزلة، ولذلك فهو لا يحتاج إلى مساحة فيزيقية، جغرافية يعيش فيها، ولكنه يصبو إلى نقطة في المكان، يضرب فيها بجذوره،

---

[1]– بشر بن أبي خازم، الديوان، ص 19.

[2]– غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1984، ص 61.

[3]– سيزا قاسم وآخرون، جماليات المكان، عيون المقالات، دار قرطبة، الدار البيضاء، ط2، 1988، ص 61.

[4]– المرجع نفسه، ص 61.

[5]– المرجع نفسه، ص 60.

وتتأصّل فيها هويتُه.[1] وأتصوّر أنّ مماثلة الشاعر بين الظعائن وبين السُّفن في صورته التشبيهية، والمتكررة بكثافة في كثير من النصوص الشعرية، لا تُريد أن تلتقط حركة هذه الظعائن في تهاديها وتمايُلها، وظهورها واختفائها، إذ هو تجلٍّ خارجي لا يُعْتَدُّ به في الفن، بقدر ما تريد أن تلتقط صورة سفنٍ لا تهدأ ولا تستقر، تتقاذفها الأمواج في حركة مستمرة ودائمة، في وسط من البرد والصقيع والخطر، وإذا كانت هذه الدلالة لا تصدر عن وعي وقصدية، فهي مما يستقر في لاوعي الشاعر وفي رؤاه النفسية العميقة.

فالجماعة البشرية إذن لا يمكن أن تعيش خارج المكان، وهي حين تملأهُ بحضورها، فهي تعطيه هوية خاصة ومتميزة، وتثبّت فيه وعبْر أبعاده وجزئياته نمطا معينا من القيم والمعتقدات والتصورات، وهي بذلك تصنع ما يمكن أن نسميه: "تثقيف الأمكنة"، وعملية التثقيف هذه، هي التي تمنح لأفراد المجموعة الاجتماعية إحساسا ووعيا بأنهم يمثلون جزءا أصيلا من الجماعة، وامتدادا طبيعيا لثقافتها، بل وممثلين لهذه الثقافة والحاملين لعلاماتها.

وبهذه الصورة نفهم لماذا كان الشعراء الصعاليك يُمجدون الحركة، والحركة السريعة والمباغتة، وهم شعراء بلا أطلال، وهم لا يرحلون، لأنهم في رحلة دائمة لا تتوقف[2]:

وفي الأرض مَنْـــأىً، للكـــريم، عـــن الأذى وفيهـــا، لمـــن خـــاف القِلـــى، مُتعـــزَّلُ

بل إنّ الشاعر الصعلوك يصرُّ على نقل عدوى المغامرة إلى غيره:[3]

فَسِـــرْ في بِـــلادِ الله، والـــتَمِسْ الغِنَـــى تَعـــش ذا يَســـارٍ أو تمـــوتَ فتُعْـــذَرا

"ومن يسل الصعلوك: أين مذاهبهُ"[4]

---

[1]– المرجع السابق، ص 60.

[2]– الشنفرى، الديوان، تح: إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1996، ص 58.

[3]– عروة بن الورد، الديوان، تح: عبد المعين الملوحي، مطابع وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دط، دت، ص 89.

[4]– المصدر نفسه، ص 29.

إنّ الأمكنة تتأبّدُ وتتحول إلى أطلال، حين يرتحل عنها أصحابها، وهو المصير نفسه الذي يلقاهُ الشاعر حين تنفصل عنه الجماعة، أو ينفصل عنها، فمثلما يفقد الطلل قدرته على الحياة، ويدخل في عجمةٍ خرساء، كذلك يفقد الشاعر قدرته وقوته على الحركة، ويتحول هو الآخر إلى طلل:[1]

شَقَّت عَلَيكَ نَواهُم حينَ رِحلَتِهِم فَأَنتَ في عَرَصاتِ الدارِ مُقتَصِدُ
كادَت تُساقِطُ مِنّي مُنَّةً أَسَفاً مَعاهِدُ الحَيِّ وَالحُزنُ الَّذي أَجِدُ*

ومن اللافت أنّ بِشر بن أبي خازم حين يختار علامات هذا الانفصال، وموانع اللقاء، فهو يختار من العلامات ما ينتمي إلى الطبيعة، ثم يختار من الطبيعة ما يَعْسُرُ تجاوزُه، ويستعصي خرقُهُ، فكأنه يريدنا أنْ نكتشف مَعَهُ صراع نسقين كبيرين، ونظامين عتيدين، لم تَخْلُ الساحةُ لأحدهما في سياق المرحلة الموسومة بالجاهلية، وهي الثقافة والطبيعة، فالشاعر لا يختار من الطبيعة إلا الجبال كموانع للقاء، ومصدّات الطبيعة كعوائق للائتلاف الاجتماعي، وهي أشدّ عناصر الطبيعة ومكوناتها قوة وعُلُوًّا. وإذا أرادت الثقافةُ أنْ تُؤَسّس للقاء الإنساني الفاعل والدائم، فعليها أن تتجاوز قيود الطبيعة وموانعها (الجبلية). يقول بشر بن أبي خازم وقد تحوّلت سلمى إلى ليلى:[2]

أَلَيْلَى عَلَى شَحطِ المَزارِ تَذَكَّرُ وَمِنْ دُونِ لَيْلَى ذُو بِحارٍ وَمَنْوَرُ
وَصَعْبٌ يَزِلُّ الغَفْرَ عَنْ قُذُفَاتِهِ بِحَافَاتِهِ بَانٌ طِوَالٌ وَعَرْعَرُ
سَبَتْهُ وَلَمْ تَخشَ الَّذي فَعَلَتْ بِهِ مُنَعمةٌ مِنْ نَشْءِ أَسْلَمَ مُعْصِرُ
هِيَ العَيْشُ لَوْ أنْ النَّوَى أسْعَفَتْ بِها وَلَكِنَّ كَرّاً في رَكُوبةَ أَعْصَرُ*

---

[1]– بشر بن أبي خازم، الديوان، ص 52.

* مقتصد: واقف لا يبرح من اللوعة والأسى. المُنَة: القوة.

[2]– المصدر نفسه، ص 69.

* ذو بحَار ومَنْوَرُ: جبلان في ظهر حرّة بني سليم. صَعْبٌ: جبل – الغفر: أبناء الوعول –القذفات: ما أشرف على رؤوس الجبال. بان: شجر يسمو ويطول في استواء. عَرعَرُ: شجر السرو. كرّا: من الكرة، وتعني الرجوع. رَكُوبة: عقبة شاقة عسيرة المرتقى. أعصر: عسير.

إنّ ما يفصل بين الشاعر وليلى، التي لا تتوازى مع العيش، أو تأتي رمزا له، بل إنها تمثله وتكونه (هي العيش)، هو هذه الجبال الشاهقة بدليل (قُذُفاته)، والتي تسكنها الوعول، التي ظلت تُمثّل، لا في الثقافة العربية فقط، بل حتى في الثقافات الإنسانية المختلفة، رمزًا للتوحش والتأبُّد[1]. والشاعرُ يُسمّي هذه الجبال، ويُعَيّنُها (ذو بحار–ومَنْوَر)، والتعيين الاسمي، علامة على حضور هذه الجبال في الوعي، بعدّها موانع وعوائق؛ تمنع من لقاء الشاعر مع ليلى، وبلغة القراءة المقترحة هنا، تمنع من لقاء الفرد مع الجماعة، وتُعيق لحظة التواصل الاجتماعي، التي يتحقق فيها فعل "العيش"، ومن اللافت فوق ذلك كله، أنّ فصيلة النبات الذي يُنبتُه الشاعر في هذه الجبال، تتميز، تماما كالجبال بخاصية الطول، وعدم صلاحية ثمارها للتغذية الإنسانية، فهل نستطيع انطلاقا من هذه العلامات الطبيعية، مرة أخرى، أن نقول إنّ الشاعر يضعنا في قلب الجدل القائم بين الطبيعة بتوحشها وموانعها التي تضعها في طريق حركة الإنسان، وبين الثقافة بنزوعها الدائم نحو التمأسس داخل الجماعة، إذ الجماعية شرط الثقافة. فالثقافة كاللغة لا يمكن أن تكون فردية.

والشاعر بشر بن أبي خازم حين يموضع مقدماته في هذا الجدل، فهو ينحاز إلى الثقافي لا الطبيعي، إلى الجماعي لا الفردي، لذلك تبدو صورة الإنسان المفرد، مشبعة بأحاسيس الغربة والعزلة والانطواء[2]:

ذَهَبَ الّذينَ أُحِبُّهم وبَقيتُ مِثلَ السّيْفِ فَرْدَا

وربما جازَ لنا انطلاقا من هذه الدلالة، دلالة التوجس من الفردية العارية، والتوحد القسري، والخوف من تفرّق الجماعة وتشتت أفرادها، أن نفهم لماذا كانت القبيلة العربية

[1]–ريتا عوض، بنية القصيدة الجاهلية – الصورة الشعرية لدى امرئ القيس– ص 238.

[2]– عمرو بن معديكرب الزبيدي، الديوان، جمع وتنسيق: مطاع الطرابيشي، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، ط2، 1985، ص 82.

تأبى الانفتاح، وتنزع نحو الانغلاق، لأنها تبدو وكأنها تحتمي بهذا الانغلاق من كل ما يُمثّلُهُ ويحملهُ الدّهرُ[1]. فانغلاقها من ثَمَّ ليس علامة على سكونيتها وعلى نزعتها الإقصائية للآخر المختلف، بقدرما هو آلية دفاع ذاتية، تتحصن بها القبيلة من العفاء والزوال والاختلاط الذي قد يكون مَسْرَبًا إلى الذوبان وفقدان الهوية.

في مقدمة أخرى للشاعر، تعود فيها سلمى إلى الحضور، ويتجاوز فيها الشاعر مرة أخرى، نسق الجسد الأنثوي الذي مثّل بؤرة كثير من النصوص الشعرية لغيره من الشعراء، وكأنّ بشر بن أبي خازم لا يعنيه سؤال المرأة إلا من حيثُ هي علامة على نسقٍ اجتماعي تَتَمَثّلُ فيه قيم الاجتماع والتآلف، وعلى نسقٍ ثقافي تتمظهر عبرَهُ قيم الوعي بأنّ الحضارة لا يمكن أن تقومَ في مناخات الترحل والانفصال والانقطاع.

في هذه المقدمة، تستوقفنا جملة من الدلالات المحورية، التي تؤشر على تداخلٍ كثيف، وحوار عميق بين الأنساق؛ ظاهرة ومضمرة، ليتحول النص بفعل ذلك كلِّهِ إلى ملتقى حافلٍ بالمؤتلف والمختلف والمتناقض والمنسجم، والممكن والمحتمل، إنها "لعبة الظلال" **Jeu d'opmbres** ، التي تحدّث عنها "فولفغانغ أيزر **Wolfgang Iser**". والتي قصد بها إلى هذه المواجهة بين الممكن والمحتمل، والمثبت والمنفي، وكيفية استدعاء أحدهما للآخر في فعل القراءة.[2]

يقول الشاعر[3]:

أَمِـــن دِمنَـــةٍ عادِيَّـــةٍ لَـــم تَـــأَنَّسِ بِسِـــقطِ اللِـــوى بَـــينَ الكَثيـــبِ فَعَســـعَسِ
ذَكَـــرتُ بِهـــا سَـــلمى فَظَلَـــتُ كَـــأَنَّني ذَكَـــرتُ حَبيبـــاً فاقِـــداً تَحـــتَ مَـــرمَسِ
فَأَســـلَلَتِ العَينـــانِ مِنّـــي بِواكِـــفٍ كَما اِنهَـــلَّ مِـــن واهـــي الكُلـــى مُتَـــبَجّسِ

---

[1]– هلال جهاد، جماليات الشعر العربي – دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري العربي– ص 88.

[2]– حميد لحميداني، القراءة وتوليد الدلالة – تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي – ص 77.

[3]– بشر بن أبي خازم، الديوان، ص 80.

سَــراةَ الضُــحى حَتّــى تَجَلَّــت عَمــايَتي وَقــالَ صِــحابي أَيُّ مَبكــىً وَمَحــبِسِ*

من الواضح أنّ هذه المقدمة تضع نفسها في سياق تقاليد المقدمات الطللية المعروفة؛ ففيها الدّمنةُ القديمة المهجورة (دمنة عاديّة)، وفيها هذا التحديد الدقيق للأمكنة (سقط اللوى، الكثيب، عسعس)، ليتّصل كل ذلك بالبكاء الحار والشديد، ينهلُّ فيه الدّمعُ تماما مثلما ينفجر الماء من ثقوب مزادة واهية الكُلى (كما انهلّ من واهي الكُلى مُتَبَجّس)، لِتُخْتَتَمَ بالحديث عن استفاقةٍ –تبدو متأخرة– تزامنت مع وقت ارتفاع الشمس في الفضاء (سراة الضُّحى)، يبدو أنّها تحقّقت بفعل التعزية أو النهي الذي قام به الأصحاب (وقال صِحابي أي مَبكى ومحبس).

فالظاهر إذن أنّ هذه المقدمة لا تخرق النسق الشعري السائد، ولا تتجاوز التقليد الذي يتأسس فيه الشخصي[1] لا ليصبح جزءا من التراث فحسب، بل تابعا له، يُكرّسُ فيه النص نفسَهُ في نظام خطي مُغلق رفقة النصوص التي سبقته.

لكن هل يمكن القول، إن وراء هذه الخطية المكرسة، وخَلَفَ هذا الانسياق الذي يبدو طوعيا، لتقاليد النّسق الشعري، تكمنُ حالةُ من الخرق النسقي التي يطلُّ منها الثقافي متوسلا بالشعري، لا ليؤكد هيمنة الأول على الثاني، ولا ليؤشر على تبعيةٍ ذليلة يخضع لها فعل الإبداع الشعري للأنساق المحيطة به، بل جاء على النقيض من ذلك تماما، ليؤكد أنّ كل النصوص مهما كانت درجة قوتها وقداستها المجازية، وأنّ كُلّ الأشكال والتقاليد مهما كانت صرامتها وفاعلية حضورها في فعلي الإبداع والتلقي، لا يمكن أن

* عاديّة: قديمة قِدَم عاد، قوم النبي هود. الكلى: مزارة واهية الكلى، والكُلى جلدة صغيرة، يوضع فيها الماء.

[1]– كاظم جهاد، أدونيس منتحلا – دراسة في الاستحواذ الأدبي وارتجالية الترجمة يسبقها: ما هو التناص؟، مكتبة مدبولي، ط2، 1993، ص 63.

تخلوَ من فراغات أو تَسْلَمَ من فجوات، أو بنياتٍ واعدةٍ[1]، يتقدم النص الجديد ليملأها، أو يحقق وعدَها، وربما استطاعت مقدمة الشاعر بشر بن أبي خازم أن تُنجز بعض ذلك.

لقد أشارت الصفحات السابقة أنّ مقدمات الشاعر تُعالج همّا مركزيا من هموم الشاعر العربي القديم يتمثل في ما سمّاهُ عنوان سابق بغربة الكائن، وهي غربة ناشئة عن تفكك الجماعة البشرية، وتشتت شملها، في عالم، كلّ شيء فيه لا يكفُّ عن الحركة والتّحوّل، وفي نسق طبيعي واجتماعي قائم على الترحل والتنقل، بما يحرم الكائن الإنساني من الإحساس بالأمن والاستقرار والتجذر، كشروط أساسية لقيام الحضارة، وانبناء الثقافة.

فالمقدمة تضعنا منذ مُستهلها أمام صورة "الدّمنة"، هذه المفردة المحورية في الوقفة الطللية، والتي تعني الحجارة التي اسودّت بما علاها من الرماد، وكَثُرَ استخدامُها، وهو ما يعني أنّ هذه الحجارة قد تقلّبت بين يدي مستعمليها مدة طويلة من الزمن. غير أنّ طبيعة العلاقة بين هذه الحجارة وبين مستخدميها، هي علاقة أداتية خالصة، تتساوى في سياق التوظيف مع أيّ أداة أخرى كان يرتفقُ بها الإنسان العربي في بيئته الصحراوية.

فهل هي كذلك عند الشاعر؟

تقدم لنا الجملة المنفية "لم تأنس"، الإجابة عن هذا السؤال، فالحجارة التي كانت مجرد أداة، أصبحت عند الشاعر مُطالبةً بتحقيق وظيفة أخرى، هي بثُّ الأنس والطمأنينة في الذات، ولكنها لم تفعل بدليل النفي الجازم (لم تأنسْ)، الذي يضع حدّا لكل الاحتمالات.

لقد دخل الشاعر في حالة "سميأة" الأشياء، من خلال عملية تحويلها إلى أشكال ورموز، ثم راحَ يخبئ ذاته وينشرُها داخل هذه الأشكال الرمزية[2]. فالدّمنةُ لا تحضرُ هنا حضورا طبيعيا، بل إنّها تفعل ذلك إنسانيا، فالأشياء من خلال رؤية الذات، تفقد طبيعتها

[1]– حميد لحميداني، القراءة وتوليد الدلالة – تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي– ص 80.

[2]– سعيد بنكراد، مسالك المعنى – دراسة في بعض أنساق الثقافة العربية– ص 8.

الفيزيائية المادية، لتغدو بِنيات ذاتية وتجليات لرؤيتها ووعيها لذاتها مرة وللعالم مرة ثانية. فالدّمنةُ هنا مُجرّدةٌ من بُعدها المادي، معزولة عن فيزيائية حضورها، وإلا كيف يُتاحُ لها أن "تؤنس"، ولماذا يُطالبها الشاعر أن تفعل؟ ثمّ لماذا ترفض هذه الدمنة، أخيرا أن تفعل؟

إنّ الأنس فاعلية اجتماعية جاذبة، تمثل النتيجة الطبيعية المترتبة عن الترابط الاجتماعي، الذي يُمَثّلُ النقيض لحالة الغربة، ومن اللافت أنّ كل الأشياء، إنما تستمدُّ معناها، وطاقتها على البوح من موقف الشاعر في الحالتين؛ تواصلا وانقطاعا، اجتماعا وتفرقا، أُنسًا وغُربَةً، فَلِعِلَّةٍ ما بدا منزل "هند" بغيضًا، عند عُبيد بن الأبرص، لمجرد أنها فارقتهُ[1]:

وَحَنَّـــت قَلوصـــي بَعـــدَ وَهـــنٍ وَهاجَهـــا مَـــعَ الشَـــوقِ يَومـــاً بِالحِجـــازِ وَمـــيضُ
فَقُلـــتُ لَهـــا: لا تَضـــجَري، إِنَّ مَـــترِلاً نَـــأَتني بِـــهِ هِنْـــدٌ إِلَـــيَّ بَغـــيضُ*

غير أنّ أكثر ما يُلفتُ في مقدمة بشر بن أبي خازم المثبتة آنفا، هو وصف هذه الدّمنة بأنّها "عاديّة". والتي تعني القدم، الذي ارتبط بِحَسَبِ جامع قصائد الديوان، بقوم عاد، قومِ النبي هود، الذين يُنسَبُ إليهم كل قديم، غير أنّ الاكتفاء بدلالة القدم هذه في مفردة "عاديّة"، لا يكاد يضيف شيئا، وإن فَعَل، فنحن نملك أن نستعيض به ما ينوب عنه من كل شيء قديم، وأغلبُ الظنّ أنّ الشاعر لا يرمي إلى دلالة القِدَم هذه، بقدر ما يريد أنْ يكشف عن تيمة التفرق بعد الاجتماع، وعن حالة التمزق الاجتماعي التي ذهبت بسلمى وبقومها كل مذهب، إنّ حالة التفرق هذه هي التي صيّرت سلمى، لا حبيبا بعيدا فقط، يمكن لقاؤه في العاجل أو الآجل، بل صيّرتها حبيبا مفقودا ومقبورا[2]:

ذَكَـــرتُ بِهـــا سَـــلمى فَظَلـــتُ كَـــأَنَّني ذَكَـــرتُ حَبيبـــاً فاقِـــداً تَحـــتَ مَـــرمَسِ

---

[1]– عبيد بن الأبرص، الديوان، ص 80.

* قلوصي: الناقة الشابة.

[2]– بشر بن أبي خازم، الديوان، ص 80.

ووفق هذا التصور، فالشاعر يستدعي تاريخا قديما، وقصة معقدة من قصص الأمم السابقة، الذين بادوا وانقطعت بهم سُبُل الحياة، ويتّصل الأمرُ هنا "بقوم عاد"، الذين جاء ذكرهم في القرآن الكريم في أكثر من موضع وسورة:[1]

﴿وَإِلَى عادٍ أَخاهُم هودًا قالَ يا قَومِ اعبُدُوا اللَّهَ ما لَكُم مِن إِلـهٍ غَيرُهُ إِن أَنتُم إِلّا مُفتَرونَ﴾

وفي الآية التاسعة والخمسين من سورة "هود:[2]

﴿ وَتِلكَ عادٌ جَحَدوا بِآياتِ رَبِّهِم وَعَصَوا رُسُلَهُ وَاتَّبَعوا أَمرَ كُلِّ جَبّارٍ عَنيدٍ ﴾

فكانت نهايتهم:[3]

﴿ فَأَرْسَلْنَا عَلَيْهِمْ رِيحًا صَرْصَرًا فِي أَيَّامٍ نَّحِسَاتٍ لِّنُذِيقَهُمْ عَذَابَ الْخِزْيِ فِي الْحَيَاةِ الدُّنْيَا وَلَعَذَابُ الْآخِرَةِ أَخْزَى وَهُمْ لَا يُنصَرُونَ ﴾

غير أنّ الشاعر بِشر بن أبي خازم، الذي لم يكنْ يعرف هذه التفاصيل القرآنية، كان يعرف مما تناهى إليه من أخبار الأقوام البائدة التي تشتّتتْ أو بادَتْ في الصحراء العربية، فاقتنص من القصة نهايتها، لأنها مما يتوازى مع نهاية سلمى وقومها في التفرق والزوال والعفاء.

فالدّمنةُ إذن، في تَهَدُّمِها وغربتها، وعدم قدرتها على تحقيق الأنس والطمأنينة هي المعادل الموضوعي لسلمى الراحلة، والجماعة الظاعنة، بل وحتى الذاكرة الضائعة "عند إنسان يسكن الرحلة، ويستوطن الهجر الدائم."[4] والشاعر الجاهلي "مُغرمٌ بنثر الأعلام

---

[1]– سورة هود، الآية 50.

[2]– سورة هود، الآية 59.

[3]– سورة فصلت، الآية 16.

[4]– رشيد نظيف، الفضاء المتخيل في الشعر الجاهلي، ص 240.

الجغرافية، والأشكال الطوبوغرافية، حول أطلاله لرفع الغرابة عنها، واستحضار الألفة في مكان الضياع."[1]

لقد ابتلعت رمال الصحراء قوم عاد، وتبدّد شملهم بعد اجتماع وألفة، وبعد أنّ أسّسوا مدينة وصفها القرآن الكريم بأنها فريدة ولم يُخلق مثلها في البلاد، قال تعالى[2]:

﴿ أَلَمْ تَرَ كَيْفَ فَعَلَ رَبُّكَ بِعَادٍ (6) إِرَمَ ذَاتِ الْعِمَادِ (7) الَّتِي لَمْ يُخْلَقْ مِثْلُهَا فِي الْبِلَادِ (8)﴾. وليس بخافٍ أنّ المدينة هي الرمز النموذجي للتآلف والحضارة.

وبالصورة نفسها، تكاد تكون نهاية سلمى وقومها، مع اختلاف طبعا في كثير من التفاصيل، إذ نهاية قوم عاد مرتبطة بعقاب رباني، بينما نهاية قوم سلمى مرتبطة بحتميات طبيعية. غير أنّ ما كان يهمّ الشاعر هو النهاية لا أسبابها. وربما جاز لنا أن نقول إنّ صورة قوم عاد، والنهاية المأساوية التي انتهوا إليها، كانت تمثل الخلفية الثاوية في الوعي الباطن للشاعر، وهو يتحدث عن رحيل سلمى، وإلا لماذا أخذت حبيبة الشاعر صورة الحبيب المدفون:[3]

ذَكَـــرتُ بِهـــا سَـــلمى فَظَلَـــتُ كَـــأَنَّني ذَكَـــرتُ حَبيبـــاً فاقِـــداً تَحـــتَ مَـــرمَسِ

ولعلّنا نستطيع أن نطوّر هذه المماثلة بين قوم عاد، وقوم سلمى، بما يساعد على تجلية موضوعة التفرق والاغتراب بعد الألفة والأنس، لكن من خلال نسق الأمكنة هذه المرة.

فمثلما أتيح لقوم عاد، أن يبنوا مدينة أسطورية، ناهضةً على أعمدة ضخمة تشدُّها كالجذور إلى الأرض، كذلك أقامت سلمى في أمكنة عيَّنَها الشاعر وعدّدها وهي: سقط اللوى، والكثيب، وعسعس.

---

[1]– المرجع السابق، ص 248.

[2]– سورة الفجر، الآيات: 6 ،7، 8.

[3]– بشر بن أبي خازم، الديوان، ص 80.

والتأمل في أسماء هذه الأماكن، كفيل بأن يكشف جملة من الدلالات الغنية، وأن يدفعنا من وجهة نظر نقدية خالصة إلى ضرورة أن نكفّ عن النظر إليها بعدّها مجرد أعلام جغرافية أو أشكال طوبوغرافية، خالية من المعنى: أو مجرد أسماء تحيل على مرجعيتها الواقعية الصرفة؛ أي مجرد أماكن مرّت بها القبيلة في ترحلها المستمر.

ولعلّ التحليل القاموسي لأسماء الأماكن هذه، أن يكون أجرأ الأدوات والمسالك في اكتشاف الدلالات الخفية والوظائف الشعرية المستترة لهذه الأمكنة.

في دراسة هامة للباحث رشيد نظيف، تمّت الإحالة عليها في الهامش السابق، أجرى فيها مسحا دقيقا لأسماء الأعلام الجغرافية، والأشكال الطوبوغرافية، والأقطاب الفضائية الحاضرة في المتن الشعري الجاهلي، مستعينا بجملة كبيرة من المعاجم والقواميس العربية، نجدُ لأسماء الأماكن الواردة في مقدمة بشر بن أبي خازم الدلالات التالية:

1-سقط اللوى: يضع الباحث بداية هذا المكان ضمن ما سمّاهُ بالأعلام الجغرافية، وإن أشار إلى تداخله مع ما سمّاه أيضا بالأشكال الطوبوغرافية، وهو في كلّ الحالات يظل اسما لما التوى واسترقّ من الرملة، أو هو الأرض الصلبة الصالحة للإقامة، وفي المثل العربي: ألويتم فانزلوا[1]. ثم يقول: "تؤكد الدلالة الجغرافية ارتباط اللوى بالخصب، والماء من سيول أو غيث، فهو مكان ترعى فيه الحيوانات المتوحشة والأليفة، وهو صالح لمقام القبيلة، خصوصا في الخريف، ولنزول القوافل... ونادرا ما نجد اللوى في سياق الحزن والموت."[2]

[1]- رشيد نظيف، الفضاء المتخيل في الشعر الجاهلي، ص 118.

[2]- المرجع نفسه، ص 119.

ثمّ يستأنف بأن اللوى هو المكان الأثير عند حبيبات الشعراء، وهو حريٌّ بحنين كل شاعر، وبتفضيله على غيره من الأمكنة، وهو جدير بالسقيا، وبالسلام عليه وعلى نباته، فأيامُهُ لينة خصبة.[1]

فاختيار سلمى –إذن– لهذا المكان مقرّا للإقامة، ثم اختيار الشاعر لهُ كمكان نصي، لا يمكن أن يكونا مفصولين عن جميع الدلالات السابقة، وهي كما لاحظنا دلالات إيجابية تحيل على الخصوبة والاستقرار والنماء، تماما مثلما كانت "إرم" عند قوم عاد، مسرحا للمتعة والأمن والالتقاء.

فالشاعر حين استدعى هذا المكان (اللوى) إلى النص، يكونُ قد حمّلهُ كل معاني المكوث والتلبّث والإقامة، ولكنّه حمّله أيضا معاني العفاء والتّأبُّد والخلو. فمثلما انطمرت "إرم" ذات العماد تحت الرمال، كذلك انطمرت أماكن الحبيبة، ومنها (اللوى) تحت الرمل، وتحولت إلى مجرد أثر بعد الهجرة والترحل.

2–**الكثيب:** تأخذ مفردة "الكثيب" في دلالتها اللغوية، معنى الاجتماع، فَكَثَبَ القومُ، بمعنى اجتمعوا، وكَثَبَ الشيء جَمَعَهُ من قرب، والكَثَبُ القربُ، وأكثب إلى القوم دنا منهم.[2]

ويشير الباحث رشيد نظيف، في الدراسة المذكورة سابقا، إلى تعدد الدلالات الجغرافية للكثيب، فهو مكان يحل به الأهل، وهو خصب لم ترعَهُ الماشية بَعْدُ، وقد يعطيه الشاعر دلالة ذات تداعيات جنسية حين يرى الشاعر التموجات الرملية، فتتداعى في مخيلته صورة جسد الحبيبة الفاتن.[3]

---

[1]– المرجع السابق، ص 119، 120.

[2]– المرجع نفسه، ص 110.

[3]– المرجع نفسه، ص 110، 111.

فإذا حاولنا أن نُجرّدَ هذه الدلالات أكثر، دفعا بها نحو أبعادها الترميزية والتشفيرية، أمكننا أن نقول إنّ الكثيبَ حين يتخذُ مكانا للإقامة، فهو يكشف عن رغبة في الاجتماع، وعن نزعة إلى الاقتراب والتواصل، تتحققان في فضاء خصب ومترع، وفي مراعي بكر لم ترعها الماشية بعدُ. كما يحيل في الآن نفسه على حضور الجسد الفاتن في تثنّيه ودلاله. كما يمكن أن يعني بأن الشاعر يؤنث الكثيب/الطبيعة أو يزرع مفاتن المرأة في الطبيعة، كي يطمئن ويتلذّذ بها.

وإذا كان الأمر كذلك، ألا يجوز لنا أن نفهم أنّ اختيار الشاعر لمفردة "الكثيب"، كما اختار قبلها "اللوى"، هو اختيار تُحرّكهُ قصدية معرفية واعية، فكما دلّ "اللوى" على الأرض الصلبة، تُضرب فيها خيام القوم، وعلى الخصوبة والنماء، كذلك دلّت مفردة "الكثيب"، في بُعدها الرمزي على الاجتماع والتواصل والاقتراب، وهما الأمران اللذان نهضت عليهما مدينة "إرم"، ذات الأعمدة الضخمة، التي تصلها بالمتماسك من طبقات الأرض، وذات الرفاه والتواصل والمتعة.

فكلمة "عاديّة"، التي اتخذتها الفقرات السابقة منطلقا للتحليل ليست مفردة ساقها الشاعر للدلالة على قِدَمِ الدمنة، واندراس الطلل، بل لعله ساقها، ومخياله الفردي والجماعي مسكون بقصص الجماعات القديمة، التي عرفتها صحراء شبه الجزيرة العربية، والتي لا تلبث أن تنعم بالإقامة والمكوث في مكان، حتى تضطرها الحتميات القاهرة على المغادرة والترحل، لتترك الكائن غريبا، يتساوى في ذلك، الرّاحل والمُترحَّل عنه والمُتَرَحِّل منهُ.

لقد حاولت الصفحات السابقة، وهي تَعرضُ بعض مقدمات الشاعر بشر بن أبي خازم، أن تقارب وضعيتين نصيتين، تتمفصلان بصورة متوازية في عملية القراءة المقترحة.

أما الأولى فتتصل بمقولة أو مقولات هذه المقدمات، فهي كما ترى هذه القراءة إنما تتجه في أغلبها إلى طرح سؤال الكائن، وهو يُعاني غربته، في بيئة قائمة على النقلة والرحلة، وتبدو نزعته الاجتماعية حينها، نزعة مقطوعة وغير مكتملة، ويتبدى توقهُ إلى

التواصل الدائم توقا مبتورا، بما يعني من وجهة نظر معينة، أنّ القبيلة كنظام، والترحل كخاصية لصيقة به، قد وَصَلا إلى مرحلة من الإفلاس والاهتراء، لأنهما لم يُحققا شرطا أساسيا من شروط قيام الاجتماع الإنساني، ولم يُلبيّا حاجة الإنسان الجاهلي في الاستقرار والأمن بجميع دلالاتهما ومستوياتهما.

وتأسيسا على ذلك، يكون الطّلَلُ هو أثر الراحلين، وهو من هنا نهاية، كما يقول أدونيس[1]، ولكنه أيضا مَوطن وقفة الشاعر، وهو من هنا بداية، ولأنه كذلك فكل أسئلة الوجود، والذات والآخر، تتجمع فيه باعتباره بؤرة الواقع والنص في اللحظة نفسها.

أما الثانية، والتي تتقدم باعتبارها هَدَفًا للفصل الأول ككل، فهي مرتبطة بالحوار الذي تقيمه المقدمات الطللية عموما بين الأنساق المختلفة، أو قل بين النسق الشعري والنسق الثقافي تحديدا. فالشاعر الجاهلي يبدو من حيث الظاهر، وفيّا لتقاليد النسق الشعري، منضبطا داخل حدوده وتيماته، فجميع وقفاته ومقدماته الطللية منذورة للبكاء على الراحلين، الذين خلفوا وراءهم أطلالا موشومة على أسطح الأمكنة، وفيها جميعا هذا الحديث عن خراب المواضع، وفاعلية الزمن في تدميرها، والإلقاء بها في غياهب العجمة والخرس، ثم العفاء والزوال.

غير أنّ وراء هذا النسق الشعري الذي يبدو مؤسسا ومكرَّسا، يثوي النسق الثقافي بكل ثقله، متوسلا بكل الحيل الشعرية والجمالية لكي يمارس حضوره وفاعليته، ومن عمق الحوار، ولعبة الظهور والاختفاء بين هذين النسقين، سعت هذه القراءة إلى بيان أنّ المشاكلة والمماثلة بين المقدمات الطللية، ظاهرة نصية وشعرية لا يمكن إنكارها، وأنّ خضوع الشاعر لِسُنَنِها، أمر لا يجب أن نَغْفِلَهُ، ولكنها سعت –وربما بطموح أكثر– إلى بيان أنّ هذه المشاكلة هي مجردُ وهْم، تنجلي خيوطُهُ بمجرد أن نعرف أنّ هذا النسق

[1]– أدونيس، كلام البدايات، ص 42.

الشعري إنما يتلبس به، في الطبقات العميقة من النص، نسق ثقافي مهيمن، يعلن عن نفسه بوعي من الشاعر مرة، وبغير وعي منه مرات أخرى كثيرة. وأنّ هذا النسق الثقافي هو الذي يجعل هذه المقدمة مختلفة عن غيرها، مُتباينة عنها، بما يَردّ عنها تهمة التشابه والتناسخ التي تُعَدُّ ضربة قاصمة، لا لبنية هذه المقدمات والقصائد التي جاءت مُتَصَدّرة لها فحسب، بل لماهية الفن وجوهره، كفاعلية للكشف والتجاوز والتثوير.

واتساقا مع هذا التوجه المنهجي، قارب هذا الفصل مقدمة طللية للشاعر الأعشى، طامحا إلى الكشف عن بنيتها العميقة، التي ظلت من منظور القراءة المقدمة، مهمومةً بفكرة التمزق –تمزق الوعي– بين مرحلتين من الزمن؛ مرحلة العصر الجاهلي، التي يبدو الأعشى مشدودا إلى عاداتها وأعرافها وأنساقها، مطمئنا إلى ذلك بعض الاطمئنان، وبين مرحلة جديدة بدأت ملامحها في البروز والسفور؛ هي مرحلة العصر الإسلامي، والتي يبدو الأعشى مرة أخرى، متوجسا منها، خائفا خوفا مبهما من تحولاتها وأنساقها.

وتطويرا لهذا التجاور النسقي، تناول الفصل أيضا بعض مقدمات بشر بن أبي خازم، مقترحا دائما فاعلية النسق الثقافي في اجتذاب العلامات إلى حقله، وتطويع المقدمات بمكوناتها المختلفة، امرأة ومكانا وزمانا لخدمة خطابه، فمقدمات الشاعر بشر بن أبي خازم تتحرك ظاهرا، في نسق مألوف ومكرور إرضاء لهيمنة النسق الشعري المكرّس إبداعا وتلقيا، غير أن تجاوز هذا الظاهر النسقي ينبئ عن تحول المقدمة الطللية إلى مرثية حقيقية. لا للحبيبة الراحلة، ولا إلى القبيلة الظاعنة، بل مرثية حزينة لفكرة الجماعة، أو لفكرة قيام التجمع الاجتماعي، بما هو مقدمة وشرط لقيام الحضارة، وصناعة التاريخ.

الفصل الثاني

جدل الأنساق وتحولات النص

1- في مفهوم المرجعية والمرجعية المعرفية.

2- الشعر والمرجعية المعرفية.

3- بكائيات الصحراء: امرؤ القيس والمعرفة المأزومة.

4- عمرو بن كلثوم: النسق القبلي وأبوية العنف.

4-1- معمارية المعلقة.

4-2- مقدمة خمرية أم طللية؟

4-3- النسق القبلي والبحث عن البديل.

4-4- التفكير مع الناثر ضد الشاعر.

5- المقدمة الطللية وأنساق التعارض الوجودي:

1- عمرو بن قميئة وجدل المقدس والمدنس.

حاول الفصل السابق أن يضع المقدمة الطللية بين طرفين جاذبين، هما؛ ذاكرتُها التي تدفعها إلى استيعاب غيرها من المقدمات السابقة عليها، في عملية تناصية معقدة، بالصورة التي تُبديها مقدمةً مكرورةً ومعادةً، وطرفٌ ثانٍ هو النسق الثقافي المضمر، الذي يثوي خلف هذا الظاهر المكرور المعاد، ليكون هذا النسق حينئذ، هو المسؤول عن إعطاء كل مقدمة خطابها الخاص، ومقولتها الفردية المستقلة، بما يبعد عنها في نهاية المطاف، طابع المشاكلة والتشابه.

ويأتي هذا الفصل الثاني ليعمّقُ هذا التصور من جهة أولى، ويسائل المقدمة الطللية بمكوناتها المختلفة، ولكن من منظور الجدل القائم فيها بين الأنساق المتعددة، من جهة ثانية، على أن تكون الخلفية المنهجية الموجّهة لذلك كله، هي محاولة البحث في/ وعن المرجعية المعرفية التي تصدر عنها المقدمة الطللية، أو تتحرك في سياقها.

وربما كان من الجدير، أن نَسوقَ في هذه البداية احترازا منهجيا، يراه هذا الفصل ضروريا، فقد كان أمام هذا الفصل أن يسلك أحد المسلكين؛ أما الأول فهو أن يتناول ويُقاربَ المقدمتين الطلليتين؛ الجاهلية والإسلامية في إطار فصل واحد، يجمع بينهما، ويقيم حوارا بين خطابيهما، ليتسنى له الكشف عن أوجه التطابق أو التقاطع أو الاختلاف. أما الثاني فهو أن يفرد لكل مقدمة فصلها، بالصورة التي تمنح للباحث فرصة التصنيف من جهة، والاتساع في عملية التحليل من جهة ثانية، واستقلالية فعل القراءة من جهة ثالثة.

وقد مَالَ البحث إلى الاختيار الثاني، لا هروبا من مواجهة الأول، بل لأن المادة الشعرية المتوافرة له، في المرحلتين؛ الجاهلية والإسلامية هي من الكثافة –خاصة في المرحلة الأولى– بحيث يعسر الجمع بينهما في فصل واحد.

إن هذا الاختيار نابع في الأساس من رغبة القراءة في أن تظل مشدودة إلى المادة الشعرية التي تتأطر زمنيا بعصر واحد، لا أكثر، حتى يتسنى لها أن تلامس الزوايا

المعتمة في مدونتها المختارة، وتلاحق في اللحظة نفسها امتدادها الزمني الطويل، بل لعل هذا الاختيار سيكون مفيدا في إدراك ومعرفة التطور الحاصل في بنية المقدمة الطللية. ولذلك سيكون الفصل الثاني هذا، مساحة لمقاربة المقدمة الطللية في العصر الجاهلي، على أن يتولى الفصل الثالث مقاربة المقدمة الطللية في عصر صدر الإسلام.

ولأن هذا الفصل معني بعملية تفكيك خطاب المقدمة الطللية بالصورة التي تساعد على إدراك الخلفيات والمرجعيات المعرفية التي تصدر عنها، فلعله من المهم أن يُفرَدَ حديث تأطيري لمفهوم المرجعية المعرفية، وعلاقة الشعر بالمرجعيات عموما، والمعرفية الثقافية منها خصوصا.

1-في مفهوم المرجعية، والمرجعية المعرفية:

يأخذ مصطلح "المرجعية" دلالته اللغوية المتداولة من الفعل الثلاثي "رجع"، الذي اشتقت منه مفدرة "المرجِع"، والتي تُحيل جميعا على الرجوع والعودة والارتداد[1]، و"المرجع" بهذه الدلالة يُرجّح أن يكون اسم مكان، مع أنه قد لا يحمل دلالته المكانية، كما في قوله تعالى[2]: ﴿إِلَى اللَّهِ مَرْجِعُكُمْ جَمِيعًا﴾، إذ المقصود هنا هو "رجوعكم".

فالمرجعية في اللغة إذن، لا تكاد تغادر دلالة الرجوع والعودة، يُثْبِتُ ذلك ما اشتُقَّ من الفعل "رجع"، في الغالب، كالمراجعة والترجيع والتراجع وما إليها.

غير أنّ دلالتها الاصطلاحية، على خلاف اللغوية، تتسع بصورة لا يمكن رصد جميع أبعادها، ذلك أنّ هذه الدلالة تختلف من مجال إلى آخر، ومن حقل معرفي ما إلى آخر أيضا، ولذلك يتحدث الدارسون عن مرجعية فلسفية، وعن أخرى دينية، وعن ثالثة سياسية أو اجتماعية، إلى ما سواها من المرجعيات.

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، مادة: رَجَعَ، دار صادر، ج8، ص 114.

[2]- سورة المائدة، من الآية 105.

ففي الدرس اللساني الحديث، الذي أرسى "فردناند دو سوسير **Ferdinand de Saussure**"، قواعده الأساسية نجد مصطلح "المرجع" كبعد من أبعاد العلامة اللسانية،[1] وإن كانت دلالته بعيدة نسبيا عن مفهوم المرجعية، ولا يرتبط بها إلا من حيث أنّ العلامة اللسانية ترتد إجرائيا إلى مرجع خارجي تحيل عليه.

ويطالعنا مصطلح "المرجعية" أيضا في بحوث "رومان ياكبسون **Roman Jakobson**"، في حديثه عن وظائف اللغة، التي استوحى فكرتها المركزية من نظرية التواصل*، إذ "المرجعية" عنده هي وظيفة من الوظائف الست للغة، وهي وظيفة تقع في "أساس كل تواصل"[2]، وهي من أكثر الوظائف أهمية في إطار كل عملية تواصل، لأنها "تحدد العلاقات بين المرسلة والشيء أو الغرض الذي ترجع إليه."[3]

كما يتردد مصطلح "المرجعية" في غير حقلي اللغة والتواصل، ففي إطار الثقافة العربية الإسلامية مثلا، يُنظر في الغالب إلى أصولها الدينية والثقافية والأدبية ممثلة في القرآن الكريم مرة، وفي المدوّن والشفاهي من الثقافة والأدب مرة ثانية، على أنها مرجعيات هذه الثقافة.

فالمرجعية إذن، وانطلاقا مما سبق، هي إحالة على جملة من الأصول والمساحات المتعددة الماهية والطبيعة، التي تُردُّ إليها الظواهر والقيم والسلوكات والإبداعات، بحكم أنّ هذه جميعا، لا يمكن أن تنشأ في فراغ، أو أن تكون وليدة المصادفات.

إنها أصلٌ ومبدأ عامٌ، تصدر منهُ الفروعُ، ثم تُردّ إليه.

---

[1]– أحمد مومن، اللسانيات – النشأة والتطور– ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 2002، ص 127.

*هي ما يقابل "حلقة الكلام" عند دوسوسير.

[2]– فاطمة الطبال بركة، النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1993، ص 67.

[3]–المرجع نفسه، ص 67.

2-الشعر والمرجعية المعرفية:

تأخذ العلاقة بين الشعر والفن عموما، وبين حقول المعرفة المختلفة أبعادا كثيرة التنوع والتعدد، بل إنها تطرح عددا كبيرا من الأسئلة والإشكالات والمرتبطة تحديدا بطبيعة كُل نشاط وحدوده الإبستمولوجية، وقد عالج الفكر الإنساني منذ القديم، عبر مباحثه الفلسفية والنقدية وحتى النفسية طبيعة هذه العلاقة وحدودها، وربما كانت الثقافتان اليونانية والعربية الإسلامية من أبرز الثقافات، التي نظّر فلاسفتها وعلماؤها ونقادها لهذا اللقاء بين الفن والشعر، وبين أشكال وحقول المعرفة الأخرى.

وربما كانت مقولة التخييل من المقولات الأساسية، التي مثلت معبرا معرفيا وفلسفيا هاما إلى دراسة الفن كنظام مستقل بذاته من جهة، ثم في دراسته في علاقته مع غيره من الأنشطة العقلية الأخرى، من جهة ثانية، انطلاقا من أن مفهوم التخييل المرتبط جوهريا بالشعر، هو المسؤول عن تمخض "وعي جديد بالعالم والأشياء"[1]، مغاير ومباين في طبيعته الإدراكية للوعيين الحسي والعقلي.[2] وقد برزت هذه الجهود فيما قدّمهُ فلاسفة اليونان كأفلاطون وأرسطو، وأيضا فيما قدّمه الفلاسفة المسلمون كالكندي، والفارابي، وابن سينا، وابن رشد، وحتى فيما قدّمهُ النقاد كحازم القرطاجني تمثيلا لا حَصْرًا.*

والواقع أنّه ليس من همّ هذه الصفحات أن تتابع هذه الجهود المنظرة للعلاقة بين الفن أو الشعر وبين الأنشطة المعرفية الأخرى، ذلك أنّنا لسنا في ذلك بإزاء جهود مبعثرة ومتنافرة، بل بإزاء نظرية قائمة بذاتها. وقصارى ما تطلبه هذه الصفحات أن تبين طبيعة المعرفة التي يَفترضُ هذا البحث أن المقدمة الطللية تصدر عنها، أو تعود إليها.

---

[1]- يوسف الإدريسي، التخييل والشعر – حفريات في الفلسفة العربية الإسلامية- منشورات ضفاف (بيروت)، منشورات الاختلاف (الجزائر)، ط1، 2012، ص25.

[2]- المرجع نفسه، ص 25.

* ينظر: ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين – من الكندي حتى ابن رشد- دار التنوير للطباعة والنشر، ط1، 1983.

تتأسس مفردة "الشعر"، في دلالة من دلالاتها على الفطنة، من حيث إنّ الفطنة هي قوة إدراكية تنفذُ إلى باطن الشيء، فتستجلي عمقهُ، أو تفتح أمامه بوابة الانكشاف، والخروج من حالة الغياب إلى حالة الحضور، مثلما تحيل الفطنة أيضا على سرعة وعمق إدراك أو خلق علاقات جديدة بين أشياء العالم.

وإذا كانت المعرفة في أعم دلالاتها نسقا منتظما، تتحول فيه الإدراكات العامة إلى علم[1]، أو هي من منظور علمي وفلسفي إحالةٌ على فعلين عقليين يتكاملان نسقيا، يشير الأول إلى "الفعل العقلي الذي يتم به إدراك الظواهر الموضوعية، أي عملية الإدراك"[2]، ويشير الثاني إلى "الفعل العقلي الذي يتم به حصول صورة الشيء في الذهن، أي حاصل عملية الإدراك"[3]، فإنّ الشعر، وعبر ما يُمكن أن يُسمى بالفعل الشعري، يلتقي مع هذا النمط من المعرفة في عملياتها النهائية تحديدا؛ أي في عملية الإدراك، وفي تمظهرات الأشياء وحضورها في الذهن، ولكنه يختلف معها في الأدوات والوسائل، فإذا كان الحِسُّ هو مَعْبَرُ الظاهرة إلى الذهن، وجسر الموضوع إلى الذات في المعرفة العلمية مثلا، فإنّ الشعر هو تجاوز لمباشرة الحِسِّ وتراتبيته وفجاجته، فالمعرفة الشعرية بهذا المفهوم هي تجاوز للظاهر نحو الباطن، وللحسي إلى المجرد، وانتقال نوعي إلى استعارة كُبرى، لا تتمثل حقائق الكون باعتبارها سابقةً عليها، بل إنها تصهرها، وتقوم بتحويلها، وتنقيها من شوائب اليومي والآني والعادي والمكرر. فميزة الفعل الشعري تكمن في قدرته على الوثوب من مستويات الإدراك العادي، إلى إدراك عميق لما يسميه "كولن ولسن" **Colin Wilson** بالقيم الشاملة.[4]

---

[1]– باتريك هيلي، صور المعرفة – مقدمة لفلسفة العلم المعاصرة– ترجمة: نور الدين الشيخ عبيد، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2008، ص 98.

[2]– عادل السكري، نظرية المعرفة – من سماء الفلسفة إلى أرض المدرسة– الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 1999، ص 27.

[3]– المرجع نفسه، ص 27.

[4]– كولن ولسن، الشعر والصوفية، تر: أنيس زكي حسن، مطابع مؤسسة جواد للطباعة، بيروت، دط، دت، ص36.

فالشاعر إذن لا يُسند معنى إلى شيء، ولكنه يخلق المعنى، وفي عملية الخلق تتوارى الأشياء وتختفي، لذلك لا تقوم القصائد على الأفكار، ولكنها تقوم على الكلمات الخالقة للمعنى، وهذا المعنى هو جوهر الوجود الإنساني، إذ الإنسان هو الكائن الوحيد الذي يوجد للمعنى وبه.[1]وسؤال المعنى هو نفسه سؤال الإنسان، فكلاهما مبدأ للمعرفة[2]، إننا عبر المعنى ندخل في دائرة تأويل الذات والوجود، تأويلا غائيا يكتسب نظاما ومنطقا داخليا، وفي هذه الدائرة لا تكتسب الأشياء أهميتها في ذاتها، بل تعلن عن هذه الأهمية عبر ما يقوله الشاعر بها لا عنها.

لقد كان الشاعر الجاهلي في تماسٍّ مباشر مع أشياء العالم، وفي حوار يومي مع معطيات البيئة، وفي جدل مستمر مع الذات والجماعة، ولكنه لم يتوقف عند حدود التّماسّ والحوار والجدل، لأنه لو فعل، لظل حبيس الزمن الموضوعي، وسجين ثقافة الجماعة وتضاريس البيئة، يتقدم وصّافا لها، ناقلا حركتها التي لا تختلف عن السكون.

لقد تجاوز الشيء إلى القيمة، فكان صانع قيم، وقد انتظر هذا المعنى زمنا طويلا، حتى لخّصه الشاعر أبو تمام حين قال:[3]

وَلَوْلا خِــلالٌ سَــنَّها الشــعرُ مــا دَرَى بُغــاةُ النّــدى مــن أيــنَ تُــؤتى المكــارِمُ

وتجاوز خطية الزمان، ليتصل بالمعرفة، بما هي خَلاصٌ من راهنية الوعي الساكن.

فالمعرفة التي تحاول هذه الفصول، إذن، أن تتوسم حضورها في المقدمات الطللية موضوع الدراسة، هي المعرفة التي تنبع من تأمل ذاتي لأشياء الحياة والبيئة والمجتمع، ولكنها تتجاوز ذلك إلى ما وراءها من قيم وتصورات، تلتقي في وعي الشاعر، وتتلبس بما فيه من آثار الثقافة والدين والأسطورة والتاريخ.

---

[1]– هلال الجهاد، جماليات الشعر العربي – دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي، ص 54.

[2]– المرجع نفسه، ص 53.

[3]– أبو تمام، الديوان، شرح: الخطيب التبريزي، تقديم: راجي الأسمر، دار الكتاب العربي، بيروت، ج2، ط2، 1994، ص 89.

إنها معرفة تتخذ الواقع مرتكزا لها، وتتماسُّ مع معطياته، ولكنها سرعان ما تتعالى عليها، لتربط نفسها بالأسئلة الكبيرة التي ظلّ الإبداع الإنساني منشغلا بها، وهي الأسئلة التي تتصل بالذات في تطلعاتها وإحباطاتها، وبوعيها لنفسها وللعالم المحيط بها، كما ترتبط في اللحظة نفسها بالمجتمع، في تناقضاته ولحظات قلقه واضطرابه، وبرغبته في صناعة زمنيته الخاصة، مثلما تتصل بثقافة هذا المجتمع، وما يضطرب فيها من أسئلة الحياة والموت، والأنا والآخر، والحتمية والحرية، إلى غير ذلك من سلسلة هذه الثنائيات التي تهز الذات والمجتمع والثقافة.

غير أنه من المهم أن يُشار إلى أنّ الشاعر العربي القديم، وخاصة الجاهلي، لم يكن يُعاين هذه المعرفة بعقل فلسفي، يسعى إلى الانتقال من الظواهر المتعددة والمتباينة إلى المبادئ والأصول الكبرى التي ترتد إليها، فوعي الشاعر الجاهلي لم يصل حينها إلى معاينة الوجود من هذه الزاوية العالمة، وحتى إذا افترضنا جدلا قدرته على الوصول إلى ذلك، فإنها ستظل مهمة لا يطالب بها الشاعر، ولا تدخل ضمن الأدوات التي يستعملها الشعر في النظر إلى الوجود.

بكلمة أخرى الشاعر الجاهلي كان يعاين المعرفة المتاحة من موقعه كإنسان راغب بطبيعته في أن يعرف، وقد مكنته المعرفة التي شكلها من أن يدرك حدود الواقع والحلم، وأن يعي مساحة الممكن، التي تسمح له بأن يوجد ويعيش.

وستحاول الصفحات القادمة من هذا الفصل، وتأسيسا على هذه المقدمة النظرية المتواضعة، أن تنطلق من المقدمة الطللية الجاهلية بِعَدّها نصّا ثقافيا تتوالد فيه طبقات غنية من المعاني، التي تتكشف عبر المعطى الجمالي، وتؤسس لفكرة أنّ النص لا يكتبه مبدعُهُ فحسب، بل تكتبُه معهُ، وربما من خلاله أيضا، منظومة ثقافية كاملة، تعبر عن أنساقها، أو تحاول أن تجد لها منافذ للإعلان عن نفسها، عبر أشكال لانهائية من النصوص، لتتحول هذه النصوص، في نهاية المطاف إلى حزمة منتظمة تستوعب

الأحداث والوقائع الثقافية، تماما مثلما تستوعب نصوصا أدبية في علاقات تناصية مضاعفة.

وتستهلّ هذه الصفحات قراءتها الثقافية المقترحة، بمحاولة الاقتراب من مقدمة الشاعر امرئ القيس، التي تتصدر مُعلقته، لا لكونها من فواتح الشعر العربي القديم، أو لكونها مقدمة شرّعت سنن الوقفة الطللية في متن هذا الشعر، بل لأنها أيضا تمثّل نصا ثقافيا، لا تختلف أهمية تأسيسه الثقافي، عن أهمية تأسيسه الشعري والإبداعي.

1-بكائيات الصحراء: امرؤ القيس والمعرفة المأزومة:

تحفل كتب التراث النقدي العربي بجملة كبيرة من الآراء والنصوص والاعترافات، المرتبطة بمعلقة امرئ القيس على وجه التحديد، وهي آراء تعكس حساسية خاصة في تلقي الذوق العربي لهذه المعلقة، وفي تقدير شعريتها التي أسست للخطاب الشعري، لا في معلقاته فحسب، بل في كل المتن الشعري العربي القديم، فصاحبها هو أشعر الناس، كما ذكر ابن سلام في طبقاته[1]، وهو سابق العرب إلى أشياء ابتدعها، كما ورد في المصدر نفسه[2]، وهو الذي سنّ في القول الشعري سُنَنًا، اتّبعهُ الشعراءُ فيها[3]، وهو الذي خَسَفَ لهم عين الشعر، كما ورد في الشعر والشعراء لابن قتيبة.[4]

وليس يعنينا في هذه الأحكام ما فيها من صرامة وقطعية، بقدر ما يعنينا قدرتها على اختزال رؤية نقدية وذوقية واسعة، أدركتها عبقرية المختار الأول، الذي لا نعرف على وجه التحديد من هو[5]، والتي ظلت تنظر إلى المعلقات عموما، ومعلقة امرئ القيس

---

[1]- محمد بن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، قراءة وشرح: محمود محمد الشاكر، دار المدني، جدة، دط، دت، ص 55.

[2]- المصدر نفسه، ص 55.

[3]- المصدر نفسه، ص 55.

[4]- ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص128.

[5]- سليمان الشطي، المعلقات وعيون العصور، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، 380، الكويت، سبتمبر2011، ص 7.

خصوصا، على أنها النموذج الأعلى[1]، وأنها قصائد متميزة[2]، تحولت مع سيرورة التلقي المنبهر بضخامة شعريتها، إلى نصوص مركزية، ارتفعت على نصوص أخرى كثيرة قد تشاركها في المستوى.[3]

والواقع أنّ المتأمل في نص معلقة امرئ القيس، يمكن أن يلحظ أنّ مركزيتها، أو طابع التأسيس الذي مُنح لها ينسحب في المستوى الأول على المعلقة ككل، في نصيتها القائمة على كثير من السبك والانسجام والتماسك، كما ينسحب أيضا على وحداتها وشرائحها المتعددة، والتي كثيرا ما يتم انتزاعها من جسد المعلقة، لتُقدّم كنموذج أعلى، فوحدات مثل وحدة الطلل، ووحدة الليل، والفرس، والبرق والسحاب والمطر، ظلّ ينظر إليها دائما على أنها شرائح نصية مؤسسة في الموضوعة التي تعالجها. فطلل امرئ القيس يبدو مؤسسا لكل قول طللي في الشعر العربي، وليلُه هو الخلفية الثاوية وراء كل حديث عن الليل عند بقية الشعراء، وكذا الأمر بالنسبة للفرس والبرق والمطر، مع الانتباه طبعا، إلى اختلاف السياقات، وتباين المرجعيات من شاعر إلى آخر.

وستحاول الصفحات القادمة من هذا الفصل أن تقارب وحدة الطلل في هذه المعلقة، منطلقة من تصور يرى أنّ هذه المقدمة هي بؤرة شديدة الحيوية والتوتر، تلتقي فيها أصداء واسعة من الواقعي والتخييلي، والفردي والجماعي، والدنيوي والغيبي، والطبيعي والثقافي، وتتجاور فيها – وربما هذا هو الأهم– أنساق تتضامُّ حينا، وتتدابر حينا، وتتنافر أحيانا أخرى، ولكن ذلك جميعا، ومن منظور القراءة المقترحة، يمكن أن يلتئم تحت العنوان الكبير السابق: "بكائيات الصحراء"، والتي لا تعني هنا مجرد الإحالة على مكان أو أمكنة، واقعية أو متخيلة، تأتي لتشكل مكوّنا جماليا في النص، يُخصّبُ إمكاناته

[1]– حسن النعمي، تقاطعات الشعر والسرد، علامات في النقد، النادي الأدبي، جدة، مج:10، ج:39، مارس 2001، ص 417.

[2]– المرجع نفسه، ص 7.

[3]– المرجع نفسه، ص 7.

الجمالية والدلالية، ولكن تعني أيضا أنّ الصحراء هي فضاء ثقافي، ومسرح كوني لأحلام ساكنيها، وصراعات إنسانها مع الحتميات القاهرة، مع الهدر الذي يُمارَس عليه، ومع الموت والعفاء والرمل، الصحراء بهذا المفهوم هي مسرح الإنسان العربي القديم، على هشاشة رمالها بحث عن مستقر، وبين جبالها بَحَثَ عن علامات اهتداء، وفي مطلقها السماوي قلّبَ ناظريه يتأمل بروقها وغيومها وأمطارها، وعلى امتدادها الرملي الذي لا يُحدُّ، أقام ورحل، وعاش ومات. إن الصحراء بهذا التوصيف هي المكان المشحون بالدلالات الدينية والأسطورية والتاريخية، والمقدمات الطللية في سياق ذلك كله، تأتي باعتبارها بكائيات حقيقية على الكائن الصحراوي الذي يعيش أقسى حالات الفقد، طالما أنّ صحراءَهُ تبتلعُ أطلالَهُ، وتُغَيّبُ حُضُورَهُ التاريخي والحضاري.

ومثلما توسمت هذه القراءة انسجام ملفوظ المقدمة الطللية مع العنوان الأولي المُقترح، فإنّها تأمل أن ينسجم أيضا مع العنوان الفرعي: "امرؤ القيس والمعرفة المأزومة"، ذلك أنّ الصحراء بالصورة المعروضة سابقا، وبِعَدِّها موطن التغيرات السريعة، والتقلبات المفاجئة، ومسرحا ضاجا بالخوف والرهبة والاحتمالية المرعبة المفتوحة على الموت والضياع، والمختزلة في السرابية المخادعة، وشح الماء، وقساوة الطبيعة[1]، ولكن المفتوحة أيضا على قيم وإحداثيات الاتساع والرحابة، والهدوء، والتأمل، والعزلة، والفطرة الإنسانية، والبساطة[2]، ويمكن أن نضيف؛ الاتساع الهائل لمدى الرؤية، والتدفق الضوئي، وزوغانات الإبصار، والجمع بين الحركة العنيفة والسكون المطلق[3].

---

[1]– جمال مجناح، "شعرية الصحراء في الخيال الفلسطيني"، الأثر، مجلة الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة (الجزائر)، العدد 8، ماي 2009، ص 239.

[2]– المرجع نفسه، ص 239.

[3]– صلاح صالح، الرواية العربية والصحراء، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، دط، 1996، ص6.

الصحراء بهذه الصورة المتضادة في قيمها وأنساقها، لا يمكن أن تَكونَ إلا موطن المعرفة المأزومة، لأنّها لا تستطيع أن تمنح للمقيمين فيها أسباب استقرارهم الحياتي والعمراني، لجدبها وفقرها وعدم انتظام مواردها المائية، فهم مرتحلون باستمرار، في مكان دائم التحول عبر الحركة اللانهائية لكثبان الرمال، والجبال الرملية المتحركة وفق اتجاهات الريح[1]، فالتغير الذي يطال المكان يتحول بسرعة إلى بنية في العقل والمزاج والشعور.

يقول امرؤ القيس في مقدمة معلقته[2]:

قفا نبك من ذِكرى حبيب ومنزل بسِقطِ اللِّوى بينَ الدَّخول فحَوْملِ
فتوضح فالمقراة لم يَعفُ رسمهاَ لما نسجتْها من جَنُوب وشمألِ
تَرى بَعَرَ الأرْآمِ في عَرَصاتِها وقيعانها كأنه حبَّ فُلفُلِ
كأني غَداةَ البَيْنِ يَوْمَ تَحَمَّلُوا لدى سَمُراتِ الحَيّ ناقِفُ حنظلِ
وُقوفاً بها صَحْبي عَليَّ مَطِيَّهُمْ يقُولون لا تهلكْ أسىً وتجمّلِ
وإنَّ شفائي عبرةٌ مهراقةٌ فهلْ عند رَسمٍ دارِسٍ من مُعوَّلِ*

تبدأ مقدمة امرئ القيس بكلمة "قفا"، واضعة دلالة الوقوف في صلب شعريتها، والتي سيلتفت النقاد إليها، لا كدلالة حاز امرؤ القيس فضل السبق إليها فحسب، بل كمفردة محورية مارست هيمنتها على غيرها من المقدمات التي جاءت بعدها، غير أن اللافت في هذه المفردة "قفا"، أنها تتّجهُ من الأنا إلى الأنت؛ أي من الشاعر إلى صاحبيه المفترضين، وكأنها تريد بذلك، أن تضعنا منذ البداية داخل زمنين؛ الأول ذاتي يصدر منه أمرُ الشاعر بالوقوف، والثاني موضوعي، يتدخل فيه الصاحبان لمشاركة الشاعر في فعلين لا واحد، هما الوقوف والبكاء.

---

[1]- المرجع السابق، ص 8.

[2]- امرؤ القيس، الديوان، ص 8-9.

*سِقط اللوى: السقط: منقطع الرمل. اللوى: حيث يلتوي الرمل ويرق.
توضح والمقراة: مواضع بعينها. عرصات الدار: ساحتها.

ويُعضّد توزع الأبيات في هذه المقدمة، حضور هذين الزمنين؛ الخاص والعام، فالأبيات الثلاثة الأولى تبدو منذورة للزمن العام، ولطريقة عرضٍ موضوعية، والمرة الوحيدة التي يشير فيها الشاعر إلى أناهُ، باستخدام ضمير المتكلم، هي تلك التي يندغم فيها ضمير "الأنا" مع "النحن" في الفعل "نبك"، بينما يأتي ما تبقى من الأبيات الثلاثة الاولى خاليًا خُلُوًّا ملفتا للنظر، من كل إحالة على الذات. في حين تأتي الأبيات الثلاثة الأخيرة منذورة للذات، ومرتدة إلى الداخل، بدليل الحضور الكثيف لضمير "الأنا"، فهل يمكن القول بناء على هذا التصور المبدئي أنّ مقدمة امرئ القيس هذه، والمعلقة ككل، هي المساحة النصية التي تلتقي فيها، وتتعارض في الآن نفسه، جملة كبيرة من الأنساق، يرتبط بعضها بالذات وبعضها بالآخر، ويتصل جزء منها بالواقع، والآخر بالحلم، تماما مثلما ينشَدُّ بعضها إلى الطبيعة، والبعض الآخر إلى الثقافة، ولعل حرص الثقافة العربية القديمة على وضع نصوص المعلقات في مرتبة النموذج، إنما يعود في وجه من وجوهه إلى هذا الغنى الذي تنهض عليه في تشكيلها وبنائها رؤيةً ولغةً ودلالةً وثقافة.

وإذا كان الارتداد إلى السياقات الخارجية الحافة بالنص، أمرًا مشكوكا في نجاعته القرائية، لأنه يرهن المقولة النصية بمعطيات غير أدبية، فإنّ الاتكاء على بعض هذه السياقات في منظور القراءة الثقافية تبدو مبررة ومشروعة، لأنها "تقارب النص الأدبي بوصفه معطى ثقافيا، وسيرورة نسقية"[1]، وهي بذلك تعلن فاعلية الثقافة من جهة[2]، وقدرة النص على امتصاص واستيعاب أنساقها، رغم ما يحدث بينها من تعارض وتنافر من جهة ثانية.

فالشاعر امرؤ القيس، كما تحدثنا المعطيات الاجتماعية والسياسية والنفسية، التي أحاطت بمعلقته، والشائعة في أغلب كتب التراث والنقد، يقدّم صورة شاعر جوّال، ابتلعت

[1]- يوسف عليمات، النسق الثقافي – قراءة ثقافية في أنساق الشعر العربي القديم- ، ص 4.
[2]- المرجع نفسه، ص 4.

الصحراء شطرا من شبابه حين طردَهُ أبوه "لما صنع في الشعر بفاطمة ما صَنَعَ"[1]، أو لأنّ صنعة الشعر، لا تليق بأبناء الملوك[2]، وهو شاعر كان والدُهُ ملكًا، قد شغلته أمور المُلك وتبعات الرئاسة[3]، ثم هو شاعر قد فجع في أبيه، وقد آل إليه، وهو أصغر إخوته[4]، لا أن يثأر لأبيه الملك فحسب، بل أن يستردّ الملك الضائع. ثم إذا هو يفشل في ذلك فشلا، لم يظفر فيه إلا بغنيمة الإياب:[5]

وقَـــدْ طَوَّفْـــتُ في الآفـــاقِ حَتَّـــى رَضـــيتُ مـــنَ الغَنيمَـــةِ بِالإِيّـــابِ

فإذا جاز أن نستعين بكل هذه المعطيات في قراءة المقدمة، دون أن تُفصَل طَبْعًا عن نص المعلقة ككل، ربما أمكننا القول إنها تتحرك داخل نسقين كبيرين، الأول منها ظاهر مُعلَن، تُشكله الأنساق الجزئية التالية:

1-الأطلال: وتمتد على مساحة: 6 أبيات.

2-المرأة: وتمتد على مساحة: 37 بيتًا.

3-الليل: وتمتد على مساحة: 5 أبيات.

4-الفرس: وتمتد على مساحة: 18 بيتًا.

-البرق والسحاب والمطر: وتمتد على مساحة: 11 بيتًا.

بينما الثاني مضمر خفي، ولكنه يتوسل كل حيلة شعورية أو لاشعورية، ليعلن عن نفسه، وربما استطعنا أن نقابل كل نسق جزئي من الأنساق المذكورة سابقا بما يناظرها، لكن ليس على سبيل التضاد والتعارض بالضرورة، لأنّ التعارض هو مقولةٌ في القراءة، وليس مقولةً في النص، وربما لهذا السبب لم يشر "ميشال فوكو **Michel Foucault**"، إلى هذا التعارض، بقدر ما نظر إلى النسق باعتباره جملة من العلاقات المستمرة

---

[1]- ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص 108.
[2]- المصدر نفسه، ص 110.
[3]- السيد محمد ديب، امرؤ القيس بين القدماء والمحدثين، دار الطباعة المحمدية، القاهرة، ط1، 1989، ص 14.
[4]- المرجع نفسه، ص 14.
[5]- امرؤ القيس، الديوان، ص 99.

والمتحولة[1]، والدالة على الكيفية التي يحيا بها البشر ويفكرون[2]، وهذا يعني أن النسقية التي تتبناها هذه الصفحات، قائمة على فكرة أنّ النّصّ يحمل دائما قيما متوارية[3] لا متعارضة بالضرورة.

فالوحدات الشعرية المذكورة سابقا، يمكن، إذن، مقابلتها بالأنساق التالية:

1-الطلل ⟵ نسق المكان المتحول.

2-المرأة ⟵ نسق الكينونة المتوهمة.

3-الليل ⟵ نسق الوجود المتأزم.

4-الفرس ⟵ نسق البطولة والتحول.

5-البرق والسحاب والمطر ⟵ نسق التغير والانقلاب.

فإذا ما أردنا أنْ ندفعَ بفكرة التقابل هذه إلى الأمام، جاز لنا أن نعتبر وحدتي الطلل والليل تمثيلا لنسقٍ خفي هو نَسَقُ الزمكان الذي فقدَ كلّ قدراته على أن يعطي للشاعر معنى لوجوده، لا الذاتي فحسب، بل الجماعي أيضا، وهي الجماعية التي تحيل عليها مفردات البكاء الجماعي (قفا نبك) وكذا "صحبي"، وكأن البكاء هنا هو طَقسٌ جماعيٌّ يشارك فيه الجميع[4].

إنه طقسٌ أدركت الجماعة عدم جدواه، لذلك فهي في حاجة، لا إلى الصبر، ولكن إلى الصبر الجميل:[5]

وُقوفــاً بهــا صَــحْبي عَلــيَّ مَطِــيَّهُمْ يقُولــون لا تهلــكْ أســىً وتجمّــل

---

[1]- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، سوشبريس، الدار البيضاء، ط1، 1985، ص 211.

[2]- ناصر الحجيلان، الشخصية في قصص الأمثال العربية -دراسات في الأنساق الثقافية للشخصية العربية، النادي الأدبي رياض، بيروت، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2009، ص 32.

[3]- نادر كاظم، الهوية والسرد – دراسات في النظرية والنقد الثقافي- المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2006، ص 9.

[4]- مصطفى ناصف، قراءة ثانية لشعرنا القديم، دار الأندلس، بيروت، ط2، 1981، ص 53.

[5]- امرؤ القيس، الديوان، ص 9.

ثم أدركه الشاعر إدراكا نهائيا في شطر واحد، خَتَمَ به مقدمته الطللية، وكأنه بذلك يعلن بصورة قطعية أنّ الطلل/ المكان، لا يمكن أن يكون إلا عاجزا ومتحولا، عجزا وتحولا لا يُنتجان شيئا يمكن التعويل عليه:[1]

..... وهَلْ عِنْـدَ رَسْـمٍ دارِسٍ مِـنْ مُعَـوَّلِ

وَيَتِمُّ ذلك كلُّهُ في ليل، أفقده الشاعر مرجعيتَهُ الطبيعية الزمنية، بل إنه عَدلّ في زمنيته الوجودية، حين أسبقَهُ لُغَويّا بواو "رُبَّ" بما يعني أنه لا يتحدث عن ليل واحد، بل عن ليال كثيرة، بل عن ليل كبر واستطال، تعمقت فيه حالة العماء، الناتجة عن عجز الطلل عن الإنباء عن كينونة واضحة للإنسان، يطمئن إليها، وعن وجود أصيل يقاوم به صلابة الدهر، وعن معرفة تضيء جوانب هذا الوجود.[2]

ألا أيّهـــا اللّيـــلُ الطّويـــلُ ألا انْجَلـــي بصُـــبْحٍ ومـــا الإصْـــباحَ مِنـــك بأمثَـــلِ

وهي نفسها المعرفة الوضيئة، التي حاول لاحقا، وعبثا، أن يتوسمها في المرأة[3]:

تُضـــيءُ الظّـــلامَ بالعِشـــاءِ كأنّهـــا مَنَـــارَةُ مُمَـــسّ راهـــبٍ مُتَبَتّـــلِ

إن امرأ القيس مولع، بصورة لافتة للنظر، بالضوء، بما يوازي ضديّا ليله الكثيف الظلام، وهو وَلعٌ يتواتر، لا في المعلقة، حيث الدوال الكثيرة:

(مُهَفْهَفَةٌ بيضاء غير مُفَاضَةٍ)[4]، (ترائبها مصقولةٌ كالسّجَنْجَلِ)،[5] (كَبِكْرِ مقاناة البَياضِ بِصفرةٍ)[6]، (بصبحٍ وما الإصباح فيك بأمثل)[7]، (أحار ترى برقًا كأنّ وميضهُ)[8]، (يضيءُ

[1]– امرؤ القيس، الديوان ، ص9.
[2]– المصدر نفسه، ص 18.
[3]– المصدر نفسه، ص 17.
[4]– المصدر نفسه، ص 15.
[5]– المصدر نفسه، ص 15.
[6]– المصدر نفسه، ص 16.
[7]– المصدر نفسه، ص 18.
[8]– المصدر نفسه، ص 24.

(يضيءُ سَناهُ أو مصابيح راهِبِ)[1]، بل حتى في نصوصه الأخرى، حيث يلتمس الضوء من جميع مصادره؛ في المرأة:

يُضـــيءُ الفِـــراشَ وَجْهُهـــا لضـــجيعها   كَمِصـــباحِ زَيـــتٍ في قَناديـــلِ ذَبّـــالِ[2]
ومِثْلِـــكِ بَيضـــاءِ العـــوارِضِ طَفْلـــةٍ   لعـــوبٍ تُنَسِّـــيني، إذا قُمـــتُ، سِـــربالي[3]
نَظَـــرتُ إِلَيهـــا وَالنُجـــومُ كَأَنَّهـــا   مَصـــابيحُ رُهبـــانٍ تَشُـــبُّ لِقَفّـــالِ[4]

وفي السماء:

نَشـــيمُ بُـــرُوقَ الُمـــزْنِ أيـــنَ مَصَـــابُهُ   ولا شيء يشفي منـــك يـــا ابنـــةَ عَفْـــزَرَا[5]
عَفْـــــــــــــــــــــــــــزَرَا[5]
أَعِنّـــي علـــى بَـــرْقٍ أراهُ وَمِـــيضِ   يُضـــيءُ حَبِيًّـــا في شمـــاريخِ بِـــيضِ[6]

وحتى في وجوه الممدوحين:

أَقَرَّ حَشَا امـــرئ القـــيسِ بـــنُ حجـــر   بنـــو تَـــيمٍ مَصـــابيحُ الظّـــلامِ[7]

إنّ الإلحاح على الضوء، بمختلف مُفرداته ودوالّه، ومن خلال هذه الأمثلة المجتزأة، قد يُحيلُ الباحث على ما سمّاهُ "شارل مورون **Charles Mauron**"، بالاستعارات المُلِحّة، وهو المصطلح الذي يؤطر عندهُ جملة من الصور، والمرتكزات الدلالية، والاستيهامات الأساسية المهيمنة، والتي تتكرر بصورة ملحة، في الأعمال المتعاقبة للكاتب، وتخلق الطابع المميز لمجموع تلك الأعمال[8]، بما ينبئ عن حضور دلالات هاجسية في وعي المبدع ولاوعيه.

---

[1]- المصدر السابق، ص 24.
[2]- المصدر نفسه، ص 29.
[3]- المصدر نفسه، ص 30.
[4]- المصدر نفسه، ص 31.
[5]- المصدر نفسه، ص 68.
[6]- المصدر نفسه، ص 82.
[7]- المصدر نفسه، ص 141.
[8]- حميد لحميداني، الفكر النقدي الأدبي المعاصر، مناهج ونظريات ومواقف، ص 106.

وربما كانت نصوص امرئ القيس، في إلحاحها على صور الإضاءة والبياض واللمعان، هي الوجه الآخر لإحساسه الحاد بالغموض الذي يعتري الكون، ويلف الوجود، ويُعسّرُ سُبُلَ تحقيق المعرفة، وربما لذلك أيضا فَقَدَ الطلل عندَهُ كُلّ قُدرةٍ على تحقيق معرفة معينة بالوجود:[1]

..... وهَلْ عِنْـدَ رَسْـمٍ دارِسٍ مِـنْ مُعَـوَّلِ

لقد بليَ طلل امرئ القيس، لأنّه ينتمي إلى زمن غير مُنتج، أي إلى لحظة ثقافية ساكنة، لذلك لم يَعُدْ نافعًا أن يدعو له الشاعر بالنعيم:[2]

ألا عِـمْ صَـبَاحاً أيّهَـا الطّلَـلُ البَـالي وَهل يَعِمـنْ مَـن كـان في العُصُـرِ الخـالي

إذ النعيم من حظّ المُخلّدين، لا الأطلال:[3]

وَهَـل يَعِمَـنْ إلا سَـعِيدٌ مُخَلَّـدٌ قليـل الهمـوم مـا يَبيـتُ بأوجـالِ

فإذا استقام هذا الربط بين وحدتي الطلل والليل في معلقة امرئ القيس، انطلاقا من أنّ الطلل يُضمرُ نسق المكان المتحول، والليل يخفي نسق الوجود المتأزم، جاز لَنَا أن نُلَخِّصَ أزمة الشاعر في مقولتي المكان والزمان، وهما نسَقَانِ ظَلَّ الشاعر يتقلّبُ في جمارهما، وبين تحوّلِ الأول، وثقل الثاني ارتهنت أزمة الشاعر بمعرفة ناقصة وعاجزة، فلم يتبيّن من وجهها إلا تفاهة الإنسان وغموض الوجود، وقساوة الصراع:[4]

أرانـا مُوضـعيْن لأمـر غَيْـبٍ وَنُسْـحَرُ بالطَّعـامِ، وَبالشَّـرابِ
عَصـافيرٌ، وَذُبَّـانٌ، وَدودٌ، وأجْـرأُ مِـنْ مُجَلِّحَـةِ الـذِّئابِ

[1]– المصدر السابق، ص 9.
[2]– المصدر نفسه، ص 27.
[3]– المصدر نفسه، ص 27.
[4]– المصدر نفسه، ص 98.

إنّ المكان والزمان يشكلان نسقين ثابتين في معلقة امرئ القيس، على الرغم مما يبدو على سطحهما من حركية وتنوع، مما يقرب حركتهما المتضادة هذه إلى مفهوم التورية الثقافية، فالمكان يبدو ظاهريا متنوعا (سقط اللوى، الدخول، حومل، توضح، المقراة)، وهذا التنوع أو التعدد يُفترض أن يحيل على اتساع في الحركة، وانسيابية في الانتقال، وهو أيضا مكان مُتحوّلٌ يأخذُ هيئات مختلفة بفعل الرياح الجنوبية والشمالية التي تتناوب عليه، فيستعصي حينئذ على الامحاء والاندثار، وهذا التّحوّل يُفترضُ أن يُحيلَ مرة أخرى على الحيوية والقدرة على مقاومة عوامل المحو والزوال، لكن لا شيء من ذلك كُلّه تحقق، فالتنوع والتعدد والتحول، كلها عمليات انتهت إلى الثبات والجمود ولم يطالعنا في القرار العميق من الصورة، إلا مكان خَرِبٌ دارس ومطموس، امتلأت جوانبه ببقايا وآثار الحيوانات، هذا فضلا أنّ جميع تلك العمليات كانت من إنجاز الطبيعة لا الإنسان.

فالمكان الذي يتشكل بهذه المواصفات، لا يمكن أن يكون مكانا ثقافيا، إنه مكان تهاجمه الطبيعة، ويعمّهُ الخراب، وتنتفي فيه الأُلفة، ولذلك فهو مكان يجسد الشعور المتضخم بالمأساة[1]، ولذلك أيضا لم يعد قادرا، على توليد معرفة بالذات التي ارتبطت به، ولا بالوجود الذي يلفُّهما مَعًا، إذ المعرفة لا تولد إلا من خلال وعي حركي يعي الحتميات، ويحاول أن يجد المنافذ التي يمكن أن تحقق للذات الإنسانية ذاتيتها المحضة[2]، وهي المحاولة التي سيُغامِرُ الشاعر امرؤ القيس نحوها في وحدتي الفرس والبرق والمطر.

ومثلما عجز المكان عن الإنباء بمعرفة معينة للوجود، كنتيجة طبيعية لثباته وجموده وخرابه، كذلك كان شأن الزمن، كما يتمظهر ذلك بجلاء في وحدة الليل، الذي يتحرك هو الآخر ضمن تورية، وجهها الأول يشير إلى لحظة زمانية متعينة، هي الليل، أما وجهها

[1]– عبد الله خلف العساف، الصورة الفنية لحقول التراجيدي في الشعر الجاهلي، مجلة جامعة أم القرى، م13، ع 21، ديسمبر 2000، ص 117.

[2]– هلال الجهاد، فلسفة الشعر الجاهلي – دراسة تحليلية في حركة الوعي الشعري العربي– ص 33.

الثاني فيشير إلى زمن ممتدٍّ، يشمل الزمن الوجودي كلّه، وهو تماما كالمكان، يبدو سطحُهُ عامرًا بالحركة، ضاجا بالتدفق، فليل امرئ القيس مائي الطبيعة، مع كُلّ ما يحيل عليه "الماء"، من خصوبة وحياة ونماء:[1]

وَلَيْـــلٍ كَمَـــوْجِ البَحْـــرِ أَرْخَـــى سُـــدُولَهُ عَلَـــيَّ بَـــأَنْوَاعِ الهُمُـــومِ لِيَبْتَلـــي

ثم هو بعد ذلك، ليلٌ يَسْمَعُ، ويتمطّى، ويردف، وينوء، تماما كالجمل الضخم، مع ما تدل عليه هذه الحركات كُلُّها من تحوّل وتدافع:[2]

فَقُلْـــتُ لَـــهُ لمـــا تَمَطّـــى بِجُـــوزِهِ وأردَف أعجـــــازاً ونـــــاءَ بكَلْكـــــلِ

ألا أيّهـــا اللّيـــلُ الطّويـــلُ ألا انْجَلـــي بصُـــبْحٍ ومـــا الإصْـــباحَ مِنـــك بأمثَـــلِ

إلا أنّ الوجه العميق لصورة الليل/الزمن، لا تُسفِرُ، على الرغم من مائيتها وتحولها وتدافعها، إلا عن ثباتٍ مقيم، وجثوم ثقيل، وتوقف لا حركة فيه:[3]

فيـــا لـــكَ مـــن ليـــلْ كـــأنَّ نجومـــهُ بِكُـــلِّ مُغـــارِ الفَتْـــلِ شُـــدّتْ بيـــذْبُلِ

كَـــأنَّ الثُّرَيَّـــا عُلِّقَـــتْ في مَصَـــامِها بِـــأَمراسِ كَتّـــانٍ إلى صُـــمِّ جَنْـــدَلِ

فالطّلل/المكان، والليل/الزمان، يشتركان إذن، وفي القرار العميق من الصورة، في الثبات والجمود واللاحركة، فالمكان أعلن عن إفلاسه المعرفي حين أجدب وأقفر، وانتهت كثافته النفسية إلى فراغ في متاه صحراوي لا انتماء فيه ولا تجذّر، والزمن أيضا أعلن إفلاسه حين تحوّل إلى قوة قاهرة وجاثمة، فلم يعد بإمكانه –وهو في قمة ثباته وسكونه– أن يُنتج معرفة بالذات والوجود، معرفةً تنقذُ الشاعر من حالة العماء التي تسيطر على كل شيء.

[1]– امرؤ القيس، الديوان، ص 18.

[2]– المصدر نفسه، ص 18.

[3]– المصدر نفسه، ص 19.

لقد وَضَعَنا الشاعر امرؤ القيس من خلال وحدتي الطلل والليل أمام أكثر الأسئلة إلحاحا على وعي الإنسان العربي القديم، ولاشكَّ أنّ حديث الشعراء عن أطلالهم، ووصفهم المتواتر لها، بأنها مندرسة، وخرساء، وأنها تُسألُ فلا تجيب، وأعجمية لا تُعرب، إنما هو في النهاية إخبار بأنّ الطّلل في خضوعه للزمنية[1]، وعبوديته لقهرها[2]، لا يصلح أن يكون دعامة لمعرفة تغني الحياة، وتخصّب الواقع، وتضيء الوجود، إنّه نقطة مكانية مرمية في عرض صحراء واسعة، متروك للعراء والبكاء:[3]

مَنَـــازِلُ يُـــبكينَ الفتَـــى فَكَأَنَّمـــا تَسُـــحُّ بِغَـــربِي ناضِـــحٍ فَـــوقَ جَـــدْوَلِ

إنه باختصار مكانٌ لا يُعَوّلُ عليه، حد تعبير امرئ القيس.

ولأنّ الشاعر لا ينقلُ رسالته إلى المتلقي، بمضمون القصيدة وحدهُ، بل أيضا عبر تركيبها البنيوي، وما يتضمنه هذا التركيب من ترتيب للرموز والشرائح[4]، فإنّ وحدتي الفرس والبرق والمطر، والتي تمّ الإلماح سابقا بأنها يمكن أن تكون متوازيةً ضديًّا مع وحدتي الطلل والليل، قد تكون مدخلا مناسبا للحديث عن دخول الشاعر في أنساق مغايرة، وجدها الشاعر كفيلةً بأن تحقق له ما عجز عنه نسقا المكان والزمان.

فمعلقة امرئ القيس، ليست قصيدة تقوم على الأبيات المفردة، ولكنها قصيدة ناهضة على جمل عضوية ذات نسق متكامل، والدلالات فيها تتبادل الحركة ما بين مشاكلة ظاهرية، تبدو على سطح النص، وبين اختلاف داخلي يثريه ويغنيه، ويجعله نصّا دائم التحوّل والتفاعل[5].

---

[1]– هلال الجهاد، فلسفة الشعر الجاهلي – دراسة تحليلية في حركة الوعي الشعري العربي– ص 32.

[2]– المرجع نفسه، ص 150.

[3]– عمرو بن شأس الأسدي، شعره، يحي الجبوري، دار القلم، الكويت، ط2، 1983، ص 42.

[4]– هاني نصر الله، قراءات في الشعر العربي الحديث والقديم، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط1، 2011، ص 116.

[5]– عبد الله الغذامي، القصيدة والنص المضاد، المركز الثقافي العربي، بيروت،، المغرب، ط1، 1994، ص 32.

ولذلك فإنّ القراءة النقدية، قد تكون مدعوّة في أحيان كثيرة إلى أن تقرأ النصّ بالنّصّ نفسه، وأن تربط في حركة متصادية ومتفاعلة بين المقدمات والخواتم، حتى يتسنى لها أن تلاحق المعنى الهارب والمنفلت في النص.

وتقدّم معلقة امرئ القيس، عبر تفاعل وتقابل وحداتها وشرائحها، نموذجًا نصّيّا مناسبا لقراءة هذه الوحدات، وهي تُوضعُ وجها لوجهٍ، ولعل هذا التقابل الذي يتأسس في الغالب على التضاد والاختلاف، أن يكون علامة على الصراع الذي ينتقل من واقع الشاعر إلى نصّه، ثم يرتدُّ من النص إلى الواقع والوجود الكلي، وربما كان إصرار الشاعر على افتعال الأنساق المضمرة داخل نصّه، في سياق معاينته لأوجه الصراع وأشكاله، هو محاولة لمواجهة الإشكاليات الحادثة في حياته كالقدر والموت والزمن والسلطة.[1]

فالحصان الذي ينبعثُ متأسطرا في معلقة امرئ القيس، لا يكشف فقط عن مجرد العلاقة بين الإنسان العربي القديم وهذا الكائن الحيواني، الذي تعودت الدراسات على القول بأنّه يؤدي وظيفة نفعية، أقبلَ فيها العربي على حُبّ الحيوان، والعناية به، والاهتمام برتبيته، عناية تفوق كل شيء[2]، وأغلبُ الظّنّ أنّ هذه العلاقة النفعية الأداتية، إنما هي مرتبطة بالبيئة وليست مرتبطة بالنّصّ، ففي النص وحدَهُ، تنقلبُ الأعراف، ويتحول اللاشعري إلى شعري، لذلك تغدو الناقة والفرس وحتى كلاب الصيد رموزا نصيّة، وأنساقا إبداعية وثقافية، تختزن تجربة الشاعر ورؤيتَهُ للعالم، فهي لا تكُفُّ عن الإحالة على قوى رمزية، وعلى دلالات نسقية وثقافية متنوعة، ترتبط ارتباطا وثيقا بقوى الإنسان الداخلية عزمًا ومضاء وطموحا، مرّة، وبمنازعه التاريخية والحضارية مرة ثانية، ثم بقوى الشّرّ والإعاقة التي تقف في طريق حركة الإنسان المندفعة مرة أخيرة.

---

[1]– يوسف عليمات، النسق الثقافي – قراءة ثقافية في أنساق الشعر العربي القديم– ص 62.

[2]– نور حمودي القيسي، الطبيعة في الشعر الجاهلي، دار الإرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1970، ص 106.

في وحدة الفرس، التي تأتي عَقِبَ وحدة الليل مباشرة، يقول امرؤ القيس:[1]

وَقَـــد أَغتَـــدي وَالطَـــيرُ في وُكُناتِهـــا بِمُنجَـــرِدٍ قَيـــدِ الأَوابِـــدِ هَيكَـــلِ
مِكَـــرٍّ مِفَـــرٍّ مُقبِـــلٍ مُـــدبِرٍ مَعـــاً كَجُلمودِ صَـــخرٍ حَطَّـــهُ السَـــيلُ مِـــن عَـــلِ
كُمَيتٍ يَـــزِلُّ اللِبـــدُ عَـــن حـــالِ مَتنِـــهِ كَمـــا زَلَّـــتِ الصَـــفواءُ بِـــالمُتَنَزَّلِ
مِسَـــحٍّ إِذا مـــا الســـابِحاتُ علـــى الـــونى أَثـــرنَ غبـــاراً بالكديـــد المُرَكَّـــلِ
علـــى العقـــبِ جيَّـــاش كـــأن اهتزامـــهُ إِذا جـــاش فيـــه حميُـــه غَلـــيُ مِرْجـــلِ
يطـــيرُ الغـــلامُ الخـــفُّ عـــن صـــهواته وَيُلْـــوي بـــأَثْوابِ العَنيـــفِ المُثَقَّـــلِ
دَريـــرٍ كَخُـــذْروفِ الوَليـــدِ أمَـــرّهُ تقلـــبُ كفيـــهِ بخـــيطٍ مُوصـــلِ
لـــهُ أيطـــلا ظـــبيٍ وســـاقا نعامـــة وإرخـــاء ســـرحانٍ وتقريـــبُ تتفـــلِ
كـــأن علـــى الكـــتفين منـــه إذا انتحـــى مَـــداكَ عَـــروسٍ أوْ صَـــلايةَ حنظـــلِ
وبـــاتَ عَلَيْـــهِ سَـــرْجُهُ وَلجامُـــهُ وبـــاتَ بعـــيني قائمـــاً غـــير مُرْسَـــلِ*

لقد حاولت أن أجتزأ أبيات هذه الوحدة، تجنُّبا لطولها، لكنني كنت أصطدم في كُل مرة بأن الاجتزاء الذي أطلبه يخدش الصورة ويبتر تكَامُلها ومَتَانَتَها، وهو ما قد يعني بأنّ اللوحة الشعرية قد رُسمت لتُقدّمَ صورة أسطورية لحصان أخرجهُ الشاعر من عمق الحلم، ومن عالم الأسطورة الطازجة، ليكون حاملا لدلالات جمالية وثقافية كثيرة التنوع والثراء.

لقد علّم امرؤ القيس الشعراءَ كيف يتحدثون عن الخيل[2] واستطاع أن يغزو عقولهم في موضوعة الحصان، كما في غيرها[3]، ففرسُهُ ليس نافذًا في الشعر الجاهلي فحسب، بل حتى في شعر العصور اللاحقة له.[4]

---

[1]– امرؤ القيس، الديوان، ص 19–20–21.

*الوكنات: المواضع التي تأوي إليها الطير. المنجرد: القليل الشعر، أو المنجرد الماضي المنسلخ من الخيل عند السباق. الهيكل: الفرس الضخم. كميت يزلُّ اللّبد: أي أملس المتن. الصفواء: الصخرة الملساء. مِسَحٌّ: يَسُحُّ العدو سَحًّا مثل سحّ المطر. الونى: الفتور. الكديدُ: ما غَلُظَ من الأرض. المُرَكَّل: ما ركلته الخيل بحوافرها. جيّاش: أي يجيش في جريه كما تجيش القدر على النار. درير: سريع خفيف. الخذروف: الخرارة يلعب بها الصبيان معروفة بسرعتها. تتفل: ولد الثعب. مَدَاكَ عروسٍ: حجرٌ يسحق عليه الطيب.

[2]–مصطفى ناصف، قراءة ثانية لشعرنا القديم، ص 77.

[3]– المرجع نفسه، ص 77.

[4]– المرجع نفسه، ص 77.

والواقع أنه لا يعنينا في هذه الوحدة أن نتقصّى دلالتها، ونتتبع تفاصيل صورة الفرس فيها، بقدر ما يعنينا –انسجاما مع مادة البحث التي هي المقدمة الطللية– أن نتلمس الطريق إلى حضورها كنسق مغاير لنسق الطلل، يؤسس عَبْرَهُ الشاعر لرؤية جديدة، يتجاوزُ بها سكونَ الطلل وعَجْزَهُ عن استنبات معرفة بالوجود الذي كان يَحْياهُ الشاعر.

فالطلل عند امرئ القيس ظلّ، كما أشيرَ في فقرات سابقة، منتميا إلى الطبيعة، أو قُل إنّه عاد إليها حين خلت ساحتُهُ من الحضور والفعل الإنسانيين، فمادته جزء أساسي من مكوناتها، وهي وحدها التي أرسلت عليه رياحها، فطمست كثيرا من معالمه وعلاماته، وهي وحدها أيضا التي حوّلت ساحاته لا إلى مرعى للحيوانات، بل إلى مكان آسن ببقاياها وروثها:[1]

تـــــــرى بَعَـــــــرَ الأرْآمِ في عَرَصـــــــاتِها وقيعانِهـــــا كأنّـــــه حَـــــبُّ فُلفُـــــلِ

إنّ الحديث هنا، هو حديث عن طَلَلٍ تَأَنْسَنَ، ثم سرعان ما عاد إلى مَحْضَنِهِ؛ الذي هو الطبيعة، ذلك أنّ الطلل لم يستطع أن يتحول إلى معطى ثقافي بفعل لاحضارية المعرفة التي يوفّرها، فهو على الدوام، خَرِبٌ، دارسٌ، أخرسٌ، ومشدود دائما أيضا إلى الماضي، وربما لذلك تبدو اللحظة الطللية في الغالب منفلتة نحو ماضيها، متجهة صوب غابرها، في حين تبدو الفَرَسُ على النقيض من ذلك تماما، مندفعة نحو الآتي، مغامرةً صوب مستقبلها.

ولنا أن نتأمل ظاهر صورة الحصان كما يقدمها النص، وهي صورة تتكاثف فيها الأوصاف والأطياف؛ فهي تركز على الحجم، فيكون الحصان هيكلا ضخما، متناهيا في الكبر، ثم يرتدُّ ليكون خذروفًا، متناهيا في الصغر، وتحدد اللون، فيكون كُميتا، غَلَبَ

[1]– امرؤ القيس، الديوان، ص 8.

سوادُهُ على شقرتِهِ، والكميت من أصلب الخيل جلودًا وحوافرَ.[1] وفي سواده مهابة وقوة، تفارق الرقة واللطافة، وليس بعيدا عن اللون، خاصّةُ البريقِ واللمعان، المرتبطة دلاليا بالملاسة والبريق (مَدَاكَ عروسٍ أو صَلَايَةُ حَنْظَلِ)، كما ترتفع في الصورة أيضا علامات القوة والصلابة، والضمور والسرعة والرشاقة، والتي يوجهها الشاعر توجيها خاصّا، يُظهرها وكأنها خصائص معنوية داخلية، أكثر منها مادية خارجية، هذا فضلا عن كونه حصانًا جمع أجمل ما تفرّقَ عند بقية الحيوانات الأخرى، لقد تأسطر، حتى ابتلع في جوفه الذي يغلي كغَلي المرجل، كُلّ الكائنات الحيوانية الأخرى:[2]

لـــــهُ أيطـــــلا ظـــــبيٍ وســـــاقا نعامـــــة وإرخـــــاء ســـــرحانٍ وتقريـــــبُ تتفـــــلِ

هذه هي الخطوط الكبرى لصورة الحصان الأسطوري، كما رسمها الشاعر امرؤ القيس، فماذا يختفي وراء هذا السطح والخطوط الخارجية للصورة؟

من أولى الملاحظات اللافتة أنّ وحدة الحصان تستحضر جملةَ من العلامات اللسانية الاسمية، التي تتأسس في بُعدٍ من أبعادها على الحركة والحيوية والتدفق، حتى لكأنها أفعال لا أسماء (مِكرٍ، مِفَرٍ، مُقْبِلٍ، مُدْبِرٍ، كُميت، مِسَحٍّ، ضليع)، ومعلوم أنّ اختيار الشاعر لإسمية هذه الدوال، لا لفعليتها، هو إحالة على ثبوت هذه الصفات في فرسه، لكن الذي يهمنا فيها لا يتعلق بماهيتها النحوية، بل يتعلق بوظيفتها الدلالية، فهي دوالٌّ تقدّمُ الفَرسَ في حركة مندفعة هادرة، لا يكاد يوقفها شيء، فهي تكر وتفر وتقبل وتدبر في اللحظة نفسها، وليس لها صهوة واحدة، بل صهوات، وفارسها استثنائي مثلها تماما، لأنه لا الغُلامُ الخِفُّ، ولا العنيف المثقّل يبقى على ظهرها إذا ما سبحت:[3]

يطـــيرُ الغـــلامُ الخـــفُّ عـــن صـــهواته وَيُلْـــوي بـــأثْوابِ العَنيـــفِ المُثقَّـــلِ

[1]– محمد علي طه الدرة، فتح الكبير المتعال – إعراب المعلقات العشر الطوال، مكتبة السوادي للتوزيع، جدة، ط2، 1989، ص 127.

[2]– امرؤ القيس، الديوان، ص 21.

[3]– المصدر نفسه، ص 20.

فالفرس بهذه المواصفات ترتفع فوق التاريخ، وتأتي مفارقة للواقع إنها تنتمي إلى عالم الحلم، وهي بذلك تخالف تمام المخالفة صورة الطلل، الطلل أرضي وترابي، أمّا الفرَسُ فسماوية ونارية، لذلك ليس غريبًا أنْ يربط الشاعر بينها وبين المطر مرّة:[1]

مِسَحٍّ إذا مـــا الســـابحاتُ علـــى الـــونى أثـــرنَ غبـــاراً بالكديـــد المُرَكَّـــلِ

وبينها وبين النار، مرة أخرى:[2]

علـــى العقـــبِ جيَّـــاش كـــأن اهتزامـــهُ إذا جـــاش فيـــه حميُـــه غَلـــيُ مِرْجـــلِ

الفرس، إذن، دعامة نسقٍ يقوم على البطولة والتحول، لكن بدلالتهما الروحية لا المادية، لذلك فالمعرفة التي تتحقق عَبرَهُ، ليست كتلك المعرفة العاجزة والمنهارة التي يقوم عليها الطلل، فالطلل لا يخبرُ عن شيء، إذ هو غياب محض، بينما تأتي الفرس ممتلئة الصدر بالنار والغليان، مشحونةً بالماء واللمعان والبريق. إنها "صورة لما يتشبث به الشاعر أملا في المستقبل ورغبةً في قَدَرٍ أتم من المناعة والحصانة."[3]

الطّلَلُ إحالةٌ على وجود طبيعي قلقٍ، لا يمكن أن يحقق للإنسان طمأنينة، فتقلّبُ أحوال الكون عامل تهديد مستمر للإنسان[4]، أمّا الفَرَسُ فهي من مكونات الرؤية الجديدة، ولذلك فهي تبدو تتويجًا حقيقيًا لرغبة الشاعر في تجاوز حالة الفناء، اتجاها نحو البقاء. وربما لذلك تبدو دائما رؤية الشاعر الجاهلي انشطارية ومطبوعة بالثنائيات المتضادة، غير أنّ اللافت أن امرأ القيس ينحاز دائما، وخاصة في خواتم نصوصه، إلى أنساق القوة والتغير وإعادة بعثِ الموات، بحيث تندمج ذاته مع عناصر الكون، وهو ما فعله في وحدتي

[1]– المصدر السابق، ص 20.

[2]– المصدر نفسه، ص 20.

[3]– مصطفى ناصف، قراءة ثانية لشعرنا القديم، ص 87.

[4]– سعد حسن كموني، الطلل في النص العربي – دراسة في الظاهرة الطللية مظهرا للرؤية العربية– ص 17.

الفرس والمطر، ومعلوم أنّ الذات هي مبدأ الوعي، أو هي حضورها الدائم في الوعي[1]، "بوصفه المبدأ الضروري للمعرفة"[2].

ويمكن ان نختم هذه الوقفة مع فرس امرئ القيس بالإشارة إلى ثلاثة مظاهر أساسية، تتجاوز التعيُّن الواقعي الواصف لصورة الفرس، وهي المظاهر التي يمكن إجمالها في:

1-هيكلية الفرس.

2-مائية الفرس.

3-دموية الفرس.

وهي المظاهر التي تضعُنا منذ البداية في مناخات طقوسية أسطورية، ترتبط ارتباطا وثيقا بما هو روحي ومعرفي، ففي البيت الأول من وحدة الفرس يقيم الشاعر مماثلة بين حصانه وبين "الهيكل"[3]:

وَقَـــــد أَغتَـــــدي وَالطَـــــيرُ في وُكُناتِهـــــا بِمُنجَـــــرِدٍ قَيـــــدِ الأَوابِـــــدِ هَيكَـــــلِ

فإذا كان صحيحا أنّ التشبيه، لا يقرن بين شيء وشيء آخر، بقدر ما يخلق عالما لم يكن موجودا[4]، فإنّ ذلك يعني من وجهة نظرٍ معينة، أنّ العلاقة بين طرفي التشبيه، هي وليدة اللحظة الإبداعية، وليست سابقة عليها، فهي إذن، علاقة غير مفكَّرٍ فيها قبل الكتابة/القول، ولذلك فهي مرشحة أكثر من غيرها أن ترتدّ إلى أعمق ما في الوعي أو اللاوعي من المخزونات والدلالات، فمفردة "الهيكل"، إذن، لم تتداع إلى مخيال الشاعر عفوًا، ضمن عملية تشبيهية بلاغية خالصة، ولكنها تضمر دلالة أسطورية، ودينية

[1]- هلال الجهاد، جماليات الشعر العربي – دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي- ص 265.

[2]- المرجع نفسه، ص 265.

[3]- امرؤ القيس، الديوان، ص 19.

[4]- محمد لطفي اليوسفي، كتاب المتاهات والتلاشي في النقد والشعر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005، ص 113.

تحديدا، فـ"الهيكل" هو بيتٌ للنصارى فيه صنمٌ على صورة مريم عليها السلام[1]، وهو البناءُ المشرفُ، أو هو بيتُ الأصنام[2]، وفي اللاهوتيات اليهودية أحاديث كثيرة عن الهيكل أو المعبد.

ومهما يكن من أمرٍ، فإنّ مفردة "الهيكل" ذات حمولة دينية تاريخية قديمة، واستحضار امرئ القيس لها، قد يكونُ مُجرَّدَ إشارة إلى ضخامة حصانه، لكنه قد يكون أيضا اختزالا لقدرة هذا الحصان، في متانته وقوته واندفاعه، وفي طاقته على أن يحقق للشاعر فرصة اللحاق برغائبه وأشواقه، تماما مثلما تمكّن حصانُه من اللحاق بالأوابد[3]:

..... قَيـــــــدِ الأَوابِـــــــدِ هَيكَـــــــلِ .....

وبالهاديات أيضا:[4]

فَأَلْحَقَنَـــــــا بالهادِيَـــــــاتِ وَدوُنَـــــــهُ جَوَاحِرُهـــــــا في صَـــــــرَّةٍ لم تَزَيَّـــــــلِ*

إن امرأ القيس عبر المعلقة كلها، يبدو شاعرًا ظامئًا ومأزومًا، إنّه يبحث في وحدة المرأة والفرس والمطر والسيل عما يروى ظمأه، ويَسَدُّ حاجة في ذاته عميقةً ومفتقرةً إلى ما يثري وُجودهُ، ويكرّس كينونته، ويغني حياته، بإيجاد معنى لها، ويُعَضِّدُ قدراتِهِ ككائن تاريخي، كي يتخلص من الهشاشة، ويجعل حياتَهُ ممكنة في عالمٍ يُصرُّ على تقزيمه وتحويله إلى طللٍ آخر.

أما مائية الفرس، فتتوزع في أبيات الوحدة في مواضع متعددة، تقترن فيها الفرس بالماء اقترانًا ملفتًا للنظر، فهو كالجلمود حَطَّهُ السّيْلُ منْ عَلِ مَرّةً، وهو مِسَحٌ:[5]

---

[1]– أبو القاسم جار الله الزمخشري، أساس البلاغة، تح: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، ج2، ط1، 1998، ص 377.

[2]– ابن منظور، لسان العرب، ص 468.

[3]– امرؤ القيس، الديوان، ص 19.

[4]– المصدر نفسه، ص 22.

*الهاديات: الفُرس المتقدمات يلحقها فَرَسُ الشاعر ويصيدها. الجواحر: ما تخلّف منها. الصرَة: الجماعة. لم تزيّل: لم تتفرّق.

[5]– المصدر نفسه، ص 22.

..... إذا مـــا الســـابحاتُ علـــى الـــونى أثـــرنَ غبـــاراً بالكديـــد المُرَكَّـــلِ

وهو "لم يُنْضَحْ بماءٍ فيغسلِ"[1] في مرّة ثالثة.

لعّلهُ من المهم أن يُشار هنا، إلى أنّ موضوعة "الماء"، قد ترقى إلى أن تكون بمفرداتها الصريحة حينًا، والضمنية حينا آخر، من الاستعارات الملحة في شعر امرئ القيس، تحضر بالكثافة نفسها التي تحضر بها مفردات الضوء، كما تمّت الإشارة إلى ذلك في صفحات سابقة.

فالماء من أكثر عناصر الحياة فاعليةً على الإطلاق، وقد حفلت أغلب الكتب السماوية المقدسة بالماء باعتباره أصلًا لعملية الخلق وتشكُّل الكون، ثُمّ بِعَدِّهِ عُنصرًا يحوّل الموت إلى حياة، والعقم إلى خصوبة، والجدب إلى خَضرة، ولذلك "أثرت المياهُ في المعتقدات الدينية، للشعوب القديمة، وأفرزت في بناها الأنتربولوجية، مفاهيم دينية ورمزية وأسطورية، قامت حولها معظم البنى المعرفية لهذه المعتقدات."[2] فالماء وسيلة للتنقية والتطهير، وهو الذي يغسل الخطايا والآثام، وهو الذي يعيد بعث الموات من الأرض[3]:

﴿وَاللَّـهُ الَّذِي أَرْسَلَ الرِّيَاحَ فَتُثِيرُ سَحَابًا فَسُقْنَاهُ إِلَىٰ بَلَدٍ مَّيِّتٍ فَأَحْيَيْنَا بِهِ الْأَرْضَ بَعْدَ مَوْتِهَا، كَذَٰلِكَ النُّشُورُ﴾.

فَلِمَ كانت فَرَسُ امرئ القيس مائية؟

لا يمكن الجزم بإجابة واحدة، ذلك أنّ التعامل هنا هو تعامل مع دوال شعرية، تنقطع عن أداء وظيفتها المرجعية، فقد تكون مائية الفرس مجرّد إشارة إلى انسيابية السرعة التي تتمتع بها، وهي دلالة ليست هيّنةً إذا عرفنا أنّ الشاعر، خرج لتوهِ من ليل كثيف الظلمة، شديد الثقل، بما يعطي لسرعة الفرس عمقًا نفسيًّا يوحي برغبة الشاعر في تجاوز حالة

---

[1]– المصدر السابق، ص 22.

[2]– مفيدة عبد الحميد الهرامة، صورة الحياة والموت عند شعراء ربيعة في العصر الجاهلي، دار مداد للطباعة والنشر والتوزيع والإنتاج الفني، ط1، 2010، ص 142.

[3]– سورة فاطر، الآية 9.

العماء والانغلاق بسرعة ومبادرة واندفاع. غير أنّ هذه الدلالة على أهميتها، تبدو غير كافية، إذا عرفنا، مرة أخرى، أن الشاعر يلح على موضوعة الماء، إلحاحًا متكررًا، ومتوزعًا توزُّعًا أفقيًا على أبيات الوحدة، بحيث يبدو ربط ذلك كُلّه، بدلالة واحدةً، ضربًا من التقييد والاختزال.

لقد جاءت وحدة المطر والسيل في المعلقة، بعد وحدة الفرس مباشرة، و"ذلك يعني أن الفرس والمطر يتداخلان أو يُسبّغُ الواحد منهما على الآخر".[1]حتى ليبدو "فرس امرئ القيس أشبه بالجهد الذي يبذل لإنزال المطر"[2]، فإذا ما عُدنا إلى الدلالة الدينية أو الأسطورية التي تعطي للماء قدرة التنقية والتطهير والاغتسال من الأدران، ربما جاز لَنَا القول إنّ مائية الفرس هي إعلان آخر عن دخول الشاعر في نسق التحوّل المضاد لنسق الطلل، بكل ما يحيل عليه من هشاشة وظمأ وجدبٍ وفراغ وغياب، وربما جاز أيضا أن نتمثّل رأيَ الناقد مصطفى ناصف، في كتابه: "قراءة ثانية لشعرنا القديم"، والذي ألمح فيه إلى العلاقة بين الفرس وفكرة الخير[3]، لا بدلالتها الأخلاقية القيمية، بل بدلالتها التخصيبية، حيث تتصهر العلاقات بين الفرس والمطر لإنتاج مفهوم الخير والنماء والجمال. وربما كان الحديث الشريف الذي جاء لاحقا، هو تتويج، ذو نزعة تقديسية لتلك العلاقة:[4] "الخيلُ معقودٌ في نواصيها الخيرُ إلى يومِ القيامةِ. وأهلُها مُعانونَ عليها. فامسحوا نَواصيَها، وادعوا لها بالبركة."، بل إنّ حديثا نبويا آخر يعمق هذه القداسة بصورة واضحة، قال الرسول – صلى الله عليه وسلم–[5]: "مَنْ هَمَّ أن يَرْتَبِطَ فرسًا في سبيلِ اللهِ بِنيّةٍ صادقةٍ، أُعطي أجر شهيد".

---

[1]– مصطفى ناصف، قراءة ثانية لشعرنا القديم، ص 80.

[2]– المرجع نفسه، ص 80.

[3]– المرجع نفسه، ص 83.

[4]– ابن الكلبي، أنساب الخيل في الجاهلية والإسلام وأخبارها، تح: أحمد زكي باشا، مطبعة دار الكتب المصرية، ط1، 1946، ص 9.

[5]– المصدر نفسه، ص 10.

فمائية الفرس، إذن، وحركيته السابحة في الهواء، المندفعة دائما إلى الأمام، تخفي دلالة نسقية متوارية تنبئ عن الثورة الكامنة في عقل الشاعر، وعن رغباته الباطنية[1]، في ارتياد عالم جديد تتحقق فيه كينونة الذات بعيدا عن هشاشة الطلل واندراسه.

فإذا ما انتهت هذه القراءة، إلى دموية الفرس، والتي أشار إليها الشاعر في قوله:[2]

كَـــــأَنَّ دِمَـــــاءَ الهَادِيـــــاتِ بِنَحْـــــرِهِ عُصـــــارة حِنَـــــاءٍ بشـــــيبٍ مُرَجَّـــــلِ

تكونُ صورة القداسة المذكورة سابقًا، قدْ تكرَّست أكثر، فالبيت الشعري هنا هو امتداد لسابقه:[3]

فَأَلْحَقَنَـــــا بِالهَادِيـــــاتِ ودونَـــــهُ جَوَاحِرُهَـــــا في صَـــــرَّةٍ لم تَزَيَّـــــلِ

فالطرائد التي تُلاحِقُها الفرس، تقطع عليها الطريق، وتجمع أوائلها بأواخرها، وتَسُدُّ في وجهها سبيل الهروب والانفلات، وفي صراعها معها تَسيلُ دماؤها فيصطبغُ نحرهُ بلونها، فيغدو كالشيّب غُسِلَتْ عَنْهُ حِنّاؤهُ. فهل نحن بإزاء أمرٍ هو أشبهُ ما يكون بالقربان؟

قد يبدو هذا التأويل مقبولا، لكننا لا يجب أن نفهم القربان هنا، إلا على أساس التداعي، الذي تناهى إلى وعي الشاعر من صور قديمة، تكون قد تسربت إلى لاوعيه، وهي الصورة التي قد تعزز فكرة الولادة أو الانتقال إلى النسق الجديد، حيث فعلُ التّحوّل مغمور بالدّم، مصطبغٌ بلونِهِ. فإذا كانت مائية الفرس هي تمثيل لاندفاعة الجهد الإنساني في مغامرته نحو أهدافه ومطامحه، فإن دمويتَهُ، أو بالأحرى اصطباغه بالدّم الذي سرعان ما تحوّل إلى حِناء، هو تمثيل لصراعية هذا الجهد وقساوته من جهة، وجماليته وعذوبته من جهة أخرى.

---

[1]– مصطفى ناصف، قراءة ثانية لشعرنا القديم، ص 87.

[2]– امرؤ القيس، الديوان، ص 23.

[3]– المصدر نفسه، ص 22.

فإذا أُتيح لنا بعد هذا كُلّه، أن نربط بين هذه النتيجة وبين وحدة البرق والمطر والسيل، وهي ممّا يحتاج إلى وقفة خاصة ومستقلة، أمكن أنْ ندرك ما سمّتهُ فقرة سابقة بدخول الشاعر في نسق التغير والانقلاب، دخولاً تغيرت معهُ معالم الأشياء والطبيعة والإنسان، فالصورة تنطلق من برقٍ يشتعلُ وميضًا، ويضيء الكون بانخطافه، ويتداخل مع دلالات طقوسية لافتة، فهو"كلمع اليدين في حَبيٍّ مُكَلّلِ"[1] مرّة، وهو:[2]

..... مَصَـــــــابيحُ راهِـــــــبٍ أهـــــان الســـــليط في الـــــذُّبال المفتَّـــــل*

مرّة ثانية، وهو يلزمُ الشّاعرَ وصحبَهُ بالقعود، لا الوقوف كما فَعَلَ الطّلل:[3]

قَعـــــدتُ لَـــــهُ وَصُـــــحْبَتي بـــــين حَـــــامِرٍ وبـــــين إكـــــامٍ بَعْـــــدَ مـــــا متأمـــــلِ*

مرّة ثالثة.

ليبدأ المطر في النزول، في حركة هادرة ومندفعة، تَكْتَسِحُ كل شيء، بما يوازي تمامًا حركة الفرس، ولا يكاد يصمدُ أمام فيضانه غير البناء المُشيد بالصخور الصلبة المتينة، بما يضاد مرة أخرى الطّلَلَ في سرعة اندثاره، ودروسه بفعل الرياح. وهكذا إلى غاية أن يتعاظم هذا الفيضان، فيأتي على معالم الأرض يُغيّرُها، وعلى الجبال يغمر أسافلها وأعاليها، وعلى الوحوش يغرقُها، وعلى العُصْمِ* يُنزلها من القمم. ولنا أن نلاحظ أنّ كُلّ ذلك يحدث نهارا، بما قد يعني أنّ فعل التغير والانقلاب يقع في زمن الوضوح والجلاء،

---

[1]– امرؤ القيس، الديوان، ص 24.

[2]– المصدر نفسه، ص 24.

* حبيٍّ: ما عرض من السحاب وارتفع. السليط: الزيت.
الذُّبال: الفتائل.

[3]– المصدر نفسه، ص 24.

* حامر: موضع بعينه.

* العُصْم: الوعول المعتصمة بالجبال.

أو أنّ رغبة الشاعر في تحقيق معرفة وضيئة تعاودهُ من جديد. فهو يختم وحدته ومعلقته في الآن نفسه، بقوله:[1]

وَأَلْقَـــى بِبُســـيَانٍ مـــع اللّيـــلِ بَرْكَـــهُ فَـــأَنْزَلَ مِنْـــهُ العُصْـــمَ مِـــنْ كُـــلِّ مَنْـــزِلِ

إنّ فعل التغيّر، والانخراط في النسق الانقلابي، يحدثان نهارا، لا ليلا، لأن الشاعر هاربٌ أصلًا من أزمة صنعها الليل/العماء، نحو أفق آخر أكثر إشراقا وإضاءةً، هو التمثيل النسقي الضدي للوجود الصحراوي المعمَّى، الذي يتفجر بكاءً، ولكن حُلمًا أيضا، بلحظة زمنية تحقق الكينونة، وتناوئ الهشاشة.

وخلاصة ما يمكن الوصول إليه، من خلال الربط والمواجهة بين وحدة الطلل، وبين بقية الوحدات النصية، أنّ الطّلل يمثّل بؤرةً نصية متوترة، يتجلى فيها المكان والزمان والإنسان، وهم يصارعون حالة من الطمس والانغلاق والعماء، فتبدو الوقفة الطللية حينها عاجزةً وعيّية، لا تقدم لشاعرها غير هذا الإحساس بالانغمار داخل بكائية صحراوية طويلة، أسس لشعريتها امرؤ القيس، ثم تبعه فيها غيرُهُ من الشعراء، في انتظار زمن آخر بحث فيه الشاعر العربي عن مرتكزات وجودية أخرى أكثر صلابةً من رمال الصحراء، وأشد ثباتًا من الطّلل.

[1]– امرؤ القيس، الديوان، ص 26.

4-عمرو بن كلثوم: النسق القبلي وأبوية العنف:

في البيت المئة من معلقة الشاعر عمرو بن كلثوم، يقول:[1]

كَأَنَّـــــا والسُّـــــيوفُ مُسَـــــلّلاتٌ وَلَـــــدْنَا النَّـــــاسَ طُـــــرًّا أَجْمَعينـــــا

يبدو هذا البيت جملة ثقافية بامتياز، يكاد يُلخِّصُ كُلّ ما في معلقة عمرو ابن كلثوم من قوة وسلطة وأبوية مفروضة. وتبدو المعلقة من ورائه وكأنها "بيانٌ حربي"[2]، أو تأسيس "لعنفٍ في حالة دائمةٍ من التأهب".[3]

ولقد تظافرت أغلب القصص والأخبار المحيطة بالشاعر، على الرغم مما فيها من مبالغة وتهويل، على تقديمه بطلًا، استجمع أطراف البطولة مما كان يمثّلُ في البيئة والثقافة العربيتين، النموذج الأمثل للبطولة، نَسَبًا عريقًا، وسيادة رفيعة للقوم[4]، وحَسَبًا أصيلا، ومجدًا أثيلا، وعزّة لا تتطاول إليها النفوس، ولا تنالها الآمال[5]، وقيادة لقبيلةٍ، قيل عنها: "لو أبطأ الإسلامُ قليلًا لأكلت بنو تغلب الناس".[6]

وأغلبُ الظّنّ أنّ الأخبار والقصص المروية عن الشاعر والقبيلة معًا، هي ممّا نُسِجَ في المخيال العربي، بعد أن جاءت المعلقة، وارتبطت في تشكُّلها النصّي بلحظة ارتجالية، وبموقف سياقي ومقامي محتدم، كان يمثّل اختبارًا حقيقيّا لميزان القوى، وللمواقع السلطوية بين الشاعر والملك عمرو بن هند. ويشير ابن قتيبة إلى بعض هذا السياق، حين يقول صارفا حديثَه إلى المعلقة أن عمرو بن كلثوم "قام بها خطيبا فيما كان بينَهُ وبين عمرو بن هند، وهي من جيد شعر العرب القديم، وإحدى السبع".[7]

---

[1]- عمرو بن كلثوم، الديوان، جمع وتحقيق وشرح: إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1996، ص 88.

[2]- أدونيس، كلام البدايات، ص 100.

[3]- المرجع نفسه، ص 100.

[4]- الخطيب التبريزي، شرح القصائد العشر، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، مكتبة محمد علي صبيح وأولادُه، مصر، دط، دت، ص 22.

[5]- المصدر نفسه، ص 22.

[6]- المصدر نفسه، ص 379.

[7]- ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص 230.

وإذا كانت الصفحات القادمة ستُعفي نفسها من مهمّة عرض السياقات الخارجية المحيطة بالمعلقة، والظروف والمعطيات التي تتقاطع وتتنافر فيها مصالح المشاركين – بالمفهوم التداولي– في الموقف الاتصالي الذي شملهم جميعًا، فأنها ستسعى، في المقابل، إلى وضع مقدمة أو مقدمتي هذه المعلقة، ثم نص المعلقة ككل، موضع المساءلة والمحاورة، قصد الكشف عن الأنساق المختلفة التي ينطق بها لاوعي النص، والتي يمثّل النسق القبلي المتضخِّمُ عنفًا، واحدًا من أبرز أنساقه. وكيف تمثل المقدمة الخمرية وجهًا آخر للمقدمة الطللية، ثم كيف يتحول العنف الذاتي والجماعي/القبلي، إلى آليةٍ من آليات اللاوعي للدفاع عن كينونة الفرد والجماعة، داخل سياق تاريخي واجتماعي وحضاري ضاجٍّ بالنزوع الحاد إلى فرض السلطة والهيمنة باعتبارها بُنى تاريخية، تأتي كنتاج لعمل لا يتوقف، لإعادة إنتاج مسلكيات عنيفة يساهم فيه الأفراد والجماعات والمؤسسات[1] والقامعون والمقموعون معًا.

وطبيعيٌّ أنّ الفقرات القادمة، لا يمكن أن تقدّم إجابة عن كل هذه الأسئلة، على افتراض أنّها تملكها، بقدر ما تُحاول أن تقدّم إضاءة لبعض الدلالات الثقافية الثاوية في النص، فتتوسع في بعضها، وتضيق في بعضها الآخر، لكنها تحرصُ في الآن نفسه على الانشداد إلى فكرة الارتحال والتبادلات النسقية، بين ما هو شعري وما هو ثقافي داخل النص.

لذلك ترى هذه المقاربة أنّ العناوين الآتية، قد تكون كفيلة بتحقيق تصورها، وتجسيد مقترحاتها ووعودها:

[1]– بيار بورديو، الهيمنة الذكورية، تر: سلمان قعفراني، مراجعة: ماهر تريمش، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2009، ص 62.

4-1- معمارية المعلقة:

لا تهدف هذه الفقرة إلى تقديم عرض مُسْهَبٍ لمكونات معلقة عمرو بن كلثوم، إذ إعادة الشعري إلى النثري، عملية محفوفة بكثير من المكاره، لعلّ أوّلها مصادرة شعريته، التي بَذَلَ الشاعر جهدًا كبيرًا في تجذيرها نصيّا، عبرَ لغته وصوره وإيقاعه، ولكن أيضا، عبر علاماته وترسيباته الثقافية.

ومع ذلك يظل تحديد معمارية النّصّ أمرًا ضروريا، منهجًا وقراءةً.

يتوزع نصّ المعلقة، إذن، وفق الصورة التالية:

1-القسم الأول:

1-مقدمة أولى، وتمتد على مساحة (11) بيتا، تبدأ بالحديث عن الخمرة[1]:

أَلاَ هُبِّـــــي بِصَـــــحْنِكِ فَاصْـــــبَحِيْنَا وَلاَ تُبْقِـــــي خُمُـــــوْرَ الأَنْـــــدَرِيْنَا

وتنتهي بالحديث عن الموت:[2]

وَإِنَّـــا سَـــوْفَ تُـــدْرِكُنَا المَنَايَـــا مُقَـــدَّرَةً لَنَـــا وَمُقَـــدِّرِيْنَا

2-مقدمة ثانية:

وتشمل (16) بيتًا، في أولها حديث عن المرأة الظاعنة، وعن التّفرّق وأخبار اليقين المتبادلة:[3]

قِفِـــي قَبْـــلَ التَّفَـــرُّقِ يَـــا ظَعِيْنَـــا نُخَبِّـــرْكِ اليَقِـــيْنَ وَتُخْبِرِيْنَـــا

وتنتهي بالحديث عن قرى اليمامة التي تبدو كأسياف مسلولة:[4]

فَأَعْرَضَـــتِ اليَمَامَـــةُ وَاشْـــمَخَرَّتْ كَأَسْـــيَافٍ بِأَيْـــدِي مُصْـــلِتِيْنَا

---

[1]- عمرو بن كلثوم، الديوان، ص 64.

[2]- المصدر نفسه، ص 66.

[3]- المصدر نفسه، ص 66.

[4]- المصدر نفسه، ص 70.

3-القسم الثاني: وفيه يبدأ عدد الأبيات في الاتساع، إذ وصل عددها في هذا القسم إلى (31) بيتا، وفيها جميعًا حديث عن بطولة قبيلة تغلب، وتعداد لمظاهر الغلبة والاستعلاء.

4-القسم الثالث: ويمتد على (22) بيتًا، وفيه خطاب توعد لعمرو بن هند، تحضر فيه أيضا أنّا القبيلة، التي تستمد شرعية تحديها وهيمنتها من قوتها الذاتية، وتراث أسلافها المجيد.

5- **القسم الرابع** والأخير، وفيه تمتد بطولة القبيلة إلى آفاق النموذج الاستعلائي، بحيث يبدو الآخر أمامها، منسحقا ومعدومًا.

4-2- مقدمة خمرية أم طللية؟

تشير معمارية المعلقة إلى حضور مقدمتين؛ الأولى خمرية، والثانية غزلية، وقد كانت هذه الازدواجية مثار كثير من الشكوك التي حامت حول المعلقة ككل، أو حول مقدمتيها تحديدًا، ويكاد ترجيح الدارسين ينتهي إلى أنّ المعلقة قسمان: قسم قالَهُ في التحاكم والمفاخرة بين بكر وتغلب، وقسم نَظَمَهُ بعد قتله عمرو بن هند[1]، وذلك يعني أنّ كل مقدمةٍ من المقدمتين هي جزء أصيل من أحد قسمي المعلقة.

والواقع أنّ المعلقة سواء اندرجت ضمن مقامٍ قولي واحدٍ أم ضمن مقامين، فإن بنيتها الكلية دائرية على حدّ تعبير أدونيس[2]، يسلم فيها البعد النفسي إلى البعد الاجتماعي، ويردنا هذا البعد الأخير إلى البعد التاريخي، لِيُسْلِمَنَا التاريخي إلى الشعري، المرتبط أصلا بالبعد النفسي الأول[3]، فالبنية النصية هنا تمثل "بؤرة استقطاب حول الذات"[4] الفردية

[1]- أحمد عبد الله فرهود وزهير مصطفى اليازجي، المعلقات العشر، دار القلم العربي، سوريا، ط1، 1998، ص 88.

[2]- أدونيس، كلام البدايات، ص 99.

[3]- المرجع نفسه، ص 99.

[4]- المرجع نفسه، ص 99.

والجماعية مَعًا، بما يُقدّمُها ذاتًا متعالية، تؤسس لمقولة السلطة والهيمنة حيث "لا أحد يأمر ولكن الجميع يطيعون"[1]، وهي السلطة التي تستمد شرعيتها مما يسميه "ماكس فيبر **Max Weber**" "بالأمس الأزلي"، والمتمثل في سلطة الأعراف وقداسة الاعتقاد في السلف[2]، أو من "الكارزماتية **Charismatique**"، القائمة على الاعتقاد الانفعالي في قدرات شخص استثنائي بسبب قداسته أو بطولته أو ميزاته المثالية.[3]

وربما كانت وَحدة هذا النَّفَسِ، الذي تمَّ تبئيره في بنية نصية واحدة على الرغم مما يبدو على سطح المعلقة من تباين أو تنافر بين شرائحها، هو الذي أوحى لأكثر من دارس وناقد تراثي أنْ ينظرَ إلى المعلقة، بوصفهم لها بأنها واحدة[4]، لا بدلالة الكلمة العددية فحسب، بل بدلالتها الشعرية والبنيوية أيضًا.

ويستند العنوان السابق، المطروح في شكلِ تَسَاؤُلٍ، إلى فكرة أنّ المقدمة الخمرية التي بدأ بها الشاعر نصّهُ، إنما هي في وجه من وجوهها مقدمة طللية، وذلك بالاستناد لا، على ملفوظاتها ودوالها اللسانية، بل على خطابها وبُعدِها الدلالي والثقافي.

ومع الاعتراف بصعوبة الفصل بين الدال اللساني، ودلالته الحافة به، مع ما قد يترتب عن ذلك أيضا، من إمكانية الخروج من التأويل إلى التقويل، إلّا أنّ مقدمة الشاعر الخمرية، والتي تبدو منذ الوهلة الأولى بأنها تجاوز للتقليد السائد، وخروج عن المقدمة الطللية المكرسة في الإبداع والتلقي مَعًا، تبدو بمقابل ذلك أيضًا، وكأنها مجرد تنويع على فكرة الطلل، التي تمّ استبدالها هنا بالخمرة، على الرغم من أنّ النتيجة التي تنتهي إليها هذه الخمرة، لا تكاد تختلف عن تلك التي ينتهي إليها الطّلل.

---

[1]– عبد العزيز العيادي، ميشال فوكو المعرفة والسلطة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1994، ص 45.

[2]– المرجع نفسه، ص 44. 45.

[3]– المرجع نفسه، ص 45.

[4]– أبو زيد القرشي، جمهرة أشعار العرب، دار صادر، بيروت، دط، دت، ص 72.

يقول عمرو بن كلثوم:[1]

أَلاَ هُبِّـــــي بِصَـــــحْنِكِ فَاصْـــــبَحِيْنَا وَلاَ تُبْقِـــــي خُمُـــــوْرَ الأَنْـــــدَرِيْنَا
مُشَعْشَـــــعَةً كَـــــأَنَّ الْحُـــــصَّ فِيْهَـــــا إِذَا مَـــــا الْمَـــــاءَ خَالَطَهَـــــا سَـــــخِيْنَا
تَجُـــوْرُ بِـــذِي اللَّبَانَـــةِ عَـــنْ هَـــوَاهُ إِذَا مَـــا ذَاقَهَـــا حَتَّـــى يَلِيْنَـــا
تَـــرَى اللَّحِـــزَ الشَّـــحِيْحَ إِذَا أُمِـــرَّتْ عَلَيْـــهِ لِمَالِـــهِ فِيْهَـــا مُهِيْنَـــا
كَـــأَنَّ الشُّـــهْب فِي الآذانِ مِنْهـــا إذا قَرَعُـــوا بِحَافَتِهَـــا الْجَبِينَـــا
صَـــبَنْتِ الكَـــأْسَ عَنَّـــا أُمَّ عَمْـــرٍو وَكَـــانَ الكَـــأْسُ مَجْرَاهَـــا الْيَمِيْنَـــا*
وَمَـــا شَـــرُّ الثَّلاَثَـــةِ أُمَّ عَمْـــرٍو بِصَـــاحِبِكِ الـــذِي لاَ تَصْـــبَحِيْنَا
وَكَـــأْسٍ قَـــدْ شَـــرِبْتُ بِبَعْلَبَـــكٍّ وَأُخْـــرَى فِـــي دِمَشْـــقَ وَقَاصِـــرِيْنَا
إِذَا صَـــمَدَتْ حُمَيَّاهَـــا أَرِيبًـــا مِـــن الفتيـــان خِلْـــتَ بِـــهِ جُنونَـــا
فَمَـــا بَرِحَـــتْ مَجَـــالَ الشُّـــرْبِ حتّـــى تَغَالوهَـــا وقـــالوا قَـــدْ رَوِينـــا
وَإِنَّـــا سَـــوْفَ تُـــدْرِكُنَا الْمَنَايَـــا مُقَـــدَّرَةً لَنَـــا وَمُقَـــدِّرِيْنَا*

وفي جمهرة أشعار العرب تختتَمُ هذه المقدمة بالبيت[2]:

وَإِنَّ غَـــداً وَأَنَّ الْيَـــوْمَ رَهْـــنٌ وَبَعْـــدَ غَـــدٍ بِمَـــا لاَ تَعْلَمِيْنَـــا

لعله من المهم، في بداية هذه المقاربة أَنْ يُشارَ إلى أنّ المقدمة الخمرية في القصيدة العربية القديمة، قد تكون استثناء حقيقيّا في بناء المقدمات الشعرية، في حالة ما إذا تمّت مقارنتها كميّا بالمقدمة الطللية، وهذا قد يعني أن المقدمة الطللية، هي مما ينتمي إبداعيا إلى النصوص المُؤسِّسة، وأنّ فعلها التأسيسي هذا، يكون قد مَنَحها قُدرةً على اختراقِ بقية المقدمات، لا ببنيتها النصية ومكوناتها اللغوية والدلالية، بل بمكـونات خِطابها، فـكأن

[1]– عمرو بن كلثوم، الديوان، ص 66.

*– الأندرينا: قرية في جنوبي حلب. الصحن: القَدَحُ العظيم. الحص: الزعفران. ذو اللبانة: صاحب الحاجة. اللّحز: البخيل السيء الخلق. صَبِنْت: وفي رواية: صددت: صرفت.

[2]– أبو زيد القرشي: جمهرة أشعار العرب، ص 140.

الشاعر هنا يقول مقدمته الخمرية، لكنّه يظل مشدودا إلى خطاب الطّلل، وحتى حين يصرُّ على إبعاد هذا الخطاب، أو يُلِحُّ على تغييبه وتجاوزه، فإن هذا التغييب تقابله دائما حضورية كثيفة للطلل، تُعَضِّدُها حالة التأسيس التي أشير إليها سابقا، وربما لذلك أمكن القول إنّ الطّلل في القصيدة العربية القديمة، هو خطاب لا موضوع، ورؤيا لا صيغة، وتصور لا فكرة، فالطلل، إذن، قد يغيب لفظا، ولكنه يحضر كحالة أو تصور للأشياء والإنسان والعالم.

فمقدمة عمرو بن كلثوم الخمرية، تبدأ ببنية أسلوبية هي الأمر (هبي)، وهي بنية تستحضر ضمنيا فِعلَ الأمر بالوقوف (قفا)، الذي وجدناهُ عند امرئ القيس، الذي خَسَفَ عين الشعر لغيرِهِ من الشعراء، كما تقول كتب التراث[1]، وإن غادرت هنا سكونية الوقوف إلى الحركة والهبوب، كما تخلت عن مخاطبة الصاحبين، لتصالح خطابا يتجه إلى الجارية الساقية المفردة (هبي بِصَحْنِك فاصبحينا)، ثم تسترسل في الحديث عن خمرة مستجلبةٍ من أماكن بعيدة (خمور الأندرينا)، تُمزجُ بالماء فيسطع بريقها ويسهل تحلُّلها وسريانها في العروق، فيتحوّل شاربُها عن حاجاته (تجورُ بذي اللبانةِ عن هُداهُ)، فيُقبِلُ عليها في لينٍ وخضوع، ويُهين فيها ما عزّ من ماله، ويرتدع عن بُخله[2]:

تَـــــرَى اللَّحِـــــزَ الشَّـــــحِيْحَ إِذَا أُمِـــــرَّتْ عَلَيْـــــــهِ لِمَالِـــــــهِ فِيْهَـــــــا مُهِيْنَـــــــا

حتى إذا عبّ منها، وأصابتهُ حميّاها، وهو الفتى الأريب، غادر الصحو إلى سورة السّكْر، وهَجَرَ العقل إلى الجنون[3]:

إِذَا صَـــــــمَدَتْ حُمَيَّاهَـــــــا أريبًـــــــا مـــــن الفتيـــــان خِلْـــــتَ بِـــــهِ جُنونَـــــا

---

[1]– ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص 128.

[2]– عمرو بن كلثوم، الديوان، ص 65.

[3]– المصدر نفسه، ص 66.

عند هذا الحدّ من الوصف ينتهي حديث الشاعر عن الخمرة، وهو حديث يستجمع بعض مكونات مجلس الشّراب، الضّاجّ بالحركة والألوان والأصوات، بدءًا من الجارية التي يخاطبها الشاعر، والتي يَسْكُتُ عن صفاتها، إذ ليست كينونتها هي ما يهمُّه، بقدر ما تعنيه وظيفتها، ووظيفتُها تقديم الخمرة للشاربين، بل إنّ عمرو بن كلثوم يخرق في ذلك عُرْفًا سائدًا، فالخطاب هنا موجه إلى الخَدم، بعد أنْ كان يوجّهُ إلى مشارك نِدّيٍ، أو إلى امرأة ترتفعُ مَرتَبَتُها الاجتماعية عن مرتبة الجواري والقيان والخدم. ألا يمكن القول إنّ النزوع الحاد نحو السلطة والهيمنة عند عمرو بن كلثوم، بدأ في الظهور منذ الكلمة الأولى في المقدمة، كما تمظهر في نوعية المخاطب الهامشي الذي وجّه إليه الحديث. وتشكل الخمرةُ هنا بفعل تأثيرها الخارق، بؤرة الإحساس بالقوة والحركة والنشاط، بما يعلي من نموذج الذات واقعًا أو توهُّمًا. فالخمرة تقوم عند عمرو بن كلثوم، على خاصتين؛ فهي مُتَحَوِّلةٌ وَمُحَوِّلَةٌ. فلونها يتغير بمجرد أن يُخالطها الماءُ السّخين[1]:

مُشَعْشَعَةً كَأَنَّ الحُصَّ فِيْهَا إِذَا مَا المَاءَ خَالَطَهَا سَخِيْنَا

وهي تملك القدرة على تحويلَ شاربها، وتعديل وجهته نحو حاجاته، وتنقُلُهُ من الرعونة إلى اللين:[2]

تَجُوْرُ بِذِي اللَّبَانَةِ عَنْ هَوَاهُ إِذَا مَا ذَاقَهَا حَتَّى يَلِيْنَا

تماما مثلما تحوّلُ البخيل المقتر إلى سخي كريم[3]:

تَرَى اللَّحِزَ الشَّحِيْحَ إِذَا أُمِرَّتْ عَلَيْهِ لِمَالِهِ فِيْهَا مُهِيْنَا

ثم هي أخيرا تنقل العاقل الأريب إلى الجنون:[4]

إِذَا صَمَدَتْ حُمَيَّاهَا أَرِيبًا مِن الفتيان خِلْتَ بِهِ جُنونَا

---

[1]– المصدر السابق، ص 64.

[2]– المصدر نفسه، ص 65.

[3]– المصدر نفسه، ص 65.

[4]– المصدر نفسه، ص 66.

بهذه الصورة تغدو الخمرةُ تجاوزًا لحالة الثبات والسكون، وهي في ذلك تبدو وكأنها البديل الرمزي والثقافي عن الطلل الذي ارتبط بالخواء والفراغ والفقد والضياع[1]، وتتقدم الخمرة إزاء ذلك كُلّه، بِعَدِّها أيقونة ثقافية، تتفرع عنها متخيلات كثيفة، تعيشُ بها الذات، وتقيم عليها عالمها الرمزي، لتأسيس مركزيتها السلطوية المهيمنة، ووفق هذا التصور، تتأسس الخمرة ظاهريا نقيضا للطلل، فهو يمثّل عالم الجدب والجفاف، بينما تمثل هي عالم الرّواء والاخضرار.[2]

فهل يمثل هذا التقابل الضّدّي بين الخمرة والطّلل، علاقة ضدية حقيقية بحيث لا يمكن أن يتماهى الطرفان أو يتعالقان كنسقين يصلان في نهاية المطاف إلى نتيجة واحدة؟

تقدّم الأبيات الأخيرة من مقدمة عمرو بن كلثوم، ما يمكن أنْ يُعَدَّ إجابة لهذا السؤال، فلقد حَرصَ الشاعر من خلال الخمرة أن يوُهِمَنا بأنّهُ تحرر من هَمِّ الوجود والمصير، ومن أسئلة العَدَمِ والفناء، انطلاقا من قدرة الخمرة على تشكيل عالم حيوي ومتحرك وفتيّ، لكنه –في الواقع– كان عالما افتراضيا وزائفا، انتهى فيه الشاعر إلى أنّ الخمرة قد تكون فعلا قادرة على بناء وعي ما بالوجود والحياة، وأنها قادرة أيضا على تحقيق الارتواء وبث إحساسات عميقة بالامتلاء والاكتمال، لكن ذلك كُلّهُ لا يُسفرُ في نهاية المطاف، إلاّ عمّا يَعْقبُ اللذة من ألم، والزهو من انكسار، وإلا لماذا يأتي الحديث عن الموت مباشرة بعد كلمة (روينا)[3]:

فَمَـــا بَرِحَـــتْ مَجَـــالَ الشُّـــرْبِ حتّـــى تَغَالوهَـــــا وقـــــالوا قَـــــدْ رَوينـــــا

وَإِنَّـــــا سَـــــوْفَ تُـــــدْرِكُنَا المَنَايَـــــا مُقَـــــــدَّرَةً لَنَـــــــا وَمُقَـــــــدِّرِيْنَا

[1]– سلام الكندي، الراحل على غير هدى –شعر وفلسفة عرب ما قبل الإسلام– ص 188.

[2]– كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص 173.

[3]– عمرو بن كلثوم، الديوان، ص 66.

وَإنَّ غَـــــــداً وَإنَّ اليَـــــــوْمَ رَهْـــــــنٌ وَبَعْـــــدَ غَـــــدٍ بِمَـــــا لاَ تَعْلَمِيْنَـــــا[1]

(لقد أفسد الموت الحياة)[2] كما قال شاعر عربي قديم، واصطدمت المعرفة الزائفة التي نهضت أنساقها على الخمرة بفكرة الموت، التي نبتت فجأة في مجلس الشّراب، وفي هذه الفكرة تحديدا يحدث اللقاء الغريب بين الخمرة والطلل، وتتحول المقدمة الخمرية ملفوظا، إلى مقدمة طللية خطابا. فكلاهما في النهاية يمثلان نسقًا وجوديّا مأزومًا، وكلاهما يُحيلان على تجربة الفقد والتيه والعفاء؛ الطلل يعجز عن تحقيق معرفةٍ بالكائن والوجود، وينتهي دائما بالشاعر، إلى البكاء والعيِّ، والخمرة تعجز أيضا عن تثبيت حالة الانتشاء، ودفعها نحو الديمومة والاستمرار، كلاهما يوهمان الشاعر، ويغذيان استيهاماته، يفعل الطلل ذلك، عبر الأمكنة التي يتوزع فيها، وعبر آثار الراحلين عنها، وتفعل الخمرةُ الفعل نفسه، لكن عبر الجارية الجميلة، ومجلس الشراب المفعم حركة وضجّة وإقبالا على اللذة، غير أنّ ذلك كلّهُ ينتهي إلى فراغ وخواء وفقد.

إنّ الخمرة والطلل قد يختلفان لسانيا، لكنهما يتفقان معرفيا، طالما أنهما ينشدان إلى نسق الوعي الزائف، العاجز جوهريا عن إنقاذ الإنسان من الموت والفناء بدلالاتهما الثقافية، لا المادية.

4-3- -النَّسَقُ القَبَلِيُّ والبَحْثُ عن البَدِيلِ:

تردّدت مفردة "اليقين" في معلقة عمرو بن كلثوم، وبعد مُقدّمَتِه الخمرية ثلاث مرات، وتوزعت في تواترها النصي توزعا دالا، لا يمكن التسليم معه بأنّ هذا التواتر هو مَحْضُ توظيف بريء للمفردة، إذ الاختيار هنا يظلّ محكوما بأسباب معينة تتصل بقيم تعبيرية

[1]- أبو زيد القرشي، جمهرة أشعار العرب، معلقة عمرو بن كلثوم، ص 140.

[2]- محمد بن كعب الغنوي، جمهرة أشعار العرب، المرثية الثانية، ص251.

معينة تتناسب مع الغرض من الاختيار.[1] بل لعلها تتناسب أيضا مع الأبعاد الثقافية التي تحرّك الفعل الإبداعي شاعرا ونصّا، والتي قد لا يكون هذان الطرفان على وعيّ تامٍ بِتَسَرُّبِها النسقي، ذلك أنّ الانتماء إلى زمن إنتاج الخطاب، قد يمنع من اكتشاف اللاوعي الذي يوجه هذا الخطاب ويتحكم فيه، لأننا جزء من هذا الزمن، ولذلك تبقى دلالة النص مرجأةً حتى تمضي عليه فترة زمنية تتيح بعد ذلك فرصة تأويله.[2]

فاليقينيات الثلاث، تعني من وجهة نظرٍ معينةٍ، أنّ كل ما جاء قبلها – والمقدمة الخمرية هي جزء من هذا "الماقبل"– لا يمكن أن يكون يقينا، وهو ما يعضد التحليل السابق بأنّ الخمرة تصنع وعيّا زائفًا لا متانة فيه، وبالتالي، فهو غير يقيني. وربما كان تحوّل الشاعر عن الخمرة إلى القبيلة بعدّها نَسَقًا، هو بمثابة بحث عن بديل آخر، يتصور الشاعر بأنّه جدير بأنْ يحقق لَهُ معرفةً جديدةً، عجزت الخمرة عن إيجادها، وأن يحقق لَهُ أيضا، حصانةً ومنعةً، لم تستطع الخمرة لِتَحَوُّلِها وتغيرها، أنْ تُجَسّدَها. إنّ عمرو بن كلثوم شاعر يبحث عن الثّبات، ولذلك تعدّدت اليقينيات في معلقته.

وستسعى الفقرات القادمة إلى تقصي هذه اليقينيات في النص، ذهابا نحو اختبار الفكرة السابقة، المستندة إلى أنّ تحول الشاعر من الخمرة وهي بؤرة المقدمة– إلى القبيلة، هو، في قراءة معينة، محاولة للبحث عن بديل معرفي، يستمد منه الشاعر قوتَه، وَسرّ وجوده، ومشروعية السلطة الفردية والجماعية، التي أوحت لهُ بأنه وقبيلتُه يحوزان على أُبُوّةٍ قاهرة، تتم فقط تحت السيوف المشهرة:[3]

كَأَنّـــــا والسُّـــــيُوفُ مُسَـــــلّلاتٌ وَلَـــــدْنا النّـــــاسَ طُـــــرًّا أَجْمَعِينَـــــا

---

[1]– حسن ناظم، البنى الأسلوبية – دراسة أسلوبية في "أنشودة المطر" للسياب– المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 2002، ص 57.

[2]– محمد مهدي غالي، النص والتأويل – من التعاطف إلى العنف– علامات، نادي جدة الأدبي، السعودية، ج39، مج 10، مارس 2001، ص 185.

[3]– عمرو بن كلثوم، الديوان، ص 88.

3-1-اليقين الأول:

يأتي الحديث عن هذا اليقين الأول في صدر المقدمة الثانية، في شكل خطاب أمري إلى المرأة الظاعنة المرخمة في النداء:[1]

قِفـــي قَبْـــلَ التَّفَـــرُّقِ يـــا ظَعينَـــا نُخَبِّـــرْكِ الـــيَقينَ وتُخْبِرينـــا

وهو اليقين الذي يشترك في الإخبار عَنهُ كُلٌّ من الشاعر (نُخَبِّرْكِ) والمرأة (تُخْبِرينا)، غير أننا سنكتشفُ لاحقا أنّ اليقينين مختلفان، أو إنّ الإخبار عنهما هو الذي يختلف، فيقين الشاعر وإخبارُه، غير يقين المرأة وإخبارها، يقين الشاعر مُعلَنٌ ومُعَبِّرٌ عنه نصّيًّا، لأنّ الشاعر صَرَفَ القصيدة كُلها للحديث عنه، فهو الراوي العليم، الذي يعرف تماما ماذا يقول، وعما يتحدث، بما يُنبئُ عن ذات، لا تنفكّ تتعالى وتتشامخ حتى في حضرة المرأة المحبوبة، التي عوّدنا الشاعر العربي القديم أن يتحدث عنها أو إليها في ذلّةٍ وخضوع، بينما كان يقين المرأة وإخبارها غير مُعلنٍ ولا مُعبَّرٍ عنه، لأنّ الشاعر أسكتها تماما، وأدرج يقينها المُفترض ضمن يقينه هو، وهو ما يعني في منظور هذه القراءة أمرين:

– أما الأول فهو أنّ يقين الشاعر هو اليقين المطلق، الذي يغدو كل ما عداهُ من اليقينيات كذبا وباطلا وأوهاما، ولأنّ الأمر كذلك، فهو الوحيد الذي يمتلك مشروعية الإخبار عنه، وفي ذلك كلّه تأثيل وتكريس لنسق القوة والسلطة الذي يُقرُّ به الجميع:[2]

قِفِـــي نَسْـــأَلْكِ هَـــلْ أَحْـــدَثْتِ صُـــرْماً لِوَشْـــكِ البَـــيْنِ أَمْ خُنْـــتِ الأَمِينَـــا

بِيَـــوْمِ كَرِيهَـــةٍ ضَـــرْبَاً وَطَعْنَـــاً أَقَـــرَّ بِـــهِ مَوَالِيـــكِ العُيُونَـــا

[1]– المصدر السابق، ص 66.

[2]– المصدر نفسه، ص 67.

– أما الثاني فإن يقين المرأة، حتى حين تكون محبوبة، هو يقين مهزوز ولا يوثق فيه، وإلا لماذا يصفها الشاعر بالخيانة مع أنه كان يَعرِفُ أنها تمنح لهُ الجَسَدَ كُلّهُ بجميع نِعمهِ ومفاتنه، تَصونُها لهُ وَحْدَهُ[1]:

تُرِيـــكَ إِذَا دَخَلَـــتْ عَلَـــى خَـــلاَءٍ وَقَـــدْ أَمِنْـــتَ عُيُـــونَ الكَاشِـــحِينَا
ذِرَاعَـــي عَيْطَـــلٍ أَدْمَـــاءَ بِكْـــرٍ هِجَـــانِ اللَّـــوْنِ لَـــمْ تَقْـــرَأْ جَنِينَـــا
وَثَـــدْيَاً مِثْـــلَ حُـــقِّ العَـــاجِ رَخْصَـــاً حَصَـــانَاً مِـــنْ أَكُـــفِّ اللاَمِسِـــينَا
وَنَحْـــرًا مِثْـــلَ ضَـــوْءِالبَدْرِ وافى بإتمـــــامٍ أناســـــا مـــــدجنينا
وَمَتَنَـــيْ لَدْنَـــةٍ سَـــمَقَتْ وَطَالَـــتْ رَوَادِفُهَـــا تَئُـــوءُ بِمَـــا وَلِينَـــا
وَمأْكَمَـــةً يَضِـــيقُ البَـــابُ عَنْهَـــا وَكَشْـــحَاً قَـــدْ جُنِنْـــتُ بِـــهِ جُنُونَـــا
وَسَـــارِيَتَيْ بِلَـــنْطٍ أَوْ رُخَـــامٍ يَـــرِنُّ خَشَـــاشُ حَلْيِهِمَـــا رَنِينَـــا*

ذلك ما تمنحهُ المرأة في منظور عمرو بن كلثوم، أي في منظور ثقافة الأنا المتعالية التي يمثلها، ويتحدثُ باسمها، ويُسنُّ شعريًّا وثقافيًّا تقاليدها وأنساقها، فهو فضلا عن كونه لا يفتح قصيدته لتعددية صوتية، تسمح للمرأة أن تحوز يقينا، وأن تخبر عنه، أو تتحدث على الأقل بلسانها**، فهو لا يسمح لهذه المرأة أن تحضر إلا من خلال جسدها، وهو لا ينظر إلى هذا الجسد باعتباره كلّا، بل إنّه يقوم بتجزئته، كما هو واضح في الأبيات السابقة، فالسلطة المتعالية مولعة بالسحق والتفتيت:[2]

مَـــتى نَنْقَـــل إلى قَـــومٍ رَحَانَـــا يكونـــوا في اللِّقَـــاءِ لهـــا طَحينـــا

وربما كان من المفيد في سياق الحديث عن اختزال الشاعر للمرأة في جسدها، أو في أجزاء معينة منه، أنْ يُصرفَ بعض هذا الحديث عن الجسد من منظور الثقافة العربية

---

[1]– المصدر السابق، ص 68. 69.

*– عيطل: طويلة، وهي صفة للناقة. أدماء: بيضاء. بِكْر: لم يقربها رجل. لم تقرأ جنينا: لم تحمل ولم تضم في رحمها ولدًا. المتن: الجانب. لدنة: لينة. سمقت: طالت. مأكمة: رأس الورك أو العجيزة. الكشح: الخصر. ساريتي بلنط: أعمد العاج، يريد بذلك ساقيها.

**–يمكن الإشارة إلى ملاحظة هامة، قد تؤسس فرقا بين شاعر القبيلة والشاعر الصعلوك، فالشعراء الصعاليك عادةً ما يعطون للمرأة، والمرأة العاذلة خصوصا، مساحة لأن تتحدث بلسانها في النص. ينظر على سبيل التمثيل رائية عروة بن الورد في جمهرة أشعار العرب، ص 205.

[2]– المصدر نفسه، ص 72.

القديمة، والتي كان الشعر أكثر تمظهراتها الإبداعية والثقافية، وأشدّ المتون غزارة وغِنَى بأنساقها الظاهرة والمضمرة، غير أنّ هذا المسلك البحثي، سيظل مرتبطا بالأبيات السابقة للشاعر عمرو بن كلثوم، إذ إنّ موضوعة الجسد في الثقافة العربية القديمة، هي من الاتساع والتعقد، بحيث تحتاج إلى دراسة مستقلة، تتابعُ تجلياتها وتشكلاتها المعرفية والفلسفية والجمالية؛ في الشعر والفلسفة والفقه وحتى في المرويات السردية والقصص والحكايات الشعبية.

فمن الملاحظات العامة التي يسجلها الدارسون عن الثقافة العربية؛ قديمها وحديثها، في تعاملها أو فهمها لموضوعة الجسد، هو ما يمكن أن يُسمى بالازدواجية في النظر والفهم، ففي الوقت الذي تُقدّم فيه المتون الإبداعية والفلسفية والفقهية والسردية خطابًا واسعا في وعن الجسد[1]، بما يوسع من دائرة التناول والمعالجة الثرية بمرجعياتها وخلفياتها، نجد بالمقابل، ما يمكن أن يسمى أيضا بالحظر الخطابي[2]، الذي يحرص على عدم التفكير في الجسد، كما يَفرِضُ رقابة ثقافية غير منظورة حين يتم صناعة نظرة تهميش وازدراء للمتون السابقة خاصة الحكائية منها، وتقديمها بأنها نصوص غير شرعية، وبأنها لا تحوز على المصداقية والاعتراف الثقافي، وبهذه الصورة ظلّ الجسد "يعيش على تخوم الفكر والتفكير، تتدخل في ذلك أحيانا عوامل ذات صبغة إيديولوجية محضة ترتبط إلى هذا الحدّ او ذاك بتصورات طهرانية أو روحانية أو بمنزع تحريري مغرقٍ في الآنية أو التجريد".[3]

أمّا الملاحظة الثانية، وهي الأكثر التصاقا بالثقافة العربية قبل الإسلام، وبتجليها الإبداعي الأكثر كثافةً، الذي هو الشعر، فهي تتجلى، مرة أخرى، في هذه الازدواجية في

---

[1]– فريد الزاهي، الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، أفريقيا الشرق، المغرب، بيروت، دط، 1999، ص 7.

[2]– المرجع نفسه، ص 7.

[3]– المرجع نفسه، ص 7.

النظر إلى الجسد، وهي نظرة ازدواجية نابعة من أخرى سابقة لها، هي النظرة إلى المرأة في عمومها، والتي كانت تتأرجح، كما تقدمها كثير من النصوص الشعرية، بين التقديس والتدنيس، بين جَسَدٍ مُحَصَّنٍ ومحمي (حَصَانًا من أَكُفِّ اللامِسينَا)[1]، كما يقول عمرو بن كلثوم، يُحاطُ بكثير من الرعاية ويتضوّعُ رائحة وطيبًا، كما ذهب امرؤ القيس*، وهو في الغالب جَسَدُ الحرة، وبين جسد آخر مبذول ومتهتك، يُتّخَذُ كأداة لممارسة المتع والرغبات[2]، وهو في الغالب جسد الأَمَة أو الجارية، وربما لذلك حفلت كتب الأخبار والتاريخ بأحاديث كثيرة، وقصص غريبة عن السجال الجسدي الحاد، والتنافس الشديد بين الحرائر والإماء، ليس في الثقافة العربية وحدها، بل حتى في الثقافات الإنسانية الأخرى، وهكذا يبدو أنّ كلّ ثقافة تَعْمَلُ على تكييف وتطويع الجسد، وفقًا لأسس قواعدها ومعاييرها.[3] "فمنذ الطفولة، يجري، في كلّ مجتمع وكل عصر "تقويم" الجسم لكي يصبح انعكاسا للقيم والمعتقدات المنصوص عليها اجتماعيا".[4]

وتقدّم الأبيات السابقة للشاعر عمرو بن كلثوم مثالا دالا على ذلك كلّه، فهي لا تعكس فحسب، المعايير الجمالية للمرأة وأعضاء جسدها، بل إنها تستبطن نسقًا ثقافيًّا مضمرًا، ينظر إلى المرأة من الخارج، ويجزئ جسدها إلى أعضاء وأطراف، بحسب الرغبة ومثيرات المتعة، ولذلك تشتعلُ الحواس كلُّها، بصرًا ولمسًا، في معاينة هذا الجسد والتمتع به، فالفعل (تُريكَ) ينسحب على سبعة أعضاء، ليس فيها، على الإطلاق، ما يَدُلُّ على الباطن، أي عن المرأة في كينونتها الداخلية:

---

[1]– عمرو بن كلثوم، الديوان، ص 67.

*– إشارة إلى بيت امرئ القيس:

إذا قَامَتَا تَضَوَعَّ المسكُ منهما نَسيمَ الصَّبا جاءَتْ بريّا القُرُنفُلِ

[2]– ميشيلا مارزانو، فلسفة الجسد، ترجمة: نبيل أبو صعب، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2011، ص 79.

[3]– المرجع نفسه، ص 79.

[4]– المرجع نفسه، ص 79.

(تريك ⟵ المفعول به الأول هو الشاعر بدلالة الكاف، أما المفعولات الثواني فهي أعضاء جسد المرأة ⟵ ذراعي عيطل أدماء بِكْرٍ

⟵ ثديًا مثل حُقِّ العاج.

⟵ نحرًا مِثْلَ ضَوْء البدر.

⟵ مَتْني لَدَنةٍ سمقت وطالت.

⟵ كَشْحًا جُنِنْتُ به جنونا.

⟵ ساريتي بَلَنْطٍ أو رُخامٍ.

والغريب أنّ الشاعر يَنسِبُ فعل الرؤية إلى المرأة، فهي التي (تُري)، بينما الواقع أنّه هو من يَرى، أو بكلمة أخرى إنّ النسق الثقافي الذكوري والمتعالي هو الذي يَرَى، وفي رؤيته الانتقائية يتم التركيز على أعضاء على حساب أخرى، بل يتمّ أيضا تضخيم بعضها تضخيما، يكشف عن رغبة لاواعية في الامتلاء والامتلاك، وبلوغ أقصى حدود الرغبة. ولنا أن نلاحظ أخيرا أنّ أغلب الأعضاء المذكورة، تمّ توصيفها شعريا بصفتين أساسيتين هما الضخامة والصلابة، فالذراعان والمأكمة والمتنان موصوفة بالضخامة والثدي والساقان موصوفان بالصلابة. وليس غريبا أن ندرك أنّ الشاعر عمرو بن كلثوم مولع بالصفتين معا، بِعَدّهما علامة على تعاليه الفردي والجماعي، فلا شيء يُرضي نزوعهُ السلطوي المهيمن غير التطرف، حتى في الأحجام والأشكال والمساحات:[1]

مَلأْنَـــا البَـــرَّ حَتَّـــى ضَـــاقَ عَنَّـــا وَنَحْـــنُ البَحْـــرُ نَمْلَـــأُهُ سَـــفِيْنَا

فإذا ما تمّ ربط ذلك كلُّه، برؤية الشاعر، أمكن القول إنّهُ مازال مشدودًا في هذه المقدمة الثانية، والتي أعقبت مقدمتَه الخمرية، إلى الظاهر لا الباطن؛ فهو في حديثه عن المرأة بَدَا مَعْنِيًّا بالظواهر الخارجية، بالتفاصيل والجزئيات، بالأشكال والأحجام والأعراض،

[1]– عمرو بن كلثوم، الديوان، ص 91.

وبهذه الصورة فالمعرفة التي تصدر عن الظاهر، لا يمكن، تمامًا كالخمرة، إلا أنّ تكون معرفة طارئة وآنيةً، وغير منتجة، وأنّ اليقين الذي كان متوهّمًا فيها أسْفر عن فشل وحزن وانكسار، وربما لذلك انتهى الشاعر إلى تشبيه وَجْدِهِ وانكساره، وإحساسه الحاد بالفَقْدِ، بالناقة التي ضيّعت وليدها، فانطلقت في ترجيع الحنين:[1]

فَمَـــا وَجَـــدَتْ كَوَجْـــدِي أُمُّ سَـــقبٍ أَضَـــــلَّتْهُ فَرَجَّعـــــتِ الحَنِيْنَـــــا

وبعجوز اخترم الموت أبناءها التسعة، وحرمها منهم:[2]

ولاَ شَـــمْطَاءُ لَـــم يَتْـــرُك شَـــقَاهَا لَهـــا مِـــن تِسْـــعَةٍ إلاَّ جَنِيْنَـــا

وكان لابد أن ينتقل إلى يقين آخر.

3-2- اليقين الثاني:

ينطلق الحديث في هذا اليقين الثاني، من قول الشاعر[3]:

أَبَـــا هِنْـــدٍ فَـــلاَ تَعْجَـــلْ عَلَيْنَـــا وَأَنْظِرْنَـــا نُخَبِّـــرْكَ اليَقِيْنَـــا

ويُلاحظ في الجملة الندائية (أبا هندٍ) حذف اسم الملك "عمرو"، بما يعني أنه أولى بالتنكير وعدم الذكر، هذا فَضلا عن نسبته إلى أمّه. ولكن يبدو أنّ أهم ما في البيت، شطره الثاني، فهو يؤسس نَفْسَهُ على الاختلاف عن البيت الذي وَرَدَ في صدر المقدمة الغزلية:[4]

قِفِـــي قَبْـــلَ التَّفَـــرُّقِ يَـــا ظَعِيْنَـــا نُخَبِّـــرْكِ اليَقِـــيْنَ وَتُخْبِرِيْنَـــا

ففعل الإخبار عن اليقين، في هذا البيت الأخير مُتبادل (نُخبّرك-تُخبرينا)، غير أنّه في البيت الأوّل مُسْنَدٌ فقط إلى "النحن" التي تَتصهر فيها الذات الفردية مع الذات الجماعية/

[1]- المصدر السابق، ص 69.
[2]- المصدر نفسه، ص 70.
[3]- المصدر نفسه، ص 71.
[4]- المصدر نفسه، ص 66.

القبيلة، بينما يركن الآخر/المخاطب، إلى السكوت، أو بالأحرى إلى الإسكات، إذ لا يقين عنده أصلًا، وإذا صحّ ما وَرَدَ في بعض الروايات، بأنّ هذا الجزء من المعلقة، قد أنشده الشاعر أمام الملك عمرو بن هند –وهو أمرٌ مستبعد– فذلك قد يؤدي من منظور تداولي إلى شلّ حركة المخاطب، وتقليص هامش الحركة والرّدّ والمناورة. إذ يسيطر الشاعر وحدهُ على الخطاب، ويوجهُه توجيها انفراديا يخدم مصالحهُ وأهدافَهُ. فأمام شعور المخاطب بتغييب اسمه وأنّهُ نُسِبَ إلى أُمِّه، وإنّه حُرِمَ من مهمة الإخبار، وأنّهُ مأمور لا آمر (أنْظِرْنا)، وأنّ ما يُلقى عليه هو اليقين (نخبّرك اليقينا)، فإنّ ذلك سَيُضَيِّقُ عليه، وسيدفعهُ إلى أن يستشعر سلطوية القائل من خلال سلطوية الخطاب.

وتتنزّل الأنا القبلية لتكون بؤرة الخطاب الشعري والوجودي والثقافي معا، لتكون بديلا عن الخمرة الصانعة للوعي الزائف، وللمرأة التي لم يستطع النسق الذكوري المهيمن، أنْ يكتشف كينونتها، وبالتالي قدرتها على المشاركة في إنتاج معنى، يساعد الكائن على فهم الوقائع، والتفكير في المصير، وبناء الحياة، انطلاقا من أنّ هذا النسق الذكوري المتعالي، مبرمج على ترتيب الفوارق وإسناد المميزات وفق ما يمليه العقل الاجتماعي والثقافي.[1]

ويؤشر حضور ضمير "الأنا" و"النحنُ" مجتمعين، في هذا القسم من النّص على احتلال الأنا القبلية لبؤرة الخطاب، فالضمير يحضر بكثافة عددية ملفتة، تصل إلى حدود: 89 ضميرا، في قسم من النص تصل أبياته إلى حدود: 53 بيتا. وعدد الضمائر هذا مرشح للزيادة الكثيفة في حالة احتساب بقية الوحدات النصية الأخرى، وهذا يعني أنّ الأنا تتمركز على ذاتها، في اللحظة نفسها التي تمدُّ سلطانها على كلّ شيء:[2]

مَتَـــى تَنْقُـــلْ إِلَـــى قَـــوْمٍ رَحَائَـــا يَكُوْنُـــوا فِـــي اللِّقَـــاءِ لَهَـــا طَحِيْنَـــا

[1]– رجاء بن سلامة، بنيان الفحولة – أبحاث في المذكر والمؤنث– دار بترا للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2005، ص 85.

[2]– المصدر السابق، ص72.

يَكُـــــوْنُ ثِفَالُهَـــــا شَـــــرْقِيَّ نَجْـــــدٍ وَلُهْوَتُهَـــــا قُضَـــــاعَةَ أَجْمَعِيْنَـــــا*

إنّ القبيلة هُنا تَنْزَعُ إلى أن تكون دولة[1]، أو هي تتماهى معها، سلطةً على البشر والأرض مَعًا. إنّ القبيلة هي "دولة مَنْ لا دولةَ لهُ".[2]

ويقدّم النص جملةً كبيرة من المؤشرات، على ما يمكن تسميتُهُ بـ"دَوْلَنَةِ القبيلة"، حين يحرص الشاعر، في بُعدٍ تداولي حجاجي دائما، على تحديد مظاهر السيادة، وتجليات شرعنة السلطة والعنف والهيمنة، فالأنا القبلية القائمة على هذه الشرعية، تسيطر على الماضي، وعلى الحاضر معا، وربما المستقبل أيضا (ونورثُها إذا مُتْنا بَنينَا)[3]، فامتدادها السلطوي بدأ في الماضي، من خلال هيمنة الأسلاف، الذين يغادرون ماضيهم حضورا في الراهن:[4]

وَرِثْنَـــا المَجْـــدَ قَـــدْ عَلِمَـــتْ مَعَـــدٌّ نُطَـــاعِنُ دُوْنَـــهُ حَتَّـــى يَبِيْنَـــا

....

....

وَرِثْنَـــا مَجْـــدَ عَلْقَمَـــةَ بِـــنْ سَـــيْفٍ أَبَـــاحَ لَنَـــا حُصُـــوْنَ المَجْـــدِ دِيْنَـــا

وَرَثْـــتُ مُهَلْهِـــلاً وَالخَيْـــرَ مِنْـــهُ زُهَيْـــراً نِعْـــمَ ذُخْـــرُ الـــذَّاخِرِيْنَا

وَعَتَّابـــاً وَكُلْثُوْمـــاً جَمِيْعـــاً بِهِـــمْ نِلْنَـــا تُـــرَاثَ الأَكْرَمِيْنَـــا

وَذَا البُـــرَةِ الـــذِي حُـــدِّثْتَ عَنْـــهُ بِـــهِ نُحْمَـــى وَنَحْمِـــي المُحْجَرِينَـــا*

وَمِنَّـــا قَبْلَـــهُ السَّـــاعِي كُلَيْـــبٌ فَـــأَيُّ المَجْـــدِ إِلاَّ قَـــدْ وَلِيْنَـــا

---

* الثّفال: جلدة أو خِرْقة، تجعل تحت الرحى ليسقط عليه الطحين.

اللهوة: القبضة من الحَبِّ تُلقى في فم الرحى.

[1]– عبد الله الغذامي، القبيلة والقبائلية أو هويات ما بعد الحداثة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط2، 2009، ص 161.

[2]– المرجع نفسه، ص 161.

[3]– عمرو بن كلثوم، الديوان، ص 16.

[4]– المصدر نفسه، ص 75. 80. 81.

*– المُحْجَرين: اللاجئون الطالبون للمساعدة.

بهذه الصورة يتمُّ غلق أبواب الماضي والمجد، (فأيُّ المجد إلا قد ولينا)، فلا أحد، له فيها حظ أو نصيب. وبهذه الصورة، أيضا، يمثل الآخر ليقبع فقط في الخلفية، فصورته باهتة وشاحبة، وهو يقع دائما موقع المفعولية نحويا ودلاليا، بل إنّ ذكر هذا الآخر، عادةً ما يتم أو يأتي في الأشطر الثانية من الأبيات، وكأنّ الشاعر/النسق القبلي يحرص لاشعوريًّا على زحزحة الآخر/المختلف/العدو، إلى المؤخرة، ليظل لصيق الحواف والهوامش.

ومن اللافت أنّ تراتُبيّةً اجتماعيةً وقبليةً ثابتةً، لا تكُفُّ عن الإعلان عن نفسها، فنحن نستطيع أن نفهم حِرْصَ الشاعر على تقزيم الآخر والتهوين من قيمته، طالما هو يمثل عدوّا، ارتهنت العلاقة معه منذ البداية بإحداثيات المركز والهامش أو الأقوى والأضعف، أو الشريف والوضيع، ولكننا لا نستطيع أن نفهم حرص الشاعر على تكريس التراتبية نفسها مع المناصرين، أو من يدخلون في دائرة الحلفاء. إنهم حلفاء، ولكن لا مجال للنّدّية:[1]

وَنَحْـــنُ التَّـــارِكُوْنَ لِمَـــا سَـــخِطْنَا وَنَحْـــنُ الآخِـــذُوْنَ لِمَـــا رَضِـــيْنَا
وَكُنَّـــا الأَيْمَنِـــيْنَ إِذَا التَقَيْنَـــا وَكَـــانَ الأَيْسَـــرِيْنَ بَنُـــو أَبِيْنَـــا
فَصَـــالُوا صَـــوْلَةً فِـــيْمَنْ يَلِـــيْهِمْ وَصُـــلْنَا صَـــوْلَةً فِـــيْمَنْ يَلِيْنَـــا
فَـــآبُوا بِالنِّهَـــابِ وَبِالسَّـــبَايَا وَأُبْنَـــا بِـــالْمُلُوْكِ مُصَـــفَّدِيْنَا

فقبيلة الشاعر تتخذ اليمين مكانا في ساحة المعركة واللقاء، بينما يأخذ أحلافها (بنو أبينا) جهة اليسار. وثنائية اليمين واليسار هذه ليست بريئة لا في النص، ولا في الحقول المعرفية المختلفة التي يتغذى منها، شعر بذلك أم لم يشعر. ففي حقل اللغة كما في حقل الدين، وفي الأساطير كما في السياسة، يتمّ شحن المفردتين بحمولة قيمية ورمزية ومن ثمّ

[1]–المصدر السابق، ص 83.

ثقافية كثيفة، تشتغل في صورة بنيات تنعكس عبرها رؤية الذوات الفردية والجماعية لذاتها ولقيمها ومعتقداتها وأنماط سلوكها[1]، ورؤيتها للآخر أيضا.

فاليمين مفردة تحيل في الغالب على القيم الإيجابية في مجال السلوك الاجتماعي، وفي الدين الإسلامي يطلق مصطلح "اليمين" على القسم، وفي كثير من الآيات القرآنية إشارات واضحة إلى أفضلية اليمين على اليسار، قال تعالى:[2]

﴿وَأَمَّا إِن كَانَ مِنْ أَصْحَابِ الْيَمِينِ (90) فَسَلَامٌ لَّكَ مِنْ أَصْحَابِ الْيَمِينِ (91)﴾

كما قال أيضا:[3]

﴿ إِلَّا أَصْحَابَ الْيَمِينِ (39) فِي جَنَّاتٍ يَتَسَاءَلُونَ (40)﴾.

وفي الشعر العربي القديم أيضا حديث عن التيمن والتطير، لا يتسع المجال للتفصيل فيه، وبالمقابل يتمّ شحنُ مفردة اليسار أو الشمال بدلالات سلبية مضادة لتلك التي لليمين.

فالشاعر إذن، لا ينطلق من فراغ في اختيار اليمين كإحداثية مكانية لقبيلته، إذ في اليمين، يمن وبركة وفوز، واختيار القبيلة لهذا الانحياز المكاني، هو علامة حصانتها وفراستها وفطرية بطولتها.

وتنسحب التراتبية القائمة على فرداة الأنا وتميزها وتعاليها، حتى على الأحلاف حين ينتقل الشاعر إلى الحديث عما يُسمى في لغة الحرب بالغنائم، ففي الوقت الذي عاد فيه هؤلاء الحلفاء بنوع معين من الغنائم، هو تحديدا (النِّهاب، السبايا)، عادت قبيلة الشاعر بغنائم أخرى، تنتمي إلى رمزية ثقافية واجتماعية مختلفة تماما، لقد عادت بـ"الملوك" كأسرى، وقد عادت بهم مصفدين فوق ذلك كله (وَأُبْنا بالملوكِ مُصَفَّدينا)، ومن ثم غدت المقابلة بين (النهاب والسبايا وبين الملوك المصفدين)، هي في جوهرها مقابلة بين هِمّتين

---

[1]– محمد السموري، ثقافة الصمت، دار المعارف، حمص، سوريا، ط1، 2003، ص 35.

[2]– سورة الواقعة، الآيتان، 90. 91.

[3]– سورة المدثر، الآيتان، 39. 40.

أو قُل طموحين، طموح الآخر الذي توقّف به عند حدود ما نُهِبَ من الأشياء والنساء، والجمع بينهما ليس بريئا مرة أخرى، وطموح الأنا الذي لا يتوقف فقط عند أَسْرِ الملوك، بل يتجاوز ذلك إلى أسرهم في ذِلّة وهوان، بدلالة لفظة "مصفدين".

3-3-اليقين الثالث:

يبدأ الحديث عن هذا اليقين نصّيّا، من قول الشاعر:[1]

إِلَـــيْكُمْ يَـــا بَنِـــي بَكْـــرٍ إِلَـــيْكُمْ أَلَمَّـــا تَعْرِفُـــوا مِنَّـــا اليَقِينَـــا

ولنا أن نلاحظ بداية، أنّ الشاعر كلما أراد أن يتحدث عن يقين ما، خاطب به طرفا آخر؛ الظعينة في المرة الأولى، وعمرو بن هند في المرة الثانية، وقبيلة بكر في المرة الثالثة، ما يعني في قراءة معينة، أنّ النسق الذي يتحرك فيه الشاعر، أو الذي يتولى تحريك وعيه، هو نسق يدرك أهمية حضور الآخر، فالآخر ضروري كي تُدْرِكَ الأنا ذاتها، إذ هي تتحرك دائما بين عالمي التعدد والتوحد[2]، لكنّ نصّ عمرو بن كلثوم، المشدود إلى نسق ثقافي قَبلي، يعلي فقط صَوتَ الأنا، ولا يسمع إلا خطابها، لا يعترف بآخر مُختلف، بل بآخر تابعٍ وذليل، ففي "ثقافة النسق لا مكان للمعارضة أو مخالفة الرأي، والآخر دائما قيمة مَلغية... ولن تضعه الثقافة في مرتبة الفحولة إلا بعد أن يثبت مقدرته على إسكات أي صوت سواه"[3]. إذ الظلم في الأنا، ليس مجرد صفة عارضة، ولكنه قيمة تعريفية[4]:

بُغـــــاةً ظَـــــالِمينَ وَمـــــا ظُلِمْنَـــــا وَلَكِنَّـــــا سَـــــنَبْدَأُ ظَالِمينَـــــا

[1]- عمرو بن كلثوم، الديوان، ص 84.

[2]- عزت قرني، الذات ونظرية الفعل، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 2001، ص 80.

[3]- عبد الله الغذامي، النقد الثقافي – قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص 198.

[4]- عمرو بن كلثوم، الديوان، ص 90.

إنّ الشاعر لا يسعى إلى تشكيل هويته وأناهُ القبلية، لأنّ هذه الهوية هي إنجازٌ قائمٌ بالنسبة له، وهي ليست بحاجة إلى تشكيل وبناء، ولكنه يسعى إلى احتواء الآخر، لا عَبْرَ لقائه والاعتراف بكينونته، بل عبر مواجهته، وفي هذه المواجهة تَفْرِضُ الأنا، الباحثة عن جدواها في الجماعة، هيمنتها وسلطتها العنيفة، وأُبُوّيَتَها المجازية والمقدسة:[1]

كَأَنَّـــــا وَالسُّـــــيوفُ مُسَـــــلَّلاتٌ وَلَـــــدْنَا النَّـــــاسَ طُـــــرًّا أَجْمَعِينَـــــا

وربما حقّ، وهذه المقاربة تشرف على نهايتها، أن يُطرحَ السؤال حول طبيعة العلاقة البنيوية التي تربط المقدمة الخمرية/الطللية، وبين الشرائح النصية اللاحقة لها، طالما أنّ الهاجس الأساسي هو البحث عن المرجعية المعرفية للمقدمة الطللية.

لقد سعت الصفحات السابقة أن تَتّبع المكوّن المعرفي في معلقة عمرو بن كلثوم، والذي تفترضُ أنّه يشكل خلفية الرؤيا عند الشاعر، فبدت المقدمة الخمرية، على الرغم من نهوضها على الحركة والتحوّل وتخصيب الكون الشعري، مقدمة طللية في الجوهر، فعجزت عن أن تكونَ ناظما وجوديا وثقافيا، يحقق الوجود الأكمل، الذي يخفف من حدة الشعور بالتناقض والفراغ والتناهي والفناء، وأمام هذا الفشل، كان الشاعر ينتقل من يقين إلى آخر، مما يتوهمه، مرة أخرى، قادرًا على أن يكون بديلا، فبحث عن جدوى أناه داخل الجماعة/القبيلة، وقد كان ذلك مؤهلا أن يحقق للذات اكتمالها، وقوتها، وصلابتها، إذ الأنا الجماعية، هي دائما أشد ثباتا وديمومة من الذات الفردية. لكن ما لم يقله النص، أو بالأحرى ظلّ يشير إليه ضمنيا، أنّ هذه الأنا الجماعية مُصابة بعطبٍ بنيوي هيكلي قاتل، ناتج تحديدًا، عن علاقتها بالآخر، أو عن أسلوب النظر إليه. وهي نظرة تقوم على الإلغاء والإعدام، ولا تتأسس على حسٍّ المشاركة والتواصل، وربما لذلك يشعر القارئ شعورا غامضا، بأنّ الشرّر الغاضب في المعلقة مرشح أن يحرق الجميع؛ السيد والمسود،

[1]– المصدر السابق، ص 88.

والقامع والمقموع مَعًا. وينتج عن ذلك كله، أنّ ما عَدّهُ الشاعر بديلا، يجسد جدوى الذات، ويقينا يحقق لها المنعة والخلاص من الفناء الذاتي والتاريخي والحضاري، هو مجرد وَهم.

4-4- التفكير مع النّاثر ضدّ الشاعر:

يواجه الباحث في النص العربي القديم، والجاهلي منه خصوصا، جملة كبيرة من الإشكالات يتعلق أغلبها بصحة نسبة النصوص إلى أصحابها، ذلك أنّ كثيرا من الاستنتاجات مرشحة للنسف من أصولها، في حالة ما إذا تمّ التأكد من نسبة النص، إلى غير صاحبه المتوهم في البداية.

ويبدو أنّه ليس أمام الباحث، في هذا الموقف، إلا أن يسلك أحد المسلكين؛ فهو إمّا أن يتخذ من الشك في نسبة النص منطلقا، فيقابل بين النصوص والروايات، ويراجع ما يتاح له من المصادر والمراجع. لكنه مع ذلك كُلّه لا يأمن من التعثر والاضطراب، خاصة إذا كانت المصادر والمراجع نفسها لا تقطع شكَّهُ بيقين.

أمّا الموقف الثاني، فهو أن يُعامِل النّص الذي وَصَلَ إليه، بِعَدِّهِ نتاجا كامل الأبوة والنسب، وإنّ إثارة الشك في ذلك، قد تكون مدعاة إلى التحرّز والاحتياط في التناول والحكم والاستنتاج، ولكنها قد تكون أيضا، وبالقدر نفسه، عائقا أمام التحرر في القراءة، وعطبا فادحا في سيرورة وانسيابية الفعل التأويلي.

يأتي هذا التقديم في سياق محاولة، يراها البحث مشروعةً وواعدة، تُقدّمُ مُقترحا نقديا – أرجو أن تُغْفَرَ جُرْأَتُهُ– يسعى إلى قراءة النص بالنص، أي المقابلة بين نصين ينتميان إلى شاعر واحد، ومع أنّنا قد ننظر إلى نصوص مبدع ما، في الغالب، على أنها نص واحد، لا باعتبار مصدريتها فحسب، بل بالنظر أيضا إلى أن الكاتب، كما تذهب إلى ذلك كثير من الدراسات، لا يكتب، في النهاية، إلا نصّا واحدا، توزع في كتابات عديدة. إلا أنّ ذلك لا يصحُّ دائما، إذ يمكن أن تُسْفِرَ المواجهة بين النصوص، عن قدرة أحد النّصّين على نقض الآخر، فما يخفيه الأول قد يكشفه الثاني، وما يُصِرُّ أحدهما على تغطيته وإضماره،

قد يعريه الآخر ويفضحُهُ، فنكون حينئذٍ أمام نُصوص تتصارع أنساقها، وتتواجه خطاباتها، ويملأ بعضُها فجواتِ بعضِها الآخر.

وسعيًا إلى تحقيق هذا المقترح، تذهب الفقرات القادمة إلى عقد مواجهة ثقافية بين معلقة الشاعر عمرو بن كلثوم، التي أفردت لها الصفحات السابقة، وبين نصّ آخر للشاعر نفسه، هو وصية أثبت مُحقق ديوانه "إميل بديع يعقوب" بعضها، نقلًا عن "الأغاني" لأبي الفرج الأصفهاني، والتي وردّت في الجزء الحادي عشر منه* ، كما نقل عن "أفرام البستاني"، في الموضع نفسه، تعقيبا، يشير فيه إلى الشكوك التي تحوم حول نص الوصية هذا، وصحة نسبتها إلى عمرو بن كلثوم اتكاء على معطى أسلوبي، هو تكلُّفها لما فيها من بديع لفظي، لا يناسب، في منظور "أفرام البستاني" أو رأي الأقدمين الذين اعتمد عليهم، أسلوبَ الشاعر ولا العصر الذي قيلت فيه، وهو هنا العصر الجاهلي.[1]

وقد اتيح لمكتبة البحث أن تتوافر على ما يمكن عَدُّهُ النّصَّ الكامل للوصية، وَرَدَ في سلسلة "كتاب في جريدة"، الذي بدأت منظمة اليونيسكو في إصداره منذ عام 1996، بالتعاون مع هيئات عربية، منها "مجلة لقمان" والتي وَرَد نصّ الوصية في عددها 111، بتاريخ: نوفمبر 2007. وسيتم إثبات النص كاملا في ملحق خاص في نهاية هذا البحث.

ويكمن الهدف من عقد هذه المواجهة بين النصين، في الكشف عن كيفية التقابل الضدي، ليس فقط بين شكلين من الكتابة، هما الشعر والنثر، ولكن بين نسقين مما يمكن تسميته "بالتفكير الإبداعي"، أي؛ بين نسق من الإبداع يقوم على المخيلة، والنزوع إلى

*ينظر: "الأغاني" لأبي الفرج الأصفهاني، تح: إحسان عباس وإبراهيم السّعافين وبكر عبّاس، دار صادر، بيروت، ط3، 2008، ج11، ص 40.

[1]– عمرو بن كلثوم، الديوان، ص 16.

أسطرة الواقع، وبين نسقٍ آخر يقوم على عقلنة التفكير، والميل إلى الحكمة، والحدّ من نُزُوّ الانفعال وتطرفه.

إنّ معلقة عمرو بن كلثوم شعر، والشعر أصل مكين في الثقافة العربية، ومكوّن هام من مكونات الذات المنتمية والمنحدرة من هذه الثقافة، وهو أيضا "خطابُ إثارة وفتنة يقوم على الكشف والإخفاء معًا"[1]، وهو بعد ذلك نتاج "نمط من الوعي غامض ومعتم"[2]، فهو يقتربُ من السِّحر في تشكُّله، إذ يقلب الواقع العيني، وينقله إلى النص ثم يحوّله إلى لغة[3]، والسحر مراوغة وقَلْبٌ وَنقْلٌ وتحويل، وهو يقترب من السحر في تلقيه ووظيفته التأثيرية، إذ يهيمن على المتلقي، عبر الجمال البارع الأخاذ، والغواية الفاتنة[4]، ولذلك تبدو معلقة عمرو بن كلثوم، وكأنها لا صلة لها بالواقع الفعلي، فهي إذن تؤسطرُهُ، وتضعُهُ في قلب العاصفة الشعرية.

وبالمقابل يأتي نصُّ الوصية نثرا، والنثر صوت الاعتدال والتوازن، صوت التجربة وهي في أكثر لحظاتها دفئا وهدوءا، إنّه صوت النسق المتضخم حين يعود إلى حجمه الطبيعي، فإذا أضفنا أنّ الوصيّة تُكتَبُ أو تُقالُ بعد أن يكون صاحبها قد بَلَغَ، عمرًا وتجربة، مرحلةً متقدمةً نحو الحكمة والاتزان وتهذيب الانفعال، أمكننا حينها أن ندركَ، كيف تعود الأشياء إلى أصولها، أو كيف يتمُّ الانقلاب على الأنساق التي ولدت في مراحل القوة والشباب والفتوة، في بُعديها الحقيقي أو المجازي.

تبدأ الوصية بالخطاب التالي: "يا بني قد بَلَغْتُ منَ العُمْرِ ما لم يَبْلُغْ أحدٌ من آبائي وأجدادي، ولابُدَّ من أَمْرٍ مقتبلٍ..."[5]، وتنتهي بالإقرار المستسلم "واعلموا أنّ الحكيمَ سليمٌ،

---

[1]– مبروك المناعي، الشعر والسحر، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 2004، ص12.

[2]– المرجع نفسه، ص 12. 13.

[3]– محمد لطفي اليوسفي، كتاب المتاهات والتلاشي، ص 203.

[4]– المرجع نفسه، ص 198.

[5]– عمرو بن كلثوم، في مجلة لقمان، سلسلة كتاب في جريدة، بيروت، ع111، نوفمبر، 2007، ص 5.

وأنّ السّيفَ كليمٌ، إنّي لم أَمُتْ ولكن هرِمت، وَدَخَلَتْني ذِلّةٌ فَسَكَتُّ، وَضَعُفَ قلبي فاهترأت..."[1].

وما بين الخطاب الأول، والإقرار الأخير، تتَتابُعُ الوصايا على غير هندسة ناظمة للنص، شأن الوصيةِ في الغالب، بِعَدِّها انثيالا خطابيا، يتعمد القِصَرَ في الجملة المسجوعة، "حتى يتاح للموصي أن يتنفس وأن يستريح وأن يتدبر ما يقوله، وحتى يتيسر للسامع أن يتابعَهُ ويفهم عنه".[2]

غير أنّ ذلك لا يمنع من رَصْدِ جملة من المضامين المركزية في وصية عمرو بن كلثوم، والتي يكاد أغلبها يتركز على مجموعة من المبادئ والقيم الأخلاقية، كالعفة، والكرم، والإحسان إلى الجار، ومبادئ المصاهرة، والغيرة على حرمات الذات والآخر معا، والإيجاز في القول والكلام، مثلما تتسع هذه المضامين لتشير إلى حتمية الموت، وتقلب الزمان، وتبدل الحال.

فإذا ما أتيح لنا أن نتأمل هذه الوصية، في علاقتها بالمعلقة، بدا منذ الوهلة الأولى التضاد الشديد بين جملها الثقافية، المنفتحة على خطاب ذاتٍ تدرك إدراكا واعيا حدود حركتها، وتعرفُ بيقينية هادئة مآلاتها (ولابدّ من أمرٍ مقتبلٍ، وأن ينزلَ بي ما نَزَلَ الآباء والأجداد، والأمهات والأولاد".[3] إنّ الحديث هُنا هو حديث عن الموت (أمرٍ مقتبل)، وهو صَوْتٌ يشمل في فعله الجميع (الآباء والأجداد والأمهات والأولاد)، فهو إذن، قوة عُليا وقاهرةٌ، تتنزّل وفق حتمية لا تُردّ (لابُدّ من أمرٍ...)، يعيها الناثر وعيًا متبصّرًا:[4]

والمـــــــــوتُ آخـــــــــرُ عِلَّـــــــــةٍ يَعْتَلُّهـــــــــا البَـــــــــدَنُ العَليـــــــــلُ

---

[1]– المصدر السابق، ص 5.

[2]– محمد بدر معبدي، أدب النساء في الجاهلية والإسلام، القسم الاول: النثر، مسنتزم الطبع والنشر، القاهرة، دط، دت، ص 16.

[3]– عمرو بن كلثوم، في مجلة لقمان، سلسلة كتاب في جريدة، ص 5.

[4]– أبو العتاهية، الديوان، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، دط، 1986، ص 358.

كما قال الشاعر.

لقد كان فعل الموت في المعلقة، عدا الإشارة التي وردت في مقدمتها الأولى، فعلا تنجزُهُ الأنا/ القبيلة، تفرضهُ على الآخر فرضًا، وتنزلهُ به إنزالًا لا مَهْرَبَ منه:[1]

نَجُـــذُّ رُؤُوْسَـــهُمْ فِـــي غَيْـــرِ بِـــرٍّ فَمَـــا يَـــدْرُوْنَ مَـــاذَا يَتَّقُوْنَـــا

وهي في الوقت نفسه، الذي تُنزله بالآخر، فهي تبدو متأبية عليه، تبدو وكأنها "أنا" لا تاريخية، أسلافها أحياء لا يموتون، وراهنها قوي لا يلين، والدنيا كلُّها تأتمر بأمرها:[2]

لَنَـــا الـــدُّنيا ومـــنْ أَمْســـى عَلَيْهَـــا وَنَـــبْطِشُ حـــينَ نَـــبْطِشُ قَادِرِينَـــا

فالنسق الذي كان يُحرّكُ المعلقة، كان نَسَقَ الأنا التي تضخمت إلى حَدِّ التورُّم، فكان مُضمرها هو هذا التمركز على الذات، الذي تُلغى فيه كُلُّ الذوات الأخرى، ويتمّ إقصاؤها لحساب شرعنة قيم الأنا المتعالية، بينما تأتي الوصية، وهي تعلن ولاءها لنسق آخر مختلف، هو نسقُ الذات المنفتحة على سؤال الموت في وداعة وقناعة، وسؤال الآخر، تقبلُهُ في سياق خضوع الجميع لمصير واحد، ففي الموت وحدهُ يمكن أن تذوب الفوارق، إذ الكلية المطلقة، هي الطبيعة المطلقة للموت.[3]

لقد أدرك الناثر ما لم يدركه الشاعر، أو قل، إنّ نسق الناثر ينقلب على نسق الشاعر، فالأنا في الناثر منفتحة على "الحياة الجيدة الخيّرة مع الآخرين ومن أجلهم."[4] وهي في الوصية تسعى إلى مأسسة قيم أخرى، مختلفة تماما عن تلك التي نجدها في المعلقة، ومن اللّافت أنّ الجُملَ التي تَرِدُ في الوصية تأتي قصيرة مكثفة ومركزة، تتغيّا الاقتصاد في كُلّ مكوناتها اللفظية والمجازية، فهي من هنا، أقرب إلى الحكمة، وتوتُّرها المجازي ضعيف

---

[1]– عمرو بن كلثوم، الديوان، ص 75.

[2]– المصدر نفسه، ص 80.

[3]– جاك شورون، الموت في الفكر الغربي، تر: كامل يوسف حسن، مراجعة: إمام عبد الفتاح إمام، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، رقم 76، أفريل 1984، ص 9.

[4]– بول ريكور، الذات عينها كآخر، تر: جورج زيناي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، نوفمبر 2005، ص 457.

في كثير من المواضع، وذلك يعني أنّ تَخَفُّفَها من حِدّة المجازية، هو علامةٌ على انفلاتها من سيطرة النسق، الذي عادة ما يتوسل بالجمالية والمجاز العالي، ليمرّر خطابَهُ، ويحوز على المقبولية في التلقي.

في جملة دالة وردت في بداية الوصية، وتموضعها في بداية النّصّ هو علامة على أهميتها، يقول عمرو بن كلثوم[1]: "...إني والله ما عَيَّرْتُ رَجُلًا قَطُّ أَمْرًا إلّا عُيِّرَ بي مِثْلُه، إنْ حَقًّا فَحَقًّا، وإنْ باطِلًا فَباطِلًا، ومَنْ سُبَّ سُبَّ، فكفّوا عن الشتم لأنه أَسْلَمُ لأعراضكم..." في هذه الفقرة الناهضة على جُمَلٍ ثقافية عديدة، يقرّ عمرو بن كلثوم بأنّه كان يُعَيّرُ الرّجال، عن حقٍّ، ولكن عن باطلٍ أيضا، وهو خطابٌ لا نجدُ له أثَرًا في المُعلّقة، وأنّ من تَعَرّضَ للناسّ بالسّبّ يجب أن ينتظر من النّاس سبّا، وهي، مرة أخرى، دلالةٌ غير حاضرة في المعلقة، ولذلك تأتي المرسلة واضحة، لا لُبس فيها: (فكفّوا عن الشتم لأنه أَسْلَمُ لأعراضكم).

فإذا كان على الأبناء في المعلقة أن يَرثوا المجد المغسول بالدّماء:[2]

وَرَدْنَ دَوَارِعـــــاً وَخَـــــرَجْنَ شُـــــعْثاً كَأَمْثَـــــالِ الرِّصَـــــائِعِ قَـــــدْ بَلَيْنَـــــا

وَرِثْنَـــــاهُنَّ عَـــــنْ آبَـــــاءِ صِـــــدْقٍ وَنُورِثُهَـــــا إِذَا مُتْنَـــــا بَنِيْنَـــــا*

فأنهم في الوصية مدعوون إلى وراثة مجدٍ آخر، هو مَجْدُ العِفّةِ والنزاهة وطهارة اللسان (فكفّوا عن الشتم لأنه أَسْلَمُ لأعراضكم).

وإذا كانت صورة البطل القبلي في المعلقة، هي صورة تقوم على القوة، والقوة الماديّة تحديدًا، وعلى الرغبة الدائمة في إنزال الهلاك بالآخر:[3]

بِأَنَّـــــا الْمُطْعِمُـــــوْنَ إِذَا قَـــــدَرْنَا وَأَنَّـــــا الْمُهْلِكُـــــوْنَ إِذَا ابْتُلِيْنَـــــا

---

[1]– عمرو بن كلثوم، في مجلة لقمان، سلسلة كتاب في جريدة، ص 5.

[2]– عمرو بن كلثوم، الديوان، ص 86.

*– الدّوارع: المدرعات، ودروع الخيل: ما تجلّلُ به من سلاح وآلة تقيها الجراح. الرصائع: الرصيعة: عُقدة العِنان.

[3]– المصدر نفسه، ص 88.

وعلى إنزال أقسى صُور الإذلال به:[1]

إِذَا بَلَـــــغَ الفِطَـــــامَ لَنَـــــا صَـــــبِيٌّ تَخِـــــرُّ لَـــــهُ الجَبَـــــابِرُ سَـــــاجِدِيْنَا

فإنّ البطل في الوصية يأخذ صورة مختلفة تماما، وأدوات بطولته، ليست بالضرورة سلاحا شاكيا، ولا قوة مادية مدمرة، بل غدت قيمًا معنوية، أكثر التصاقا بالشرط الإنساني الناضج فلا "خير فيمن لا يَغارُ لغيرِهِ، كما يَغَارُ لنفسه... ولا خير فيمن لا رَويّة لهُ عند الغَضَبِ."[2] و"أنّ أشجعَ القوم العَطوف... وأنّ الحكيمَ سليمٌ وأنّ السيف كليمٌ".[3]

ذلكم هو خطاب الوصية، أو خطاب النسق الثقافي حين يفكر بعيدا عن مضمراته وقُبْحيّاتِهِ، فيسعى تأسيسا على هذا التفكير إلى بناء منظومة قيمية أخرى تضمن لَهُ المعرفة التي يتحقق بها وجود الأنا لذاتها ولغيرها، في حركة دائمة من التواصل والتّآلف، بما يغني تجربتها في الحياة، ويخصب وجودها، ويُخفّف من ثمّ، من حدّة أسئلة الموت والفناء وعماء المصير، وربما ذلك هو ما عَبّرَ عنه عمرو بن كلثوم الناثر بلغتِهِ الخاصة وسمّاهُ "السلامة"، التي أسندها إلى الله "سَلّمَكُم رَبُّكُم وَحَيّاكُم."[4]

5-المقدمة الطللية وأنساق التعارض الوجودي:

1-عمرو بن قمينة وجدل المقدس والمدنّس:

يسترشد هذا الجزء من البحث في اقتراح العنوانين السابقين، بدراستين؛ تأتي كلّ واحدة منهما كخلفية لأحد العنوانين، فالأول منهما يستوحي فلسفة "مارتن هيدجر **Martin Heidgger**"، في كتابه "الكينونة والزمان"، ولكن أيضا عبر دراسات أخرى تناولت فلسفة "هيدجر"، من زوايا مختلفة، كتلك التي أنجزها الباحث "عبد الرزّاق الدّواي"، والموسومة بـ

[1]- المصدر السابق، ص 91.

[2]- عمرو بن كلثوم، في مجلة لقمان، سلسلة كتاب في جريدة، ص 5.

[3]- المصدر نفسه، ص5.

[4]- المصدر نفسه، ص 5.

"موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر: هيدجر، ليفي ستروس، ميشيل فوكو"*. والدراسة التي قدمها الباحث "إبراهيم أحمد"، والتي عنونها بـ: "إشكالية الوجود والتقنية عند مارتن هيدجر"**.

بينما يسترشد العنوان الفرعي، بدراسة أخرى للباحث عمر بن عبد العزيز السيف، الحاملة لعنوان: "بنية الرحلة في القصيدة الجاهلية، الأسطورة والرمز"***، والتي تناولت في فصلها الثاني الشاعر عمرو بن قميئة بالدراسة، ضمن عنوان هو: "ابن قميئة بين المقدس والمدنس"، ولكن في سياق دراستِهِ العامة للرحلة في القصيدة الجاهلية.

ومن المعلوم أنّ فلسفة "هيدجر"، ذات توجه وجودي واضح، "فهيدجر" هو مُفكر الوجود[1]، ومهمة الفيلسوف عنده هي إيضاح معنى الوجود[2]، ولذلك فهو يمعن في عملية تفكيك قاسية، تتغيّا "إحداث قطيعة مع ماضي الفلسفة، وتفكيك التراث الفلسفي السائد حتى "نيتشه **Neitche**"[3]، ذلك أنّ هذا التراث الفلسفي الممتد، يغرق في منظو "هيدجر" في "نسيان الوجود"، وهي الفكرة التي عَبَّرَ عَنْها بوضوح في مفتتح كتابه "الكينونة والزمان" بقوله:"إن مسألة الوجود أصبحت اليوم في طيّ النسيان"[4]، ومعلوم أيضا أنّ "هيدجر" يكون قد استفاد كثيرا من المنجز الظاهراتي، الذي أسّس لهُ أستاذُهُ "إدموند هوسرل

---

* – ينظر: عبد الرزاق الدّواي، موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر، هيدجر، ستروس، ميشيل فوكو، دار الطليعة، بيروت، دط، دت.

** – ينظر: إبراهيم أحمد، إشكالية الوجود والتقنية عند مارتن هيدجر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2006.

*** – ينظر: عمر عبد العزيز السيف، بنية الرحلة في القصيدة الجاهلية، الأسطورة والرمز، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2009.

[1] – إبراهيم أحمد، إشكالية الوجود والتقنية عند مارتن هيدجر، الدار العربية للعلوم–ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، ص 69.

[2] – المرجع نفسه، ص 70.

[3] – عبد الرزاق الدواي، موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر، هيدجر، ستروس، ميشيل فوكو، دار الطليعة، بيروت، دط، دت،ص 43.

[4] – المرجع نفسه، ص 42.

Edmund Husserl"، رغم إقراره شبه الدائم بأنّ طرحَه لمسألة الوجود "هي في النهاية شيء آخر مغاير تماما لموقف هوسرل الفلسفي الأصلي"[1].

غير أنّ الذي يعني هذه الصفحات، أساسا، ويقرّبها أكثر إلى نصّ الشاعر عمرو بن قميئة، هو تركيز هيدجر على شاغلين فلسفيين هما:

1-فكرة الوجود، بعّدها فكرة فلسفية، وهي في واقع الممارسة الإنسانية تظل فكرة عصية على التحقيق، انطلاقا من أنها تمثّل لحظة الامتلاء والانوجاد، والحضور، وأنّ الإنسان مدعوٌّ، كي يحقق الدخول في هذه اللحظة والانصهار في حُمّى الانوجاد والحضور، إلى أن يعي كينونته، باعتباره الكائن الوحيد الذي يفعل ذلك، ثم ينتقل من هذه الكينونة إلى الوجود.[2] وربما لذلك كان اهتمام "هيدجر" بالوجود، أكثر من اهتمامه بالموجود، أو إنه، بعبارة أخرى، لا يهتم بالموجود، الذي هو الإنسان هنا، إلا إذا تمثّل فعلا فكرة الوجود، بعيدا عن الإكراهات والمعيقات التي يفرضُها الآخرون على الذات، فتسقط كنتيجة لذلك في الملل والكآبة والابتذال.[3]

2-التمييز بين نوعين من الوجود الإنساني، يمكن تسمية الأول بـ"الوجود الماهوي" والذي يعني أنّ الماهية الحقيقية لوجود الإنسان، كامنة في تجاوز ذاته المستمر دائما نحو الممكن. أما الثاني فيمكن تسميته بالوجود الزائف، وهو ذلك الوجود الذي ينغمر فيه الإنسان في عالم الموجودات، فتضيعُ ماهيته، كنتيجة حتمية لذوبانه السلبي فيما سمّاهُ "كير كجور**S, Kierkgoord** " بالحشد، أو "القطيع" بتعبير "نيتشه"، أو "الهُمْ" **They**، بتعبير "هيدجر" نفسه.[4]

---

[1]- هيدجر، نقلا عن المرجع نفسه، ص 45.

[2]- إبراهيم أحمد، إشكالية الوجود والتقنية عند مارتن هيدجر، ص 71.

[3]- المرجع نفسه، ص 75.

[4]- جون ماكوري، الوجودية، تر: إمام عبد الفتاح إمام، مراجعة: فؤاد زكريا، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، رقم 58، أكتوبر 1982، ص 184.

وأتصوّر أنّ نصّ الشاعر عمرو بن قميئة، الذي تقاربه هذه الصفحات، يضع نفسه في قلب هذا الجدل الحاد بين الوجودين، يتمظهران نسقيا في ثنائيتين، هما المقدس والمدنس، فيكون "الوجود الماهوي"، هو الوجه المؤتلف مع فكرة المقدس، و"يكون الوجود الزائف"، هو التمثيل الإبداعي والثقافي لفكرة المدنس.

يقول عمرو بن قميئة[1]، وهو قديم جاهلي حدّ تعبير ابن قتيبة:[2]

غشـــــيتُ منـــــازلاً مـــــن آل هنـــــدٍ قِفـــــاراً بُـــــدّلتْ بعـــــدي عُفَيّـــــا
تُـــــبينُ رَمَادَهَـــــا ومَخَـــــطٌّ نُـــــؤْيٍ وأَشْـــــعَثَ مـــــاثِلاً فيهـــــا ثويَّـــــا
فَكَـــــادَتْ مِـــــنْ مَعَارِفِهَـــــا دُمُـــــوعِي تُهُـــــمُّ الشَّـــــأْنَ ثُـــــمّ ذَكَـــــرْتُ حيَّـــــا
وكـــــان الجهـــــلُ لـــــو أبكـــــاك رســـــمٌ ولســـــتُ أحـــــبُّ أن أُدعـــــى ســـــفيَّا*

تأتي هذه المقدمة الطللية لتتصدر قصيدة، يقول عنها الدارسون إنّها لا تقوم على موضوع رئيس، ولا تقف وراءها مناسبة توضّحُ الباعث على إنشادها[3]، فهي، من هنا، وبناء على تصورهم، تفتقد إلى ذلك المفتاح الذي يعلقه الشعراء عادة على أبواب قصائدهم[4]، والذي قد يمكّنُ القارئ من الدخول إلى عالم القصيدة.

وبصرف النظر عن وجاهة هذا الانطباع، والذي يبدو أنّه يتأسس عند أصحابه على أهمية الاتكاء على المعطيات السياقية في فهم النص، وعلى تصور أنّ مناسبة النص، يمكن أن تكون دليلا إلى مقولته المتوارية، فإن قصيدة عمرو بن قميئة تقوم على بنيةٍ، لا تخالف تقاليد القصيدة العربية القديمة في مكوناتها ورموزها، لكنها تخالفها في موضعة

---

[1]– عمرو بن قميئة، الديوان، تحقيق وشرح وتعليق: حسن كامل الصيرفي، جامعة الدول العربية، معهد المخطوطات العربية، دط، 1965، ص 128. 129. 130. 131.

[2]– ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص 364.

*– غشي المكان: أتاه. عفيا: دارسات، من عفا الأثر أي امحى واضمحل. المخط: الرسم والعلامة. النؤي: الحاجز الذي يرفع حول البيت لئلا يدخله الماء. الأشعث: الوتد. تهم الشأن: الهم: السيلان. الشأن: مواصل قبائل الرأس.

[3]– سعد العريفي، نسيج القصيدة الجاهلية، ص 83.

[4]– المرجع نفسه، ص 83.

وترتيب هذه المكونات، وفي طبيعة بعض الرموز التي تستحضرها، فهي تبدأ فِعلا بالمقدمة الطللية الممتدة نصيّا على مدار أربعة أبيات، وفيها غياب مُطلق لذكر الأمكنة، والتي تمّت الإشارة إليها بلفظ يشملها، دون أن يحددها (منازل)، وفيها أيضا خروج عن مألوف الشعراء، فالمنازل هنا قد لَحِقَها العَفَاءُ والإقفار، لا لأنّ الحبيبة قد غادرتها، بل لأنّ الشاعر، هو الذي فعل ذلك، وهي مرّة أخرى، قصيدة يرد فيها الفخر بالنفس قبل الحديث عن الرحلة[1]، ثم هي أخيرا، قصيدة تستبدل فيها الناقة، كأداة في الترحل، بالجمل، والذي سرعان ما ينخرط به الشاعر في مجال استعاري فيأخذ صورة حمار وحشي، يسلك مسلكا خاصا في التعامل مع أُتُنه إو إناثه.

فإذا ما عرفنا أنّ مقولة النص لا تنتقل فحسب، إلى المتلقي، عبر الدوال والملفوظات اللسانية التي يختارها الشاعر، ولكن أيضا عبر البناء النصي في هندسته للوحدات الشعرية، والمكونات النصية المختلفة، تقديما أو تأخيرا، زيادة أو حذفا، أمكننا أن ندرك أنّ قصيدة عمرو بن قميئة، تنطلق ضرورةً، من موقف خاص، ورؤية متجاوزةٍ لبعض التقاليد العتيدة، التي نهضت عليها القصيدة العربية القديمة.

فالمقدمة الطللية التي تصدرت القصيدة، تخلو من ذكر الأمكنة، كما أشير إلى ذلك في فقرة سابقة، وإذا كان حضور المكان في النص، يعني من حيث المبدأ، شيئا ما، فإن غيابَهُ، قد يعني، وبالقدر نفسه من الدلالة شيئا ما أيضا، وقد ذهب الباحث سعد العريفي إلى تفسير غياب الأمكنة في هذه المقدمة الطللية، بقوله: "إن عمروًا لا يحدد موضع هذه المنازل، بل يوردها بهذه الصيغة الدالة على التنكير والإطلاق..."[2]، ثم يستنتج بأنّ "هذا مؤشر على ضعف الارتباط بالمكان وعدم احتوائه على ذكريات لها في نفسه (الشاعر)

[1]– عمر بن عبد العزيز السيف، بنية الرحلة في القصيدة الجاهلية –الأسطورة والرمز، ص 174.

[2]– المرجع السابق، ص 85.

موقع، إذ لو كان هذا لحدد الموضع منتشيًا بذكره، طَرِبًا للتغني به"[1]. ليضع في نهاية الأمر، استنتاجه هذا ضمن نتيجة نهائية شبه جازمة، حين يقول: "إن هذا... يجعلنا على مقربة من الجزم بأن الشاعر لم يقف على منازل هند، ولم يمرّ بها، وإنما كان يسير على هدي القوم في قول الشعر".[2]

ويبدو أن هذه النتيجة، وبعد عرضها على النص، قد تظل بحاجة إلى إعادة توجيه، ومعاودة قراءة، فالباحث يَفتَرِضُ مُسْبَقًا أنّ ذكر الأمكنة في المقدمات الطللية، هو لازمة من اللوازم التي لا يُغَايرُ فيها الشاعرُ غيرَه، وإذا تصادف وأن فَعَلَ، فذلك لا يدل على رغبة منه في تأكيد خصوصية رؤيته، وتميز إبداعيته، أو يقوم دليلا على استقلالية يفرضها منطق النص وفرادة التجربة، بقدر ما يقوم في منظور هذا الباحث دائما، على أنّ الشاعر لا يعدو أن يكونَ مقلّدًا "يسير على هدي القوم في قول الشعر".[3]

إنّ غياب ذكر المكان، هو تماما كحضوره، دالٌّ ومعبّر، وربما جاز لنا أن نؤول الأمر بما ينسجم مع العنوان الرئيسي الذي انطلقت منه هذه الصفحات، فالشاعر عمرو بن قميئة يبدو من خلال النص واقعا تحت تجاذب قطبين؛ يضمران تعارضا وجوديا حادّا بين نسقين، الأول منهما يَشُدُّه إلى الحضيض، حيث الابتذال وفقدان القيمة، إنه الحضيض الذي يُدمّر الإحساس بالوجود الماهوي الذي تحدث عنه "مارتن هيدجر"، ويقذف بالشاعر في حمأة الوجود الزائف، الذي تتردد فيه أصداء الخيانة وانهيار قيم الرجولة والفروسية النبيلة، فكتب الأخبار تروي أن الشاعر قد طُعن في صميم كبريائه ومروءته، بعد أن احتالت عليه زوج عمه "مرثد بن سعد"، وقد كانت ذات جمال، وحملت في قلبها حبّا مكتوما لعمرو بن قميئة، والتي دَعَتْهُ في غيبة عمّه، وراودته عن نفسه، ولكنه أبى على

[1] – المرجع السابق، ص 85.

[2] – المرجع نفسه، ص 85.

[3] – المرجع نفسه، ص 85.

نفسه أن يغشاها وقال: "لقد جئتِ بأمرٍ عظيم، وما كان مثلي ليدعى لمثل هذا، والله لو لم أمتنع عن ذلك وفاء لأمتنعنّ عنه خوف الدناءة والذكر القبيح الشائع عني في العرب"[1]. والخبر بهذه الصورة يضع القصيدة في بؤرة الصراع بين المقدس والمدنس، بل إنّه يذكّر بقصة النبي يوسف عليه السلام[2]، كما تتداعى من الخبر أيضا، أصداء غامضة ذات حمولة ثقافية معروفة مرتبطة، تحديدا، بصورة المرأة الغاوية، تلك التي يتفجر جسدها أنوثة وشهوانية، ولكن أيضا، خداعا ومكرا وغواية وخطيئة. فعلاقة الشاعر بالمرأة، إذن، علاقة مضطربة ومأزومة، وربما استطاعت هذه الحادثة، أن تحفر عميقا في لاوعي الشاعر، وأن تصوغ رؤيته، ليس للمرأة فحسب، بل للمؤنث من كل جنس. ألم يختر عمرو بن قميئة أن يرحل على جمل بدل أن يتخذ في ذلك ناقة، على سُنّة غيره من الشعراء؟

فإذا أدركنا جملة هذه المعطيات، التي لا تنطق بها السياقات الخارجية فحسب، بل تعضدها أيضا السياقات النصية الداخلية، أمكننا أن ننظر إلى خُلو المقدمة الطللية من الأمكنة، يذكرها الشاعر ويُعدّدُها، ويفصّل في طبوغرافيتها وتضاريسها، على أنّه علامة على خواء اللحظة الطللية، فالطلل مرتبط بالمكان، والمكان مرتبط بالمرأة، والمرأة عند عمرو بن قميئة كائن يشدّ إلى العوالم السفلية، إنها كائن ينتمي إلى المُدنّس، والنتيجة أنّه لا مكان حقيقيا يمكن أن يَنشدّ الشاعر إليه.

لقد عوّدنا الشاعر العربي القديم على تأثيث اللحظة الطللية بتفاصيل كثيرة، يدين حضور جزء كبير منها لحضور المرأة، ولذلك فالطلل يغادرُ كلّ روائه وحيويته بمجرد أن

[1]– أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، ج18، ص 100.101.

[2]– عمر بن عبد العزيز السيف، بنية الرحلة في القصيدة الجاهلية –الأسطورة والرمز، ص 177.

ترحل المرأة، لكن اللافت أنّ "منازل" عمرو بن قميئة لم تُصب بالعفاء والاندراس، لأن امرأة هجرتها، بل لأنّ الشاعر هو الذي أتى ذلك:[1]

غشـــــيتُ منـــــازلاً مـــــن آل هنـــــدٍ قِفـــــاراً بُـــــدّلتْ بعـــــدي عُفَيّـــــا

فالمنازل أقفرت وتعفّت معالمها، بعد أن غادرها الشاعر. والسؤال هو:

ما دلالة هذا الانقلاب في الأدوار؟

إنّ الأمر هنا، يعود بنا إلى التعارض الحاد بين نسقين من الوجود؛ الأول منهما سلبي، هو نتاج التهمة التي تطارد الشاعر، ووصمة الخيانة التي سعت زوج عمّه "مرثد بن سعد"، إلى إلصاقها به، والتي هام الشاعر، من جرائها، على وجهه في الصحراء، ضائعا وشريدا، حتى "سمته العرب عَمرًا الضائع لموته في غُربةٍ وفي غير أَرَبٍ ولا مَطلَب".[2]

إنّه نسق الابتذال واللابطولة، الذي يُصرُّ الشاعر على أن لا يُحشر فيه:[3]

وكـــــان الجهـــــلُ لـــــو أبكـــــاك رَسْـــــمٌ ولســـــت أُحِـــــبُّ أن أدعـــــى سَـــــفيَّا

....

يُحـــــــاذر أن تبـــــــاكرَ عـــــــاذلاتٌ فيُنبـــــــأ أنّـــــــه أضـــــــحى غويّـــــــا

أما ثانيهما، فهو نسق المقدس، حيث يتمّ نمذجة الصورة المتعالية للفارس العربي، وقيم الكمال الروحي والأخلاقي، وربما حتى الجسدي[4]، فالمقدّس من هنا هو موقف تكون فيه الكائنات والأشياء مستبعدة من العالم الدنيوي المدنس، إنّه القوة الخفية، الخيرة والرهيبة، التي يعتقد بأنها وراء كل سلطان، وكل سعادة.[5] ولذلك كان النزوع نحو القدسي، والنفور الشديد من السفاهة:[6]

---

[1]– عمرو بن قميئة، الديوان، ص 128.

[2]– أبو فرج الأصفهاني، الأغاني، ج18، ص 100.

[3]– عمرو بن قميئة، الديوان، ص 131.

[4]– حسن مسكين، الخطاب الشعري الجاهلي –رؤية جديدة، ص 136.

[5]– يوسف شَلْحُد، بُنى المقدس عند العرب قبل الإسلام وبعده، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1996، ص 23.

[6]– عمرو بن قميئة، الديوان، ص 131.

..... ولســـــت أُحِـــــبُّ أن أدعـــــى سَـــــفيًّا

ومن الغواية:[1]

يُحـــــــاذر أن تبـــــــاكرَ عـــــــاذلاتٌ فيُنبـــــــأ أنّـــــــه أضـــــــحى غويّـــــــا

هو السبيل إلى تحقيق الوجود الأكمل، من أجل الوصول إلى ذلك الشيء الذي يكون وحده ضروريا كما تبشر بذلك فلسفة "مارتن هيدجر".[2]

وسيظل الصراع بين الوجودين؛ الأصيل والزائف، يتماهيان شعريا وثقافيا مع فكرتي المقدس والمدنس، بحيث يكون تحقيق الوجود الأصيل مرتبطا ارتباطا واضحا بنزعة تقديسية وطهرانية، في حين يندغم الوجود الزائف بفكرة المدنس، وقد كانت وحدة الفخر بالنفس، التي أعقبت المقدمة الطللية مباشرة، كثيفة الدلالة على سجالية هذا الصراع. يقول عمرو بن قميئة:[3]

ونـــــدمانٍ كـــــريم الجـــــدِّ سمـــــحٍ صَـــــبَحْتُ بســـــحرةٍ كأســـــاً ســـــبيّاً

يُحـــــــاذر أن تبـــــــاكرَ عـــــــاذلاتٌ فيُنـــبـــأ أنّـــــه أضحى غـــــــويّـــــا

فقـــــالَ لنَـــــا : ألاَ هَـــــلْ مِـــــنْ شـــــواءٍ؟ بتعـــــــريضٍ ، و لمْ يكميـــــــهِ عيَّـــــــا

فأرســـــــلتُ الغُـــــــلامَ و لم أُلبّـــــــثْ إلى خـــــــيرِ البوائـــــــك تَوْهَرِيّـــــــا

فنـــــاءَتْ للقيـــــامِ لغـــــيرِ ســـــوقٍ وأتبعُهَـــــــا حُـــــــرازاً مشـــــــرفيًّا

فظـــــلَّ بنعمـــــةٍ يُســـــعى عليـــــه وراح بهـــــا كريمـــــاً أجفليّـــــا*

تنخرط هذه الوحدة الفخرية، في لحظة احتفالية منفتحة على واحدة من القيم التي دَارَ عليها جزء كبير من المتن الشعري العربي القديم، هي قيمة الكرم، والتي تبدو في وجه من

---

[1]– المصدر السابق، ص 131.

[2]– عبد الرزاق الدواي، موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر، هيدجر، ليفي ستروس، ميشيل فوكو، ص 43. 44.

[3]– عمرو بن قميئة، الديوان، ص 32. 33. 34.

* يكميه: يكتمه. البوائك: وهي الناقة السمينة الفتية الحسنة. ناءت: نهضت بمشقة. الجراز: السيف القاطع. أجفليّ: ذاهب تيّاه.

وجوهها، ردًّا أخلاقيا، وسلوكا عمليا، يناوئ به الشاعر فكرة الموت، أكثر مما تبدو تأسيسا وتأثيلا لمعنى الحياة، إذ العطاء الكريم هو ما يحقق استمرارية الذات بعد موتها:[1]

أَحاديـــث تَبقـــى والفَـــتى غَـــيرُ خَالِـــدٍ إِذَا هـــو أَمْسَـــى هَامـــةً فَـــوْقَ صُـــيَّرِ

وتتلبّس هذه القيمة بلحظة تزيدها تجليّا وكثافة، وهي لحظة الشّراب، كما هو واضح في أبيات عمرو بن قميئة السابقة. وهي لحظة تختلف جذريّا عن تلك التي رأيناها عند الأعشى، ففي الوقت الذي انتهى الحديث عن الخمرة عند الأعشى إلى الموت:[2]

وَإِنّـــا سَـــوْفَ تُـــدْرِكُنَا المَنَايـــا مُقَـــدّرَة لنـــا وَمُقَـــدَّرينا

ينتهي الحديث عن الخمرة عند عمرو بن قميئة، إلى جلسة مسامرة، نُحرت فيها(خير البوائك تَوْهَرِيّا)، وإلى – وهذا هو الأهم– نِعمةٍ غامرةٍ، هي وليدة لحظة الكرم والعطاء:[3]

فظـــلَّ بنعمـــةٍ يُســـعى عليـــه وراح بهـــا كريمـــاً أجفليّـــا

غير أنّ الملفت في كل ذلك، هو أنّ الشاعر عمرو بن قميئة أقامَ صَرْحَ كَرَمِهِ، وشيّدَ بطولته المنمذجة في الاحتفال بالندامى والخمرة والشواء، على ما يمكن تسميته بـ "قتل الأنثى"، والأنثى هنا هي الناقة التي قتلها مرتين؛ فعل ذلك مجازيا، في المرة الأولى، حين استبدل بها الجمل في الرحلة:[4]

وكنـــتُ إذا الهمـــومُ تضـــيَّفتني قريـــتُ الهـــمَّ بـــأهوَجَ دوســـريَّا

بُـــويزل عامِـــهِ مِـــردى قـــذَافٍ علـــى التأويـــبِ لا يشـــكو الوُنَيَّـــا*

---

[1]– عروة بن الورد، الديوان، تح: عبد المعين الملوحي، مطابع وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دط، 1966، ص 66.

[2]– عمرو بن كلثوم، الديوان، ص 66.

[3]– عمرو بن قميئة، الديوان، ص 134.

[4]– المصدر نفسه، ص 135. 136.

* الدوسري: القوي الضخم الشديد من الإبل، ومؤنته: دوسر ودوسرة. بوزيل: تصغير بازل، الجمل إذا استكمل سنته الثامنة وطعن في التاسعة. مردى: الحجر الثقيل، قِذاف: سريع. التأويب: سير النهار إلى الليل.

ثمّ فَعَل ذلك، حقيقة أو تخيلا، حين نحرها طعاما في مجلس الشراب، وأمَرَ غلامَهُ أن يجعل من لحمها الطّري، ومن سنامها الطويل الممتلئ، شواء للندامى:[1]

فأرسلتُ الغُلامَ و لم أُلبّثْ إلى خيرِ البوائك تَوْهَرِيّا

فنَاءَتْ للقيامِ لغيرِ سوقٍ وأتبعُهَا جرازاً مشرفيّا*

فالشاعر، إذن، يضعنا في وحدة الفخر هذه، في قلبِ الجدل بين الصورة النموذجية للبطل المتسامي، الذي يسعى إلى حيازة وجود أصيل تتحقق فيه الكينونة الكاملة، والإحساس بالامتلاء والحضور، وبين وجود آخر تنمحي فيه بطولة الإنسان، وتنهار قيمه، بفعل عوائق الدنس التي تقف في الطريق، ولأنّ الأنثى ارتبطت في مخيال الشاعر عمرو بن قميئة بهذه الإعاقة، فقد قرّر قتلها مرتين كما سبقت الإشارة إلى ذلك.

ويزداد هذا التوجس من الأنثى/ المدنس، ظهورا في الوحدة الأخيرة من القصيدة، وهي أطول وحداتها، وهي تلك التي انصرف فيها الشاعر للحديث عن جَمَلِه (الأهوج الدّوسري)، والذي سينخرط به الشاعر، بسرعة، في عملية مشابهة مع الحمار الوحشي، ولعلّ أولى علامات هذا التوجس من الأنثوي، تتبدى في محاولة الشاعر كسر المواضعة اللغوية، بحيث يؤنث المذكرُ للإيحاء بسلبيته، ويُذكر المؤنث لبث الدلالة الإيجابية فيه، وهي عملية ثقافية بامتياز، إذ اللغة مُؤسَّسَةٌ في كثير من ظواهرها على تحيزات ثقافية كثيرة[2]، فمفردة "الهموم"، التي تَرِدُ في البيت الأول من وحدة "الجمل"، هي جمع تكسير مؤنث، لمفرد مُذكّر هو "الهَمُّ"، فالشاعر، إذن، أنّث المذكر للإيحاء بسلبية الأنوثة، وهو أمرٌ، يعود ليذكّرنا، بالعلاقة المضطربة والمأزومة بين الشاعر والمرأة، اتساقا مع الغواية

---

[1]– المصدر السابق، ص 132. 133.

*– لم أُلَبّث: لم أبطئ ولم أتوقف. البوائك: جمع بائكة الناقة السمينة الفتية الحسنة. تَوْهَرِيّا: السّنام الطويل. جراز: السيف القاطع.

[2]– عبد الله محمد الغذامي، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط3، 2006، ص 11.

التي مورست ضدّهُ، فنظر إلى كل مؤنث نظرته إلى كُلّ مدنس. أما مفدرة "الهمّ"، الواردة في الشطر الثاني من البيت الأول دائما:[1]

وكنـــــــتُ إذا الهمـــــــومُ تضـــــــيَّفتني قريـــــتُ الهـــــمَّ بـــــأهوَجَ دوســـــريًّا

فهي من الهمّة، أو عقد القلب على فعل شيء قبل أن يفعل[2]، والهمّة كما هو معروف لفظ لمؤنث، غير أنّ الشاعر ذكّرهُ، "ليكمل صوغ فلسفته التي ترى في الأنوثة عنصر شر وفي الذكورة عنصر خير".[3]

أما العلامة الثانية التي تكرّس تراتبية الأنوثة والذكورة، بعدّهما تعبيرا عن نسقين متضادين، تقديسا وتدنيسا، فهي تلك التي تتمظهر عبر سلوك الحمار الوحشي وردود أفعاله، فالصورة المعتادة التي يقدمها النص الشعري العربي الجاهلي عن هذا الكائن الحيواني، أو هذا الكائن النصي/ "الورقي"، أنه حيوان غيور، يصرف فصل الربيع مع أتُنه، أو أتانِه مفردة، في مراتع خصيبة، ينعمان فيها بالكلإ والظل، ويظهر كفاحا مستميتا في الدفاع عن حماه وعن أتانه، لذلك يبدو دائما لصيقًا بها، وعلى جسده القوي آثار كدمات وجراح مندملة، نتيجة مقارعته لبقية الفحول الأخرى، غير أن الصيف الذي يأتي حارًّا وقائظًا يعوز هذا الثنائي أو القطيع جميعا إلى الماء[4]، "وعند هذه المرحلة العصيبة التي يتهدد فيها بقاء الحُمر، تنشط حركة الشخوص وتقع كامل المسؤولية على الحمار الوحشي قائد القطيع لإيجاد مخرج من هذه الأزمة"[5].

وحينها يدير هذا الحيوان بَصَرَهُ في أرجاء الأرض، مُعتليًا مكانا مُرتفعًا، وتهديه حواسه وذاكرته إلى مورد ماء، فيسوق قطيعَهُ مندفعًا به إلى المورد، يتقدّم حينًا ويتأخر آخر،

---

[1]– المصدر السابق، ص 135.

[2]– المصدر نفسه، ص 135.

[3]– عمر بن عبد العزيز السيف، بنية الرحلة في القصيدة الجاهلية –الأسطورة والرمز، ص 187.

[4]– سعد العريفي، نسيج القصيدة الجاهلية، ص 73.

[5]– المرجع نفسه، ص 73.

حتى إذا بَلَغَ منبع الماء، تَفَحّصَ الموقع تَفَحُّصَ المستريب ليأذن لإناثه بورود الماء، غير أنّ الصورة تنقلب إلى فزع ونفارٍ بمجرد أن ينطلق سهمٌ مُعْوِلٌ، يختلف بين أقدام الإناث الواردة والظمأى، وينكسر على حجارة المنبع، لتظهر في خلفية المشهد صورةُ صياد خائب، يجرّ هزيمته إلى زوجه وأبنائه الذين يتضوّرون جوعًا.[1]

هذه هي الصورة التي يقدمها المتن الشعري العربي القديم للحمار الوحشي، غير أنّ المقابلة بين تفاصيل هذه الصورة المكرسة، وبين الصورة التي تقدمها قصيدة عمرو بن قميئة، تكشف عن استثناءات مهمة، تؤكد من حيث المبدأ العام، أنّ تقاليد القصيدة العربية ليست ثابتةً ولا قارّةً، على عكس ما تذهب إلى ذلك كثير من الآراء، وتؤشر من حيث خصوصية قصيدة عمرو بن قميئة سريان فكرة المقدس والمدنس، كهاجس مركزي يهيمن على وعي النص ولاوعيه مَعًا.

فالحمار الوحشي في هذا النص مُدِلٌّ وأخدري، والمدِلُّ في اللغة هو الواثق بنفسه، التَّياهُ[2]، الذي قد يستغني عن غيره، أما "الأخْدَري"، فتعني قاموسيا الفحل من الخيل أفلت فتوحش وضَرب في العانات، فكان نتاجها حمر الوحش المعروفة[3]. فإذا ما أردنا أن نؤوّل هذه الاختيارات اللغوية والأسلوبية، ربما أمكننا أن نلتمس في صورة الحِمار المُدِلّ الأخدري، نموذجًا متعاليًا لبطولة عمرو بن قميئة، المتأسسة على النزاهة والفرادة، فهو يبدو مستغنيا بنفسه، واثقا بها، تغنيه رجولتُه عن كل أنوثة، إذ هو لا يكتمل بها، بل ينتقص، كما يستفاد من الأخبار المنسوجة حول القصيدة، وفي مفردة "الأخدري"، ما يحيل على أنّ الشاعر ينسب الحمر الوحشية إلى الأب لا الأم[4] "على الرغم من صعوبة تحديد

---

[1]– المرجع السابق، ص 74.

[2]– عمر بن عبد العزيز السيف، بنية الرحلة في القصيدة الجاهلية –الأسطورة والرمز، ص 187.

[3]– المرجع نفسه، ص 187.

[4]– المرجع نفسه، ص 190.

الأب في الجنس الحيواني، لاسيما في غير المستأنس"[1]، وهي الدلالة التي لا تكفّ عن السفور في كلّ مرة، واضعةً المتلقي وجهًا لوجه أمام فكرة الأنوثة المدنسة، والذكورة المقدسة.

وبتأكيد هذه الصدامية بين المقدس والمدنس، من خلال تحققهما نصيا في الأنوثة والذكورة، يصرُّ الشاعر على توسيع المسافة بين الحمار الوحشي وبين قطيع الإناث التي يرد بها الماء، فإذا كان الشعراء يلحون على ملازمة الحمار الوحشي لإناثه ملازمةً لصيقةً، لغرض الحماية، أو لتأكيد الفحولة، أو لإظهار الغيرة، فإن عمرو بن قميئة يلح أن يظل الحمار الوحشي بعيدًا عن القطيع، واقفًا على مسافةٍ، هي مسافة وقاية المقدس من أدران المدنس، ولنا أن نلاحظ كيف اتخذ لنفسه مكانا قصيًّا:[2]

تَمَهَّـــلَ عَانـــةً قَـــدْ ذَبَّ عَنْهَـــا يَكُـــونُ مَصَـــامُهُ مِنْهَـــا قَصِـــيًّا*

ومن اللافت أنّ هذا البعد الذي يختاره الحمار الوحشي، أو يختاره له الشاعر، يأخذ اتجاهين؛ الأول منهما أفقي، والثاني عمودي، فمفردة "قصيًّا" السابقة تؤشر للبعد الأفقي. بما يعني أنّ الحمار الوحشي يقف على أرضٍ واحدة مع أُتُنِهِ، لكنه بعيد عنها، بينما تأتي مفردة "العليا" في قوله:[3]

مُشـــيحاً هـــل يـــرى شَـــبَحاً قَريبـــاً ويـــوفى دُونَهَـــا العَلَـــمَ العليَّـــا**

لتؤشر للبعد العمودي، بما يعني أنّ الحمار الوحشي، ينتمي جنسيّا إلى هذه الحمر، ولكنه يتفوق عليها.

---

[1]– المرجع السابق، ص 190.

[2]– عمرو بن قميئة، الديوان، ص 139.

*–عانة: القطيع من حمر الوحش. ذَبَّ: دفع عنها ومنع. مَصَامُهُ: مقامها.

[3]– المصدر نفسه، ص 145.

** العَلَم: الجَبَل.

وفي النص جملة من العلامات التي تؤسس دلاليا وثقافيا لهذا التّعارض الشديد بين المقدس والمدنس، قد لا يتسع المجال لتقصي تمظهراتهما النصية جميعا. غير أنّه قد يكون من المهم أن نختم هذه المقاربة إلى الإشارة إلى أنّ كثيرا من كتب الأخبار تشير إلى أن عمروا بن قميئة، هو الذي رافق الشاعر امرأ القيس في رحلته المعروفة إلى قيصر طلبًا للثأر لأبيه، وأنّهُ هو من عَنَاهُ حين قال:[1]

بَكـــى صَـــاحِبِي لَمّـــا رأى الـــدَّرْبَ دُونـــه وأيقـــــنَ أنّـــــا لاحقـــــانِ بقيصـــــرا

فَقُلـــتُ لَـــهُ: لا تَبْـــكِ عَيْنُـــكَ إنّمَـــا نحـــــاوِلُ مُلْكـــاً أوْ نُمـــــوتَ فَنُعْـــذَرَا

وإنْ كان هذا الخبرُ مما ينتمي سياقيًّا، إلى المعطيات اللانصية، التي قد يكون الاتكاء عليها في قراءة النص مُضَلِّلًا، فإنّ سيرة القصيدة العربية القديمة، وحركتها المندفعة في الزمان والمكان، وسيرورة تلقيها المركبة والمعقدة، تجعل من هذه الأخبار والقصص المحيطة بنص ما، سجلات إضافية ومرافقة، تظل مرتبطة بِه بوشيجة معينة، وربما لذلك يقيم النقد الثقافي، والدراسات الثقافية بعامة، وزْناً لهذه السجلات، لا لأهميتها في ذاتها، بل لأنّها تترجم مناخًا معينا من التلقي، ووسطا حيويا تتدافع فيه الأخبار حول النص، والتي تأتي في الغالب مكتنزة بطاقات إيحائية ورمزية وثقافية كثيفة.

ولذلك فإنّ الحديث عن مرافقة عمرو بن قميئة للشاعر امرئ القيس في رحلته التي استنجد فيها بقيصر الروم، طلبًا للثأر لأبيه، يمكن أن يُنبئ عن نمذجة نهائية لفكرة القداسة التي ظلّت تشكل شاغلا وجوديًّا عند عمرو بن قميئة، وهي الفكرة التي كانت تتمظهر بمقاييس العصر، في الوفاء، والمغامرة، والإقبال على عظائم المهام والمسؤوليات، فرحلتُهُ إذن، هي التجلي المقدس للوفاء لصديقٍ، قال عن نفسه:[2]

إذا قُلـــتُ هَـــذا صـــاحِبٌ قَـــد رَضـــيتُهُ وَقَـــرَّت بِـــهِ العَينـــانِ بُـــدِّلتُ آخَـــرا

---

[1]– امرؤ القيس، الديوان، ص 65. 66.

[2]– المصدر نفسه، ص 69.

كَـــذَلِكَ جَـــدّي، مـــا أُصـــاحِبُ صـــاحِباً مِـــنَ النـــاسِ إِلّـــا خـــائَني وَتَغَيَّـــرا

وهي أيضا، التمثيل الأسمى لفكرة المغامرة في مجاهل الصحراء، وأتونِ الهاجرة:[1]

وهـــــاجرةٍ كـــــأُوار الجحـــــيم قطعـــتُ، إذا الجنـــدبُ الجـــونُ قـــالاَ

وليـــــلٍ تَعَسّـــــفتُ دَيْجـــــورَه يخـــافُ بـــه المُـــدلِجُوَن الخَيَـــالا*

ثم هي أخيرا العلامة البارزة على الرغبة في القيم الكبرى، مُلْكًا وَعَزْمًا وحضورًا ومجدًا:[2]

فـــتىً يَبْتَنِـــي المَجْـــدَ، مِثْـــلُ الحُسَـــا مِ أَخْلَصَـــهُ القـــينُ يَوْمـــاً صِـــقَالاً*

وخلاصة ما يمكن الوصول إليه، بَعْدَ هذه المحاورة القارئة لقصيدة عمرو بن قميئة أنّ الشاعر الجاهلي لم يكن يصوغُ خِطابَهُ الشعري ضمن أنساق إبداعية وثقافية مغلقة، فتكون القصيدة حينها تجليّا لهذه الأنساق وتعبيرا عنها، ولكنه كان يفكّر نسقيًّا في الوجود المحيط به، وضمن هذه الدائرة من التفكير والاشتغال الواعي، كان يُدرِكُ الحدود القائمة بين الكائن والممكن، وبين الواقع والمتوقع، وهو وإنْ ظلّ في مستواه السوسيولوجي، أو السوسيوثقافي مرتبطا، شأن كل البشر، بلحظته الفردية والاجتماعية المفروضة، فإن نُصوصَهُ الشعرية كانت تُضمِرُ وعودًا قوية لتجاوز هذا الكائن إلى ذلك الممكن، واختراق هذا الواقع إلى المتوقع، لذلك كانت اللحظة المعرفية في قصيدة عمرو بن قميئة مرتبطة بما سيأتي لا بما أتى، وربما لذلك كانت مقدمته الطللية بلا طَلَلٍ بالمعنى المتعارف عليه، إذ فِعْلُ الخُصوبَة كامن فيه، لا في المرأة (قِفارًا بُدِّلَتْ بَعْدي عُفيًّا)، وكانت بطولة الإنسان عندهُ، مرتبطة دائما، بقدرته على تجاوز ذاته باستمرار، نحو الأجمل والأقدس والأبقى.

---

[1]– عمرو بن قميئة، الديوان، ص 120. 122.

*– القين: الحدّاد.

[2]– المصدر نفسه، ص 116.

*– صقالا: جلاء، من صقل الشيء إذا جَلَاهُ.

الفصل الثالث

المقدمة الطللية والمخيال الإسلامي الجديد

1- الإسلام والتأسيس للمخيال الشعري الجديد:

1-1- بؤس الوثنية وتعالي الوحدانية.

1-2- النقلة الثقافية: من القبيلة إلى المدينة.

1-3- التمثيل الشعري للعالم الجديد بين القطع والوصل.

2- كعب بن زهير وتسنين الامتثال:

2-1- معمارية القصيدة وهويتها.

2-2- مقدمة الأنساق المتداخلة.

2-2-1- النسق الغزلي.

2-2-2- النسق الطللي.

2-2-3- النسق المعرفي.

2-3- الناقة ورحلة الانتقال من المجهول إلى المعلوم.

3- العباس بن مرداس وسيرورة التحولات النسقية:

3-1- هامشية الطلل ومركزية الهوية الجديدة.

3-2- الهوية الجديدة

4- تحولات الطلل الكبرى، من العمى إلى البصيرة

4-1- توسيع الظاهرة الطللية.

4-2- التناقض النسقي.

5- حسان بن ثابت وصراع المرجعيات الثقافية.

5-1- الطلل المقدس.

5-2- جدل الثابت والمتحول/اليقين الكذب في الخطاب الطللي.

ظلت العلاقة بين الدين والشعر، بعدّهما نسقين معرفيين، من أكثر الإشكالات غموضا والتباسا، ففي الوقت الذي تذهب فيه بعض الآراء إلى ربط الشعر في جذرية ميلاده الأول بالدين، أو ببعض الطقوس الدينية والشعائرية، أو حتى بالأسطورة، التي تُعدُّ مرحلة بدائية من مراحل التفكير الميتافيزيقي، وأول تجسيد للأفكار العامة[1]، انطلاقا من أنّ كُلّا من الدين والشعر والأسطورة ينزع نزوعا بنيويا وأصليا إلى المُقدّس، لا باعتباره مرحلة في تاريخ الشعور البشري، بل عنصرا أساسيا في بنية هذا الشعور[2]، بما يعني، من وجهة نظرٍ معينة، أن تجربة الإنسان في الوجود، إنما هي تجربة دينية، ففي المستويات الأكثر قِدَمًا من الثقافة الإنسانية، فإنّ العيش بصفة كائن بشري هو في ذاته عمل ديني[3]، وأن تصبح إنسانًا يعني أن تكون متدينًا.[4]

أقول إذا كانت بعض الآراء تذهب إلى ذلك، فإنّ بعضها الآخر يذهب بالمقابل إلى فك الارتباط بين الدّين والشعر، وذلك من خلال التأكيد على أنّ كُلّا منهما، يسلك في طريقه إلى المعرفة أو الحقيقة مسلكًا مختلفًا عن الآخر، رغم ما يبدو من تشابه بينهما في جوهر التجربة، فالشعر هو الفعالية المعرفية والجمالية، التي تصدر عن منطقة الشعور المحض[5]، ولذلك فارتباطه بالعالم هو ارتباط وجداني، ولأنّ هذا الوجه الوجداني من الوجود الإنساني، لا يكاد يستقر على حال، إذ هو متقلب دائما، فإنّ الشعر يقيم في هذه الحاجة الدائمة إلى أن يكون عونًا للذات لا لكي تستعيد توازنها فحسب، بل لكي تتصل بعالمٍ أكثر اكتمالا وجمالا وحيوية. أما الدّين فهو نظامٌ ذو نزعة شمولية مطلقة، والارتباط

---

[1]– محي الدين صبحي، النقد الأدبي الحديث بين الأسطورة والعلم، دراسات مترجمة، الدار العربية للكتاب، دط، 1988، ص 8.

[2]– ميرتشيا إلياده، البحث عن التاريخ والمعنى في الدين، ترجمة وتقديم: سعود المولى، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2007، ص 22.

[3]– ميرسيا إلياد، تاريخ المعتقدات والأفكار الدينية، تر: عبد الهادي عباس، دار دمشق، ط1، 1986، ص 9.

[4]– المرجع نفسه، ص 9.

[5]– محي الدين صبحي، النقد الأدبي الحديث بين الأسطورة والعلم، ص 9.

بالعالم في التجربة الدينية ليس وجدانيا فحسب، كما في الشعر، بل هو وجداني وعقلي، ولذلك فهو يتصل اتصالا وثيقا بكل مكونات الحياة النفسية. الدين منظومة تنزع نحو الوثوقية، لذلك يمثل كل دين بالنسبة لأتباعه الملاذ الآمن الذي يختفي فيه الآني والطارئ والمؤقت، وربما لذلك أيضا تمثل فكرة الخلود مقولة مركزية في جميع الأديان، لأنها تجسد فكرة العزاء في عالم يخترقه التغير والتحول، وتسيطر عليه عوامل الموت والفناء.

أما الشعر فهو خطاب انشطاري انشقاقي، وهو حدث إبداعي مشروط بالحياة وتناقضاتها وتقلباتها، التي يعيشها الشاعر فردا، أو جمهور متلقيه جماعةً، حتى وإن ادّعى أنه، وعبر حدوسه الغنية، وتنبؤاته الخارقة، وحسه الرؤيوي يستطيع أن يحقق للشاعر حالة من الانفصال عن الحياة[1]، وأن يقدمه "مخلوقا مقدسا قادرا على أن يخترق الحجب وصولا إلى الحقيقة الكامنة وراءها"[2]، فلا يكون الشاعر حينها إلا رائيا عارفا متعاليا لا ينطق إلا بالمطلقات.[3]

الشعر استغراق معرفي وجمالي في أشياء الحياة، ولكن من أجلها أيضا، وقد يكون إصرار بعض الآراء على فكرة انفصاله عن الحياة والواقع، انطلاقا من قدرة بنائه لعوالم موازية، إنما هو في الواقع إصرار على إلحاق الشعر بالفلسفة، "فيصبح الفن عيانا فلسفيا ينصرف فيه الفنان عن الواقع العملي"[4].

والواقع أنه ليس في تصور هذه المقدمات النظرية التي تُساقُ في بداية هذا الفصل، أنّ توسع النظر في علاقة الدين بالشعر، بقدر ما تسعى إلى إثارة السؤال حول طبيعة هذه العلاقة بين النسقين؛ يمثل الدين منهما مرجعية معرفية وروحية شاملة، تستقطب كل أبعاد

---

[1]–ساندي سالم أبو سيف، قضايا النقد والحداثة – دراسة في التجربة النقدية لمجلة (شعر) اللبنانية– المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005، ص 77.

[2]– المرجع نفسه، ص 77.

[3]– المرجع نفسه، ص 77.

[4]– زكريا إبراهيم، مشكلة الفن، مكتبة مصر ودار مصر للطباعة، دط، دت، ص 158.

الحياة إلى منظومتها، وتعطي لممارسات الإنسان في الوجود معنى خاصا، ليأتي الشعر بعد ذلك، أو أثناء ذلك، لا ليؤسس روحية دينية جديدة، بقدر ما يتخذها مرجعية، تتسرب أنساقها إليه، على غرار ما تتسرب إليه أنساق الحياة والثقافة الأخرى، اجتماعية أو سياسية أو فكرية أو فلسفية.

1-الإسلام والتأسيس للمخيال الشعري الجديد:

ليس من شك أنّ مجيء الإسلام في ظرفية روحية وتاريخية وحضارية متأزمة، كانت الجماعة العربية، تحديدا، تنوء فيها تحت أعباء مخيال شديد التركيب والتعقيد، سمَّتْهُ كتب التاريخ بـ"الجاهلية"، وأكّد النص القرآني هذا التوصيف في أكثر من آية*. أقول ليس من شك أنّ هذا المجيء مثّل لحظة مفصلية في تاريخية الوجود العربي، تكاد تجسّد في تقلبها وتوترها، ما يسميه الباحثون بلحظة "التحول في النموذج"، وهو اصطلاح مرتبط بالنقلات المعرفية والثورات العلمية التي تتغير فيها ومعها النظرة إلى العالم بالتوازي مع التغير والتحول الذي يحدث في النماذج التي كان يُنظر من خلالها إلى العالم والوجود والإنسان.[1]

لقد كان العقل والوجدان الجاهليان يسيران بفعل الإعاقات الوجودية، وحدة الانكسارات المعرفية والاجتماعية نحو الأزمة، التي تنغلق فيها الإجابات على نفسها، وكان الشاعر العربي الجاهلي يقف باستمرار أمام شواهد الفقد، محصورا في تشاؤمية[2]، تغامر كآلية من آليات التعويض صوب الانتقال من أقصى النقيض إلى أقصى النقيض، إنّ الأمر يبدو

---

*وردت كلمة الجاهلية في القرآن أربع مرات، وبدلالات مختلفة ومتقاربة، على التكذيب بالقدر مرة، وعلى التمييز والمفاضلة غير العادلة مرة، وعلى إظهار المرأة ما يقبح إظهاره مرة ثالثة، وعلى العصبية للآلهة مرة أخيرة. ورد ذلك كله في الآية: 154 من سورة "آل عمران"، والآية: 50 من سورة "المائدة"، والآية: 33 من سورة "الأحزاب"، والآية: 26 من سورة "الفتح".

[1]-توماس كون، بنية الثورات العلمية، تر: شوقي جلال، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، رقم 168، ديسمبر 1992، ص 151.

[2]-سلام الكندي، الراحل على غير هدى، شعر وفلسفة عرب ما قبل الإسلام، ص 187.

وكأنه "يتعلق بثقافة معلقة ضمن تجربة الفقد"[1]. أو تجربة "الهدر"، إذ ليس في وجودية الإنسان العربي شيء لم يتعرض لشكل من أشكال الاستباحة وسَحب القيمة[2]، فالزمن سالب مرعب[3]، "يفرق بين الإنسان وبين ما جمعَ، وأشاد، وأنسل، واستعلى بحكم، أو مركزٍ، أو جاه"[4]، ولذلك استوى رمزًا للنهاية والفناء، وقد كشف القرآن الكريم عن هذا التصور الجاهلي، في سورة "الجاثية"، في قوله تعالى[5]: ﴿وَقَالُوا مَا هِيَ إِلَّا حَيَاتُنَا الدُّنْيَا نَمُوتُ وَنَحْيَا وَمَا يُهْلِكُنَا إِلَّا الدَّهْرُ﴾.

والمكان الذي يتبدى فيه أثر الزمن، يبدو في الغالب خَرِبًا، تسيطر عليه عوامل التغيير والتحول، والإنسان إزاءهما يبدو خاضعًا لهما بوصفهما قوتين خارجيتين تسيطران على حركية وجوده ووعيه، ولذلك كان يرى وجوده هامشيا في الكون بالنظر إلى فاعليتهما في تدمير حياته[6].

لقد كانت هذه الفترة الموسومة بالجاهلية، مرحلة حاسمة بالنسبة لتاريخية العرب، لأنها كانت مسرحا لاضطرابات عارمة، وصراعات حضارية، بين روحيات حضارية متناقضة، وتيارات فكرية ودينية مختلفة[7]، وربما لذلك كان مجيء الإسلام صدمة عقلية وروحية حقيقية، اهتزت معها وثوقية الإجابات التي قدمتها المعرفة الجاهلية، وتولدت مع هذا الاهتزاز أسئلة جديدة، انقسمت معها الحالة الفكرية والروحية العربية، إلى تيارات مختلفة، أقبل جزء منها على الدين الجديد، يتبنى قيمه، ويؤمن بمنظومة مقاصده، وأوامره، ونواهيه، وينظر إليه إيديولوجيةً جديدةً وشاملة، قادرة عبر خطابها القرآني تحديدا، أن

---

[1]–المرجع السابق، ص 188.

[2]–مصطفى حجازي، الإنسان المهدور – دراسة تحليلية نفسية اجتماعية– ص 28.

[3]–علي شلق، الزمان في الفكر العربي والعالمي، دار ومكتبة الهلال، بيروت، دط، 2006، ص40.

[4]–المرجع نفسه، ص 41.

[5]–سورة الجاثية، الآية 24.

[6]–هلال الجهاد، فلسفة الشعر الجاهلي– دراسة تحليلية في حركية الوعي الشعري العربي– ص 32.

[7]–المرجع نفسه، ص 71.

تفسر قضايا الإنسان والمجتمع والكون، وأن تقدم حلولا جذرية للمعضلات الكبرى، التي أرّقت عقله ووجدانه، بينما وقف جزء من الجماعة العربية إزاء هذا الدين الجديد موقف الرافض المستنكر لأنساقه المختلفة؛ في الإيمان، كما في الأخلاق، وفي السياسة، كما في الاجتماع، وفي غير هذه الأبعاد المشكّلة لنظام الحياة وأنشطتها، وقد كان رفض هؤلاء واستنكارهم قائما على قاعدة رفضهم لدعوة هذا الدين إلى تحطيم النسق الديني القديم، لا الخلقي بالضرورة، وحرصه على التأسيس لمعنى جديد لوجود الكائن، مثلما كان رفضهم قائما أيضا على مناهضة هذا الدين، كنتيجة لإلحاحه الدائم على الانتقال بالجماعة من طور القبيلة إلى طور الأمة، ومن الانفلات المكاني والمجتمعي إلى الانضباط الذي تفرضه المدينة الإسلامية، وهي عناصر بنيوية جديدة، بدت وكأنها تهديد حقيقي لمصالح هذه الفئة، السياسية والاجتماعية والاقتصادية.

لينتهي الأمر عند فئة ثالثة، لم تكن على وفاق تام مع القيم الجاهلية، لأسباب كثيرة ومتعددة، ولكنها لم تستطع، في اللحظة نفسها، أن تستوعب حركة التاريخ المندفعة نحو الأمام، بفعل الدين الجديد، ولا أن تأمن جانب تلك المتغيرات الجذرية التي كان يشهدها الواقع ويمور بها، دون أن يمتلكوا لذلك تفسيرا واضحا، ولا أن تكون بين أيديهم أدوات تحقيق هذا التفسير، وكان يجب أن يمرّ وقت ما حتى تستوعب عقولهم، حجم ما مسّها من اضطراب وزلزلة.

لقد أحدث الإسلام أثرا كبيرا في نظام الحياة، وكانت قيمة الأشياء لا تني تتغير، فارتفعت قيمة أشياء، وانخفضت قيمة أخرى، وغدت مقومات الحياة في نظر إنسان

المرحلة غيرها بالأمس[1]. وكان الإسلام في سعيه نحو إحداث هذه النقلة، يرسم للحياة مثلا أعلى غير المثل الأعلى للحياة في الجاهلية[2].

إن الأمر هنا يتصل اتصالا وثيقا بالأنساق الثقافية، وهي آخذة في التبدل بحيث تشرع المنظومات الروحية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية الجديدة في الحلول بديلا عن المنظومات القديمة، وقد كان حلول تلك المنظومات، وانحسار هذه يتم بعسر، وفي ساحة الوعي واللاوعي معا.

ولَإِنْ كانت كثير من أدبيات النقد، والتاريخ الأدبي في عمومها، تشير إلى أنّ الواقع أو النشاط الإبداعي، هو بطبيعته أبطأ في الانخراط في التغير والتحول من بقية الأنشطة والفعاليات الإنسانية الأخرى، نظرًا لارتباطه بتقاليد تتجاوز القشرة الخارجية لبنية الوعي، لتتسرب إلى الغور العميق من بنية اللاوعي، فإن النقلة التي أشارت إليها فقرة سابقة، كانت تتقدم لتشمل أبعاد ومناحي الحياة جميعها.

إن حركة الحياة والواقع تبدو في أحيان كثيرة أسرع من حركة الفعل الإبداعي أو الفكري المعبّر عنها، والذي يظل بحاجة إلى زمن أطول نسبيّا، كي يستوعب جملة التغيرات والتحولات المتسارعة أمامه، وكي يكتسب وعيًا نوعيًّا جديدا، قادرا على فهمها وتأويلها، وهو وعي ينشأ في الغالب من حركة الجدل بين ما استقرّ من الأنساق في الثقافة والفكر والإبداع، وبين التشكلات النسقية الجديدة. غير أن ذلك كله قد لا يسوّغُ القولَ بأنّ القصيدة العربية في صدر الإسلام تحديدا، ظلّت مرتبطة ارتباطا كليا بنموذجها السابق لها في العصر الجاهلي، وأنّ مكوناتها البنيوية كانت تتحرك بمعزل عن النقلات النوعية والتحولات المعرفية التي تأسست عليها هذه المرحلة الجديدة، إذ يبدو أنه من غير المعقول

[1]–أحمد أمين، فجر الإسلام– بحث عن الحياة العقلية في صدر الإسلام إلى آخر الدولة الأموية– دار الكتاب العربي، بيروت (لبنان)، ط10، 1969، ص 75.

[2]–جولد زيهر، نقلا عن المرجع نفسه، ص 76.

أن يطال التغيُرُ التاريخَ السياسي، وأن يخترق التحولُ المنظومةَ الاجتماعيةَ، وأن تتغير العلاقة بين الأرضي والسماوي، دون أن يتأثر الأدب، والشعر تخصيصا، بذلك كله[1].

فإذا صحّ ان الشعر كان يمثّل في مجرى الحياة العربية القديمة، لا مجرد أداة للتعبير، بل علامة وجود، وأنه "أصل ونموذج"[2]، و"جوهر لا ينفد معدنه"[3]، بتعبير أبي زيد القرشي، وأنه ديوان علم العرب، ومنتهى حكمهم، به يأخذون وإليه يصيرون[4]، بلغة ابن سلام الجمحي، بما يعني أنه لا يغادر صغيرة ولا كبيرة مما تصطرع به حياتهم، فإنّ إمكانية القول بأنّه كان قد استجاب للتغيرات الجديدة، وتمثّل تمفصلاتها العميقة في بنية الحياة والوعي العربيين، تظل إمكانية مشروعة ومتوقعة، إذ كيف يمكن أن يختلف الدين، والقيم والأخلاق، دون أن يتبع ذلك تطور في الأدب وتحول في أفكاره وأساليبه.[5]

لقد تأسست هذه التحولات الجذرية على حرص الإسلام كمنظومة شاملة، ومن خلال الخطاب القرآني، تحديدا، على صناعة رؤية جديدة للعالم، تستند في جوهرها إلى إعطاء معنى جديد للأشياء، يتكرسُ من خلاله مفهومان مركزيان؛ روحية جديدة ومغايرة تأخذ بُعدا تصاعديا، ينشدُ فيه الوعي إلى الأعلى، ونزوع قيمي يتجاوز مادية الأشياء، وأهميتها في ذاتها، إلى مستوى وظيفتها الضامنة لسعادة الإنسان، انطلاقا من فِعل التسخير الربّاني لأشياء الكون لخدمة الإنسان، وقد عبّر النص القرآني بوضوح عن ذلك في قوله تعالى[6]: ﴿ وَسَخَّرَ لَكُم مَّا فِي السَّمَاوَاتِ وَمَا فِي الْأَرْضِ جَمِيعًا مِّنْهُ إِنَّ فِي ذَٰلِكَ لَآيَاتٍ لِّقَوْمٍ يَتَفَكَّرُونَ ﴾.

---

[1]– سعيد حسين منصور، حركة الحياة الأدبية بين الجاهلية والإسلام، دار القلم، الكويت، ط1، 1981، ص 29.

[2]– أدونيس، كلام البدايات، ص 7.

[3]– أبو زيد محمد القرشي، جمهرة أشعار العرب، ص 37.

[4]– ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، قراءة وشرح: محمود محمد شاكر، ج1، ص 24.

[5]– سعيد حسين منصور، حركة الحياة الأدبية بين الجاهلية والإسلام، ص 30.

[6]– سورة الجاثية، الآية 13.

وربما يكون مهما أن يشار إلى أن تقصي العلامات الثقافية والروحية، التي أسست للتحولات التي ترتبت عن مجيء الإسلام، قد يكون نافلة تنجر إليها هذه الصفحات دون أن تأمن تكرار ما ذهبت إليه كثير من الدراسات المهتمة بتلك الثورة الروحية والاجتماعية والسياسية التي أحدثها الإسلام، غير أنه قد يكون من المهم أيضا، أن يُشار إلى أنّ هذه العلامات الثقافية والروحية كانت مداخل حقيقية في التأسيس لمخيال جديد، ويمكن على سبيل التمثيل رصد بعض هذه العلامات التأسيسية، والتي قد لا تتصل بالمخيال الشعري اتصالا مباشرا، بقدر ما تتصل بمخيال أوسع هو المخيال الثقافي، وهي:

1-1-بؤس الوثنية وتعالي الوحدانية:

تُعدّ فكرة التوحيد والوحدانية من أكثر المفاهيم الدينية، التي أعطاها الإسلام بُعدا عقديا وروحيا شديد التماسك والوضوح، إذ كان الجزء المكي من القرآن الكريم قد أسّس أكثر مبادئ العقيدة على فكرة التوحيد.

وإذا كان البعد العقدي أو الروحي لهذا المبدإ، هو مما توسعت فيه كثير من الدراسات، وكشفت عن أثره وفاعليته في الانتقال بالجماعة العربية تحديدا، من الوثنية إلى الإيمان بإله واحد، فإنّ الذي يشغل العنوان المقترح السابق هو كيفية اشتغال مفهوم التوحيد كتصور في الوجود تأسست عليه فلسفة الحياة في الإسلام، وكمفهوم إيماني نقض مفهوما سابقا هو الشرك، الذي لم يكن قائما على التعدد فحسب، بل كان قائما على الصراع بين الآلهة المعبودة، والتي كانت الحياة بجميع موجوداتها تنقسم بموجبها انقساما حادّا وحَدّيًّا، بحيث ينتهي كل نوع من أنواع الموجودات إلى إله يخصّه، وتنصرف كُلّ قبيلة

أو مجموعة من القبائل إلى إله خاصّ أيضا، يظل حكرا عليها، ولا ترضى لها شريكا في عبادته*.

فالتوحيد بهذا التصور ناهضٌ على أبعاد ومستويات متعددة؛ الديني والروحي والوجودي والثقافي، وهو في هذا المستوى الأخير يأخذ كمفهوم جديد، حركةً دائبة من الصعود والنزول، فهو إذ يظلُّ دعوةً إلى التعالي والعروج، ينشدُّ من خلالها الإنسان إلى الأعلى، أو إلى الخالق الأوحد، الذي يشمل فِعلُ خلقه الجميع كما أخبر القرآن الكريم[1]: ﴿ يَا أَيُّهَا النَّاسُ اعْبُدُوا رَبَّكُمُ الَّذِي خَلَقَكُمْ وَالَّذِينَ مِن قَبْلِكُمْ لَعَلَّكُمْ تَتَّقُونَ﴾. فهو أيضا يتنزل ليحكم مسلكيات الإنسان ويؤطر رؤيته لذاته وللعالم في الآن نفسه.

لقد تأسس الوعي الجاهلي على التعدد والتيه والفقد، وبدت الثقافة المعبرة عن هذا الوعي ثقافة قائمة على القلق والاندثار[2]، وربما كانت تجربة الطلل من أشد التمظهرات الإبداعية والثقافية لهذا النمط من الوعي المشرع على المتعدّد والمُشَتّت[3]، وإن كان إعلان الوحدانية بالتواتر النصي الكثيف، الذي جاء في جملة هائلة من الآيات القرآنية، بمثابة جمع الكلّ في "الواحد"[4]، الذي هو الخالق وسيد الحياة والموت والبعث، وربُّ المعقول[5]، الذي أعطى للعالم معنى من خلال "ضمانه الانسجام لهذا العالم"[6].

فإذا كان العالمُ في المنظور الجاهلي، يتجه بجميع عناصره ومكوناته نحو المحو، الذي يبدو دائما، ومن خلال كثير من النصوص، هوّة تنزلق نحو عتمتها الأشياء، فإنّ المنظور

---

*ينظر: أبو المنذر هشام بن محمد بن السائب الكلبي، كتاب الأصنام، تحقيق: أحمد زكي باشا، دار الكتب المصرية، القاهرة، ط3، 1995، ص 9 وما بعدها.

[1]–سورة البقرة، الآية 21.

[2]–سلام الكندي، الراحل على غير هدى– شعر وفلسفة عرب ما قبل الإسلام، ص 187.

[3]–المرجع نفسه، ص 188.

[4]–المرجع نفسه، ص188.

[5]–المرجع نفسه، ص 188.

[6]–المرجع نفسه، ص 188.

الإسلامي الجديد الساعي إلى تأسيس مخيال ثقافي وشعري مغاير نَقَضَ فِعلَ التبئير الجاهلي القائم على المحو، إلى تبئير آخر قائم على الثبات والديمومة، فالله واحدٌ أحدٌ في كلّ زمان ومكان، وكلّ النّاس ينحدرون من أصلٍ واحدٍ، بموجب فعل الخق الواحد، وعلة الخلق الأولى[1]: ﴿يَا أَيُّهَا النَّاسُ اتَّقُوا رَبَّكُمُ الَّذِي خَلَقَكُم مِّن نَّفْسٍ وَاحِدَةٍ وَخَلَقَ مِنْهَا زَوْجَهَا وَبَثَّ مِنْهُمَا رِجَالًا كَثِيرًا وَنِسَاءً وَاتَّقُوا اللَّهَ الَّذِي تَسَاءَلُونَ بِهِ وَالْأَرْحَامَ إِنَّ اللَّهَ كَانَ عَلَيْكُمْ رَقِيبًا﴾، وكُلّ الناس أيضا صائرون إلى مرجع واحد[2]: ﴿ يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا عَلَيْكُمْ أَنفُسَكُمْ لَا يَضُرُّكُم مَّن ضَلَّ إِذَا اهْتَدَيْتُمْ إِلَى اللَّهِ مَرْجِعُكُمْ جَمِيعًا فَيُنَبِّئُكُم بِمَا كُنتُمْ تَعْمَلُونَ﴾.

إنّه نسقُ اليقينيات الكبرى، الذي تهتز فيه القناعات والمسلمات القديمة، وربما كانت ممانعة كثير من أطياف المجتمع العربي حينها لهذا الدين الجديد، نابعة في عمقها اللاوعي من عدم قدرة العقل العربي على أن يُغادر النسق الذي صيغت فيه رؤيته للحياة والموت والإنسان، والوجود برمته، وربما لهذا السبب أيضا كان النص القرآني يلح باستمرار على تبئيس الماضي، لا بدلالته على الزمن، إذ الزمن هو الدهر، والدهر هو الله، كما ورد في الحديث القدسي[3]: "يؤذيني ابن آدم يسبّ الدهر، وأنا الدّهرُ بيدي الأمر، أقلّب الليل والنهار."، وإنما بحمولته الثقافية والدينية، والتي يُشكّل توارث العبادة الوثنية بُعدا من أبعادها[4]: ﴿وَإِذَا قِيلَ لَهُمُ اتَّبِعُوا مَا أَنزَلَ اللَّهُ قَالُوا بَلْ نَتَّبِعُ مَا أَلْفَيْنَا عَلَيْهِ آبَاءَنَا أَوَلَوْ كَانَ آبَاؤُهُمْ لَا يَعْقِلُونَ شَيْئًا وَلَا يَهْتَدُونَ﴾.

---

[1]– سورة النساء، الآية1.

[2]– سورة المائدة، الآية 105.

[3]– أبو عبد الله محمد بن إسماعيل البخاري، صحيح البخاري، دار ابن كثير للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، بيروت، ط1، 2002، ص 77.

[4]– سورة البقرة، الآية 170.

لقد قَلَبت فكرة التوحيد الرؤى والدلالات والمجازات، وحملت مفردات اللغة تحت تأثير هذه الفكرة دلالات جديدة، إذ اللغة هي الصورة الناطقة للثقافة، وهي وحدة عقلٍ وشعور، وهي الرمز الأول للهوية[1]، ولذلك فإنّ كُلّ تغير يمس بنية الوعي، سرعان ما تتبدى آثارُهُ في المعجم، ضيقا واتّساعا، وغنىً وفقرًا. فمفردة "الدار" أو "الديار"، التي ظلّت في المعجم الشعري الجاهلي مرتبطة بالمكان، ومكان الطلل تحديدا، وظلّت مشحونة بدلالات الخراب والخرس والاندثار، أصبحت في سياق هذا التحول المعرفي والديني الجديد، المعبّر عنه قرآنيا تدلّ على اليوم الآخر، أي يوم الحساب[2]. وفي القرآن الكريم إشارات عديدة إلى هذه الدلالة[3]:﴿وَمَا هَـذِهِ الْحَيَاةُ الدُّنْيَا إِلَّا لَهْوٌ وَلَعِبٌ وَإِنَّ الدَّارَ الْآخِرَةَ لَهِيَ الْحَيَوَانُ لَوْ كَانُوا يَعْلَمُونَ﴾. بل إنّ هذه المفردة نفسها أخذت بعد ذلك بُعدًا صوفيا وروحيا يحيل على الديار الروحية[4].

لقد أعاد الإسلام وهو يؤسس للعلاقة بين الأرضي والسماوي، تشكيل رؤية الإنسان لنفسه وللعالم من حوله، وتنزلت فكرة التوحيد، كواحدة من أشد المفاهيم والمبادئ التي أعطت لهذه العلاقة معنى جديدا، سعيا إلى استنبات ثقافة جديدة ترمم التصدع الذي مسّ الإنسان الجاهلي في لغته ومكانه وزمانه.

1-2-النقلة الثقافية: من القبيلة إلى المدينة:

كان يمكن أن يأخذ هذا العنوان صياغة أخرى مثل: "من القبيلة إلى الأمة" لأنّ المقابلة فيه تتمّ بين وحدتين معروفتين في التركيب السياسي والاجتماعي؛ هما "القبيلة" و"الأمة"،

---

[1]- أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط2، 1989، ص 87.

[2]- سلام الكندي، الراحل على غير هدى -شعر وفلسفة عرب ما قبل الإسلام- ص 191.

[3]- سورة العنكبوت، الآية 64.

[4]- محي الدين بن عربي، الفتوحات المكية، تحقيق وتقديم: عثمان يحي، تصدير ومراجعة: إبراهيم مدكور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، السفر1، ج2، ط2، 1985، ص 77.

وهو ما قد لا يحيل عليه العنوان الأول لأن لفظ المدينة عادة ما يُذكر مقابلا للبدو أو البداوة، وليس للقبيلة كما تقترح هذه الفقرة.

ومع ذلك فقد آثرت الصياغة المقترحة الأولى، لا لأنّ المدينة تعادل الأمة على حد تعبير "الفيروزأبادي"[1]، بل لأنّ المدينة تمثل في حركية المجتمع العربي والإسلامي التركيبة السياسية والاجتماعية الجنينية، والتي سارت في حركتين متضادتين ومتكاملتين في اللحظة نفسها، إذ في البرهة التاريخية الحاسمة، التي كان فيها الدّين الجديد يسعى إلى إقامة مفهوم الأمة تنظيرا وممارسة، كان في اللحظة نفسها آخذًا في شّل حركة مفهوم القبيلة، وتحطيم أنساقه وأعرافه، تنظيرًا وممارسة أيضا.

فالمدينة وفق هذا التصور "نظام حضاري"[2]، وهي إطار مكاني وثقافي، "لما يجيش به المجتمع من الحركة والتشكل المستمر للقيم وأنماط الحياة... بل هي عُمقٌ للحركة والتشكل، وباعث لهذه الحركة ومحصلة لها في نفس الوقت"[3].

ولذلك فهي من وجهة نظر سسيولوجية تمثل التشكل الجنيني الأول لمفهوم الأمة، حيث يسود التفاعل بدل التدابر، والاتصال بدل الانقطاع، وحيث الكلية التي تعترف بالتعدد والاختلاف (الشعوب والقبائل)، طالما أنّ معيار المفاضلة لم يعد وفق ثقافة القبيلة قائما على النسب والعراقة والعدد، بل على معيار التقوى ﴿إِنَّ أَكْرَمَكُمْ عِندَ اللَّهِ أَتْقَاكُمْ﴾[4]، وهو المعيار الذي يحقق خيرية الأمة، كما عبّر القرآن الكريم[5]: ﴿ وَلْتَكُن مِّنكُمْ أُمَّةٌ

---

[1]– الفيروزأبادي، القاموس المحيط، مراجعة: أنس محمد الشامي، زكريا جابر أحمد، دار الحديث، القاهرة، دط، 2008، ص 1518 (نسخة إلكترونية).

[2]– مختار علي أبو غالي، المدينة في الشعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، رقم 196، أبريل 1995، ص 65.

[3]– المرجع نفسه، ص 63.

[4]– سورة الحجرات، من الآية 13.

[5]– سورة آل عمران، الآية 104.

يَدْعُونَ إِلَى الْخَيْرِ وَيَأْمُرُونَ بِالْمَعْرُوفِ وَيَنْهَوْنَ عَنِ الْمُنكَرِ وَأُولَئِكَ هُمُ الْمُفْلِحُونَ﴾.

والواقع أنّ هذه الفقرات ليست معنية بالعودة المستفيضة لمفاهيم الأمة الفلسفية والتاريخية، بقدر ما هي معنية بمحاولة الكشف عن أثر النقلة النوعية التي أحدثها الإسلام في بنية الوعي الاجتماعي والسياسي، وهو يلحُّ على نقل الجماعة العربية من طور القبيلة إلى طور المدينة، باعتبارهما نمطين مختلفين، يهندسان وعيا ثقافيا، يقوم كلّ منهما على أنساق معيّنة من الأفكار والعلاقات.

ولعله من المهم أن يشار هنا إلى أنّ هذه النقلة لم تتم –كما قد نتوهم– بصورة مفاجئة ولا آلية سريعة، ذلك أن مثل هذه التحولات الاجتماعية والسياسية كثيرا ما تأخذ حركة بطيئة، تُقاس في المقام الأول بدرجة رسوخ أنساق وأعراف وقوانين كل نظام من الأنظمة. فالنظام الذي تتجذر ثقافته في بنية الوعي واللاوعي معًا، وتتكرسُ مقولاته لتظهر في جميع أفعال الجماعة، يغدو بفعل التقادم الزمني، وحالة الرّضى التي يحوزها من قبل متبنيه، نظاما عصيّا على الهدم والتغيير. وقد كانت القبيلة بعدّها نظاما اجتماعيا، قائما على أساس ثقافي وسلوكي وأمني واقتصادي[1]، نموذجا دالّا لهذه الأنظمة، شبه القارة، التي وجدت مقاصدُ الدّين الجديد صعوبةً كبيرة في التقليص من مركزيتها، أو على الأقل التخفيف من حدة تمظهراتها في المجتمع الإسلامي الجديد، والذي كان يُظهر من حين إلى آخر، ولسبب من الأسباب نزوعًا مُتطرّفا للعودة إلى النسق القبلي، رغم ما كان يتلقاه من أوامر الدّين ونواهيه.

فالقبيلة إذن، هي نظام ذهني، قبل أن تكون إطارا مجتمعيا، وعلى الرغم من أنّ هذه الصفحات لا تنظر إلى القبيلة نظرة تبخيسية، تزُدُّها إلى التنظيمات البدائية المتوحشة،

[1]– عبد الله الغذامي، القبيلة والقبائلية أو هويات ما بعد الحداثة، ص 159.

تنخرط بها في أشدّ التشكيلات الاجتماعية والسياسية سكونية وانغلاقا، إلا أنّ النظام القبلي يظلُّ مشروطا في طبيعة تشكّله وتكوينه، وكذا في استمراريته وديمومته، بصفات العنف والاضطهاد والاستعباد الاقتصادي واللامعقولية الاجتماعية[1]، ونعوت التمركز والإقصاء وتهميش من لا تشمله العصبية القائمة على النسب والأصل الواحد.

وبالتوازي مع صورة القبيلة هذه، تشكّلت صورة المدينة، والمدينة الإسلامية تحديدا، لتكون البديل الاجتماعي والسياسي المقترح، وقد كان لهذا البديل الأثر الحاسم، ليس فحسب، في تجاوز الجماعة العربية لنموذج القبيلة، بل أيضا في التأسيس لمخيال ثقافي وإبداعي جديد.

ولعلّ أوّل صفات هذا النظام المديني هي قيامه على سلطة مركزية تسوس شؤون الناس، وترعى حقوقهم، وهي سلطة ترتبط دائما في المنظور الإسلامي بجملة من المبادئ، لعل أوّلها قيام السلطة المدينية عبر صيغها القضائية والدينية والإدارية والسياسية بحماية الناس، بمقابل أن يمتثلوا لسلطة القانون/القيمة، ودلالة الامتثال والخضوع هذه، دلالة مركوزة في لفظ المدينة قاموسيا، إذ هي من الفعل دان إذا أطاع[2]، وربما كانت فكرة الحماية المقرونة بالامتثال والطاعة، هي الإطار الاجتماعي لفكرة الجزية كما أقرّتها أدبيات الحكم الإسلامي.

ومن الجدير أن نلاحظ هنا أنّ الامتثال الذي يجري الحديث عنهُ هنا، لا يعني العبودية التي يُقسر فيها الناس على غير ما يحبون، ولكنها تعني أن يتساوى الناسُ بموجب قيم العدل والحريّة والأخوة، وأنّ طاعتهم للحاكم المسلم، مرهونة في المقام الأول بطاعة هذا الحاكم لله تعالى.

---

[1]– المرجع السابق، ص 8

[2]– أبو بكر بن زيد الجُراعي الصالحي الحنبلي، تحفة الراكع والساجد بأحكام المساجد، اعتنى به: صالح سالم النهام وآخرون، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، الكويت، ط1، 2004، ص 265.

وفق هذا التصور تغدو المدينة في المنظور الإسلامي مساحة واسعة لالتقاء المختلف والمتعدد، طالما أنّ المناخ الذي تتحرك فيه الأفكار ﴿...لِكُلٍّ جَعَلْنَا مِنكُمْ شِرْعَةً وَمِنْهَاجًا وَلَوْ شَاءَ اللَّـهُ لَجَعَلَكُمْ أُمَّةً وَاحِدَةً﴾[1]، والمعتقدات ﴿لَا إِكْرَاهَ فِي الدِّينِ قَد تَّبَيَّنَ الرُّشْدُ مِنَ الْغَيِّ﴾[2]، والسلوكات ﴿وَلِكُلٍّ وِجْهَةٌ هُوَ مُوَلِّيهَا فَاسْتَبِقُوا الْخَيْرَاتِ﴾[3]. هو مناخ الحرية الكافلة للعدل والمساواة والأخوة، وربما كانت هجرة الرسول –صلى الله عليه وسلم– إلى المدينة، ومغادرته مكة، هي بمثابة إعلان واضح عن تأسيس نسق ثقافي واجتماعي جديد، ترتسم علامات مخياله في:

1–فعل الخروج من مكة، الذي أُعطي منذ اللحظة الأولى دلالة رمزية، فبدت مكة في مرحلة الدعوة الأولى مكانًا طاردًا، في حين بدت المدينة مكانًا جاذبًا، وتم الإعلاءُ من شأنها، تمهيدًا لوضع قواعد الدولة أو الأمة المسلمة الجديدة، وهو إعلاء حَشَدَ لنفسه جملة من الآليات الثقافية؛ بدأت بتغيير اسم المكان "يثرب" إلى اسم آخر هو "المدينة المنورة"، ومعلوم أنّ تغيير الأسماء، وقلب دلالتها في الوعي والمعجم هو أول إجراء سيميائي لتكريس نسقٍ وإبطال آخر. وتم تعضيد هذا الإجراء بوصف المدينة بأنها "مُنوّرة" أولا، والكشف عن الدلالة السلبية لاسم "يثرب"، إذ هو مشتق من "التثريب"، الذي هو التوبيخ والملامة، أو من "الثرَب"؛ وهو الفساد، وكلاهما مستقبح[4]، وقد روي عن الرسول –صلى الله عليه وسلم– أنه قال: "يقولون يثرب، وهي المدينة"[5]، ثم عبرَ شحن المكان بدلالة تقديسية بحيث تفضل "المدينة" بقية الأمكنة الأخرى، وذلك من خلال جملة من الأحاديث

[1]– سورة المائدة، من الآية 48.

[2]– سورة البقرة، من الآية 256.

[3]– سورة البقرة، من الآية 148.

[4]– أبو بكر بن زيد الجراعي الصالحي الحنبلي، تحفة الراكع والساجد بأحكام المساجد، ص 269.

[5]– المرجع نفسه، ص 268، 269.

النبوية مثل: "اللهم اجعل بالمدينة ضعفي ما جملت بمكة من البركة"[1]، و"لا يكيد أحد أهل المدينة إلا انماع كما ينماع الملح في الماء"[2]. و"لا يصبر أحدٌ على لأوائها وجهدها إلا كنتُ لهُ شفيعا –أو شهيدا– يوم القيامة."[3] و"صلاة الجمعة بالمدينة كألف صلاة فيما سواها"[4]. والشأن نفسه في أمر الصيام أيضا.[5]

2–فعل المؤاخاة بين قبيلتي الأوس والخزرج، بما يحقق روحانية السلم في المدينة الجديدة، خاصة بعد أن زكّاهم النّص القرآني في أكثر من آية*، وبعد أن أخذوا هم أيضا اسما جديدا هو "الأنصار"، بالتوازي مع أخذ القرشيين الذين اعتنقوا الإسلام، وغادروا مكة مع الرسول –صلى الله عليه وسلم– اسم "المهاجرين".

ولعله من المهم أن نلاحظ دائما أنّ هذه العلامات والتحولات لا تُعرضُ هنا على سبيل التأريخ لمرحلة حاسمة وحرجة في مسيرة الدعوة المحمدية، والدين الجديدة بعامة، بقدر ما تعرّض دلالاتها الرمزية والمجازية، والتي أسهمت بصورة مباشرة أو غير مباشرة في صناعة مخيال ثقافي وشعري جديد.

لقد قام التصور الجاهلي وتشكل وسط عالم قلق ومشحون، وكانت القيم الكلية فيه تُصارع في مناخ يعروه الشك والاضطراب، ويخترقهُ التّغيّر الذي لا يستوعبه العقل بسهولة، وداخل بنية اجتماعية وسياسية هي القبيلة التي عجزت لأعطاب هيكلية وبنيوية في نظامها على تحقيق الكينونة الفردية والجماعية للإنسان العربي، وربما كانت "النقلة النوعية من القبيلة إلى المدينة/ الدولة/ الأمة، والتي أسّسها الإسلام سبيلا نحو صناعة

---

[1]– المرجع السابق، ص 261.

[2]– المرجع نفسه، ص 261.

[3]– المرجع نفسه، ص 261.

[4]– المرجع نفسه، ص 262.

[5]– المرجع نفسه، ص 262.

*– أكد القرآن الكريم هذه التزكية في أكثر من آية، منها قوله تعالى: "الذين تبوّءوا الدار والإيمان من قبلهم يحبون من هاجر إليهم ولا يجدون في صدورهم حاجة مما أوتوا ويؤثرون على أنفسهم ولو كان بهم خصاصة..." سورة الحشر، الآية 9.

تلك الكينونة بما يحقق فعلًا حركيّة متسارعة نحو مخيال جديد سنلاحظ إرهاصاته في شعر صدر الإسلام.

1-3-التمثيل الشعري للعالم الجديد بين القطع والوصل:

لن يناقش هذا العنوان العلاقة بين الإسلام والشعر، وليس في تصوره أن يستعيد تفاصيل المناقشات والجدالات، التي عرفها النقد العربي قديمه وحديثه، والناشئة أساسا على ضفاف جملة من الآيات القرآنية التي تحدثت عن الشعر والشعراء، وقد مثّل ذلك كلّه قضية مركزية ظلت مرتبطة بفلسفة الإسلام وكيفية فهمه لماهية الشعر والفن، ولوظيفة الشاعر ودوره في بناء المعرفة، وطريقة تمثيله للعالم رؤياويا وجماليا. وقد تفرعت عن هذه القضية الأم، مجموعة من القضايا الفرعية، كقضية أثر الدين الجديد في الشعر، ومدى قوة هذا الشعر أو ضعفه، أو حتى انصراف بعض الشعراء عن قول الشعر، انطلاقا من أنّ القرآن الكريم كفاهُم ذلك، وأغناهم إبداعه عن إبداعهم*.

فالعنوان السابق إذن، معني بإثارة السؤال حول حالة الانشطار التي أصابت الوعي الإبداعي العربي، وهو ينتقل من مرحلة إلى أخرى، أي من الجاهلية إلى الإسلام، وهي الحالة التي بدت مظاهر وتجليات انشطاريتها وقلقها في العقود الأولى من مجيء الإسلام، والتي يذهب بعض الدارسين إلى القول بأنها لم تنل حظّها من العناية، وأنّ الباحثين قد انصرفوا عنها[1]، لقصرها زمنيّا من جهة، ولوقوعها في سياق مرحلة انتقالية، من جهة ثانية[2]، إذ المراحل الانتقالية بطبعها مناوئة لاستقرار القيم، خاصة الفنية منها، كثيرة التضارب والتداخل المتشنج بين الثوابت والمتغيرات، شديدة التنافر في أنساقها

* – وردت أكثر من إشارة في كتب التراث إلى قول لبيد: "قد أبدلني اللهُ بالشعر سورة البقرة وآل عمران". يُنظر تمثيلا: ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، قراءة وشرح: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، دط، دت، ص 135.

[1] – يحيى الجبوري، شعر المخضرمين وأثر الإسلام فيه، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط2، 1981، ص 3.

[2] – المرجع نفسه، ص 3.

الثقافية والمعرفية، وربما لهذا السبب عَمَدَ بعض المؤرخين المهتمين بالتحقيبات الزمنية إلى دمج الفترة الإسلامية الأولى ضمن الأموية[1]، فترتب عن ذلك تجاوز مرحلة حاسمة من مراحل تطور الوعي الإبداعي العربي، أو التخفف من الاهتمام بها، في أحسن الحالات.

لقد كانت "المثالية الجاهلية"، كما يسميها شوقي ضيف[2]، تمثل نَسَقًا مُهيمنًا ومُتسلّطًا، فرضَ نفسه على الوعي العربي، وصاغَ جزءًا كبيرًا من رؤيته للوجود، وداخل هذه الرؤية ترتبت علاقة العربي بنفسه، وبالآخرين، وبالعالم. وكان لتقادم واستقرار أنساق هذه المثالية الجاهلية الدور الحاسم في تجذير جملة كبيرة من القيم الثقافية والمعرفية والفنية، التي اكتسبت بفعل ذلك التقادم والاستقرار قدرة على الامتداد داخل مرحلة جديدة؛ هي مرحلة مجيء الإسلام، في حالة من المقاومة لأنماط وأنساق مغايرة من الرؤية والتفكير والتعبير.

لقد كانت هذه المثالية الجاهلية، بكل حمولتها الثقافية تقاوم التحلل، لأنها كانت تمثّل البِطانة الذهنية لمجتمعٍ بدأت تعصف به الانقلابات والانعطافات التاريخية، التي بدأت في التّشكّل، في إطار مركزية الدّين الجديد. ففي حالات التغيير الكبرى، كما يذهب إلى ذلك عبد الله إبراهيم[3] تنشطر المواقف بين تشدُّد في التزام المعايير القديمة، ورغبةٍ في التحرر منها، تحت ضغط اللحظة التاريخية الجديدة.

لقد سكتَ لبيد بن ربيعة عن الشعر، كماوردَ في إشارة سابقة، ووجد حسان بن ثابت نفسه مُنقسمًا بين مفهومين للفحولة الشعرية، أو بين مفهومين مختلفين لوظيفة الشاعر. وقبل أن يحسِم أمرهُ، متصالحا ومعتنقا المفهوم الرسالي الجديد، كان شعره في مرحلة

---

[1]– المرجع السابق، ص3.

[2]– شوقي ضيف، التطور والتجديد في الشعر الأموي، دار المعارف، مصر، ط8، دت، ص 12.

[3]– عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، موسعة، 2008، ص 127.

الانتقال هذه، قد شابهُ ما سمّاه النقد العربي القديم بالضعف أو الليونة[1]. بل إنّ ثقافة المركزية الدينية الجديدة، ذهبت إلى ما هو أبعد من ذلك، حين راحت تنتخبُ من الفترة الجاهلية نماذج معينة، فتسبِغُ شرعية أخلاقية على شعر عنترة*، وتمتدح حكمة وصدق زهير[2]، بينما تصنّف امرأ القيس حاملا للواء الشعراء إلى النار[3]. وقد تضمنت "جمهرة أشعار العرب" لأبي زيد القرشي، سبع قصائد لشعراء سماهم "بأصحاب المشوبات" وعلّق شارحا بأنها "التي شابها الكفر والإسلام".[4]

كلُّ ذلك إذن، يمكن أن يختزل حالة الاتصال والانقطاع، التي عرفتها بدايات عصر صدر الإسلام، وأن يكشف عن التدافع بين نوعين من القيم، تنتميان إلى فضاءين مختلفين، فالتحولات الثقافية التي أحدثها الإسلام تكون قد حركت تضاربا جذريّا كاد يشمل أبعاد الحياة جميعا، وفي خضمّ ذلك التضارب كان الوعي الإبداعي العربي يتصل بقيم الذهنية الجاهلية، مستجيبا لأنساقها تفكيرا وتعبيرا، وراضخا لقوة هذه الأنساق وطاقاتها النوستالجية، ولكنه كان –في اللحظة نفسها– ينقطع عنها بفعل ضغط وتسارع وعمق التحولات البنيوية التي أسس من خلالها الإسلامُ رؤيةً جديدة للكون والحياة والوت والإنسان.

استثمارا لكل ذلك، تتجه الصفحات القادمة إلى النظر في المقدمة الطللية التي عرفتها فترة صدر الإسلام، سعيًا وراء الكشف عن مخبوئها المعرفي الذي يفترضُ هذا البحث أنه

---

[1]– ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج1، ص 296.

*– إشارة إلى أكثر من قول تناقلته كتب التراث، وأُثبِتَ بعض ذلك في ديوانه من أنّ عمر بن الخطاب سمع من ينشد قول عنترة:

ولقد أبيتُ على الطّوى وأظلُّهُ حتى أنَالَ به كريمَ المأكَلِ

فقال: "ذاك رسول الله –صلى الله عليه وسلم". بما يؤشر على تزكية عمر لخلق الشاعر ومباركة قيمه، ومن ذلك أيضا الحديث النبوي الذي يضعفه بعضهم، والذي يقول: "ما وصف لي أعرابي فأحببت أن أراه إلا عنترة". ينظر: ديوان عنترة، تحقيق ودراسة: حمد سعيد مولوي، المكتب الإسلامي، دط، دت، ص 87.

[2]– ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، قراءة وشرح: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، دط، دت، ص 63.

[3]– المصدر السابق، ص 126.

[4]– أبو زيد القرشي، جمهرة أشعار العرب، دار صادر، بيروت، دط، دت، ص 7.

اختلف عن ذلك الذي رشحت به المقدمة الطللية الجاهلية، لتغير الأنساق الثقافية واهتزاز جملة كبيرة من القيم، فتخلخلت بفعل ذلك ذاكرة ووعي الإنسان والنص واللغة.

2-كعب بن زهير وتسنين الامتثال:

ينطلق البحث في مقاربة قصيدة "بانت سعاد" للشاعر كعب بن زهير، ومعاينة مقدمتها تحديدا، من أنّ هذه المقدمة ليست طللية بالمعنى المستقر نقديّا عن المقدمات الطللية، بعدّها فضاء شعريّا ثابتا في مقدمة القصائد، ينزع فيه الشعراء في وصف الأطلال، إلى تحديد مواقع المنازل، وتعداد الصّامد من آياتها وعلاماتها، من نؤي وأثافٍ، وإحصاء ما أخنى عليها من رياحٍ وأمطارٍ، وما جاسَ من حيوان على أرضها، فضلًا عن استيقاف الرفاق، والبكاء على الماضي[1]. بل هي إلى المقدمات الغزلية أميل، إذ ينصرف الحديث فيها إلى سعاد، وشدة تعلق الشاعر بها، وعبرَ هذين الموقفين ترتسم صورة شغوفة بجسد سعاد؛ في صوتها الأغن المبحوح، وفي طرفها المنكسر المكحول، وفي طولها وضخامتها واكتمال رشاقتها[2]:

هَيفـــــاءُ مُقبِلَـــــةً، عَجـــــزاءُ مُـــــدبِرَةً لا يُشـــــتَكى قِصَـــــرٌ مِنـــــها، وَلا طـــــولُ

فضلًا عن بريق ولمعان ثغرها كالمسقي بالخمرة تِباعًا، والبارد كالذي هبّت عليه ريح الشمال، وسقته السحابة الطويلة الصافية:[3]

تَجلـــو عَـــوارِضَ ذي ظَلَـــمٍ إِذا اِبتَســـمَت كَأَنَّـــــهُ مُنـــــهَلٌ بِـــــالراحِ مَعلـــــولُ
شُجّت بِـــذي شَـــبَمٍ مِـــن مـــاءِ مَحنِـــيَةٍ صافٍ بِـــأَبطَحَ، أَضـــحى، وَهُـــوَ مَشـــمولُ
تَجلـــو الرِيـــاحُ القَـــذى عَنُـــه، وَأَفرَطَـــهُ مِـــن صَـــوبِ ســـارِيَةٍ بـــيضٌ يَعاليـــلُ*

[1]- حسين عطوان، مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي، ص 91.

[2]- كعب بن زهير، الديوان، تح: علي ناعور، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، دط، 1997، ص 61.

[3]- المصدر نفسه، ص 61.

*-ظلم: داء الأسنان وبريقها. المراح: الخمر. المعلول: المسقي مرة بعد مرة. شُجت: مُزجت. السارية: السحابة التي تمطر ليلا. بيض يعاليل: السحاب الأبيض الطويل.

فالمقدمة إذن، وانطلاقا من بُناها الدلالية المذكورة سابقا، مقدمة غزلية، لا طللية، لكننا إذا استذكرنا بعض ما ذهب إليه الناقد سعد حسن كموني، بأن الظاهرة الطللية هي تمظهر مركزي وجوهري للرؤية العربية، وأنّ بنية هذه الرؤية "تنطوي على السمات الرئيسية لطريقة العربي في معاينة الوجود."[1] وأنّ ذلك قد يعني أنّ الظاهرة الطللية أو الطللية كزاوية للنظر والفهم، بدلالتها الوجودية، منبثّة في جميع المقدمات، حتى في تلك التي تبدو ظاهرا أنّها تفارق الطلل، وتبتعد عنه، فالحبيبة المتغزّل بها، هي طلل متحرك، أصبح أثرا بعد عين، لا يسفر إلا عن فجيعة وولع وإخلاف وتبديل[2]:

يـــا وَيحَهـــا خُلَّـــةً لَـــو أَنَّهـــا صَـــدَقَت ما وَعَـــدَت أَو لَـــو أَنَّ النُصـــحَ مَقبـــولُ
لَكِنَّهـــا خُلَّـــةٌ قَـــد ســـيطَ مِـــن دَمِهـــا فَجـــعٌ، وَوَلَـــعٌ، وَإِخـــلافٌ، وَتَبـــديلُ
فَما تَـــدومُ عَلـــى حـــالٍ تَكـــونُ بِهـــا، كَمـــا تَلَـــوَّنُ فِي أَثوابِهـــا الغـــولُ*

وأنّ التعلق بها، تماما كالتعلق بالطلل الخرب، أمنية جوفاء، وتضليل فاسد[3]:

فَلا يَغُرَّنَـــكَ مـــا مَنَّـــت وَمـــا وَعَـــدَت إِنَّ الأَمـــــانِيَ وَالأَحـــــلامَ تَضـــــليلُ

فالمقدمة الغزلية، هي مقدمة طللية من هذه الزاوية، وهي تتصدر قصيدة لها أثر نوعي، شرعت في التأسيس له منذ اللحظة الأولى، كما تشير إلى ذلك الحكاية التأطيرية المصاحبة لنص القصيدة**، أو حتى المظاهر شبه الطقسية المشكّلة لعملية تلقيها الأول. فضلا عن قدرتها على الإنباء عن التحوّل السياسي والديني، إذ هي تومئ في المستوى السياسي إلى التحول في الولاء من حكم القبيلة إلى حكم الرسول –صلى الله عليه وسلم، والدولة الإسلامية الناشئة، كما تومئ دينيا إلى التحول من معتقدات الجاهلية وعاداتها إلى

---

[1]– سعد حسن كموني، الطلل في النص العربي –دراسة في الظاهرة الطللية مظهرا للرؤية العربية، ص 13.

[2]– المصدر السابق، ص 13.

*–الغول: السعلاة، وقد زعم العرب أنها تغتالهم، وأنها تتراءى لهم في الفلوات على صور مختلفة فتضلهم عن الطريق.

[3]– المصدر نفسه، ص 62.

**– في إشارة إلى القصة التي وردت في أكثر من مصنف، والمرتبطة بإسلام كعب، ووفادته إلى الرسول صلى الله عليه وسلم، بعد أن أهدر دمهُ، وإنشاده القصيدة.

عقيدة الإسلام وأخلاقه[1]. و"من الأخلاق الجاهلية المحتضرة إلى دين الإسلام الجديد المنتصر."[2]

ينضاف إلى ذلك كله نزوع النص المضمر إلى تحويل الحدث، أو الواقعة التاريخية إلى طقس أو أسطورة، يغدو معها الحدث العابر رسالة دائمة، تتجاوز وجودها اللحظي[3]. وتُشرِبُ من ثَمَّ الواقعة التاريخية بدلالة لاتاريخية، أو فوق تاريخية.[4]

إنها قصيدة التحولات الكبيرة، التي جاءت تجليّا واضحا للانعطافات التاريخية الكبرى التي عرفتها فترة صدر الإسلام، إذ تبدو القصيدة في بعدٍ من أبعادها التأويلية، وكأنها تغادر عصرًا، لتدخل عصرًا آخر، وتصوغ كنتيجة لذلك، تقاليد الامتثال لقيمِه وسُلَطه.

إلى جانب ذلك تبدو القصيدة في مسار تلقيها الطويل، مثقلةً بما نُسِج حولها من نصوص مصاحبةٍ أو موازية، تتوزع في كثير من كتب التراث، لكنّ الملاحظ أنّ جميع هذه النصوص تربط في إلحاح ظاهر بين القصيدة، وبين تأسيسها للتحول الذي أشير إليه في فقرة سابقة، كما تشير بالإلحاح نفسه، إلى هالة التقديس التي أحيطت بها، لارتباطها بشخص الرسول – صلى الله عليه وسلم– فهي القصيدة التي لها "الشرف الراسخ والحكم الذي لم يوجد لَهُ ناسخ، أنشدها كعب في مسجده صلى الله عليه وسلم بحضرته وحضرة أصحابه، وتوسل بها فوصل إلى العفو عن عقابه..."[5] كما قال أبو جعفر البصير الألبيري الأندلسي.

---

[1]– سوزان بينكني ستيتكيفتش، القصيدة والسلطة – الأسطورة،الجنوسة، والمراسم في القصيدة العربية الكلاسيكية– تر: حسن البنا عز الدين، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ع 1527، ط1، 2010، ص 80.

[2]– المرجع نفسه، ص 80.

[3]– المرجع نفسه، ص 80.

[4]– المرجع نفسه، ص 81.

[5]– جمال الدين بن محمد بن هشام الأنصاري النحوي، شرح قصيدة بانت سعاد، تح: عبد الله عبد القادر الطويل، المكتبة الإسلامية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2010، ص 20–21.

وهي القصيدة التي قال المقري رواية عن بعض شيوخه، بأن بعض العلماء كان لا يستفتح مجلسه إلا بقصيدة كعب، وأنّ الرسول – صلى الله عليه وسلم– قال إنه يحبها ويحب من يحبها[1]، وأنّ من العلماء من عدّها وِرْدًا يتعبد به طمعًا بشفاعة رسول الله صلى الله عليه وسلم[2].

كلُّ هذه التناسلات النصية لا ترِدُ هنا باعتبارها معطيات خارج نصية تثقل كاهل النص والبحث معًا، ولكنها ترِدُ بُغية الكشف عن ملابسات التلقي، التي تؤكد من وجهة نظر ثقافية، تموضع القصيدة في سياق التحولات الثقافية والسياسية والدينية التي عرفها صدر الإسلام، وقد جاءت مدعَّمَةً بحماية دينية خاصة، بعد أن كانت كانت تكفيرا عن خطيئة.

2-1-معمارية القصيدة وهويتها:

تقوم قصيدة "بانت سعاد" على ثلاث شرائح أساسية، أولاها مقدمتها الممتدة من البيت الأول إلى البيت الرابع عشر، وهي مقدمة طويلة نسبيّا، إذا قورنت بمقدمات القصائد الجاهلية أو الإسلامية، ولعل في ذلك ما يؤشر على مفارقة ذات دلالة. أما ثانيها، فهي الممتدة نصيا على مساحة واحدٍ وعشرين بيتًا، وهي الشريحة التي اتجه النقد العربي القديم على تسميتها بقسم الرحلة، مع أنها في هذه القصيدة تتجه كلُّها إلى الحديث عن الناقة، في نبرةٍ توحي بأنّ الرحلة، كموضوعة نصية تتوارى قصدًا، لصالح التركيز على الناقة؛ أي على وسيلتها. أمّا الشريحة الثالثة، والأخيرة، فهي التي يُفرَدُ لها ما تبقّى من أبيات القصيدة، وعددها 25 بيتًا، بما يكشف عن تناسب كمّي بين الشريحتين الثانية والثالثة، وهو تناسب ذو دلالة، ستسعى الفقرات القادمة إلى كشفها، والشريحة الأخيرة، هي مما استند عليها فِعل تصنيف القصيدة ضمن المدح. إذ هي توسل وثناء على الرسول صلى

[1]– المصدر السابق، ص 21.

[2]– المصدر نفسه، ص 21.

الله عليه وسلم، وبالمهاجرين الذين أظهروا تعاطفا خاصّا مع الشاعر، حسب ما تؤكده الحكاية التأطيرية للقصيدة*. وإذا كان من التعسف أن يَعمدَ الباحثُ إلى زحزحة القصيدة من مجال المدح، الذي استقرت فيه منذ لحظة ولادتها الأولى، فإنّه قد يُتاحُ له أن يضيف فيها بُعدا أساسيا، يرتبط –تحديدا– بفكرة التوسل والاستعطاف التي تظل الخلفية الثاوية وراء المدح، والمحدِّدة لمقصدية الشاعر. غير أنّ التوسّل الدي نعنيه هنا، هو توسل يتحرك وفق استراتيجية خاصة، فهو يريد للقصيدة أن تكون تكفيرا عن خطيئة، وأن تُعلن عن الولاء والانصياع للدين الجديد، والامتثال لحامله، أي أن تكون تعبيرا عن انخراط حقيقي في النسق الثقافي الجديد، والاستسلام لأوامره ونواهيه. ولكن الشاعر يريد لقصيدته أيضا أن تكون في مستوى رغبته في العفو، وجديرة بأن تحقق له الأمن، وأن تحقن دمه الذي أهدر، وأن تنال إعجاب الرسول صلى الله عليه وسلم، وهو الرجل الذي كفاه القرآن الكريم، وحدد في جزء منه، طبيعةَ علاقته بالشعر عموما وشعر المدح تحديدا**. وبعبارة أخرى فإنّ كعب بن زهير كان يعي أنّه يتحرك في سياق موقف خطير، فالقصيدة التي يقدّم بين يدي الرسول صلى الله عليه وسلم، أما أن تكون جسرا نحو أمنه ونجاته من الموت، أو أن تكون خلاف ذلك، معبرًا إلى الهلاك: "في كفّ ذي نقمات قيله القيل".[1]

فالشاعر، إذن، يسعى أن يرفع الدنيوي إلى مرتبة المقدس، حتى يتجاوز ثقل الخطيئة، وينعم بالخلاص.

---

* يُشير ابن قتيبة إلى أنّ الأنصار تجهّموا الشاعر وأغلظوا له، فور وفادته على الرسول صلى الله عليه وسلم، في حين أحبّت المهاجرةُ أن يُسلم ويؤمّنه النبي صلى الله عليه وسلم. يُنظر: الشعر والشعراء، ص 153.

** أطرت أدبيات الإسلام من وجهة نظرٍ معينة هذه العلاقة، خصوصا حين نُظر إلى المدح على أنه مبالغة وإسباغ لصفات وهمية على الممدوح، وفي تزكية عمر بن الخطاب لزهير بن أبي سُلمى قوله: "...ولا يمدح الرجل إلا بما هو فيه". ينظر: الشعر والشعراء، ص 138.

[1]– كعب بن زهير، الديوان، ص66.

2 -2-مقدمة الأنساق المتداخلة:

قامت مقدمة "بانت سعاد"، على جملة من الأنساق المتداخلة، التي استمدت أهميتها من التداخل والصراع أو لعبة الظهور والاختفاء القائمة بين بنياتها، ويمكن على سبيل التوضيح، تحديد هذه الأنساق كما يلي:

1- **النسق الغزلي:** وهو نسق ظاهر بارز، يوهم باندراج المقدمة ضمن المقدمات الغزلية، التي استقرت بنيتها في ديوان الشعر العربي منذ الجاهلية. وفيها يتم التركيز على جسدية سعاد، فهي "أغنُّ" أي الغزال الذي في صوته غُنّة، ولكن الشاعر لا يبدو معنيّا بالصوت، بقدر ما هو معنيٌّ بصفة جسدية، هي انكسار الطرْف وفتوره وسواده[1]:

وَما سُعادُ، غَداةَ البَينِ، إذ رَحَلوا إلّا أَغَنُّ غَضيضُ الطَرفِ، مَكحولُ

ثم هي هيفاء عجزاء، تمّ تضخيم أعضاء أنوثتها بصورة ملفتة، ثم هي أخيرا، ذات ثغر عذب، سقته خمرة شفافة، مزجت بماء بارد تحدّر من السحاب العالي الطويل:[2]

تَجلو عَوارِضَ ذي ظَلَمٍ إذا اِبتَسَمَت كَأَنَّهُ مُنهَلٌ بِالراحِ مَعلولُ
شُجَّت بِذي شَبَمٍ مِن ماءِ مَحنِيَةٍ صافٍ بِأَبطَحَ، أَضحى، وَهُوَ مَشمولُ
تَجلو الرِياحُ القَذى عَنهُ، وَأَفرَطَهُ مِن صَوبِ سارِيَةٍ بيضٌ يَعاليلُ

ولنا أن نلاحظ أنّ هذه الصفات الجسدية، تقف على النقيض تماما مع الصفات المعنوية، بما يطرح سؤال الظاهر والباطن، فإذا كانت الجسدية مغريةً ومرغوبة، فإن المعنوية على خلاف ذلك تماما، فسعاد كاذبة، وكذبها متأصل فيها، مزروع في دمها، ومنقوش في جيناتها:[3]

يا وَيحَها خُلَّةً لَو أَنَّها صَدَقَت ما وَعَدَت أَو لَو أَنَّ النُصحَ مَقبولُ
لَكِنَّها خُلَّةٌ قَد سيطَ مِن دَمِها فَجعٌ وَوَلَعٌ وَإِخلافٌ وَتَبديلُ

---

[1]- المصدر السابق، ص 60.
[2]- المصدر نفسه، ص 61.
[3]- المصدر نفسه، ص 61.

ثم هي متغيرة، دائمة التحول، تماما كالغول، التي تترصد المسافرين في الصحراء وفق زعم العرب قديما[1]:

فَما تَــدومُ عَلــى حــالٍ تَكــونُ بِهــا كَمــا تَلَــوَّنُ في أَثوابِهــا الغــولُ

ثم هي متمنّعة منفلتةٌ، أقرب ما تكون إلى الوهم، أو كالماء لا تمسكه الغرابيل[2]:

وَما تَمَسَّكُ بِالوَصــلِ الَّــذي زَعَمَــت إِلّــا كَمــا تُمسِــكُ المــاءَ الغَرابيــلُ

وهكذا تنتهي سعاد، أو وصلُها، إلى أن تكون باطلا، وأمنية جوفاء، وحُلما مضللا،[3]

كَانَــت مَواعيــدُ عُرقــوبٍ لَهــا مَــثَلاً وَمــا مَواعيــدُها إِلّــا الأَباطيــلُ

....

فَــلا يَغُرَّنَــكَ مــا مَنَّــت وَمــا وَعَــدَت إِنَّ الأَمــانِيَ وَالأَحــلامَ تَضــليلُ

2- **النسق الطللي:** وهو نسق خفي مضمر، يتوسل النسق الغزلي وينزلق تحت سطحه ليعلن عن نفسه، وقد أومأت فقرة سابقة إلى بعض ذلك، وقد يكون من المهم أن يُضاء هذا التداخل بين النسقين الغزلي والطللي حتى ينكشف لنا البعد المعرفي الذي قامت عليه هذه المقدمة. فسعاد تطالعنا في الأبيات الأولى من المقدمة امرأة آسرة، ملكت على الشاعر كلّ دنياه، فقلبُه عرضةٌ لثلاثة آثار بارزة، فهو "مَتْبولُ" و"مُتَيّمُ" و"مكبولُ". وإذا عرفنا أنّ جميع هذه المفردات، فضلا عن دلالتها المعجمية، الدالة على التهالك والذّلّ والأسر، هي مفردات واردة بصيغة "اسم المفعول"، بما يعني وقوع الشاعر تحت سيطرة "سعاد"، وهي دلالة تذكّرنا بوقوع الشاعر العربي تحت سلطة الطلل، يتهالك تحت ذكراه حتى يغلبه البكاء، وهي الدلالة التي نجدها عند امرئ القيس منذ البداية:[4]

---

[1]- المصدر السابق، ص 61.

[2]- المصدر نفسه، ص 62.

[3]- المصدر نفسه، ص 62.

[4]- امرؤ القيس، الديوان، ص 9.

كَـــأنّي غَـــدَاةَ البَـــيْنِ يَـــوْمَ تَحَمّلُـــوا لَدَى سَـــمُرَاتِ الحَـــيِّ نَـــاقِفُ حَنْظَـــلِ
وُقُوْفـــاً بِهَـــا صَـــحْبِي عَلّـــي مَطِـــيَّهُمُ يَقُوْلُـــوْنَ:لاَ تَهْلِـــكْ أَسَـــىً وَتَجَمّـــلِ
وإنّ شِـــــفائِي عَبْـــــرَةٌ مُهْرَاقَـــــةٌ فَهَلْ عِنْـــدَ رَسْـــمٍ دَارِسٍ مِـــنْ مُعَـــوّلِ؟

بل إنها الدلالة التي نجدها عند كعب بن زهير نفسه:[1]

أمـــن نـــوارَ عرفـــتَ المـــنزلَ الخلقـــا إذ لا تفـــارقُ بطـــنَ الجـــوِّ فالبُرقـــا
وَقَفْـــتُ فيهـــا قلـــيلاً رَيْـــثَ أَسْـــأَلُها فانهـــلّ دمعـــي علـــى الخـــدّين مُنســـحِقا*

فإذا انتقلنا إلى ما تبقى من أبيات المقدمة، خاصة تلك المصنفة ضمن قسم النسيب، بدت سعاد، مرة أخرى، امرأة ضاجة بالحياة، صارخة بالإغراء، استوت خلقة، "لا يشتكى قصر منها ولا طول" على حدّ تعبير الشاعر كعب بن زهير[2]، وإلحاح الشاعر على جمالية جسدها، هو دلالة على رغبته، ليس في امتلاك هذا الجسد فحسب، بل هو دلالة على رغبته في استغراقها بالكلية، والوجود فيها وبها، على حدّ تعبير علي حرب[3]. وهو الموقف نفسه تقريبا الذي يقفه الشاعر العربي من الطلل.

لقد كان الطلل بيت الشاعر العربي، إذا جاز أن نستعير ونعدّل في قول مارتن هيدجر **Martin Heidgger** *، وفي تفاصيل الطلل، كان الشاعر العربي يستغرق في ماضيه، وماضي طلله، الذي كان مليئا بالحياة، مفعّما بالجمال والرّواء والحضور.

---

[1]– المصدر السابق، ص 57.

الخَلِق: الدارس المندثر. الجو والبُرُقا: مكانا، والبرقة الأرض التي يخالطها حجارة وطين. *

[2]– المصدر نفسه، ص 61.

[3]– علي حرب، الحب والفناء – تأملات في المرأة والعشق والوجود– دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1990، ص 20.

*– في إشارة إلى قول "مارتن هيدجر" "اللغة بيت الكائن" أو "اللغة بيت الوجود". يُنظر: مارتن هيدجر، كتابات أساسية، الجزء 2، تر: إسماعيل المصدق، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003، ص261

غير أنّ كلّ ذلك، ينقلب تماما، ففي قصيدة كعب بن زهير، تتحول سعاد، المرأة الآسرة والجميلة، ذات الحضور الجسدي الطاغي، إلى مجرد خدعة، أقرب إلى الوهم، والسراب الخادع، أنها محض باطل"[1]:

..... ومـــا مَواعيـــدُها إلّـــا الأَباطيـــلُ

فَلا يَغُرَّنَّـكَ مـا مَنَّـت وَمـا وَعَـدَت إِنَّ الأَمـــانِيَ وَالأَحـــلامَ تَضـــليلُ

وهي في ذلك كله لا تكاد تختلف عن الطلل، فالطلل يوهم بحضوره بأنّ الماضي الجميل مستمر، وأنّ المرأة؛ أيقونة الطلل الكبيرة، مازالت حاضرة، غير أنّه سرعان ما ينخرط، هو الآخر، في الخرس والعجمة، ويغدو وهمًا خادعًا، لا يُعوّل عليه في شيء، كما أكّد ذلك امرؤ القيس:[2]

وإِنّ شِـــفائِي عَبْـــرَةٌ مُهْرَاقَـــةٌ فَهَلْ عِنْـدَ رَسْـمٍ دَارِسٍ مِـنْ مُعَـوِّلِ؟

فسعاد والطلل إذن، كائنان طلليان، يلفهما المصير نفسه؛ الغياب والاندراس والمجهولية.

بهذه الصورة يتفاعل النسقان؛ الغزلي والطللي، ولكنه تفاعل يعضد من سلطة النسق الطللي، ويقلص من هيمنة الغزلي، بما يعني أنّ النسق المعرفي، الناتج عن تداخلهما وتفاعلهما، هو الحامل الرئيس لرؤية الشاعر، والمعبّر عن تأزمها وعمقها، وإلى النسق المعرفي هذا تتجه الفقرة القادمة.

3-النسق المعرفي:

يستند الحديث عن هذا النسق المعرفي على أساس تأويلي، لا ينظر إلى النص الأدبي باعتباره مجمع معطيات وعلاقات متداخلة ومغلقة على نفسها، ولا يراه أيضا أو بالمقابل، انعكاسا مرآويا لملابسات الواقع وظروفه وتحولاته، ولكنه تأويل ينظر إلى النص الأدبي،

[1]-المصدر السابق، ص 62.

[2]-امرؤ القيس، الديوان، ص 9.

والشعري منه تحديدا، على أنه ساحة يمكن للقراءات فيه أن تتصارع[1]، وأن تختلف لكن دون أن تدعي أية قراءة معينة كفاءتها المطلقة والنهائية في الفهم والنظر والتفسير.

فإذا صحّت القراءة المقترحة السابقة، والتي افترضت أنّ النسق الطللي تسرّب بخفاء، بعدّه نسقا مضمرا، تحت جمالية النسق الغزلي ليعلن عن حضوره ومركزيته، وأنّ العلاقة بين النسقين ظلّت خاضعة لمنطق الخفاء والظهور، والتستر والانكشاف، وهو المنطق الذي أسفر عن ظهور نسق آخر هو النسق المعرفي، إذا صحّت هذه القراءة إذن، فإنّ طللية هذه المقدمة تبدو واضحة ومقبولة تأويليا، لكن السؤال هو: لماذا تصرّ هذه القراءة على طللية هذه المقدمة؟ أو بعبارة أخرى: لماذا يلح النسق الطللي على الحضور في هذه المقدمة؟

تفترض الباحثة "سوزان بينكني ستيتكيفيش **Suzanne Pinchney Stetkevych**، أنّ "سعاد" التي دارت حولها مقدمة كعب بن زهير، تحيل في جذرها الاشتقاقي "س. ع. د" على السعادة[2]، وهي في ذلك تنطلق ضمنيا من أنّ الشاعر حين يختار اسما، فهو لا ينطلق بالضرورة من واقع فعلي، يحيل فيه الاسم على مرجعه، ولا يختاره في اللحظة نفسها اختيارا عشوائيا، لتصل الباحثة إلى استنتاج أعمق، يتجاوز معاينة الاسم في دلالته الاشتقاقية، لتقول أنه يمكن "أن نستشف في هذا النسيب مرثية للعصر الذهبي المفقود؛ أي مرثية للعصر الجاهلي. لقد رحلت سعاد، ومعها السعادة والرخاء، ويمن الطالع، وتركت الشاعر يهذي عند الديار التي باتت خالية."[3]

---

[1]– بول. ب. أرمسترونغ، القراءات المتصارعة –التنوع والمصداقية في التأويل– تر: فلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، 2009، ص 13.

[2]– سوزان بينكني ستيتكنيش، القصيدة والسلطة –الأسطورة، الجنوسة، والمراسم في القصيدة العربية الكلاسيكة– تر: حسن البنا عز الدين، ص 88.

[3]– المرجع نفسه، ص 88.

فسعاد وفق هذا التصور، لا تلفت إلى نفسها؛ أي إلى امرأة متعينة، مع أنّ ذلك قد يكون واردا، لأنّه يمثّل طبقة من طبقات المعنى في النص، بل تغدو كائنا رمزيا استعاريا، يختزل عصرا آفلا، وحقبة ثقافية كاملة، خلّفها الشاعر وراءه، وظلّ يستعيد عبر الذاكرة صداها، وصدى أنساقها التي ثوت في لاوعيه.

غير أنّ السؤال الذي يُطرح هنا هو: ما طبيعة هذا المحتوى الثقافي الذي يستعيده الشاعر، ويسترجع أنساقه؟

أشارت فقرة سابقة، في معالجة النسق الغزلي، إلى أن كعب بن زهير قدّم عن سعاد، التي اقترحت القراءة الراهنة، أنّها تمثّل رمزا للعصر الجاهلي الآفل، والمترنح تحت وقع الهزة الشخصية للشاعر، والهزة الدينية الجديدة والعامة، قدّم صورتين؛ صورة الظاهر، وصورة الباطن. وقد أشارت الفقرة نفسها إلى تضاد الصورتين، فسعاد الجسد، غير سعاد المعنى الداخلي؛ الأولى جميلة وآسرةٌ ومغرية، والثانية، كاذبة، منفلتة، ومتغيرة، لا يأتي منها إلا الفجيعة والولعُ والإخلاف والتبديل، والمواعيد الباطلة، كما عبّر الشاعر نفسه.

فهل يمكن القول بأننا نقف هنا بإزاء معرفتين مختلفتين؟ معرفة يقدّمها الشكل، وأخرى يقدمها الباطن؟ وإذا تمّ نقل الدلالة بحيث تكون سعاد رمزا لعصر كامل هو العصر الجاهلي، الذي أغدق على الشاعر كلّ اللذة الماثلة في مباهج جسد سعاد، وأتاحها له، فإنّ ذلك يعني أنّ هذا العصر لم يعطِ للشاعر إلا معرفة شكلية، معرفة الظاهر والعَرَض الخارجي، وهو نوع من المعرفة، لا يسد حاجة، ولا يلبي رغبة الكائن في بناء كينونة متماسكة، تصمد أمام هزات الوجود والحياة، إنها معرفة تماما كأخلاق سعاد، غير صادقة (لو أنها صدقت... ما وعدت)، وغير خالصة ولا أصيلة، مفطورة على الكذب والزيف:[1]

لَكِنَّها خُلَّــةٌ قَــد ســيطَ مِــن دَمِهــا فَجــعٌ، وَوَلَــعٌ، وَإِخــلافٌ، وَتَبــديلُ

[1]– كعب بن زهير، الديوان، ص 61.

ثم هي بعد ذلك معرفة غير ثابتة ولا متماسكة، تتلون كما الغول، ولا يبدو هذا التشبيه بريئا، إنها معرفة لا تمسكها غرابيل الذات لبناء نفسها:[1]

وَما تَمَسَّكُ بِالوَصلِ الَّذي زَعَمَت إِلّا كَما تُمسِكُ الماءَ الغَرابيلُ

إنها معرفة غير منتجة، لأن مركزها هو الظاهر، أو قل إنّ مركزها هو الطلل، والطلل لا وجهة له نحو المستقبل، وربما لذلك أفرد الشاعر القسم الثاني الذي يلي المقدمة مباشرة، للحديث عن الناقة. وإلى الحديث عنها تتجه الفقرة الآتية.

1-3-الناقة ورحلة الانتقال من المجهول إلى المعلوم:

يَرِدُ الحديث عن الناقة في متن القصيدة العربية القديمة، مرتبطا بالحديث عن الرحلة، وهي موضوعة شعرية احتلت حيّزا كبيرا من متن النصّ الشعري، بما يكشف – من وجهة نظر معينة– العلاقة الوثيقة بين الأدب والوجود الاجتماعي[2]، إذ كانت حياة الإنسان العربي قائمة في بُعدها المعيشي على الرحلة والنقلة والرعي.[3] ولذلك "ظلت الرحلة مكوّنا ثقافيا لإنسان المنطقة العربية قبل الإسلام وبعده، وتبدى تأثيرها في لغته وإبداعه"[4].

وفي إبداعه الشعري حضرت الرحلة في بنيتين أساسيتين من القصيدة؛ في بنية النسيب، من خلال الحديث عن رحلة الظعائن، وفي بنية الرحلة التي يركب فيها الشاعر ناقته ليغادر ساحة الأطلال.[5]

وفي كل ذلك تستوي الناقة عنصرا بنيويا أساسيا، في تشييد وبناء موضوعة الرحلة. غير أنّ اللافت في عدد كبير من القصائد، أنّ الناقة كثيرا ما تستأثر باهتمام الشاعر، فيتراجع الانشغال بالرحلة، لصالح الاهتمام بالناقة، بما يعني أنّ الناقة في هذا المتن

---

[1]– المصدر السابق، ص 61.

[2]– وهب رومية، الرحلة في القصيدة الجاهلية، ص 19.

[3]– المرجع نفسه، ص 19.

[4]– عمر عبد العزيز السيف، بنية الرحلة في القصيدة الجاهلية– الأسطورة والرمز– ص 53

[5]– المرجع نفسه، ص 53.

الشعري الواسع هي لوحةٌ كبرى[1]، يتجاوز فيها الشاعر البعد العيني المرجعي المباشر، إلى أبعاد إيحائية ورمزية وثقافية، حملها هذا الحيوان الصحراوي، وكأن الشاعر، عبر ذلك كلّه، يستعيد أصداء رحلات كبيرة، حضرت في أساطير المنطقة العربية والمناطق المجاورة لها.[2]

ويأتي الحديث عن الناقة في قصيدة كعب بن زهير بعد المقدمة مباشرة بوصفها الوسيلة، التي يختارها الشاعر لتُبلّغه أرض سعاد التي بانت:[3]

أَمسَـــت سُـــعادُ بِـــأَرضٍ لا يُبَلِّغُهـــا إِلّـــا العِتـــاقُ، النَجيبـــاتُ، المَراســـيلُ

ثم يصرف الشاعر الجزء الثاني من القصيدة كُلّه، ليصف لنا هذه الناقة بأنها، فضلا عن عتاقتها ونجابتها وسرعتها، هي ناقة صلبة قوية، لها في مواطن الإعياء والتعب، حركة خاصة؛ بين السرعة والبطء:[4]

وَلَـــن يُبَلِّغهـــا إِلّـــا عُـــذافِرَةٌ فيهـــا عَلَـــى الأَيـــنِ إِرقـــالٌ وَتَبغيـــلُ

وأنّها ضخمة متماسكة، وهي أحسن بنات جنسها، فيها غلظة بادية، عظيمة الوجنتين (غلباء، وجناء، علكوم)، ثم هي أقرب إلى الذكورة منها إلى الأنوثة (مذكرة، في دفها سعة)، وفي جلدها سماكة ومتانة، لا يكاد يؤثر فيها شيء، ثم هي كريمة، إلى سائر الصفات التي يسبغها الشعراء على الناقة في العموم.

غير أنّ اللافت أنّ الشاعر يزرع في ثنايا هذا الوصف جملة من الإشارات والإيحاءات الدالة، التي قد لا يكفي معها أن ندرجها ضمن سلسلة الأوصاف المشكلة للوحة الناقة، فهو يركز تركيزا شديدا على قوتها وكرمها ونجابتها، ولكنه يُضيف إلى هذه ملمحين

---

[1]– سعد العريفي، نسيج القصيدة الجاهلية، ص 72.

[2]– المرجع السابق، ص 54.

[3]– كعب بن زهير، الديوان، ص 62.

[4]– المصدر نفسه، ص 62.

داليين؛ هما حيازتها على قدرة خاصة، واستيلاء همّ أساسي عليها، يمثلان أولا في قدرتها ورغبتها في اقتحام المجاهيل ووطء الأماكن الطامسة الغريبة:[1]

مِـــن كُـــلِّ نَضّـــاخَةِ الـــذِفرى إِذا عَرِقَـــت عُرضَـــتُها طـــامِسُ الأَعـــلامِ مَجهـــولُ*

ويَمْثُلُ ثانيا في حدة بصرها، ونفوذ رؤيتها، فهي ترمي الغيوب، والغيوبُ هي ما كان غائبا مستترا، وهي تفعل ذلك بعيني مفردٍ لهقٍ، والمفرد اللهق، مرة أخرى، هو الثور الوحشي الشديد البياض[2]:

تَرمـــي الغُيـــوبَ بِعَينَـــي مُفـــرَدٍ لَهَـــقٍ إِذا تَوَقَّـــــدَتِ الحُـــــزّانُ وَالميـــــلُ**

ولنا أن نلاحظ في البيت الإشارات التالية:

-أنّ الناقة حادّة البصر، نافذة الرؤية، كما ذُكر ذلك سابقا.

-أنّ الناقة تحولت بفعل المشابهة إلى ثور وحشي.

-أنّ الثور الوحشي مُفرد مستوحد، وأنه شديد البياض، بما يعني ازدياد إمكانية إصابته، إذ يفضحه لونه.

-وأنّ الناقة لا ترمي الغيوب، ولا تُشابه الثور المفرد الأبيض إلا في موقف واحد هو حين يَشتدُّ حرّ الأرض فلا يُستطاع وطء ما غلظ منها وما لان أيضا، بدليل جملة الشرط (إذا توقّدت الحُزان والميل).

فعن أيّ مجاهيل وغيوب يتحدث الشاعر؟

تُشير هذه المجاهيل والغيوب، في دلالتها الظاهرة، إلى مجاهيل الصحراء، وأماكنها الغائبة البعيدة عن نظر الشاعر الراحل، غير أنّ هذه الدلالة المباشرة تناوئ طبيعة

---

[1]-المصدر السابق، ص 62.

*-نضّاحة : سائلة. الذفرى: ما تحت أذن الناقة مما يلي الرقبة. عُرضتها: اهتمامها ومقدرتها.

[2]- المصدر نفسه، ص 63.

** الحُزان: الواحد حزن: ما غلظ من الأرض. الميل: ما تراكم ومالَ من الرمال.

الشعر، وتجعله استجابة أو نقلا سطحيا للوقائع الخارجية، وربما كان من الأسلم أن نلتمس لهذه الدلالة بُعدا ثقافيا، ينسجم مع رؤية الشاعر من جهة، ويستجيب للعبة التخفي التي يمارسها النص، من جهة ثانية.

قد يتحقق الكشف عن هذا البعد الدلالي الخاص، إذا ربطنا بين صورة سعاد التي رسمها الشاعر في مقدمته، وهي صورة رمزية لمرحلة مفلسة معرفيا ووجوديا، كما حاول التحليل السابق أن يدلّل، وبين صورة الناقة الراهنة، وهذا الربط يُسفر منذ البداية عن تباين في الرؤية، ففي حين يتجه الحديث عن سعاد إلى صفاتها الخارجية ثم إلى صفاتها المعنوية؛ التي حرصَ الشاعر على تبخيسها والكشف عن سوئها، فإن الحديث عن الناقة لا يبرز منها إلا الصفحات النبيلة، الكاشفة لا عن القوة الجسمية الخارجية فحسب، بل عن القوة الداخلية، القادرة على البناء، والصامدة أمام المصاعب والنوازل، والممتلكة لمقومات الحياة والنماء، والمستأثرة بطاقات التحدي والمواجهة. ولذلك فالمجاهيل والغيوب التي تقتحمها الناقة اقتحاما، هي إشارة ثقافية وفنية للمرحلة الجديدة، التي اقتحمها الشاعر أيضا، والتي دشّنها بوفادته على الرسول –صلى الله عليه وسلم– معتذرا ومتوسلا ومقدّما فروض الولاء والطاعة، أولا، ومُعلنا إسلامه واعتناقه لهذا الدين الجديد، ثانيا، ومنبئا عن امتثال النسق الجاهلي القديم للنسق الإسلامي الجديد ثالثا. وبذلك تستوي الناقة، ليس فقط نقيضا لسعاد، بل رمزا لذات الشاعر الراحلة من عصر إلى عصر، والراغبة في تحقيق فعل الانتقال من معرفة مفلسة يقدمها الظاهر إلى معرفة منتجة يقدمها الباطن:[1]

فَقُلــتُ خَلّــوا ســبيلي لا أَبــا لَكُــمُ فَكُــلُّ مــا قَــدَّرَ الــرَحمَنُ مَفعــولُ

[1]–المصدر السابق، ص 65.

3-العباس بن مرداس وسيرورة التحولات النسقية:

ارتكزت المقاربة السابقة لقصيدة "بانت سعاد" لكعب بن زهير على محاولة التدليل على أنّ القصيدة في مجملها هي تمثّلٌ لحالة ثقافية حاسمة، لا بالنسبة للشاعر كعب بن زهير في المستوى الفردي الخاص، بل هي حاسمة أيضا كحالة ثقافية عامة، شرعت فيها الأنساق الثقافية والدينية والفنية في التحول والتغيّر، وأنّ القصيدة تأسيسا على جملة كبيرة من الملابسات والإحالات الداخلية والخارجية، هي إعلانٌ عن بداية تسنين فعل الامتثال والانصياع للنسق الديني الجديد، الذي بدأت ملامحه في التشكّل بمجيء الإسلام، والذي سمته الباحثة "سوزان بينكني ستيتكيفيتش" "استسلام التقليد الشعري الجاهلي للدين الجديد أو استغلال هذا الدين له".[1]

وتحاول الصفحات اللاحقة أن تُتابع حركة التحولات النسقية، وملاحقة سيرورة هذه الأنساق، عند شاعر مخضرم؛ هو العباس بن مرداس، والذي وإن شارك كعب بن زهير في الخضرمة، والإحساس بقلقها، وصعوبة التحول من الجاهلية إلى الإسلام*، إلا أنه يختلف عنه في أنّ أغلب القصائد التي ضمّها ديوانه، يكون قد قالها في إطار الفترة الإسلامية، والنسبة الغالبة من هذه القصائد تعلقت بالفتح مرة، أو غزوتي بدر وحنين مرة أخرى. في الوقت الذي اتجهت فيه نصوص الفترة الأولى اتجاها سجاليّا أو هجائيّا بينه وبين ابن عمه، وسليل قبيلته خفاف بن ندبة السّلمي.[2]

وتنطلق القراءة الراهنة لمقدمة أو مقدمات العباس بن مرداس من تصور يرى في شعر الشاعر تمثّلا ثقافيّا للتحولات النسقية التي نتجت عن تصادم قيم مرحلتين مختلفتين؛ الجاهلية والإسلام. وكانت مقدمات قصائده حاملا شعريّا، شكّل مع شرائح النص الأخرى،

---

[1]- سوزان بينكي ستيتكيفتش، القصيدة والسلطة – الأسطورة، الجنوسة، والمراسم في القصيدة العربية الكلاسيكية- ص 79.

*ينظر: العباس بن مرداس السّلمي، الديوان، تح: يحيى الجبوري، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 1991، ص 13 وما بعدها.

[2]- المصدر نفسه، ص 17.

بنيةً نصية متكاملة، لكنه تكاملٌ قام على التضاد والاختلاف والمغايرة. فإذا كانت الثقافة هندسةً لرؤية الإنسان، ومرتكزًا للمعاني التي يستطيع هذا الإنسان من خلالها أن يفهم ويعي ويتفاعل فكريا وعاطفيا مع ما يدور من حوله[1]، فإنّ نصوص الشاعر العباس بن مرداس، لا تنفي حضور هذه المعاني، ولكنها تؤشر على اضطرابها وقلقها وتشنّجها.

ويمكن قبل الشروع في إنجاز القراءة المقترحة، أن يُشار إلى جملة من الملاحظات المرتبطة بالمقدمات الطللية في ديوان الشاعر، والتي يمكن إجمالها فيما يلي:

1- قلة حضور المقدمات الشعرية المتعارف عليها بعامة، والمقدمات الطللية تحديدا، بالنظر إلى العدد الكبير من النصوص التي أتيح لمحقق الديوان أن يجمعها ويحققها*. وهي قلّة يمكن أن تُفسّر بحجم الضغط الذي كانت تمارسه التحولات الثقافية والدينية على الشاعر. وما ينجر عنها من إحساس مبهم بانهيار المرجعيات الطللية، أمام تدفق الأحداث والوقائع والأنساق الجديدة.

2-وهي ملاحظة مرتبطة بالأولى، فالقلّة المشار إليها سابقا، تنسحب أيضا على العدد الكمي لأبيات المقدمة، وهو عدد يبدو متقلصا إذا قيس باتساع رقعة المقدمة عند سابقي الشاعر، أو حتى بعض معاصريه**، وإذا كان تفسير هذه الظاهرة هو مما يرتبط بالبنية الداخلية لكل نصّ، وبطبيعة العلاقات الهيكلية والبنيوية التي قام عليها، فإنّ الأمر قد يتعلق أيضا ببداية انكسار التقليد الشعري، والطللي تحديدا، وهذه لا تتصل بالعباس بن

---

[1]- ديفيد إنغليز، جون هيوسون، مدخل إلى سوسيولوجيا الثقافة، تر: لما نصير، مراجعة: فايز الصياغ، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، بيروت، ط1، مارس 2013، ص 18.

* جَمَعَ وحقق محقق الديوان يحيى الجبوري 144 نصا، وتتباين هذه النصوص في عدد أبياتها، إذ تتراوح من البيت الواحد إلى القصيدة المتوسطة الطول.

** - يبلغ عدد القصائد التي تصدرتها مقدمة 6 قصائد، مع التذكير بأنّ هذه المقدمات ورد بعضها غزليا، والقليل منها طلليا. ويتراوح عدد أبيات المقدمة في هذه القصائد الست، بين 3 أبيات و6 أبيات.

مرداس وحده، ولكنها تكاد تشمل عددا كبيرا من الشعراء، يستوي في ذلك من ناصر الدين الجديد، أو من عاداه*.

3-أما الملاحظة الثالثة فتتصل بالانعطافة النصية التي عوّدتنا عليها القصيدة العربية القديمة، إذ شاع التقليد أن يأتي الحديث بعد المقدمة مباشرة عن الرحلة، سواء أكانت رحلة ظعائن، أم رحلة الشاعر إلى وجهة يختارها، غير أنّ الأمر يختلف تماما عند العباس بن مرداس، إذ تكاد الرحلة تختفي تماما، ليتمّ استبدالها بالفخر القبلي أو مدح الرسول – صلى الله عليه وسلم-، أو الجمع بينهما في نص واحد.

وخلاصة ما تريد هذه الملاحظات أن تصل إليه، هو التأكيد على تعرّض النصّ الشعري عموما، والتجربة الطللية خصوصا لجملة من الانكسارات الحادة خاصة عند الشعراء المخضرمين، بما يمكن أن يدلّل على بداية تحوّل الطلل إلى تجربة هامشية عرضية ملتبسة ونائية عن كون الشاعر، بلغة الناقد كما أبي ديب[1]. غير أنّ ذلك لا يجب أن يعني أنّ المقدمات الطللية في قصائد هؤلاء الشعراء، أو عند العباس بن مرداس في أقرب الفروض، تكون قد فقدت نهائيا قدرتها على الدلالة على مرجعية معينة؛ أو الإنباء عن تراتبية جديدة تحكم ثنائية المركزي والهامشي.

وتقترح القراءة الراهنة لمقدمة الشاعر العباس بن مرداس العناوين التالية قصد الكشف عن سيرورة التحولات النسقية المشار إليها في الصفحات السابقة.

---

* – حاول البحث أن يستقرئ هذه الظاهرة، عند أكثر من شاعر، وقد أسفرت عملية الاستقراء هذه عن حضور مقدمتين فقط في ديوان كعب بن مالك الأنصاري، الذي حققه سامي مكي العاني، ونشرته مكتبة النهضة ببغداد في طبعة أولى سنة 1966، والذي يضم 72 قصيدة، والعدد نفسه من المقدمات نجدُه عند عبد الله بن رواحة من أصل37 قصيدة، ضمها ديوانه الذي درسه وليد قصاب، وصدر عن دار العلوم للطباعة والنشر، في طبعة أولى سنة 1981. بينما يصل عدد المقدمات الطللية تحديدا إلى اثنتين، والثالثة في الشيب والشباب، في ديوان عبد الله بن الزبعرى، وهو الشاعر الذي وقف موقفا معاديا للرسول "ص"، وللدين الجديد عموما، والديوان يضم 56 قصيدة باحتساب ما نُسبَ له ولغيره، وقد صدر الديوان بتحقيق يحيى الجبوري، عن مؤسسة الرسالة بيروت في طبعة أولى سنة 1978، وكبعة ثانية سنة 1981.

[1]–كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر، ص 198.

3-1-هامشية الطلل ومركزية الهوية الجديدة:

هل يمكن أن يتحوّل الطلل إلى شيء؟ بمعنى أن لا يكون تجربة؟ يميز "إريك فروم **Erich Fromm**"، في كتاب له يحمل عنوان "الإنسان بين الجوهر والمظهر" ترجمهُ "سعد زهران" صدر عن سلسلة عالم المعرفة في أوت 1989*، بين مفهومين؛ هما التملك والكينونة، ويربط الأول بعالم الأشياء، بينما يربط الثاني بعالم التجربة[1]، والتجربة الداخلية تحديدا، ويؤكد "أن التملك والكينونة طريقان أساسيان لخبرة الحياة، وأنّ القوة النسبية لأحدهما أو للآخر هي التي تحدد الفوارق بين شخصيات الأفراد، والأنماط المختلفة للشخصية الاجتماعية."[2]

ومع أنّ الفكرة التي يطرحها "إريك فروم" تأخذ منحى نفسيا أنتروبولوجيا، إلا أنها يمكن أن تساعد القراءة الراهنة في إضاءة بُعد من أبعاد المقدمة الطللية عند الشاعر العباس بن مرداس، وهي القراءة التي تقترح أنّ الطلل في تجربة الشاعر قد بدأ يتراجع إلى مرتبة الأشياء، وينسحب إلى تقاليد الوصف المكرورة، وشرع نتيجة لذلك في إعلان إفلاسه عن كونه تجربة كينونة تعضد الثراء الروحي والوجودي.

لقد كانت تجربة الطلل عند الشاعر الجاهلي بؤرة فنيّة وثقافية تتجمع فيها أسئلة معقدة ومتشابكة، فقد كان وهو يصوغ طلله يعيد إنتاج الزمن والطبيعة والحياة والإنسان[3]، ويفجر عبره كل أسرار الموت والجدب، ولكن أيضا كلّ أسرار الحياة والكينونة والخصوبة، غير أن هذا الطلل يبدو عند العباس بن مرداس مختلفا، على أنّ اختلافه هنا لا يتحدد بالنسبة

---

* – ينظر: إريك فروم، الإنسان بين الجوهر والمظهر، تر: سعد زهران، مراجعة وتقديم: لطفي فطيم، سلسلة عالم المعرفة، 140، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1989.

[1] – المرجع نفسه، ص 79.

[2] – المرجع نفسه، ص 30.

[3] – حسن مسكين، الخطاب الشعري الجاهلي، ص 41.

إلى ذاته، ولكنه يتحدد بطبيعة العلاقة القائمة بينه وبين مكونات القصيدة الأخرى، وهو ما يعني أننا نستطيع أن نقرأ النص بالنص نفسه، حتى يتكشف فيه المركزي من الهامشي.

يقول العباس بن مرداس في قصيدة من ستة عشر بيتا:[1]

عَفَـــا مِجْـــدَلٌ مِـــنْ أَهْلِـــهِ فَمُتَـــالِعٌ فَمِطْـــلا أَرِيـــكٍ قَـــدْ خَـــلا فَالْمصَـــانِعُ

دِيَارٌ لَنَـــا يَـــا جُمـــل إِذْ جُـــلُّ عَيْشـــنَا رَخِيٌّ وَصَـــرْفُ الـــدَّهْرِ لِلْحَـــيِّ جَـــامِعُ

حُبَيِّبَـــةٌ أَلَـــوَتْ بِهَـــا غُرْبَـــةُ النَّـــوَى لِبَيْنٍ، فَهَلْ مَـــاضٍ مِـــنَ الْعَـــيْشِ رَاجِـــعُ

تتتابع في البيت الأول من المقدمة جملة من الأماكن هي: "مجدل" و"متالع" و"مطلا أريك" و"المصانع"، وكلها موصوفة بالعفاء والخلو (عفا–خلا) ليحدثنا الشاعر بعدها، عن صاحبته "جُمْل" ويذكرها برخي العيش الذي كان بينهما حين أراد الدهر للحي أن يجتمع، ويختم مقدمته ليعلن أن "جُمْل" هذه، والتي سماها هنا "حُبيبة" تصغيرا، قد طوحت بها الغربة بعيدا، وأنّ الماضي المنصرم لا رجعة له.

عند هذا المستوى، لا تكاد تخالفُ هذه المقدمة جملة المقدمات الموروثة عن العصر الجاهلي، وهو الأمر الذي قد يؤكد أنّ المقدمة الطللية التي عرفها صدر الإسلام لم تزل رهينة التقليد والمحاكاة، غير أنّ الربط بين هذه المقدمة والبيت الذي يليها مباشرة، والذي يقول فيه الشاعر[2]:

فَـــإِنْ تبتغـــي الْكُفَّـــارُ غَيْـــرَ مَلُومَـــةٍ فَـــإِنِّي وَزِيـــرٌ لِلنَّبِـــيِّ وَتَـــابِعُ

هذا الربط يضع الانعطافة النصية في حمى التضاد بين نسقين، نسق الماضي الذي يحتوي العناصر التالية: المكان ممثلا في "مجدل" و"متالع" و"مطلا أريك" و"المصانع"، والإنسان ممثلا في المرأة "جُمْل" والزمان ممثلا في الماضي الذي حكم الشاعر بأنه لا يرجع.

---

[1]–العباس بن مرداس، الديوان، ص 107.

[2]–المصدر نفسه، ص 107.

واللافت أنّ جميع هذه العناصر تقع تحت تأثير قوتين هدامتين هما الخراب والبعد، فالأمكنة عفت وخلت، والمرأة الحبيبة ألوت بها غربة النوى، والزمن مُنسربٌ نحو الماضي بلا رجعة. لقد تشيء الطّلل وفقد مركزيته. وقد حدث ذلك في مستويات متعددة؛ حين تشبّه طلل العباس بن مرداس مع أطلال سابقيه، وتحوّل إلى مجرّد تقليد أولا. وحين أعلن الشاعر عن انتماء هذا الطلل إلى الماضي، وفقد قدرته على إضاءة لحظة الحاضر ثانيا، ثم حين قلّ حضوره في مقدمات قصائده بعامة كما أشارت فقرة سابقة ثالثا، بل حتى حين تقلصت نسبة تواتره في النص رابعا، إذ إن عملية إحصائية بسيطة، تشير إلى أنّ المقدمة الطللية استغرقت من القصيدة ثلاثة أبيات، بنسبة 18.75%، في حين احتلت القبيلة ما نسبته: 56.25% [*]، في الوقت الذي أفرد الحديث عن الرسول –صلى الله عليه وسلم–، والدين الجديد عموما بالنسبة نفسها تقريبا 56.20%.

وإذا كانت نسبة المقدمة الطللية ضعيفة، ليس فقط في قصيدة العباس بن مرداس، بل في جميع القصائد الجاهلية أو الإسلامية أو حتى في القصائد التي عرفها العصران الأموي والعباسي، فإنّ نصّ العباس بن مرداس يقوم على خصوصية معيّنة في التعامل مع الطلل، ففي البيت المذكور سابقا، والذي يرد بعد المقدمة مباشرة، والقائل[1]:

فَـــإِنْ تبتغـــي الْكُفَّـــارُ غَيْـــرَ مَلُومَـــةٍ فَـــــإِنِّي وَزِيـــــرٌ لِلنَّبِـــــيِّ وَتَـــــابِعُ

يبدو أنّ الخطاب الشعري، وفي شطره الأول تحديدا، مازال متجها إلى "جُمْل"، صاحبة الشاعر بدليل "تبتغي" و"ملومة"، وهو ما يعني أنّ الشاعر، لا يضع "جُمْله" في إطار الماضي الذي لا يعود فحسب، بل يضعها في معسكر الكفر، وهي دلالة غريبة ناشزة، إلا

[*]– اعتمدت هذه العملية الإحصائية على مؤشرات أسلوبية منها: تواتر الأسماء الدالة على كل عنصر (الطلل– القبيلة– الرسول صلى الله عليه وسلم)، أو على الضمائر الظاهرة أو المستترة الدالة على هذه العناصر دائما.

[1]– المصدر السابق، ص 107.

إذا فهمنا أنّ الشاعر يضع عبر هذا البيت تحديدا فاصلا حادّا بين نسقين هما الطلل أو الماضي، أو كلّ ما يمثل مرحلة خاصة تتصل بحياته، أو عامة تتصل بواقع الجماعة، وهي مرحلة يذهب محقق الديوان إلى أنّ العباس بن مرداس، لم يكن فيها من متقدمي الإسلام، وأنّ قلبه لم يكن مع الإسلام والمسلمين، وأنّه كان يُكنّ وُدّا خاصّا لليهود، ويدافع عنهم بشعره، ويردّ به على من يهجوهم، بل إنّه كان لا يرى القوة والمنعة في المسلمين، ولا يرجو لهم النصر.[1]

هذه هي المرحلة التي يبدو أنّ الشاعر قد بدأ ينكرها، ويشعر أنّ أنساقها الثقافية آيلة إلى الإفلاس، ولذلك حشر ماضيه في إطارها، فغدا هذا الماضي منكورا أيضا، وبدت "جُمْل" وكأنها تنتمي إلى زمن الطلل المتأبد القديم، وإلى زمن اللاإيمان، وربما لذلك أيضا يأتي الشطر الثاني من البيت:[2]

..... فَـــإِنِّي وَزِيـــرٌ لِلنَّبِـــيِّ وَتَـــابِعُ

بصيغته الجازمة المؤكدة، وبألفاظه الدالة على التبعية (وزير، تابع)، ليكون تأسيسا لفعل الانتقال والانتماء إلى النسق الثقافي؛ الذي هو نسق تحقيق الهوية الجديدة، التي يُفترض أن تكون نقيضا لنسق الطلل، ومالكة لأدوات صناعة هوية جديدة تتحقق عبرها الكينونة التي يطلبها الشاعر، طالما أنّ الطلل أصبح شيئا يعيش خارج تجربته. وإلى هذه الهوية الجديدة تتجه الفقرات القادمة.

3-2-الهوية الجديدة:

صرف الشاعر ما تبقى من أبيات القصيدة، التي تلت المقدمة للحديث عن لحظة حاسمة في تاريخ انتشار الدين الإسلامي، وعن الصراع المحتدم بين المؤمنين به،

[1]- المصدر السابق، ص 18.

[2]- المصدر نفسه، ص 107.

والمعتنقين له، وبين المشركين. وتتحدد هذه اللحظة تاريخيا بغزوة حنين، وهي الغزوة التي أشار إليها القرآن الكريم[1]: ﴿لَقَد نَصَرَكُمُ اللَّـهُ في مَواطِنَ كَثيرَةٍ وَيَومَ حُنَينٍ إِذ أَعجَبَتكُم كَثرَتُكُم فَلَم تُغنِ عَنكُم شَيـًٔا وَضاقَت عَلَيكُمُ الأَرضُ بِما رَحُبَت ثُمَّ وَلَّيتُم مُدبِرينَ (25) ثُمَّ أَنزَلَ اللَّـهُ سَكينَتَهُ عَلى رَسولِهِ وَعَلَى المُؤمِنينَ وَأَنزَلَ جُنودًا لَم تَرَوها وَعَذَّبَ الَّذينَ كَفَروا وَذٰلِكَ جَزاءُ الكافِرينَ (26)﴾.

ويدور هذا الجزء في عمومه حول مشاركة العباس بن مرداس في ألف فارس من قبيلته "سُليم"، ونصرتهم للرسول – صلى الله عليه وسلم–، ومبايعتهم له، في نبرة واضحة من الافتخار والاعتداد، يقول الشاعر[2]:

دَعَانَا إِلَيْهِ خَيْرُ وَفْدٍ عَلِمْتُهُمْ خُزَيْمَةُ وَالْمُرَّارُ مِنْهُمْ وَوَاسِعُ
فَجِئْنَا بِأَلْفٍ مِنْ سُلَيْمٍ عَلَيْهِمُ لُبُوسٌ لَهُمْ مِنْ نَسْجِ دَاوُدَ رَائِعُ
نُبَايِعُهُ بِالأَخْشَبَيْنِ وَإِنَّمَا يَدُ اللَّهِ بَيْنَ الأَخْشَبَيْنِ* نُبَايِعُ

ثم يذكر يوم حُنين، والقتال الذي دار بين سُليم وبين هوازن، وهي فرع أصيل منها قائلا:[3]

وَيَوْمَ حُنَيْنٍ حِينَ سَارَتْ هَوَازِنُ إِلَيْنَا وَضَاقَتْ بِالنُّفُوسِ الأَضَالِعُ
صَبَرْنَا مَعَ الضُّحَّاكِ لا يَسْتَفِزُّنَا قِرَاعُ الأَعَادِي مِنْهُمُ وَالْوَقَائِعُ
أَمَامَ رَسُولِ اللَّه يَخْفِقُ فَوْقَنَا لِوَاءٌ كَخُذْرُوفِ السَّحَابَةِ لامِعُ

ليصل في النهاية إلى الإقرار بنبوة محمد، ويعلن رضاه بالدين الجديد، إذ ليس لأمر حمّه الله دافع، يقول[4]:

وَلَكِنَّ دِينَ اللَّهِ دِينُ مُحَمَّدٍ رَضِينَا بِهِ فِيهِ الْهُدَى وَالشَّرَائِعُ
أَقَامَ بِهِ بَعْدَ الضَّلالَةِ أَمْرَنَا وَلَيْسَ لأَمْرٍ حَمَّهُ اللَّهُ دَافِعُ

---

[1]– سورة التوبة، الآيتان، 25، 26.

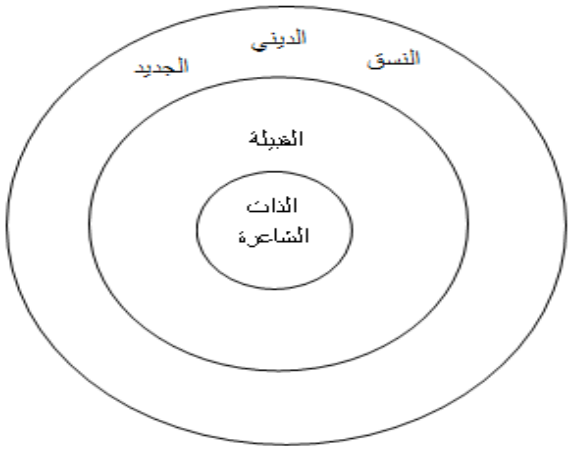
[2]– المصدر السابق، ص 108.

*خزيمة والمدّار وواسع: من فرسان سُليم وأبطالها. الأخشبان: جبلان بمكة.

[3]– المصدر نفسه، ص 108.

[4]– المصدر نفسه، ص 109.

وتتحرك هذه الأبيات جميعها في ثلاث دوائر أساسية، تتدرج ضيقًا وتوسّعًا من الأولى إلى الثانية إلى الثالثة، بحيث تأخذ الذات الشاعرة الدائرة الضيقة الأولى، وتنفرد القبيلة بالدائرة الثانية، لتصل الدائرة الثالثة لتمثُّل النسق الديني الجديد، وفق الشكل الآتي:



وهو تشكيل بنائي متدرج، تتحكم فيه رؤية خاصة، تؤشر على انتماء الأنا الفردية ممثلةً في الشاعر، والأنا الجماعية ممثلةً في القبيلة، إلى إطار كلّي شامل يمثّله النسق الديني الجديد.

ويمكن أن نلاحظ منذ البداية أنّ حضور الذات الفردية التي يمثلها العباس بن مرداس هنا، كان محدودا في مستواه النصي، فالإشارة الوحيدة الدّالة على هذه الذات وردت مرة واحدة في قول الشاعر[1]:

..... فَـــإِنِّي وَزِيـــرٌ لِلنَّبِـــيِّ وَتَـــابِعُ

ثم سرعان ما تختفي هذه الفردية اختفاء كليا، لصالح إعلان الانتماء إلى الجماعي، أو بالأحرى القبلي، جريا على سنة كثير من شعراء الافتخار الجاهليين تحديدا، بما يذكر ويستعيد موقف عمرو بن كلثوم على سبيل المثال. غير أنّ الوجه الآخر للقضية، قد يبدو

[1]– المصدر السابق، ص 107.

مختلفا تماما، فتقلص حضور الفردية هنا قد يُقرأ على أنّ الشاعر قد بدأ يعي في ضوء مفاهيم الإسلام ومرتكزاته الاجتماعية، أنّ الفردية بمفهومها الجاهلي، بل وحتى الذهنية القبلية، لم تعودا قادرتين على إنتاج إنسان مكتمل التكوين، غنيٍّ بكينونته ووجوده. وربما لهذا السبب كان إعلان الشاعر عن تبعيته للنبي مؤكدا وجازما، فالانتماء إلى زمن النبوة بمفهومها الروحي لا التاريخي، قد يحقق من الأمن والخلاص ما لا يحققه الانتماء إلى قبيلة كثيرة العدد.

وربما لهذا السبب أيضا اختار الشاعر أيضا اسم "النبيّ" تحديدا دون بقية الاختيارات الاسمية أو الوصفية للرسول – صلى الله عليه وسلم–، ذلك أنّ مفهوم النبوة كان من أخطر المفاهيم الثقافية الدينية وفق المنظور الجديد الذي طرحه الإسلام[1]، لأنه كان يشتبك في الذهنية العربية القديمة بجملة أخرى من المفاهيم التي كانت تمثلها نماذج الكاهن والساحر، وحتى الشاعر.

فالشاعر إذن يعترف بأنه تابع، ولكنه يعترف قبل ذلك بنبوة متبوعه، وفي الاعتراف بنبوة الرسول صلى الله عليه وسلم، يكون الشاعر قد وضع من منظوره الخاص على الأقلّ، حدّا فاصلا بين نموذج النبيّ وبين النماذج المذكورة سابقًا.

غير أنّ النّصّ وبدل أن يستثمر الدلالات الروحية والرمزية لمفهوم النبوة الذي أقرّ بتبعيته له، عاد ليستثمر في مفهوم آخر، بما يمثّل رجعية حقيقية في وعي الشاعر. وهو مفهوم القبيلة، وهو استثمار ظلّ يمثّل عند العباس بن مرداس امتدادا للأنساق القديمة، التي يبدو وكأنه لم يستطع أن يتخلّص من ضغطها وثقلها المركوزين في لاوعيه.

والواقع أنّ ديوان الشاعر لا يكاد يخلو في كل قصيدة من قصائده من هذا الإيمان المقدس بالقبيلة، فهو يلهج باسم "سُليم" قبيلته الأم بصورة ملفتة للنظر، ومحقق ديوانه

[1]– سعيدي المولودي، الشعر في الإسلام، مجلة علامات، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ج30، م9، ع 23، ديسمبر 2001، ص 83.

ينقل عن مصادر تراثية كثيرة بأنّ الشاعر كان "فارسا من فرسان قومه، وشاعرا قبليّا مدافعا عن قبيلته، مشاركا في أيامها وحروبها."[1]، ومن اللافت أنّ حضور هذا الحس القبلي كان واضحا في جميع نصوصه، سواء تلك التي تعود إلى جاهليته أو فترة إسلامه.

وهذا يعني أنّ النسق الديني الجديد الذي حَرِصَ على إقامة إبدال حقيقي في المؤسسة الاجتماعية، بحيث تتخلص القبيلة من عصبيتها ونزعتها السلطوية، وتنخرط في منظومة اجتماعية وأخلاقية مغايرة، تقوم فيها حياة الجماعة على الوحدة والتضام كما تؤكد على ذلك أدبيات الإسلام. هذا النسق يبدو وكأنه لم يصل بعدُ إلى وعي النّص والنّاص معا، ولذلك وصفت فقرة سابقة عودة العباس بن مرداس إلى تمثيل النّسق القبلي بأنها رجعية في الوعي.

غير أنّه قد يكون من المهم أن يلاحظ أنّ حديث الشاعر عن قبيلته على الرغم مما قيل سابقا، هو حديث "تختفي فيه صورة تلك القبيلة التي يسكنها العنف، وتحفزها نزعتها التدميرية للفتك بالآخر، كما نجد في كثير من القصائد الجاهلية. فالقبيلة هنا هي خير القبائل المدعوة إلى الغزوة (حنين)، ومع أنّ الشاعر لا يريد بكلمة "خير" الخيرية كما أسّس لها الإسلام، فإنّ استغناءه عن مفردات مثل "أقسى" أو "أشد" أو "أبطش" ما قد يدلّ على أنّ اختياراته الأسلوبية تحكمها مقصدية واعية، ثم إنها قبيلة لا تدخل الحرب مناصرةً للرسول – صلى الله عليه وسلم– فحسب، بل إنها تفعل ذلك استجابة لقوة أعلى هي الله سبحانه وتعالى، يقول الشاعر:[2]

فَجِئْنَا بِأَلْفٍ مِنْ سُلَيْمٍ عَلَيْهِمُ لُبُوسٌ لَهُمْ مِنْ نَسْجِ دَاوُدَ رَائِعُ
يُبَايِعُهُ بِالأَخْشَبَيْنِ وَإِنَّمَا يَدُ اللَّهِ بَيْنَ الأَخْشَبَيْنِ نُبَايِعُ*

[1]– المصدر السابق، ص 12، 13.

[2]– المصدر نفسه، ص 108.

*خزيمة والمدّار وواسع: من فرسان سُليم وأبطالها. الأخشبان: جبلان بمكة.

وهي قبيلة لا تتردد في قتال فرع أصيل من فروعها، أو بطن من بطونها:[1]

وَيَوْمَ حُنَـــيْنٍ حِـــينَ سَـــارَتْ هَـــوَازِنُ إِلَيْنَـــا وَضَـــاقَتْ بِـــالنُّفُوسِ الأَضَـــالِعُ
صَـــبَرْنَا مَـــعَ الضُّـــحَّاكِ لا يَسْـــتَفِزُّنَا قِـــرَاعُ الأَعَـــادِي مِـــنْهُمُ وَالْوَقَـــائِعُ

وفي ذلك ما يؤكد على تحوّل ثقافي وسياسي كبير في مفهوم العصبية القبلية. ليصل الشاعر في ختام قصيدته إلى إعلان تبنيه للنسق الديني الجديد، بصورة يستوعب فيها هذا النسق كلّ الأطراف الأخرى (الذات الشاعرة+القبيلة) ويشملهما، لأنه النسق الذي أدرك الشاعر بأنه جدير بتحقيق الكينونة البشرية التواقة إلى اليقين والخلاص، ويُنقذها من الضلالة:[2]

وَلَكِـــنَّ دِيـــنَ اللَّـــهِ دِيـــنُ مُحَمَّـــدٍ رَضِـــينَا بِـــهِ فِيـــهِ الْهُـــدَى وَالشَّـــرَائِعُ
أَقَـــامَ بِـــهِ بَعْـــدَ الضَّـــلالَةِ أَمْرَنَـــا وَلَـــيْسَ لأَمْـــرٍ حَمَّـــهُ اللَّـــهُ دَافِـــعُ

وخلاصة ما أرادت الصفحات السابقة أن تصل إليه أنّ نصّ العباس بن مرداس الذي تمت مقاربته هنا، يمكن أن يكون نموذجا للنصوص المعبّرة عن قلق الخضرمة، وعن تأزمها، وترددها في حسم موقفها اتجاه جملة من المفاهيم والقضايا. فهو نصّ يعود إلى الوراء حينا، حيث التقاليد الفنية الموروثة، كما فعل مع الطّلل مثلا، ثم يتقدم إلى الأمام حينا، حين يضع هذا الطللَ نفسَهُ في زمن مجدب وكافر بما يؤكد إفلاسهُ فيتخلى عنه لصالح الانتماء إلى نسق جديد، هو نسق النبوة والإسلام، ولكنه يظلُّ مع ذلك كلّه، رهين الولاءات القديمة للقبيلة، والتي يجاهد نفسَه للتخلص منها، عبر البحث عن الهُدى الذي ينقذ من الضلال، كما عبّر الشاعر نفسُه.

[1]– المصدر نفسه، ص 108.
[2]–المصدر نفسه، ص 109.

بكلمة أخرى: إنه نصّ يعكس حركة الأنساق في سيرورتها لا في استقرارها، وفي سجالاتها وفي مساجلاتها لا في نتائجها، وفي تردّدها لا في حسمها، وفي أسئلتها لا في إجاباتها

4-تحولات الطلل الكبرى: من العمى إلى البصيرة

تطرح المقدمة الطللية في فترة صدر الإسلام، جملةً من القضايا الشائكة والمعقّدة، وهي تفعل ذلك في المستويين؛ الشكلي المرتبط ببنيتها الداخلية، وطبيعة العلاقة بينها وبين وحدات القصيدة الأخرى، ثم في مستوى الرؤية، بحيث خضعت المقدمة الطللية لجملة من التحولات الرؤياوية الناتجة عن المواقف المتباينة بين الشعراء، وعن ذلك الجدل القائم بين القديم والجديد، والتفاعل الحي بين النمطي المكرور والخصوصي المبتكر.

وتأتي مقدمة الشاعر النابغة الجعدي، لتكون نموذجا دالا على طبيعة الأسئلة الفنية والفكرية، التي أصبحت المقدمة الطللية تطرحها، ولكنها تأتي أيضا لتنبئ عن تحولات ذات خصوصية واضحة في التعامل مع الطلل، وعن إبدالات معرفية مُهمة ظلّت مرتبطة بأسئلة الحياة والموت والإنسان والزمان. ولعلّ ذلك يمكن أن يُقدَّم مؤشرا على الوعي الشعري المتجاوز، وعلى قدرة شاعر هذه الفترة على استثمار أحداث ووقائع وأصداء الحالة الثقافية والروحية الجديدة التي كرّسها الإسلام.

غير أنّ ذلك لا يعني أنّ هذه المقدمة الطللية، عند النابغة الجعدي، أو عند غيره من معاصريه، كانت تغامر كُليّا نحو تجاوز وريثتها الجاهلية، بحيث تتمكن من تأسيس قطيعة كلية وشاملة معها، إذ إنّ ذلك يخالف منطق تطور الأشكال الفنية، ويجافي طبيعة التناسلات والتناصات، التي تقع بين الرؤى والنصوص والدلالات.

والمقدمة الشعرية التي يقاربها البحث هنا، تتصدر قصيدة طويلة للنابغة الجعدي، يتباين عدد أبياتها، وتختلف روايتها، من مصدر إلى آخر، فهي تصل إلى حدود 122

بيتًا في الديوان الذي حقّقه واضح الصّمد، والصادر في طبعته الأولى سنة 1998، عن دار صادر للطباعة والنشر ببيروت*، في حين يبلغ عدد أبياتها في جمهرة أشعار العرب 76 بيتًا، وستعتمد القراءة الراهنة القصيدة الواردة في الديوان، مع الاستئناس حينا بتلك التي وردت في الجمهرة توسيعًا لأفق القراءة، وإثراءً لعملية التأويل، كلّما لزم الأمر.

والقصيدة بعد ذلك هي لشاعر، ذُكِرَ أنّه جاهلي، وأدرك الإسلام، وكان أكبر من النابغة الذبياني[1]، وأنّه عمّر طويلا[2]، "وأنّه كان يقول الشعر، ثم تركه في الجاهلية، ثم عاد إليه بعد أن أسلم"، وقد قال مؤكّدا طول عمره بإفنائه لثلاثة أجيال[3]:

لَقِيـــــتُ أُنَاسًـــــا فَـــــأَفْنَيْتُهُمْ وَأَفْنَيْـــتُ بَعْـــدَ أُنَـــاسٍ أُنَاسَـــا
ثَلَاثَـــــةُ أَهْلِـــــينَ أَفْنَيْـــــتُهُمْ وَكَـــانَ الإِلَـــهُ هُـــوَ الْمُسْتَآسَـــا

ويذكر محقّق الديوان بأنّ الشاعر كان في جاهليته يذكر دين إبراهيم والحنيفية، ويصوم ويستغفر، وأنّه هو القائل:[4]

الحَمـــــدُ للهِ لا شَـــــريكَ لـــــهُ مَـــــنْ لم يَقُلـــــها فَنَفْسَـــــهُ ظَلَمَـــا

وإذا كان التّثبُّتُ من هذه الإحالات الخارجية صعبًا، لغياب الرواية الموثقة، والمنسجمة، فإنّها قد تكون ممّا لحقَ بسيرة الشاعر بعد إسلامه، إذ تلك عادةٌ ثقافية معروفة، تميل فيها الثقافة إلى إسباغ صفات معيّنة على النماذج القديمة، قصد إعطائها شرعية خاصة تتناسبُ مع أنساقِها الحاضرة.

ولعلّه من الجدير في هذه التوطئة أنْ نُشير إلى أنّ المقدمة المعنية بالدراسة، هي تلك التي وردت في قصيدته الرائية، التي تذهب كثير من المصادر التراثية، إلى أنّ الشاعر قد

---

*-ينظر: النابغة الجعدي، الديوان، جمع وتحقيق وشرح: واضح الصمد، دار صادر، بيروت، ط1، 1998.

[1]-النابغة الجعدي، الديوان، ص 8.

[2]- المصدر نفسه، ص 8.

[3]- المصدر نفسه، ص 9.

[4]- المصدر نفسه، ص 10.

أنشدها رسولَ الله – صلى الله عليه وسلم–،[1] أو أنشد بعضها على الأقل، وتذهب بعض المصنفات الحديثة المذهب نفسه تقريبًا.*يقول الشاعر:[2]

خَلِيلَـــيَّ غُضَّـــا سَـــاعَةً وَتَهَجَّـــرَا وَلُومَا عَلَـــى مَـــا أَحْـــدَثَ الـــدَّهْرَ أَوْ ذَرَا
أَلَـــمْ تَعْلَمَـــا أَنَّ انْصِـــرَافًا بِسُـــرْعَةٍ لِسَـــيْرٍ أَحَـــقُّ الْيَـــوْمَ مِـــنْ أَنْ يُقَصَّـــرَا
وَلا تَسَـــألا إِنَّ الْحَيَـــاةَ قَصِـــيرَةٌ وَطِـــيرَا لِرَوْعَـــاتِ الْحَـــوَادِثِ أَوْ قِـــرَا
وَإِنْ جَـــاءَ أَمْـــرٌ لا تُطِيقَـــانِ دَفْعَـــهُ فَلا تَجْزَعَا مِمَّـــا قَضَـــى اللَّـــهُ وَاصْـــبِرَا
أَلَـــمْ تَعْلَمَـــا أَنَّ الْمَلامَـــةَ نَفْعُهَـــا قَلِيـــلٌ إِذَا مَـــا الشَّـــيْءُ وَلَّـــى فَـــأَدْبَرَا
تَهِـــيجُ اللِّحَـــاءَ وَالنَّدَامَـــةَ ثُـــمَّ مَـــا تُقَـــرِّبُ شَـــيْئًا غَيْـــرَ مَـــا كَـــانَ قُـــدِّرَا
لَوَى اللَّهُ عِلْـــمَ الْغَيْـــبِ عَمَّـــنْ سِـــوَاءَهُ وَيَعْلَـــمُ مِنْـــهُ مَـــا مَضَـــى وَتَـــأَخَّرَا
رَكِبْـــتُ الأُمُـــور صَـــعْبُهَا وَذَلُولُهَـــا وَقَاسَـــيْتُ أَيَّامًـــا تُشِـــيبُ الْحَـــزَوَّرَا*

هذه المقدمة الطويلة نسبيّا، لا تكاد تندرج ضمن سلسلة المقدمات الشعرية التي رشح بها المتن الشعري العربي القديم، إلى زمن الشاعر النابغة الجعدي على الأقل، مع استثناءات قليلة عرفتها تلك المقدمات التي دارت حول الزمن وصروف الدهر، أو تلك التي ارتبطت بالشّيب باعتباره تجليّا زمنيا يشي بعبور الإنسان من مرحلة الحيوية والامتلاء إلى مرحلة يشعر فيها بالسلب وهاجس الغياب.[3] فالمقدمة تأسيسًا على ذلك تنأى عن كونها مقدمة طللية. إذ ليس فيها، عدا الحديث عن الدهر وتقلبات الزمن، حديث عمّا يرد في المقدمة الطللية غالبًا، من ذكرٍ للأمكنة وعفائها، وعن المحبوبة وظعنها، وعن خلوّ السّاحة الطّللية من مظاهر الحياة والتجدد والخصوبة، ولا عن بكاء

[1]– ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص 280.

*– ينظر: عزيزة فوال بابتي، معجم الشعراء المخضرمين والأمويين، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1998، ص 487.

[2]– النابغة الجعدي، الديوان ص 54–56.

*– قِرا: من الفعل وَقَرَ–يقر، ومنها الوقار بمعنى الهيبة والحلم والرزانة. اللّحاءُ: اللوم والشتم والسباب. الحزور: الغلام الذي اشتدّ وقوي.

[3]– يوسف عليمات، جماليات التحليل الثقافي –الشعر الجاهلي نموذجا– ص 172.

على الماضي المنصرم إلى غير عودة؛ ولا عن الوحوش المتأبدة التي تغزو المكان، والرياح والسيول التي تغيّر معالمه.

ولكن أليس من التّعسف أن نُطالب هذه المقدمة أن تكون إعادة حرفية، وتكرارا أمينا للمقدمات التي سبقتها؟ أليس في وسع الشاعر أن يُوسّع في دائرة الظاهرة الطللية، وأن يتصرف في مكوناتها وعلاقاتها بما يسمحُ له بصياغة طلله الخاص صياغة تستجيب لموقفه الخاص من الأشياء والأحداث والوقائع، من جهة، ولهوية الحالة الثقافية المستجدة التي أصبح يعيشها، من جهة ثانية، وبما يفتح النص/الخطاب على الغنى الدلالي ويمكن فعل القراءة والتلقي من التحرّر، من جهة ثالثة. طالما أنّ المعنى هو "شبكة مُعقّدة من العلاقات القائمة بين عدّة عوامل، منها: المنشئ أو القائل، والنص، والقارئ، والمرجعيات السياقية."[1]

وبناء على هذا التصور فإن المقدمة السابقة إن لم تكن طللية بالصورة المتعارف عليها، فهي تستثمر المناخات السيكولوجية لمّا تفرّق أو تجمع في كثير من المقدمات الطللية الجاهلية تحديدا، أو غيرها من النصوص الواقعة في مجالها الحواري، وهي بذلك تنخرط في عملية تناص ذات أبعاد متعددة.

4-1-توسيع الظاهرة الطللية:

تتسع مقدمة النابغة الجعدي السابقة لتستوعب جملة هامة من العناصر التي تفرقت في مقدمات سابقة أو معاصرة لها، وتقترح هذه القراءة أنّ الشاعر كان يصدر فيها عن مقصدية فكرية ومعرفية، تمكنّه من صياغة طلله الخاص، كما ألمحت فقرة سابقة إلى ذلك، من جهة، وتحقق للنص قدرة الانفتاح على أنساق مرحلة جديدة، لم تعدِ المقدمة الطللية السابقة، قادرة على الاستجابة لأسئلتها وهمومها.

[1]- يوسف محمد جابر اسكندر، تأويلية الشعر العربي – نحو نظرية تأويلية في الشعرية- جامعة بغداد، (أطروحة دكتوراه)، 2005، ص 158.

وقبل أن تحاول هذه القراءة الكشف، عمّا تراه في هذه المقدمة من إبدال معرفي انتقل بها من حالة العمى والانحباس، إلى حالة البصيرة والتحرر، لعله من المهم أولا أن تكشف عن الإبدالات والتناصات الفنية التي حكمت دلالتها.

فالبيتُ الأول[1]:

خَلِيلَـــيَّ غُضَّـــا سَـــاعَةً وَتَهَجَّـــرَا وَلُومَا عَلَـــى مَـــا أَحْـــدَثَ الـــدَّهْرَ أَوْ ذَرَا

استعادة لتراث ضخم من مناداة الصاحبين أو الخليلين، انفتح منذ البداية مع امرئ القيس[2]:

خليلّـــي مـــرّا بي علـــى أُمّ جُنـــدُبِ نُقَـــضِّ لُبَانَـــاتِ الفُـــؤادِ المُعـــذّبِ.

مع تعديل دال في مقدمة النابغة الجعدي، فهو حين ينادي الخليلين لا يطلب منهما الوقوف، كما فعل غيرهُ، ولا البكاء كما فعل امرؤ القيس (قفا نبك)، ولكنه يطلب منهما أن يغضا (غُضّا ساعة)، وإن كانت رواية الجمهرة تثبتُ (عوجا) بدل (غُضّا)، وفي الحالتين فإنّ الغَضّ والعَوَجَ أو العِوَجَ، غير الوقوف، إذ فيها من الحركة السريعة غير القارة ما ليس في الفعل (قفا). وربّما عُدّ ذلك دليلا على أنّ طلل النابغة قد بلغ من العفاء والاندراس والمجهولية درجة لا يستحق معها الوقوف، وإلا لماذا لم يحدثنا الشاعر مُطلقا عن الطلل رغم أن مناداة الخليلين، وأمرهما بالغضّ والسير في الهاجرة (غُضّا ساعة وتهجّرا) لا يرتبطان في واقع الحال إلا بالطلل؟

لقد غاب الحديث الصريح عن الطلل، وحَضر ما يَدُلّ عليه، وفي عملية التغييب هذه ما يؤشر على أنّ الطّلل قد ولّى زمنه (وَلُوما على ما أحدثَ الدّهرُ أو ذَرَا)، وأنّ انتماءهُ إلى زمن قديم يضعه في عُمق الضياع والظلمة والتّيه.

[1]– النابغة الجعدي، الديوان، ص 54.

[2]– امرؤ القيس، الديوان، ص 41.

أمّا البيت الثاني من المقدمة نفسها، ففيه قَلْبٌ كلّي للدلالة الطللية التي ترد في نصوص سابقة، فالبيت حين يقول[1]:

أَلَـــمْ تَعْلَمَـــا أَنَّ انْصِـــرَافًا فسُـــرْعَة لِسَـــيْرٍ أَحَـــقُّ الْيَـــوْمَ مِـــنْ أَنْ تُقَصِّـــرَا

فهو يلحّ على الخليلين أن ينصرفا بسرعة، وأن يقصّرا المكوث في ساحة الطلل المغيّب، وهي دلالة تؤكد مرة أخرى، فقدان الطلّل لكل أهلية في إنتاج المعنى، وتخصيب الحياة والوجود، مثلما تؤكد أيضا إصرار النابغة الجعدي، لا على مخالفة معاني سابقيه من الشعراء، بل على نقضها تماما، فهو يقلب في بيته السابق قول امرئ القيس[2]:

فإنّكمـــا إن تَنْظُـــراني اليـــومَ ســـاعةً من الـــدّهرِ يـــنفعني لـــدى أمّ جنـــدُبِ

وقول عمرو بن قميئة[3]:

وإنْ تنظـــراني اليـــوم أقضـــى لُبانـــةً وَتسْـــتَجْوِبَا مّنّـــا عَلـــيّ وتُحمَـــدَا

إن ما يريد الشاعران الوقوف عنده طويلا، يريد النابغة الجعدي بالمقابل أن يمرّ عليه سريعا. وهو ما يعني أنّ وجهة الشاعر لم تعد مشدودة إلى الماضي، بقدر ما هي مشدودة إلى المستقبل، ولذلك فهو يحث خطاه وخطى خليليه:[4]

وَلا تَسَـــألا إنَّ الْحَيَـــاةَ قَصِـــيرَةٌ فَطِـــيرَا لِرَوْعَـــاتِ الْحَـــوَادِثِ أَوْ قِـــرَا
وَإِنْ جَـــاءَ أَمْـــرٌ لا تُطِيقَـــانِ دَفْعَـــهُ فَلا تَجْزَعَا مِمَّـــا قَضَـــى اللَّـــهُ وَاصْـــبِرَا

وهكذا تتناسل الدلالات، وتتصادى المعاني، وتتقاطع النصوص في لعبة تناص وحوار، يدفع فيها الشاعر بالنص نحو مساحة معقدة من الائتلاف والاختلاف، ائتلاف يبقيه في دائرة الشعرية العربية القديمة، واختلافٍ يُحرّره من النّسخ والإعادة، بما يحقّق له التفاعل مع اللحظة الراهنة التي يعيشها بكل ما فيها من تدافع وتناقض بين القيم والأنساق.

---

[1]– المصدر السابق، ص 54.

[2]– امرؤ القيس، الديوان، ص 41.

[3]– عمرو بن قميئة، الديوان، تح: خليل إبراهيم العطية، دار صادر، بيروت، ط2، 1994، ص 29.

[4]– النابغة الجعدي، الديوان، ص 55.

فإذا وصلنا إلى البيت السابع، الذي يقول:[1]

لَوَى اللَّهُ عِلْـــمَ الْغَيْـــبِ عَمَّـــنْ سِـــوَاءَهُ وَيَعْلَـــمُ مِنْـــهُ مَـــا مَضَـــى وَتَـــأَخَّرَا

نكون أمام الانعطافة النّصيّة، التي أُسند فيها عِلم الغيب إلى الله تعالى، ثم قصرت هذا العلم عليه وحده (لوى... عمّن سواءَه)، ثم وسعت في دائرته الزمنية، فالله يعلم غيب الماضي والحاضر والمستقبل (ويعلم منه ما مضى وتأخرا)، وفي معجم هذا البيت، والأبيات السابقة واللاحقة تنتهي رؤية النابغة الجعدي إلى نسقين ينقض ثانيهما الأول، ففي النسق الأول تسيطر حالة من العمى واللاعلم، حيث يغيبُ الطلل على الرغم من حضور مقوماته (مناداة الخليلين والأمر بالغَضّ، وسرعة المغادرة)، وهو نسق ربطه الشاعر ربطا مباشرا بالزمن/ الدهر الذي يحدث التغيير (ولوما على ما أحدثَ الدهر أو ذرا)، ويرسل الحوادث المروعة (فطيرا لروعات الحوادث أو قرا)، بينما ينفتح النسق الثاني رؤيةً ومعجمًا على حالة من الاستسلام والرضى، تتحقق فيها سكينة الذات، التي طحنها الصراع مع الزّمن:[2]

رَكِبْـــتُ الأُمُـــور صَـــعْبَها وَذَلُولَهَـــا وَقَاسَـــيْتُ أَيَّامًـــا تُشِـــيبُ الْحَـــزْوَرَا

4-2-التناقض النسقي:

تقوم العملية النسقية على جملة من الانزلاقات المفهومية، والثنائيات التي تتحرك في إطار من التضاد، إذ التضاد ضروري ليتشكّل النّسق[3]، وربما ألمحت الفقرات السابقة إلى شيء من هذا التضاد أو التناقض النسقي في مقدمة النابغة الجعدي، وتحاول هذه القراءة وفي ضوء العنوان السابق أن تطوّر هذا المفهوم.

---

[1]- المصدر السابق، ص 55.

[2]- المصدر نفسه، ص 56.

[3]- سحر الديوب، الثنائيات الضدية – دراسات في الشعر العربي القديم- منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، دط، 2009، ص 5.

إنّ معاينة مقدمة النابغة الجعدي، المثبتة سابقا، في ضوء الثنائية النسقية التي تخترق رؤيتها ومُعجمها، يمكن أن تنبئ عن وقوع الشاعر تحت قوتين؛ الأولى يمثلها الزمن المُعمّى، الذي سمّاه الشاعر بالدّهر والذي شكّل طرفًا أساسيّا في حلبة الصراع الذي خاضه الوعي الشعري العربي[1]. إذ داخل هذا الفضاء الزمني الواسع صيغت رؤية الإنسان العربي – وخاصة الجاهلي– لعالمه، وفيه تشكّل البعد الأنطولوجي المعرفي لوعيه ووجوده في هذا العالم[2]. فقد رأى العربي في الدّهر "حركة متقدمة باطّراد، حاملةً كلّ مظاهر الحياة بما فيها حياتُه نفسها إلى هاوية الفناء، وتخيّله قوة مهولة تتحكم به وتوجّهه إلى مصيره."[3] وربما لذلك كان العربي قد بنَى كُلّ أنظمته الاجتماعية والثقافية وفق أبنيةٍ مغلقة، حتى يحتمي من سطوة الدّهر[4]. غير أنّ هذا الانغلاق، وهذه التبعية للزمن، قد أوقعاه في "طوفان من الحركة المدمّرة المتّجهة إلى العدم والفناء والموت."[5] فوجوده كان وجودًا للدّهر، والوجود للدّهر، يعني شيئًا واحدًا هو اللامعنى[6]، وهذا اللامعنى هو الذي سمّته الصفحات السابقة بالعمى.

فالدّهر ماضٍ في حركته واندفاعه، يغير معالم الإنسان والأشياء، ويحطّم صلابة الذات في صراعها معه، ولا يعبأ على الإطلاق بلوم اللائمين (وَلَوما على ما أحدث الدّهرُ أو ذَرَا). إذ الملامة مع الدّهر عديمة الجدوى، لأنّ حكمه نافذ لا يُردّ[7]:

أَلَـــمْ تَعْلَمَـــا أَنَّ الْمَلامَـــةَ نَفْعُهَـــا قَلِيـــلٌ إِذَا مَـــا الشَّـــيْءُ وَلَّـــى وَأَدْبَـــرَا

---

[1]– هلال الجهاد، جماليات الشعر العربي – دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي– ص 87.

[2]– المرجع نفسه، ص 88.

[3]– المرجع نفسه، ص 88.

[4]– المرجع نفسه، ص 88.

[5]– المرجع نفسه، ص 88.

[6]– المرجع نفسه، ص 88.

[7]– النابغة الجعدي، الديوان، ص 55.

بهذه الصورة يتوسع مفهوم الزمن/الدهر، ليبتلع كل شيء، ويعجز الطلل عن الإيحاء بأيّ صورة من صور الإدراك والوعي، لأنّه مما ينتمي إلى مخيال قديم، وفارغ من المعنى، إنّه مخيال الضياع والتيه والفقد، وربّما لهذا السّبب لا يجد القارئ في مقدمة النابغة الجعدي، أي ذكرٍ للأمكنة، فالأمكنة مهما كانت درجةُ عفائها وخرابها ومجهوليتها، تظلّ دالّة على بعض الثبات والاستقرار، وهي الدلالة الغائبة تماما في مقدمة الشاعر، لأنّها غائبة في وعيه أصلا.

أمّا القوة الثانية التي وقع وعي الشاعر تحت سلطتها، فهي قوة تذهب هذه القراءة، أنّها تقف على النقيض تماما مع أنساق الطلل والزمن والمخيال، التي حكمت الفقرة السابقة بدخولها في حيز العمى والضياع والتيه، لأنّ الفترة السابقة للإسلام بصفة عامة، والمرحلة الجاهلية من حياة الشاعر بصفة خاصة، تكون قد انتهت في وعي الشاعر النابغة الجعدي المخضرم إلى حالة من الإفلاس واللامعنى، بينما تأتي القوة الثانية لتكون رمزًا للنسق المناقض، نسق الهدى والبصيرة والصحوة على حدّ تعبير الشاعر في البيت الثالث عشر من القصيدة[1]:

فَأَصْبحَ قلبي قد صَحا غيرَ أنّهُ وَكُلُّ امرئٍ لاقٍ منَ الدّهر قِنْطَرَا*

ويبدأ هذا النّسق في الظهور، والإعلان عن نفسه نصّيّا منذ البيت الرابع:[2]

وَإِنْ جَاءَ أَمْرٌ لا تُطِيقَانِ دَفْعَهُ فَلا تَجْزَعَا مِمَّا قَضَى اللَّهُ وَاصْبِرَا

فمعجم البيت يستحضر علامتين لسانيتين، تتجاوزان رغبة الشاعر في تعزية خليليه، وهما؛ "الجزع" و"الصبر"، إلى الإنباء عن الإيمان بما قضى الله، وما قضى الله هو جزء

[1]– المصدر السابق، ص 57.

*– قِنْطَرَا: القنطرُ: الداهية والأمر العظيم.

[2]– المصدر نفسه، ص 55.

أساسي من حكمته تعالى، التي تخفى بعض حقائقها عن الإنسان، ولذلك فهو مدعوّ إلى التّجلّد والصبر، وهذا الإيمان بالقدر هو الذي يُورث الإحساس بالأمن والرّضى[1]:

أُقيمُ على التقوى وأرضى بِفِعْلِها وَكُنتُ من النّار المخوفة أوْجَرَا*

لقد ارتبط الشاعر في هذا النسق بالمطلق، والمطلق هنا هو الله، الذي يعلم الغيب، في مقابل الإنساني والنسبي الناقص والقاصر. والذي يكتفي بالدوران على ذاته دون أن يصل إليها، ومن اللافت أنّ النابغة الجعدي يتصرف في بنية القصيدة تصرّفًا تتحقق فيه وعبره إبدالات فنية ومعرفية مُهمّة، ففضلا عن الوحدات المعجمية ذات الحمولة الروحية الإيمانية مثل: الله، الصبر، القدر، الغيب، فهو لا يعيد إنتاج الرحلة كما عرفناها في المتن الشعري العربي القديم، بل إنّه يخلق رحلة جديدة، تختلف تماما عن تلك يقطعها الشعراء عادةً للّحاق بمحبوباتهم، فهو يصوّر رحلتَه بعد المقدمة مباشرة، فيقول[2]:

رَكِبْتُ الأُمورَ صَعْبَهَا وذَلولَها وقاسيتُ أيّامًا تُشيبُ الحَزْوَرا
تبعتُ رسولَ اللهِ إذْ جاءَ بالهُدى ويتلو كتابًا كالمَجَرّةِ نَيِّرا
وجاهدتُ حتى ما أحسُّ ومن معي سهيلا إذا ما لاحَ ثمّتَ غوّرا
أقيمُ على التّقوى وأرضى بِفِعْلِها وَكُنتُ من النّار المخوفةِ أَوْجرا
وطوّفتُ في الرّهبان أَعْبُرُ دينهم وسيّرتُ في الأخبارِ ما لم تُسيّرا
فأصبح قلبي قد صحَا غير أنّه وكلّ امرئ لاقٍ من الدّهر قِنطرا*

لقد تغيّر اتجاه الرحلة، فإذا كان الشاعر قديما يركبُ الناقة، فقد ركب الشاعر هنا الأمور كُلّها، صعبها وهيّنها، وقد يكون اقتحامه لهذا الدين الجديد واحدًا منها، وإذا كان الشاعر قبله يرحل في اتجاه المرأة التي أحبَّ، فإنّ النابغة الجعدي يرحل في اتجاه

[1]– المصدر السابق، ص 56.

*– أوجرا: الأوجر: الخائف المذعور.

[2]– المصدر نفسه، 56، 57.

*– سهيل: كوكب لجهة الجنوب. أوجرا: الأوجر: الخائف المذعور. تسيّر: اطلع على السيرة. قنطر: الداهية والأمر العظيم.

الرسول – صلى الله عليه وسلم–، يتبعُه لأنّه جاء بالهدى، ولأنّه يتلو كتابا كالمجرّة نيّرا، بل إنّه يجاهد في سبيل ذلك جهادًا مستميتًا، لا يكاد يعبأ فيه بظهور النجم "سهيل"، أو غيابه، وورود الإشارة إلى هذا النجم في النص، ليس بريئًا، إذ ظلّت النجوم في الوعي العربي مرتبطة بالغيب والرجم والظنون الفارغة، وعدم اهتمام الشاعر بهذا النجم، ظهورا واختفاء، هو علامة على الانتقال من الظنّ إلى اليقين، ومن المجهول إلى المعلوم، ومن العمى إلى البصيرة.

ومن اللافت مرّة أخرى، أنّ هذا اليقين الذي حقّق الصحوة للشاعر، هو يقين تؤكّده الأديان السماوية كلّها، وربما لذلك قال:[1]

وطوّفــــتُ في الرّهبـــان أَعْبُـــرُ دينـــهم وســـيّرتُ في الأخبـــارِ مـــا لم تُســـيّرا

فأصـــبح قلـــبي قـــد صـــحَا غـــير أنّـــه وكلّ امـــرئ لاقٍ مـــن الـــدّهر قِنطـــرا

وخلاصة ما أرادت هذه القراءة أن تصل إليه كنتائج عامة، أنّه إذاكانت مقدمة كعب بن زهير التي تمّت مقاربتها سابقا، قد دشّنت سَنَنَ الامتثال للدين الإسلامي الجديد، ووضعت النصّ الشعري في خدمة المؤسسة الدينية الناشئة، وإذا كانت مقدمة العباس بن مرداس قد عكست قلق الخضرمة وتأزم المراحل الانتقالية وكيفية التحوّل النسقي والقيمي، فإن مقدّمة النابغة الجعدي تبدو وكأنها تجاوزت هذه المراحل كلها، وحسمت أمرها مع الدين الجديد، إيمانا واعتقادا وسلوكا، فغامرت نحو صياغة طللها الخاص، الذي انكشف عن حالة الإفلاس والعمى أمام آلة الزمن/الدهر، قبل أن يتأسّس نسق آخر/نقيض، ارتبط فيه الشاعر بالمطلق بحثًا عن الأمن واليقين والبصيرة كنوافذ للخلاص من عبثية الدهر، وزمنيته الثقيلة.

[1]–المصدر السابق، ص 56، 57.

5-حسّان بن ثابت وصراع المرجعيات الثقافية:

تتجه جملة كبيرة من الأنشطة النقدية والحقول المعرفية إلى ربط النّصّ بالمناخ الثقافي، وبالسياقات المعرفية التي نشأ فيها هذا النّص، وهي في ذلك لا تعيد إنتاج الخطاب النقدي الذي يربط ربطًا آليّا بين النّصّ والسياقات الخارجية المحيطة به، بحيث يغدو مُجرّد وثيقة أركيولوجية، تنقل العالم وتصوره كما هو، بقدر ما تريد أن تَضَعَ النصّ في قلب الجدل بين ما هو أدبي وما هو ثقافي. أي داخل تلك الإكراهات التي تُمارسها الثقافة على المبدع، أو في علاقة معقّدة مع تلك المرجعيات التي يستدعيها هذا المبدع من الإطار الثقافي الذي يعيش فيه.

ولأنّ الثقافة هي المؤلف المضمر، مثلما يذهب إلى ذلك عبد الله الغذامي[1]، فإنّ ذلك يعني أنّ النص، يتجاوز مُؤلفه الفردي المتعين، ويتموضع داخل المؤسسة الثقافية، ويستجيب لأنساقها، عن وعي منه مرّة، وعن غير وعي مرة أخرى.

وتأتي نصوص الشاعر حسّان بن ثابت بعامة، ومقدماته الطللية بخاصة كنماذج دالّة على هذا الجدل الحادّ بين جملة من المرجعيات، يعود بعضها إلى تقاليد الإبداع الشعري المتوارث، ويعود بعضها الآخر إلى المضامين الدينية والقيمية والروحية، التي حسم الشاعر في أمر الإيمان بها واعتناقها. وهذا يعني أنّ الإشكالية التي تطرحها هذه النصوص والمقدمات، لا تتعلق بالضرورة بحمولتها المعرفية، والدلالية، بقدر ما تتعلق بمرجعيتها الفنية وأبعادها الوظيفية.

فحسّان بن ثابت، الذي لقّبته أدبيات النقد العربي بشاعر الرسول صلى الله عليه وسلم[2]، يكون وفق التصور السابق قد حسم أمرَهُ مع الدين الجديد، حين آمن به وبالمُبَشّر

---

[1]- عبد الله محمد الغذامي، النقد الثقافي – قراءة في الأنساق الثقافية العربية- ص 79.

[2]- عبد الرحمن البرقوقي، شرح ديوان حسان بن ثابت الأنصاري، المطبعة الرحمانية، مصر، دط، 1969، ص ر من المقدمة.

به، وحين صيّر شعره شاهدًا على انتصاره للدعوة الإسلامية، في نزعةٍ واضحة من التّبني والالتزام بها كقضية ظلّ يدافع عنها.[1]

بينما ظلّت الأبعاد الشكلية والوظيفية لنصوصه ومقدماته، تثير إشكالات كثيرة لعل أهمّها هذا الحسّ الجاهلي، الذي استقرّ "عقده الفني" و"شكله النمطي" في لاوعيه[2]، والذي ظلّ يرافقه في رحلة إسلامه، ويلحُّ عليه، حتى في أدقّ المواقف التي كان يقف فيها بين يدي الرسول صلى الله عليه وسلم.

فهل يمكن القول، بناء على ما سبق، إنّ الشاعر كان يعاني انفصالا بين الوعي الذي يشدّهُ إلى النّسق الديني الجديد، واللاوعي الذي يصله بتقاليد "الكتابة" الشعرية، التي نضجَ في سياقها ذوقُه وإحساسُه الفني والجمالي؟ ألا يؤدي التغيّر في المضامين الشعرية، في الغالب، إلى تغيّر في الشكل الذي يحمل هذه المضامين؟ ألا يمكن القول في تعقيب آخر: إنّ الشاعر كان في تبعيته المفترضة للأنساق والتقاليد الفنية والشعرية المتوارثة، يستجيب للذوق العام، ويردّ على الخصوم بلغتهم، حتى تتحقق لهُ فعالية المرسلة الشعرية، وتتأكد الوظيفة الدفاعية لشعره. أم إنّ الأولى أن يُقال إنّ الشاعر كان يناضل في سبيل تطويع القول الشعري، في شكله ومضمونه معا، لخلق نصّ جديد، وطلل آخر، ورؤية مغايرة؟

وتحاول الصفحات القادمة من هذا الفصل أن تعالج هذا الفَرْضَ الأخير، مقترحة جملة من البدائل والاجتهادات في معاينة مقدمات الشاعر حسّان بن ثابت، يقف في مُستَهَلّها تموضع الشاعر في طبقة شعراء القرى العربية[3]، التي هي: المدينة، ومكة، والطائف،

---

[1]–عبد الله التطاوي، أشكال الصراع في القصيدة العربية – في عصر صدر الإسلام– مكتبة الأنجلو المصرية، دط، دت، ص 137.

[2]– المرجع نفسه، ص 138.

[3]– ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، ص 215.

واليمامة، والبحرين، ويذهب ابن سلام الجمحي إلى أنّ أشعر هذه القرى المدينةُ، وأنّ أشعر شعرائها جميعا حسّان بن ثابت.[1]

وفي سياق قراءة سوسيولوجية لهذا الانتماء المديني، يمكن القول إن شعر حسّان بن ثابت، قد يعكس التداخل والتشابك الذي يعرفه فضاء المدينة، بما يمنح للنّصّ طاقة الانفتاح على الثابت والمتغيّر في اللحظة نفسها، ويسمح له بِتَشَرُّبِ الأجواء والمناخات المتناقضة داخل هذا الفضاء، وربّما لهذا السبب، انتبه الحسُّ النقدي عند ابن سلام مُبكّرا فأفرد، حسّان بن ثابت، وكعب بن زهير، وعبد الله بن رواحة، وقيس بن الخطيم، وأبا قيس الأسلت، بطبقة خاصة، سمّاها "بشعراء القرى العربية".[2]

وإذا كان هذا التفصيل، هو مما يقع خارج النّص، أي داخل البنية الثقافية العامة، بما يعني أنه لن يساعدنا في فهم النص وعلاقاته الداخلية، فإن الأمر مع ذلك جدير بالالتفات إليه، ذلك أنّ المدينة، على خلاف البادية، تكون قد حقّقت للشاعر حسّان بن ثابت فرصة ملاحظة التغيرات الاجتماعية والسياسية والاخلاقية، التي كانت تقع تحت نظره، وتحت وصاية المؤسسة الدينية التي كانت تتشكّل، ويتشكّل معها كونٌ كامل من العادات والتقاليد، ويتبلور معها أيضا، عالم كاملٌ من الاعتقادات والتصورات والرؤى.

أما ثاني هذه الاجتهادات، والتي لا تبدو مفصولةً عمّا سبق، فهي أنّ نزوع حسّان بن ثابت نحو ما يمكن تسميته بتفكيك أصول المقدمات الشعرية، خاصة الطللية، والتصرف في عناصرها، يكون قد بدأ عنده مبكّرا؛ أي منذ مرحلة جاهليته، خاصة إذا علمنا أنه ينتمي إلى الجيل الثالث من شعراء العصر الجاهلي، الذين يمثلون ثقافة المرحلة الأخيرة من تطور القصيدة العربية الجاهلية، وهي المرحلة التي تمخضت عن جهود شعراء جيلين

[1]– المصدر السابق، ص 215.

[2]– المصدر نفسه، ص 215.

سابقين؛ جيل البناء والتأسيس، وجيل التأصيل والتطوير، الذي أعطى للمقدمة صورتها النهائية على حدّ تعبير يوسف خليف.[1]

ويأتي هذا التفكيك، ليضع المقدمة الغزلية عنده في المرتبة الأولى. لتحتل المقدمة الطللية المرتبة الثانية في قصائده الجاهلية، ويقلّ عددها قلّة واضحة في قصائده المنسوبة إلى فترة إسلامه، وفي كلّ الحالات فهو يخالف، خاصة في مقدماته الجاهلية رأي القائلين بأن المقدمة الطللية هي أكثر المقدمات انتشارا في صدور قصائد الشعراء الجاهليين.[2]

هذا فضلًا عن التصرف في عناصر المقدمة، وفي بنيتها الداخلية، إثباتًا وحذفًا ومحافظةً وتطويرًا، بما يلائم الموقف الاتصالي من جهة، وينسجم مع المقصدية التي يريد لها أن تتحقق من جهة ثانية.

أما ثالث اجتهاد، فهو ما يتصل بالنسق الثقافي والمعرفي العام، الذي كان نصّ حسّان بن ثابت يصدر عنه، ويتماس مع مكوناته، ويستفيد من تصدعاته، وهو الذي يرتبط بمفهومي أو مبدئي المعرفة والقوة، فالشاعر ظلّ يستمد المعنى من المفاهيم الإسلامية الجديدة، بل ويسبغ على أشياء العالم معنى مرتبطًا ارتباطًا وثيقًا بسلطة المؤسسة الدينية التي زكّت دفاعه عن الرسول صلى الله عليه وسلم، والإسلام عموما، وحرّضته على هجاء المشركين والرّدّ على شعرائهم، وهي التزكية التي تدعّمت إلهيّا بقوة غير بشرية، هي جبريل عليه السلام*. وكلّ ذلك يعني أنّ قوة الخطاب عند الشاعر كانت مستمدة من قوة

---

[1]– يوسف خليف، دراسات في الشعر الجاهلي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، دت، ص 82.

[2]– حسين عطوان، مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي، ص 116.

* في جميع الترجمات التي تناولت حسّان بن ثابت، هناك إشارة إلى تحريض الرسول صلى الله عليه وسلم له على الرّدّ على شعراء الشّرك قائلا: "اُهجُهم، كأنك تنضحُهم بالنّبل"، ينظر: ابن سلام في طبقاته، ص 217. كما ورد في بعض المصادر: "اهجهم وروح القدس معك" أو "اللهم أيّده بروح القدس".

المعرفة التي بشّر بها الإسلام الحنيف. وبفعل هذه المعرفة دائما تأخذ الأشياء دلالتها، إنها معرفة تكاد تتحول إلى وحي:[1]

وَقافيـــةٍ عُجّـــت بليـــلٍ رزينـــةٍ تلقّيـــتُ مـــن جـــوّ السّـــماء نُزولَهـــا
يراها الـــذي لا ينطـــق الشـــعر عنـــدهُ ويعجـــزُ عـــن أمثالهـــا أنْ يقولَهـــا

وتنزيلا لبعض هذه الفروض والاجتهادات، تسعى الصفحات القادمة إلى مقاربة بعض المقدمات الطللية للشاعر حسّان بن ثابت، متدرّجة من أكثرها إنباءً عن التحولات الأساسية في بنية الطلل، إلى أشدّها خفاءً، ذلك أنّ الطلل فيها يقع في منطقة الصراع والتجاذب بين جملة من المرجعيات والمنطلقات.

5-1-الطّلل المقدّس:

يقول حسّان بن ثابت:[2]

بطيبـــةَ رســـمٌ للرســـولِ ومعهـــدُ مـــنيرٌ، وقـــد تعفـــو الرســـومُ وتهمـــدُ
ولا تمتحـــي الآيـــاتُ مـــن دارِ حرمـــةٍ بها مِنْبَرُ الهـادي الـذي كـانَ يَصْـعَدُ
ووَاضِـــحُ آثـــارٍ، وَبَـــاقي مَعَـــالِمٍ وربـــعٌ لـــهُ فيـــهِ مصـــلىً ومســـجدُ
بهـــا حجـــراتٌ كـــانَ يـــنزلُ وســـطها مِـــنَ اللهِ نـــورٌ يُسْتَضَـــاءُ، وَيُوقَـــدُ
معـــارفُ لم تطمـــسْ علـــى العهـــدِ آيهـــا أتَاهَـــا البِلَـــى ، فـــالآيُ منـــها تُجَـــدَّدُ
عرفـــتُ بهـــا رســـمَ الرســـولِ وعهـــدَهُ وَقَبْـــرًا بِـــهِ وَارَاهُ في التُّـــرْبِ مُلْحِـــدُ
ظللتُ بهـــا أبكـــي الرســـولَ، فأســـعدتْ عُيـــون، وَمِثْلاهـــا مِـــنَ الجـــنِّ تُســـعدُ

هذه المقدمة من أكثر المقدمات الطللية عند الشاعر حسّان بن ثابت، دلالة على التحوّل في ماهية الطلل وصورته، وقد ارتبطت في موضوعها برثاء الرسول – صلى الله عليه وسلم-. فالطلل فيها مؤطر مكانيا بطيبة، الاسم الجديد ذو الحمولة الطهرانية، الذي أطلقه الرسول – صلى الله عليه وسلم- على يثرب، وهو الاسم الذي سيشكّل في المخيال

[1]-حسّان بن ثابت، الديوان، تح: وليد عرفات، معهد الدراسات الشرقية والإفريقية، بجامعة لندن، الجزء الأول، دط، دت، ص 293.
[2]- المصدر نفسه، ص 455.

الإسلامي صورة مشرقة لمكان جاذب وطيّب، سيقف في سنوات الهجرة الأولى النقيض المكاني لمدينة أخرى هي مكة موطن قريش، ولاشك أنّ انفتاح المقدمة على هذا الاسم أُريدَ له أن يثير هذه الدلالات في أذهان المتلقين حينها، أي أن يثير التقابل بين فضائين، أحدهما جاذب والآخر طارد، وبين مدينتين، الأولى آوية مناصرة، والثانية قاسية وعدائية.

فالمقدمة إذن، تنفتح منذ لفظتها الأولى على نسقين من الأمكنة، الأوّل مُصرّح به هو "طيبة"، والثاني خفي مضمر، وإضمارُهُ هو دلالة على جدارة حضور الأول، بعدّه مكان الألفة واللقاء والتواصل الحي.

وإذا كان الفضاء العام بهذه الصورة، فلاشك أنّ الرسوم والأطلال ستكون مختلفة أيضا، فالأطلال في غير هذا المكان تعفو وتهمد وتمحي، غير أنها هنا لا تطرأ عليها عوامل الهدم هذه، بل إنّها تستوي "معهدا منيرا"، والاختيار الأسلوبي هنا، ليس بريئا على الإطلاق، فنحن نشكّل عبر الأمكنة تصوراتنا للعوالم المادية، وغير المادية أيضا[1]، فمفردة "المعهد" تطلق على المكان "لا يزال القوم إذا انتأوا عنه رجعوا إليه"[2]، وذلك يعني أن مدينة الرسول صلى الله عليه وسلم، وأطلالَهُ فيها تظلّ أمكنة عامرة غير قابلة للهجران، على خلاف ما هو حاصل مع الأطلال القديمة، التي يقف عليها الشعراء ساعة من الزمن، ثم يغادرونها طلبًا لما يتجاوزها ويتفوق عليها، أما كلمة "منير"، فهي كافية للدلالة على الضوء والإشراق، لكنها تصبح، في ضوء مبدإ الاختلاف، مرشحة أيضا للدلالة على عتمة الطلل القديم وعجمته واستغراقه في القتامة، لذلك فالطلل المنير هنا ينتظم في

[1]– أحمد طاهر حسنين وآخرون، جماليات المكان، دار قرطبة، ط2، 1988، ص 58.

[2]– عبد الرحمن البرقوقي، شرح ديوان حسّان بن ثابت الأنصاري، ص 89.

سلسلة واحدة مع الآيات التي لا تنمحي، والآثار الواضحة، والمعالم الباقية والحجرات المباركة، التي تتنزّل فيها أنوار الله:[1]

ولا تمتحـــي الآيـــاتُ مـــن دارِ حرمـــةٍ .....

ووَاضِـــحُ آثـــارٍ، وَبَـــاقي مَعَـــالِمٍ .....

بهـــا حجـــراتٌ كـــانَ يـــنزلُ وســـطها مِـــنَ الله نـــورٌ يُسْتَضَـــاءُ، وَيُوقَـــدُ

بهذه الصورة يرتبط الطلل الأرضي بما هو سماوي، واللافت أنّ الوسيط بينهما نوراني الطبيعة، إلاهي الهوية (من الله نور يُستضاء ويوقَدُ)، ولنا أن نلاحظ عملية التقديم والتأخير الأسلوبية، التي أكّدت من خلال تقديم الجار والمجرور، والذي حقّه التأخير، دلالة أنّ هذا النور هو نور الله، ولا مصدر له غيره، وهو ما يعني أنّ الأرضي هنا يأخذ قدسيته من السماوي، ولذلك فالطلل هنا لا يني يتجدّدُ:[2]

معـــارفُ لم تطمـــسْ علـــى العهـــدِ آيهـــا أتَاهَـــا البِلَـــى ، فـــالآيُ منـــها تُجَـــدَّدُ

إنّها أطلال ورسوم، ولكنها أيضا "معارف"، وهي في ارتباطها بالسماوي المقدس من جهة، وتأبيها على البِلى والاندثار من جهة ثانية، وقابلية التعرف عليها بيسر وسهولة، من جهة ثالثة، إنما تختلف اختلافا كُليّا عن الطلل القديم الذي كانت تهطل عليه الأمطار من السماء، فتطمس معالمَه، وتعري رسومَهُ، ونادرة هي الحالات التي تحيي فيها مواته، ويغدو بذلك طللًا منذورًا للفقد والمجهولية، ولذلك كان الشعراء يتحدثون عن حيرتهم أمامه، ويسائلون أنفسهم:[3]

أمِـــن آلِ هنـــدٍ بالشـــريفِ رُسُـــومُ دَوارِسَ منـــها حـــادثٌ وقـــديمُ

مَحَتْها ريـــاح الصـــيف بَعْـــدَك والبِلـــى وأســـحَمَ رجّـــاف العشـــيِّ ســـجومُ

[1]–حسّان بن ثابت، الديوان، ص 455.

[2]– المصدر نفسه، ص 455.

[3]– ربيعة مقروم الضبي، الديوان: تح: تماضر عبد القادر فياض حرفوش، دار صادر، بيروت، ط1، 1999، ص 50.

بل إنّ من الشعراء من يُعلن صراحة لا عن إفلاس الطّلل وُعجمته فحسب، بل من ضرورة تجاوزه، والصدّ عنه:[1]

وقَفْـــتُ بهـــا، رَأْدَ الضَّـــحاء، مطـــيّتي أســـــائلًا أعلامًـــــا، ببيْـــــداءَ، قَـــــرْدَدِ
فلمّـــــا رأيـــــتُ أنّهـــــا لا تُجيـــــبُني نَهَضْـــتُ إلى وَحْنـــاءَ كالفَحْـــلِ جَلْعَـــدِ*

أمّا أطلال حسّان بن ثابت، فهي بيّنة واضحة ومعروفة، وهي قادرة فوق ذلك كلّه على استفزاز الذاكرة وتحفيزها:[2]

عرفـــتُ بهـــا رســـمَ الرســـولِ وعهـــدَهُ وَقَبْـــرًا بِـــهِ وَارَاهُ فِي التُّـــرْبِ مُلْحِـــدُ
ظللتُ بهـــا أبكـــي الرســـولَ، فأســـعدتْ عُيـــون، وَمِثْلاهـــا مِـــنَ الجـــنِّ تُســـعدُ
يُـــذَكّرنَ آلاءَ الرســـولِ، ومـــا أرى لَهَـــا مُحصِـــياً نَفْســـي، فنَفســـي تبلَّـــدُ**

فمقدمة حسّان بن ثابت، بناء على كُلّ ما سبق، تغامرُ نحو آفاق جديدة، لم تكن معروفة في المقدمات الطللية الجاهلية، وإن ظلّت في قصائد أخرى مشدودة إلى الأنساق الشعرية والثقافية القديمة، ولكنها مع ذلك حاولت أن تقدّم في كثير من أبعادها، نموذجًا لمقدمة أخرى تتصارع فيها أنساق الشعر والحياة والدّين، ويقف الطّلل كمكون أساسي لهذه المقدمة، ويتمفصل شعريّا ومعرفيّا داخل ثقافة جديدة، ورؤية مختلفة، ناتجتين عن الهزات الكبرى التي أحدثها الإسلام في بنية اللغة والفكر والضمير. وقد لا يكون من التعسف أن يُقال بأنّ التحولات التي مسّت المقدمة الطللية في فترة صدر الإسلام، سواء في بنيتها الداخلية أو في بُعدها المعرفي، إنّما هي بداية لتأسيس مخيال طللي جديد، يلتقي فيه الأرضي بالسماوي، كما ألمحت فقرة سابقة، ويتصل فيه المقدّس الإلهي بالإنساني في أصفى حالات شفافيته. كما يمكن أن تكون هذه التّحوّلات تعبيرًا عن الرغبة في تأسيس شعرية مختلفة، تحاول أن تنفصل شيئًا فشيئًا عن الشعرية الجاهلية.

---

[1]–زهير بن أبي سلمى، الديوان، ص 36. 37.

*–رأد الضحاء: وقت ارتفاع الشمس وانبساط ضوئها. قردد: ما ارتفع من الأرض. وجناء: الناقة الضخمة الوجنتين. جلعد: الشديدة.

[2]– حسّان بن ثابت، الديوان، ص 455.

**– يُروى البيت في مصادر أخرى، كشرح عبد الرحمن البرقوقي مثلا، بإثبات: "الجفن" بدل "الجنّ".

4-2- جدل الثابت والمتحول/ اليقين والكذب في الخطاب الطللي:

ترتبط المقدمات الطللية، عند حسّان بن ثابت، وتلك التي تنتمي إلى فترة إسلامه تحديدًا، بجملة من المزدوجات أو الثنائيات الدالة، والتي يبرز أهمها في "الصّمت/الكلام"، و"الكتابة/المحو"، وهي ثنائيات مرتبطة ارتباطا وثيقا بالطلل، فالطلل عنده غارق في صمته وعُجمته، لا يرد جوابًا لسائل:[1]

هـــلْ رســـمُ دارســـة المقـــامِ يبـــابِ مـــــتكلّمٍ لمســـــائلٍ بجـــــوابِ

غير أنّ هذا الطّلَلَ نفسهُ، يتحوّل إلى كتابة تقاوم المحو، في مقدمة أخرى:[2]

عرفـــتَ ديـــارَ زينـــبَ بالكثيـــبِ كخـــطّ الـــوحيِ في الـــرقّ القشـــيبِ

غير أنّ الطّلل في الحالتين مَعًا، صمتًا وكتابةً، يظلّ مُعرَّضًا لفعل واحد، هو الأمطار الغزيرة التي تُغيّر معالمه تغييرًا يكاد يكون كُليًّا:[3]

قَفـــرٌ عَفـــا رِهَـــمُ السَـــحابِ رُســـومَهُ وَهُبـــوبُ كُـــلِّ مُطِلّـــةٍ مِربـــابِ

وهو المصير نفسُه الذي يلقاهُ في المقدمة الثانية:[4]

تعاورهـــا الريـــاحُ وكـــلُّ جـــونٍ مِـــنَ الوَسْـــمِيّ مُنْهَمِـــرٍ سَـــكُوبِ

ومن اللافت أيضا أنّ المقدمتين اللتين تمتدان على مساحة ثلاثة أبيات، في كل قصيدة، يختمها الشاعر ببيتٍ تتناصُّ دلالاته بصورة واضحة، هو قوله في القصيدة الأولى:[5]

فـــدعِ الـــديارَ وذكـــرَ كـــلّ خريـــدة بَيْضَـــاءَ، آنِسَـــةِ الحـــدِيثِ، كَعَـــابِ

وقوله في الثانية:[6]

---

[1]- حسّان بن ثابت، الديوان، ص 80.

[2]- المصدر نفسه، ص 82.

[3]- المصدر نفسه، ص 80.

[4]- المصدر نفسه، ص 82.

[5]- المصدر نفسه، ص 80.

[6]-المصدر نفسه، ص 82.

فَـــدَعْ عَنـــكَ التـــذكّرَ كـــلَّ يـــومٍ، وَرُدَّ حَـــــرارةَ الصّـــــدْرِ الكَئيـــــبِ

وجميع هذه الدلالات التي ذكرنا، تحضر في ديوان الشعر العربي القديم حضورا كثيفًا، وهو ما يعني أنّ الشاعر حسّان بن ثابت، ظلّ في هذا المستوى رهين الأنساق الشعرية والفنيّة المتوارثة في بناء مقدماته الطللية. غير أنّ الأبعاد الثقافية لحضور هذه الدلالات عند حسّان بن ثابت تبدو مختلفة ومباينةً لتلك التي نهضت عليها المقدمة الطللية الجاهلية.

وستحاول القراءة المقدّمةُ هُنا أن تكشف عن هذا الوجه من الاختلاف والتباين، مركّزة على المقدمة الطللية في قصيدته البائية المرتبطة مناسبتيّا بغزوة بدر، والتي يقول فيها:[1]

عرفـــتَ ديـــارَ زينـــبَ بالكثيـــبِ كخـــطّ الـــوحيِ في الـــرقّ القشـــيبِ*

تعاورهـــا الريـــاحُ وكـــلُّ جـــونٍ مِـــنَ الوَسْـــمِيّ مُنْهَمِـــرٍ سَـــكُوبِ

فأمْسَـــى رَسْـــمُها خَلَقـــاً، وأمْسَـــتْ يَبَابـــاً بَعْـــدَ سَـــاكِنِها الحَبيـــبِ**

يمكن منذ البداية أن نلاحظ في المقدّمة حركتين أساسيتين، الأولى مرتبطة ارتباطا وثيقا بالإنسان، بدءًا من الشاعر الذي "يعرف"، ومرورًا بـ"زينب" المرأة التي سكنت المكان (ديار–الكثيب)، وانتهاء بفعل الكتابة في الرَّقّ القشيب، الذي يمثّل استعاريّا صورة الطّلل كما يبدو للشاعر، أما الحركة الثانية، فهي مرتبطة بالطبيعة، وفيها تأتي الرياح والأمطار كمكونات أساسية لهذه الحركة أو القوة، بما يعيد إلى الأذهان ثنائية الطبيعة والثقافة، والصراع المحتدم بينهما.

غير أنّ دلالة هذه المقدمة قابلة للتطوير في اتجاه آخر، يضعها مع ما تلاها من وحدات القصيدة على طرفي نقيض، مما يعني أنّ الطّلل يكون قد انتمى في وعي الشاعر، إلى نسق الزّيف والوهم واللايقين، حتى ولو أقرّ الشاعر في بداية مقدمته بأنّه قد

---

[1]– المصدر السابق، ص 82.

*– ترد في بعض المصادر كلمة "الوَرَق" بدل "الـــــرَّق"

** جُون: السحاب الأسود. الوسمي: مطر أول الربيع.

عَرفَ الدّيار، وتبيّن أنها لزينب، وأنها بالكثيب، فالمعرفة هنا اتصلت بالمتحوّل والمتغيّر واللايقيني، وتسعف جملة من الوحدات اللسانية المختارة في هذه المقدمة على تعضيد هذه الدلالة، فمفردة "الكثيب"، ارتبطت في الحقل الطللي بذكريات الحبيبة، ففي هذا المكان عَفت منازلُها، وتغيرت معالم أطلالها[1]، ولذلك فهو مكان تسيطر عليه الوحشة.[2] غير أنّ اللفظة الثانية التي تردُ في البيت الأوّل نفسه، التي هي "القشيب"، تأتي مخاتلة ومُراوغة، فدلالة الجِدّة والزينة والجمال فيها، هي مجرد سطح لدلالة أعمق، ولكنها سلبية تماما، ففي لسان العرب تشير الكلمة إلى اليبوسة والصلابة، والقَشْبُ تعني خلط السُّمِ في الطعام، وكلّ ما خُلطَ فقد قَشِبَ، وقَشَبَ الشيء، استقذره، ورجلٌ قَشِبٌ، لا خير فيه، والقَاشِبُ الذي يعيب الناس بما فيه، حتى إذا وصلنا إلى كلمة "القشيب" وجدناها تدلّ على القديم والبالي من الأشياء، لا على الجديد وحده، إذ هي من الأضداد.[3]

فجميع هذه الدلالات تضعُ الطلل في نطاق كتابة، لا تقول الحقيقية:[4]

كخـــطّ الـــوحيِ في الـــرقّ القشـــيب .....

أنّها كتابة على فضاء يابسٍ مخلوطٍ ولا خير فيه، إذا استعرنا لغة ابن منظور.

فإذا أضفنا إلى ذلك كله لفظة "يباب" التي تردُ في البيت الثالث من المقدمة، بحيث يبدو هذا القطب الفضائي مرتبطا بهاجس التحول والجدب والموت[5]، فإنّ صورة الطّلل لا تقدم إلا نسقا من الوجود ونمطًا من المعرفة يحزان في النفس، ويستقران في الصّدر كَدَرًا وهمًّا، ولكن أيضا زيفًا ووهمًا وفراغًا.

فإذا ما تمّ الانتقال إلى الوحدة الموالية من القصيدة، والتي تبدأ بقول الشاعر:[6]

---

[1]– رشيد نظيف، الفضاء المتخيل في الشعر الجاهلي، ص 111.

[2]– المرجع نفسه، ص 279.

[3]– ابن منظور، لسان العرب، مادة "قشب"، ص

[4]– حسّان بن ثابت، الديوان، ص 82.

[5]– المصدر نفسه، ص 82.

[6]– المصدر نفسه، ص 82.

فَـــدَعْ عَنـــكَ التـــذكّرَ كـــلَّ يـــومٍ، وَرُدَّ حَـــــرارةَ الصّـــــدْرِ الكَئيـــــبِ*
وَخَبِّـــرْ بالّـــذي لا عَيْـــبَ فيـــهِ، بصـــدقٍ، غـــيرِ إخبـــارِ الكـــذوبِ

أُتيح لنا أن ندرك أنّ الطّلل لم يكن يخبر، بل يرجم بالظنون، وبأنه موطن العيب والنقيصة والكذب. فأين يكمن اليقين إذن؟

اليقين في منطوق القصيدة مرتبط:[1]

بِمَـــا صَـــنَعَ المَلِيـــكُ غَـــدَاةَ بَـــدْرٍ لنـــا في المشـــركينَ مـــنَ النصـــيبِ
غـــداةَ كـــأنّ جمعهـــمُ حـــراءٌ بَـــدَتْ أرْكَانُـــهُ جـــنْحَ الغُـــرُوبِ

إلى غاية قوله:[2]

ينـــاديهمْ رســـولُ اللهِ، لمـــا قـــذفناهمْ كباكـــبَ في القليـــبِ
ألَمْ تَجِـــدُو حـــديثي كـــانَ حَقّـــاً، وأمـــرُ اللهِ يأخـــذُ بـــالقلوبِ
فَمـــا نَطَقُـــوا، ولَـــو نَطَقـــوا لَقـــالوا: صَـــدَقْتَ وكُنْـــتَ ذا رَأيٍ مُصِـــيبِ

بهذه الصورة نستطيع أن نتحدّث عن نسقٍ جديد، لكنّه نسق يختلف تمامًا عن نسق الطّلل الذي بدا مهزوزا في خطابه، مُفلسا في مرجعياته، لأنه مرتبط بنسق ثقافي لم يعد قادرًا على الإنتاج؛ وهو بذلك يكون قد وصل إلى تُخوم نهاياته، وحدود عطاءاته، ويكون المخيال الذي يرفدُه ويُخصّبه قد وصل أيضا إلى حالة من النضوب والجفاف، وكان يجب أن ينهضَ مخيال جديد، هو أثر من آثار الدّين الجديد، ليلبي حاجات الإنسان المسلم، ويرضي إنسان تلك المرحلة في توقه إلى يقين ثابت قادرٍ على مجابهة العالم والتحديات الثقافية والروحية التي كانت تعترضه، وقد كان الشعر في إطار ذلك كلّه تجليّا لكل هذه الروحيات، وملتقى واسعا لأنساقٍ لا حصرَ لها، وكانت المقدمة الطللية وهي أكثر موتيفاته حيوية وخصوبة، مساحةً رحبةً لتنازع المخيالين الجاهلي والإسلامي. وكان الطلل

---

* – ترد في بعض المصادر كلمة "حزازة" بدل "حرارة".

[1] – المصدر نفسه، ص 82.

[2] – المصدر نفسه، ص 82.

أيضا، وهو أكثر مكونات المقدمة الطللية تعقّدا وتشابكا، خيطَ القوس الحساس والمتوتر، الذي انعكست عبرَهُ إمكانية الانطلاق نحو صياغة وجود حُرّ ومتعالٍ، تحقق بصورة جليّة في فترة صدر الإسلام، قبل أن تتلون أوجه الفترات والعصور اللاحقة بألوان ثقافية أخرى، ستظلّ بالتأكيد في حاجة دائمة إلى الحفر والقراءة والتفكيك.

خاتمة

الآن وقد انتهى البحث إلى خاتمته، وكان قد قطع شوطا أو أشواطا رفقة النص الشعري العربي القديم، وفي العصرين المعلن عنهما في العنوان، كحدود زمنية تؤطر همومه وأسئلته، واتخذ المقدمة الطللية مدخلا لمعاينة الظاهرة الطللية، لا بعدها متنا شعريا لغويا وجماليا معروضا للقراءة والتأويل فحسب، بل أيضا مادة ثقافية، ومتنا معرفيا، حاول البحث من خلالهما الكشف عن المقولة المعرفية والحمولة الثقافية للطلل، متوسلا في ذلك كله بآليات القراءة الثقافية، التي تحاول النفاذ إلى ما يتجاوز الأبنية اللفظية والجمالية للنص، والمتجهة إلى الكشف عن المضمرات النسقية، والحفر في المعلن لسانيا بحثا عن الخفي معرفيا.

أقول: الآن وقد بلغ البحث خاتمته، فإنه يظل مقتنعا بأن كل قراءة هي احتمال، وبأن كل قراءة هي انفتاح مستمر على قراءة أخرى ووعد بانبثاقها. ولذلك فإن الحديث عن النتائج، الذي يستدعيه هذا المفصل الأخير من البحث، هو حديث عن نتائج قراءة واحدة، كانت قبل البحث فرضا، وتحققت أثناءه طرحا ومعالجة، وانتهت في خاتمته احتمالا. غير أن اتساع مساحة الاحتمال لا تعفي البحث أبدا من الإعلان عن نتائج يكون البحث قد أدركها واطمئن إليها. وهي النتائج التي يمكن إجمالها فيمايلي:

1.أن الانطلاق من معاينة المقدمة الطللية في القصيدة العربية، يمثل مدخلا مهما ومناسبا ليس بعدها مكونا وشريحة نصية، تنتظم في سلسلة من الشرائح والمكونات التي قامت عليها بنية القصيدة العربية القديمة فحسب، ولكن أيضا بعدها مجلى لما يمكن تسميته بالظاهرة الطللية التي تكاد تكون حكرا على الثقافة العربية، وهي من ثَمَّ ذات كفاءة إبداعية وثقافية كفيلة بإضاءة جانب مهم من جوانب الذات العربية، وإنارة وجه من أوجه العقل العربي في معاينته الذاتَ والعالمَ والوجودَ من حوله. فالطلل بكلمة أخرى: هو إفراز شعري وإبداعي وثقافي يمكن الانطلاق منه لفحص الرؤية العربية في بعديها الفردي والجماعي.

2.أن الطلل بجميع مكوناته، والتي تعلن عنها المقدمة الطللية بوضوح كاف، هو مما ينتمي إلى المفردات المحورية في القصيدة والثقافة العربيتين، بما يعني أنه يمثل نصا ثقافيا يوضح التصورات الذهنية للجماعة اللغوية العربية. إن هذه الذهنية العربية ليست طللية، ماضوية في رؤيتها للعالم، مثلما قد يتبادر إلى الذهن أول مرة، ولكن عملية فهم هذه الذهنية لا بد أن تمر عبر معاينة المقدمة الطللية بعامة، والطلل بخاصة. إذ داخل كل لغة تثوي جملة كبيرة من المفردات المشكلة لخطاب متكلميها، والمنبئة عن الأنساق المتحكمة في تفكيرهم، والمسيجة لرؤاهم.

3.أن النظر إلى الطلل من خلال ثنائية الطبيعة والثقافة، وهي ثنائية لها حضور مهم في الدرس الثقافي والأنتروبولوجي، يمكن أن يساعد على بناء تصور يرى أن الذات العربية قد تجاوزت بآماد في الزمان بعيدة، طورَ البدائية والسذاجة الفكرية والمعرفية التي تحاول كثير من الدراسات تكريسها، فالطلل في القصيدة العربية القديمة يتحرك داخل نسق استعاري كبير، أي داخل منظومة كاملة من الرموز، ومعلوم أن سميئة العالم، وتحويلَ موجوداته إلى رموز يعكس كفاءة الذات في تمثل الكون، وقدرتها على إقامة حوار واع مع الأشياء والموجودات.

4.أن الشاعر العربي القديم، لم يكن في تعامله الشعري مع الطلل، أسير ذاكرة جامدة ومستبدة، تتسرب نصوصُها إلى قصيدته، بحيث تتشابه المقدمات الطللية وتتشاكل، بفعل ضغط الشفاهية، كما أشارت إلى ذلك كثير من الدراسات، ولكنه كان، وربما على خلاف ذلك، يطوع المقدمة الطللية لخدمة مقولة القصيدة، ويدفع بعناصر ومكونات هذه المقدمة أو تلك، لتنسجم مع تجربته ورؤيته. إنه كان شاعرا يناضل دائما من أجل أن يتحرر من سطوة المؤسّس إبداعيا، وأن ينفصل عن القيود النسقية، وتلك خاصية تظل لصيقة بكل تجربة إبداعية في جميع العصور.

5.تتأسس هذه النتيجة على سابقتها وترتبط بها، فإذا كان الشاعر العربي القديم، لا يصدر في مقدماته الطللية من ذاكرة تختزن آلاف الصيغ والصور والأشكال، وتستعيد المقدمات السابقة للنص الحاضر أو المعاصرة له، استعادة آلية تستبعد كل وعي وإدراك، فإن هذه المقدمة تقودنا إلى نتيجة أخرى وهي أن شعرية هذه المقدمات وأبعادَها الفنية والجمالية، يفترض أن تُلتمس في علاقة هذه المقدمة أو تلك بما يليها من مكونات القصيدة وشرائحها، أي في علاقات النص الداخلية، لا في علاقة هذه المقدمة بغيرها من المقدمات التي تنتظمها المرحلة الزمنية نفسها، إذ الشرائح النصية تتصادى، ويسلم بعضها إلى بعض، والمقدمات في القصيدة ليست مفصولة عن الخواتم.

6.تبعا للنتيجتين السابقتين، وفي سياق تناول البحث لجملة من المقدمات الطللية في فترة ما قبل الإسلام يمكن الخلوص إلى نتيجة وهي أن المقدمات الطللية في إطار هذه المرحلة لا تحمكها قاعدة الثبات والتشابه والتكرار، مثلما صرحت أو لمحت كثير من الدراسات النقدية، بل يحكمها منطق التنوع والمغايرة والاختلاف، وأن هذه جميعا هي مخرجات التناصات الغنية، والتناسلات الدلالية التي تتم بين المقدمات. وتبعا لذلك فإن مفهوم السرقات الأدبية التي صرف النقد العربي القديم جهدا كبيرا في معالجتها، وضبط مسموحها وممنوعها، يمكن أن يعاد النظر في بعض تصوراته المفهومية والإجرائية في ضوء إدراك منهجي ونقدي يرى أن هذا التشابه – إن حصل – إنما هو تشابه قد يرتبط بالبنية السطحية للمقدمة الطللية لا ببنيتها العميقة. وقد يكون كافيا أن يتأمل القارئ تصرف الشعراء في تشكيل اللوحة الطللية الكبرى، إثباتا لبعض العناصر، وحذفا لبعضها الآخر، وتركيزا على مكون من مكوناتها في مقدمة ما، وتغييبا لذلك في مقدمة ثانية.

7.في سياق تناول البحث لجملة من المقدمات الطللية الجاهلية تحديدا، ومحاولة تفكيك خطابها من منظور النسق الثقافي تبين أن أهم ما يبدد شبهة التشابه والتكرار بين المقدمات الطللية، هو معاينة خطابها المعرفي، والحفر في مرجعياتها الفكرية، فالمرجعية

المعرفية التي تصدر عنها المقدمة الطللية هي المسؤولة عن تحقيق المختلف والمغاير، ولذلك فمرجعية القبلي، وسؤال الهُوية المُهدَّدَة، والصراع مع الآخر الفارسي، هي مما يمثل الخلفية الثاوية وراء مقدمة لقيط بن يعمر الإيادي في عينيته، مثلما كان التوجس والخوف من الدين الجديد، والخشية من تغير أنساق الحياة والوجود، هي مما يمثل مرجعية بعض مقدمات الأعشى الكبير، خاصة تلك التي قالها وهو قريب العهد بالإسلام، تماما مثلما كان الشعور بالحاجة الماسة إلى التجمع بدلالته المجتمعية والحضارية، والإحساس بإفلاس القيم القبلية، وتهالك أنظمة القبيلة الحياتية مما يمثل أيضا مرجعية كثير من مقدمات الشاعر بشر بن أبي خازم الأسدي.

8.تبين للبحث أيضا أن هذه المرجعيات المعرفية التي تنبثق من تفاعلها المستمر مقدمات الشعراء، لا يعني أنها مرجعيات مفكر فيها بالضرورة، يعاينها الشاعر معاينة المفكر أو الفيلسوف، بل إن ذلك يعني أنها مرجعيات انكتبت في وعي الشاعر ولاوعيه معا، وأنها مما ينتمي إلى النسق الثقافي العام الذي يتحرك فيه، وهو وإن أدرك وجها من هذا النسق، فإن وجوها كثيرة منه تظل خفية وغائبة عن إدراكه الواعي، غير أن هذا الغائب والخفي يظل يمثل النسق المضمر الذي يحتال بكل الوسائل ليعلن عن حضوره.

9.في سياق حرص البحث على الكشف عن الأنساق المضمرة داخل المقدمات الطللية والنصوص الجاهلية أو الإسلامية بعامة، تبين أن المقابلة بين النصوص: شعر/شعر، أو شعر/نثر، عند الشاعر الواحد، خاصة إذا توافرت هذه النصوص، قد يكون مدخلا مهما نحو الكشف عن تداخل الأنساق الثقافية وتصارعها ونقض بعضها بعضا، مثلما اتضح ذلك على سبيل المثال في المقابلة النصية التي أجراها البحث بين معلقة عمرو بن كلثوم، وهي نص شعري، وبين وصية له، وهي نص نثري، وهي المقابلة التي عنونها البحث بـ: " التفكير مع الناثر ضد الشاعر".

10. إذا كان سؤال المرجعية المعرفية للمقدمة الطللية بين الجاهلية وصدر الإسلام، قد مثّل الشاغل الأساسي للبحث، فإن النتيجة التي خلص إليها هنا هي أن المقدمة الطللية التي تنتمي زمنيا إلى فترة صدر الإسلام هي مقدمة عاشت ما يمكن تسميته بـ : "قلق الخضرمة" في مرحلة أولى، وفيها تداخلت أنساق الماضي والحاضر، وفيها تصارع المخيالان الجاهلي والإسلامي، دون أن تخلو الساحة لأحدهما، وربما كانت مقدمة الشاعر كعب بن زهير في لاميته المعروفة نموذجا دالا على ذلك. بينما اتجهت بعض المقدمات الطللية لتؤسس لمرحلة جديدة، انفصلت فيها معرفيا عن المقدمة الطللية الجاهلية، مستجيبة للمخيال الإسلامي الجديد، ومنفعلة بالتحولات النسقية الكبرى التي أحدثها، وساعية إلى تأسيس شعرية مباينة، وقد كانت بعض مقدمات الشاعر العباس بن مرداس، والنابغة الجعدي، وحسان بن ثابت نماذج دالة على ذلك.

11. تبعا للنتيجة السابقة تبين للبحث أيضا أن كثيرا من المقدمات الطللية في صدر الإسلام، هي مقدمات مغايرة لنظيرتها الجاهلية، وأن هذه المغايرة مرتبطة بخطاب هذه المقدمات، وبالأنساق الثقافية التي تحركت في إطارها، ولأن أنساق الحياة كانت في عصر صدر الإسلام قد تغيرت، روحيا واجتماعيا وسياسيا وأخلاقيا، فإن المقدمة الطللية كانت تستجيب لحركة هذا التغير، وتتفاعل مع الهزات الكبرى التي أحدثها الإسلام، رغم إيمان البحث بأن الفن في عمومه لا يستجيب بسرعة للتغيرات التي يعرفها الواقع، وأن وتيرة تغير أشكاله التعبيرية تظل بطيئة مقارنة بسرعة تغير ملابسات الحياة ومعطياتها.

مكتبة البحث:

*- القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.

1- المصادر والمراجع العربية:

1. إبراهيم أحمد، إشكالية الوجود والتقنية عند مارتن هيدجر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2006.
2. أبو العتاهية، الديوان، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، دط، 1986.
3. أحمد الخليل، ظاهرة القلق في الشعر الجاهلي، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، سوريا، ط1، 1989.
4. أحمد أمين، فجر الإسلام- بحث في الحياة العقلية في صدر الإسلام إلى أخر الدولة الأموية- دار الكتاب العربي، بيروت، ط10، 1969.
5. أحمد جمال المرازيق، جماليات النقد الثقافي- نحو رؤية للأنساق الثقافية في الشعر الأندلسي، المؤسسة العربية للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2009.
6. أحمد حسنين وآخرون، جماليات المكان، عيون المقالات، دار قرطبة، ط2، دت.
7. أحمد مومن، اللسانيات – النشأة والتطور- ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 2002.
8. أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط2، 1989.
9. - كلام البدايات، دار الآداب، بيروت، ط1، 1989.
10. الأصفهاني أبو فرج ، الأغاني، تحقيق: إحسان عباس وإبراهيم السعافين وبكر عباس، دار صادر، بيروت، ط3، 2008.
11. الأعشى الكبير ميمون بن قيس، الديوان، شرح وتعليق: م محمد حسين، مكتبة الآداب بالجماميز، مصر، دط، دت.
12. إلفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، دار التنوير للطباعة والنشر، ط1، 1983.
13. امرؤ القيس، الديوان، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط5، دت.
14. بدوي طبانة، السرقات الأدبية- دراسة في ابتكار الأعمال الأدبية وتقليدها- نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع،القاهرة، دط، دت.
15. بسام فطوس، استراتجيات القراءة- التأصيل والإجراء النقدي - مؤسسة حمادة ودار الكندي، إربد (الأردن)، دط، 1998.
16. بشر بن أبي خازم، الديوان، تقديم وشرح: مجيد طراد، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1994.

17. بطرس البستاني، أدباء العرب في الجاهلية وصدر الإسلام، دار مارون عبود، دط، دت.
18. تميم بن أبي بن مقبل، الديوان، تحقيق: عزة حسن، دار الشرق العربي، بيروت، دط، 1995.
19. جابر عصفور، مفهوم الشعر – دراسة في التراث النقدي – مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 2005.
20. الجراعي الصالحي أبو بكر بن زيد الحنبلي، تحفة الراكع والساجد بأحكام المساجد، عناية: صالح سالم النهام وآخرون، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، الكويت، ط1، 2004.
21. جمال الدين محمد بن هشام الأنصاري النحوي، شرح قصيدة بانت سعاد، تحقيق: عبد الله عبد القادر الطويل، المكتبة الإسلامية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2010.
22. جواد علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، الجزء الثامن، الهيئة العامة لمكتبة الإسكندرية، جامعة بغداد، ط2، 1993.
23. حسان بن ثابت، الديوان، تحقيق وتعليق: وليد عرفات، طباعة أمناء سلسلة جب التذكارية، دط، دت.
24. الحسن ابن رشيق أبو علي القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: صلاح الدين الهواري وهدى عودة، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ط1، 1996.
25. حسن البنا عز الدين، الشعرية والثقافة –مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي القديم– المركز الثقافي العربي الدار البيضاء (المغرب)، بيروت(لبنان)، ط1، 2003.
26. – الكلمات والأشياء، بحث في التقاليد الفنية للقصيدة الجاهلية، دار الفكر العربي، القاهرة، دط، دت.
27. حسن مسكين، الخطاب الشعري الجاهلي – رؤية جديدة – المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (المغرب)، بيروت(لبنان)، ط1، 2005.
28. حسن ناظم، البنى الأسلوبية – دراسة في "أنشودة المطر" للسياب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (المغرب)، بيروت (لبنان)، ط1، 2002.
29. الحسين أبو عبد الله بن علي بن أحمد بن حسين الزوزني، شرح المعلقات السبع، المكتبة العصرية، الجزائر، دط، دت.
30. الحسين بن قاسم المرادي، الجنى الداني في الحروف المعاني، تحقيق: فخر الدين قباوة ومحمد نديم فاضل، دارالكتب العلمية، بيروت، ط1، 1992.
31. حسين عطوان، مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي، دار المعارف، دط، 1970.
32. حليم بركات، الاغتراب في الثقافة العربية – متاهات الإنسان بين الحلم والواقع – مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2006.
33. حميد الحميداني، الفكر النقدي الأدبي المعاصر– مناهج ونظريات ومواقف – مطبعة آنفو– برانت، فاس (المغرب) ط2، 2012.

34. – القراءة وتوليد الدلالة، تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء(المغرب)، بيروت (لبنان)، ط1، 2003.
35. الخطيب التبريزي ، شرح ديوان أبي تمام ، تقديم: راجي الأسمر، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1994.
36. – شرح القصائد العشر، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، مكتبة محمد علي صبيح وأولاده، مصر، دط، دت.
37. ربيعة بن مقروم الضبي، الديوان، جمع وتحقيق: تماضر عبد القادر فياض حرفوش، دار صادر، بيروت، ط1، 1999.
38. رجاء بن سلامة، بنيان الفحولة – أبحاث في المذكر والمؤنث – دار بترا للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2005.
39. رشيد نظيف، الفضاء المتخيل في الشعر الجاهلي، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2000.
40. ريتا عوض، بنية القصيدة الجاهلية، الصورة الشعرية لدى امرئ القيس، دار الآداب، بيروت (لبنان)، ط2، 2008.
41. زكريا إبراهيم، مشكلة الفن، مكتبة مصر ودار مصر للطباعة، دط، دت.
42. زهير بن أبي سلمى، الديوان، شرح وتقديم: علي حسن فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1988.
43. زياد محمود المقدادي، المقدمة الطللية عند النقاد المحدثين، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2010.
44. ساندي سالم أبو سيف، قضايا النقد والحداثة–دراسة في التجربة النقدية لمجلة (شعر) اللبنانية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005.
45. سعد العريفي، نسيج القصيدة الجاهلية، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2011.
46. سعد حسن كموني، إغواء التأويل واستدراج النص الشعري بالتحليل النحوي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (المغرب)، بيروت (لبنان)، ط1، 2011.
47. – الطلل في النص العربي – دراسة في الظاهرة الطللية للرؤية العربية – دار المنتخب العربي، بيروت، ط1، 1999.
48. سعيد بنكراد، مسالك المعنى – دراسة في بعض أنساق الثقافة العربية – دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط1، 2006.
49. سعيد حسن بحيري، علم لغة النص– المفاهيم والاتجاهات – مكتبة لبنان، ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر لومنجان، ط1، 1997.
50. سعيد حسين منصور، حركة الحياة الأدبية بين الجاهلية والإسلام، دار القلم، الكويت، ط1، 1981.
51. سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، سوشبريس، الدار البيضاء، ط1، 1985.

52. سلامة بن جندل، الديوان، تحقيق: فخر الدين قباوة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1987.
53. سليمان الشطي، المعلقات وعيون العصر، سلسلة عالم المعرفة، رقم 380، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2011.
54. سمر الديوب، الثنائيات الضدية- دراسات في الشعر العربي القديم، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، دط، 2009.
55. السيد محمد ديب، امرؤ القيس بين القدماء والمحدثين، دار الطباعة المحمدية، القاهرة، ط1، 1989.
56. الشنفرى، الديوان، تحقيق: إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1996.
57. شوقي ضيف، التطور والتجديد في الشعر الأموي، دار المعارف، مصر، ط8، دت.
58. شوقي ضيف، العصر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، ط22، 2000.
59. صلاح صالح، الرواية العربية والصحراء، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، دط، 1996.
60. صلاح قنصوة، تمارين في النقد لثقافي، دار ميريت، القاهرة، ط1، 2007.
61. طاهر لبيب، سوسيولوجيا الثقافة، دار محمد علي الحامي للنشر، صفاقس (تونس)، دط، دت.
62. طرفة بن العبد، الديوان، عناية: عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، ط1، 2003.
63. عادل السكري، نظرية المعرفة، من سماء الفلسفة إلى أرض المدرسة، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 1999.
64. عاطف أحمد الدرابسة، قراءة النص الشعري الجاهلي في ضوء نظرية التأويل، جدارا للكتاب العالمي للنشر والتوزيع،عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2006.
65. العباس بن مرداس، الديوان، تحقيق: يحيى الجبوري، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 1991.
66. عبد الإله الصائغ، الخطاب الإبداعي الجاهلي – القدامة والصورة الفنية – المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (المغرب)، بيروت (لبنان)، ط1، 1997.
67. عبد الرحمن البرقوقي، شرح ديوان حسان بن ثابت الأنصاري، المطبعة الرحمانية، مصر، دط، 1969.
68. عبد الرزاق الدواي، موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر، هيدجر، ليفي ستروس، ميشيل فوكو، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، دط، دت.
69. عبد العزيز العيادي، ميشال فوكو، المعرفة والسلطة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1،1994.
70. عبد الفتاح أحمد يوسف ، لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة، الدار العربية لعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.
71. عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، طبعة موسعة، 2008.

72. عبد الله التطاوي، أشكال الصراع في القصيدة العربية في عصر صدر الإسلام، مكتبة الأنجلو المصرية، دط، دت.
73. عبد الله الغذامي، ، القبيلة والقبائلية أو هويات ما بعد الحداثة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (المغرب)، بيروت (لبنان)، ط2، 2009.
74. – الخطيئة والتكفير – من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج معاصر– الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1998
75. – القصيدة والنص المضاد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (المغرب)، بيروت(لبنان)، ط1، 2009.
76. – المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (المغرب)، بيروت (لبنان)، ط3، 2006.
77. – المشاكلة والاختلاف – قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في الشبيه المختلف – المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (المغرب)، بيروت (لبنان)، ط1994،1.
78. – النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2010.
79. عبد الله بن مسلم ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر، دار الحديث، القاهرة، ط2، 1967.
80. عبيد بن الأبرص، الديوان، تحقيق: حسين نصار، شركة ومكتبة ومطبعة البابي الحلبي وأولاده، مصر، ط1، 1957.
81. عروة بن الورد، الديوان، تحقيق: عبد المعين الملوحي، مطابع وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دط، دت.
82. عزت قرني، الذات ونظرية الفعل، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 2001.
83. علي حرب، الحب والفناء، تأملات في المرأة والعشق والوجود، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1990.
84. علي شلق، الزمان في الفكر العربي والعالمي، دار مكتبة الهلال، بيروت، دط، 2006.
85. عمر بن العزيز السيف، بنية الرحلة في القصيدة الجاهلية، الأسطورة والرمز، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2009.
86. عمرو بن بحر أبو عثمان الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط7، 1998.
87. عمرو بن شأس الأسدي، الديوان، تحقيق: يحيى الجبوري، دار القلم، الكويت، ط2، 1983.
88. عمرو بن قميئة، الديوان، تحقيق وشرح: خليل إبراهيم العطية، دار صادر، بيروت، ط2، 1994.
89. عمرو بن كلثوم، الديوان، جمع وتحقيق: إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1996.

90. عمرو بن معد يكرب الزبيدي، الديوان، جمع وتنسيق: مطاع الطرابيشي، مطبوعات اللغة العربية، دمشق، ط2، 1985.
91. عنترة بن شداد، الديوان، تحقيق ودراسة: محمد سعيد مولوي، المكتب الإسلامي، دط، دت.
92. فاطمة الطبال بركة، النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1993.
93. فايز عارف القرعان، الوشم والوشي في الشعر الجاهلي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، ط1، 1981.
94. فريد الزاهي، الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، إفريقيا الشرق المغرب، بيروت، دط، 1999.
95. فضل بن عمار العماري، الشعر والغناء في ضوء نظرية الرواية الشفوية، مكتبة التوبة، الرياض(المملكة العربية السعودية)، دط، دت.
96. القرشي أبو زيد ، جمهرة أشعار العرب، دار صادر، بيروت، دط، دت.
97. كاظم جهاد، أدونيس منتحلا – دراسة في الاستحواذ الأدبي وارتجالية الترجمة يسبقها ما هو التناص؟ مكتبة مدبولي، القاهرة، ط2، 1993.
98. كريم زكي حسام الدين، اللغة والثقافة – دراسة أنثرولغوية لألفاظ وعلاقات القرابة في الثقافة العربية – دار التكوين، دمشق، ط2، 2000.
99. كعب بن زهير، الديوان، تحقيق: علي فاعور، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، دط، 1997.
100. كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي– دراسات بنيوية في الشعر– دار العلم للملايين، بيروت، ط4، 1995.
101. – الرؤى المقنعة – نحو منهج بنيوي في في دراسة الشعر الجاهلي – مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1986.
102. لبيد بن ربيعة العامري، الديوان، شرح الطوسي، تقديم: حنا نصر الحتي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1 ،1993.
103. لقيط بن يعمر الإيادي، الديوان، تحقيق: عبد المعين خان، دار الأمانة، مؤسسة الرسالة، بيروت، دط، 1971.
104. مبروك المناعي، الشعر والسحر، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 2004.
105. محمد إبراهيم سليم، أسماء البنات ومعانيها، مكتبة ابن سينا للنشر والتوزيع والتصدير، القاهرة، دط، دت.
106. محمد ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، قراءة وشرح: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، دط، دت.
107. محمد أبو عبد الله بن اسماعيل البخاري، صحيح البخاري، دار ابن كثير للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، بيروت، ط1، 2002.

108. محمد السموري، ثقافة الصمت، دار المعارف، حمص (سوريا)، ط1، 2003.
109. محمد بدر معبدي، أدب النساء في الجاهلية والإسلام، القسم الأول: النثر، مسنتزم الطبع والنشر، القاهرة، دط، دت.
110. محمد علي طه الدرة، فتح الكبير المتعال إعراب المعلقات العشر الطوال، القسم الثاني، مكتبة السوادي للتوزيع، جدة، ط2، 1989.
111. محمد لطفي اليوسفي، كتاب المتاهات والتلاشي في النقد والشعر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005.
112. محي الدين بن عربي، الفتوحات المكية، تحقيق وتقديم: عثمان يحيى، تصدير ومراجعة: إبراهيم مدكور، السفر الأول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، 1985.
113. مختار أبو غالي، المدينة في الشعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، رقم: 196، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1995.
114. مصطفى حجازي، الإنسان المهدور – دراسة تحليلية نفسية اجتماعية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (المغرب)، بيروت (لبنان)، ط2، 2006.
115. مصطفى ناصف، قراءة ثانية لشعرنا القديم، دار الأندلس، بيروت، ط2، 1981.
116. المفضل بن محمد بن يعلى بن عامر بن سالم الضبي، المفضليات، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، دار المعارف، القاهرة، ط6، دت.
117. مفيد عبد الحميد الهرامة، صورة الحياة والموت عند شعراء ربيعة في العصر الجاهلي، دار مداد للطباعة والنشر والتوزيع والإنتاج الفني، ط1، 2010.
118. ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (المغرب)، بيروت (لبنان)، ط3، 2002.
119. النابغة الجعدي، الديوان، جمع وتحقيق وشرح: واضح الصمد، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1998.
120. النابغة الذبياني، الديوان، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط2، دت.
121. نادر كاظم، الهوية والسرد – دراسات في النظرية والنقد الثقافي– المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2006.
122. ناصر الحجيلان، الشخصية في قصص الأمثال العربية – دراسة في الأنساق الثقافية للشخصية العربية– النادي الأدبي رياض، بيروت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (المغرب) بيروت (لبنان)، ط1، 2009.
123. النمر بن تولب، الديوان، تحقيق: محمد نبيل طريفي، دار صادر، بيروت، ط1، 2000.
124. نوري حمودي القيسي، الطبيعة في الشعر الجاهلي، الشركة المتحدة للتوزيع، بيروت، ط1، 1970.

125. – وحدة الموضوع في القصيدة الجاهلية، مؤسسة دار الكتب العلمية، للطباعة والنشر، ط1، 1974.
126. هاني نصر الله، قراءات في الشعر العربي الحديث والقديم، عالم الكتب الحديث، إربد (الأردن)، ط1، 2011.
127. هشام أبو المنذر بن محمد بن السائب الكلبي ، أنساب الخيل في الجاهلية والإسلام وأخبارها، تحقيق: أحمد زكي باشا، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، ط1، 1946.
128. – كتاب الأصنام، تحقيق: أحمد زكي باشا، دار الكتب المصرية، القاهرة، ط3، 1995.
129. هلال الجهاد، جماليات الشعر العربي – دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي – مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2007.
130. – فلسفة الشعر الجاهلي – دراسة تحليلية في حركة الوعي الشعري العربي – دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ط1،2001.
131. وهب أحمد رومية، الرحلة في القصيدة الجاهلية، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط3، 1982.
132. – شعرنا القديم والنقد الجديد، سلسلة عالم المعرفة رقم 207، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1996.
133. يحيى الجبوري، شعر المخضرمين وأثر الإسلام فيه، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط2، 1981.
134. يوسف الإدريسي، التخييل والشعر – حفريات في الفلسفة العربية الإسلامية– منشورات ضفاف، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2012.
135. يوسف اليوسف، مقالات في الشعر الجاهلي، دار الحقائق، بيروت، ط4، 1985.
136. يوسف خليف، دراسات في الشعر الجاهلي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، دت.
137. يوسف شلحد، بنى المقدس عند العرب قبل الإسلام وبعده، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1996.
138. يوسف عليمات، جماليات التحليل الثقافي– الشعر الجاهلي نموذجا– المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004.
139. – النسق الثقافي – قراءة في الشعر العربي القديم – عالم الكتب الحديث، إربد، جدارا للكتاب العالمي للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2009.
140. يوسف محمد جابر اسكندر، تأويلية الشعر العربي– نجو نظرية تأويلية في الشعرية – أطروحة دكتوراه، جامعة بغداد، 2005.

3– المراجع المترجمة:

1. أجنر فوج، الانتخاب الثقافي، ترجمة: شوقي جلال، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، العدد: 609، ط1، 2005.

2. آرثر إيزابرجر، النقد الثقافي – تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية– ترجمة: وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003.
3. إريك فروم، الإنسان بين الجوهر والمظهر، ترجمة: سعد زهران، مراجعة وتقديم: لطفي فهيم، ، سلسلة عالم المعرفة، رقم: 140، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1989.
4. أسوالد شبنغلر، تدهور الحضارة الغربية، ترجمة: أحمد الشيباني، الجزء الأول، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، دط، دت.
5. أشلي مونتاغيو، البدائية، ترجمة: محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، رقم: 53، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1982.
6. باتريك هيلي، صور المعرفة – مقدمة لفلسفة العلم المعاصرة – ترجمة: نور الدين الشيخ عبيد، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2008.
7. بول .ب. أرمسترونغ، القراءات المتصارعة، التنوع والمصداقية في التأويل، ترجمة: فلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1، 2009.
8. بول ريكور، الذات عينها كآخر، ترجمة: جورج زيناي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، نوفمبر 2005.
9. بيار بورديو، الهيمنة الذكورية، ترجمة: قعفراني سلمان، مراجعة: ماهر تريمش، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2009.
10. تزفيطان طودوروف، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 1990.
11. جاك شورون، الموت في الفكر الغربي، ترجمة: كامل يوسف حسن، مراجعة: إمام عبد الفتاح إمام، سلسلة عالم المعرفة، رقم: 76، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1984.
12. جان فال وآخرون، الطبيعة والثقافة، إعداد وترجمة: محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي، سلسلة دفاتر فلسفية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1991.
13. جون كوين، بناء لغة الشعر، ترجمة: أحمد درويش، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1993.
14. جون ماكوري، الوجودية، ترجمة: إمام عبد الفتاح إمام، مراجعة:فؤاد زكريا، سلسلة عالم المعرفة، رقم: 58، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1982.
15. ديفيد انغليز، جون هيوسون، مدخل إلى سوسيولوجيا الثقافة، ترجمة: لما نصير، مراجعة: فايز الصياغ، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، بيروت، ط1، مارس 2013.
16. روبير إسكاربيت، سوسيولوجيا الأدب، تعريب: آمال أنطوان عرموني، عويدات للنشر والطباعة، بيروت، ط3، 1999.

17. رولان بارت ، لذة النص، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، بالاتفاق مع دار لوسوي، باريس، ط1، 1992.
18. رولان بارت، التحليل النصي – تطبيقات على نصوص من التوراة والإنجيل والقصة القصيرة – ترجمة وتقديم: عبد الكبير الشرقاوي، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، منشورات الزمن، الرباط، ط1، 2009.
19. رولان بارت، نقد وحقيقة، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، بالاتفاق مع دار لوسوي، باريس، ط1، 1994.
20. سلام الكندي، الراحل على غير هدى، شعر وفلسفة عرب ما قبل الإسلام، ترجمة: محمد بنعبود، منشورات الجمل، كولونيا (ألمانيا)، ط1، 2008.
21. سوزان بنكنى ستيتكيفتش، القصيدة والسلطة – الأسطورة، الجنوسة والمراسم في القصيدة العربية الكلاسيكية – ترجمة: حسن البنا عز الدين، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2010.
22. غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1984.
23. كاترين.ب. كليمان، جاك لاكان، ضمن اللغة، الخيالي والرمزي، إشراف مصطفى المسناوي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2006.
24. كارل بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، نقله إلى العربية: عبد الحليم النجار، جامعة الدول العربية، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، دار المعارف، الجزء الأول، ط5، دت.
25. كولن ولسن، الشعر والصوفية، غياب اسم المترجم، مؤسسة جواد للطباعة، دط، دت.
26. ميرتشيا إليادة، البحث عن التاريخ والمعنى في الدين، ترجمة وتقديم: سعود المولى، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2007.
27. – تاريخ المعتقدات والأفكار الدينية، ترجمة: عبد الهادي عباس، دار دمشق، ط1، 1986.
28. ميشيلا مارزانو، فلسفة الجسد، ترجمة: نبيل أبو صعب، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2011.
29. يوري لوتمان، سيمياء الكون، ترجمة: عبد المجيد نوسي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (المغرب)، بيروت (لبنان)، ط1، 2011.

4- المعاجم والقواميس:

1. جار الله أبو القاسم الزمخشري، أساس البلاغة، تحقيق: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1998.
2. جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، دط، دت.

3. عزيزة فوال بابتي، معجم الشعراء المخضرمين والأمويين، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1998.

5- المجلات والدوريات:

1. حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، مجلس النشر العلمي، جامعة الكويت، الحولية: 25، 2005.
2. عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، المجلد: 35، العدد: 3، يناير –مارس، 2007.
3. علامات في النقد، النادي الأدبي، جدة، المجلد: 10، الجزء: 39، مارس 2001.
4. مجلة الأثر، كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، العدد: 8، 2009.
5. مجلة جامعة أم القرى، المجلد:13، العدد: 21، ديسمبر 2000.
6. مجلة لقمان، سلسلة كتاب في جريدة، منظمة اليونسكو، العدد:111، نوفمبر، 2007.

مكتبة البحث

مكتبة البحث:

*- القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.

1- المصادر والمراجع العربية:

1. إبراهيم أحمد، إشكالية الوجود والتقنية عند مارتن هيدجر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2006.
2. أبو العتاهية، الديوان، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، دط، 1986.
3. أحمد الخليل، ظاهرة القلق في الشعر الجاهلي، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، سوريا، ط1، 1989.
4. أحمد أمين، فجر الإسلام- بحث في الحياة العقلية في صدر الإسلام إلى أخر الدولة الأموية- دار الكتاب العربي، بيروت، ط10، 1969.
5. أحمد جمال المرازيق، جماليات النقد الثقافي- نحو رؤية للأنساق الثقافية في الشعر الأندلسي، المؤسسة العربية للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2009.
6. أحمد حسنين وآخرون، جماليات المكان، عيون المقالات، دار قرطبة، ط2، دت.
7. أحمد مومن، اللسانيات – النشأة والتطور- ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 2002.
8. أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط2، 1989.
9. - كلام البدايات، دار الآداب، بيروت، ط1، 1989.
10. الأصفهاني أبو فرج ، الأغاني، تحقيق: إحسان عباس وإبراهيم السعافين وبكر عباس، دار صادر، بيروت، ط3، 2008.
11. الأعشى الكبير ميمون بن قيس، الديوان، شرح وتعليق: م محمد حسين، مكتبة الآداب بالجماميز، مصر، دط، دت.
12. إلفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، دار التنوير للطباعة والنشر، ط1، 1983.
13. امرؤ القيس، الديوان، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط5، دت.

14. بدوي طبانة، السرقات الأدبية- دراسة في ابتكار الأعمال الأدبية وتقليدها- نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع،القاهرة، دط، دت.
15. بسام فطوس، استراتجيات القراءة- التأصيل والإجراء النقدي - مؤسسة حمادة ودار الكندي، إربد (الأردن)، دط، 1998.
16. بشر بن أبي خازم، الديوان، تقديم وشرح: مجيد طراد، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1994.
17. بطرس البستاني، أدباء العرب في الجاهلية وصدر الإسلام، دار مارون عبود، دط، دت.
18. تميم بن أبي بن مقبل، الديوان، تحقيق: عزة حسن، دار الشرق العربي، بيروت، دط، 1995.
19. جابر عصفور، مفهوم الشعر - دراسة في التراث النقدي - مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 2005.
20. الجراعي الصالحي أبو بكر بن زيد الحنبلي، تحفة الراكع والساجد بأحكام المساجد، عناية: صالح سالم النهام وآخرون، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، الكويت، ط1، 2004.
21. جمال الدين محمد بن هشام الأنصاري النحوي، شرح قصيدة بانت سعاد، تحقيق: عبد الله عبد القادر الطويل، المكتبة الإسلامية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2010.
22. جواد علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، الجزء الثامن، الهيئة العامة لمكتبة الإسكندرية، جامعة بغداد، ط2، 1993.
23. حسان بن ثابت، الديوان، تحقيق وتعليق: وليد عرفات، طباعة أمناء سلسلة جب التذكارية، دط، دت.
24. الحسن ابن رشيق أبو علي القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: صلاح الدين الهواري وهدى عودة، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ط1، 1996.
25. حسن البنا عز الدين، الشعرية والثقافة -مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي القديم- المركز الثقافي العربي الدار البيضاء (المغرب)، بيروت(لبنان)، ط1، 2003.
26. - الكلمات والأشياء، بحث في التقاليد الفنية للقصيدة الجاهلية، دار الفكر العربي، القاهرة، دط، دت.

27. حسن مسكين، الخطاب الشعري الجاهلي – رؤية جديدة – المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (المغرب)، بيروت(لبنان)، ط1، 2005.

28. حسن ناظم، البنى الأسلوبية – دراسة في "أنشودة المطر" للسياب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (المغرب)، بيروت (لبنان)، ط1، 2002.

29. الحسين أبو عبد الله بن علي بن أحمد بن حسين الزوزني، شرح المعلقات السبع، المكتبة العصرية، الجزائر، دط، دت.

30. الحسين بن قاسم المرادي، الجنى الداني في الحروف المعاني، تحقيق: فخر الدين قباوة ومحمد نديم فاضل، دارالكتب العلمية، بيروت، ط1، 1992.

31. حسين عطوان، مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي، دار المعارف، دط، 1970.

32. حليم بركات، الاغتراب في الثقافة العربية – متاهات الإنسان بين الحلم والواقع – مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2006.

33. حميد الحميداني، الفكر النقدي الأدبي المعاصر– مناهج ونظريات ومواقف – مطبعة آنفو– برانت، فاس (المغرب) ط2، 2012.

34. – القراءة وتوليد الدلالة، تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء(المغرب)، بيروت (لبنان)، ط1، 2003.

35. الخطيب التبريزي ، شرح ديوان أبي تمام ، تقديم: راجي الأسمر، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1994.

36. – شرح القصائد العشر، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، مكتبة محمد علي صبيح وأولاده، مصر، دط، دت.

37. ربيعة بن مقروم الضبي، الديوان، جمع وتحقيق: تماضر عبد القادر فياض حرفوش، دار صادر، بيروت، ط1، 1999.

38. رجاء بن سلامة، بنيان الفحولة – أبحاث في المذكر والمؤنث – دار بترا للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2005.

39. رشيد نظيف، الفضاء المتخيل في الشعر الجاهلي، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2000.

40. ريتا عوض، بنية القصيدة الجاهلية، الصورة الشعرية لدى امرئ القيس، دار الآداب، بيروت (لبنان)، ط2، 2008.
41. زكريا إبراهيم، مشكلة الفن، مكتبة مصر ودار مصر للطباعة، دط، دت.
42. زهير بن أبي سلمى، الديوان، شرح وتقديم: علي حسن فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1988.
43. زياد محمود المقدادي، المقدمة الطللية عند النقاد المحدثين، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2010.
44. ساندي سالم أبو سيف، قضايا النقد والحداثة–دراسة في التجربة النقدية لمجلة (شعر) اللبنانية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005.
45. سعد العريفي، نسيج القصيدة الجاهلية، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2011.
46. سعد حسن كموني، إغواء التأويل واستدراج النص الشعري بالتحليل النحوي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (المغرب)، بيروت (لبنان)، ط1، 2011.
47. – الطلل في النص العربي – دراسة في الظاهرة الطللية للرؤية العربية – دار المنتخب العربي، بيروت، ط1، 1999.
48. سعيد بنكراد، مسالك المعنى – دراسة في بعض أنساق الثقافة العربية – دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط1، 2006.
49. سعيد حسن بحيري، علم لغة النص– المفاهيم والاتجاهات – مكتبة لبنان، ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر لومنجان، ط1، 1997.
50. سعيد حسين منصور، حركة الحياة الأدبية بين الجاهلية والإسلام، دار القلم، الكويت، ط1، 1981.
51. سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، سوشبريس، الدار البيضاء، ط1، 1985.
52. سلامة بن جندل، الديوان، تحقيق: فخر الدين قباوة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1987.

53. سليمان الشطي، المعلقات وعيون العصر، سلسلة عالم المعرفة، رقم 380، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2011.
54. سمر الديوب، الثنائيات الضدية- دراسات في الشعر العربي القديم، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، دط، 2009.
55. السيد محمد ديب، امرؤ القيس بين القدماء والمحدثين، دار الطباعة المحمدية، القاهرة، ط1، 1989.
56. الشنفرى، الديوان، تحقيق: إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1996.
57. شوقي ضيف، التطور والتجديد في الشعر الأموي، دار المعارف، مصر، ط8، دت.
58. شوقي ضيف، العصر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، ط22، 2000.
59. صلاح صالح، الرواية العربية والصحراء، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، دط، 1996.
60. صلاح قنصوة، تمارين في النقد لثقافي، دار ميريت، القاهرة، ط1، 2007.
61. طاهر لبيب، سوسيولوجيا الثقافة، دار محمد علي الحامي للنشر، صفاقس (تونس)، دط، دت.
62. طرفة بن العبد، الديوان، عناية: عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، ط1، 2003.
63. عادل السكري، نظرية المعرفة، من سماء الفلسفة إلى أرض المدرسة، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 1999.
64. عاطف أحمد الدرابسة، قراءة النص الشعري الجاهلي في ضوء نظرية التأويل، جدارا للكتاب العالمي للنشر والتوزيع،عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2006.
65. العباس بن مرداس، الديوان، تحقيق: يحيى الجبوري، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 1991.
66. عبد الإله الصائغ، الخطاب الإبداعي الجاهلي – القدامة والصورة الفنية – المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (المغرب)، بيروت (لبنان)، ط1، 1997.
67. عبد الرحمن البرقوقي، شرح ديوان حسان بن ثابت الأنصاري، المطبعة الرحمانية، مصر، دط، 1969.
68. عبد الرزاق الدواي، موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر، هيدجر، ليفي ستروس، ميشيل فوكو، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، دط، دت.

69. عبد العزيز العيادي، ميشال فوكو، المعرفة والسلطة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1994،1.

70. عبد الفتاح أحمد يوسف ، لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة، الدار العربية لعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.

71. عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، طبعة موسعة، 2008.

72. عبد الله التطاوي، أشكال الصراع في القصيدة العربية في عصر صدر الإسلام، مكتبة الأنجلو المصرية، دط، دت.

73. عبد الله الغذامي، ، القبيلة والقبائلية أو هويات ما بعد الحداثة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (المغرب)، بيروت (لبنان)، ط2، 2009.

74. – الخطيئة والتكفير – من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج معاصر– الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1998

75. – القصيدة والنص المضاد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (المغرب)، بيروت(لبنان)، ط1، 2009.

76. – المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (المغرب)، بيروت (لبنان)، ط3، 2006.

77. – المشاكلة والاختلاف – قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في الشبيه المختلف – المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (المغرب)، بيروت (لبنان)، ط1994،1.

78. – النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2010.

79. عبد الله بن مسلم ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر، دار الحديث، القاهرة، ط2، 1967.

80. عبيد بن الأبرص، الديوان، تحقيق: حسين نصار، شركة ومكتبة ومطبعة البابي الحلبي وأولاده، مصر، ط1، 1957.

81. عروة بن الورد، الديوان، تحقيق: عبد المعين الملوحي، مطابع وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دط، دت.

82. عزت قرني، الذات ونظرية الفعل، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 2001.

83. علي حرب، الحب والفناء، تأملات في المرأة والعشق والوجود، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1990.

84. علي شلق، الزمان في الفكر العربي والعالمي، دار مكتبة الهلال، بيروت، دط، 2006.

85. عمر بن العزيز السيف، بنية الرحلة في القصيدة الجاهلية، الأسطورة والرمز، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2009.

86. عمرو بن بحر أبو عثمان الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط7، 1998.

87. عمرو بن شأس الأسدي، الديوان، تحقيق: يحيى الجبوري، دار القلم، الكويت، ط2، 1983.

88. عمرو بن قميئة، الديوان، تحقيق وشرح: خليل إبراهيم العطية، دار صادر، بيروت، ط2، 1994.

89. عمرو بن كلثوم، الديوان، جمع وتحقيق: إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1996.

90. عمرو بن معد يكرب الزبيدي، الديوان، جمع وتنسيق: مطاع الطرابيشي، مطبوعات اللغة العربية، دمشق، ط2، 1985.

91. عنترة بن شداد، الديوان، تحقيق ودراسة: محمد سعيد مولوي، المكتب الإسلامي، دط، دت.

92. فاطمة الطبال بركة، النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1993.

93. فايز عارف القرعان، الوشم والوشي في الشعر الجاهلي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، ط1، 1981.

94. فريد الزاهي، الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، إفريقيا الشرق المغرب، بيروت، دط، 1999.

95. فضل بن عمار العماري، الشعر والغناء في ضوء نظرية الرواية الشفوية، مكتبة التوبة، الرياض(المملكة العربية السعودية)، دط، دت.
96. القرشي أبو زيد ، جمهرة أشعار العرب، دار صادر، بيروت، دط، دت.
97. كاظم جهاد، أدونيس منتحلا – دراسة في الاستحواذ الأدبي وارتجالية الترجمة يسبقها ما هو التناص؟ مكتبة مدبولي، القاهرة، ط2، 1993.
98. كريم زكي حسام الدين، اللغة والثقافة – دراسة أنثرولغوية لألفاظ وعلاقات القرابة في الثقافة العربية – دار التكوين، دمشق، ط2، 2000.
99. كعب بن زهير، الديوان، تحقيق: علي فاعور، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، دط، 1997.
100. كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي– دراسات بنيوية في الشعر– دار العلم للملايين، بيروت، ط4، 1995.
101. – الرؤى المقنعة – نحو منهج بنيوي في في دراسة الشعر الجاهلي – مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1986.
102. لبيد بن ربيعة العامري، الديوان، شرح الطوسي، تقديم: حنا نصر الحتي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1 ،1993.
103. لقيط بن يعمر الإيادي، الديوان، تحقيق: عبد المعين خان، دار الأمانة، مؤسسة الرسالة، بيروت، دط، 1971.
104. مبروك المناعي، الشعر والسحر، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 2004.
105. محمد إبراهيم سليم، أسماء البنات ومعانيها، مكتبة ابن سينا للنشر والتوزيع والتصدير، القاهرة، دط، دت.
106. محمد ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، قراءة وشرح: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، دط، دت.
107. محمد أبو عبد الله بن اسماعيل البخاري، صحيح البخاري، دار ابن كثير للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، بيروت، ط1، 2002.
108. محمد السموري، ثقافة الصمت، دار المعارف، حمص (سوريا)، ط1، 2003.

109. محمد بدر معبدي، أدب النساء في الجاهلية والإسلام، القسم الأول: النثر، مسنتزم الطبع والنشر، القاهرة، دط، دت.

110. محمد علي طه الدرة، فتح الكبير المتعال إعراب المعلقات العشر الطوال، القسم الثاني، مكتبة السوادي للتوزيع، جدة، ط2، 1989.

111. محمد لطفي اليوسفي، كتاب المتاهات والتلاشي في النقد والشعر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005.

112. محي الدين بن عربي، الفتوحات المكية، تحقيق وتقديم: عثمان يحيى، تصدير ومراجعة: إبراهيم مدكور، السفر الأول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، 1985.

113. مختار أبو غالي، المدينة في الشعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، رقم: 196، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1995.

114. مصطفى حجازي، الإنسان المهدور – دراسة تحليلية نفسية اجتماعية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (المغرب)، بيروت (لبنان)، ط2، 2006.

115. مصطفى ناصف، قراءة ثانية لشعرنا القديم، دار الأندلس، بيروت، ط2، 1981.

116. المفضل بن محمد بن يعلى بن عامر بن سالم الضبي، المفضليات، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، دار المعارف، القاهرة، ط6، دت.

117. مفيد عبد الحميد الهرامة، صورة الحياة والموت عند شعراء ربيعة في العصر الجاهلي، دار مداد للطباعة والنشر والتوزيع والإنتاج الفني، ط1، 2010.

118. ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (المغرب)، بيروت (لبنان)، ط3، 2002.

119. النابغة الجعدي، الديوان، جمع وتحقيق وشرح: واضح الصمد، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1998.

120. النابغة الذبياني، الديوان، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط2، دت.

121. نادر كاظم، الهوية والسرد – دراسات في النظرية والنقد الثقافي– المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2006.

122. ناصر الحجيلان، الشخصية في قصص الأمثال العربية – دراسة في الأنساق الثقافية للشخصية العربية– النادي الأدبي رياض، بيروت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (المغرب) بيروت (لبنان)، ط1، 2009.

123. النمر بن تولب، الديوان، تحقيق: محمد نبيل طريفي، دار صادر، بيروت، ط1، 2000.

124. نوري حمودي القيسي، الطبيعة في الشعر الجاهلي، الشركة المتحدة للتوزيع، بيروت، ط1، 1970.

125. – وحدة الموضوع في القصيدة الجاهلية، مؤسسة دار الكتب العلمية، للطباعة والنشر، ط1، 1974.

126. هاني نصر الله، قراءات في الشعر العربي الحديث والقديم، عالم الكتب الحديث، إربد (الأردن)، ط1، 2011.

127. هشام أبو المنذر بن محمد بن السائب الكلبي ، أنساب الخيل في الجاهلية والإسلام وأخبارها، تحقيق: أحمد زكي باشا، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، ط1، 1946.

128. – كتاب الأصنام، تحقيق: أحمد زكي باشا، دار الكتب المصرية، القاهرة، ط3، 1995.

129. هلال الجهاد، جماليات الشعر العربي – دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي – مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2007.

130. – فلسفة الشعر الجاهلي – دراسة تحليلية في حركة الوعي الشعري العربي – دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ط1،2001.

131. وهب أحمد رومية، الرحلة في القصيدة الجاهلية، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط3، 1982.

132. – شعرنا القديم والنقد الجديد، سلسلة عالم المعرفة رقم 207، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1996.

133. يحيى الجبوري، شعر المخضرمين وأثر الإسلام فيه، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط2، 1981.

134. يوسف الإدريسي، التخييل والشعر – حفريات في الفلسفة العربية الإسلامية– منشورات ضفاف، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2012.

135. يوسف اليوسف، مقالات في الشعر الجاهلي، دار الحقائق، بيروت، ط4، 1985.

136. يوسف خليف، دراسات في الشعر الجاهلي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، دت.

137. يوسف شلحد، بنى المقدس عند العرب قبل الإسلام وبعده، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1996.

138. يوسف عليمات، جماليات التحليل الثقافي- الشعر الجاهلي نموذجا- المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004.

139. - النسق الثقافي – قراءة في الشعر العربي القديم – عالم الكتب الحديث، إربد، جدارا للكتاب العالمي للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2009.

140. يوسف محمد جابر اسكندر، تأويلية الشعر العربي- نجو نظرية تأويلية في الشعرية – أطروحة دكتوراه، جامعة بغداد، 2005.

3- المراجع المترجمة:

1. أجنر فوج، الانتخاب الثقافي، ترجمة: شوقي جلال، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، العدد: 609، ط1، 2005.

2. آرثر إيزابرجر، النقد الثقافي – تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية- ترجمة: وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003.

3. إريك فروم، الإنسان بين الجوهر والمظهر، ترجمة: سعد زهران، مراجعة وتقديم: لطفي فهيم، ، سلسلة عالم المعرفة، رقم: 140، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1989.

4. أسوالد شبنغلر، تدهور الحضارة الغربية، ترجمة: أحمد الشيباني، الجزء الأول، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، دط، دت.

5. أشلي مونتاغيو، البدائية، ترجمة: محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، رقم: 53، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1982.

6. باتريك هيلي، صور المعرفة – مقدمة لفلسفة العلم المعاصرة – ترجمة: نور الدين الشيخ عبيد، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2008.

7. بول .ب. أرمسترونغ، القراءات المتصارعة، التنوع والمصداقية في التأويل، ترجمة: فلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1، 2009.
8. بول ريكور، الذات عينها كآخر، ترجمة: جورج زيناي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، نوفمبر 2005.
9. بيار بورديو، الهيمنة الذكورية، ترجمة: قعفراني سلمان، مراجعة: ماهر تريمش، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2009.
10. تزفيطان طودوروف، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 1990.
11. جاك شورون، الموت في الفكر الغربي، ترجمة: كامل يوسف حسن، مراجعة: إمام عبد الفتاح إمام، سلسلة عالم المعرفة، رقم: 76، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1984.
12. جان فال وآخرون، الطبيعة والثقافة، إعداد وترجمة: محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي، سلسلة دفاتر فلسفية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1991.
13. جون كوين، بناء لغة الشعر، ترجمة: أحمد درويش، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1993.
14. جون ماكوري، الوجودية، ترجمة: إمام عبد الفتاح إمام، مراجعة:فؤاد زكريا، سلسلة عالم المعرفة، رقم: 58، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1982.
15. ديفيد انغليز، جون هيوسون، مدخل إلى سوسيولوجيا الثقافة، ترجمة: لما نصير، مراجعة: فايز الصياغ، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، بيروت، ط1، مارس 2013.
16. روبير إسكاربيت، سوسيولوجيا الأدب، تعريب: آمال أنطوان عرموني، عويدات للنشر والطباعة، بيروت، ط3، 1999.
17. رولان بارت ، لذة النص، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، بالاتفاق مع دار لوسوي، باريس، ط1، 1992.
18. رولان بارت، التحليل النصي – تطبيقات على نصوص من التوراة والإنجيل والقصة القصيرة – ترجمة وتقديم: عبد الكبير الشرقاوي، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، منشورات الزمن، الرباط، ط1، 2009.

19. رولان بارت، نقد وحقيقة، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، بالاتفاق مع دار لوسوي، باريس، ط1، 1994.
20. سلام الكندي، الراحل على غير هدى، شعر وفلسفة عرب ما قبل الإسلام، ترجمة: محمد بنعبود، منشورات الجمل، كولونيا (ألمانيا)، ط1، 2008.
21. سوزان بنكنى ستيتكيفتش، القصيدة والسلطة – الأسطورة، الجنوسة والمراسم في القصيدة العربية الكلاسيكية – ترجمة: حسن البنا عز الدين، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2010.
22. غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1984.
23. كاترين.ب. كليمان، جاك لاكان، ضمن اللغة، الخيالي والرمزي، إشراف مصطفى المسناوي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2006.
24. كارل بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، نقله إلى العربية: عبد الحليم النجار، جامعة الدول العربية، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، دار المعارف، الجزء الأول، ط5، دت.
25. كولن ولسن، الشعر والصوفية، غياب اسم المترجم، مؤسسة جواد للطباعة، دط، دت.
26. ميرتشيا إلىادة، البحث عن التاريخ والمعنى في الدين، ترجمة وتقديم: سعود المولى، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2007.
27. – تاريخ المعتقدات والأفكار الدينية، ترجمة: عبد الهادي عباس، دار دمشق، ط1، 1986.
28. ميشيلا مارزانو، فلسفة الجسد، ترجمة: نبيل أبو صعب، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2011.
29. يوري لوتمان، سيمياء الكون، ترجمة: عبد المجيد نوسي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (المغرب)، بيروت (لبنان)، ط1، 2011.

4- المعاجم والقواميس:

1. جار الله أبو القاسم الزمخشري، أساس البلاغة، تحقيق: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1998.

2. جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، دط، دت.
3. عزيزة فوال بابتي، معجم الشعراء المخضرمين والأمويين، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1998.

5- المجلات والدوريات:

1. حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، مجلس النشر العلمي، جامعة الكويت، الحولية: 25، 2005.
2. عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، المجلد: 35، العدد: 3، يناير –مارس، 2007.
3. علامات في النقد، النادي الأدبي، جدة، المجلد: 10، الجزء: 39، مارس 2001.
4. مجلة الأثر، كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، العدد: 8، 2009.
5. مجلة جامعة أم القرى، المجلد:13، العدد: 21، ديسمبر 2000.
6. مجلة لقمان، سلسلة كتاب في جريدة، منظمة اليونسكو، العدد:111، نوفمبر، 2007.

ملحق

وصية عمرو بن كلثوم لبنيه

أوصى عمرو بن كلثوم التغلبي فقال:

" يا بَنيَّ إني قد بَلغتُ من العمر ما لم يبلغْ أحدٌ من آبائي وأجدادي، ولا بد من أمرٍ مقتبل، وأنْ يتزلَ بي ما نزلَ الآباءَ والأجداد، والأمهات والأولاد، فاحفظوا عني ما أوصيكم به: إني والله ما عَيرتُ رجلا قطُ إلا عُيرَ بي مثله، إنْ حقًا فحقًا، وإن باطلاً فباطلاً، ومن سَب سُبَّ، فَكُفوا عن الشتمِ فإنه أسلمُ لأعراضكم، وصِلوا أرحامَكم، تَعمُر داركم، وأكرموا جاركم يحسنْ ثناؤكُم، وزوِّجوا بنات العم بني العم، فإن تعديتم بهن إلى الغرباء، فلا تألوا بهن الأكفاء، وأبعدوا بيوت النساء من بيوت الرجال، فإنه أغضُ للبصرِ، وأعفُ للذكرِ، ومتى كانت المعاينةُ واللقاءُ، ففي ذلك داءٌ من الأدواء، ولا خير فيمن يَغارُ لغيره، كما يَغارُ لنفسه، وقل من انتَهَكَ حرمةً لغيره إلا انْتُهكتْ حرمتُه، وامنعوا القريبَ من ظلم الغريب، فإنك تذلُ على قريبك، ولا يحلُّ بك ذلُّ غريبك، وإذا تنازعتم في الدماء فلا يكن حقكم للقاء، فربَّ رجلٍ خيرٌ من ألف، وود خير من خُلف، وإذا حُدثتم فَعُوا، وإذا حَدثتم فأوجزوا، فإن مع الإكثارِ يكون الإهذارُ، ويموت عاجلٌ خير من ضني آجل، وما بكيتُ من زمانٍ إلا دهاني بعدَه زمانٌ، وربما شَجَاني مَنْ لم يكن أمرُه عَنَاني، ومَا عَجِبتُ من أحدوثةٍ إلا رأيتُ بعدها أعجوبةً، واعلموا أنَّ أشْجعَ القَومِ العطوف، وخيرَ الموتِ تحت ظلال السيوف، ولا خيرَ فيمنْ لا رَويَّة له عند الغضب، ولا فيمنْ إذا عُوتِبَ لم يُعتِب، ومن الناس من لا يُرجَى خيرُه، ولا يُخافُ شَره، فبُكْؤُهُ* خيرٌ من دَرّه، وعُقُوقُه خيرٌ من بِرهِ، ولا تُبرِّحُوا في حُبكُم، فإنه من برَّح في حُب، آل ذلك إلى قبيحِ بُغْضٍ، وكم قد زارني إنسانٌ وزرتُه، فانقلبَ الدهرُ بيننا فَبُرتُه**، واعلموا أنَّ الحكيمَ سليمٌ، وأنَّ السيفَ كليمٌ، إني لم أمُت ولكنّي هرمت، ودخلتني ذلةٌ فسكت، وضَعُفَ قلبي فأهترت***، سلمكم ربُكم وحَيَّاكُم."

- *- بكؤه: بكأت الناقة بكئا: قلَّ لبنها. -*- بُرْتُهُ: باره: جربه

-*- الهُتْر بالضم ذهاب العقل لكبر أو مرض أو حزن.

*- مصدر النص: "الأغاني " لأبي الفرج الأصفهاني، تح: إحسان عباس وإبراهيم السعافين، دار صادر، بيروت، ط3، 2008، الجزء11، ص40.

- مجلة لقمان، سلسلة كتاب في جريدة، بيروت، ع111، نوفمبر، 2007، ص5.

فهرس

المحتويات

الموضوع	الصفحة
مقدمة.....	أ-ذ
مدخل: الطّلل حفريةً ثقافيةً	
1-**الطلل: من المعجم إلى الظاهرة**.....	13
2-**الطلل: من الطبيعة إلى الثقافة**.....	20
3-**الطلل من النسق الأدبي إلى النسق الثقافي**.....	33
الفصل الأول: ذاكرة النص ووهم المشاكلة	
1-**الطلل انتخاب ثقافي أم لساني؟**.....	46
1-1-الطلل: الميلاد والحضن الثقافي.....	49
1-2- الطلل: الانتشار والتحرر من القيد النسقي.....	53
1-3-الطلل والصيغ المتوارثة.....	65
2-**ذاكرة المقدمة الطللية ووهم المشاكلة**.....	74
2-1-الأعشى واستشراف التحول النسقي.....	77
2-2-بشر بن أبي خازم: الطلل وغربة الكائن.....	91
الفصل الثاني: جدل الأنساق وتحولات النص	
1-**في مفهوم المرجعية والمرجعية المعرفية**.....	118
2- **الشعر والمرجعية المعرفية**.....	120
3-**بكائيات الصحراء: امرؤ القيس والمعرفة المأزومة**.....	124
4- **عمرو بن كلثوم: النسق القبلي وأبوية العنف**.....	149
4-1- معمارية المعلقة.....	151
4-2- مقدمة خمرية أم طللية؟.....	152
4-3- النسق القبلي والبحث عن البديل.....	158
4-4- التفكير مع الناثر ضد الشاعر.....	172
5-**المقدمة الطللية وأنساق التعارض الوجودي**.....	178

1-عمرو بن قميئة وجدل المقدس والمدنس..... 178

الفصل الثالث: المقدمة الطللية والمخيال الإسلامي الجديد

1- **الإسلام والتأسيس للمخيال الشعري الجديد**..... 197

1-1- بؤس الوثنية وتعالي الوحدانية..... 202

1-2- النقلة الثقافية: من القبيلة إلى المدينة..... 205

1-3- التمثيل الشعري للعالم الجديد بين القطع والوصل..... 211

2- **كعب بن زهير وتسنين الامتثال:**..... 214

2-1- معمارية القصيدة وهويتها..... 217

2-2- مقدمة الأنساق المتداخلة..... 219

2-2-1- النسق الغزلي..... 219

2-2-2- النسق الطللي..... 220

2-2-3-النسق المعرفي..... 222

2-3- الناقة ورحلة الانتقال من المجهول إلى المعلوم..... 225

3- **العباس بن مرداس وسيرورة التحولات النسقية**..... 229

3-1- هامشية الطلل ومركزية الهوية الجديدة..... 232

3-2- الهوية الجديدة..... 235

4- **تحولات الطلل الكبرى، من العمى إلى البصيرة**..... 241

4-1- توسيع الظاهرة الطللية..... 244

4-2- التناقض النسقي..... 247

5- **حسان بن ثابت وصراع المرجعيات الثقافية**..... 252

5-1- الطلل المقدس..... 256

5-2- جدل الثابت والمتحول/اليقين الكذب في الخطاب الطللي..... 260

خاتمة..... **266**

ملحق..... **272**

مكتبة البحث..... 274
فهرس المحتويات..... 288

ملخص البحث باللغتين العربية والإنجليزية

تهدف هذه الدراسة إلى معاينة المقدمة الطللية، التي شكلت متنا شعريا وثقافيا مهما في الثقافة والأدب العربيين، ومتابعة مغامرتها على مدار عصرين هما الجاهلي وصدر الإسلام. متوسلة بالنقد الثقافي كخلفية منهجية تساعد على الحفر في هذا المتن واكتشاف الأنساق الثقافية التي تحرك في إطارها، ومنطلقة من فرضية أن هذه المقدمة الطللية هي ظاهرة ثقافية تعكس الرؤية العربية لقضايا الوجود والحياة، وأنها ليست متنا مكرورا ومعادا تتحكم فيه نمطية جامدة، بقدر ما تمثل نصا متحركا ومتحولا، يختلف من تجربة شعرية إلى أخرى، ومن عصر إلى أخر، وأن هذا الاختلاف والمغايرة إنما ينبع من المرجعيات والخلفيات المعرفية التي تقف وراءها.

وقد قارب البحث جملة من المقدمات الطللية المتوزعة في العصرين المذكورين سابقا، وفق تصور منهجي، انطلق من مقدمة ومدخل نظري، وثلاثة فصول يتداخل فيها النظري والتطبيقي، قصد الإحاطة بالظاهرة الطللية في إبدالاتها المعرفية، وتحولاتها النسقية التي جعلت المقدمة الجاهلية مشدودة إلى نسق العصر بكل ما يتقاذفه من عناصر المحو والفقد والضياع، والبحث عن البدائل المتاحة في المسافة الواقعة بين الواقع والممكن، بينما اتجهت المقدمة في صدر الإسلام إلى تمثل المخيال الإسلامي الجديد، مستلهمة معرفة جديدة بالإنسان والحياة والعالم.

Abstract

The current study aims at examining the “Standing at the Ruins Introduction” (*Talaliyyah*), which prompted a very prominent cultural and poetic corpuses of the Arabic culture and literature, thru witnessing its ventures during the age of (*Jahiliyyah*) and the age of Islam.

The study investigates the use of cultural criticism as a contextual methodology to engrave this heritage and unveiling the cultural patterns thereof. It also starts from the hypothesis that the Standing at the Ruins Introduction is a cultural phenomenon that reflects Arabian perspectives on issues of life and existence, and it is not a redundant corpus manipulated by a rigid Stereotype as much as it is a dynamic volatile text which differs from one poetic experience to another and from age to age. Moreover, these dichotomies and differences trace their sources to a backstage where the contextual and referential knowledge stand.

The study approached numerous Standing at the Ruins Introductions throughout the previously mentioned ages using a systematic conception beginning with an introduction, a prefatory chapter and three theoretical practical chapters with the intention of deconstructing the phenomenon, its epistemological exchanges and its changing layouts which made the Standing at the Ruins Introduction very contemporary and synchronous with the sphere of its age (Jahiliyyah) where suppression, loss and forfeiture are the trajectories between what is possible and what is factual, and the search for alternatives is between them. However, in the age of Islam, the introduction opted for a new imaginative assimilation of the Islam inspiring new concepts about humanity, life and the world.