الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الحاج لخضر

– باتنة –

كلية الآداب و اللغات

قسم: اللغة العربية و آدابها

شعرية المقدمة الطللية عند عيسى لحيلح

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب الجزائري الحديث

إعداد الطالب:

✍ كراد موسى

إشراف الأستاذ الدكتور:

✍ حجيج معمر

أعضاء لجنة المناقشة

الرقم	الاسم و اللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
1	أ.د/ عبد السلام ضيف	أستاذ التعليم العالي	باتنة	رئيسا
2	أ.د/ معمر حجيج	أستاذ التعليم العالي	باتنة	مشرفا
3	د/ عيسى مدور	أستاذ محاضر	باتنة	مناقشا
4	د/ فاتح حمبلي	أستاذ محاضر	أم البواقي	مناقشا

السنة الجامعية: 1433/1432هـ الموافق لـ: 2012/2011 م

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الحاج لخضر

– باتنة –

كلية الآداب و اللغات

قسم: اللغة العربية و آدابها

شعرية المقدمة الطللية عند عيسى لحيلح

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب الجزائري الحديث

إعداد الطالب:

كراد موسى

إشراف الأستاذ الدكتور:

حجيج معمر

السنة الجامعية: 2012/2011

إهداء

إنَّ الثواني و الساعات و الشهور و الأعوام تنقضي و يفرِّقها الدهر في لجَّته..إن اللحظات و الأزمنة تبيد...و كل شيء إلى الزوال صائر..فلا يبقى غير صدى الأفكار...وغير أنين الكلمات..هاهنا على أديم هدا البياض أخطُّ كلمات دافئة... هي كلمات أضمنها إهدائي إلى:

أختي مليكة التي ضحت من أجل أن يكون وجودي عاليا

إلى إخوتي الذين كان لهم الفضل بما صبروا علي

إلى كل من علمني خيرا أو دلني عليه

إلى كل من أعانني من قريب أو بعيد و لم يتسع المقام لذكره بكلمة طيبة

شكرا مدى الحياة

موسى كراد

مقدمة

مقدمة:

مازالت ظاهرة المقدمة الطللية في الشعر موضوعا يحتاج إلى وقفة تأمل وإمعان نظر، و دراسات متأنية تُراعي كل ما من شأنه أن يساعد على تشخيص شعرية الطلل في الإبداع الأدبي، و يَرصد الوظيفة الدلالية و المعاني المجازية و التعابير البلاغية و تراكيبها الأسلوبية، وكذا القضايا الرمزية والأشكال الإيحائية لهذه الشعرية التي يكتسبها الطلل؛ و ذلك لأنها(المقدمة الطللية) فضاء فني وأدبي؛ أي تعبير لغوي و طريقة أسلوبية تَكْمُن خلفها وظائف دلالية يتوخى منها الشاعر التعبير عن رؤية معينة للكون و الحياة و الإنسان، والواقع المعيشي في صياغة أدبية شعرية متميزة .

ولا نكاد نفتح سِفْرَ الشعر العربي القديم حتى يبرز الطلل شامخا و كأنه السِّمة البارزة التي تُميزُ القصيدة العربية القديمة، فإذا كان الشاعر الجاهلي قد وقف واستوقف و بَكَى واسْتَبْكى على الطلل لأنه عايَشَهُ وكان شاهد عَيَان عليه فإنَّ شاعر صدر الإسلام و الشاعر الأموي قد ذكرَا الطلل لأنَّ الذوق الجمعي لا يسمح بخرق المِثَالَ الأعلى لهيكلة القصيدة الجاهلية، وإذا كان الشاعر العباسي قد ذكر الطلل محافظا أو ثائرا عليه مهدما له، فلماذا ذكر الشاعر الحديث و المعاصر الطلل وليست كل الأسباب المذكورة تعليلا لظهور الطلل عنده ؟ .

كانت هذه الأسئلة تمثل إشكالية هذا البحث والدافع الموضوعي و الأساسي الذي قادني إلى بلورة قضايا هذه المذكرة شيئا فشيئا، إلى أن وضعتُ يَدَايَ على أعتاب مدونات الشاعر الجزائري " عبد الله عيسى لحيلح " لظهور الطلل عنده بشكل مكثف، فكان بمثابة الدافع لبروز إشكال بحثنا، و لهذا جاء عنوانها كالأتي: " **شعرية المقدمة الطللية عند عيسى لحيلح** "

و كانت هناك دوافع ذاتية كثيرة منها: رغبتي الملحة في ولوج عالم عيسى لحيلح الشعري واكتشافه، والمساهمة ولو بالنَزَر القليل في إثراء حقل الدراسات الأدبية و النقدية الجزائرية.

إذن تبرز أهمية هذا الموضوع في كونه يدرس ظاهرة شعرية امتازت بها هندسة بناء القصيدة العربية من مهدها إلى وقتنا الحالي، وهي المقدمة الطللية و التي تعد عند الشاعر عيسى لحيلح خِصِيصَة أدبية و فنية امتاز بها عن غيره من الشعراء الجزائريين .

لقد كان للحضور المكثف للطلل عند شاعر يستعمل الانترنت و يركب الطائرة مِثْلَ عيسى لحيلح أمرا يثير العديد من الأسئلة و الإشكاليات، والتي تلح علينا للإجابة عنها منها :

لماذا ذكر الشاعرُ الطللَ ؟

هل كان ذلك استجابة نفسية أم تقليد فني ؟

و ما هي الأبعاد الموضوعاتية للطلل عند عيسى لحيلح ؟

و كيف تجلَّت شعرية المقدمة الطللية عند الشاعر ؟

وقد شكَّل الإجابة عن تلك الأسئلة مجمل الأهداف التي تتوخى هذه الدراسة الوصول إليها خاصة منها: موضوعات الطلل عند الشاعر، و تجليات المقدمة الطللية الشعرية و الأسلوبية إيقاعا و تركيبا، و صورة .

وانطلاقا من أن **الدراسات السابقة** في تعريفها الأكاديمي هي التي تناولت الموضوع الذي أدرسه، فأعتقد – **حسب اطلاعي** – أنه لا توجد دراسة تناولت ظاهرة المقدمة الطللية عند عيسى لحيلح، أما غير ذلك فقد جاءت جُلُّ الدراسات حول الجانب التاريخي الكرونولوجي للمقدمة الطللية متتبعة تطورها من العصر الجاهلي إلى العصر العباسي منها على سبيل المثال دراسة الدكتور (بوجمعة بوبعيو) التي جاءت بعنوان " جدلية القيم في الشعر الجاهلي " خصص الفصل الأول فيها للمقدمة الطللية بين الاستجابة النفسية و التقليد الفني، و دراسة للدكتور (حبيب مونسي) بعنوان " فلسفة المكان في الشعر الجاهلي " قراءة جمالية، و كتاب أخر موسوم بـ "شعر الوقوف على الأطلال " من الجاهلية إلى نهاية القرن الثالث وهو للدكتور (عزة حسن) .... لهذا جاءت هذه الدراسة لتلقي الأضواء الكاشفة على الطلل في العصر الحديث و المعاصر مُتَّخِذَةً من ديواني الشاعر" عيسى لحيلح " : "غفا الحرفان" و "وشم على زند قرشي" أُنْموذجا خصبا للدراسة و التحليل .

إنَّ شمولية الشِّعرية تَجعلها قابلة لاستعاب علوم و مناهج أخرى كالأسلوبية التي يمكن اعتبارها مجالا من مجالات الشعرية تُعْنَى باستكناه أسباب اختيار بنية تركيبية معينة أو كلمة خاصة.

وبُنَاءً على ذلك فهذه الدراسة تَتَوَسَلُ مقاربة الشعرية في الخطاب من **منظور أسلوبي** يعالج طريقة المبدع و أسلوب خطابه في التطرق إلى مختلف المواضيع أدبيا و لغويا – دون الادعاء بتطبيقه حرفيا و بصرامة –.

كما تمَّ استثمار منهجين استفاد منهما البحث كثيرا يتعلق الأمر بالمنهج التاريخي و الذي ناسب سرد و عرض تاريخية المقدمة الطللية، و كذلك المنهج الإحصائي وتم فيه إيراد بعض الإحصاءات الجديرة الذكر .

و قد جاءت الدراسة مشتملة على مدخل و ثلاثة فصول، فالمدخل كان بيانا لمفهوم الشعرية من منظور النقد الغربي و العربي قديما و حديثا

أما الفصل الأول و الموسوم بـ **تاريخية المقدمة الطللية و أراء النقاد فيها** فَخُصِصَ لتتبع مراحل تطور المقدمة الطللية عبر العصور؛ من العصر الجاهلي مرورا بالإسلامي و العباسي وصولا إلى العصر الحديث و المعاصر، يليها عرض لأهم و أبرز الآراء النقدية و الفنية المُفَسِّرَة لظاهرة المقدمة الطللية لمجموعة من النقاد القدامى و المحدثين.

وقد ركَّز الفصل الثاني و الموسوم **بـ الأبعاد الموضوعاتية للطلل عند عيسى لحيلح** على أربعة أبعاد موضوعية، تمثلت في البعد الرمزي والاجتماعي والسياسي والبعد التراثي. حاولت الدراسة من خلال هذه الأبعاد استقراء و تفسير توظيف الشاعر للطلل في شعره.

أما الفصل الثالث فتمثل في **الدراسة التطبيقية الأسلوبية للقصائد الطللية** من خلال ثلاث مستويات هي **شعرية اللغة** وتمَّ فيها تناول لغة المقدمة الطللية أي المعجم الشعري، وشعرية الجملة في المقدمة الطللية من حيث (الجمل الاسمية و الفعلية) و (الخبر و الإنشاء) و (الامتداد الزمني لها) و (تقنية التقديم و التأخير). أما عن **شعرية الإيقاع** فانصب البحث حول الإيقاع الثابت وما يشمله من(وزن و قافية و روي و تصريع) و إيقاع متغير و ما يحويه من منبهات صوتية متمثلة في (البنية الصوتية للمقدمة الطللية) و بديعية أسلوبية في(التكرار بأنواعه، و التصدير، و الجناس و الطباق).

ليصل البحث إلى **شعرية الصورة** أين تمَّ التطرق إلى الصورة و أراء النقاد فيها و ينابيعها و مصادرها عند الشاعر عيسى لحيلح، و أنواعها التي تجلت في مقدمته الطللية. وأنهيت البحث بخاتمة كانت حوصلة لما جاء في هذا البحث، وما وصل إليه من نتائج.

وأخيرا لا يسعني إلا أن أتقدم بجزيل الشكر و العرفان إلى كل من مدَّ لي يد العون و المساعدة مادية كانت أو معنوية في سبيل انجاز هذا العمل المتواضع، وأخصُّ بالذكر الأستاذ المشرف الدكتور معمر حجيج لحسن توجيهه و صبره و رحابة صدره.

و بالله التوفيق

المدخل

الشعرية بين القدماء و المحدثين:

أولا/ الشعرية في حدود المفهوم و المصطلح:

1/ عند النقاد الغربيين

2/ عند النقاد العرب

ثانيا/ الشعرية في التراث العربي و الغربي:

1/ في التراث العربي.

2/ في التراث الغربي.

ثالثا/ الشعرية من المنظور النقدي الحديث:

1/ من المنظور النقدي الغربي الحديث

2 / من المنظور النقدي العربي الحديث

أولا/ الشعرية في حدود المفهوم و المصطلح:

لعَّل محاولة تقصي مفهوم الشعرية فيه من التشويق قدر ما فيه من الصعوبة فبرغم جذورها الضاربة في عمق التاريخ الأدبي و النقدي، إلا أنها لا تزال تعيش مرحلة طفولتها، فهي لم ترس على بر منذ أرسطو حتى العصر المعاصر، الذي شغلت فيه الفكر النقدي بخصوبة مجالها للبحث.

فما المفهوم الغربي للشعرية؟ و ما مشكلة العرب مع الشعرية كمصطلح؟ و كمفهوم؟.

1/ عند النقاد الغربيين:

في البداية نأخذ قول **رومان جاكبسون** :" إنَّها الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية في سياق الرسائل اللفظية و في الشعر بوجه خاص"[1]، و لعل المقصود هنا هو تطبيق الإجراءات اللسانية على الوظيفة الشعرية للخطاب – الشعري خاصة– و التي تحدث عنها عند تحديده لوظائف اللغة، وأطلق عليها مصطلح علم الأدب، وأكد أن موضوعها الأساسي الأدبية و ليس الأدب.

في حين جعلها **جون كوهين** من خلال قوله :" علم موضوعه الشعر" [2] مختصة بالشعر دون سواه، و هو المكان الأنسب للبحث عنها، و اعتبرها نظرية تبحث عن السمات الكبرى التي يمكن من خلالها توضيح الفروق بين الشعر و النثر.

أما **تودوروف** فيفند ما جاء به **جون كوهين** في نظريته و تخصيصه للشعرية بالشعر فيقول: "...و هي لا تسعى إلى تسمية المعنى بل إلى تسمية "القوانين" العامة التي تنظم ولادة كل عمل أدبي...، تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته، فالشعرية إذن مقاربة "مجردة" و "باطنية" في الآن نفسه.

وبعبارة أخرى تعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة العمل الأدبي أي الأدبية"[3].

---

[1] عز الدين المناصرة: علم الشعريات قراءة مونتاجية، دار مجدلاوي، ط 1، 2006، ص:284.

[2]. جون كوهين: النظرية الشعرية، تر: أحمد درويش، دار الغريب، القاهرة، د ط، 2000، ص:29.

[3]. تزيفطان تودوروف: الشعرية، تر: شكري المبخوت و رجاء بن سلامة، دار طوبقال للنشر، ط 2، 1992، ص:23.

من خلال هذا القول يعمم الظاهرة الشعرية على كل عمل أدبي دون تخصيص كما فعل جون كوهين.

وهاهو **هنري ميشونيك** صاحب (شعرية الإيقاع)، التي أعاد بناءها انطلاقا من هدم التصورات القديمة عنه، و يعرفها بأنها "نظرية تعنى بالخصوصية الأدبية –باعتبارها نظرية– فهي تعني البحث في المفاهيم التي يمحص بواسطتها اشتغال الأدب إنها البحث اللانهائي في اللغة و الأدب اللانهائيين بدورهما"[1].

ويبدو من خلال هذه المفاهيم أن النقد الغربي تجاوز إشكالية المصطلح، على الرغم من وجود اختلافات في المفهوم و الأدوات المقاربية للنص و للشعرية كحقل معرفي و تنظيري.

2/ عند النقاد العرب:

في حين ظل النقد العربي يشكو من أزمة المصطلح النقدي عامة، و مصطلح (poétique) بالفرنسية، أو (poetics) بالإنجليزية خاصة، وهو مشتق من الكلمة الإغريقية (poétikas) و معناها " كل ما هو مبتدع مبتكر خلاق"[2]، وهذا المصطلح تبوأ منزلة الريادة في العناوين النقدية الحديثة و بقي مثارا للجدل بين النقاد و المترجمين[3]، فمنهم من أخذ المصطلح كما هو و أبقى على قالبه الدخيل و صاغه بطريقة جعلته أقرب إلى موازين اللغة العربية **كبشير القمري عبد السلام المسدي** و **جابر عصفور** "البويطيقا"، و **عبد الملك مرتاض** "البويتيك"، و **عبد السلام المسدي** "البويتيك"، و منهم من فضل العودة إلى الأصل الاشتقاقي تلافيا للتعريب –الابتكار و الوضع–.

---

[1]. هنري ميشونيك: راهن الشعرية، تر: عبد الرحيم حزل، منشورات الاختلاف، ط 2، الجزائر العاصمة 2003، ص:23.

[2]. يوسف وغليسي: الشعريات و السرديات، منشورات مخبر السرد العربي، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، د ط، 2007، ص: 97.

[3] أُسندت للشعرية عدة مسميات منها : الإنشائية ، الشاعرية ، علم الأدب ، الفن الإبداعي / الإبداع ، فن النظم ،فن الشعر، نظرية الشعر، بويطيقا ،بوتييك ، ينظر: حسن ناظم ، مفاهيم الشعرية ، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم ، المركز الثقافي العربي بيروت، (د ط)، 1994، ص:18.

فيما اتجه البعض الآخر إلى مفهوم النشأة كعبد السلام المسدي في كتابه" الأسلوب والأسلوبية حيث يقول: " ترجم بعضهم لفظة (poetics) بالشعرية، إلا أن هذه الترجمة قد تحد من الحقل الدلالي للعبارة الأجنبية ذات الأصل اليوناني..، ولعل أوفق ترجمة لها أن نقول " الإنشائية " إذ الدلالة الأصلية هي الخلق و الإنشاء "[1]، بيد أن هذه الترجمة لم ترق **عبد الله محمد الغذامي**، لأنها على حد تعبيره " لا تحمل روح المصطلح المذكور فالإنشائية تذكر جفاف التعبير المدرسي العادي، ربما لدي على الأقل"[2]. أما البديل الذي اقترحه و الذي يتوافق –حسب رأيه– مع ما يقابله في العربية، فهو مصطلح "الشاعرية" يقول: " نأخذ بكلمة الشاعرية لتكون مصطلحا جامعا يصف اللغة الأدبية في النثر والشعر... ويشمل فيما يشمل مصطلحي الأدبية و الأسلوبية "[3] و يذهب مذهبه هذا سعيد علوش و آخرون.

و منهم من رام استخدام مصطلح "صناعة الأدب"، و من استخدم (أدبية الشعر) **كعبد الملك مرتاض** الذي قال أيضا بمصطلح (الشعريات)، و استخدموا (قضايا الفن الإبداعي) و (الأدبية)، و كل هذه الترجمات و الابتكارات لم تكف لإقناع بعض النقاد الذين اعتبروها تحذلقا و مماحكة لأن تعددها و تباينها لا يزيد إلا في تصعيد أزمة المصطلح التي يعاني منها النقد العربي المعاصر.

بَيَدَ أن المصطلح الذي تكاد تجتمع عليه الآراء لشيوعه هو (الشعرية) كمقابل للمصطلح الغربي، و من الذين استخدموه **حسن ناظم**[4]، **أدونيس**[5] ، **كمال أبو ديب**[6]، **نور الدين السد**[7] وغيرهم كثير، ورغم إثبات أهل الدراية لصلاحيته، لأنه مثل مصطلح

---

[1] عبد السلام المسدي: الأسلوب و الأسلوبية، الدار العربية للكتاب، ط3، دت، ص: 171

[2] عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة و التكفير، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 4، 1998، ص:21.

[3] عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة و التكفير، النادي الأدبي الثقافي،جدة ط1، 1985، ص: 21– 22.

[4] في كتابه: مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول و المنهج و المفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، ط1، 1994.

[5] في كتابه: الشعرية العربية ، دار الآداب بيروت، ط1، 1985.

[6] في كتابه: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط 1، 1987.

[7] في كتابه: الشعرية العربية دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية حتى العصر العباسي، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون الجزائر2007 ج1–2،

(الجمالية) " ينحو في صورة أولى منحى المصدر المكرس للدلالة المعرفية فيكون معناه مجانسا لعبارة "علم الشعر" دون أن يكون لكلمة "الشعر" معناها المتداول كما يصير المعنى إلى ما يطابق في الدلالة عبارة "علم الإبداع" [1]، إلا أن **الغذامي** لم يرقه هذا المصطلح و علق عليه قائلا :" إنه يتوجه بحركة زئبقية نافرة نحو الشعر"[2].

وهنا وجب الأخذ بمصطلح (الشعرية) لثبوته في الكثير من الكتب النقدية و الكتب المترجمة إلى العربية.

وبعد هذه الوقفة عند المصطلح و إشكاليته، يتوجب أخذ بعض التعاريف للشعرية و التماسها عند عدد من النقاد و الباحثين العرب.

وها هو الشاعر والناقد **أدونيس** الذي لم يعطي للشعرية مفهوما محددا بل يرى أن" سر الشعرية هو أن تظل دائما كلاما ضد الكلام، لكي تقدر أن تسمي العالم وأشياءه أسماء جديدة .."[3]

مفهوم الشعرية عند أدونيس إذن له أبعاد واسعة تعود إلى بدايات ظهور الشعر عند العرب و تطوره عبر مراحله التاريخية المختلفة، لذا يرفض أن تكون للشعر قواعد و قوانين ثابتة، لأنه متغير بتغير العصر و الظروف والشاعر الذي ينتجه، يقول: " إن التقنين و التقعيد يتناقضان مع طبيعة اللغة الشعرية، فهذه اللغة بما هي الإنسان في تفجره واندفاعه واختلافه تظل في توهج وتجدد وتغاير، وتظل في حركية و تفـجر.."[4]

فهو يجعل الشعرية بحث عن الذات و العودة إليها من خلال اللغة الشعرية التي تتميز بكونها هي الإنسان.

---

[1]. عبد الغني بارة: إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 1، 2005، ص:301.

[2]. عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة و التكفير، ص:21.

[3]. أدونيس: الشعرية العربية، ص: 78.

[4] المرجع نفسه، ص: 31.

أما **كمال أبو ديب** في شعريته فيربط الشعرية بالفجوة: مسافة التوتر التي يركز على اكتناهها في الخطاب الشعري فيقول :" الشعرية هي قدرة عميقة نادرة على استبطان و العالم...الشعرية هي نزوع الإنسان إلى الخلق بعد الممكن "[1].

ولعل ما يوح إليه هنا محاولة اكتناه مجموعة العلاقات داخل العمل الإبداعي من جهة، ومن جهة مع الأشياء المبعثرة في العالم المحيط به و منها الاختلاجات النفسية للكائن البشري.

وهذه الفجوة أو مسافة التوتر وسيلتها هي اللغة الشعرية " إن وظيفة اللغة الشعرية هي خلق الفجوة: مسافة التوتر بين اللغة و الإبداع الفردي، بين اللغة و الكلام وإعادة وضع اللغة في سياق جديد كلية. "[2]

ثانيا/ الشعرية في التراث العربي و الغربي:

1/ في التراث العربي:

يفرض علينا التراث العربي وقفة تأمل و إكبار أمام الزخم المعرفي الذي تركه **ابن قتيبة**، و **ابن سلام الجمحي**، و**الجاحظ**، و**أبو حيان التوحيدي**، و**عبد القاهر الجرجاني** و**ابن طباطبا العلوي**... و غيرهم كثير، لذا تكفي الإشارة إلى أفكار من أفكار بعض هؤلاء، محاولة بحث عن الاهتمام بالشعرية في الثقافة العربية.

من نقاد القرن الثالث الهجري " **ابن قتيبة الدينوري**" يقدم مفهومه لشعرية الشعر بتقديم مستويات الشعر على هذا النحو:[3]

- أولا: حسن لفظه و جاد معناه.
- ثانيا: حسن لفظه و حلى، فإذا أنت فتشته لم تجد هناك فائدة في المعنى.
- ثالثا: جاد معناه و قصرت ألفاظه عنه.
- رابعا: تأخر معناه و تأخر لفظه.

---

[1]. كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط 1، 1987، ص:143.

[2] المرجع نفسه، ص: 74.

[3]. عز الدين المناصرة: علم الشعريات قراءة مونتاجية، ص: 53.

في هذا القول يطول الكلام و يتوجب الوقوف عند كل مستوى، و لعل ما يتضح من المعنى القريب هو محاولة تحديد أفضل مستويات الشعر، بالبحث في البنية العلائقية التي تتشكل بين العمل الشعري كمجموعة من الدوال اللغوية المنظومة و المعنى المراد تأديته.

و هذه خطوة من الخطوات الواضحة في تحديد عناصر الجمال التي ترقى بالعمل الإبداعي الشعري.

أما **أبو العباس عبد الله ابن المعتز** في مقدمة كتابه "البديع" حدَّد الوقوف على خمسة أبواب:

- باب الاستعارة.
- باب التجنيس.
- باب المطابقة.
- باب رد أعجاز الكلام على ما تقدمها.
- المذهب الكلامي.

و قد قدَّم تعريفا وجيزا لكل باب و قدم عن كل منها شواهد من القرآن و الحديث و شعر الجاهليين و شعر معاصريه و نثرهم، عدا المذهب الكلامي الذي نسب تسميته إلى **الجاحظ**، وأنَّه لم يجد فيه شواهد من القرآن لأنه يختص بالتكلف في الكلام – تعالى الله عن ذلك علوا كبيرا –، وفي هذه الأبواب تتضح المسحة الجمالية التي يضفيها كل عنصر من العناصر الخمسة إلى العمل الإبداعي.

و قد عدَّدَ أيضا محاسن الكلام و جعلها اثنتا عشر:[1] الالتفات و التتميم، الرجوع، حسن الخروج، و تأكيد مدح بما يشبه الذم، و تجاهل التعارف، هزل يراد به الجد، حسن التضمين، التعريض، الكناية، الإفراط في الصفة حسن التشبيه وحسن الإبتداءات.

و بهذا **فابن المعتز** يركز على البديع بالدرجة الأولى إضافة إلى عناصر أخرى في صنع شعرية الخطاب الإبداعي، و لم يكن يميز في البحث عنها بين شعر ونثر.

---

[1]. ابن المعتز: البديع،اعتنى بنشره و التعليق عليه:اغناطيوس كراتشقوفسكي، دار المسيرة بيروت 1982، ط3 ص:59-77

و هذا **ابن سلام الجمحي** يؤسس مفهومه للشعر بقوله :"... كلام منسوج و لفظ منظوم و أحسنه ما تلاءم نسجه، و لم يسخف، و حسن لفظه و لم يهجن، و لم يستعمل فيه الغليظ من الكلام فيكون جلفا بغيضا، ولا السقي من الألفاظ فيكون مهلهلا دونا..."[1].

وابن **سلام الجمحي** لعله يركز في هذا القول على اللفظ ووجوب جودته والعناية في اختياره و مناسبته للجو العام للخطاب الشعري الذي يبني له هذا المفهوم، ذلك أن اللفظ في نظره أهم دعامة يمكن أن يستند عليها الشعر.

أما **عبد القاهر الجرجاني** قد أفاض في قضية اللفظ و المعنى وغيرها من القضايا، فأساس إنجازه رفضُ تقسيم القول الشعري إلى لفظ و معنى فقط، و جاء بالثالث الذي هو النَّظْم، وهو في معناه نسج و تأليف، أي بمعنى آخر "الشعرية" أو "الأدبية" وفق مصطلح الشكلانيين الروس.

وقد قسَّم المعاني إلى قسمين "معنى عقلي، ومعنى تخيليي"، باعتبارهما مرتكزات أساسية في تحديد شعرية الخطاب الشعري، و في قوله في فصل الكناية و التعريض :" هذا فن من القول رقيق المسلك، لطيف المأخذ، و هو أن نراهم كما يصنعون في الصفة، بأن يذهبوا بها مذهب الكناية و التعريض كذلك يذهبون في إثبات الصفة هذا المذهب و إذا فعلوا ذلك بدت هناك محاسن تملأ الطرف و دقائق تعجز الوصف و رأيت هناك شعرا شاعرا و سحرا ساحرا و بلاغة لا يكمل لها إلا الشاعر المفلق و الخطيب المصقع..."[2] إضافة إلى فصول أخرى تكلم فيها عن سحر النظم و مما يأتي و على ما يقوم.

هذه وقفة على تجليات أبحاث الشعرية في الثقافة النقدية العربية من خلال أفكار من أفكار بعض أعلامها، فيها تلميحات وإشارات ومواقف و آراء متباينة حول العناصر التي يمكنها أن تجعل الخطاب الإبداعي شعريا سواء كان نثرا أو شعرا، و سُبل إيجاد المميزات أو الخصائص الفنية التي تجعلنا نلتمس هذه الشعرية.

---

[1]. مشري بن خليفة: القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 1، 2006، ص: 52.

[2]. أبي بكر عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز في علم المعاني، تح: سعد كريم الفقي، دار اليقين للنشر و التوزيع، المنصورة، مصر، ط 1، 2001م، ص: 255، 256.

2/ في التراث الغربي:

لعل المحاولة في البحث عن أصول الشعرية في الثقافة الغربية مغامرة توجب الوقوف على مقاربات **أفلاطون**، باعتباره أول من حاول توجيه وجهات نظر نقدية للأعمال الإبداعية، و قد قام بعد إرساء قواعد مدينته الفاضلة بتحديد قائمة من الممنوعات لدى الرقابة التي فرضها على الشعراء، و هو أول من أثار قضية الشعر و الشعراء و قَسَّمَهُمْ من خلال إبداعهم إلى(أخيار و أشرار)، وانطلاقا من هذا التقسيم أدخل بعضهم إلى هذه المدينة و طرد البقية، و من مواقفه النقدية انتقاده للشعر باعتباره محاكاة للمحاكاة و ابتعادا عن الحقيقة بثلاث مرات و أنَّ " الشعراء المقلدون لا يعرفون شيئا مهما عما يقلدونه"[1].

كما تعرَّض إلى مناقشة قضية موسيقى الشعر أو الإيقاع و دوره في إيصال الخطاب الشعري إلى عقول و نفوس الآخرين و اعتباره مما يجذب الانتباه إليه أكثر من باقي مكوناته فقال :"... لأن أظن أنك تعرف المظهر الحقير الذي يظهر به الشعر إذا تجرد من صبغته الموسيقية "[2] ، و لعل هذه أول إشارة إلى شعرية الإيقاع كأهم مرتكز يقوم عليه الشعر.

و مرورا **بأرسطو** الذي يعد كتابه (فن الشعر) المرجع الأول للباحثين الأوروبيين، إذ بقيت فيه إشارات يقف عندها كل ناقد رغم الانتقادات و الأحكام التي يوجهها إليه و يرجع إليها كمبدأ لينطلق منها من جديد.

ومن أهم ما أشار إليه أنواع المحاكاة الشعرية، فهي إما بوسائل مختلفة أو موضوعات متباينة، أو أسلوب متمايز مختلف. إضافة إلى وضع مفاضلته بين المأساة و الملحمة باعتبارهما عملين شعريين، إذ و بعدها حكم للمأساة على حساب الملحمة ذلك أنها تتضمن مزاياها، فهي إضافة إلى قدرتها على استخدام نفس الوزن تشمل أيضا الموسيقى و المنظر المسرحي، و تحقيقها المحاكاة تحقيقا كاملا و إمكانية استخلاص عدد من المآسي من ملحمة واحدة –حسب رأيه– يرقى بالمأساة مرتبة.

---

[1]. عز الدين المناصرة: علم الشعريات قراءة مونتاجية، ص:32.

[2]. المرجع نفسه، ص: 32.

أما قوله :" و إذا فأنواع النقد التي يمكن أن توجه إلى الشاعر ترجع إلى خمسة: إما أن نقول أنه : مستحيل، أو غير محتمل، أو خسيس، أو متناقض، مخلف لمقتضيات الفن "[1]، و لعل المقصود هنا ليس الشاعر بل العمل الإبداعي الذي يقدمه، و هذه الأنواع من النقد أسسها على مجموعة من العناصر تمكن من التمييز بين ما هو فني و ما هو غير فني.

ناقد آخر أصبغ نعمه (النقدية) على الشعرية الأوربية القديمة هو "**هوراس**" الروماني، لكن بِحُكم تبنيه للآراء النقدية الإغريقية يرجعه النقاد إلى تلك الفترة.

و لعله أبرز الذين حاولوا اكتناه المعنى العميق للشعر، ليعمق من آرائه النقدية لمفهوم الشعرية في الأعمال الإبداعية و الفنية بالغوص في الذات الشاعرة و العقل و الإحساس. و لعل تأثره –كما قيل– **بشيشرون الخطيب** و **هسيود** يتجلى في أكثر مواقفه النقدية، فهو القائل : " أكتب ما شئت ما دام عملك كلا منسجما "[2]، و مما يدل هذا القول وجوب انسجام الوحدات البنائية للنص الإبداعي في مستوييه السطحي و العميق حتى يكتسب شعريته.

و من هنا لعل ما يتضح هو أن الشعرية الإغريقية هي الجذر الرئيسي للشعرية الأوروبية الحديثة و التي تقف وقفة خاصة أمام كتاب أرسطو (فن الشعر)، الذي قال عنه **تودوروف** :" إن كتاب أرسطو في الشعرية الذي تقادم بنحو ألف و خمسمائة سنة هو أول كتاب خصص بكامله لنظرية الأدب، و هو في الوقت نفسه أهم ما كتب في الموضوع ليس هذا الكتاب كتابا لنظرية الأدب، لكنه كتاب في المحاكاة عن طريق الكلام "[3]، و إشارته إلى أنه ابتداء من عصر النهضة ستصبح كتب الشعرية مجرد تعليقات على كتاب **أرسطو**، ذلك أنها نظرية تتصل ببعض أنماط الخطاب الأدبي كالدراما و الملحمة.

ثالثا/ الشعرية من المنظور النقدي الحديث:

1/ من المنظور النقدي الغربي الحديث:

[1] عز الدين المناصرة: علم الشعريات قراءة مونتاجية، ص: 42.

[2] المرجع نفسه، ص: 43.

[3] تزيفطان تودوروف: الشعرية، ص: 12.

لعل تفكير أوربا في إعادة قراءة تراثها من منظور نقدي شارك فيه شعراء و نقاد و فلاسفة منذ عصر النهضة، أسهم في إثراء مناقشة علاقة الفكر بالدين، و السياسة و العلوم الإنسانية بالشعر.

و لعل الإقبال على تقديم قراءة لفترة نشطت فيها الحركة الإبداعية و النقدية في أوربا من الصعوبة بِمَكَان، لذا يفترض الوقوف على أهم الشخصيات التي كانت وقفة مهمة في مسار الشعرية.

بُداءة نتكلم عن **رومان جاكبسون** الذي أطلق على الشعرية مصطلح "علم الأدب" و قدمها على أنها سعي للإجابة على سؤال مفاده ما هي العناصر التي تجعل من رسالة لفظية عملا فنيا ؟، واستنادا إلى هذا السؤال يستقيم مفهومها عنده أنها " تحليل العناصر اللسانية التي تكون العمل الفني حيث يتم التركيز على الخاصية اللفظية، اللغوية تحديدا "[1] و للإمساك بهذه العناصر اللسانية لتصنيفها مع ما يتلاءم و التقييم الفني للأدبية و لتحديد الآفاق المتناسقة للبناء اللفظي و اللغوي، يطرح **جاكبسون** عنصر التواصل الذي يمنح إمكانية إحداث نسق جمالي متصل بالخصائص اللسانية التي تجعل الشعرية جزءا من اللسانيات، إذ ربط حديثه عن الأدبية (الشعرية) بحديثه عن وظائف اللغة التي نأتي على ذكرها إذ حصرها في ست تعمل على تنظيم بنية التواصل هي :"الوظيفة التعبيرية (expressive)، الوظيفة المرجعية (référentielle) ، الوظيفة الإفهامية (conative) الوظيفة التنبيهية أو الإنتباهية (phatique)، الوظيفة الميتالسانية (métalinguistiaue) و الوظيفة الشعرية poétique "[2]، و قد ركز على هذه الأخيرة المتعلقة بعلاقة شكل الرسالة و بمضمونها، ميزتها التوظيف البلاغي و الاختيار بين المعاني و الأصوات و التراكيب في ذاتها، و في هذه الوظيفة تتميز الكلمات بالإستقلالية في مستوى الدلالة.

إنَّ تفاعل الوظائف اللغوية يُحدد طبيعة القيمة التواصلية و الشعرية للشكل الأدبي المتميز في لغته عن بقية اللغات، فالوظيفة الشعرية لا تَلغي الوظائف الأخرى بل تكتفي

[1]. عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة و التكفير، ص: 79.

[2]. عز الدين المناصرة: علم الشعريات قراءة مونتاجية، ص: 282.

بالهيمنة عليها، و يرى جاكبسون أنَّ مهمة الوظيفة الشعرية هي تمييز البناء اللغوي المرتكز على إسقاط المفردات اللغوية " وفق مبدأ التوازي بين محور التركيب و محور الاستبدال "[1].

لعلَّ تصور **جاكبسون** الألسني البنيوي يُقَدم العوامل المكونة لكل سيرورة لسانية أو فعل تواصلي لفظي " إنَّ المرسل يوجه رسالة إلى المرسل إليه، ولكي تكون الرسالة فاعلية فإنها تقتضي بادئ ذي بدء: سياقا تحيل عليه، سياقا قابلا لأن يدركه المرسل إليه وهو إما أنْ يكون لفظيا أو قابلا لأن يكون كذلك، وتقتضي الرسالة بعد ذلك سُنَنًا مشتركة كليا أو جزئيا بين المرسل و المرسل إليه، و تقتضي الرسالة أخيرا اتصالا أي قناة فيزيقية "[2].

وهكذا تأكد أنَّ رسالة الشعر دلائِلُهَا تَتَمَتَعُ في حد ذاتها بثقل خاص، ثم تنتقل إلى وضع التمييز الذاتي من وضع الحلة الشفافة على المحتوى، أو المرجع، أو الذات باكتسابها سمكا هكذا لا تعود الدلائل مجرد ظل لكنها تصبح مجسدة، و بهذا يكتسب الشعر هذه الوظيفة المسماة "وظيفة شعرية" بفضل إسقاط مبدأ المماثلة عن محور الاختيار على محور التأليف، الذي بفضله تنتج البنية التي تسمى التوازي، الذي لا يظهر بصورة جلية إلا في الشعر المنظوم، الذي أصبح مجال البرهنة على فرضية **جاكبسون،** ويأتي رولان بارت ليتجاوز هذا الطرح و يطلق مصطلح البلاغة على الشعرية.

و من هنا نجد أنَّ شعرية الشَّكلانيين الروس لم يُشْغِلها جوهر العمل الإبداعي لأنهم حاولوا التهرب من كل المسبقات الفلسفية، وسعت إلى تخطي آفاق البلاغة القديمة بالتخلص من الأحكام المعيارية الجاهزة.

أما الفرنسي **جون كوهين** فيقول :" الشعرية علم موضوعه الشعر"[3].

ومن هذه العبارة ينطلق في تحديد موضوع نظريته، إذ يبحث عن مفهوم كلمة شعر، فوجده يرسو على أرض زئبقية بعد أن حوَتْهُ لفظة (قصيدة)، التي لا تخل في حد ذاتها من اللبس، ذلك أن "قصيدة النثر" تخلط تنظيم أوراق مفهوم القصيدة التام الوضوح و تميزها بمظهرها النظمي، و إذا كانت اللغة –من وجهة نظره– فالقصيدة النثرية كنوع تركز

---

[1]. مشري بن خليفة: القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، ص: 67.

[2]. المرجع نفسه، ص: 67.

[3]. جون كوهين: النظرية الشعرية، ص:29.

على المستوى الدلالي فقط، في حين النوع الثاني الذي يركز على الصوتي – قصائد صوتية –، و النوع الثالث الذي يسميه شعرا كاملا هو شعر صوتي دلالي، و قد وضع هذا التصنيف في الجدول الآتي:[1]

الجنس	الصوتية	الدلالية
قصيدة النثر	–	+
نثر منظوم	+	–
شعر كامل	+	+
نثر منظوم	–	–

يعتبر أن النظم ليس ضروريا و ليس غير ذي فائدة و ذلك لجريان العملية الشعرية فيه على المستويين الصوتي و الدلالي، و هذا فيه إشارة إلى أن قصيدة النثر ناقصة الشعرية، لأنها اهتمت فقط بالجانب الدلالي للغة على حساب الجانب الصوتي الذي أهملته تماما – باستثناء الإيقاع الداخلي–.

وبهذا قد يكون مَرَامُ الشعرية عند **جون كوهين** هو البحث عن الأساس الموضوعي الذي يمكن استنادا عليه تصنيف خطاب إبداعي في هذه الخانة أو تلك. و لأن النثر هو اللغة الشائعة – في رأيه– يمكن وضع معيار يعتبر القصيدة انزياحا عنه جعل المنهج المقارن يعني مواجهة الشعر بالنثر، و من هذه المعطيات يحدد جون كوين تعريفا " الشعرية هي علم الأسلوب الشعري "[2].

و لعلَّ تميَّز النَّظم عن بقية المرتكزات الشعرية الأخرى كالكناية و التجنيس و غيرهما يعد من مقومات العملية الشعرية، و قد عرفه **رومان جاكبسون** بأنَّه " خطاب يكرر كلا أو جزءاً، نفس الصورة الصوتية "[3].

---

[1]. جون كوهين: النظرية الشعرية، ص:32.

[2]. عز الدين المناصرة: علم الشعريات قراءة مونتاجية، ص: 487.

[3]. جون كوهين: النظرية الشعرية، ص: 75.

وعن طريق الدلالة فرَّق جون كوهين بين الجملة الكاذبة و غير المعقولة "الجملة الكاذبة يمكن أن تكون صادقة فالمسند فيها يمكن إسناده إلى المسند إليه، و العكس في الجملة غير المعقولة، لكن القانون الذي يحكم تأليف الجمل يقضي ملائمة المسند إلى المسند إليه و من هنا نقول أن الخطاب الشعري ناقص النحوية، لأن اللغة الشعرية انحراف على الكلام، فبين الجملة الشعرية و غير المعقولة منافرة تقبل النفي في الأولى، و تتعذر عنه في الثنية...و الفارق يكمن هنا، فالانزياح في الشعر متعمد يستهدف من ورائه الوقوف على تصحيحه الخاص"[1]

وبهذا يكون **جون كوهين** قد توصل إلى أن الفارق بين الخطاب الشعري و الخطاب النثري يكمن في الطبيعة اللغوية أو الشكلية للخطاب، لا في الصوت و الدلالة بل في البنيات العلائقية و نوعها التي تكون في الشعر بين الدال و المدلول من جهة و من جهة و بين المدلولات الأخرى من جهة، و هذا النمط تسعى فيه كل المقومات و الصور المتميزة التي تشكل لبنات الخطاب الشعري إلى الانزياح و الخروج عن القوانين التي تحكم اللغة العادية.

وتكون أبرز النقاط التي أشار لها **جون كوهين** لدى تأصيله و تقنينه للشعرية – حسب رأيه– كنظرية و كعلم.

أمَّا **تزيفطان تودوروف** فيرى أنَّ الخطاب الأدبي ازداد مقامه عُلوا منذ عصر النهضة الذي أكثر البلاغيون فيه من الاستشهاد بالأدب، لذلك اختلفت قراءاته و تعددت و كثرت التأملات في مسألة الأجناس الأدبية إلى غير ذلك، لكنه اهتم على نحو خاص بالشعرية و أوردها في غير موضع من مؤلفاته، حتى أنَّه أَفْرَدَ لها كتابا أسماه (الشعرية) و لعلها تعني عنده:

- نظرية داخلية للأدب.
- اختيار المؤلف أو الأديب للإمكانات الأدبية كالمواضيع، الإنشاء، الأسلوب و غيرها.
- الشفرات المعيارية التي تتبعها مدرسة أدبية ما.

[1]. عز الدين المناصرة: علم الشعريات قراءة مونتاجية، ص: 492، 493.

ويُفَصِّل **تودوروف** في مقاربة نقدية بين موقفين، يذهب أولهما إلى أن كل عمل أدبي " هو موضوع نهائي يمكن أن نطلق عليه التأويل "[1] الذي هو المعنى المتضمن في بنيات الخطاب المقدم للتحليل، و الموقف الثاني هو الإطار العام للخطاب باعتبار العمل الأدبي "تعبير عن شيء ما"[2]. و غاية التحليل و الدراسة في العمل النقدي خاصة هي الوصول إلى هذا الشيء.

ومفهومه للشعرية حدده بالتركيز على الشفرات الكامنة في الخطاب الأدبي، و هدف الشعرية عنده ليس السعي لبلوغ المعنى و تسميته، التي تكون كعوامل مساعدة منظمة لظهور العمل الأدبي "فالشعرية إذن مقاربة للأدب "مجردة" و "باطنية" في الآن نفسه "[3]، وهو في هذا يختلف من جهة عن **رومان جاكبسون** الذي يحصر موضوع اللسانيات في اللغة ذاتها، و من جهة أخرى يختلف عن **جون كوهين** الذي جعلها علما و خص بها الخطاب الشعري دون غيره من أنواع الخطابات الإبداعية، و جعله المكان الأنسب للبحث عنها، أما هو –**تودوروف**– فيقول :"و تتعلق كلمة " شعرية " في هذا النص بالأدب كله سواء أكان منظوما أم لا بل قد تكاد تكون متعلقة بالخصوص بأعمال نثرية "[4].

و أورد **تودوروف** في شعريته عدة نقاط منها ما أسهب في شرحه و منها ما تجاوز باختصار، و لعل أهمها:

– الوقوف على نشأة الخطاب الأدبي الذي ينشأ بنشوء الأدب نفسه. و عرَّف الأدب بالقول :"كلام يبعث اللذة أو يثير الاهتمام لدى سامعه أو قارئه و يكون الخلود مصيره"[5] و هذا الأدب يحتمل نوعين من التفسير إما أن يكون حرفيا، من خلال الوقوف على الكلمات غامضة المعنى أو إحالة تلميح غير مفهوم على مرجع ما، و التفسير المجازي الذي يمكنه طرح عدة معاني تقترن بهذا الخطاب الأدبي من جهة و تختلف عن المعنى الذي كان له قبلا من جهة أخرى. أما النظرية التي جاء بها في الطرف

---

[1]. تزيفطان تودوروف: الشعرية، ص: 20.

[2]. المرجع نفسه، ص:23.

[3]. المرجع نفسه، ص:24.

[4]. المرجع نفسه، ص:24.

[5]. تزيفطان تودوروف: الشعرية، ص: 12.

المقابل للتفسير أشار في ثناياها إلى أن "كتاب أرسطو "الشعرية" الذي تقادم بنحو ألف و خمسمائة سنة، " هو أول كتاب خصص بكامله لنظرية الأدب...ليس موضوع كتاب أرسطو في الشعرية هو نظرية الأدب، و بهذا المعنى ليس هذا الكتاب كتابا لنظرية الأدب، لكنه كتاب في التمثيل(المحاكاة عن طريق الكلام "[1] ، و أوضح أن استقلال الأدب مع النزعة الرومانسية الألمانية سيكون البداية الفعلية لنظرية الأدب بالمعنى الصحيح.

– وقوفه على تحليل النص الأدبي إذ قسم فيه العلاقات التي يمكن اكتناهها إلى علاقات حضورية و غيابية، " العلاقات الغيابية هي علاقات معنى و ترميز... أما العلاقات الحضورية فهي علاقات تشكيل و بناء "[2]، و قد وصف هذه العلاقات في المظهر الدلالي و لعل ذلك يحيل على كون العلاقات الحضورية تمثل البنية العلائقية القائمة بين الدوال المكونة للخطاب الإبداعي، أما العلاقات الغيابية فهي عبارة عن شفرات دلالية تخفي معنى يخالف الذي تظهره.

– لم يلغ كون قيام اللسانيات بدورها كوسيط منهجي علمي و لم يرفض فكرة أن يقوم علم آخر بدورها، و تحدث عن مظهر تركيبي و مظهر دلالي بقوله :"تجميع قضايا التحليل الدلالي في ثلاثة أقسام، بحسب ارتباطها بمظهر لفظي من النص أو تركيبي أو دلالي"[3].

– نقطة أخرى وقف عندها تودوروف هي: مجموعة الخصائص التي تنقلنا من خطية الخطاب الروائي باعتباره تركيزه على الخطاب السردي، إلى الخصائص المتعلقة بالتخيل كالصيغة المتعلقة بدرجة حضور الأحداث المستدعاة من طرف النص و الزمن المتعلق بخطية الخطاب التخيلي إضافة إلى الرؤية و الصوت، هذا الأخير يمثل حضور عملية التلفظ في الملفوظ السردي من حيث الأسلوب و هذه أوردها في المظهر اللفظي من شعريته.

و ربط في النظام المنطقي و الزمني للخطاب السردي السببية ربطا وثيقا بالزمن المتعلق بالخطاب، و أشار إلى أن النظام الزمني المنطقي هو الذي كان يود الكتب

---

[1] المرجع نفسه، ص:12.

[2]. المرجع نفسه، ص:31.

[3]. المرجع نفسه، ص: 63.

التخيلية في الماضي، أما النظام المكاني الذي خصت به الدراسات نطاق الشعر فهو– حسب رأيه– " وجود ترتيب معين لوحدات النص، مطرد بشكل متفاوت...إن العلاقات المكانية بين العناصر هي التي تكون الانتظام"[1].

أما في التركيبة السردية فميَّز بين ثلاثة أنماط من طبيعة الوحدات، اثنتان عبارة عن أبنية تخييلية، و ثالثة مُعطاة اختياريا وهي الجملة، والمقطع، والنص، وتكلم عن الحافز – اقْتَرَحَهُ مُؤَرِخ الأدب **ألكسندر فسلوفسكي** مقتبسا إياه من الفلكلور– باعتباره أصغر وحدة سردية " تستجيب بطريقة تصويرية إلى مختلف التساؤلات الذهنية البدائية أو التساؤلات المتعلقة بالحفاظ على التقاليد "[2]، والمتتالية التي تضم مجموعة من الجمل هي عبارة عن سلاسل منتظمة في دورات يتعرف عليها القارئ بالحدس، و النص و هو ما يمكن للقارئ أن يلمسه من خلال الاختبار في رواية، أو أقصوصة أو مسرحية.

وهكذا يكون قد ارتسم تصور عن الشعرية في المنظور النقدي الغربي الحديث و ذلك من خلال الوقوف على بعض ما قدمه أبرز المشتغلين عليها ممن تم العرض إليهم وآخرين لا يتسن الوقوف على أعمالهم من أمثال: **هنري ميشونيك** صاحب (شعرية الإيقاع)، و**جيرار جينيت** و متعالياته النصية، و **لوسيان غولدمان**.

2/ من المنظور النقدي العربي الحديث:

أفرزت أزمة النقد العربي الحديث حول الشِّعرية كمصطلح وكمفهوم عدة مؤلفات، منها ما هو مترجم من الإنجليزية أو من الفرنسية إلى العربية و منها ما ألف بالعربية، تكفي الإشارة إلى بعضها:

–مدخل الشعرية العربية لـ "**روجي ألان**".

–و الشعرية العربية لـ "**أدونيس**".

---

[1]. تزيفطان تودوروف: الشعرية، ص:63–64.

[2]. المرجع نفسه، ص: 66.

–و في الشعرية لـ "**كمال أبو ديب**".

–و النظرية الشعرية لـ "**جون كوهين**" ترجمه أحمد درويش.

–و"الشعرية" **لتزيفطان تودوروف** ترجمه **شكري المبخوت** و **رجاء بن سلامة.**

وأغلب المؤلفات اعتمدت التنظير و الجوانب التاريخية لمناقشة الشعرية مع قليل من التطبيق في بعضها.

و هنا سيتم التعرض بشيء من التفصيل و بشكل خاص إلى ما قدمه بالأساس كل من الناقدين **كمال أبو ديب** و **أدونيس،** باعتبارهما من أمثلة الاهتمام بالشعر و النقد العربي القديمين و الحديثين، و تقديمهما لبعض الترجمات من الشعر و النقد الغربيين.

أما **كمال أبو ديب** فقد كان متأثرا في شعريته **بجاكبسون** و **ياوس** و **جون كوهين** على الخصوص، و بالنقد الغربي عامة.

و لأن النص هو في علاقة جدلية بين علاقات حضورية و أخرى غيابية كما أكد **تودوروف،** فلا شيء يمتلك الشعرية خارج هذه العلاقات و ما يمكن أن تخلقه من مفارقات. ويرى أن الشعرية هي وظيفة من وظائف ما يسميه الفجوة: مسافة التوتر، التي يمكن أن تكون إما نابعة من العلاقة بين تموضع المكونات الجزئية للخطاب الشعري كالدوال اللغوية و التراكيب و غيرها، و إما من التوتر الآتي من العلاقات بين أجزاء الجمل، و الجمل، و المقاطع الشعرية و غيرها، و إما من التوتر البنيوي النابع من العلاقات التي تتكون عموديا بين مكونات الخطاب الشعري، و إما من التوتر النابع من العلاقات بين المحور التراصفي و المحور المنسقي للوحدات اللغوية المكونة للخطاب الشعري، أو من التوتر النابع بين الخطاب الشعري ككل مع الخطابات الأخرى تراثية كانت أو معاصرة له. يقول **كمال أبو ديب** :" إذ أحدد الشعرية في إطار الفجوة مسافة التوتر"[1]، و يقوم ببلورة مفهوم الفجوة: مسافة التوتر " في إطار مفهومين جوهرين في دراسة اللغة...هما مفهوما البنية السطحية و البنية العميقة "[2]، و يفرض وجوب عدم التطابق بين كل من البنيتين و حدوث خلخلة بينهما كشرط أساسي لتجلي الشعرية في

[1]. كمال أبو ديب: في الشعرية، ص: 57.

[2] المرجع نفسه، ص: 58.

الخطاب الشعري، أما إذا حدث التطابق بين البنيتين تطابقا سواء كان مطلقا أو نسبيا فإن الشعرية تخف جدا إلى درجة الانعدام في أغلب الأحيان. ومن هنا يضبط مفهوم الشعرية بالقول أنها :" ليست خِصِيصة في الأشياء ذاتها بل في تموضع الأشياء في فضاء من العلاقات "[1]، وهذا ما يسهم في خلق توتر نابع من تموضع الدوال كما سبقت الإشارة.

و يتوقف **كمال أبو ديب** عند رؤية – يراها – جديدة فيما يخص العلاقات التي يمكن أن تتجسد على كل من المحورين المنسقي و التراصفي، فعلى المحور المنسقي تتعدد الاختيارات لاحتوائه على مجموعة من المعطيات تتم في سياقات مختلفة، أما المحور التراصفي الذي يتم فيه ضم هذه المكونات في سياق قد يكون متجانسا أو غير متجانس –من منظوره– مما "القيام بسلسلة من الاختيارات بإدراج العناصر المختارة ضمن قواعد الأداء المحدد في اللغة، وتخلق بذلك الفجوة: مسافة التوتر في البنية المكونة"[2].

و بهذا ينتهي **كمال أبو ديب** من بحثه في الشعرية من الجانب التطبيقي، ولعل أهم ما وصل إليه هو أن للخطاب الشعري خصيصة تميزه عن غيره من أنواع الخطاب الإبداعي، و هي قدرته الفائقة على دمج ما لا يمكن أن يندمج سواء فيما يتعلق بالمقومات أو بتركيبها النحوي أو بالدلالات التي يمكن أن تحيل عليها، و القدرة على الجمع بين المتنافرات،و هذا الدمج أو الجمع ما لا يتجانس يَكُون في حيز الفجوة: مسافة التوتر التي يراها شرطا مطلقا، و أنها الميزة التي تنفرد بها الشعرية.

وأما القطب الثاني الذي سيكون مصدر لاستقاء مجموعة من البيانات المتعلقة بالشعرية فهو **أدونيس**، الذي يرى أنَّ الشعرية هي خروج اللغة عن القانون و تجاوزها لكل ما يمكن أن يجعلها سهلة القراءة والتأويل والتناول، فيقول بأنَّ الشعرية هي: " الانتقال من لغة التعبير إلى لغة الخَلْق، و من لغة التقرير و الإيضاح إلى لغة الإشارة و من التجزيئية إلى الكلية، ومن النَمُوذجية إلى الجديد الذي يؤسس لشعرية مبنية على التساؤل و البحث، و الشكل المتحرك، و الإيقاع و الرؤية المتناهية "[3]، ومن خلال هذا المفهوم يتضح أنَّ **أدونيس** يحاول التأصيل لمفهوم الشعرية وقوفا على عدة نقاط:

---

[1]. حسن عز الدين البنا: الشعرية و الثقافة، المركز الثقافي العربي، ط 1، 2003، ص: 59.

[2]. المرجع نفسه، ص: 73.

[3]. بشير تاوريرت: إستراتيجية الشعرية و الرؤيا الشعرية عند أدونيس، ص: 25.

– انفتاح النص و تناسل المعنى.– الغموض.– الفجائية أو الدهشة.– الاختلاف.– الرؤيا.– حركية الزمن الشعري.

فعن انفتاح النص يقول: " الشعر لا يُوصف، و لا يُحدد، و من لا يعرف الشعر و لا يُحِسه مباشرة يَسْتَحِيلُ عليه أن تكون له أدنى معرفة عنه "[1]، و هي إشارة منه إلى لا محدودية الشعر و لا نهائيته، فكل قصيدة تكون محدودة بأحد الانتماءات سواء سياسية، أو اجتماعية، أو اقتصادية أو يحكمها أي شكل من أشكال الأيديولوجيا محكوم عليها بالفشل من المنظور النقدي الأدونيسي – إن صح التعبير–. أما الغموض الذي طال فيه حديث **أدونيس** عن أنواعه، و أسباب إيجاده في الخطاب الشعري، و الدور الذي يؤديه لإكساب ها الخطاب هالة من القدسية، فقال: " ليس من الضروري حتى تستمتع بالشيء أن تدرك معناه إدراكا شاملا "[2]، ولعل المقصود هنا هو وجوب تغييب مرجعية ما عن الخطاب، الأمر الذي يؤدي إلى حدوث شرخ دلالي يضيع جزءا من المعنى خلف الإيحاءات النابعة من مقومات هذا الخطاب، و يعلق بشير تاوريرت على ظاهرة الغموض عند أدونيس فيقول: " إن القصيدة المشبَّعة بثنائية الفكر و المعرفة هي بالضرورة قصيدة غامضة، لأن العوامل الفكرية و المعرفية تعمل على شحنها بطاقات إيحائية جديدة "[3] وهذا القول له عدة تأويلات منها أن الغموض قد يكون نابعا من الفكرة التي يجسدها الخطاب الشعري في حد ذاتها، أو من اللغة المستعملة، أو من التجربة الإبداعية ذاتها أو من النشأة الفلسفية لفكر المبدع.

إضافة إلى وصفه لأصول ظاهرة الغموض بين المبدع و الخطاب الإبداعي و انتقاده بازدراء لمعارضي هذه الظاهرة دفاعا عنها.

أما الدهشة أو الفُجَائِية التي يقول عنها **بشير تاوريرت:** " القصيدة الغامضة هي بالأساس مفاجئة و مُدهشة، وهذه الفجائية تتبع أساسا من الوظيفة الأساسية للشعر "[4] واعتبر أنَّ إحداث الدهشة و الفجائية هي أكبر أهداف الشعر سعيا للتجسيد. **أدونيس**

---

[1]. أدونيس: زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط 2، 1978، ص: 59.

[2]. بشير تاوريرت: إستراتيجية الشعرية و الرؤيا الشعرية عند أدونيس، ص: 37.

[3]. بشير تاوريرت: إستراتيجية الشعرية و الرؤيا الشعرية عند أدونيس، ص: 42.

[4]. أدونيس: زمن الشعر، ص: 9.

يُقَدِّرُ عَظَمَة الشاعر من خلال قدرته على خلق فُجائية في خطابه الشعري في قوله: "... وعَظَمَةُ الشاعر تُقاس بقدرته على إحداث الدهشة "[1]. أما عن عنصر الاختلاف أو المغايرة فهو صانع مفهوم الحداثة عند الحداثيين، أي الخروج من النمطية و المألوف ومنه فـ" جوهر القصيدة في اختلافها لا في ائتلافها "[2].

و فيما يَخُصُّ به الرؤيا الشعرية (التخييل) باعتبارها تتم على مستوى أعمق من الخيال، هذا الأخير الذي يتم على مستوى أكثر سطحية فيقول: " ولا يمكن للشعر أن يكون عظيما إلا إذا لمحنا وراءه رؤيا للعالم "[3]، وفي هذا تلميح إلى وجوب شحن الخطاب الشعري بالرؤى الفلسفية و الفكرية الأكثر عمقا، و التي يمكن أن تتراءى من ورائها عدة أبعاد أخرى لهذا الوجود، حتى يبدو جد مختلف عن صورته أو كونه الطبيعي المرئي من خلال تجلياته المتجددة في هذه الخطابات الشعرية، و لأن الرؤيا الشعرية من أهم المرتكزات التي يقوم عليها الخطاب الشعري الحديث و المعاصر – في نظر أدونيس– قام بالتنقيب عن أصولها في الفلسفة، و في النقد القديم، وفي كتابات الأدباء الغربيين من شعراء و نقاد و عند العرب في الشعر و النقد الحديثين.

لعل هذه من أهم العناصر التي يمكن أن يكون حضورها في الخطاب الشعري يضفي عليه من الجمالية ما يضفي، و لهذا ركز عليها أدونيس أكثر من غيرها في محاولة منه لوضع لبنات لشعرية عربية بناءة تساير مقتضيات الحداثة الإبداعية و النقدية، و رغم اختلاف هذه الرؤية و رؤية بقية النقاد و تعدد مصادر استقائهم لوجهات النظر هذه، إنه سعي حثيث لتأسيس هذه الشعرية.

إنَّ الشعرية تسعى للارتقاء باللغة إلى أعلى مراحل صفائها و خلوها مما يشوبها لإنقاذها مما يعتريها من زيف و مراوغة و خداع، يؤدي إلى سحق إمكاناتها الشعرية و تَحَوُلِهَا إلى نثر تقريري باهت. لعل اكتشاف شعرية اللغة و إمكاناتها الاستثنائية، و قابليتها لإظهار مواطن الثراء فيها، لا يتم إلا بالحفر داخل جوهرها ليتيح للشاعر إمكانية و حرية التصرف بها على النحو المناسب لتجربته و تعقيدها، حتى يجعل منها قصائد

---

[1]. بشير تاوريرت: إستراتيجية الشعرية و الرؤيا الشعرية عند أدونيس، ص: 47.

[2]. أدونيس: زمن الشعر، ص: 11.

[3]. بشير تاوريرت: إستراتيجية الشعرية و الرؤيا الشعرية عند أدونيس، ص: 83.

تجسد حرارة تلك التجربة و باطنيتها في لغة صافية، نقية مصممة لمداهمة جميع الحواس.

و كخلاصة لمفهوم الشعرية فإنها " منذ القدم الى يومنا هذا يعني النظرية الداخلية للأدب، و يعني أيضا تلك الظواهر الأسلوبية التي نرصدها انطلاقا من الاختيارات التي ينتهجها الشاعر أو الكاتب من مجموعة الإمكانيات المتاحة له في الأنظمة الصوتية و التركيبية و الدلالية في مستواها اللساني أو النصي الأدبي.."[1]

لعل هذه الرحلة في سبر أغوار الشعرية عند النقاد و المبدعين الغربيين و العرب تمخضت عنها عدة نتائج لعل أهمها، عدم ثبات الرأي حول مفهومها و ضبط مصطلح لها في النقد العربي خاصة، و الاختلاف في حصر و جودها في الشعر أم النثر أم فيهما معا، وأن الشعرية رغم أنَّ الاهتمام بها بشكل أكثر شمولا و عمقا كان في النقد المعاصر، إلا أن الثقافة النقدية الغربية و العربية لم تخل من وجود إرهاصات و اجتهادات للبحث فيها إضافة إلى اختلاف النقاد في ضبط الأدوات المقاربية التي قد تستخدم لاكتناهها في الخطاب الإبداعي.

[1] معمر حجيج: استراتجية الدرس الأسلوبي (بين التأصيل و التنظير و التطبيق)، دار الهدى للطباعة و النشر و التوزيع ، عين مليلة الجزائر، 1428-2007، ص:61.

الفصل الأول

المسار التاريخي للمقدمة الطللية و أراء النقاد فيها:

أولا/ المسار التاريخي للمقدمة الطللية:

1/ في العصر الجاهلي

2/ في العصر الإسلامي و الأموي

3/ في العصر العباسي.

4/ في العصر الحديث و المعاصر

ثانيا/ أراء النقاد القدامى و المحدثين في المقدمة الطللية:

- القدامى
- المحدثين

أولا / المسار التاريخي للمقدمة الطللية

1/ المقدمة الطللية في العصر الجاهلي :

لقد اعتاد الشاعر الجاهلي أن يبدأ قصيدته بالوقوف على أطلال الحبيبة باكيا ذكراها مخاطبا دمنة ذلك الطلل[1] واقفا مذهولا من تلك القوة التي قَلَبَتْ ذلك الرِّبع من مكان تَدَبُّ فيه الحياة إلى قَفْر خال إلا من بقايا رسم يُشير إلى حياة كانت هنا و اغتربت فكانوا "يذكرون كل ذلك فيذرف منهم العيون تذرافا و تهيم بهم الصبابة و ترتعش في أعماقهم العواطف و تلتعج في قلوبهم المشاعر فينهال الشعر الجميل انهيالا كما تنهال من أعينهم الدموع الغزار حتى تَبُلَّ مَحَامِلُهُم .."[2]

إنَّ طبيعة الحياة الجاهلية و واقعها وعدم استقرارها جعلت من الشاعر الجاهلي في كثير من الأحيان مندهشا مضطربا خائفا .

فحياتهم تنهض على نظام التضعان " انتجاعا للكلأ و التماسا لمدافع الماء

---

[1]. قال ابن المنظور في لسان العرب : "... والطلل ما شخص من آثار الديار والرسم ما كان لاصقا بالأرض ، وقيل كل شيء شخصه ،وجمع كل ذلك أطلال و طلول (...) ويقال حيا الله طللك وأطلالك أي شخصك(...) أي ما شخص من جسدك ..." أنظر: أبو الفضل جمال الدين بن مكرم الإفريقي المصري ، لسان العرب ، دار صادر ، بيروت –لبنان ، 1414 هـ/1994 م . ص406–407

ولا يوجد اختلاف كبير بين ما قاله ابن منظور وما أورده ابن فارس في معجمه يقول " الطلل : وهو ما شخص من آثار الديار، يُقال لشخص الرجل طلله، ومن ذلك أطل على الشئ إذا أشرف، وطلل السفينة :جلالها ، والجمع أطلال >> ابن فارس ، أبو الحسن أحمد بن زكريا ، عبد السلام محمد هارون، معجم مقاييس اللغة ، دار الجيل ، بيروت–لبنان .ط1411هـ/1991م . ص406 كتاب الطاء باب [الطاء في المضاعف والمطابق] .

ولعل الشخوص أو الظهور هو السمة المميزة لبقايا الديار وآثارها ، ولو عفت وزالت عنها صفة الظهور لما كان الطلل، لكن أ كل ما ظهر من آثار الديار وبان طلل بالمعنى الاصطلاحي الذي يستحق ولوج القصيدة فيثيرنا ويعطينا زحما من المعاني والدلالات ؟.. إنها أطلال ديار الحبيبة الراحلة التي عفت و أقفرت بعد رحيلها وما يراه صاحبها من آثار الحياة الماضية .. و في أثناء ذلك يتذكر الشاعر صاحبته البعيدة، فيصف جمالها و حسنها، ويستعيد إلى خياله ذكرياته معها ... ويصور حبه وغرامه و ألامه وأحزانه .

[2]. عبد المالك مرتاض: السبع المعلقات مقاربة سميائية انثروبولجية، دراسة منشورات اتحاد كتاب العرب 1998، ص:58.

وارتشافًا لمنابعها و ارتواءً بما في غدرانها "[1]

فكانت تلك الأيام واللحظات السعيدات التي يقضيها الشاعر تُسجل و تحفظ و تنقش في ذاكرته، فإذا ما رحل و عاودته الذكرى وقف و استوقف و بكى و استبكى من حوله، فيجد الوقوف على الأطلال و الدمن وسيلة يعبر بها عن عواطفه الجياشة و تجاربه الحميمة وهو أيضا " فرصة أتاحتها التقاليد الفنية الموروثة ليتخفف فيها الشعراء من التزامات القبيلة و يفرغوا للتعبير عن ذواتهم و شخصياتهم ..."[2] ، فهي ركن ينزوي فيه بعيدا عن التزامات القبيلة يلتفت لذاته معبرا عن مكنوناتها فيتحدث إذاك عن " الخروج إلى الصحراء للرحلة و الصيد و الالتقاء بالرفاق لشرب الخمر و لعب الميسر والسعي وراء المرأة طلبا للحب و الغزل "[3].

و قد لاحظ بعض الدارسين أن بوقوف الجاهلين على أطلالهم كانوا يكتفون بذكر الظواهر الخارجية للديار في سرعة و أيجاز و لا يطيلون في وصفها و لا يعنون بذكر أجزائها و عناصرها في تفصيل"[4].

ثم إنَّ مسالة الوقوف عند رائد المقدمة الطللية كما اتفق بذلك معظم الدارسين " تعد أمرا عسير المنال من حيث تأكيد هذه الريادة و حصرها في شاعر بعينه، لأن عملية التدوين جاءت متأخرة جدا..."[5] ، حتى إنَّ الاختلاف يبدو بيِّنا على مستوى تحديد هذا الاسم الذي أشار إليه (امرئ القيس) في بيته :

عوجا على الطلل المحيل لأننا نبكي الديار كما بكى ابن خذام

ولسنا نعرف شيئا ذا أهمية عن **(ابن خذام)** و الذي يَعْنِينَا حقا : " هو أنَّ امرئ القيس أشار في بعض أشعاره إلى شاعر قديم – **أقدم منه** – وقف على الأطلال و بكى

---

[1]. عبد المالك مرتاض: السبع المعلقات مقاربة سميائية انثروبولجية، ص:58.

[2] يوسف خليف: دراسات في الشعر الجاهلي، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة د/ط 1981، ص 123

[3] المرجع نفسه : ص 110

[4] حسن عزة: شعر الوقوف على الأطلال، من الجاهلية إلى نهاية القرن الثالث، دراسة تحليلية، دمشق د/ط، ص 76.

[5] عبد المالك مرتاض: السبع المعلقات مقاربة سميائية انثروبولجية، ص 50 .

الديار" [1].

و قد تَعَدَدَت ظواهر المقدمة الطللية و مظاهرها و معانيها، فقد صنفها الامدي[2] إلى أكثر من اثنا عشرة معنى.

و لا يسعنا في بحثنا هذا أن نعرض لكل المعاني بالدرس لأن ذلك يطول، و لذا سنقتصر في بعض المعاني التي تعد أساسية في شعر الوقوف على الأطلال، و كان الشعراء يهتمون بها في شعرهم اهتماما أكبر من اهتمامهم بغيرها. و هذه المعاني هي التي طرأ عليها التطور خلال العصور الأدبية. فلذلك سنقتصر عليها في البحث و هي :

1. سؤال الديار و تكليمها و استعجامها عن الجواب
2. التحديد الجغرافي لمواقع الطلل
3. خراب الديار
4. قطعان الحيوان على مسارح الطلل
5. حالة الشاعر النفسية حين الوقوف على الأطلال

1. سؤال الديار و تكليمها :

اِعتاد شعراء العرب في شعر الوقوف على الأطلال أنْ ينادوا الديار بعد الوقوف عليها و اعتادوا أنْ يسألوها عن أهليها الذين كانوا حلولا فيها في الماضي و اعتادوا أن يطلبوا إليها تكليمهم و تحديثهم عن أخبارهم.[3]

قال امرئ القيس

يا دار ماوية بالحائل فالسهب فالخبتين من عاقل

صم صداها و عفا رسمها و استعجمت عن منطق السائل[4]

2. التحديد الجغرافي لمواقع الطلل :

---

[1] يوسف خليف: دراسات في الشعر الجاهلي، ص:115.

[2] الامدي: الموازنة بين أبي تمام والبحتري ، حقق أصوله وعلق عليه : محمد محيي الدين عبد الحميد دار المسيرة ، بيروت، ص: 405/1.

[3] حسن عزة : شعر الوقوف على الأطلال، ص 23 .

[4] امرئ القيس: الديوان، اعتنى به و شرحه: عبد الرحمان المصطاوي، دار المعرفة، بيروت لبنان، ط2 1425/2004، ص141.

" و قد جرى العرف الفني في هذه المقدمة على ذكر أسماء المواضع التي تقع فيها الأطلال و تحديدها جغرافيا..."[1].

3. خراب الديار:

من المظاهر المهمة التي اعتنى بها الشعراء القدامى ذكر خراب الديار و اندثار بقاياه بعد رحيل أهلها.

يقول عبيد بن الأبرص:

تغيرت الديار بذي الدفين فأودية اللوى فرمال لين

فخرجي ذروة فقفا ذيالٍ يُعفي آيهُ سلَفُ السنينِ[2]

4. قطعان الحيوان على مسارح الطلل:

إنَّ الشاعر الجاهلي في باديته تَعايش مع الحيوان في حله و ترحاله ، في أمنه و خوفه، لذا فإن ذِكرها يُجسد مظهرا من مظاهر الحياة في هذه الأطلال، يقول يوسف خليف : " وسط هذا الفراغ الداخلي في نفسه و الخارجي في الأطلال تتراءى قطعان من الظباء و البقر الوحشي آمنة في مسارحها ، و كأنها البقية الباقية من مظاهر الحياة في هذه الأطلال الصامتة و المتوحشة..."[3].

يقول المرقش الأكبر[4] :

أمست خلاء بعد سكانها مُقْفِرَة ما إنْ بِهَا من اِرَمْ[5]

إلا من العين ترعى بها كالفارسَّين مشوا في الكُمَّمْ[6]

بَعْدَ جميع قد أراهم بها لهم قِبَابُ، و عليهم نَعَمْ[7]

5. حالة الشاعر النفسية حين الوقوف على الأطلال:

---

[1] يوسف خليف: دراسات في الشعر الجاهلي ص :127.

[2] عبيد بن الأبرص: الديوان، شرح: أشرف أحمد عدرة، دار الكتاب العربي ط1، 1994/1414 ص: 122.

[3] يوسف خليف : دراسات في الشعر الجاهلي ، ص :127.

[4] المفضليات: تح: أحمد محمد شاكر، عبد السلام محمد هارون،دار المعارف، ط6، ص:229

[5] من ارم: أي من أحد

[6] العين : بقرات الوحش ، و الكمم : القلانس

[7] الجميع: القوم المجتمعون النازلون في موضع واحد. و عليهم نعم: أي لهم أنعام تروح عليهم، وهي الإبل

والحالات النفسية التي كانت تعتري معظم الشعراء، والمشاعر التي كانوا يحسون بها حين وقوفهم على الأطلال كثيرة و متعددة...وهي على كثرتها تتصف دائما بالحزن و الكآبة. والسِّر في ذلك أنَّ هذه الأحوال النفسية تنشأ عن الذكرى؛ ذكرى الأيام الماضية السعيدة التي قضاها الشاعر مع أحبائه " و كأننا بالشاعر حين يقف بالدار، و يحيل نظراته في أنحائها، و يرى بقاياها البالية المهجورة تغالب الفناء، و تظل قائمة، تثور في نفسه الذكرى، فيعود بخياله إلى أيام حياته السعيدة التي قضاها في هذه الربوع على وصال مع أحبته فتثير هذه الذكرى في نفس الشاعر الألم و الحزن "[1].

على أنَّ أشهر هذه الحالات و أكثرها دورانا في شعر الوقوف على الأطلال – كما يقول **حسن عزة** – هي البكاء و ذرف الدموع، فقد بكى الشعراء طويلا على ديار أحبائهم و تعلَّلُوا بوصف الديار و تسلُوا بنعت الأطلال، وأبيات امرئ القيس في معلقته مشهورة في هذا الميدان، يقول[2]:

كأني غداة البين لما تحملوا لدى سمرات الحي ناقف حنظل[3]

وقوفا بها صحبي علي مطيهم يقولون لا تهلك أسى و تجمل[4]

ففاضت دموع العين مني صبابة على النحر حتى بل دمعي محملي[5]

فقد كان هذا البكاء يشفي هموم الشعراء، و يُطفئ غَلَّة صدورهم و يمسح عن نفوسهم ألام الذكرى، و ينسل عنها آثار الحرمان و يريحهم من حرقة الوجد.

و هنا لا بد للبحث أن يُشير إلى بعض **الملاحظات المهمة:**

أولها: أنه ليس من الضروري أن يتبع الشعراء في إيراد هذه الظواهر ترتيبا معينا متفق عليه. إنهم يبدؤون بأي معنى من هذه المعاني، و يختارون لها ترتيبا مختلفا.

ثانيا: ليس من الضروري أيضا أن يأتي أحد الشعراء بهذه المعاني و الظواهر جميعا في قصيدة واحدة، فقد يأتي ببعض هذه المعاني ويُهمل بعضها، في قصيدة واحدة،

---

[1] حسن عزة: شعر الوقوف على الأطلال ، ص: 62.

[2] امرئ القيس: الديوان، ص: 9.

[3] السمرة: شجرة الصمغ العربي، و ناقف حنظل: الذي يستخرج حبه له حرارة تدمع منها العين.

[4] المطي: الإبل، واحدتها : مطية.

[5] المحمل: أي محمل السيف.

دون أن يكون هنالك قاعدة فنية أو أي سبب آخر.

و قد لاحظ عبد مالك مرتاض في دراسته للمعلقات: أن" بنية كل معلقة تقوم على ثلاثة عناصر لا تكاد تعدوها و لا تكاد تمرق عنها نظامها إذ كل منها تبتدئ بذكر الطلل أو وصفه ثم ذكر الحبيبة ووصفها ثم الانتقال بعد ذلك إلى الموضوع "[1] و قد استثنى معلقة عمرو بن كلثوم " التي تخرق العادة بابتدائها بالغزل ثم وصف الطلل قبل الانطلاق إلى الفخر ..."[2].

و لعل أرقى النماذج الجاهلية و أشهرها للتمثيل للمقدمات الطللية هي المعلقات و سواء أكانت سبعا أو عشرا فإن منها بدأت بمقدمات طللية وهي معلقة امرئ القيس، زهير بن أبي سلمى _طرفة بن العبد_ عنترة بن شداد_ لبيد بن أبي ربيعة.

و سوف نختار معلقة (زهير بن أبي سلمى) التي تعتبر أنموذجا مكتملا للمقدمة الطللية في القصيدة الجاهلية [3] و هي قوله :

أمن أم أوفى دمنة لم تكلم بحومانة الدرَّاج فالمتثلمِ

ودار لها بالرقمتين كأنها مراجع وشم في نواشر معصمِ

بها العين و الآرام يمشين خِلْفة و أطلاؤها ينهضن من كل مجثمِ

وقفت بها من بعد عشرين حجة فلأيا عرفت الدار بعد توهم[4]

لقد عَلَتْ الشاعر الدهشة كما يقول (محمد حجازي) و استبدت به الحيرة حين شاهد آثار بيت حبيبته[5] قائلا :

أمن أم أوفى دمنة لم تكلم بحومانة الدراج فالمتثلم

نحن هنا أمام مشهد من مشاهد الشجن، و لوعة الفراق و ها نحن معه أمام بيت حبيبته أم أوفى و قد أثارت في نفسه ذكريات الأيام السالفة، فهزته أشواق الحب.

---

[1] عبد المالك مرتاض: المعلقات العشر دراسة سميائية انثروبولجية ، ص:61.

[2] المرجع نفسه: ص:61.

[3] الزوزني احمد بن الحسين: شرح المعلقات السبع، بيروت دار صادر بيروت لبنان 1963، ص:73-78.

[4] زهير بن أبي سلمى: الديوان، اعتنى به و شرحه: حمدو طماس، دار المعرفة بيروت، لبنان، ط2 ، 2005/1426، ص:65.

[5] محمد حجازي: الأطلال في الشعر العربي، دراسة جمالية، دار الوفاء، ط1 2002 ,ص 200

هاهي دار الحبيبة قد صارت أطلالا غيَّرها البِلى و صروفَ الزَمانِ حتى(كأنها مراجيع وشم في نواشر معصم)

إنَّ الوقوف على الأطلال " من بعد عشرين حجة " يعني أنَّ أمر القطيعة قد طالت بينه و بين ديار الحبيبة ، و هذا ما جعل الشاعر يجهد عينه و ذاكرته عله يعثر على أطلال و رسوم تدل على بيت حبيبته، و قد عبر عن ذلك بقوله " فلأيا عرفت الدار بعد توهم "، فلما وجد الشاعر بيت حبيبته عاودته تلك الأيام الجميلة و اللحظات السعيدة ، و عاوده حنين الحب ؛ فعبر عنه بأن حي الأطلال و دعا لها بالسلامة و كأنه " حيا حبيبته و دعا لها .. و لما لا يكون كذلك ؟ أليست الأطلال رموز حب و دلالة هوى، وسجلا لأيام جميلة بلى "[1] و كانت تحيته :

فلما عرفت الدار قلت لربعها ألا انعم صباحا أيها الربع و اسلم[2]

هكذا جاءت فلسفة المقدمة الطللية في الشعر الجاهلي، فهي فطرية تلقائية عفوية عبرت عن واقعهم و ألامهم و آمالهم و معاناتهم بكل صدق ووفاء، فكانت مرآة عاكسة لحياتهم، بالإضافة إلى أنها أبرز المقدمات شيوعا في الشعر الجاهلي ذلك أنها " وجدت هوى شديدا في نفوس الشعراء الجاهليين لارتباطها ببيئتهم المادية، و طبيعة حياتهم الاجتماعية .."[3] .

إذن فقد لعبت البيئة و الحياة الجاهلية دورا أساسيا في تحديد و توجيه مسار هذه المقدمة الطللية في العصر الجاهلي .

2/ المقدمة الطللية في العصر الإسلامي و الأموي :

نبدأ بعصر صدر الإسلام

يتفقُ أغلب الدارسين أنَّ المقدمة الطللية في صدر الإسلام لم تختلف كثيرا عن

---

[1] محمد حجازي: الأطلال في الشعر العربي، ص:201.

[2] زهير بن أبي سلمى: الديوان، اعتنى به و شرحه: حمدو طماس، ص:65.

[3] يوسف خليف: دراسات في الشعر الجاهلي، ص:123.

سابقتها في العصر الجاهلي، فقد صار وصف الأطلال و ذكر الديار تقليدا راسخا في افتتاح القصائد فهو (شعر الوقوف على الأطلال) عند هؤلاء الشعراء المخضرمين يعتبر " امتدادا و استمرارا لهذا الشعر عند شعراء العصر الجاهلي ..."[1]

نقول إنَّ هذا التشابه مسَّ الجانب الشكلي للمقدمة الطللية، أي هندستها المعمارية أين تبرز مظاهر و ظواهر الطلل و معانيه التي ذكرنا أهمها سابقا، أما دلالاتها و أبعادها فهي تختلف من العصر الجاهلي إلى الإسلامي، فالإسلام كما نعلم جميعا اثر في العرب، و غيَّر تفكيرهم و عقلياتهم بل حتى مبادئهم " فإذا كانت الأطلال في أغلب القصائد الجاهلية توحي بالوحشة، و تحجب رونق الحياة، و تشكل صورة من صور الفناء، فإنها في الشعر الإسلامي تأخذ دلالات متنوعة؛ فهي أحيانا رمز سياسي، و أحيانا رمز اجتماعي، وهي أحيانا أخرى تقليد فني لنمط القصيدة التقليدية و لكن بشكل جديد ..."[2] .فقد حافظ شعراء صدر الإسلام على نمط ابتداء مقدمات قصائدهم بالوقوف على الأطلال، لكن بدلالات أخرى ومختلفة تجسد الواقع الاجتماعي, والفكري والسياسي الجديد والطارئ في حياتهم الإسلامية الجديدة.

و للتحقق من هذه الفكرة تكفينا نظرة على إحدى قصائد حسان بن ثابت (50هـ) و سبب اختيارنا لحسان أنَّه من أجود الشعراء المخضرمين فهو " واحد من الفحول الشعراء الجاهلين. ولما اعتنق الإسلام ديناً كان على أتَمِ السِّتين من عمره، و هذه السنُّ كفيلة بأن تُكسِب صاحبها تجربة عميقة و تنضج فكره، لاسيما إذا كان يتمتع بموهبة فذة و شاعرية "[3] ، فله الكثير من القصائد ذات المقدمات الطللية، لكن الذي يهمنا منها التي قالها في فترة إسلامه يقول :

عفت ذات الأصابع فالجواء إلى عذراء منزلها خواء

ديار من بني الحسحاس قَفْرٌ تُعْفيِهَا الرَّوَامِسُ و السَّمَاءُ

---

[1] حسن عزة : شعر الوقوف على الأطلال، ص: 88 .

[2] نور الدين السد: الشعرية العربية، دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية حتى العصر العباسي، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون الجزائر 2007، ج2, ص: 30.

[3] زكريا عبد الرحمان صيام: دراسات في الأدب الجاهلي و صدر الإسلام، ديوان المطبوعات الجامعية بن عكنون 1984، ص: 39.

و كانت لا يزال بها أنيس خلال مروجها نَعَمٌ و شَاءٌ

فدع هذا و لكن من لطيف يؤرقني إذا ذهب العشاء[1]

نلاحظ أنَّ الشاعر اقتضب قدر المستطاع في وصف ديار الحبيبة فقد اكتفى من ذلك بثلاثة أبيات أولى لا غير، و هذا هو التغيير الذي طرأ على المقدمة الطللية لدى المخضرمين حيث " لم يُعْنوا برسم المشاهد المفصلة لها تلك التي كان أسلافهم في الجاهلية يعددون فيها آثار الديار من نؤي و أثاف و أوتاد و رماد و أعواد ..."[2]

و يَرجع امتثال الشعراء المخضرمين للمقدمات التقليدية وخاصة الطللية منها وعدم اختراع نماذج أخرى إلى قصر الوقت و ضيقه " فإن فترة صدر الإسلام كانت قصيرة بحيث لم يتمكن المخضرمون من اختراع تقاليد فنية فيها ...و كان العلماء والأدباء والممدوحون يفضلون النماذج القديمة، و يعْلون من شأنها و يدعون الشعراء إلى تقليدها ومحاكاتها ."[3]

في العصر الأموي

لقد تطورت حياة العرب في العصر الأموي تطورا ميَّزها عن حياة العرب في الجاهلية، و قد مسَّ مختلف الجوانب الاجتماعية والسياسية والأدبية، وما يهَمُنَا هنا التغيير الذي طرأ على خارطة الأدب الأموية، فقد تطورت بعض أغراض الشعر؛ فنشأت مذاهب جديدة خاصة في فن الغزل، فقد ظهر ما يسمى بالغزل العذري والغزل الحضري، و ما يسمى بشعر النقائض، لهذا سيكون حديثُنا عن الوقوف على الأطلال بالمرور عبر هذه المحطات و المراحل المهمة التي ميزت الحياة الأدبية الأموية، و سوف نختار لكل محطة شاعر مَثَّلَهَا فأحْسنَ تمثيلها، و ندرس شعر الوقوف على الأطلال عند استخراج أهم المظاهر و المميزات الطللية في شعره.و قد كان اختيارنا لثلاثة نماذج من المقدمات الطللية في العصر الأموي و هي:

---

[1] حسان بن ثابت: الديوان، شرحه و قدَّم له: عبدأ علي مهنا، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط2، 1414ه/ 1994، ص: 17-18

[2] حسين عطوان: مقدمة القصيدة في العصر الأموي، دار الجيل، بيروت،لبنان، ط2 1407/1987، ص:35.

[3] أنظر ابن قتيبة: الشعر والشعراء، تحقيق احمد محمد شاكر، دار المعارف ط3.القاهرة 1977 ج1، ص:22

1. كثير عزة: في شعر الغزل العذري.
2. عمر بن أبي ربيعة : في شعر الغزل الحضري .
3. الفرزدق : في شعر النقائض.

أول شاعر سنمثل له في هذه الدراسة هو " **ذو الرمة** " الذي يمثل تيار شعراء الغزل العذري " وهم الذين عاشوا في بوادي جزيرة العرب إبان العصر الأموي و اختصوا بالغزل وحده...كلهم عشاق هائمين، حرموا الوصال و مباهجه, فحاروا في الهوى و ضاعوا..."[1] و كان هؤلاء الغزليون " يأنِسون بالمنازل و الديار و يألفونها و يحبونها حبًّا جما، لأنهم عشاقٌ محبونَ، ولأن الديار ديار أحبتهم الذين غنوا بـها قديما .. "[2] .

فشكلت هذه الديار التي يَدُبُّ فيها الفناء كآبة وحزن عميق في نفوس هؤلاء الشعراء، فنشأ عن ذلك عطفٌ شديد، وميل إلى المنازل و الديار " و قد ألقى هذا العطف على شعر هؤلاء الشعراء في شعر الوقوف على الأطلال ظلالا كثيفة من اللهفة و الحنين، وجعلهم ينادون الديار و يحيونها و يكثرون من ندائها و تحيتها في إقبال و هيام ...و يبكون عندها بعد ذلك بكاء مرا طويلا .."[3].

يقول ذو الرمة في ذلك :

وقفنا و سلَّمنا فكادت بمشرف لعرفان صوتي دِمْنَةُ الدار تهتفُ[4]

فبكائهم هذا كان يخفف عنهم حرقة الهوى، يقول ذو الرمة:

خليليَّ عوجا من صدور الرواحل بجمهور حَزْوَى فابكيا في المنازل

لعل انحدار الدمع يعقب راحة من الوجد أو يُشفي نَجِيَّ البلابلِ[5]

إنَّ التطور الذي حصل للغزل في هذا العصر رافقهُ تطور في شعر الوقوف على

---

[1] حسن عزة: شعر الوقوف على الأطلال، ص:79- 80.

[2] المرجع نفسه، ص: 79.

[3] المرجع نفسه، ص: 80.

[4] ذو الرمة: الديوان: اعتنى به و شرح غريبه: عبد الرحمان المصطاوي، دار المعرفة، بيروت لبنان، ط1، 2006/1427، ص:172.

[5] ذو الرمة: الديوان، اعتنى به و شرح غريبه: عبد الرحمان المصطاوي ص:220.

الأطلال " وخَطَا الخطوة الكبيرة الأولى نحو التغيير والبعد عن الطابع الجاهلي.."[1]

و الأمر الأهم في هذا التطور كما يقول حسن عزة " كان في اهتمام شعراء الغزل العذري بالحالة النفسية في شعر الوقوف على الأطلال كما في غزلهم كله "[2]

و بالتالي صارت الحالة النفسية للشاعر من المعاني البارزة في وقوفهم على الأطلال، ومن جهة أخرى " قلَّ اهتمام هؤلاء الشعراء بوصف الديار و بقاياها و تصوير أشكالها و ألوانها.."[3]

هذا عن شعراء الغزل العذري و كيفية تعاملهم مع شعر الوقوف على الأطلال ، حيث رأينا أنَّه بدأ يتماهى مع شعر الغزل و أصبح مرتبط به ، و بالتالي تمَّ الاستغناء عن بعض معاني المقدمة الطللية المعروفة عند الجاهليين.

فكيف كان عند شعراء **الغزل الحَضَرِي ؟**

إنَّ خير منْ يمثل هذا التيار **عمر بن أبي ربيعة،** وقد عاش عُمَرُ في مكة عيشة راضية، ناعمة مُتْرَفَة " و كان أعذب الشعراء الإسلاميين في صدر الإسلام و عصر بني أمية.."[4] و هو مقارنة بمعاصريه " أَرَقُّهُم شعورا و أطولهم نَفَسًا و أجملهم حِلْيَةً بيانية في تصويره لمشاهد الأطلال التي وقف عليها.."[5]

فعندما عَلِم أنَّ – الثريا – وهي إحدى الحسان التي تغنى بحُبِهِنَّ قد تزوجت و رحلت، ذهب إلى حين كانت دارها ووقف على أطلالها وقال:

يا صاحبي قفا نستخبر الطللا عن حال من رحلت بالأمس ما فعلا
فقال لي الربع لما أن وقفت به إنَّ الخليط أجدَّ البين فاحتملا
لما وقفنا نحييهم و قد صرخت نعامة البين و استولت بهم أُصُلاَ

[1] حسن عزة: شعر الوقوف على الأطلال، ص:80.
[2] المرجع نفسه، ص:80.
[3] المرجع نفسه، ص:81.
[4] محمد حجازي: الأطلال في الشعر العربي, ص: 207.
[5] المرجع نفسه، ص: 207.

صدَّت بعادا و قالت للتي معها باالله لوميه في بعض الذي فعـلا[1]

تتميز هذه المقطوعة كما يقول محمد حجازي " بأنها جاءت في إيقاع قصصي مكثف، يتميز بالعذوبة و الموسيقية السلسة في قوة تعبير و أصالة تصوير.."[2]

فابن أبي ربيعة يستوقف صاحِبَيْهِ على سُنَّةِ أسلافه الجاهليين كي يسأل الأطلال التي غادرتها حبيبته فقال:

يا صاحبي قفا نستخبر الطللا عن حال من رحلت بالأمس ما فعلا

فهو هنا يستخبر الطلل والاستخبار سؤال وجواب و حكاية ورواية، و بذلك يكون قد أَسْنَدَ للطلل الخصائص الإنسانية من تَعَقُّلٍ و تفهم و إخبار، فماذا كان جواب الطلل ؟ قال الشاعر:

فقال لي الربع لما أن وقفت به إن الخليط أجد البين فاحتمـلا

لقد أجابه بأن خليطه، أي صاحبته ابتعد كثيرا و حمل كل شيء معه..و هكذا يكون الطلل تجسيدا للحياة و تذكرة بها، فهو لا يستطيع أن ينسى اللحظات التي كانت قبل رحيل الثريا مع زوجها يقول:

لما وقفنا نحييهم وقد صرخت هواتف البين و استولت بهم أَصَلاَ

لقد صدَّت ثريا عن الشاعر متعمدة لأنها تخشى ألسنة الناس و طلبت من صاحبتها أن تعتب عليه لمجيئه بذريعة الوداع يقول:

صَدَّتْ بِعَادًا و قالت لِلَّتِي معها باللهِ لوميهِ في بعض الذي فَعَلاَ

نلاحظ من خلال هذا العرض أنَّ الشاعر قد ركَّز على سرد حالته النفسية و مشاعره الخاصة، كما رأينا ذلك عند شعراء الغزل العذري فنتج عن ذلك " التقليل من ذكر المعاني الأخرى التي عرفناها في شعر الوقوف على الأطلال"[3]، فعمر بن أبي ربيعة " اتخذ من ذكر المنازل و الديار وسيلة لوصف حبه و محبوباته، و سياقة أخباره و صور

[1] عمر بن أبي ربيعة: الديوان، تقديم: أحمد أكرم الطبَّاع، دار القلم للطباعة و النشر، بيروت لبنان، د/ط، د/ت، ص:165.

[2] محمد حجازي: الأطلال في الشعر العربي، ص:207.

[3] حسن عزة: شعر الوقوف على الأطلال، ص: 84.

آماله التي تتردد في مخيلته الفنية.."[1]

و لكن على خلاف المقطوعة الأولى التي تشع بالحزن و الحنين و الذكرى، يرى حسن عزة أنَّ عمر بن أبي ربيعة قد " خرج بشعر الوقوف على الأطلال إلى جو الفرح و الابتهاج، فلا نجد في شعره الحنين و الذكرى الأليمة، ولا نسمع فيه أَنَاةَ المحرومين و بُكاءَ المحزونين، إنما نحس فيه بالبهجة و الطرب..."[2]

وهذه أبيات له في الوقوف على الأطلال :

أَلَمْ تَـرْبَعْ على الطَّلل و مغنى الحيِّ كالخَـلَلِ

تعـفي رسمه الاروا ح من سبأ و من شـمل

لـهند، إن هندا حبـها قد كان من شـغلي[3]

و هذا شعر خفيف راقص غني بالموسيقى و النغم، و هذا بالرغم من ذكره البكاء و الدموع و الشوق و الفراق " و بكاؤه و دموعه في هذا الشعر تشيع فيها البهجة و المرح.."[4].

و هذا لأن الحياة عند عمر بن أبي ربيعة ما كانت إلا لهوا و لعبا و مرحا.

والآن سوف نمثل لشاعر من الفحول في العصر الأموي اشتهر بشـعر النقائض و نقصد **الفرزدق** " الذي لم يُعْنِ عناية شديدة بمقدمات قصائده، و إنما كان يلم بها اِلْماما سريعا ثم يقفز عنها مسرعا قبل أن يوفيها حقها.."[5].

ونختار له نقيضته الدالية التي يهجو بها جريرا و يفتخر بقومه، فإنه بدأها بوصف الأطلال الدارسة يقول:

عرفت المنازل من مَهْدَدٍ كَوَحْي الزَّبُورِ لدى الغرقـدِ

أناخت به كل رَجَاسـةٍ وساكبَةِ الماءِ لَمْ تُرْعَــدِ

---

[1] المرجع نفسه، ص:84.

[2] المرجع نفسه، ص:85.

[3] عمر بن أبي ربيعة: الديوان، ص:152.

[4] حسن عزة: شعر الوقوف على الأطلال، ص:85.

[5] حسين عطوان: مقدمة القصيدة العربية في العصر الأموي، ص:36.

فأَبْلَتْ أواريَّ حيث استطا فَ فَلُّوُ الجـياد على المِرْوَدِ[1]

فنحن نراه في هذه المقدمة " مَعْنِيًّا بتصوير منظر الديار عناية يتمسك معها بمعظم مقوماتها و تقاليدها...واستخدم أيضا التشبيهات نفسها التي استخدمها الجاهليون وهم يصفون منازل صواحبهم.."[2]

وفي قصيدة أخرى نراه يلِمُ بتقاليد و معاني أخرى للمقدمة الطللية، اسمع إليه يقول:

أَلِّمَّا على أطلال سُعْدى نُسَلِمُ دَوَارِسَ لَمَّا استُنْطِقَتْ لمْ تَكَلَمِ

وقوفا بها صحبي عليَّ، و إنَّما عرفت رسوم الدار بعد التَّوَهُمِ

يقولون لا تهلك أسىً وقد بَدَتْ لهم عَبَرَاتُ المُسْتَهَامُ المُتَيَّمِ

فقلت لهم: لا تعذلوني فإنها، منازل كانت من نَوَارٍ بِمَعْلَمِ[3]

وهي أبيات تشبه إلى حد بعيد مقدمة امرئ القيس ليس في المعاني فحسب، بل أيضا في الألفاظ، ولعل ذلك يدل على تأثره بالجاهليين و تقليده لهم.

ومع ذلك فنحن نظفر عنده بفواتح طللية جمع فيها بين تصوير منظر الديار وتصوير صاحباتها و هوادجهن المرتحلة وصفا يبدو فيه حرصه على التقاليد و محافظته على الصور الموروثة[4] يقول:

أعرفتَ بين رُوَتَّيْنِ و حَنْبَلٍ دِمَنًا تَلُوحُ كَأَنَّهَا الأَسْطَارُ

لعب العِجَاجُ بكل مَعْرِفَةٍ لها، و مُلِثَّةُ غَبَيَاتُهَا مِدْرَارُ

فعفَّتْ مَعَالمها وغيَّر رَسْمُهَا ريح تُرَوِّحُ بالحصى مِبْكَارُ

فترى الأثافي و الرَّمَادَ كأنَّه بَوٌّ عليه روائم أَظْآرُ[5]

ثم انتقل إلى الحديث عن أهل الديار و فتياتهم الجميلات:

ولقد يَحُلُّ بها الجميع، و فيهم حُورُ العيُون كأنَّهُنَّ صِوَارُ

---

[1] الفرزدق: الديوان،شرحه و قدَّم له و ضبطه: علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط1، 1407هـ/1987، ص: 155.

[2] حسين عطوان: مقدمة القصيدة العربية في العصر الأموي، ص: 37

[3] الفرزدق: الديوان، ص: 524-525

[4] حسين عطوان: مقدمة القصيدة العربية في العصر الأموي، ص: 38.

[5] الفرزدق: الديوان، ص: 321-322.

يأنَسْنَّ عِنْدَ بُعُولِهِنَّ إذا التَقُوا و إذا هُمُ بَرَزُوا فَهُنَّ خِفَارُ[1]

إنَ حضور المقدمة الطللية في شعر الفرزدق " قليلا جدا بالقياس إلى غزارة شعره و سعة ديوانه "[2]، وواضح أنَّه " حافظ في جانب من مقدماته الطللية على كثير من عناصرها القديمة و صورها البدوية، وهي عناصر و صور استلهم فيها صنيع غيره من شعراء الجاهلية، بحيث يكاد لا يُضيف إليها معنى جديدا و لا صورة مبتكرة , وإنما هو فيها مقلد لا مجدد.."[3].

ولعل في كل ما قدمنا من الأمثلة و النماذج ما يوضح كيف أنَّ شعراء الغزل العُذري قد حافظوا على المقدمات الطللية و لكن بإطلالة نفسية غير مادية، اتخذوا منها وسيلة للتعبير عن آلامهم و معاناتهم و أحزانهم.

أما شعراء الغزل الحضري فكانت حياتهم حياة لهو و لعب و تفاخر بينهم, وكذلك سار شعر الوقوف على الأطلال في شعرهم، حيث صار يُعَبِّرُ عن حالة الفرح والسعادة الممزوجة بالبكاء و الألم...وهي أحكام لا تنطبق على كل هؤلاء الشعراء.

أما باقي شعراء العصر الأموي فرأينا أنهم دبَّجوا مقدماتهم بوصف الأطلال وصفا تمسكوا فيه بكثير من تقاليدها، و استخدامهم لجانب من التشبيهات التي استخدمها شعراء الجاهلية، مع أننا نرى اختلافا و بونا شاسعا من شاعر إلى آخر؛ فشاعر يطيل و يذكر كل المعاني والمظاهر، وآخر يقصر و لا يذكر إلا بعض التقاليد و التشبيهات، وهذا راجع إلى اختلاف تركيبة و عقلية و تفكير و تكوين كل واحد منهم.

على أننا نستغرب أشَدَّ الاستغراب من قول و مقولة (**نور الدين السد**) الذي حَكَمَ حُكْمًا قاسيا – نراه غير مبرر– حيث قال إنَّ المقدمة الطللية في العصر الأموي قد تراجعت و كانت تظهر على استحياء: " أما في العصر الأموي فقد تراجعت المقدمة الطللية، وتَخَفَّفَ منها معظم شعراء هذا العصر، وكانت تظهر على استحياء في قصائدهم المركَّبة.."[4] كيف ذلك ؟ ..فالفرزدق يفتتح ما يقرب من عشر قصائده بوصف

[1] الفرزدق: الديوان، ص:322.

[2] حسن عزة: شعر الوقوف على الأطلال، ص:87.

[3] حسين عطوان: مقدمة القصيدة العربية في العصر الأموي، ص:41.

[4] نور الدين السد: الشعرية العربية، ج2، ص: 30–31

الأطلال، أما الأخطل ففي ديوانه ما يَقْرُبُ من أربع عشرة قصيدة قدَّم بين أيديها بوصف الأطلال، أما جرير فيتفوق على صاحبيه تفوقا ظاهرا إذ تغنى بالأطلال ما يقرب من إحدى و أربعين مرة، فأين هذا الاستحياء ؟.

ونَخْتِمُ بما قاله حسين عطوان الذي أرجع عناية شعراء العصر الأموي بالأشكال القديمة للمقدمات بالمحافظة على مقوماتها و تقاليدها الجاهلية إلى ثلاثة أسباب يقول: " أولها : أن ما جد على الحياة الأموية من المظاهر الحضارية لم تمس مختلف جوانبها و لا وصل إلى جميع أنحائها، ولا اثر على القبائل جميعها بحيث تتحول برمتها من المجتمع الرعوي البدوي إلى مجتمع مستقر متحضر لا صلة بينه و بين ماضيه.. و ثاني الأسباب انه لم يكن أمام الشعراء الأمويين من الأصول الفنية إلا التراث الجاهلي.. و ثالث الأسباب: أن علماء اللغة في هذه الفترة المبكرة كانوا يفضلون الشعر الجاهلي, ويدعون الشعراء الأمويين إلى محاكاته و الصوغ على شاكلته لغة و نحوا و مبنى..."[1] و لقد تعمدت إيراد هذه الفكرة على طولها –على الرغم أني قمت باختصارها– لما لها من أهمية في إبراز الأسباب التي جعلت الشاعر الأموي يهتم بالتراث الجاهلي و يحافظ عليه برغم الحياة الجديدة التي يحياها والمستجدات التي طرأت عليها، و خاصة من الناحية الفكرية و السياسية.

3/ المقدمة الطللية في العصر العباسي:

لما جاء العصر العباسي بتباياناته السياسية الاجتماعية، و الثقافية المختلفة تغيرت

[1] حسين عطوان: مقدمة القصيدة العربية في العصر الأموي، ص: 13 إلى 18.

الحياة العامة، و طرأت عليها صنوف من ألوان العيش و السلوك و صنوف من الأفكار و العقائد والنحل، فتغيرت بيئة الأدب و حياة الأدباء، فصار أغلب الشعراء حضريين، و برزت مظاهر للصراع بين القديم و الجديد و بين البادية و الحاضرة ووصلت أصداء هذا الصراع إلى الشعر؛ حيث قامت جماعة من الشعراء بالـثورة و التمرد على بنية القصيدة العربية حيث رفضوا الوقوف على الأطلال والدمـن و ربطوا بينها و بين التخلف و البداوة، فدعوا إلى نبذ المقدمات الطللية ووصف الرحلة و الاستعاضة عنها بغيرها مما يمارسه الشاعر و يعايشه.

فكيف كان موقف الشعراء العباسيون من الأطلال هل وقفوا عليها و بكوا ؟ هل حافظوا عليها و على أهم مقوماتها ؟ أم ثاروا وانتفضوا و أتوا بمقدمات جديدة تُساير روح عصرهم و حياتهم...؟.

إنَّ الحضور الطللي في الشعر العباسي و استمراره " له ما يفسره على مستوى التجربة الذاتية و الموضوعية للشاعر، و من هنا لا يمكننا إغفال الظروف التاريخية و الاجتماعية و علاقتها بالنصوص الشعرية و تأثيرها فيها و تأثرها بها ..."[1]

وبإلقاء نظرة فاحصة و دقيقة على حضور المقدمة الطللية عند مجموعة من شعراء العصر العباسي يمكن أن نقسمهم إلى قسمين أو فئتين :

- **شعراء ثائرون مجددون**
- **شعراء محافظون تقليديون في تعاطي المقدمة الطللية**

أ/ المجددون و المقدمة الطللية :

يختلف الباحثون في تحديد الشاعر الأول الذي بدأ بالثورة على الأطلال فقال بعضهم هو أبو نواس أمثال **السباعي بيومي** في كتابه تاريخ الأدب ج1 ص 301، و **أحمد عبد الستار** الجواري في كتابه الشعر في بغداد ص 276، وأكد كل من **عبد العزيز الكفراوي، ومحمد نجيب البهيتي و يوسف البكار** أن هذه الدعوة كانت شائعة في عصر **أبي نواس** قبل نضجه الشعري بينما يتحدث **حسين عطوان** عن بواكير الدعوة إلى نبذ الوقوف على الأطلال يقول: " و نسمع بأخرى من العصر الأموي أصواتا خافتة من

[1] نور الدين السد: الشعرية العربية، ج2. ص:31.

الثورة على الوقوف بالدمن و الرسوم، ثورة يتزعمها الكُمَيْت بن زيد شاعر الشيعة لهذا العهد..."[1]

والصورة العامة لدعوته " أنه يستهل مدائحه في الهاشميين بإعلان حبه لهم و انقطاعه إليهم حبا و انقطاعا يشغلانه عن زيارة الديار و البكاء فيها... إذ يقول:

طَرِبْتُ و ما شوقا إلى البيض أطرب و لا لعبا مني و ذو الشرف يلعب

و لم يلهني ذر و لا رسم منزل و لم يطربني بنان مخضب"[2]

إنَّ اكتمال و نضج هذه الثورة على الأطلال كانت على يد أبو نواس الذي عاش في القرن الثاني للهجرة و قد كان شعراء هذا القرن " أصحاب تجديد و ثورة جريـئة على القديم "[3]

يقفُ الباحثون أمام موقف أبي نواس هذا و يحاولون فهمه و البحث عن أسبابه و تفسيره في بيئته و شخصيته و سلوكه و ذهبوا في ذلك مذاهب شتى فـ(**طه حسين**) يرى أنَّ النواسي يريد أن يتخذ في الشعر مذهبا جديدا و هو التوفيق بين الشعر و بين الحياة الحاضرة " فليس يليق بساكن بغداد المستمتع بالحضارة و لذتها أن يصف الخيام و الأطلال أو يتغنى الإبل و الشتاء و إنما وجب عليه أن يصف القصور و الرياض و يتغنى الخمر و القيان فان فعل ذلك فهو كاذب متكلف"[4] ثم يؤكد أن هذا المذهب ليس مذهبا شعريا فحسب و لكنه مذهب سياسي أيضا إذ ربطه النواسي بالشعوبية فهو يذم القديم " لا لأنه قديم بل لأنه عربي و يمدح الحديث لا لأنه حديث بل لأنه حديث وأنه فارسي فهو مذهب تفضيل الفرس على العرب مذهب الشعوبية المشهور"[5]

وإلى جانبه (**محمد مندور**) الذي يؤكد ظاهرة (الشُّعوبيَة) عند أبي نواس إذْ يقول " فدعوة أبي نواس لم تكن من الناحية الفنية ضرورة حتمية و بخاصة و أنها لم تكن من الناحية الفنية ضرورة حتمية و بخاصة و أنها لم تعد أن تكون محاذاة للشعر، و المحاذاة

---

[1] حسين عطوان: مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي، ص:20.

[2] المرجع نفسه، ص:20.

[3] حسن عزة: شعر الوقوف على الأطلال ص:92.

[4] طه حسين: حديث الأربعاء، دار المعارف، ط14، د/ت، ج2، ص: 90 .

[5] المرجع نفسه، ج2، ص:90.

أخطر من التقليد و ذلك لأننا كنا نفهم أن يدعو إلى نوع جديد من الشعر، و إما أن يحافظ على الهياكل القديمة للقصيدة مستدلا ديباجة بأخرى و أن يدعو إلى الحديث في موضوعات لا تستطيع أن تحرك نفوس الجميع،فذلك ما لا يمكن أن نعتبره خلقا لشعر جديد..."[1].

ثم إنَّ **(محمد عبد العزيز الكفراوي)** ذهب إلى أبعد من ذلك حين راح يبحث عن أسباب ثورة أبي نواس في شخصيته المعقدة قائلا "و لعلنا لا نكون بمعزل عن الحقيقة إذا ربطنا بين هذه الثورة و نقمة الشاعر على العرب عامة و عرب الشمال خاصة و قد رأى أبو نواس في التغني بتلك الأطلال تمجيدا و ذكرا لعرب الشمال و باديتهم و أثارهم و تقاليدهم فأعلنها ثورة على الأمرين جميعا "[2] .

و يذهب **(مصطفى هدارة) و (يوسف حسين بكار)** إلى اعتبار ثورة أبي نواس على الأطلال نتيجة طبيعية اقتضتها ظروف العصر، وما طرأ عليها من تقدم حضاري شمل الناس في أكثر مناحي حياتهم.

و يَردُ **(نور الدين السد)** على رأى كل من طه حسين و محمد مندور بأن ثورة أبي نواس" لم تكن تقليدا فنيا ذا أبعاد شعرية كما يرى طه حسين...."[3] كذلك لم يكن غرض أبي نواس من ثورته على الأطلال سياسيا يهدف به إلى الحط من شأن العرب و النيل من أعراضهم و قيمهم...."[4] و يُصرح فيقول " و لا يخلو هذا الرأي من تحامل واضح على أبي نواس الذي تناول ظاهرة الأطلال وغيرها تناولا يختلف اختلافا جذريا عن تناول القدماء لها ورفضه للأطلال مرهون برؤية أعمق مما ذهب إليه بعض الدارسين.."[5] الدارسين.."[5]

فقد وقف أبو نواس من الأطلال موقف الساخر الرازي فعاب الأطلال و أهلها

---

[1] محمد مندور: النقد المنهجي عند العرب، دار نهضة مصر، للطبع و النشر، ص78 – 79.

[2] محمد عبد العزيز الكفراوي: الشعر العربي بين الجمود و التطور، دار النهضة، مصر القاهرة 1978، ص: 73.

[3] نور الدين السد: الشعرية العربية ج2، ص:41

[4] المرجع نفسه، ج2، ص:41.

[5] نور الدين السد: الشعرية العربية ج2، ص:42.

يقول:

عاج الشَّقي على رسم يسائله و عجت أسأل عن خمارة البلد
يبكي على طلل الماضيين من أسد لا در درك قل لي من بنو أسد
ومن تميم و من قيس و من فهم ليس الأعاريب عند الله من أحد
لا جف دمع الذي يبك على حجر ولا صفا قلب من يصبو إلى وتد
دع ذا عدمتك و أشربها معتقة صفراء تفرق بين الروح و الجسد[1]

أبو نواس في قصيدته هذه و قد هاجته أشواق الخمر و المجون بل ربما هاجه عرق فارسي ناقم على العرب يهجو الأطلال ومن قالوا فيها " ففي تصور أبي نواس أن من الشقاء أن يقف المرء أمام أطلال دار قديمة يسائلها أو ليتذكر ما كان فيها من أيام..."[2]

ثم يقول" ما تلك الأطلال التي يفخر بها العرب و يعتزون أليست هي لأقوام لا يستحقون أن يوضعوا في ميزان الآدميين "[3]

يبك على طلل الماضين من أسد لا در درك قل لي من بنو أسد
و من تميم و من قيس و من فهد ليس الأعاريب عند الله من أحد

ثم ينزل أبو نواس في هجائه المدقع بأن يدعو على كل من يبكي على الأطلال ألاَّ يجفَّ دمعه.

" و إذا تساءلنا عن السبب الذي يدفع أبا نواس إلى موقفه هذا من الديار و الأطلال وجدنا الإجابة في شعره "[4] يقول:

ما لي بدار خلت من أهلها شغل و لا شجاني لها شخص و لا طلل
ولا رسوم و لا أبكي لمنزلة للأهل عنها و للجيران منتقَل
لا الحزن مني برأي العين أعرفه و ليس يعرفني سهل و لا جبل[5]

إنَّه يَحْيَ في بغداد حياة تختلف كل الاختلاف عن حياة الأعراب في الصحراء.

---

[1] أبو نواس: الديوان، دار صادر بيروت، د/ط، د/ت، ص: 181.

[2] محمد حجازي: الأطلال في الشعر العربي, ص:214.

[3] المرجع نفسه، ص:214.

[4] حسن عزة: شعر الوقوف على الأطلال، ص:95.

[5] أبو نواس: الديوان، ص:501.

غير أنَّ إلقاء نظرة دقيقة و فاحصة في ديوان أبي نواس تجعلنا نجد مجموعة من القصائد ذات المقدمات الطللية، حيث حافظ أبو نواس على البناء الفني للقصيدة العربية الجاهلية والأموية و نَسَجَ على منوالها العديد من القصائد " فهو يحذو فيه حذو الشعراء الكبار في العصر الأموي و يردد معانيهم و يكرر نغماتهم دون أن يبلغ شأوهم فيها "[1] و قد اكتشف حسن عزة " أنَّ أبا نواس كان مُضْطَرًا إلى قول الشعر في هذا القيس اضطرارا لا يجد له دفعا و لا يرى منه مهربا و هو يصرح بذلك "[2] و يقول:

أعر شعرك الأطلال و الدمن القفر فقد طال ما أزرى به نعتك الخمرا

دعاني إلى وصف الطلول مُسَلَّطٌ تَضِيقُ ذِرَاعِي أن أجور له أمرا

فسمعا أمير المؤمنين و طاعة وإن قد جَشَمْتَنِي مَرْكَبًا وَعْرًا[3]

فلقد سجنه الخليفة على استهتاره بالخمر و أخذ عليه ألا يذكرها في شعره، فجاهر بأنَّ وصفه الأطلال و القفر إنما هو من خشية الإمام و إلا فهو عنده فراغ و جهل[4] .

نلاحظ من خلال ما تقدم أنَّ أبَا نواس لا يستغرق في المقدمة الطللية بتقاليدها الجاهلية إلا حين يكون أمام ممدوح يتهيبه كالرشيد مثلا، أما حين تكون بينه و بين الممدوح ألفة و قلة احتشام فإنه يساير طبيعته فيمهد لقصيدته بالخمر و الغزل المذكر، أو يبدأ بذكر الطلل و يتخلص منه سريعا بالهجاء و التهكم لينصرف إلى الهوى و ملذاته.

لقد انتهت ثورة أبي نواس على الأطلال إلى الإخفاق و لم تؤتِ ثمرتها المرجوة في تجديد الشعر العربي وتغيير هيكل القصيدة واستبدال مقدمتها الطللية بمقدمات وصف الحمرة والغزل بالمذكر، و يعزو الباحثون هذا الإخفاق إلى أسباب عديدة أهمها:

1 – موقف اللغويين و النقاد و الشعراء المحافظين من الحركة التجديدية عموما و من الثورة على الأطلال خصوصا ذلك الموقف الذي يتمثل في إيثار القديم و التعصب له.

---

[1] حسن عزة: شعر الوقوف على الأطلال، ص: 95.

[2] المرجع نفسه، ص: 94.

[3] أبو نواس: الديوان، ص: 243.

[4] ابن رشيق القيرواني: العمدة، في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1 ،ص:204.

2 – تسرب عدد من العوامل و الأغراض التي لا صلة لها بالفن و الأدب إلى نفوس المجددين و أشعارهم كالسخرية والإلحاد والزندقة والإباحية و الاستهتار بالتقاليد، الأمر الذي سَهَّلَ على المحافظين مقاومتهم و القضاء على حركتهم.

3 – تغير المجتمع العباسي ابتداء من القرن الثالث الهجري و نهاية عهد الاستقرار و الرخاء الذين شهدهما العصر العباسي الأول و بدأت الصراعات السياسية القوية و الحروب الداخلية فكان لذلك أثره على الشعر الجاد الذي يواكب الأحداث و يؤرخ لها كما في العصرين الجاهلي و الأموي.

4 – تحول الوقوف على الأطلال في العصر العباسي إلى تعبير رمزي بعد أن كان حقيقة أصَّلتها نزعة المحافظة و تقدير التراث في نفوس العرب و المسلمين.

5 – عدم صلاحية الخمرة بديلا عن الغزل في استفتاح القصائد إذْ أنَّ الغزل يلتقي في الإعجاب به و الانشراح له كافة الناس على اختلاف طبقاتهم و ميولهم بينما لا يعجب بالخمرة إعجابا مطلقا إلا من كان من أهلها.

ب/ تيار المحافظين:

على الرغم من التقاء غير واحد من شعراء القرن الثاني للهجري عند ابتكار البناء التقليدي للقصيدة العربية، و تعدد محاولاتهم لتغييره و جعله ملائما للبيئة الجديدة فان هذا الابتكار و الرغبة في التغيير لا يتوفران عند جميع شعراء العصر العباسي خاصة في القرن الثالث الهجري، فقد ظل كثير منهم محافظا على هيكل القصيدة العربية و خاصة في قصائد المديح.

إنَّ الثورة التي قادها أبو نواس و غيره من الشعراء على الأطلال و الوقوف عليها جعلت لَفيفًا من الشعراء يقومون بثورة مضادة من خلال الدعوة إلى المحافظة على التراث و التقاليد القديمة بالنهل منها و اتخاذها نموذجا يُحتذى به فقد " كان لشعراء القرن الثالث مدرسة خاصة في الشعر، تخالف في أصولها و مظاهرها التجديد التي تزعمها أبو نواس في القرن الثاني لزمت هذه المدرسة جانب الاعتدال و الاتزان في شعرها و سلكت سبيلا وسطا بين القديم و الجديد فلم تكره القديم كما كرهه أبو نواس و أضرابه بل كانت تحبه و

تحب قراءته، لكنها في الوقت نفسه لم تخضع لهذا القديم خضوعا تاما "[1] فكانت النتيجة أن هذه المدرسة اتبعت القديم في أشياء و أحدثت لنفسها أشياء و مزحت القديم الذي اتبعته بالحديث الذي أحدثته مزحا بارعا جميلا.

وأحسنُ و خَيْرُ من يمثل هؤلاء الشعراء المحافظين الشاعران الطائيان: **أبو تمام أوس بن حبيب** و **أبو عبادة البحتري**.

ونبدأ **بأبي تمام** و الذي تتميز مقدماته بـ" توليد المعاني من الشعر القديم وابتكار الصور الجمالية والفنية التي تناسب و روح العصر...."[2]، يقول في مدح محمد بن عبد الملك الزيات:

دَنِفٌ بكى آيات رِبْعٍ مُدْنَف لولا نسيم ترابها لم يُعْرَفِ
طابت لأقدام وطئن ترابها فنفحن نشر لطيمة مع قَرْقَفِ
أَرَجُ أَقَامَ من الأحبة في الثرى وصَرًى أُرِيقَتْ بالدموع الذُّرَّفِ
وحدي وقفتُ ولم أَقُلْ من عَبْرَةٍ وقفتْ حَشَايَ بِهَا لحَادِينَا قفِ[3]

و قد كان" كبير التقليديين في افتتاح القصائد بوصف الأطلال فمن الافتتاحيات الطللية التي جمعت بين التكلف و سلاسة التلقائية ما جاء في مدحه لأحمد بن عبد الكريم فقد استهل قصيدته بقوله"[4]:

يا دَارُ دَارَ عليك ارهام الندى واهتز روضك في الثرى فتردى
و كسيت من خلع الحيا مستأسدا أنفا يغادر وحشه مستأسدا
طلل وقفت عليه أسأله إلى أن كاد يصبح ربعه مسجدا
ما زلت أنشده و أنشد أهله والحزن خدني ناشدا أو منشدا
سقيا لمعهدك الذي لو لم يكن ما كان قلبي للصبابة معهدا[5]

---

[1] حسن عزة: شعر الوقوف على الأطلال ص:101.

[2] نور الدين السد :الشعرية العربية، ج2، ص:51.

[3] أبو تمام: شرح التبريزي, دار المعارف مصر، ج2، ص: 434.

[4] محمد حجازي: الأطلال في الشعر العربي ص:211.

[5] أبو تمام: شرح التبريزي, ج2 ، ص:99.

تبدأ المقدمة الطللية بمناجاة دار الحبيبة مناجاة المشوق إليها اللهيف على أيامها ويتمثل الشوق في ذلك الدعاء الجميل الذي يحمل أمنيات الخير الجميل...إنَّ الشاعر يتمنى للدار أن يظلها المطر الخفيف الذي يشبه الندى في رقته و أن يهتز روضها وأكثر من هذا فهو يدعو للدار أن يكسوها الحيا أو المطر الخفيف ... و بعد الدعاء الحنون يُصَوِّرُ لنا أبو تمام موقفه النفسي من طلل المحبوب فهو لا يمل من الوقوف أمامه يسأله و يلح في سؤاله و كأنه– الطلل– قد صار مسجدا ثم يختتم الشاعر افتتاحيته بالدعاء المعبر عن الحب و الإيثار فلولا طلل دار الحبيبة لما صار قلبه عامرا مؤتنسا بالأشواق يقول أبو تمام:

سقيا لمعهدك الذي لو لم يكن ما كان قلبي للصبابة معهدا

إنَّ هذه المقطوعة و بمجرد قراءتها للوهلة الأولى تبرز حفاظها على جملة من تقاليد القصيدة العربية في شكلها الطللي، و هي أيضا محافظة على روح عصرها من خلال ذوق أبي تمام الخاص و هنا " تبدو قدرة أبي تمام على التشكيل اللغوي والتصوير البلاغي و الانعتاق من القوالب الجاهزة و الصور المكررة "[1] .

أما **البحتري** فيبدو أنَّ نشأته و ثقافته هما اللتان أعدتاه و مكنتاه من العودة بالقصيدة العربية إلى ما كانت عليه هذه النشأة في البادية بعيدا عن المدن و حياتها العملية و العلمية المعقدة و هذه الثقافة العربية الخالصة التي لم تداخلها الفلسفة ولا غير الفلسفة.ثم إن دراسته لتراث الماضين هو الذي هيأه لأن تكون قصائده في معانيها و مبانيها شبيهة بقصائد الأسلاف من مثل جرير من الأمويين[2]

من أجل ذلك يتفق القدماء على أنه شاعر مطبوع، وأنه حذا حذو القدماء في قصائده؛ يقول الامدي :" البحتري أعرابي الشعر مطبوع على مذهب الأوائل و ما فارق عمود الشعر المعروف "[3].

---

[1] نور الدين السد: الشعرية العربية ج2 ص:52.

[2] الجرجاني القاضي على بن عبد العزيز: الوساطة بين المتنبي و خصومه تح و شرح: أبو الفضل إبراهيم، علي محمد بجاوي، بيروت دار القلم د/ت, ص:29.

[3] الامدي: الموازنة بين أبي تمام والبحتري ، حققه وعلق عليه : محمد محيي الدين عبد الحميد ج6/1

ثم إنَّ " الجانب التقليدي في فنه يغلب الجانب التجديدي, فإنه أكبر ممثل للطريقة العربية القديمة، و صناعته أقرب ما تكون إلى صناعة البادية ليس فيها تجديد و لا خروج عن التقاليد..."[1].

و خير ما يمثل الجانب التقليدي من فواتحه المقدمة الطللية، فهو يحتفظ فيها بالعناصر البدوية و بأسماء الأماكن و التشبيهات الجاهلية؛ ففي مدحه للمعتز بالله، يقول:

لها منزل بين الدخول فتوضح متى تره عين المتيم تسفح

عفا غير نؤي دارس في فنائه ثلاث أثاف كالحمائم جنح

وعهدي بها و العيش جم سروره متى شئت لاقاني هناك بمفرح[2]

فهو يثبت معظم المعاني الجاهلية و الأموية في شعره؛ من وصف لبقايا الديار و استرجاع ذكرياته الماضية في ربوعها...كذلك يذكر أسماء المواضع الجاهلية التي ذكرها امرؤ القيس في معلقته المشهورة، يذكر الدخول و توضح اللذين لم يرهما و لا وقف عندهما.

وهذه ابتداءات في غاية الجودة كما يقول الامدي[3] بل هي طريقة القوم في الوقوف على الديار.

وليس معنى كل ما أوردنا له من المقدمات أو الأبيات التي مثلنا بها لتمسكه بتقاليد هذه المقدمة الموروثة أن صنيعه فيها يُشَاكِلُ صنيع القدماء أتم مشاكلة و يماثله أكمل مماثلة؛ بل معناه أنه أكثر من المحافظة على المظاهر البدوية .....من أجل ذلك ذهبنا إلى أن الجانب التقليدي في مقدماته يغلب على الجانب التجديدي؛ فانه لم يرسم في أي فاتحة من فواتحه الطللية صورة واضحة المعالم كاملة الخطوط و الألوان مستوفية لجميع الجزئيات و التفصيلات كتلك التي رسمها الشعراء الجاهليون أو الإسلاميون إذ نثر هذه العناصر في أنحاء مقدماته الطللية نثرا و لم يجمعها في أي منها جمعا و ليس هذا فحسب فقد حاول التجديد فيها و تجديده يجري في اتجاهين أولهما أنه قلَّل من العناصر

[1] شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، القاهرة ط11، ص:192.

[2] البحتري: الديوان، عنى بتحقيقه و شرحه: حسن كامل الصيرفي، دار المعارف مصر، ط3، ج1، ص: 450.

[3] الامدي: الموازنة، 407/1

البدوية في بعض مقدماته و راح يدعو لبقايا الديار بالسقيا مهملا تفاصيل تلك المعالم و إحصاءها مثل قوله:

لا يَرِمْ رِبْعَك السَّحاب يَجُودُهُ تَبْتَدِي سَوْقَهُ الصِّبَا وَتَقُودُهُ

غَدِقًا يَسْتَجِدُّ صَنْعَةَ رَوْضٍ صَنْعَةَ البُرْدِ عَامِلُ يَسْتَجِيدُهُ[1]

و من مظاهر تجديده فهو يشخص أثار الديار و يجعلها تحس و تنطق و تشكو من الشكوى، فقد أهزلها البلى حتى إنها لم تعد تحتمل مرور النسمات الخفيفة عليها طالبا من تلك النسمات أن تَكُفَّ عن الهبوب عليها رحمة بها و رحمة بأيام حبه فيها[2] يقول :

أصَبَا الاصَائِلِ إنَّ "بُرْقَةَ مُنْشِدِ" تَشْكُو اختلافك بالهُبُوبِ السَّرْمَدِ

لا تُتْعبي عَرصاتِهَا إنَّ الهَوَى مُلْقىً عَلَى تِلْكَ الرُّسُومِ الهُمَّدِ[3]

و لعل في كل ما قدمنا يوضح لنا كيف " أنَّ البحتري قد زَاوَجَ في مقدماته الطللية بين العناصر الموروثة و العناصر المستحدثة، و كيف أنه حافظ في أكثرها على التقاليد الموضوعة التي أرساها الشعراء من قبل .... و التي راعاها مراعاة دقيقة دون أن يخرج عليها أو يشعب فيها إلا قليلا مع مراعاته أيضا لمحاولات سابقيه من الشعراء العباسيين الذين تخففوا من بعض المظاهر البدوية محاولا الإتيان بصور مبتكرة تخالف تلك التي سبقه إليها غيره من الشعراء"[4]

إنَّ المقدمة الطللية في العصر العباسي و رغم إقرار الشعراء لها أو ثورتهم عليها " كانت تعبيرا عن اللاشعور الجماعي بوصفه جملة حاجات و تطلعات المجتمع في هذا العصر "[5]

و عليه نستنتج أنَّ وصف الأطلال في الشعر العباسي عامة و تيار المحافظين خاصة ليس أكثر من قالب فني تقليدي استغله الشعراء العباسيون و أضفوا عليه من رقتهم و رهافة حسهم ما جعله ملائما لعصرهم و أذواقهم، " و هكذا استطاع الشعراء

---

[1] البحتري: الديوان، عنى بتحقيقه و شرحه: حسن كامل الصيرفي، ج2، ص: 752

[2] حسين عطوان: مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي، ص: 83

[3] البحتري: الديوان، ص: 544.

[4] حسين عطوان: مقدمة القصيدة العربية في العصر الثاني ص: 88

[5] نور الدين السد: الشعرية العربية، ج2، ص: 55.

العباسيون أن يوازنوا بين الذاتي و الموضوعي في إبداعهم الشعري "[1]، و يُقصد بالذاتي عواطفهم و انشغالاتهم أما الموضوعي فهو ما تواتر من مقدمات تقليدية قديمة.

4/ المقدمة الطللية في العصر الحديث و المعاصر:

لم يكن الطلل ظاهرة جاهلية و حسب " إنَّما كان الطلل و سيظل شارة الشعر العربي

[1] نور الدين السد: الشعرية العربية، ج2، ص: 50

ماضيا وحاضرا ما دام الطلل يسكن الذات العربية هاجسا لا يتحول و يَرِيمُ..."[1] حتى و إن خَفَتَ ذكره و حضوره حينا فإنه " يعود أحايين أخرى أشد توهجا و حضورا..."[2]

لكن السؤال الذي يطرح نفسه بإلحاح :

هل طللُ الجاهلية هو طلل العصر الحديث ؟ أي هل وقف الشاعر الحديث على الأطلال كما وقف الشاعر الجاهلي و الأموي و العباسي ؟

يُجيبُنا **محمد حجازي** فيقول إن الشعرَ الحديث قد اتخذ منهاجا جديدا و منفردا و متميزا " فالافتتاحية الطللية التي كانت تعد تمهيدا للغرض الرئيسي الذي من أجله أُنْشِئَت القصيدة، أصبحت في الشعر الحديث عملا فنيا مستقلا يقوم على موقف من مواقف الحياة التي يعانيها الشاعر..."[3] أي أن المقدمة الطللية صارت بحد ذاتها موضوعا و غرضا يرمي إليه الشاعر في قصيدته.

أما **حبيب مونسي** في كتابه (فلسفة المكان في الشعر العربي) فيتحدث عن **الطلل الفني**،و يشترط على القارئ الحديث أن يتجاوز الطلل رآه من قبل على أنه أحجار كوتها نيران التنور و بعض نؤي تهدمت جنباته و بعض أثار حيوان " لان ذلك ما تحمله عين الشاعر الواقف..."[4] أما ما يحمله الشعر من بعد و قد تحول من هيئة المنظور إلى هيئة المتخيل الذي أضاف إليه الشاعر قدرا وفيرا من ذاته عبر التشبيه و الاستعارة و الكناية و التصوير " فطلل آخر انه الطلل الفني الذي يسكن أعماق الشاعر انه نصه الذي لا يسأم من حمله و لا يمل من ترديده فهو أبدا جديد أبدي أزلي يجد في كل موقف يَقِفُهُ الشاعر مخرجا يسكنه على الخروج و النطق بأسراره..."[5]

إذن فالطلل نص جديد و منهج سار عليه الشاعر الحديث و صب فيه تجاربه و طموحاته و آلامه، إنه المكان الذي يسرد فيه الشاعر أسراره و مكنوناته الدفينة.

---

[1] حبيب مونسي: فلسفة المكان في الشعر العربي قراءة موضوعاتية جمالية. منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق 2001 ص: 25

[2] المرجع نفسه: ص: 25

[3] محمد حجازي: الأطلال في الشعر العربي ص: 221

[4] حبيب مونسي: فلسفة المكان في الشعر العربي ص: 25

[5] حبيب مونسي: فلسفة المكان في الشعر العربي ص: 25

لكن هل التزم شعراء العصر الحديث بالطلل الفني ؟ ؛ أي أنهم أتوا بطلل حديث يواكب و يساير روح عصرهم أم أن مقدماتهم الطللية جاءت نسخة طبق الأصل عن سابقاتها الجاهلية؛ فالتزموا بتقاليد المقدمة الطللية كما جاءت من قبل، هل كان ذلك استجابة نفسية أم تقليد فني بحت؟

سوف نتفق أن الدراسات التي دارت حول المقدمة الطللية في العصر الحديث و المعاصر قليلة جدا، و أن عدد الشعراء الذين كان للطلل حضور في شعرهم يعد على الأصابع، و هم قليل جدا يتقدمهم: محمد سامي البارودي و أحمد شوقي، و إبراهيم ناجي.

ومن خلال القراءة المتأنية لهذا الحضور الطللي في العصر الحديث و المعاصر نرى أنه جاء على شكلين أو صنفين (نوعين):

1. ما جاء الطلل فيها على شكل معارضات شعرية سواء تميزت بالتقليد أو الإبداع.
2. ما جاء الطلل فيها قناع و رمز فني أخذ مدلولات حديثة و جديدة تواكب روح العصر و تطلعاته.

الصنف الأول: و تمثله معارضات (البارودي) و (أحمد شوقي) و (حافظ إبراهيم) و (عيسى لحيلح)... في العصر الحديث.

نشير في البداية أن المعارض قد تَنَاصَ مع مجموعة من النصوص و اختار منها ما ينسجم و خصوصية تجربته.. و يعبر عن مقاصده المختلفة، وهو أمر جَعَلَهُ في حوار مع مضامين مختلفة.

و قد تم هذا الحوار الفني بين المضامين في إطار الأغراض الشعرية المعروفة في تاريخ الشعر العربي، فأفضى ذلك إلى تشابه النصوص المتعارضة على مستوى كثير من الأغراض العامة، لكن هذا التشابه و الاشتراك يخفي اختلافات فنية عديدة بين الشعراء.

إذن نحن أمام نوعين من المعارضة: معارضة تقليدية بحتة (محاكاة)، و معارضة فيها نوع من الاختلاف و التحويل.

وهذا الكلام ينطبق على المقدمة الطللية، فقد وقفت الدراسة على أن الشاعر العربي الحديث المعارض إما أن يحاكي نموذجه الفني، أو يختلف عنه، فقد يتشابه المعارض مع

نموذجه الفني في إخراج المقدمة الطللية فلا يعدو عمله أن " يسرد على السامعين معاني معروفة و صورا مشوهة.."[1]، و قد يختلف عنه بإبداع نص مختلف يأبى التشابه و الاشتراك و يخلق في متلقيه متعة و فعلا فنيا.

إنَّ المتتبع لشعر سامي البارودي يجد أنَّ البدايات الأولى لشعره كانت عبارة عن معارضات للشعر الجاهلي القديم و خاصة المعلقات منه؛ فنسج على منوالهم في كثير من التقاليد منها المقدمة الطللية ووقوفه على الأطلال و قد ذهب الكثير من النقاد إلى أنه حين وقف على الأطلال " أتى بشعر جاهلي الروح و المعنى و الوجه و الزي و لا يمت بصلة إلى عصره و عصر الحضارة "[2] بل ذهبوا إلى أبعد من ذلك فالبارودي حسبهم " لم يقله لأنه مقتنع أن ذلك هو الأسلوب الواجب إتباعه و المنهج الذي عليه أن يسلكه و لكنه يريد أن يمتحن شاعريته، و هل في استطاعته أن يحاكي القدماء حتى في وقوفهم على الأطلال و الدمن "[3].

لكن هل يُعقل أن نَقِفَ عند هذا الحد في تفسير هذه الظاهرة عند شاعر كالبارودي، فعلا هذه التفاسير كانت تمثل جزءا من التجربة الشعرية الذاتية له أما الجانب الموضوعي فيتمثل في رغبة الشاعر في النهوض باللغة العربية في ظل ظروف الانحطاط التي كانت تعانيها و لم يجد أمامه – في نظره – نموذجا أرقى من النموذج القديم فأخذ يحاكيه و يقلده و يعارضه فمراده بالارتقاء باللغة العربية فرض عليه الاحتكاك بالشعر القديم و حفظه و هذا ما انعكس على إنتاجه يقول:

ألا حي من أسماء رسم المنازل و إن هي لم ترجع بيانا لسائل

فلأيا عرفت الدار بعد ترسم أراني بها ما كان شاغلي[4]

فالشاعر معذور هنا إذ رأى لغته قد ضعفت و أصابها الوهن، و هو بذلك يريد

---

[1] عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، قرأه و علَّق عليه محمود محمد شاكر، دار المدني جدة، د/ط، د/ت، ص: 272–273.

[2] عمر الدسوقي: في الأدب الحديث، دار الفكر, ط8 مجلد 1، ص:24.

[3] المرجع نفسه، ص:24.

[4] البارودي: الديوان، حققه و ضبطه و شرحه: علي الجارم، محمد شفيق معروف، دار العودة، بيروت، 1998،ج 4/1 ، ص: 461–462.

استرداد هيبتها و عظمتها التي كانت من قبل و بالفعل كان له ما أراد من خلال جهوده و جهود كثيرين من أمثاله فاستفاق الشعر العربي من غفوته و أخذ يستعيد مسيرته الزاهية و توالت التجارب الشعرية و اتجهت نحو النضوج و الاستقلالية شيئا فشيئا فظهرت أسماء شعرية جديدة من أمثال أحمد شوقي و حافظ إبراهيم و إبراهيم ناجي و عمر أبو ريشة و عبد القادر المازني و قد اختلفت هذه التجارب الشعرية و كيفية تعاملها مع الطلل فلكل منهجه و مذهبه في التعاطي مع المقدمة الطللية.

وما يهمنا من معارضاته التي تضمنت الحضور الطللي فيها لأنه موضوع دراستنا.

إنَّ بناء القصيدة عند البارودي كان تقليدياً تَتَبَعَ فيها خُطَى الأقدمين، فوقف على الأطلال على عادة الشعراء الجاهليين، على الرغم من أنه ليس في حياته أطلال. ثم تغزل أو يتحدث عن خمرياته، بأسلوب تقليدي أيضاً، ثم ينتقل إلى الغرض الرئيسي من فخر أو وصف أو سياسة،

فقد عارض امرئ القيس في معلقته المشهورة التي مطلعها:

ألا عم صباحا أيها الطلل البالي و هل يعمن من كان في العصر الخالي[1]

فقال البارودي قصيدته على نفس الروي والقافية، من منفاه، يتشوق إلى مصر:

ردّوا عليّ الصبا من عصري الخالي وهل يعود سوادُ اللّمّة البالي[2]

وعارض النابغة الذبياني في قصيدته المشهورة:

أمنْ آل ميّة رائحٌ أو مغتدي عجلانَ ذا زادٍ وغيرَ مزوّدِ[3]

فقال البارودي معارضا:

ظنّ الظنون فباتَ غير موسّدِ حيرانَ يكلأُ مستنيرَ الفَرْقَدِ[4]

وعارض عنترة العبسي في معلقته المشهورة:

هل غادرَ الشعراءُ من متردّمِ أم هل عرفتَ الدارَ بعد توهّمِ[5]

---

[1] امرئ القيس: الديوان، ص: 135.

[2] البارودي: الديوان، ج 4/1، ص: 445.

[3] النابغة الذبياني: الديوان، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط2، د/ت، ص89.

[4] البارودي: الديوان، ص: 128.

[5] محمد سعيد مولوي: ديوان عنترة بن شداد، تحقيق و دراسة، المكتب الإسلامي القاهرة، ص:170.

فقال البارودي معارضاً:

كَمْ غادر الشعراء من متردّم ولربّ تالٍ بزَّ شأوَ مقدّمِ[1]

مستبدلا (هل) بـ (كم) بإجابة عن سؤال عنترة، ودليلا على تفوق اللاحق على السابق، ورغبة في إظهار تفوقه على الشعراء الذين يعارضهم.

ثم إن" الأصل في (المعارضة) الشعرية أن ترتكز على غريزة المحاكاة (=المماثلة) من ناحية، وعلى غريزة المنافسة (=المقابلة) من ناحية أخرى.

وهي بالإضافة إلى ذلك تتضمن الرغبة في التحدي وإظهار التفوق"[2] لهذا فقد تراوحت معارضات الأطلال عند البارودي, و غيره من شعر شعراء العصر الحديث بين التقليد و المحاكاة, بين الإتباع و الإبداع, و لا يسعنا في هذا البحث تبيان ذلك كله.

الصنف الثاني: و تمثله أشعار (عمر أبو ريشة) و (عبد القادر المازني) و (إبراهيم ناجي) و (البياتي) و (السياب) و الشاعر الجزائري (عيسى لحيلح) – موضوع دراستنا–.

و قد جاء الطلل في أشعار هؤلاء في أشكال عدة تختلف من واحد لأخر كل حسب تجربته الشعرية و الشعورية.

يحدثنا **(حبيب مونسي)** عن ثنائية الاتصال و الانفصال في وقوف عمر أبو ريشة على الطلل يقول " و شاءت الوقفة أن تقدم ذاتها من خلال الشعر في هيئة يكون فيها عاملي الانفصال و الاتصال دورا التجاذب و التنافر في بناء النص كله..."[3] و يشبه وقفة عمر أبو ريشة بوقفة امرئ القيس و البحتري غير أن الجديد عند أبو ريشة " هو ما يحمله الأمر الموجه إلى قدميه قفي قدميه و تسمية الطلل بالمكان"[4] يقول:

قفي قدمي إن هذا المكان

---

[1] البارودي: الديوان، ص: 583.

[2] محمد عزام: النص الغائب تجليات التناص في الشعر العربي – دراسة– منشورات اتحاد كتاب العرب دمشق سوريا 2002, ص: 162

[3] حبيب مونسي: فلسفة المكان في الشعر العربي ص: 26.

[4] المرجع نفسه، ص:26– 27.

يغيب به المرء عن حسه[1]

لقد وضعته قدماه في مكان ليس ككل الأمكنة قال يصفه :

رمال و أنقاض صرح هوت

أعاليه تبحث عن أسسه

" إنَّ الحركة التي اختارها الشاعر لوصف الأنقاض حركة الأعالي الباحثة عن الأساس فيها من الانفصال – انفصال الذات عن موضوع الملاحظة ما يخولها مشاهدة المنظر حسيا.....أما الاتصال– اتصال الذات بالموضوع – ففيه من التلمس المستنطق ما يعطي لكل صخرة من الصخور رمزيتها و حياتها.... لقد زال كبرياء العالي و انكب على وجهه يسأل عمن كان في يوم من الأيام عماد ملكه و جبروته..."[2] .

إنَّ (عمر أبو ريشة) من خلال استخدامه للمكان– الطلل– في هذه القطعة الشعرية ثائر متمرد ليس على الطلل و إنما على الخلفية التي يعملها الطلل و أصحابه من أنه عال و متغطرس الذي وقف عليه الشاعر بناه ناس مقهورين منبوذين محقورين فهو يثور على هذا الطلل لأنه كأصحابه متكبر جبار يحب إذلال الناس. لقد غدا الطلل " مُلْكًا للشاعر و القارئ يملكه الدهر كل عين ترى فيه مصرعا للكبرياء و إذلال للطغيان و فناء للفناء "[3] يتضح لنا أن الطلل الحديث قد وظف توظيفا جديدا لم يكن من ذي قبل و أصبح يحمل دلالات أخرى بل حتى استعمالاته تختلف اختلافا بينا.

فها هو إبراهيم عبد القادر المازني يقول في قصيدته "" الدار المهجورة ""

ايه يا مهد مسرات الصبا

عجبا أصبحت قبرا عجيبا

حاملا من هاجريك الوصايا

كنت للهو فقد صرت و ما

أنت إلا طيف أيام عذاب

أوصدوا لأبواب بالله و لا

---

[1] عمر أبو ريشة: الديوان، دار العودة، بيروت لبنان، ص:125.

[2] حبيب مونسي: فلسفة المكان في الشعر العربي، ص:27.

[3] المرجع نفسه، ص:27–28.

تدعو العين ترى فعل البلى
و امنعوا دار الهوى أن تبذلا
إن للدار علينا ذمما
و قبيح خونها عند الخراب[1]

هذه القصيدة على قصرها " تمثل تجربة شعرية كاملة من حيث الموقف الوجودي و التذوق الجمالي للدار المهجورة...."[2] فالدار كانت عامرة بالمسرات و صارت قبرا مقفرا فيه من وصايا هاجريه الكثير انه يبعث الأسى في نفس الشاعر و لكنه أسى ايجابي يحثه على حفظ الدار و عزتها و الوفاء لها حتى بعد خرابها.

و من الشعراء في العصر الحديث – أيضا – الذين اقترن ذكرهم بالحديث عن الأطلال **إبراهيم ناجي** و معه " ندخل تجربة وجودية ذاتية أبعد عمقا و أثرى خيالا و أشجى موسيقى...."[3] و هذه أبيات من قصيدة العودة:

دار أحلامي و حبي لقيتتنا في جمود مثلما تلقى الجديد
أنكرتنا و هي كانت إن رأتنا يضحك النور إلينا من بعيد
رفرف القلب بجنبي كالذبيح و أنا أهتف: يا قلب اتئد
فيجيب الدمع و الماضي الجريح لم عدنا ليتت أنا لم نعد
آه مما صنع الدهر بنا أو هذا الطلل العابس أنتا؟ والخيال المطرق
الرأس أنا شد مابتُّ على الضنك وبتا
أين ناديك و أين السمر أهلوك بساطا و ندامى
كلما أرسلت عيني تنظر وثب الدمع إلى عيني وغاما
كل شيء من سرور و حزن الليالي من بهيج و شجى
و أنا أسمع أقدام الزمن و خطر الوحدة فوق الدّرج[4]

---

[1] عبد القادر المازني: الديوان،

[2] محمد حجازي: الأطلال في الشعر العربي، ص: 221.

[3] المرجع نفسه، ص: 223.

[4] إبراهيم ناجي: الديوان، دار العودة، بيروت، د/ط، 1980، ص:13.

طلل ناجي في هذه المقطوعة ليس آثار ديار الحبيبة الراحلة بل إنها دار ما زالت قائمة لكنها مهجورة إلا من بقايا أطياف ذكريات تركض في بهوها و أقدام الزمن الماضي الجريح و الوحدة القاتلة تسمع خطواتها على درجها, فدار ناجي في حد ذاتها لم تكن لتهيج هذا الحزن كله، لم تكن لتجعل قلبه يرفرف كالذبيح، و لم تكن لتفيض الدمع من عينيه لولا أنها دار حضنت ذات يوم قبل الرحيل حبه و هواه و ها هو الآن يقف إليها و عليها فإذا هي جامدة لا ترد جوابه ...فما أقساها من عودة يا ناجي!.

كذلك الشاعر **عبد المعطي حجازي** في ديوانه(أشجار الاسمنت) له قصائد خلَّد فيها ذكر الطلل منها قصيدته الرائعة (طللية).

وأول لافت للقارئ في هذه القصيدة وأخواتها في الديوان نفسه هو العنوان الذي يستثير القارئ ويستوقفه ، فمثل هذا الضرب من القصيد لم يعد مألوفًا في سياق الحداثة الشعرية التي ينتمي إليها الشاعر.

وفي قصيدة **(طللية)**المعنية بالدراسة نقول: إنَّ الوقوف بالأطلال – فضلاً عن غرابته في زمرة القصيد الحداثي – لم يكن ليستأثر بقصيدة كاملة في التراث، فالوقوف بالأطلال في هذا السياق الجديد إنما هو ابتعاث فني، وإعادة إبداع تتحاور مع التراث لتعيد تكوينه من جديد...

إنَّ عنوان القصيدة يستجلب من نفس القارئ إيحاءات وجدانية تراثية ، إيحاءات لا توقع في نفسه أن الشاعر سوف يقف على الأطلال على نحو ما فعله القدماء ؛ وإنما تحرك في نفسه مشاعر الحنين إلى ذلك الفن القديم الذي طالما غاب عن دواوين الشعر المعاصر .

وبينما كان المتلقي فيما مضى يتلقى هذه المقدمة الطللية باعتبارها نوعًا من الأعراف الشعرية التقليدية يستقبل القارئ المعاصر هذا العنوان وقد تداعت إلى ذاكرته القصيدة الجاهلية التي تفصح عن هوية عربية صميم ، كما يبتعث العنوان في نفسه من خلال التداعي أيضًا مشاعر الاغتراب عن المكان الذي يستبدل بذويه كواسر الوحوش وجوارح الطيور ، ويصبح مجرد طلل لكنه طلل يحمل عبقًا من الذكريات . وما كان على هذه الشاكلة من العناوين المثيرة لذاكرة القارئ المُفَجِّرة لتداعياته يمكن أن نطلق عليها : عناوين محفزة .

وإذا كان الطلل كما تبديه القصيدة الجاهلية " مكانًا يحتوي على الزمان مكثفًا، وزمانًا متمثلاً في تثبيتات مكانية "[1]، فإن طللية حجازي تجدل المكان والزمان في بنائها؛ فكلاهما يتداعى شعريًا في صورة ذكريات منهمرة من أطلال الوطن ، وعلى الأخص من(القرى) التي تعد أكثر حميمية:

هذا دخان القرى،مازال يتبعنا
وملء أحلامنا زرعٌ ، وأجنحةٌ
وصبيةٌ
وطريق في الحقول إلى الموتى
وصبار ،
فملتقى الأفق بالأرض التي اشتعلت
ألوانه شفقًا[2]

وإذا كان الشعراء قديمًا قد تباروا في تصوير طول الوقوف بالأطلال ، وشدة التعلق بها ، فهي وقفة تساوي" وقوف شحيح ضاع في الترب خاتمه " كما يقول المتنبي (ت 453هـ) ، وهي وقفة تلفت دائم يتلفت فيها القلب بعد خفائها كما يقول الشريف الرضي (ت406هـ) ، لكن الوقوف والالتفات إلى الطلول عند حجازي سرمدي أزلي؛ لأن الشمس تتراجع عن مسيرتها فتتراكم السنوات دون أن يتقدم الزمان ، فيجتر الشاعر منها مزيدًا من الألم بلا هدف:

يا صاحبيّ قفا
فالشمس قد رجعت
ولم تَعِدْ بغد
كل المقاهي انتظار. ساء ما فعلت

[1] حسن البنا عز الدين: الكلمات والأشياء، التحليل البنيوي لقصيدة الأطلال في الشعر الجاهلي، دراسة نقدية د. دار المناهل، بيروت، الطبعة الأولى 1989م، ص: 105 .

[2] عبد المعطي حجازي: ديوان أشجار الأسمنت ، ضمن: الأعمال الكاملة دار سعاد الصباح ، الصفاة، الكويت، 1993م ص :757

بنا السنون التي تمضي[1].

وإذا كان الشاعر القديم يستطيب ألم الوقوف بالأطلال ويهش له على الرغم من ضراوة التذكر وألم الحنين ، فإن طلل الوطن المتنكر لأهله تصوره القصيدة ذئباً ينهش شاعرنا عندما يقف به تتداعى ذكريات هذا الوطن ، لكنه يهش له يعاود سؤاله عن القرى:

و ملئ أحلامنا ذئب نهش له

نسقيه من كأسنا الذاوي

و نسأل عنها

و ننهار[2]

إنَّ الشاعر في هذه القصيدة يبكي على طلل الوطن المتحول عن عروبته، الصافح عن أعدائه، وهو – إذ يندب هذا الوطن – لا يملك إلا أن يلوذ بماضيه وتراثه ، فيستدعي قالبًا حميمًا يعيد توظيفه وهو قالب الوقوف بالأطلال.

لقد كان حضور الطلل عند هؤلاء الشعراء حضورا **رمزيا** حيث إنَّهم **لم يحافظوا على مقومات المقدمة الطللية المعروفة عند القدماء،** لقد استغنوا عنها لأنها لا تمثل عصرهم وإنما جاء استخدامهم لكلمة الطلل **كقناع و رمز** حديث له خلفياته و مرجعياته و هو كقالب فني أفرغوا فيه شحناتهم و تجاربهم الحياتية و ما تخللها من تساؤلات و تأملات لم يجدوا لها موئلا و مخرجا.

ثانيا/ أراء النقاد في المقدمة الطللية:

حين تناول النقاد مقدمة القصيدة العربية بالتحليل، نظروا إليها من خلال القصيدة الجاهلية التي استوحوا منها أسسهم وبنوا عليها أصولهم، ولم تخرج تفسيراتهم لها عن إطار القصيدة القديمة وحدودها.

تُرى ما الذي دفع الشعر العربي في هذا السبيل؟ و ماذا وراء هذه الظاهرة ؟ و بم نستطيع أن نعلل لها ؟

[1] عبد المعطي حجازي: أشجار الاسمنت، ص: 576

[2] المرجع نفسه، ص: 578–579

-رأي القدماء:

وأبرز من تناول الظاهرة بالتحليل والتفسير من القدماء **(ابن قتيبة)** الذي يقول :" و سمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصد القصيد إنما ابتدأ فيه بذكر الديار و الدمن و الآثار ، فبكى و خاطب الربع ، و استوقف الرفيق ليجعل دلك سببا بذكر أهلها الظاعنين عنها..."[1].

وهو في أثناء حديثه عن بناء القصيدة العربية يرجع الوقوف على الطلل إلى تأثير البيئة التي عاش فيها البدوي ، ثم يؤكد بعد ذلك على ضرورة التزام الشعراء بهذا المنهج فيقول : " و ليس لمتأخر الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدمين في هذه الأقسام ، فيقف على منزل عامر ، أو يبكي عند مشيد البنيان ..."[2].

و قد اقتدى به **(ابن رشيق)** في هذه الرؤية إذ يعتبر الوقوف على الأطلال طبع عند أهل البدو و تقليد عند أهل الحضر ، و قد انتقد الشعراء الذين لم يمهدوا لقصائدهم بالنسيب و اعتبرها مبتورة حيث قال : " و من الشعراء من لا يجعل لكلامه بسطا من النسيب ، بل يهجم على ما يريده مكافحة ...فالقصيدة إذا كانت على تلك الحال بتراء كالخطبة البتراء و القطعاء..."[3].

أراء المحدثين

و قد تنوعت و اختلفت أراء المعاصرين في تحليلهم لظاهرة المقدمات فمنهم من يرى في وقوف الشاعر على الأطلال و بكائه عليها إنما هو إحساس نابع من انعدام الأمن و الاستقرار و تشتت كيان المجتمع الذي يعيش فيه فهو محتاج إلى مكان آمن يقيم فيه مع أهله وذويه، ومنهم من يعتبر المقدمة الطللية القسم الذاتي من القصيدة حيث أن الشاعر يعود إلى نفسه يحاورها بشأن ذكريات طفولته وصباه فتتحل بذلك علاقته مع

[1] ابن قتيبة: الشعر والشعراء، تحقيق احمد محمد شاكر، ،ج1، ص:74.

[2] المرجع نفسه، ج1، ص: 80.

[3] ابن رشيق: العمدة ج1، ص: 306.

مجتمعه الذي تصله به صلة القبلية والانتماء، ويرى فريق أخر أن مشكلة أكثر أهمية من كل ذلك تقض مضجع الشاعر وتسلب منه راحته وسعادته، هي مشكلة مصيره المجهول، فلم يجد غير الطلل ليعبر به عنها، لذلك فإن بكاءه على الأطلال إنما هو انعكاس لبكائه على مصيره المجهول وانتقاله من هذه الحياة إلى حياة أخرى

لقد لاقى **(ابن قتيبة)** معارضة كبيرة وطعنا شديدا لم يسبق لأحد قبله أن تعرض لهما، فما أكثر ما ناقشه النقاد والباحثون، فدعم رأيه قوم وأنكره قوم آخر، ومن بين أبرز المعارضين له، **(عز الدين إسماعيل)** الذي رأى بأن تفسير ابن قتيبة تفسير غير صحيح أو غير كاف على الأقل ويشوبه غموض وقصور كبير مصدرهما اعتبار النسيب أداة فنية موجهة إلى المتلقي، في حين أنه يشكل القسم الذي يكون فيه الشاعر في حالة ارتداد إلى نفسه وخلوه بها فحديث النسيب كما يقول عز الدين إسماعيل : " تعبير يجسم لنا ارتداد الشاعر إلى نفسه و خلوه إليها و هو بذلك الجزء الذاتي نمن القصيدة "[1] فالشاعر ليس ملزم بأن يستميل الآخرين أو يستدعي إصغائهم بأحاديث الغزل لأنه بوقوفه فهو يتحدث عن جزء ضائع من حياته ليعبر عن موقفه من الفناء الذي يلف الحياة من حوله كما يرى عز الدين إسماعيل.

ومن بين الباحثين المعارضين أيضا لما جاء به ابن قتيبة المستشرق الألماني **(فالتر براونه)** والذي بنا رأيه على تسفيه ودحض رأي ابن قتيبة، فرأى أنه غريب لا يُحتمل، وبعيد كل البعد عن الشعراء الجاهليين.

وقد قدَّم دليلين، أولهما: أنَّ ابن قتيبة ينتمي إلى المجال الحضري بعيد غاية البعد عن المجتمع البدوي، وثانيهما أنَّه من الطبيعي جدا أنَّ كل ما يسوقه الشاعر الجاهلي ويأتي به في قصيدته من وصف للناقة والصحراء، ومن فخر بالقبيلة وهجاء العدو جدير بجذب مجتمعه البدوي وهو عضو منه مشترك في حياة عرب الجزيرة وبيئتهم.

إنَّ فالتر براونه يربط ظاهرة المقدمات في الشعر الجاهلي بالفلسفة الوجودية والأسئلة الميتافيزيقية التي تبقى على الدوام ممثلة همزة استفهام في الفراغ، يقول بروانه " بأن موضوع النسيب الصميم هو الموضوع الذي حرك الإنسان في كل زمان، هو

[1] عز الدين إسماعيل: روح العصر، دار الرائد العربي، ط 1 بيروت 1978، ص 17.

الموضوع الذي يرده عن وعيه والذي ينساه الإنسان من حين إلى حين، وهو الموضوع الذي يسترجع فيه إنسان اليوم وزنه وأهميته، وهذا الموضوع هو اختيار القضاء والفناء والتناهي"[1].

وعموما فإنه يرى أن ما يشغل الإنسان ويفسد عليه راحته طيلة تاريخه هو الخوف من الفناء والتناهي، وباختصار فإنه يرى بأن الشعر الجاهلي يشهد على قلق الإنسان في علاقته مع الوجود والواقع.

و تبعه في ذلك **(عز الدين إسماعيل)** الذي ربط بين الحب و الحياة و الطلل و الفناء و الموت بدعوى أن قطعة النسيب تقوم على عنصرين أساسين هما : " الوقوف على الأطلال ، و ذكر المحبوب و أن الشاعر لم يجمع بينهما عبثا اعتباطا في موقف واحد ، أو صورة واحدة بل جمع بينهما ليرمز إلى الحياة و الموت.. "[2] .

و من بين الناقدين كذلك **(يوسف خليف)** الذي يرى أنَّ جُلَّ المقدمات بُنيت على طريقة واحدة إذ أنها مجرد عمل تقليدي متوارث خاصة عند شعراء المرحلة الثالثة من القصيدة الجاهلية التي استقرت فيه إلى حد كبير تقاليد القصيدة القديمة و اتضحت معالمها بشكل لافت، و ملخص رأيه في الظاهرة اعتباره أنَّ مقدمات القصائد تندرج في إطار التعبير عن ذوات أصحابها، فالمقدمة الطللية : " فرصة أتاحتها التقاليد الفنية الموروثة ليخفف فيها الشعراء من الالتزامات القبلية و يتفرغوا للتعبير عن ذواتهم و شخصياتهم "[3] فالشاعر الجاهلي رجل الإعلام في القبيلة و المتحدث الرسمي باسمها اتخذ من المقدمات ركنا ينزوي فيه بعيدا عن التزامات القبيلة يلتفت لذاته معبرا عن مكنوناتها.

فالمقدمة هنا تعبير صادق أمين عن المراحل التي مر بها الشاعر طوال حياته ، و كل المقدمات كيفما كان نوعها تعد جزءا من مغامرات الشاعر و حياته التي كان يملأ بها فراغه.

---

[1] فالتر براونه: الوجودية في الجاهلية، مجلة المعرفة، السنة الثانية العدد 4. دمشق، 1963م.

[2] عز الدين إسماعيل: روح العصر، ص: 19-20.

[3] يوسف خليف: دراسات في الشعر الجاهلي، ص: 110..

أما **(مصطفى ناصف)** فيلاحظ أن الشاعر الجاهلي كان مروعا بفكرة الفناء و لذلك يرى في وقوفه على الأطلال تأكيدا لاستمرار الحياة و امتلاكا _ في الوقت ذاته_ لزمام الماضي الذي يسترجعه لتمثله، و إحيائه في حس جديد و رؤية جديدة "[1]

كما يرى **(نوري القيسي)** أنَّ المقدمة الطللية تنهض بوظيفة شعرية تزود الشاعر بزاد من المشاعر تهيئه فكريا و نفسيا ، يبسط هذا الرأي في قوله : " أصبحت مقدمة الطلل بكل صورها و ألوانها تؤدي وظيفة خلق هذا الجو الشعري ، الذي يمنح الشاعر القدرة على القول، لأنه يصبح في حالة معاناة شعورية حادة ، تمده بالمشاعر التي تمكنه من التنفيس عن كل ما يحتبس في نفسه من الإحساسات ..."[2]

أما **(عبد المالك مرتاض)** الناقد الجزائري فيرى أن هذه الطلليات كانت تمثل جزءاً قائم بذاته في حياة الشاعر الجاهلي يقول: " أن ظاهرة الطلل في الشعر العربي قبل الإسلام التي اتخذها له دأبا لم تأت عبثا و لا لمجرد البكاء على عهود ماضية و أزمن خالية و لا لمجرد الحنين و التعلق بالمكان ...و إنما الذي يجب التوقف لديه هو أن هذه الطلليات أو المطالع الطللية أو المقدمات الطللية كانت جزءا من تلك الحياة البدوية الرعوية الشظفة و الضَّنْكَة..."[3] إذن فقد ربط الأطلال بالحياة الجاهلية و ما كانت تتميز به من ظروف طبيعية و اجتماعية، فالطلل هو الصوت المعبر و الناطق الرسمي لحياة الشاعر الجاهلي البدوي .

إذا كنا لا نستطيع أن نحدد زمن نشأة هذا النوع من المقدمات بِدِقَة كما يقول **(بوجمعة بوبعيو)**: " إنَّ مسألة الوقوف عند رائد المقدمة الطللية تعد أمرا عسير المنال من حيث تأكيد الريادة و حصرها في شاعر بعينه لان عملية التدوين جاءت متأخرة جدا..."[4] فإننا لا نشك في أنه قد ظهر قبل امرئ القيس الذي يقول :

---

[1] مصطفى ناصف: دراسة الأدب العربي، الدار القومية للطباعة و النشر، القاهرة، ص 237.

[2] نوري القيسي: وحدة الموضوع في القصيدة الجاهلية ، دار الإرشاد ، بغداد 1970، ص: 10.

[3] عبد المالك مرتاض: المعلقات السبع دراسة سميائية انثروبولجية، ص: 59.

[4] بوجمعة بوبعيو: جدلية القيم في الشعر الجاهلي رؤية، نقدية معاصرة، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2001، ص: 50.

عوجا على الطلل المَحِيلِ لعلنا نبكي الديار كما بكى ابن خذام[1]

فهو هنا يخبرنا بأنه ليس أول من وقف على الديار أو بكاها و إنَّما هو يبكيها اقتداءً بابن خذام أو ابن حمام على اختلاف الرواة في اسمه في صدر البيت الذي ذكر فيه.

إنَّ ظاهرة الأطلال في الشعر العربي الجاهلي ظاهرة عميقة و ذات أبعاد و تأثيرات مختلفة فهي نابعة من صميم البيئة الصحراوية " فموقف الشاعر أمام الطلل موقف إنساني، وتجربة تُمثل الصراع الذي يحدث في نفوسنا جميعا عند كل حدث جديد في الحياة، وعندما يقف حائرا بين ماضيه العذب و بين مستقبله و ما فيه من حياة مجهولة، فان ذلك يعبر عن موقف الإنسان الواعي بالحياة مع شعوره بضعفه أمام قوة الطبيعة."[2] ذلك أنَّ كثرة الاستفهامات التي نلحظها في أوائل أبيات الطلل تعبر عن فلسفة خاصة بالشاعر.

فواقع الحال : " أن الطللية أكثر من تعبير عن الواقع الجاهلي كقائم راهن لأنها تجسد برهة التحول من الماضي إلى المستقبل إذ هي تختزن الماضي كنقيض مباشر للحاضر، و كمطابق صميمي للمستقبل المأمول "[3]

و بعد فهذه جملة من آراء القدامى و المحدثين تحاول أنْ تُفسرَ سبب نشوء المقدمة الطللية، و هي آراء تحتمل _ من وجهة نظري _ كثيرا من الجدل و المناقشة قبل أن نستطيع الجزم بصوابها أو خطئها، فليس واحدا منها حقا محضا، أو باطلا محضا، و ليس منها ما هو موضع تفضيل .

[1] امرئ القيس: الديوان، ص: 151.

[2] محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي و البلاغة (دت) دار الكتاب العربي للطباعة و النشر بالإسكندرية مصر ص: 147.

[3] يوسف اليوسف: مقالات في الشعر الجاهلي، وزارة الثقافة دمشق سوريا ،1975 م، ص: 120-121.

الفصل الثاني

الأبعاد الموضوعاتية للطلل عند عيسى لحيلح.

أولا/ التعريف بالشاعر

ثانيا/ الأبعاد الموضوعاتية للطلل عند عيسى لحيلح

1/ البعد الرمزي

2/ البعد الاجتماعي

3/ البعد الاديولوجي

4/ البعد التراثي

أولا/ التعريف بالشاعر

الأستاذ الدكتور: لْحيلح عِيسَى[1] من مواليد 1962.12.31 بولاية جيجل- الجزائر، لأبوَينِ مجاهديْن ضد الاستعمار الفرنسي. تلقى تعليمه القرآني في كتّاب القرية. وفيها تحصل على شهادة البكالوريا (فرع الأدب العربي) سنة 1981. ثم الْتحق بـ " معهد اللغة والأدب العربي " / جامعة قسنطينة. وفي سنة 1985 حاز على شهادة الليسانس في الأدب العربي، وكانت مذكّرة التّخرج تحت عنوان " التَّقلِيدُ وَالتَّجْدِيدُ فِي شِعْرِ أَبِي نَواسْ ".

ولأنه كان ضمن الأوائل في دفعته، فقد تحصّل على منحةٍ جامعية للدراسة بالخارج، فكانت وجهته جمهورية مصر العربية. وفي سنة 1989 تحصّل على الماجستير بدرجة " ممتاز" ، وكانت الأطروحة تحت عنوان: " مُقَوّمَاتُ الحَضَارَةِ الإِنسَانِيّةِ فِي الَمفهُومِ الإِسْلاَمِي"، تحت إشراف الأستاذ الدكتورّ مُصطفى الشُّكعَة " .

في سنة 1989 عُيّنَ مدرساً بجامعة الأمير عبد القادر/ قسنطينة ، وفي سنة 2002 التحق بجامعة جيجل/ الجزائر مُدرّسا و في سنة 2005 ناقش أطروحة دكتوراه الدولة، وكانت تحت عنوان " الجَدَلِيّةُ التَّارِيخِيَّةُ فِي القُرآنِ الكَرِيم ". وقد نالها بدرجة " مشرّف جدّا " مع التوصية بالطبع وتهنئة اللجنة، مع تهنئة خاصة من فخامة رئيس الجمهورية.

أعماله الأدبية: له من الأعمال الأدبية ما يلي: - ستة دواوين شعرية. - أربع روايات. - مجموعة قصصية.- مسرحية شعرية، فاز بها سنة 1990 بالجائزة الأولى في مسابقة وطنية لأحسن نصّ مسرحي.

- في سنة 2005 فاز بالجائزة الأولى لمسابقة " جائزة مفدي زكريا المغاربية للشعر "

- أُجريت حول أعماله الأدبية الكثير من بحوث التخرّج الجامعي ورسائل الماجستير والدكتوراه.

ثانيا/الأبعاد الموضوعاتية للمقدمة الطللية عند عيسى لحيلح:

[1] السيرة الذاتية قُدمت لي من طرف الشاعر عيسى لحيلح نفسه

لقد كانت الإشكالية التي قامت على أنقاضها هذه الدراسة، هي غرابة الحضور الطللي لشاعر جزائري معاصر يعيش في عصر التكنولوجيا و الإعلام الآلي، و بطبيعة الحال فإن الذي دفع الشاعر إلى ذلك هو جملة من الأسباب و الدواعي سنتطرق إليها فيما بعد – إن شاء الله –.

لكن قبل التطرق و التكلم عن هذه الأسباب التي جعلت الشاعر يستحضر الطلل في شعره، وجب علينا أن نعرج على أبعاد مضامين الطلل التي جسدها الشاعر في مقدمته الطللية الحديثة والمعاصرة، و بتعبير آخر موضوعات الطلل التي جاء بها الشاعر لحيلح في تجربته الشعرية كانت لها أبعادا مختلفة و متنوعة ستحاول الدراسة استكناهها و استجلائها للقارئ الجزائري و العربي المعاصر.

ومن خلال القراءة المتأنية لمدونات الدراسة تجلت الأبعاد المضمونية للقصيدة الطللية اللحيلحية[1] في ما يلي:

البعد الرمزي

البعد الاجتماعي

البعد السياسي و الأيديولوجي

البعد التراثي

سنحاول دراسة هذه الأبعاد بالتسلسل نفسه.

1/ البعد الرمزي:

[1] هذه الأبعاد الموضوعاتية هي قراءة استنتاجية استقرائية.

لقد أخذ الطلل الحديث عدة أبعاد موضوعية مختلفة تباينت من شاعر إلى آخر، كل حسب خصوصية تجربته الشعرية و بيئته الاجتماعية و الـثقافية و السياسية...

من بين هذه الأبعاد الموضوعاتية نجد البعد الرمزي و ما يحمله من دلالات و إيحاءات كثيرة .

لقد تحوّل الرّمز في القصيدة العربيّة الحديثة إلى طريقة من طرائق تشكيل إنبناء المعنى انطلاقا من رصد وقع لحظة تاريخ التّجربة التي يجسّدها، باعتبار أنّ " الرّمز حامل انفعال لا حامل مقولة". فالرّمز هو محاولة لخلق حالة شعريّة تتميّز بقدرة على توليد طاقة إيحائيّة ودلاليّة وتعبيريّة جديدة تقترب من فهم علاقة الإنسان المعاصر بتاريخ ذاته وواقعه ووجوده. " فعندما لا تكتفي اللغة الشعرية بالصورة، تتعداها في بحثها عن الإيحاء و التوسع و الشمول إلى الرمز"[1]، وهذا ما جعل من الرّمز يكتسب أهميّة بالغة في القصيدة العربيّة الحديثة بما أنّه تحوّل إلى معادل فنيّ للهواجس الشعريّة التّي أفرزتها مقتضيات اللّحظة التّاريخيّة.

وانطلاقا من أنَّ الرمز حامل انفعال وما كان الشعر سوى انفعالات و أحاسيس فإننا سندرس الوجود الرمزي في شعر المقدمة الطللية عند الشاعر عيسى لحيلح، و ليس هدفنا هو البحث عن أهم الرموز التي استلهمها الشاعر في خلق تصورات جديدة لتحصيل المعنى في إبراز المقدمة الطللية في شعره، **بل** هدفنا هو إبراز الأبعاد الأساسية لتوظيفه للرمز.

أولَ هذه الرموز في مجموعته (وشم على زند قرشي) هو ما يواجهنا به العنوان **الوشم** " ومن خلال السياقات المختلفة لكلمة " وشم" نلاحظ أن هذه الكلمة تعمل كرمز أكثر منها أي شيء آخر . وإذا أردنا أن نقرأها قراءة تأويلية فإننا نقول إنَّ وشم عيسى لحيلح هو وشم على خارطة الشعر الجزائري المعاصر يحاول أن يكتسب شرعية داخل

[1] محمد علي الكندي: الرمز في الشعر العربي المعاصر، دار الكتاب الجديد، بيروت لبنان مارس 2003, ص:51.

المساحة الشعرية باعتبارها رمزاً جمالياً، أو مجموعة من الرموز وطبيعة الرمز أنه يحاول أن يقاوم النسيان ليعمر طويلاً في الذاكرة لأنه محفور وليس مجرّد طلاء ."[1].

فهذا الرّمز يؤكد على انتماء الشاعر للحضارة العربية و تأثره بها و اقتباسه منها وقد جاءت معه رموز أخرى في سياقات مختلفة من هذا الديوان الشعري، وهذه الكلمات التي تعمل بصفتها رموزاً هي : الأطلال – الدمن – الرسوم - الوشم، إلى آخره ... بل إنَّ " بعض النصوص الثقافية أو الشعرية أو الجمل المأخوذة من نصوص أخرى وموظفة في هذا الديوان تعمل بصفتها رموزاً وعلامات أكثر منها مجرّد إشارات نصية "[2].

استعمل الشاعر "مية " كموضوع شعري **رمزي** فهي سر الأسرار وهي مصدر البوح أي القول الشعري ومحرّك الأقاويل الشعرية، حيث يقول:

يدغدغني السر في آخر عتمات الليل، و دفقات الأشواق البكر

أ"ميّة "سوف أبوح.

أ"ميّة "كلي داء، وما سلمت فيّ إلاّ الجروح.

أ"ميّة "لماذا تخليت عنيّ...

قد انطفأ السّر واشتعل البوح

فالآن أبوح [3]..

إنَّ هذا السطر الشعري الأخير (فالآن أبوح) هو مقدمة (لآخر البوح)، وإذ كانت "مية " هي مصدر عذاباته ومكمن أسراره، وبعد أن ساءلها عن سبب تخليها عنه ينكشف السّر و يبوح، " و البوح هنا هو الانتقال من الصمت إلى القول."[4] إنَّ (آخر البوح) هو " اللقاء بين الأنا /الشاعر و ميّة، فبعد أن كان الأنا /الشاعر يتكلم باسمه الخاص في جانب كذات شاعرة ومشتكية و"ميّة "كموضوع شعري غائب أي بعد أن استعمل الضمائر

[1] حسين خمري: الظاهرة الشعرية العربية، الحضور و الغياب، من منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق، 2001 ص:132.

[2] المرجع نفسه، ص: 132.

[3] عيسى لحيلح: وشم على زند قرشي، دار البعث للطباعة و النشر، قسنطينة الجزائر، ط1، 1985ص:5.

[4] حسين خمري: الظاهرة الشعرية العربية، الحضور و الغياب، ص:133.

أنا /أنتِ /هي؛ نجده في آخر البوح يوحّد بين هذه الضمائر الثلاثة في ضمير الجمع (النحن) "[1]

حيث يقول :
وأخيرا التقينا..
وانتشينا..
يا لشوقي للقاء
..
وانتمينا..
وأخيرا التقينا[2]..

إنَّ اللقاء هنا يلتقي مع الانتماء، أي أن الشاعر توحّد بالرمز الذي كان يبحث عنه، و"ميّة " هنا ليست مجرد امرأة بل هي رمز للحضارة العربية الإسلامية خاصة إذا علمنا أنَّ "مية "هي حبيبة الشاعر النابغة الذبياني .وهي بالإضافة إلى كونها رمزاً حضارياً فهي أيضاً رمز شعري.

إنَّ إلقاء نظرة فاحصة لبعض القصائد الطللية يكشف لنا حضور بعض الرموز التي لها علاقة مباشرة مع الوشم وتعمل كمحركات داخل القصائد وتمثل بؤر إشعاع للمعنى الذي أعطيناه للوشم وهو الحفر والتثبت، وهذه الرموز تحاول بطريقتها الخاصة ومن خلال علاقاتها بالمحيط اللغوي الذي توجد فيه؛ فإنها تحاول أن تحفر البعد العربي الإسلامي في (مكة الثوار) بلد الشاعر.

ولكن " الملاحظ أن هذه الرموز ارتبطت بحمولة دلالة وشحنة جمالية مسبقة، أي أن الشاعر وظفها توظيفا تقليديا لم يستطع أن يفتح في هذه الرموز قنوات أخرى للتواصل، بل اكتفى باستعمالها القديم وارتبطت في أغلب الأحيان بالأطلال والأثافي"[3].

حيث يقول الشاعر عيسى لحيلح:

و تسألين لماذا أنا خاوٍ على أطلال من هدموني أنوح[1]

[1] حسين خمري: الظاهرة الشعرية العربية، ص: 132

[2] عيسى لحيلح: وشم على زند قرشي, ص: 62.

[3] حسين خمري: الظاهرة الشعرية العربية، ص:134.

إنَّ الأطلال هنا " تعتبر **رمزاً** لشيء كان قائماً ولم تبق منها إلاّ بقايا ضئيلة..."[2]

وقد جاء استعماله في هذه الأبيات استعمالا تقليديا حيث إنَّ الطلل في الشعر العربي القديم " هو الرمز الذي ينقل من خلاله الشاعر توجعاته وعذاباته إلى الحبيبة التي رحلت، فإن الشاعر في هذا الشطر الشعري عَمَلَ على تغييب الطلل إذ أنه لم يعد سوى كلمة – رمزاً – وجعل الحبيبة شاهدة عليه."[3]

إذاً الطلل يأخذ بعداً رمزياً أكثر منه طللاً حسّياً، أي مجموعة من الحجارة والتراب، وهناك قرائن لغوية أخرى تثبت لنا الاستعمال التقليدي للرمز الطللي هو ارتباطه بالهدم والنّواح (هدّموني -أنوح).

يستعمل الشاعر رمزاً آخر يُعتبر أحد مترادفات كلمة الطلل وهو **الرسم** في النداء الذي رفعه الشاعر إلى أبي الطيب المتنبي يقول:

و ما شَفَّنِي رسم قديم و إنما بُكائي لمن صادت بِضِحْكٍ وَفَائِيَا[4]

من خلال استعماله لكلمة (رسم) ومن خلال السياق المعنوي يبلّغنا الشاعر أنه " لا يبكي الرّسم ولكنه يبكي الحبيبة الراحلة. وقد أكد ذلك بقوله "إنما بكائي" وربط في هذا الموقف أيضاً الرسم بالبكاء. ولكنه هنا لا يبكي الرسم ولكنه يبكي من ترك الرسم"[5].

و في قصيدة (كهربوا الضاد) يقول الشاعر :

تبقى الرسوم تعفيّها شمالية كالسّطر في رمَم الأوراق مكتوب[6]

إنَّ " الشمالية " هنا هي التي أحدثت الرسوم، و " هي اللغة القادمة من الشمال وفي الأغلب فإنها الفرنسية التي تحاول تهميش الضاد وإبقاءها مجرّد رسوم خالية من أية روح أو أية دلالة. "[7] .

---

[1] عيسى لحيلح: وشم على زند قرشي، ص: 3

[2] حسين خمري: الظاهرة الشعرية العربية، ص: 134.

[3] المرجع نفسه، ص: 134.

[4] عيسى لحيلح: وشم على زند قرشي, ص: 11.

[5] حسين خمري: الظاهرة الشعرية العربية، ص:134.

[6] عيسى لحيلح: وشم على زند قرشي، ص: 30.

[7] حسين خمري: الظاهرة الشعرية العربية، ص:134.

فهي ليست الريح القادمة من الجهة الشمالية ولكنها الخطر القاتل الذي يهدد اللغة العربية من الداخل و الخارج.

وهذا "الرسم" هو رمز الأرض الخراب ورمز اليأس، إنه شبح الموت والفناء الذي يتهدد الإنسان، كما أنه شاهد على من مرّ وعَبَرَ وبالتالي فإنه صار عبرة يقول الشاعر:

رسوم وشوم..وأرض خلاء ظباء..غراب يغنّي غرابا[1]

وفي قصيدة (مكة الثوار بلد) يستعمل الشاعر رمزا أخر متمثل في(مكة) له أبعاده الخاصة إذ أنه يتردد اسم أكثر من خمس مرات ليؤكد الشاعر من خلاله انتمائه إلى (مكة) وذلك منذ البيت الأول " الذي جاء في شكل مُسَاءَلَة للأطلال ممزوجة بالدّمع، وهو في الوقت نفسه محاولة لمعارضة مطلع قصيدة النابغة الذبياني"[2].

يقول عيسى لحيلح:

يا دار "ميّة "جادت بالدموع يدي ردّي سؤالي هل في الدار من أحدِ[3]

ويقول النابغة الذبياني في مطلع قصيدته:

يا دار ميّة بالعلياء فالسّند أقورَتْ وطال عليها سالف الأمد[4]

ويتأثر الشاعر عيسى لحيلح بامرئ القيس و يجعل منه رمزا يقول في قصيدة (مكة الثوار بلدي) :

قفا نبك..قد ولّى الحبيب مجافيا وأبقى فؤادي في عراء مناديا[5]

إنَّ الشاعر في هذا المطلع مثله مثلَ الشاعر القديم امرئ القيس يستوقف صاحبيه ويطلب منهما أن يبكيا معه الحبيب الذي ولّى مجافياً، " وهذا دليل على أن الذاكرة الشعرية هي التي تتحكم في إبداعية الشاعر وتحاول نمذجتها وتنميطها وجعلته ينظر إلى الشعر والكون بعين امرئ القيس"[6].

---

[1] عيسى لحيلح: وشم على زند قرشي ، ص: 54.

[2] حسين خمري: الظاهرة الشعرية العربية، ص: 137.

[3] عيسى لحيلح: وشم على زند قرشي، ص:44.

[4] النابغة الذبياني: الديوان، ص: 14.

[5] عيسى لحيلح: وشم على زند قرشي، ص:11.

[6] حسين خمري: الظاهرة الشعرية العربية، ص: 141.

فهو يحذو حذو الشعراء القدامى في وقوفهم على الأطلال و البكاء عليها و تذكر الأحبة، ولكن بعد أن يعرض الشاعر شكواه من هجر الحبيب في ثلاثة أبيات " يتخلص إلى الحديث عن النداء الذي رفعه إلى شاعر العروبة أبي الطيب المتنبي، ومن خلاله يحاول الشاعر أن يرصد تجليات الواقع العربي بكل جروحه وأعطابه، وبكل طموحاته وأشواقه إلى مستقبل أمثل"[1].

ومن خلال هذه الرموز الأربعة :(أبو الطيب المتنبي – مكّة - امرؤ القيس -النابغة) والتي يوظفها الشاعر بوعي فإنه يعلن بذلك عن اعتزازه بالانتماء إلى هذه الرموز ويعيد إنتاجها بوصفها جزءاً من الهوية التي لا يمكن تبديلها بنموذج آخر خاصة إذا كان يتعارض وهويته الحضارية والثقافية.

و نجد في مجموعته الأخرى (غفا الحرفان) مجموعة من القصائد الطللية ذات الأبعاد الرمزية؛ أي التي تحمل موضوعات رمزية متنوعة.

نجد من الرموز التي استعملها الشاعر " أفغان " في قصيدة " أنت الصلاة " حيث يقول:

أفغان إن نسي الأعراب ساحتها فالسيف يرسمها " بدار " على الأفق[2]

ف" **أفغان** " هنا موضوع طللي استعان به الشاعر كمعادل موضوعي لتذكير المتلقي بما جرى في أفغانستان من فتن و حروب كبيرة أدت إلى تغير أوضاع العالم العربي و الغربي و هو تحذير للحكام و الشعوب بأن التغيير آت لا محالة.

كذلك قصيدة (يا حادي العيس لا تشدو) و التي يبدأها بالمناداة على "مية" و دارها، وهو هنا يقصد الوطن العربي، و ما صار إليه من ذل و هوان، و كيف أن أهل الدار باعوا الأرض و خانوا العهد يقول:

يا دار مية ضل الركب دلينا تعفن الدمع و احمرت مآقينا

يا دار مية ما خنا لكم ذمما ليس الخيانة من طبع المحبينا[3]

[1] المرجع نفسه، ص:141.

[2] عيسى لحيلح: غفا الحرفان، المؤسسة الوطنية للكتاب – الجزائر، 1986، ص:22.

[3] غفا الحرفان: عيسى لحيلح، ص: 29.

ثم يعود الشاعر مرة أخرى إلى "مية" ليطلب الإجابة عن سؤاله في من بقي على العهد .. لكن لا حياة لمن تنادي:

يا دار مية..ردي سؤل من كلفوا بالشيح و الريح..من للعهد واعونا

ناديت ناديت، و الأطلال ساكنة. و الجرح يغمرني و الأهل لاهونا[1]

و تكثر في هذه القصيدة الرموز التاريخية من مثل كلمات: (حطين – مسيلمة – سجاح – أوراس – أبي لهب).

وقد أعاد الشاعر توظيفها بما يتناسب و الوظيفة الشعرية التي تؤديها، فمثلا كلمة (**أوراس**) يظهر بعدها الرمزي في أنها رمز الكفاح و النضال و مهد الثورة الجزائرية المباركة، و لكنها هنا رمز للخلاص و الهروب و الالتجاء و لحظة للتذكر والاسترجاع...استرجاع الماضي التليد القوي العزيز بدل هذا الحاضر الذي يعيشه الشاعر؛ حاضر فيه من الهم و الغم و النكسات الواحدة تلو الأخرى، فوقوف الشاعر عليه و مناداته هو مدعاة للشكوى و في الآن نفسه بعثٌ لفسحة من الأمل .يقول الشاعر عيسى لحيلح:

" أوراس" يا أبتي طالت هزائمنا " أوراس" ثرا.. فشيوخ النفط خانونا

" أوراس" نحن البوار المرّ منطلقا من السّراب إلى تيه صحارينا[2]

و في قصيدة (تأتيني حيزية) نجد رمزا من الرموز التراثية استدعاه الشاعر ليعطي لقصيدته بعدا رمزياً يقول:

تأتيني " حيزية " وشما يضيء التل الواحات

وجه كدمعة شاعر يبكي على الأطلال و الدمن[3]

وقد جاء ذكر الطلل هنا تقليديا، حيث لم تتعد كلمة الأطلال و الدمن هنا مدلولها اللغوي، و هي لا تحمل دلالات أخرى جمالية أو شعرية، و إنَّما استعان الشاعر بـ " حيزية " كموضوع طللي؛ حيث وقف الشاعر عليها و استذكرها و كأنها حلم يراوده ووشم

[1] المصدر نفسه، ص: 30.

[2] المصدر نفسه، ص: 36–37.

[3] المصدر نفسه، ص:61.

يضيء حياته، ولعل حيزية هنا تعتبر رمزا للمرأة الجزائرية التي هام بها الشاعر و عشقها بلا حدود، و ربما هي الجزائر أرضه ووطنه التي تركته لاجئا و غريبا بلا مأوى و لا معين.

وخلاصة الحديث في هذا البعد أنَّ الطلل في مقدمات عيسى لحيلح جاء مُحَمَّلاً بأبعادٍ رمزية مختلفة (..الطلل = الوطن = المرأة العربية = فلسطين = الانتماء إلى الحضارة العربية و الإسلامية...) و قد عبَّرت عن الحالة الشعورية التي أراد التعبير عنها مع أن ذاكرته الشعرية هي الموجه في توظيفه للطلل في قصائده، وقد جاء هذا التوظيف تارة تقليداً بحتا و تارات أخرى فيه لمسات لحيلحية جميلة.

2/ البعد الاجتماعي:

إنَّ الشعر تجربة إنسانية بها عبر المجتمع عن أحواله و أفكاره، و تجلت فيه صورة خاصة للواقع، و هو يحمل عبئا يسيرا في التأثير على حياة الشعوب و الأمم وهو الكشاف الذي يعرض لنا صورة و أحوال المجتمعات الإنسانية، و يكشف بمنظوره الخاص تلك الإشكاليات و التداخلات و المتغيرات التي تلاحق المجتمع؛ فيدل _ في بعض الأحيان _ على مكامن الخلل و بؤر الضعف و النقص، و يشير أيضا إلى النواحي الايجابية، و عن طريقه نستطيع الاستدلال على أوضاع المجتمعات و تاريخها و إرثها الثقافي و أعرافها الاجتماعية و تقدمها في جميع المجالات.

و يسعى الشاعر _ و لو بجزء يسير _ في رسم و قراءة واقعه الاجتماعي و ذلك بالإشارة إلى الأخطار و الأخطاء التي تجتاح الحياة الاجتماعية.

و باعتبار المقدمة الطللية جزء بارز الأهمية في تشكيل هندسة و معمارية القصيدة العربية؛ فإنها تحمل نصيبا من هذا الهم الاجتماعي الجماعي المشترك، فالشاعر الجاهلي مثلا كان الصوت المعبر عن قبيلته و مجتمعه, أو ما يصطلح عليه في العصر الحالي خلية الاتصال و الإعلام، فهو الناطق الرسمي لها في أيامها و حروبها و أعيادها...و كذلك كان الأمر في العصر الأموي و العباسي مع اختلاف في ملابسات و ظروف كل عصر...

فهلْ حَمَلَتْ المقدمة الطللية في العصر الحديث و المعاصر هذا الهم و العبء الاجتماعي ؟ و هل كان توظيف الشاعر عيسى لحيلح للطلل ذا أبعاد اجتماعية واكبت روح عصره أم كان مجرد تقليد فني حتى في الظروف الاجتماعية ؟.

إذا كان الطابع الوجودي النفسي هو الذي حاولت قراءتَا **(فالتر براونه)** و**(عز الدين إسماعيل)** ملامسته في المقدمة الطللية ومقاربة ملامحها اعتقاداً منها أن القضاء والفناء والتناهي هي العقدة التي حبكت حولها المقدمة الطللية، فإن **(يوسف خليف)** قارب هذه المقدمة من زاوية أن الفراغ هو جوهر هذه المقدمة، وأنها كانت حلاً لمشكلة الفراغ التي كان يعاني منها الإنسان الجاهلي، وهذا الفراغ النفسي الذي وجد الشاعر الجاهلي فيه نتيجة أن النظام السياسي والاجتماعي كان مبنياً على نظام القبيلة القائم " على أساس عقد اجتماعي بينها وبين أبنائها أساسه العصبية القبلية، وأن هذا العقد الاجتماعي فرض على شعراء القبائل عقداً فنياً يجعل من الشاعر لساناً لقبيلته يتحدث باسمها ، ويضع شعره في خدمة قضاياها السياسية والاجتماعية "[1] وبذلك بنيت القصيدة الجاهلية على ظاهرة العقد الفني بين الشاعر الجاهلي وقبيلته، وبذلك فالقصيدة الجاهلية ذات قسمين: قسم ذاتي والذي يتمثل في هذه المقدمات وقسم ثان غيري وهو الذي يعبر فيه الشعر الجاهلي عن وفائه بالعقد الاجتماعي، " لاحظنا أن هذه الاتجاهات ارتبطت في كثير من قصائد الشعر الجاهلي بحديث الخروج إلى الصحراء للرحلة أو الصيد – و هي متعة أخرى من متع الحياة في الجاهلية أو وسيلة أخرى من وسائل حل مشكلة الفراغ – اتضح لنا الموقف تماماً، فهذا القسم الذاتي من القصيدة الجاهلية: مقدماته باتجاهاتها المتعددة، وما يتصل بها من حديث الصحراء ، إنما هو – في حقيقة أمره – محاولة لإثبات وجود الشاعر الجاهلي أمام مشكلة الفراغ في حياته، وهي مشكلة لم يجد حلاً لها إلا عن طريق هذه المتع"[2].

إنَّ طرح (**يوسف خليف**) أشار إشارة دقيقة إلى تضافر ما هو اجتماعي مع ما هو نفسي في صنع اللحظة الطللية، وهو الذي مهَّد الطريق لمقاربة هذه الظاهرة في بُعدِها

[1] يوسف خليف: دراسات في الشعر الجاهلي، ص:117.

[2] المرجع نفسه، ص: 119.

الاجتماعي.

وبذلك تعد المقدمة الطللية إحدى النماذج الإبداعية الكبرى التي اصطفاها الخطاب الشعري الجاهلي، لتحمل رسالة الهم الاجتماعي، وإن كان هذا الهم ممزوجاً بالذاتي إلاّ أنَّ فيه صدق التعرف إلى الواقع، وتناقضاته وإدراك الفوارق الموجودة فيه، لهذا " فالخطاب الجاهلي في المقدمة الطللية يحمل صوراً متعددةً، منها الطابع المأساوي_الذي يجسد الحس الساخر من الحاضر باستخراج الذات من الماضي من أجل إنقاذ الحاضر المشلول معتمداً على عنصر الطلل كأداة فنية جمالية "[1]

إذن سوف ننطلق من هذه المقاربة الاجتماعية للطلل لاستكناه أهم الأبعاد الاجتماعية للمقدمة الطللية عند الشاعر عيسى لحيلح الجزائري.

لقد أدرك الشاعر بمرارةٍ أنَّ المنطق الذي يحكم العلاقات الإنسانية و الاجتماعية في مجتمعه هو منطق القوة الغابية والقهر الاجتماعي المبني على التنافس الحاد و القمع والاستبعاد السياسي ففي المجموعة الشعرية (**وشم على زند قرشي**) يُقدم لنا عيسى لحيلح قصائد طللية تراثية تحكي عالَماً مقهورا منهزما يحكمه القمع و يَشيعُ فيه الغدر و الخيانة و الألم و الجروح يقول عيسى :

أَ "مَيَّة" سوفَ أبوحُ

أ "مية" كُلِّي داء و ما سلمت فِيَّا إلا الجروح

أ "مية" لماذا تَخَلَّيْتِ عني..

و تركتني في لا جَدْوَى العصر أَسُفُّ رِيحًا و تَسُتُّفنِي ريحٌ[2]

يقدم لنا عيسى لحيلح هنا خطابا شعريا دراميا حيث يشكو "مية" و "مية" هنا هي وطنه و أمته حيث تَرَكَتَهُ بين الظلم و الاستبداد في عصر سماه بـ "لا جدوى العصر"، و هو إذْ يقف بين أطلال هذا **القهر الاجتماعي** الذي عاشه الشاعر تسأله" مية "لماذا فيجيب:

---

[1] محمد بلوحي: آليات الخطاب النقدي العربي في مقاربة الشعر الجاهلي, منشورات اتحاد كتاب العرب, دمشق 2004, ص 110.

[2] عيسى لحيلح: وشم على زند قرشي، ص: 3.

و تسألين لماذا أنا خاو على أطلال من هدموني أنوح
ذاك السر. الألم الأبدي و حتما سوف أبوح[1]

إذْ يَعْتَبِرُ الوقوفَ على الأطلال سِرٌ و ألمٌ أبدي سيؤول حتما للبوح و المكاشفة و يقصد بالبوح هنا الدعوة إلى التعبير و الاحتجاج و النهوض.

يقدم لنا عيسى لحيلح عالما اجتماعيا ممسوخا و هو إنْ يكن صريحا مباشرا فإن المسخ كامن فيه ضمنا و بإيحاء شديد، ذلك أن الفرد فَقَدَ جوهره الإنساني و ضيع مبادئه و غدا يتلون كالحرباء.

في قصيدة "وشم على زند قرشي" نجد عيسى لحيلح يقف على أكثر من موضوع طللي يستنطق أبعادا اجتماعية كثيرة نستطيع لمَّ شملها في طلل المبادئ الإنسانية و الاجتماعية الضائعة و المهجورة حيث يقول:

ومالت موازين و ديست مبادئ فَعُدَّ التعري في قريش تحضرا
و سنت قريش من هواها مهازلا تسفه أحلاما لتعبد عسكرا
و يلقى كرام الناس شحا مغاضبا و يلقى لئام الناس سمحا مشمرا[2]

و "**قريش**" هنا هي موضوع رئيسي للقصيدة و هي جزء من عنوان القصيدة، حيث وقف الشاعر عليها مبرزا أهم عيوبها و سيئاتها التي جنتها من هذه الحضارة الغربية الغريبة عن حضارتها الإسلامية و تراثها العربي القديم.

فحُقَّ لنا إذن أن نسمي هذه القصيدة بأنَّها وقوف على **طلل المبادئ و القيم الضائعة و المهجورة**، كذلك نجد ذلك في قصيدة " نداء إلى أبا الطيب المتنبي " تقديم شكوى لأبي الطيب المتنبي _ رمز العروبة و العربية _ حيث يذكر الشاعر بتَغَيُرِ الأوضاع رأسا على عقب، لقد انكسرت أماني الشاعر على صخرة الواقع الذي فتح عليه عينيه و لذا فهو لا يملك إلا الاعتراف بهذا الفشل الذي صادفه و لا يملك بعدها إلا اجترار الصدمة النفسية و الاجتماعية التي خَبَرَها و لم يجد إلا **(أبا الطيب)** يقف عنده

[1] عيسى لحيلح: وشم على زند قرشي، ص: 3-4.
[2] المصدر نفسه، ص:9.

علَّه يُعطيه فُسْحَةً من الأمل؛ أمل الرجوع إلى زمن المبادئ الشريفة و العزة و الكرامة يقول عيسى:

أبا الطيب..." الأقزام فينا تعملقوا و باعوا فساد المسلمين جواربا
و كم كان "كافور" لعقمه ناكرا و هل كان كافور لعقمه داعيا
"أبا الطيب" الأيام حبلى بعقمها تغني مواويلي و تبصق مائيا
تذل كراما سادة في سوافل وللسافلين البهم أعطت معاليا
وما يستوي من كان سانية لهم و من كان سقاء يسوق السوانيا
وهل كان داعي عزيز بذله تعالى لأعلى ثم أعلى العواليا[1]

لقد أصبح المكان و الزمان الذي يعيش فيه الشاعر يُعزُّ الذليل ويُذِلُّ العزيز وأصبح الإسلام فيها ذليلا مدحورا.

وفي قصيدة مجنونة الحي يقف الشاعر عيسى لحيلح وقفة حسرة و ندامة على واقع مرير مؤسف تحكمه الأهواء و الخوف و الجنون يقول:

مجنونة الحي..لا دار و لا سند إلا الجنون..يضم القلب ضميه
مجنونة الحي..ما عدت مثالبنا عودي فقبحك حتى الصمت يؤذيه[2]

ثم يصف الشاعر من المثالب التي حكى عنها يقول:

و في الزوايا جماهير معطَّشةُ معشوقة الجنس تَفْنَى في نواديه[3]

و بعدها ينتقل الشاعر من الوقوف على مجنونة الحي إلى الوقوف على طلل حديث و مكان جديد هو المدينة يقول:

كل المدينة حارات مفخخة و الأمن يرقد في أقداح ساقية[4]

إنَّ الشاعر هنا بصدد خطاب و دعوة إلى مجنونة الحي بالرجوع و العودة إلى الرشاد و الهداية والتوبة، لأنها تعيش في تيه مفروض كما يسميه الشاعر....لكن يأتيه الجواب

أماه..أماه يأتيك الصدى فزعا حتى الصدى ملَّ أصواتا تحاكيه[1]

---

[1] عيسى لحيلح: وشم على زند قرشي ، ص:13.
[2] المصدر نفسه، ص:38.
[3] المصدر نفسه، ص: 38.
[4] المصدر نفسه، ص:39.

إنَّه اليأس المُطْبَق يعلن من خلاله الشاعر– بجرأة قاسية لا حوارية فيها – عن إفلاس مجتمعه – يقصد هنا المرأة – الذي فقد فيه الأمن و العفة و العفاف و أضحى القبح و الخوف و الجريمة هي أبرز خصائصه و هذا ما يعكسه أيضا اللحيلح في قصيدته معاناة ليلية:

قَيْءُ المدينة مملوء به قدحي يا ويح ساكبه...يا ويح شاربه
قد أورقَ البرد كالأشجار في جسدي يا رب...هل كلُّنا حقا نعانيه؟[2]

يصف لنا الشاعر معاناته الليلية مع البرد و يطرح سؤالا مهما: هل كلُّ الناس تعاني من هذا البرد..؟ طبعا لا، إذن إنَّها الصدمة العنيفة يكشف عنها الشاعر عن المدينة و الرفض الصريح لها و لليلها.

إنَّ حُبَّ الشاعر للمبادئ و الأخلاق السامية و القيم الصادقة لم يكن زائفا أو مزيفا أو خائنا و إنما كان وفيا صادقا مخلصا في حبه فتجده في قصيدة (مكة الثوار بلدي) يثور و ينتفض بإبراز مكانة حبه و وفائه يقول:

يا دار مية جادت بالدموع يدي ردي سؤالي هل في الدار من أحد
ما غير البين من طبعي و من خلقي هذه الحقيقة لم أنقص و لم أزد[3]

إنَّ الشاعر و هو يقف على دار "مية" لا يقصد تلك البناية المكونة من الحجارة و الطوب إنما يقف على أطلال معنوية غير مرئية و هي هنا **البقاء على العهد و الإخلاص في المبادئ**، لهذا فهو يُلِحُّ في طلب السؤال مقارنةً بالنابغة الذبياني الذي قال في مطلع قصيدته:

يا دار مية بالعلياء فالسند أقوت و قد طال عليها سالف الأحد
وقفت فيها أصيلانا أسائلها أعيث جوابا و حافي الربع من أحد[4]

---

[1] عيسى لحيلح: وشم على زند قرشي، ص:39.

[2] المصدر نفسه، ص:40-41.

[3] المصدر نفسه، ص:44.

[4] النابغة الذبياني: الديوان ص:14.

إنَّ عيسى لحيلح من خلال مطلعه لا تهمه الدار و إنَّما يهمه من في الدار و ماذا يوجد في "دار مية" التي يقف عليها سوى حباً تركه الناس و هجروه و هو كالشاعر الذي يقول:

و ما حب الديار شغفنا قلبي و لكن حب من سكن الديار

إنَّ الذي سَكَنَ ديارَ عيسى لحيلح هي **المبادئ و اعتزازه بالانتماء العربي و الإسلامي** لكن..يقول الشاعر:

تأبَّدَ الحُبُّ...مَلَّ الدَّمْعُ أشْرِعَتِي و القَلْبُ يا مَيَّ مَصْلُوبٌ عَلَى وَتَد[1]

يواصل الشاعر سرد طلليته و كيف أن قومه و مجتمعه استبدلوا الظلم و الفساد و التيه و الغواية و الموت بجملة من **المبادئ** و القيم السامية من أمْن و عفة و بِرْ و إحْسان.

و يختتم الشاعر عيسى لحيلح قصيدته بمقطع طللي و هو شيء جديد[2] حيث إنَّ الشاعر دعا للديار بالسقيا و هي هنا دعوى و أمل من الشاعر لهذه الديار علَّها ترجع إلى رشدها و هدايتها.

و نجد في مجموعته الأخرى " **غفا الحرفان**" مجموعة من القصائد الطللية التي تحمل بُعْدًا اجتماعيا جماليا. ففي قصيدة "**ركعة توحيد في محراب الشرك**" لم يستوقف الشاعر على الطلل أو رسم دارس، و إنما وقَفَ على همومِ زمانه و أوضاعه القاسية يقول:

يا هموم الزمان المُر كفانا
تغضن منك وجه الزمان
أعْطِنا من الأرض مكانا

لا نلحق بالروس فيه و الماريكان[3]

---

[1] عيسى لحيلح: وشم على زند قرشي، ص:44.

[2] حيث أَلِفَ الشعراء القدامى الدعاء للديار و السقيا لها في مطالع قصائدهم أو في أثنائها، لكن عيسى لحيلح ترك ذلك في خواتم القصيدة .

[3] عيسى لحيلح: غفا الحرفان، ص:8.

لقد وصل بالشاعر من اليأس و القنوط إلى مخاطبة هذه الهموم علَّهَا تَرَدُ سؤاله و تجيبه بتلبية مطالبه....لكن تأتي الإجابة من صحبه على طريقة الشعراء القدامى يقول:

قال صحبي صبرا ستأتي عصورا
فيها يُغَاثُ الشَّمَالُ و الجَّنُوبُ و يعصران[1]

لكن يأسه من هذا الزمان المر غَلَبَ على صبره يقول:

قلتُ:
إنَّ العصور أمسَتْ عقيما
لا تَحْبلُ إلا بالكُفْرِ
بالزيف
بالنكران[2]

و إذا كان امرئ القيس يستوقف صحبه للوقوف معه فان عيسى لحيلح يوجه خطابا و أمراً مباشرا لعصور السراب بالوقوف، و هو إذْ يوَّقِفُهَا و يستوقِفُهَا يُؤَنبُهَا و يُعَاتِبُهَا و يلومها على ما فعلت به، و كيف تركته و ضيَّعت دينه و إسلامه و مجتمعه يقول:

قِفي... يا عصور السراب كرهنا
موتي يا دقائق
انتحري يا ثواني[3]

و في قصيدة " يا حادي العيس لا تشدو " يواصل الشاعر وقوفه على "دار مية" و يصارحها بأنه وَفِيٌّ رغم كل الظروف، و يطلب منها أن ترشده إلى الطريق القويم بعد أن تعفن و ضل الركب و الأهل و الأصحاب و الحكام:

يا دار مية ضل الركب دلينا تعفن الدمع و احمرت مآقينا
يا دار مية ما خنا أحبتنا لا...بل أحببتنا يا دار خانونا[4]

---

[1] المصدر نفسه، ص:8.

[2] المصدر نفسه، ص: 8.

[3] المصدر نفسه، ص: 9.

[4] عيسى لحيلح: غفا الحرفان ، ص: 29.

و قد ظلَّ الشاعر يُنادي و يُنادي هذه الأطلال عَلَّها تُجيبه و ترُد عليه بعد أن ألَحَّ عليها في السؤال.. تبقى الأطلال ساكنة ساكتة يقول:

ناديت.. ناديت و الأطلال ساكنة و الجرح يغمرني و الأهل لاهونا[1]

إنَّ وقوف الشاعر و استنجاده بـ"**حادي العيس**" المُلْهَم التراثي لَهُوَ تقديم شكوى مباشرة و طَلَبٌ على ألاَّ يُغَنِّي و يفرح بَلْ عليه أن يقرأ – سورة ياسين – و التي تقرأ على الموتى – في اعتقاد بعض المسلمين –.

يا حادي العيس هل أبصرت نكستنا هذه المواخير فاقرأ ذكر ياسينا[2]

إنَّ الشاعر يُشَبِّه مجتمعه بالميت الذي تقرأ عليه سورة ياسين، وهذا بفعل النكسات الإنسانية و الاجتماعية التي لازمها ولا يريد النهوض و الثورة.

وهكذا يتضحُ لنا أنَّ الطلل عند عيسى لحيلح وجدناه يحمل أبعادًا اجتماعية جمةً، ساهمت في التعبير عن أوضاعه و أوضاع مجتمعه، و ما كان الشاعر يُعَانِيهِ و يُكابده من قهر اجتماعي وبُؤس تَرْجَمَهُ الشاعر في مقدماته الطللية ...و هكذا استطاعت المقدمات الطللية أن تَحْمِلَ الهَمَّ و العبءَ الاجتماعي و تُشارك الشاعر و المتلقي في التعبير و الكلام و البوح، و في التغيير و الثورة، و الإصلاح.

3/ البعد السياسي:

[1] المصدر نفسه، ص: 30.

[2] المصدر نفسه، ص: 30.

يتموقع البعد السياسي في قصيدة الطلل عند عيسى لحيلح تموقعا حادا و لعله من الأهمية بمكان التأكيد على بروز الجانب السياسي في الخطاب الشعري لا يعني بأية حال من الأحوال انه يتسم بالخطابية أو أنه عبارة عن بيانات سياسية فارغة من الشعر بل الأصح أن البعد السياسي هو أحد مكونات التجربة الشعرية وواجب التنويه إلى أن الحركة الاجتماعية لا تنفصل عن " نظيرتها السياسية إن لحمة واحدة تجمع بينهما وهي المجتمع نفسه الذي تسري فيه الحركة "[1] و لذلك فان الأدب المعبر عن هذا الواقع و حركيته المجتمعة لابد و أن يكون مُسَيَّسا حتى ولو افترضنا أن الشعراء المعاصرين لم يكونوا متعاطين السياسة بمعناها الخاص أو ممارسين لها بصفة مباشرة و هو أمر فيه نظر إلا أن هذا لا يعني البتة أنهم كانوا دون وعي سياسي و بالتالي لا يعني هذا أن خطاباتهم الشعرية لم تكن متصلة بمسائل السياسة ولو من زاوية التفاعل و ما يهمنا هنا مقدمات عيسى لحيلح الطللية التي حملها الشاعر حمولة سياسية تمخضت من تجربته الحياتية و خبرته بأمور مجتمعه.

وتعتقد أن تناول البعد السياسي في مقدمة القصيدة الطللية اللحيلحية يمتلك قدرة كبيرة على عكس جانب مهم من الحياة في مجتمع الشاعر حيث تصبح للقصيدة إمكانات تعبيرية و حركية هائلة هي أقدر ما تكون على عكس مناخات العصر وأمزجته و لما كانت ذات عيسى لحيلح قد عجزت عن تحقيق ما تصبو إليه من علاقات اجتماعية كانت تأملها نتيجة الاستبعاد الممارس ضدها راحت تبحث أسباب هذا الانهزام خارج النطاق الاجتماعي فوجدت أن طغيان فلسفة القمع و العنف السياسي والانغماس في الملذات لدى الحكام و سيادة عقلية الرضوخ و الاستسلام لدى الشعوب هي أحد مسببات هذا الوضع الشائخ المتردي و بالتالي عذاب الإنسان و ضياعه

لقد وجد الشاعر عيسى لحيلح في الطلل ملاذا و ملجئا و مأوى لآلامه و طموحاته السياسية ومسرحا ولأحداث سياسية عاشها الشاعر بكل جوارحه فعكسها مقدمته الطللية

[1] أحمد المديني: أسئلة الإبداع في الأدب العربي المعاصر، دار الطليعة للطباعة و النشر، بيروت لبنان ط1، 1985، ص:21

يقول الشاعر في قصيدة (وشم في زند قرشي) وهو يقف على (ديار مية) و يُبْرِزُ تعلقه و شغفه بهذه الديار ووفائه لها:

صَحِيحٌ...و لكنِّ أَرَانِي مُتَيَمًا بِأَرْضٍ و أَوْطَانٍ تُبَاعُ و تُشْتَرَى
لِكُلِّ مَجوسي في بلادي موطن وأَصْبَحْتُ في أرضي و داري منكرا[1]

إنَّ أرض الشاعر وموطنه أصبح فيها غريبا مغتربا يشعر بالوحشة و اليأس من هذه الأوضاع، و يواصل الشاعر معاناته و هنا يستدعي " خيول الله" و يقصد بها جند الله الَّتي ستنتصر الإسلام و المسلمين يقول:

هلُمي خيول الله نوقظ غافيا نبعث إسلاما و شعبا مخدرا
وذلت قريش في أواخر عمرها وعز الذي أذللت يا خيل أمرا
وكان جهاد الأولين موحدا و هذا نضال الآخرين تنصرا
أطلي خيول الله..دوسي و جددي هوانا..رؤانا..و حدينا ينصرا
تموتين خيل الله ظمأى وحيدة و هذه قريش تعصر النفط أبحرا
ومالت موازين و ديست مبادئ فعُدَّ التعري في قريش تحضرا
وسنت "قريش" من هوانا مهازل تسفه أحلاما لتعبد عسكرا[2]

إنَّ الشاعر يستنجد بـ**(خيول الله)** و جند الله لرَدِّ العزة لدينه ومجتمعه بعد أن اسْتَعْرَضَ الفتن و المصائب و المهازل. بعد أن بَدَّلَتْ الظروف والأزمان ديدن مجتمعه وحكامه؛ وهو يقصد **بقريش** هنا "وطنه **الجزائر**" ووطنه العربي الكبير، و في قصيدة " أنت الصلاة " يقول عيسى لحيلح:

أفغان إنْ نَسِيَ الأَعْرَابُ ساحتها فالسيف يرسمها "بدار" على الأفق
والناس إن كفرا فالدين منتصر والناس إن نتنوا فالدين في عبـق
صبرا جميلا فسيف الكفر منكسر بالسيف لا يرنا حبر على الورق
الحب أعرفه موتا لأنظمة تخشى منازلة الأنوار و الأَلَـقِ
والحب أعرفه صلبا بلا سبب والحب سيدتي سيف على العنـق

[1] عيسى لحيلح: وشم على زند قرشي، ص:7 . 8.
[2] المصدر نفسه ص: 8-9.

تقتات سيدي النار مسجدنا لا تسألي كيف..فالحكام في شبـق
خضراء فاتتني طال الغياب لها فالعصر سكران يدعوني إلى الغرق[1]

لا يحتاج هذا الخطاب الشعري إلى توضيح فهو أبْيَنُ ما يكون على الوضع السياسي و الاجتماعي المتردي و لا يحتاج إلى تحوير لخطاب الإيديولوجي فهو في أبسط معانيه خلاصة مريرة لواقع الإنسان السياسي المتشبع بالمعاناة المريرة و القهر السلطوي الغارق في السكر و الغياب و في قصيدة " حديث على الدمن" يقف الشاعر على عدة رموز طللية استعان بها الشاعر لدلالات جمالية و شعرية منها رمز صلاح الدين الأيوبي يقول عيسى لحيلح و هو يكشف واقعه السياسي:

و يدنو صهيل.. يَدُكُّ المنافي سيف الفياني.. يثور نبـاح
أحاضر بالخيل..أبكي..أغور بذاتي..و يسكن صوتي كساح[2]

ثم يأتيه **(صلاح)** فيكشف له أوضاع مجتمعه السياسية:

أمولاي..أدرك خلالا و دينا لقد شل سيف و بيعت رماح
أمولاي.. لا ردم غير سوانا مسيلمة عاد..عادت سجاح
يموت إمام و ينسى.و إن جف ف ساق فكل الزمان نواح
تموت الفحول و كل الخيول فيخلو لكل العجاف المراح
وأين الأباة الهداة ؟ تولّوا جميعا و شقوا الجيوب و ناحوا
وخيطت شفاه و سدت لهاة لكل النوارس قُصَّ الجنـاح
ورايات فتح؟ أهينت و خُطَّ شعار كوجه القرود وقاح[3]

إنَّ الشاعر و هو يكاشف**(صلاح الدين)** و هو يراه في الحلم يكاشفه ألامه و محنته، و يشتكي إليه علَّه يعود و يُخّلِصَهُ من هذا العذاب... لكن هيهات...لأنه يصرح بأنه بقي وحيدا وحيدا يقول:

أ"مية" برد يلوك عظامي أجيري! فإني مُشاع مباح

[1] عيسى لحيلح: وشم على زند قرشي، ص: 8-9.
[2] المصدر نفسه، ص: 51.
[3] المصدر نفسه، ص: 51 .

أجيري أجيري! أواهٍ عليَّ! بقيتُ وحيدًا متى يا صباح؟
وحيدا وحيدا ألف ديارا سقتها دموعي محتها رياح[1]

إنَّ الشعر العربي الحديث و المعاصر في مجمله شعر مراهنة على التحرر الإنساني، وشعر ثورة من أجل الكرامة الإنسانية المجترحة و لما كان لابد لهذه المراهنة من أطُرٍ مرجعية تستند عليها ومرجعية ثقافية تَنْهَلُ منها فإنَّ عيسى لحيلح وجد نفسه معنيا و بإلحاح بمعرفة خبايا وخفايا مجتمعه و حاكمه و محكومه و ما يَمُور فيه من تدنيس و تزوير و ظلم و بهتان، ونود أن نُنَبِهَ إلى خاصية امتاز بها عيسى لحيلح و هي **ثورته الهادئة** على الطلل؛ فإنَّه لا ينفع و لا يضر و يعوضها بمقدمة تحريضية ثورية احتجاجية يقول:

لو ينفع الدمع أنشرنا به رسما لكن دمعك لا يحي و لا يرف[2]

و تأتي مقدمته التحريضية الثورية كما يلي:

دَعْ ذا..و ألبْ شعوبا في مرابضها من همها الجنس و التصفيق و العلق
في مهمه سبسب تاهت قوافله أنهتدي و حرامينا هم السلف؟[3]
وكل حزب أقام الشعب مختبرا في كل يوم لنا دين و منعطف
الله يا وطنا بالذل مشتملا سادت ثعالبه..فاستأسدت جيف
الله يا وطنا تخلى مساجده كي تعمر ألحان و البارات و السدف
الله..الله في دين وفي قيم قلَّ النصير و إنما معشر أنف[4]

مِنْ هذَا الوَضْع الذي يمثل فيه العدل و الحرية غيابا كليا ويصبحُ الوطن مُستَلَبًا و المسجِدُ حانةً ويَقِلُّ النصيرُ للدِّين والقيم، وصار الشعب فئران تجارب لأحزاب لا تهمها سوى الجِنْسُ و التَّصْفِيقُ و العَلَفُ....مِنْ هذه الأوضاع السياسية المذلة يَنْبَثِقُ الشعر الثوري الاحتجاجي، شِعْرُ الأسى و الغضب المتفجر الذي لا حاجة للشاعر فيه

[1] عيسى لحيلح: وشم على زند قرشي، ص:51-52.
[2] عيسى لحيلح: غفا الحرفان ص: 78.
[3] السلف: القدم يتقدمون القافلة ينفضون الطريق.
[4] عيسى لحيلح: غفا الحرفان ص: 76_79.

لاصطناع الإيماءات المبهمة أو الإشارات الخفية فالواقع المرعب لا يحتاج إلى إيماء أو إيحاء:

دَعْ ذا وألِّبْ شعوبا في مَرَابِضِهَا مِنْ هَمِّهَا الجِنْسُ والتَّصْفِيقُ و العَلَفُ[1]

و يقول أيضا في قصيدة أخرى و هو يخاطب حادي العيس و يستوقفه و يأمره بأن لا يشدو:

أَفَقْتُ مِنْ حُلُمِي والرِّيقُ يَبْلَعُنِي وَجَدْتُ "مَيَّة " في أَحْضَانِ صُهْيُونَا[2]

و"**مية**" هنا هي" **فلسطين**" فهي التي تركها العرب في أحضان الصهيون الإسرائيلي. ثم يواصل سرد واقعه السياسي المُر بِنَبْرَةٍ فيها من الاحتجاج و الثوران على هذه الأوضاع يقول:

يا حادي العيس لا دنيا و لا دينا تهنا كبائعنا في تيه شارينا

يا حادي العيس لا تشدو لمن فسقوا المرء خانوا اليتامى و المساكين[3]

ثم يأمره و يعطيه سلطة التغيير بأن يقول له **صِحْ** و تحركْ لتغيير الأوضاع المزرية:

صِحْ في القبائل قَدْ طَالَتْ غِوَايَتُنَا مَنْ كَانَ يَجْمَعُنَا قد بَاتَ يَنْفِينَا[4]

و هذه القصيدة تَحْكِي ألم فلسطين في يد اليهود الأنجاس حيث يختمها بقوله:

يا أرض..لا تلدي الفجار لا تلدي بساق مومسة باعوا فلسطين

"أ بشير" معذرة ظلت خواطركم هذه الشبيبة قد شابت بعشرينا[5]

و لم يكن الشاعر دائما يفضل أسلوب المواجهة المريحة والمكاشفة بل إنَّه كثيرا ما يلجأ إلى **تغليف و تقنيع** موقفه و تكثيفه عن طريق الرمز حيث وصف فلسطين بـ "مية"

إنَّ الرَّجات التي يعيشها العالم العربي والانكسارات التي تهد كيانه والسحق الذي يتعرض له الإنسان الذي يدفع بهذا الأخير إلى تَلَمُسِ طرائق للخلاص يكون أحدها **الحلم**؛ الذي هو: ظاهرة إنسانية تُمَكِنُ من توسيع الضيق و تضييق الواسع و تلطيف

---

[1] عيسى لحيلح: غفا الحرفان ص: 78.

[2] المصدر نفسه، ص: 32.

[3] المصدر نفسه، ص: 32.

[4] المصدر نفسه، ص:32.

[5] المصدر نفسه، ص: 33.

الأجواء فبفضله يتخلص الشاعر من ألامه الواقعية الحادة و يعلن فوق تجاربه القاسية و يتخلص الشاعر من التوتر المؤرق كما يقول نوفاليس:"...الحلم في رأيي سلاح يحمينا من أطراد الحياة و يُسرها المعتاد راحة من الخيال المعقد ... لولا الحلم لشِخْنَا قبل الأوان....."[1]

ففي هذا الإطار الحلمي يتمكن الشاعر من التخلص من أثار واقعه القمعي البائس و يتمكن من ابتناء واقعه المثالي المأمول و لكن كثافة الواقع تقطع وتيرة الحلم و ترد الذات الشاعرة إلى عالم الصحو ذلك العالم المرعب الذي يشتت آمالها و يحيل حاضرها و مستقبلها إلى معاناة مؤلمة.

يقول عيسى لحيلح بعد أن بدأ مقدمته بذكر شدة هيامه بـ"مية" و ذكرياته معها و كأن كل ذلك كان حلم جميل لأنه سيفيق و يجد واقعا بائسا مرعبا:

ما أتعس الصب...ما أشقى تعلله بالطين...اذْ أهله قد أصبحوا طينا

فتشت في عمن ذاتي بخمرتها فذابت النفس في أقداح ساقينا

ورحت أشربها حينا و تشربني و الشوق يرسمنا حينا و يمحينا[2]

إلى أن يقول:

أفقت من حلمي و الريق يبلعني وجدت "مية" في أحضان صهيونا[3]

لقد صَدَمَ الواقع الذي مرَّ به الشاعر الأحلام التي كان يعيشها الشاعر الإنسان فقد نهض من حلمه فوجد قطعة وطنه " فلسطين" قد اغتصبها بني صهيون فنغص عليه نومه و حلمه المليء بالذكريات الجميلة و السعيدة

من هنا نرى بأن الذات الشعرية لما تعجز عن الوصول إلى مطامحها تلجأ إلى وسيلة أخرى تراها أكثر فاعلية إنها **السفر عبر الحلم** إلى أقاصي ذات أمداء بعيدة يمكنها أن تحتضن النفس الآبية النازعة إلى التحرر فتخلق الأجواء التي تستطيع احتوائها.

4/ البعد التراثي:

[1] عبد القادر المكاوي: ثورة الشعر الحديث، الهيئة المصرية للكتاب، 1972 ج1، ص: 48.

[2] عيسى لحيلح: غفا الحرفان، ص: 31.

[3] المصدر نفسه، ص: 32.

توظيف التراث في النص الشعري العربي الحديث و المعاصر مسألة في غاية الأهمية فما من شاعر عربي إلا ووظف الموروث التراثي في أعماله و شاعرنا مسكون بالتراث بل إنه يتشكل عنده نظاما خاصا داخل بنية الخطاب الشعري و يَضَلُّ الموروث ممثلا لبنية معرفية عميقة تتعلق بمعتقدات وروحانيات وأعراف وتقاليد تربى عليها و رضعها منذ نعومة أظفاره.

إنَّ الموروث التراثي عند الشاعر عيسى لحيلح يمثل الملاذ الأول له للانتصار على خيباته و لتخطي فواجعه و سياسيا كانت محاولة لخلق بديل جديد أكثر إشراقا و جمالا، إنها الثورة التي يرى منها شاعرنا النور و الفرح لأنها تُشَكِلُ له حالة توازن نفسي مع محيطه و مجتمعه فبواسطتها تتم عملية **الحلم و التخيل و الاستذكار**.

و بالرغم من التحليلات الاجتماعية و الفكرية التي تؤكد أن اللجوء إلى الموروث هو هروب من مواجهة الواقع و هو دعوة لسيادة الظلم.

فها هو ذا في مجموعته يستدعي الموروث لكونه موضوعه من الموضوعات التي تُسْتَحَبُ فيها العودة إلى الماضي بما فيه من ألق و عظمة أمام خيبات هذا الحاضر و الموروث الأدبي له عدة مستويات و طبقات منها و هذا ما يهمنا هو توظيفه **للمقدمة الطللية** في شعره حيث احتلت مساحة مهمة في خارطة أعماله الشعرية.

إذن فهو يرجع إلى الشعر العربي القديم ليستلهم منه موضوع الطلل الذي نال إعجابه كثيرا لأنه يرى نفسه المخرج و الأمل لعودة قوية، ليس هذا فحسب بل إنَّه باستدعائه للطلل وهو موروث شعري قديم يدعمه بموروثات أخرى أكثر جمالية و أناقة.

و يُستمد إبراز البعد التراثي لتوظيف المقدمة الطللية في شعره، و أثر الموروثات الأخرى المدعمة للطلل، أما المعنى للتراث فنكتفي بما حدده (جبور عبد النور) الذي قال:"و ما تراكم خلال الأزمنة من تقاليد و عادات و تجارب و خبرات و فنون و هو جزء أساسي من قوامه الاجتماعي و الإنساني و التاريخي و الخلقي يؤثر علاقته بالأجيال الغابرة..."[1] و يقصد بالبعد التراثي أو أثره هو " استخدام معطياته فنيا إيحائيا و توظيفها رمزيا لحمل الأبعاد المعاصرة للرؤيا الشعرية للشاعر بحيث يسقط الشاعر على معطيات

[1] العجم الأدبي: جبور عبد النور، دار العلم للملايين، بيروت لبنان، ط1، 1979، ص:63.

التراث ملامح معاناته الخاصة فتصبح هذه المعطيات معطيات تراثية معاصرة تعبر عن أشد هموم الشاعر المعاصر خصوصية و معاصرة في الوقت الذي تحمل فيه كل عراقة التراث و كل أصالته[1].

إنَّ عيسى لحيلح من القُرَّاء الذين غَلَبَ عليهم التوجه نحو التراث العربي و الإسلامي، فاستحضروا كثيرا من معطياته وربما كان الشاعر في حال كهذه يدرك ضرورة الالتصاق بهذا التراث واكتشاف ما في جوانبه من دلالات وأبعاد ورموز تَمُتُّ بصلة للدين والتاريخ والأدب والقيم والمثل إذ انه بدون اكتشاف تراثنا و إعادة صياغته و تقديمه في إطار العصر سنظل نعاني من أزمة عدم الانتماء و من الحيرة في البحث عن كيان ثقافي خاص يلم شتاتنا و يسندنا في وجه عواصف الاقتلاع و الاستلاب.

و سوف نهتم **بالتأثر بالشعر العربي** القديم لأن الشاعر منه أخذ المقدمة الطللية ووظفها في شعره.

لقد تميز الشاعر الحديث بتواصله المثمر مع تراثه على نحو يعكس وعيه بأبعاد هذا التراث حيث لم يكتف بالتقليد والمحاكاة بل استعمل أساليب المحاورة و التحوير سواء أكان مع النصوص أم مع الشخصيات، وكان عيسى لحيلح من أولئك الشعراء الذين ساروا على وفق هذا المنهج فشعره غني بالرموز المتكئة على التراث الأدبي القديم الذي شَكَّلَ **التراث الشعري** منه أنموذجا فنيا، حيث نجد في شعره كثيرا من التأثر بالشعر العربي القديم بمختلف عصوره خاصة العصر الجاهلي و العباسي.

إنَّ توظيف الشاعر عيسى لحيلح للطلل والمقدمة الطللية لم يكن إلا تأثرًا بالشعراء القدامى واقتداء بهم و معارضة لهم، وقد كان التناص هو الوسيلة الرئيسية التي استعان بها الشاعر ليرتبط بالتراث و يتأثر به.

إنَّ القارئ إذا سلَّط أضواء **التناص** على المقدمات الطللية عند عيسى لحيلح لن يجد صعوبة في تَلَمُحِ مظاهر التناص فيها. فإنك عندما تقرأ قوله:

قفا نبك قد ولى الحبيب مجافيا و أبقى فؤادي في عراء مناديا[2]

[1] علي عشري زايد: توظيف التراث في شعرنا العربي المعاصر، مقال، مجلة فصول، ص:11.

[2] عيسى لحيلح: وشم على زند قرشي، ص:11.

يستقر إلى ذهنك النص الغائب الذي اشتغل عليه الشاعر عن قصد أو بإيعاز من محفوظه وذاكرته الشعرية، وهذا النص الغائب هو النص الشهير من مطلع معلقة امرئ القيس يقول:

قفا نبك من ذكرى حبيب و منزل بسقط اللوى بين الدخول فحومل[1]

فمن ناحية المبنى يتقاطع النصان في ثلاثة ألفاظ (قفا – نبك – حبيب) وهو أمر يحيل إلى التناص الاجتراري إلى حد بعيد لولا بعض المفارقات التي تنقص من حدته و هي مفارقات في المعنى العام للبيت فإذا كان نص امرئ القيس قد اهتم بتوضيح المساحة الجغرافية الواسعة التي شغلتها الحبيبة في نأيها فان النص الحاضر قد انصرف في السطر الثاني إلى الحديث في حالته النفسية و في قصيدة أخرى نجد الشاعر عيسى لحيلح يتقاطع مع هرم من عمالقة العصر الجاهلي : النابغة الذبياني يقول:

يا دار مية جادت بالدموع يدي ردي سؤالي هل في الدار من أحد[2]

و هي قصيدة عارض فيها لنابغة الذي يقول

يا دار مية بالعلياء فالسند أقوت و طال عليها سالف الأمد

وقفت عليها أصيلانا أسائلها أعيت جوابا و ما في الربع من أحد[3]

إنَّ معارضة النابغة هنا تبدو واضحة، فالنداء الذي افتتحت به القصيدتان واحد في صيغته و معناه " يا دار مية " و نجد أنَّ الشاعران كليهما وقفا يُساءلان الدار. و يلح عيسى لحيلح في انتزاع الجواب " ردي سؤالي" في حين أن النابغة اكتفى بالمساءلة له فقط.

و في قصيدة "ودع أمامة " يُضَمِّنُ الشاعر عيسى لحيلح من قصيدة " ودع هريرة " للأعشى ميمون، و يورد فيها أنصاف أبيات بأكملها:

ودع أمامة آن البين يا كلف ولتبك أهلا كما حلوا قد انصرفوا

واذرف دموعك في جود و في كرم إنَّ الكرام إذا خان الصحاب وفوا[4]

---

[1] امرئ القيس: الديوان، ص: 14.

[2] عيسى لحيلح: وشم على زند قرشي، ص: 44.

[3] النابغة الذبياني: الديوان، ص: 14.

[4] عيسى لحيلح: غفا الحرفان، ص: 77.

و في القصيدة نفسها يقول:

كأنه رجع وشم في عروق يد أو من بلى قدم قد جددت صحف[1]

و هي اشارة إلى قول طرفة بن العبد:

لخولة أطلال ببرقة ثـهمد تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد[2]

فإذا كان طرفة بن العبد قد شَبَّهَ لَمَعَانَ آثار ديار حبيبته بلمعان الوشم في ظهر الكف فإنَّ عيسى لحيلح قد شبه لمعان الديار بلمعان الوشم، لكن وهو في العروق وهو تخصيص من الشاعر لأن اللمعان ينبع من العروق و ألوانها.

و هو اشارة كذلك لمطلع زهير بن أبي سلمى:

ودار لها بالرقمتين كأنها مراجيع وشم في نواشر معصم[3]

و الحق أنَّ عملية الأخذ و التحوير والتضمين تُعطينا دليلا على قدرة الشاعر و تمكنه من استيعاب المعطيات و توظيفها في قصيدته من دونما إخلال بإبداعه.

هذا إذن عن توظيف الشاعر للمقدمة الطللية عن طريق التأثر بالشعر العربي القديم كذلك فقد وظَّف الشاعر في مقدمته بعض الروافد التراثية منها:

التأثر بموروثات أخرى:

لقد أفاد عيسى لحيلح من التراث التاريخي الفاعل وانطلق منه واعتمده في تجاربه الشعرية بما في ذلك المقدمة الطللية، و لما كان التراث التاريخي على مستوى عال من السعة و الشمول فان استلهام عيسى لحيلح له يظهر من خلال استنطاقه رموزا تاريخية فاعلة أجاد في محاورتها و توظيفها إذ استطاع أن يحشد عددا من الرموز (شخصيات و شخوص و معالم) تراثية، و هو يدرك أهمية هذا الذكر و قيمته الرئيسية إذ يجد أن مهمته والتزامه تجاه مجتمعه هو أن يستحضر ما يمكن استحضاره من الموروث التاريخي و ربطه بالحاضر و قضاياه و إدراك أبعاده و دلالته.

---

[1] المصدر نفسه، ص: 77.

[2] طرفة بن العبد: الديوان، شرح الأعلم الشنتمري، تح: درية الخطيب، لطفي الصقّال، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، ط2، 2000، ص: 23.

[3] زهير بن أبي سلمى: الديوان، ص: 102.

فمن الشخصيات التاريخية التي وظفها في مقدمته (**أبو الطيب المتنبي**) شاعر العروبة في زمن الانكسار و تعاظم المد الشيوعي يستدعيه الشاعر عيسى لحيلح ليشكو له حالة العرب و العربية و ما وصلت إليه من تدهور و تقهقر فضيع يقول عيسى لحيلح:

أبا الطيب الأقزام فينا تعملقوا و باعوا نساء المسلمين جواريا

و كم كان كافور لعمقه ناكرا و هل كان كافور لعقمه داعيا[1]

فالشاعر هنا يقف و يحاور أبا الطيب المتنبي و يشكي له همومه و أحزانه يقول:

أبا الطيب الأيام حبلى بعقمها تغني مواويلي و تبصق مائيا

تذل كراما سادةً في سوافل و للسافلين البهم أعطت معاليا[2]

ثم يشكو له هجر دينه و إسلامه و أحبابه:

أبا الطيب الأحباب ولوا دبورهم لديني و قرآني و زادوا تجافيا[3]

إنَّ وقوف الشاعر على رمز شعري قديم كالمتنبي ما هو إلا وقفة تذكر لأمجاد هذا الشاعر و ماذا أعطى للغة العربية و العرب و مقارنة ذلك في الوقت الحاضر فهو تأسف و حسرة و أمل في رجوع زمن المتنبي و ما فيه من انتصارات.

وفي قصيدة (مكة الثوار بلدي) يتردد اسم "**مية**" أكثر من خمس مرات ليؤكد الشاعر من خلاله انتمائه إلى **مكة** و ذلك منذ البيت الأول الذي جاء في شكل مساءلة للأطلال ممزوجة بالدمع يقول:

يا دار مية جادت بالدموع يدي ردي سؤالي هل في الدار من أحد[4]

إنَّ "**مية**" في هذه القصيدة هي التمني الذي لا يُرجى تَحَقُّقُهُ (يا ليت مية كانت أصبعا بيدي) و هي أيضا ملتقى الشكوى و الألم (و القلب يا مي مصلوب على وتد) و

[1] عيسى لحيلح: وشم على زند قرشي، ص: 13.

[2] المصدر نفسه، ص: 15.

[3] المصدر نفسه، ص: 15.

[4] عيسى لحيلح: وشم على زند قرشي، ص: 44.

هي أيضا مصدر الدفء و كذا النور (فالبرد مضغني يا مية اتقدي) و هي أيضا رمز من رموز الانتماء (أقبلت تمشي إليَّا بعد هجر ألفت الوصل عليا قمت حيا تلك" مية ")

إنَّ "**مية**" رمز من رموز المرأة العربية و كرمز ثقافي و شعري يربط حلقات الحضارة بعضها ببعض، إن "مية" هي النجمة العطشى التي يبحث عنها الشاعر في النداء الذي رفعه إلى أبي الطيب المتنبي رمز العروبة و الفحولة الشعرية إذ يقول:

على نجمة عطشى تذوب قصائدي[1]

إنَّ النجمة هي الرمز و هي مصدر النور و تلتقي مية في صفة الأنوثة إلى جانب مية يستعمل الشاعر شخصية أخرى و هي رباب و إضافة إلى كونها سمة و علامة أي اسم علامة فمن معانيها النغم و الشدو يقول الشاعر :

و يسكر قلبي شذاها فأهت ف في الضاعفين أعيدوا ربابا[2]

و يجمع الشاعر بين هذين الرمزين في بيت واحد في محاولة منه للتقرير بأنهما مجرد رمزين شعريين يقول:

و تا الله ما أبكي رباب و مية و لكنِّي المخدوع أبكي بكائيا[3]

من هنا نكتشف أنَّ شخصية (مية و رباب) وسائط شعرية و رمز ثقافي يحاول الشاعر أن يرتفع بهذه الشخصيات من المستوى العيني (الحسي) إلى المستوى الشعري التعبيري و في قصيدة (يا حادي العيس لا تشدو) نجد مية في أكثر من خمس مواضع و هذا دلالة على تأثره بها

و من الروافد التراثية نجد (**حادي العيس**) و الذي يشتهر بالغناء و الشدو و هو يجر و يقود في عيسه، لكنه هنا في توظيف عيسى لحيلح يأمره بعدم الغناء والشدو لأن الغناء و الفرح لا يكون لأمة و مجتمع تعيش فيه النكسات الواحدة تلوى الأخرى والهزائم و الخيبات:

يا حادي العيس هل أبصرت نكستنا هذه المواخير فاقرأ ذكر ياسينا[1]

---

[1] المصدر نفسه، ص: 18.

[2] المصدر نفسه، ص: 55.

[3] المصدر نفسه، ص:11.

و يقول:

يا حادي العيس لا تشدو لمن فسقوا المرد خانوا اليتامى و المساكينا[2]

و بدل أن يشدو و يغني يأمره بالصيحان و التمرد بأن يصيح في الناس ليوقظهم من غفلتهم و غوايتهم يقول عيسى لحيلح :

صِحْ في القبائل قد طالت غوايتنا من كان يجمعنا قد بات ينفينا[3]

في هذه الأبيات عبَّر الشاعر بكل صراحة عما يراه أمامه من فساد وخذلان وفُجور، و قد حَشَدَ لذلك شخصية تراثية هي (حادي العيس)؛ وحوَّل وظيفته من الغناء والشدو إلى الصراخ و إطلاق الصيحات على الناس ليوقظهم و ينبههم من غفلتهم.

وهكذا نستنتج أنَّ الطلل في قصائد عيسى لحيلح الشعرية كان منطلقه و مبدأه الأول هو التأثر بشعر القدامى و الأخذ منهم و تقليدهم، مع تكييف تجربته الشعرية بما يتلاءم مع واقعه الاجتماعي والسياسي والثقافي، إذن فلقد لعب التراث بأبعاده التي ألقى ضلالها الوارفة على مقدمة الشاعر الطللية لعب دورا بارزا في تحديد و توجيه وصياغة التعبير والكلام و الرسالة التي أراد الشاعر تمريرها مُتخذا من الطلل وسيلة ومُعبرا لذلك.

---

[1] عيسى لحيلح: غفا الحرفان، ص: 32.

[2] المصدر نفسه، ص: 32.

[3] المصدر نفسه، ص: 32.

الفصل الثالث

شعرية المقدمة الطللية عند عيسى لحيلح (الدراسة الأسلوبية)

أولا/ شعرية اللغة

1/ المعجم الشعري للمقدمات الطللية:

2 / شعرية الجملة

3 / شعرية التقديم و التأخير:

ثانيا/ شعرية الإيقاع

1 / الإيقاع الثابت

2 / الإيقاع المتغير

ثالثا/ شعرية الصورة:

1/ الصورة عند القدماء و المحدثين:

2 / ينابيع الصورة عند الشاعر:

3 / أنواع الصورة الشعرية:

أولا/ شعرية اللغة

اللغة " هي المادة الأساسية المشكّلة لوجودنا الثقافيّ والحضاريّ، وبالضرورة هي الأساس أيضاً في عملية الإبداع الفنّيّ، لذلك فإن لكلّ أديب طريقة خاصة في استخدام الكلمة وتركيب الجملة من حيث النحو البلاغيّ. "[1] والشعر يتميز بلغته الشعرية الخاصة التي تختلف عن لغة الكلام العادي...و قد أكده بعض الدارسين، ونقاد الشعر حيث اعتبروا " الشعرية منوطة بالمعجم من ناحية، والنحو من ناحية أخرى، حيث تكون السيطرة لخطّ النحو على خطّ المعجم، لتشكيله حسب مقولاته المحفوظة، بما يخرجه عن المألوف، أي: ينقل الصياغة من منطقة الحياد التعبيريّ إلى منطقة الأدبية "[2]

و الشاعر يخلق لغته، ويبدع كلماته، فهو مثل الفنان يرسم بالكلمات، والصور البديعة، وهذا ما أشار إليه الشاعر ملا رمي Mallarmé حين قال " إننا لا نصنع الأبيات الشعرية بالأفكار، بل نصنعها بالكلمات وعرّف نفسه بالعبارة العجيبة التالية " أنا مركِّب "[3] وكما نعرف الشعر لا يتحقق إلا بخلق لغة شعرية خاصة، مع اعتماد التأمل، والخرق، والانزياح، والتكسير لثوابتها، و قوانينها. وهنا تكمن جمالية الشعر.

وهذا يعيه جيدا الشاعر عيسى لحيلح، ولذا اللغة في شعره لها طابع خاص، هي لغة إبداعية، ولذا هو خالق كلمات، وراسم صور.وهو يدرك أن الشعر ليكون شعرا لا بد له من لغة مغايرة للمألوف، لغة إبداعية، تعتمد على الانزياح، والخرق، والتجديد.

ربما التعرض للتشكيل اللغوي أو لشعرية اللغة على مستوى الدوال و البنى العلائقية التي تتشكل في لغة الخطاب الشعري سعيٌ إلى محاولة تحديد مجموعة من الخصائص المميزة للغة الموظفة في الخطاب الشعري.

---

[1] وادي طه: جماليات القصيدة المعاصرة، مطبعة دار المعارف بمصر،القاهرة ،ط2، 1989 ،ص:25.

[2] محمد عبد المطلب: قراءات أسلوبية في الشعر العربي الحديث،الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1995، ص:31.

[3] جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي، ومحمد العمري، ص:41.

فما تراها الخصائص التي تميزت بها لغة مقدمته الطللية ؟.

1/ المعجم الشعري للمقدمات الطللية:

لكل شاعر أسلوبه الخاص به، الذي يحتذيه و يلتصق به، و بالتالي يُعرف به كما أنَّ لبعض الشعراء مذهبا يميزه عن غيره و ينفرد به فيصبح صاحب مذهب خاص كما أنَّ لكل شاعر سمات و خصائص تظهر في شعره، و بالتالي يشتهر بها و تلتصق به.

ومن هنا فإن " الشعراء جميعا يتعاملون في شعرهم مع مادة واحدة هي اللغة مفردات و تراكيب، و لكننا نجد بعضهم أكثر فنية من الآخرين لا من حيث إن ألفاظ هذا الشاعر أحسن ولا أجمل و لا أرق و لا أعذب إلى آخر هذه الصفات، بل من حيث إن طريقة بناء هذا الشاعر للألفاظ تختلف عن طريقة بناء الآخر، و اختيار هذا يختلف عن اختيار ذاك، و قدرة خيال هذا الذي يتخذ التراكيب مادة له تختلف عن اختيار ذاك."[1]

إذن فإن لكل شاعر معجم شعري يوشح به شعره بألفاظ منه فيكثر من ورودها و تتميز كل منها بميزة دلالية و فنية في المقام الذي ترد فيه

وعيسى لحيلح الشاعر الجزائري استطاع أن يُؤلف لنفسه معجما شعريا و يستخدم ألفاظه كل حسب المقام المناسب له، حتى و إن استخدمها غيره أو ترددت عند غيره، فله معجم شعري سيطر على شعره بصفة عامة و على مقدمات قصائده؛ و بما أن المقدمات الطللية هي التي غلبت على مقدمات قصائده فإن معجمه الشعري لمقدماته يتألف من ألفاظ خاصة بالمقدمات التقليدية.

و يمكن تقسيم المعجم الشعري في مقدمة عيسى لحيلح الطللية إلى حقول دلالية، و كل حقل يضم أبرز الألفاظ التي تتصل به، و تندرج تحت معناه و هي كالأتي:

- **ألفاظ الأطلال**
- **ألفاظ الفراق و الوداع**
- **ألفاظ الشوق و الحنين**

و يمكن تفصيلها على النحو التالي:

أ – ألفاظ الأطلال :

[1] محمد حماسة عبد اللطيف: اللغة و بناء الشعر، ط1، 1992م، ص:31.

الأطلال باعتبارها لفظة عربية تراثية توارثها الشعراء العرب منذ العصر الجاهلي، استطاعت هذه الكلمة بما لها من دلالة قوية و مكانة عند الشعراء الجاهليين أن تتربع على قمة عناصر المقدمة التقليدية الطللية، فانتقلت هذه اللفظة و ما يتصل بها من العصر الجاهلي مرورا بالإسلامي ثم الأموي وصولا الى العصر العباسي إلى العصر الحديث..و قد احتضنها الشعراء الذين تعلقوا بالتراث و أصالته، مع ما طرأ في العصر الحديث من تطور و اختلاف في مظاهر الحياة و الفكر.

و عيسى لحيلح واحد من هؤلاء الشعراء الذين لم ينفصلوا عن تراثهم و قيمه الفنية المستمدة من الشعر العربي القديم.

وعن الألفاظ التي جاءت ضمن الأطلال و معناها فهي كالأتي: (الرسوم، الدمن المنازل، أثافي ....) و قد أورد كل لفظة بتصريفاتها المختلفة مفردة أو مجموعة أو مثناة ومن ذلك قوله:

ناديت ..ناديت، و الأطلال ساكنة و الجرح يغمرني و الأهل لاهونا[1]

و قوله:

ديار محتها من ورائي هواطل و صرٌ عقيمٌ قد تردد صاديا[2]

و قوله:

تبقى الرسوم تعفيها شمالية كالسطر في رمم الأوراق مكتوب[3]

و هناك ألفاظ أخرى تتصل بالأطلال و الوقوف بها مثل: السؤال، الربع، السقيا...من ذلك قوله :

سقيا لحي ظباه في الحشا سكنت ترعى ربيعه ما تبقي على أحد

سقيا لدار تعفَّتها شمالية و بُدّل الأهل بالغربان و الصرد[4]

و قوله :

واستنطق الربع هل بالربع من أحد إلا الثمام وجذم الحوض و السعف[1]

---

[1] عيسى لحيلح: غفا الحرفان، ص:30.

[2] عيسى لحيلح: وشم على زند قرشي، ص: 12.

[3] المصدر نفسه، ص: 30.

[4] المصدر نفسه، ص: 49.

و قد جاء توظيف هذه الألفاظ تارةً توظيفا تقليديا، و تارة أخرى يضفي عليها من روح عصره و مجتمعه – و لو بصورة فيها استحياء –.

ب – ألفاظ الوداع و الفراق:

لقد كوَّنت ألفاظ الوداع و البَيْن و ما يتصل بها لغة عيسى لحيلح من حيث توظيفها بشكل متميز له جماله و دلالته في مقدماته الطللية.

تعتبر هذه الألفاظ من أهم عناصر المقدمة الطللية، و أبرزها : الفراق– البين – النوى –الوداع– الجفاء...حيث وظفها بشكل مكثف و منظم؛ فقد يورد اللفظة الواحدة مرة أو مرتين في البيت الواحد، وقد يذكر لفظةً أخرى تدل على الوداع.

ومن النماذج الكثيرة نأخذ قوله في الفراق و البين:

ودِّع "أُمامة" آن البين يا كلف و لتبك أهلا كما حلوا قد انصرفوا[2]

نلاحظ من خلال هذا البيت توظيف الشاعر للفظتين من ألفاظ الفراق و هما: ودِّع (من الوداع و البين)، وهذا ما يُبين حالة الأسى التي يعيشها الشاعر من فراق و ألم **و وداع اجتماعي و روحي.**

و كذا قوله في النأي :

ينأى الحبيب تغذيه الأكاذيب فدمع عيني كقعر الدلو مثقوب[3]

و قوله في البين:

رُدي فؤادي للأحشاء رديه فالبين يقتـله و القرب يُحييه[4]

و قوله:

ما غيَّر البين من طبعي ومن خلقي هذه الحقيقة لم أنقص ولم أزد[5]

من هنا يتضح تفعيل عيسى لحيلح لدور هذه الألفاظ في مقدمته الطللية و انتقائه لأبرز الألفاظ التي تُعَدُ من دعائم المقدمة التقليدية المتعارف عليها و بالتالي الإكثار و

---

[1] عيسى لحيلح: غفا الحرفان، ص 78.

[2] المصدر نفسه، ص: 77.

[3] عيسى لحيلح: وشم على زند قرشي، ص: 30.

[4] المصدر نفسه، ص: 37.

[5] المصدر نفسه، ص: 44 .

التنويع في استخدامها مما يعطي صورة حية أمام المتلقي لقيمة ذلك الطـلل و الرسم؛ و بالتالي اعتباره تراثا لا بُدَّ من الاتصال به عن طريق توظيفه في المقدمات التقليدية و خاصةً الطللية و جَعْلِهِ عنصرا أساسيا تتبعث فيه ومنه روابط الاتصال بالماضي و الارتباط بالحاضر عن طريق التطوير و التجديد في استخدامه.

ج - ألفاظ الشوق و الحنين:

تزخر مقدمات قصائد عيسى لحيلح الطللية بألفاظ الشوق و الحنين للأحبة، ذلك أنَّه عمد في نظمه لمقدماته على إبراز عناصر هامة تدور حولها معاني قصائده منها:

إبراز مشاعره إزاء الفراق و البين الذي ألمَّ بالأحبة، و التي تتمثل في شوق الشاعر و حنينه لأحبته، ووصفه لحاله و حالهم، و ما يتبع ذلك من الحديث عن الدموع أو الوجد والبكاء ، الأسى ، الشوق ، الهوى ، الفؤاد و العين التي منها و فيها ينعكس منظر الشوق.

هذه الألفاظ جعلناها تحت مسمى واحد : ألفاظ الشوق و الحنين؛ لأن معانيها تندرج تحت سقف واحد أو متقارب .

من أمثلة هذه الألفاظ قوله:

أقبل صخراً..بالدموع أرشه فيرسل شوقا جذره في شفاهيا[1]

و قوله في قصيدته " مجنونة الحي ":

أ"مية" الصب مغمور بدمعته من لجة الشوق قد فرَّت شواطيه[2]

و قوله : و رحت أشربها حيناً و تشربني و الشوق يرسمنا شوقاً و يمحينا [3]

و قوله في عيناها:

عيناك!..ما بال عيناك العمى لهما دمع جرى أم دم من شوقهم يكف[4]

---

[1] عيسى لحيلح: وشم على زند قرشي، ص:12.

[2] المصدر نفسه، ص:37.

[3] عيسى لحيلح: غفا الحرفان، ص:31.

[4] المصدر نفسه، ص:78.

لقد تصدرت لفظتا البكاء و الدموع معجم عيسى لحيلح الشعري و كانت أكثرها ورودا في مقدماته الطللية، حيث جاءت لفظة البكاء في 15 موضعاً ..أما الدموع فوردت 19 مرة بصيغهما المختلفة من حيث الإفراد و الجمع و التنكير و التأنيث و التذكير.

من أمثلة ذلك قوله:

أتبكي ؟!- نعم أبكي هوايَ و أدمعي فما كان حبي زائفا أو مزوراً[1]

و قوله:

وما شحَّ دمع في هواهم و إنما فؤادي و دمعي من هواهم تصحرا[2]

و قوله:

إلامَ سأبكي من تولوا و أعرضوا و ساروا و ما ساووا – لعمري- حِذائيا[3]

و قد نجد دمجًا للفظتين معاً في بيت واحد، من ذلك قوله:

قد فرَّخ الدمع في أعشاش مقلته ما كان يضحكه قد عاد يُبكيه[4]

و قوله:

يا دار " مية " ضلَّ الركب دلينا تعفَّن الدمع و احمرت مآقينا[5]

و قوله في الدموع:

لو ينفع الدمعُ أنشرنا به رسما لكن دمعك لا يُحي و لا يرف[6]

من خلال ما تقدم من الشواهد نلاحظ توظيف عيسى لحيلح للدموع و البكاء توظيفا مكثفاً و منظماً، حيث اتكأ عليها في إبراز بعض المعاني التي يريدها، و استغل جميع المواقف و الفرص التي يمكن أن تُذكر فيها هذه اللفظة،، حيث إنَّ الدموع و البكاء لهما ثقلهما في المقدمات الطللية، فالدموع تنهمر بواسطة البكاء على الأطلال و حين

[1] عيسى لحيلح: وشم على زند قرشي، ص:7.

[2] المصدر نفسه، ص:7.

[3] المصدر نفسه، ص:12.

[4] المصدر نفسه، ص:37.

[5] عيسى لحيلح: غفا الحرفان، ص: 29

[6] المصدر نفسه، ص:78.

تَذَكُر الأحبة؛ و ذلك أنَّ الدمعة و العَبرة هي الوسيلة التي تُشْفي بعض ما يحسه المفارق يقول امرئ القيس:

و إنَّ شفائي عبرة مهراقة فهل عند رسم دارس من معول[1]

كذلك من الألفاظ : لفظة **القلب** (الفؤاد):

فلقد تردد في مقدمات الشاعر الطللية لفظة القلب و الفؤاد و شكَّلت في لغة المقدمة لفظةً رئيسة في معجمه الشعري لطلالياته، فالقلب موطن الحب و الهوى، وموطن الشوق و الحنين، و منبع المشاعر كلها من فرح و حزن، من هنا استغل عيسى لحيلح هذه الدلالة القوية و أحسَّ بمدى وقعها يقول :

و ما شحَّ دمعٌ في هواهم و إنَّما فؤادي و دمعي من هواهم تصحرا[2]

و قوله:

قفا نبك..قد ولَّى الحبيب مجافيا و أبقى فؤادي في عراءٍ منـاديا[3]

و قوله:

يا دار " مية " ما خنَّا أحبتنا لا .. بل أحبتنا يا دار خانونا

و يشهد الله ما بحنا بحبكم فالحب داء ..و لو بحنا تداوينا[4]

لقد صَنَّفَ (**يوسف وغليسي**) الشاعر عيسى لحيلح ضمن الطبقة الثالثة في حديثه و كلامه عن الخصائص الدلالية للمعجم الشعري للشعراء الجزائريين حيث قال: " و طبقة ثالثة ترفد ألفاظها من المعجم التقليدي القديم موظفةً إياها بدلالاتها القديمة تارةً و بدلالات جديدة تارةً، و يمثل هذه الطبقة كلٌ من عيسى لحيلح و عبد الله حمادي و الأخضر عيكوس و مصطفى الغماري.."[5]

---

[1] الزوزني: شرح المعلقات السبع، دار الكتاب العربي، بيروت لبنان، 1425هـ-2005م، ص: 18.

[2] عيسى لحيلح: وشم على زند قرشي، ص:7.

[3] المصدر نفسه، ص: 11.

[4] عيسى لحيلح: غفا الحرفان، ص: 29-30.

[5] يوسف وغليسي: في ظلال النصوص، تأملات نقدية في كتابات جزائرية، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2009، ص:21.

و يواصل حديثه عن عيسى لحيلح فيقول : " حيث يحفل معجم (عيسى لحيلح) – على سبيل المثال – بالألفاظ ملتقطة من المعجم الشعري الجاهلي و الأموي (الدار الدمنة، الأطلال ، الرسوم ، الحادي ، العيس ، الثمام ، السعف ، دار مية ..."[1]

لكن رغم ذلك لم يمنعه كما يقول يوسف وغليسي: " من عَصْرَنَةِ بعض تلك الألفاظ القديمة و شحنها بدلالات جديدة إذ أصبحت (الديار و الرسوم الدمن و الربع، و الأطلال) في كثير من قصائده تعني **القيم الأخلاقية المنهارة** "[2].

وهذا ما ذهبنا إليه في دراستنا لطلليات الشاعر حيث وظفها عيسى لحيلح تارةً بدلالاتها القديمة، وتارة أضفى عليها من تجربته الشعرية الاجتماعية والسياسية والرمزية، مظهرا مدى تمسكه بالتراث العربي القديم.

و حين نتمعن البيتين الموالين شعره:

أفقت من حلمي و الريق يبلعني وجدت "مية" في حضن صهيونا[3]

نلاحظ كيفية تصرفه في المعجم القديم إذ لم تعد "مية" عنده تلك المخلوقة (من ماء و طين) التي تغنَّى بها النابغة الذبياني أو التي شغلت (ذا الرمة) ..بل أصبحت تعني وطنا اسمه فلسطين..."[4] فقد تحولت "مية" من كائن بشري إلى رمزٍ شعري دال على تجربة شعرية جديدة عاشها الشاعر؛ وهي قضية فلسطين ، حيث شبه الشاعر فلسطين بـ " مية ".

ومما تجدر الإشارة إليه أنَّ اعتماد الشاعر عيسى لحيلح على الجناس و الطباق – كما سنرى ذلك في المستوى الإيقاعي إن شاء الله – قد ساعد كثيرا في تشكيل معجمه الشعري فلا يَرِدُ لفظةً إلا و يقابله ما يطابقها أو يجانسها، و من هنا أدرك الشاعر دور الفنون البديعية في موسيقى شعره و جماله و في زخرفته بألوان من البديع تعكس ظلالا عليه وارفة من جمال النظم و حسن الإيقاع و الموسيقى.

---

[1] يوسف وغليسي: في ظلال النصوص، تأملات نقدية في كتابات جزائرية، ص: 21.

[2] المرجع نفسه، ص: 21–22.

[3] عيسى لحيلح: غفا الحرفان، ص: 32.

[4] يوسف وغليسي: في ظلال النصوص، ص: 22.

ومما سبق نستطيع أن نسجل لعيسى لحيلح من خلال لغة مـقدمته الطللية (المعجم الشعري) أنها جاءت على شاكلة الشعراء القدامى حيث اعتمد في نظم مقدمته على اختيار ألفاظ متصلة بها منذ القديم ليرسمها رسما يعكس أصالتها مضيفا إليها بعضا من تجاربه الحياتية.

2/ شعرية الجملة:

لا شك أنَّ في دراسة الجملة أهمية كبيرة، و فائدة عظمى " إذ به يتم التواصل و التفاهم، و ليس هناك خطاب بما دون الجملة"[1] و لقد تعددت مفاهيمها بتعدد المعايير و الضوابط المتحكمة في ذلك كالبساطة و التركيب (بسيطة ، مركبة) و التركيب الداخلي للجملة (اسمية ، فعلية ، وصفية ..)

و إننا نريد من خلال دراستنا للجملة أن نعرف موقع المقدمة الطللية في جملة عيسى لحيلح الشعرية، و سنركز على بعض الجوانب التي أفصحت عن ذاتها و شكلت سمة شعرية أسلوبية مميزة، فالقصيدة هي التي تحدد لنا طريقنا إليها و طريقها إلينا من دون أن نفرض عليها قوالب نمطية جافة و عقيمة.

أ – المقدمة الطللية بين الجملة الاسمية و الفعلية:

تنوعت جملة مقدمة عيسى لحيلح الطللية تنوعا جعل منها لوحةً فنية بديـعة و قطعة موسيقية لذيذة.

لقد حَفَلَ النص الطللي اللحيلحي بالجملة الاسمية و الفعلية وكان لهما الحضور و الكثافة و الوقع و التأثير.لكن ما يلاحظ هو غلبة الجملة الفعلية على نظيرتها الاسمية و لذلك أسباب و دوافع...

إنَّ الحضور المكثف للجملة الفعلية دلَّ على عدم الثبات و الاستقرار في الحالة الشعورية و النفسية التي يعيشها الشاعر فلنأخذ مثلا الأفعال التالية: (تيمم.. ترد.. قفا.. شفَّني.. أجدد.. ينأى.. ردي.. جادت.. تأبد.. تنادى.. زمَّت.. أشم.. أضم.. خنا.. ناديت.. ودِّع.. اذرف...) فهذه الجمل الفعلية – وغيرها مما لم يُذكر – تُمثل حالة الأسى و الفقد و الذكرى و الحنين المنبعث من آن إلى آن عند عيسى لحيلح.

[1] أحمد شامية: في اللغة، دار البلاغ للنشر و التوزيع، الجزائر ط2002/1، ص: 36.

أمَّا الجمل الاسمية فقد وردت لتدل على حالة تلك الأطلال التي وقف عليها الشاعر، وأنَّه ثابت في موقفه من الوقوف على الأطلال لن يتغير و لن يترك الوقوف عليها ذلك " أنَّ الإخْبار بالاسم يقتضي الثبوت و الاستمرار على نحو ما بينما يقتضي الإخبار بالفعل التجدد و الحدوث آناً بعد آن.." نذكر منها : (الأطلال ساكنة..وشما..إن العواذل ..كأنه رجع، وشمٍ،..صر، عقيم،..مجنونة الحي،..رسوم وشوم، ..أرض خلاء، ظباء،..غراب. ...).

و بهذا تتكامل دلالة الجملة الفعلية مع دلالة الجملة الاسمية لتشكل لنا دلالة عامة يصنعها الوقوف على الأطلال.

ب – المقدمة الطللية بين الخبر و الإنشاء:

– الجمل الخبرية:

و هي جزء من الصياغة الأدبية للقصائد اللحيلحية بما فيها من منبهات تعبيرية لها بَصَماتها الجمالية و طبيعتها الاستمرارية و دلالتها على " ما يحتمل الصدق و الكذب لذاته بقطع النظر عن خصوص المخبر أو خصوص الخبر "[1]

و الجمل الخبرية إما أن تكون **مؤكدة أو منفية:**

✓ **الجمل المؤكدة:**

و قد كانت " **إنَّ** " أكثر التوكيدات الموظفة، من أمثلتها :

ما قلت للناس إنَّ البحر عاشقتي من بعض دمعتها تروي الملايينا

ما قلت للناس إنِّي قد هويت لظى و من حرائقها اخضرت روابينا[2]

و يقول أيضا :

و اذرف دموعك في جودٍ و في كرمٍ إنَّ الكرام إذا خان الصحاب وفوا

و انس العواذل لا تحفل بذكرهم إنَّ العواذل لن يوفوا ولو حلفوا[3]

---

[1] السيد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة، دار الجيل، بيروت، لبنان، د/ط ،د/ت، ص: 41.

[2] عيسى لحيلح: غفا الحرفان، ص: 29.

[3] المصدر نفسه، ص: 78.

فهذه الأبيات تتقاطع لتزيد من حدة الشحن للغرض البلاغي المقترن بالحال التي أضحى يكابدها الشاعر، و ما نَبْرَةُ الحزن و الأسى المنبعثة من هذه العبارات إلا مرآة عاكسة لموقف شاعر يبكي على الأطلال متذكرا سالف عهده التليد المجيد، مؤكدا على ضرورة البكاء و نسيان العواذل.

و يقول أيضا:

غنَّى الحداةُ مواويلا فصِحت بهم رُدُّوا فؤادي، إنَّ النار في كبدي[1]

إنَّ عيسى لحيلح يستعطف الحُداة لكي يردوا فؤاده و قلبه و روحه التي ذهبت و فُقِدَت، وقد استعمل "إنَّ" ليُؤَكِد لهم أنَّه لم يعد يحتمل فراق أحبته، وبأن النار تحرق قلبه و كبده من شدة الوجد و الحنين.

✓ **الجمل المنفية:**

و النفي خلاف الإثبات " و يسمى كذلك الجحد وهو من الحالات التي تلحق المعاني المتكاملة المفهومة من الجمل التامة و التعبيرات الكاملة، وكل معنى يلحقه النفي يُسمى منفياً "[2]

أما المعنى فهو " المضمون الذي وقع عليه النفي سواء أكان محتوى لجملة اسمية أو فعلية "[3]، و يم ذلك بأدوات تتموقع حسب حاجة الشاعر إلى استعمالها بما يتوافق مع مقتضى الحال...من هذه الأدوات التي وظفها عيسى لحيلح في مقدمته الطللية نجد :

لا : و تدخل على الجملة المثبتة بتعدد أشكالها فتنفي مضمونها، و تخلصها من زمن معين[4]، يقول الشاعر:

مجنونة الحي..لا دار و لا سند إلا الجنون يضم القلب ضُميه[5]

---

[1] عيسى لحيلح: وشم على زند قرشي، ص: 44.

[2] محمد سمير نجيب اللبدي: معجم المصطلحات النحوية و الصرفية، د/ط ، دار الرسالة، بيروت لبنان د/ت ص: 227.

[3] محمد سمير نجيب اللبدي: معجم المصطلحات النحوية و الصرفية، ص: 228.

[4] أنظر: عبد الله بوخلخال: التعبير الزمني عند النحاة العرب، جزآن، د/ط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1987، ج2، ص: 203.

[5] عيسى لحيلح: وشم على زند قرشي، ص: 38.

حيث يدل التركيب (لا دار ولا سند) نحويا على زمن الحال، و في اقتران هذه البنى غرض بلاغي إخباري عن وضع ذاتي مزرٍ أدى إلى تكرار " لا " في بيت واحد

أما مجيء " **لا** " و اختصاصها بالأفعال المضارعة يقول الشاعر:

و انس العواذل لا تحفل بذكرهم إن العواذل لن يوفوا و لو حلفوا[1]

و قوله: لو ينفع الدمع أنشرنا به رسما لكن دمعك لا يُحي و لا يرف[2]

و العبارات (لا تحفل) (لا يحي) (لا يرف)..تصب في غرض إظهار الحزن و اليأس بنظرة سوداوية يلفها الغموض من القادم.

ما النافية :

تدخل " على الجملة الفعلية المثبتة فتنفيها في الزمن الماضي إذا كان فعلها ماضيا أو في الزمن الحاضر إذا كان فعلها مضارعاً "[3]، و قد جاءت مقدمة عيسى لحيلح الطللية غنية بها، حيث لا تكاد تخلو مقدمة واحدة من وجود هذه الأداة النافية، حيث ينضوي توظيفها على عدة أغراض بلاغية متنوعة

يقول الشاعر:لـ" مية " دار ما ترد سؤالنا و لو ردت الدار الجواب لحيَّرا[4]

و قوله :

وما شحَّ دمع في هواهم و إنما فؤادي و دعي من هواهم تصحرا

و ما رقَّ من تهوى و لا لان قلبه و كانت وعود العاشقين تكبرا[5]

و قوله

و ما شفَّني رسم قديم و إنما بكائي لمن صادت بضحكٍ وفائياً[6]

و تالله ما أبكي ربابا و ميةً و لكنِّني المخدوع أبكي بكائيا[7]

---

[1] عيسى لحيلح: غفا الحرفان، ص:78.

[2] المصدر نفسه، ص: 78.

[3] أنظر: عبد الله بوخلخال: التعبير الزمني عند النحاة العرب، ج2، ص: 216.

[4] عيسى لحيلح: وشم على زند قرشي ، ص: 6.

[5] المصدر نفسه، ص: 7.

[6] المصدر نفسه، ص: 11.

[7] المصدر نفسه، ص: 11.

نلاحظ من خلال هذه الشواهد النزوع لاستعمال (**ما**) وتكرارها في القصيدة الواحدة ضمن متتالية كلامية.

و نلاحظ كذلك تنوع دخول "ما" على الأفعال الماضية و المضارعة و كل له دلالته يقول عيسى لحيلح:

يا دار " مية " ما خنا أحبتنا لا..بل أحبتنا يا دار خانونا

و يشهد الله ما بحنا بحبكم فالحب داء ..و لو بحنا تداوينا[1]

يكرر الشاعر هنا توظيف (**ما**) لينفي جملته و كلامه، فهو ينفي أن يكون قد خان أحبته، بل يؤكد أنَّ أحبته هم من خانوه.

أما باقي الأدوات النافية فلم يستعملها الشاعر في مقدمته الطللية إلا قليلا جداً، بل تكاد تكون منعدمة في بعض القصائد، إذن اقتصر النفي على الأداتين المذكورتين (**لا ، ما**).

- الجملة الإنشائية:

وهي جزء من خصائص الظواهر اللغوية النصية في مقدمة عيسى لحيلح الطللية، تنبثق عن بنى شعرية متضافرة قائمة على منطق لغة الشعر.

وإذا كان الخبر يُلقى لتحقيق دلالة أصلية إفهامية أو فنية إبداعية فإن " الإنشاء يقصد بدلالته التعبيرية إنشاء المعنى الذي يحرك مخيلة المتلقي، و ينير فكرة أو ليشيع مشاعر الذاتية دون النظر إلى عنصر المطابقة مع الواقع الخارجي أو عدمها "[2]

لذا يُعتبر في اصطلاح البلاغيين " ما لا يحتمل الصدق و الكذب لذاته "[3] و هو نوعين الأسلوب الإنشائي الطلبي و غير الطلبي؛ فالطلبي هو الذي يستدعي " مطلوبا غير حاصل في اعتقاد المتكلم و يكون بخمسة وسائل: الأمر و النهي و الاستفهام و التمني و النداء..."[4]

---

[1] عيسى لحيلح: غفا الحرفان، ص: 29-30.

[2] حفيظة أرسلان شاسبوغ: الجملة الخبرية و الجملة الطلبية، عالم الكتب، أربد الأردن، ط1 2004، ص: 25.

[3] السيد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة، ص: 54.

[4] المرجع نفسه، ص: 35.

و سوف نقتصر في دراستنا على **الأمر و الاستفهام و النداء** لشُغلهم مساحة خاصة في المقدمة الطللية عند عيسى لحيلح :

✓ **الأمر:**

هو طلب " حصول الفعل من المخاطب على وجه الاستعلاء "[1] ، و قد تنوعت صوره في المقدمة الطللية، فيأتي مقرونا بأساليب تمهيدية تُبدي كيف يتصرف المبدع في اللغة بكل ما فيها من فكر و إحساس و توهج تعبيري.

فالمظهر الأول يتجلى فيه الأمر عندما يوجه الشاعر خطابه إلى (دار مية) يقول:

يا دار مية ضل الركب دلينا تعفن الدمع و احمرت مآقينا[2]

حيث يُوجه الشاعر أمره إلى(**مية، و دارها**)، و ذلك بالفعل دلِّينا، وقد اختار الشاعر هذا الفعل بالذات لدلالته التي أراد توصيلها، فهو يريد الدليل و الهداية بعدما ضلَّ و تاهَ، و (مية ودارها) ليست حقيقة بل هي مجازية لأنه يقصد بها هنا فلسطين، وأمره هنا ليس على سبيل الاستعلاء بل هو تمني و توجُع لِمَا يُعانيه شعب فلسطين من كيد اليهود الغاصبين.

و في القصيدة نفسها يأمر الشاعر **(حادي العيس)** بأن لا يشدو و لا يغني... يقول:

يا حادي العيس..لا تشدو لمن فسقوا المرد خانوا اليتامى و المساكينا[3]

فهو أمر لهذا الرمز التراثي (**حادي العيس**) بأن لا يشدو، لكن لماذا..؟ لأن الغناء لا يكون للخائنين و الفساق من القوم ... بل إنَّ الشاعر أمره بأن يقرأ سورة ياسين – و التي تقرأ على الموتى في بعض المناطق – على هؤلاء القوم، و هذا دلالة على موتهم الروحي و المعنوي و موت ضمائرهم نتيجة بيعهم لقطعة أساسة من الوطن العربي و هي فلسطين.

يا حادي العيس هل أبصرت نكستنا هذه المواخير.. فاقرأ ذكر ياسينا[4]

---

[1] السيد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة، ص: 55.

[2] عيسى لحيلح: غفا الحرفان، ص: 29.

[3] المصدر نفسه، ص: 32.

[4] المصدر نفسه، ص: 32.

و في قصيدة (**ودِّع أمامة**) يجعل الشاعر من(أُمَامَةَ) موضوعا لقصيدته معارضا بها الأعشى ميمون يقول :

ودِّع أُمَامَة آنَ البَيْنَ يا كَلَفُ و لتبك أهلا كما حلوا قد انصرفوا
واذرف دموعك في جود وفي كرمٍ إن الكرام إذا خان الصحاب وفوا
وانس العواذل لا تحفل بذكرهم إن العواذل لن يوفوا و لو حلفوا
واصبر كما صبر الغادون تبعدهم عنك المطي ضحى و انزف كما نزفوا
واستنطق الربع هل بالربع من احد إلا الثمام و جذم الحوض و السعف[1]

إنَّ هذه المقطوعة تُجسد فعلا اعتماد الشاعر على أسلوب النداء في إبراز مقدمته الطللية، حيث نجد الأمر في كل بيت أو بيتين على أن نبرة الحزن و الأسى و التحسر و الوداع و البكاء تميز هذه الأفعال (ودع ، تبك ، اذرف ، اصبر..)

أما عن أغراضها البلاغية فهي تدل على دعوة الشاعر إلى مشاركته همومه و أحزانه و بكائه ووداعه...

حتى إنه لمَّا ينتقل من مقدمته الطللية إلى موضوع قصيدته فإنه يستعين بالأمر كذلك على طريقة أبي نواس فيقول:

دَعْ ذَا و أَلِّبْ شعوبا في مرابضها من همّها الجنس و التصفيق و العلف[2]

فهو أمر بِتَرك كل الأمور – التي لا طائل منها – و انتقال إلى توعية و تنبيه شعبك.....إذن فالأمر هنا كان غرضه التنبيه و التوجيه و الإرشاد...

و في قصيدة (**نداء إلى أبي الطيب المتنبي**) يُخاطب الشاعر عيسى لحيلح صاحِبَيْهِ و هو يقف على أطلال حبيبته معارضا امرئ القيس يقول:

قفا نبك .. قد ولَّى الحبيب مجافيا و أبقى فؤادي في عراءٍ مناديا[3]

فهو أمرٌ من الشاعر غرضه دعوة صاحبيه للوقوف معه في بكائه على أطلال أحبته و مشاركته لهمومه و أحزانه، فهو استعطاف و استرضاء لهما.

و يقول أيضا :

---

[1] عيسى لحيلح: غفا الحرفان ، ص: 77–78.

[2] المصدر نفسه، ص: 78.

[3] عيسى لحيلح: وشم على زند قرشي، ص: 11.

يا دار " مية " جادت بالدموع يدي ردِّي سؤالي، هل في الدار من أحد[1]

فصيغة الأمر (**رُدي سؤالي**) هنا غرضها التمني، لأن الشاعر يعلم أن هذه الدار لا تجيب و لا ترد سؤاله فهو يتمنى الإجابة؛ لأن سؤاله موجه إلى جماد (دار مية).

و غير ذلك من الشواهد الشعرية التي حفل بها أسلوب الأمر، الذي وظفه الشاعر و استعان به ليخدم مقدمته الطللية، لأنه في وقوفه على الأطلال حتما سوف يأمرها و يسألها... و يأمر أصحابه... لكن الغرض من كل هذا هو التمني و الدعوة لمشاركة الشاعر لهمومه من طرف هذه الديار و ما يرافقها من مظاهر و ظواهر.

✓ **الاستفهام:**

تنهض فاعلية الأداء عبر توظيف الأدوات توظيفا فعالا و متنوعا يُغني التجربة و يزيد من روعة النص، و كسر الرتابة و الملل؛ فيما لو جاءت النصوص في سمات تقريرية خالية من إشراك الأخر في الجوار و عدم السماح له بالدخول في عالم الشاعر و التفاعل مع الأحداث ، و هذا الأمر لا يحدث إلا عند توظيف تقنية الاستفهام.

يعد أسلوب الاستفهام أحد أساليب الإنشاء الطلبي في الجملة العربية لهدف مباشر أو لتجسيد تصور إيحائي جمالي غير مباشر في ذهن المتلقي و " الاستفهام هو طلب الفهم، أي طلب العلم بشيء لم يكن معلوما بواسطة أداة من أدواته"[2] يوظفه المبدع لأنه قد لا ينتظر من المتلقي إجابة أو رد محدد، و قد يقصد منه تثبيت تصور جديد عما يتحدث عنه و يتاح له ذلك بأدوات سميت بأدوات الاستفهام التي تُستعمل في أقسامه.

وعليه فأسلوب الاستفهام أسلوب لغوي أساسه طلب الفهم، و قد كان له حضور متميز في مقدمة عيسى لحيلح الطللية حيث نوَّع الشاعر منه بمختلف أدواته كل منها لها غرضها البلاغي و الجمالي.

فنجده يقول مثلا في طلليته (**وشم على زند قرشي**):

أتبكي ؟! – نعم أبكي هواي و أدمعي فما كان حبي زائفا أو مزوراً[3]

---

[1] عيسى لحيلح: وشم على زند قرشي، ص: 44.

[2] عبد السلام هارون: الأساليب الإنشائية، مكتبة الخانجي، ط5، 2001، ص: 18.

[3] عيسى لحيلح: وشم على زند قرشي، ص: 7.

في هذه الصورة من الاستفهام يورد عيسى لحيلح **الهمزة** ليطرح سؤالا على نفسه قاصدا منه التأكيد و تصديق البكاء على نفسه نتيجة الحب و الهوى الذي اعتراه..لكن الملاحظ هنا أن الإجابة عن هذا الاستفهام تأتينا مباشرة من طرف الشاعر دون فاصل و لا فواصل يقول (نعم أبكي هواي و أدمعي).

و في قوله:

أنادي ..أنادي ..! من تنادي ..؟ فكلهم عمُّوا ثم صمُّوا عن جميل ندائيا[1]

يوظف الشاعر أداة الاستفهام "**من**" و هي اسم يستعمل للعاقل و يستفسر بها عن الجنس...لقد نادى من وقف عليهم و بكى من أجلهم فعرفهم و عرفوه .. لكنهم ردوا الحب بالخيانة و والنداء بالإعراض فأصبحوا – في عرف الشاعر – من المجهولين الجاهلين لأنهم عَموا ثم صَمُّوا عن جميل ندائه إذن فقد أصبحت " من " هنا موجهةٌ للمجهول

و نجد في قوله أيضا:

أ"مية" الصب مغمور بدمعته من لجة الشوق قد فرت شواطيه

ما الجمر..ما النار إنْ قيسا بزفرته؟ ما النهر..ما البحر إنْ تجري سواقيه[2]

يُوظف عيسى لحيلح في هذه المقدمة الطللية (مجنونة الحي) اسم الاستفهام " **ما** " و هي تستعمل لغير العاقل، ويطلب بها في هذه الصورة السؤال عن معرفة حقيقة الشيء المستفهم عنه أو شرحه.

و قد جاء هذا الاستفهام مقرونا بين الشيء المستفهم عنه وهو (الجمر، النار و النهر ..) بالصَّب (الذي أصابته الصبابة و الحب و الهيام من "مية") و جاء الاستفهام هنا ليؤكد و يُقوِيَ المعنى الأول.

و يقول أيضا :

قد كان لي أمل في الوصل..كيف ذوى؟ و كان بالأمس يُحييني و أُحييه[3]

في هذه الصورة من الاستفهام استعمل الشاعر الأداة " **كيف** " التي هي اسم استفهام يستعمل للسؤال عن الحال، واستعمله للسؤال عن وصله وهواه و كيف صارت حالته،

---

[1] عيسى لحيلح: وشم على زند قرشي، ص 13.

[2] المصدر نفسه، ص: 37.

[3] المصدر نفسه، ص: 37.

فوصْفُ الحال ثابت في الاستفهام و هو يدل على الذبول و الموت لهذا الوصل الذي كان بالأمس يتبادلان التحية و المحبة و الحياة، و بهذا تتجلى صورة جماليته و شاعريته، فالمنوال البلاغي في هذا الأسلوب يكتسب لذته الجمالية من عمق التأثير الذاتي و الروحي للنفس البشرية التي تصطدم بالذبول و الموت و فقدان الأمل في الحياة فهو يقصد انعدام الصلة بين " مية " و بينه فكان لا بد من دموع تُخفف عنه بعض ما ألمَّ به.

و في قوله :

يا دار " مية " جادت بالدموع يدي ردي سؤالي هل في الدار من أحد[1]

في هذه المقدمة الطللية تبرز " **هل** " كأداة استفهام التي يطلب بها التصديق؛ أي معرفة وقوع النسبة أو عدم وقوعها لذلك تفيد جهل السائل بالحكم لأنها لطلبه "[2]

إن الشاعر هنا يطلب من دار مية طلبا يجهله فيسأل عنه بعدما أدرها بالإجابة عن سؤاله فقدَّم الأمر هنا على الاستفهام

و استعمال الاستفهام هنا تعبير عن عجزه و ألمه فلا صريخ و لا مجيب يرد سؤاله فهو في حيرةٍ و دهشة.

نجد أداةً أخرى للاستفهام استعمله الشاعر في طلالياته لكن مرة واحدة هي " **إلام** " في قوله:

إلام سأبكي من تولوا و أعرضوا و ساروا و ما ساووا –لعمري – حِذائيا

إلام فؤادي .. أستبيح محرما و أغضبه ربا لأرضي غوانيا[3]

الواضحُ من الأبيات أنَّ هذه الأداة تستعمل للسؤال عن الزمن والوقت، و كأنِّي بالشاعر قد ملَّ البكاء و الوقوف على أطلال من تولوا عنه و هجروه و رفضوا الرجوع إليه، بل أعرضوا و صدوا عنه، فالشكوى والألم والحسرة تفوح من هذه الأداة التي جعلت الشاعر يراجع تفكيره في عدم البكاء مستقبلا و التوبة و الرجوع إلى ربه راضيا.

تتميز الأدوات الاستفهامية التي وظفها عيسى لحيلح في مقدمات قصائده الطللية بأنها تصبُّ في خانة السؤال عن الديار ومن كان أهلها، وهل بقيت على العهد والوعد

[1] عيسى لحيلح: وشم على زند قرشي، ص: 44.

[2] السيد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة، ص: 62.

[3] عيسى لحيلح: وشم على زند قرشي ، ص: 12.

وما هي أحواله و أخبارها ...هذه أهم الأسئلة و الاستفهامات التي طلبها الشاعر في مقدمته.

✓ **النداء:**

النداء ظاهرة أسلوبية ثابتة في الشعر العربي، تَرِدُ في صور متنوعة لدى أي شاعـر، قصد التعبير عن المشاعر والأفكار، و هو يعني " طلب المتكلم إقبال المخاطب عليه بحرف نائب مناب (أنادي) المنقول من الخبر إلى الإنشاء "[1].

إنَّ بنية النداء في المقدمة الطللية عند عيسى لحيلح من البنيات الأسلوبية التي ترددت و اهتم بها الشاعر، وقد ظهرت في صورة نداء البعيد (**يا...**) التي يُنادي بها على بُعْد المخاطب من المتكلم مكانا و زمانا شخصه أو منزلته أو روحه أو استحالة الوصول ليه.

لقد استحوذت " **مية** " التي وقف عليها الشاعر – التي حوَّر مضمونها تارةً و تركها تارةً أخرى – النصيب الأكبر للنداء في طلالياته حيث خصَّها بالنداء عليها.

و " **يا** " هي الأداة التي تُوضع للبعيد، و بما أن مية الخاصة بالشاعر بعيدة عنه استعمل يا في قصائده يقول :

يا دار مية ضل الركب دلينا تعفن الدمع و احمرت مآقينا
يا دار مية ما خنَّا لكم ذمما ليس الخيانة من طبع المحبينا
يا دار مية ما خنا أحبتنا لا .. بل أحبتنا يا دار خانونا[2]

لقد حمل تكرار النداء بالأداة (**يا**) إصرار من الشاعر على تبليغ مية أنه لم يخنْ بل أحبائه هم من خانوه، لكن ما يستشف من هذا التوظيف أنه جاء تقليديا لم تظهر لمسة الشاعر فيه حيث أخذه من خلال معارضته للنابغة الذبياني، ولم يضف عليه أي مسحة فنية جديدة بل اكتفى بما قاله النابغة.

و جاءت كذلك **الهمزة** ضمن نداءات الشاعر – لكن بصفة قليلة – و قد كان ذلك لـ" مية " يقول :

[1] السيد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة، ص: 89

[2] عيسى لحيلح: غفا الحرفان، ص: 29.

أ"مية" الصَّب مغمور بدمعته من لجة الشوق قد فرت شواطيه[1]

لقد حاول الشاعر بطريقة تقنية أن يجعل " مية " حاضرةً و قريبةً منه باستعمال حرف النداء (الهمزة) الذي يقول عنه علماء البلاغة أنه يستعمل للقريب.

كذلك وجَّه الشاعر نداءه إلى مجنونة الحي يقول:

مجنونة الحي..لا دار و لا سند إلا الجنون يضم القلب ضميه[2]

الملاحظ أن الأداة محذوفةٌ و تقدير الكلام: يا مجنونة الحي، و لم يذكر الأداة لأنه أكثر من مناداتها حتى أتعب نفسه و أجهدها بلا جدوى و فائدة، فهي لا تسمع و لا ترد بل ظلت و ضلت في غوايتها و قُبْحِها، فالشاعر إذن اعتاد مناداتها حتى حذف الأداة التي لم تعد تقم بدورها أمام إصرار و عناد " مجنونة الحي ".

و ما نستنتجه من خلال توظيف النداء أنَّ بعضه كان تقليديا و لم يحمل دلالة جمالية شعرية، و هذا يرجع إلى توظيفه مباشرة دون إضفاء بعض الأدوات الفنية عليه حتى إنَّ المنادى نفسه لم يخرج من (مية ، و مجنونة الحي ..) اللتين وقف الشاعر بهما و عليهما، مع عدم إغفال بعض النماذج التي وُفق الشاعر فيها وبرزت لمسته بشكل ظاهر.

ج – المقدمة الطللية و امتدادها الزمني:

الطلل في واقع الأمر مكان وزمن، و جهة الزمان هنا نعني بها " اتجاهات الفاعلاتية في العملية الإبداعية و" جهة الزمن هي المحرك الحقيقي للعمل الإبداعي، أو بمعنى أدق مجموعة الأفعال تشكل العمل الإبداعي...فالأفعال الماضية بكل دلالاتها، و الأفعال المضارعة بكل دلالاتها ، لها من الإيحائية أو الرمزية / ما يشكل صورا جزئية تفضي بدورها إلى تشكيل صورة النص الكلية... "[3]

[1] عيسى لحيلح: وشم على زند قرشي ، ص: 37.

[2] المصدر نفسه، ص: 38.

[3] ذويبي الزوبير: سيميولوجيا النص السردي، رابطة أمل القلم، سطيف الجزائر، 2006 ط1، ص: 22–23.

إذاً فالعمل الإبداعي لا تقوم له قائمة إذا استنزفنا منه عامل الزمن، وهذا منطق و بداهة، فهي تحيى في العمل الإبداعي و الحياة " جوهرها زمن "، و إذا حاولنا رصد الزمن في المقدمات الطللية المدونة فإن منظار البحث سيسلط على الأفعال (الماضية والمضارعة و أفعال الأمر) و بإجراء إحصائي على **بعض وأهم** و **أبرز** القصائد الطللية خلصنا إلى وجود سبعة و عشرين و مائتين فعلا تتوزع كالأتي :

- أفعال الأمر: واحد و عشرون فعلا (21) .
- الأفعال الماضية: أربعة و تسعون فعلا (94) .
- الأفعال المضارعة: مئة و اثنا عشرة فعلا (112) .

وهذا ما يقابله النسب التالية :

الأمر يمثل 9.25 % من مجموع الأفعال المحركة لزمنية الطلل .

الماضي يمثل 41.40 % .

والمضارع يمثل النسبة الأعلى 49.33 % .

وإنَّ لهذا التفاوت في النسب مدلولاته حتما؛ حيث أن الطلل يعني بالضرورة الحديث عن ما مضى وفات _أحداث كانت ولم تعد _ وهو الجوهر الذي يؤدي بالمبدع إلى الإحساس بالفقد والهجر والخيانة أحيانا أو الإحساس بالحنين مما يدفعه للكتابة و إنتاج أثره الأدبي، لكن هذه النسب فاجأتنا فالمضارع الحاضر في الأغلب هو الغالب في الحديث عن الطلل عند عيسى لحيلح .و تفسيرنا لهذا أنَّ ذات الشاعر ترفض أن تكون رهينة الماضي بل إنها في مرحلة متقدمة تُحْيِي الحاضر كامتداد للماضي، كأنها وعت هذه الذات الشاعرة أن الغرق ذاكرة الماضي سيقضي في نهاية المطاف إلى النسيان أما سحب هذه الذاكرة إلى الحاضر وتعايش معها هو الشيء الذي ستضمن لها استمرارية و البقاء، إنه المخرج الجميل الذي خلص إليه الشاعر عيسى لحيلح للمحافظة على (الذاكرة حية) .

فيما يخص الأفعال الماضية:

تتوزع الأفعال الماضية على **مجالين** يشكلان مشاهد الطلل تشكيلا متتابعا زمنا، ويدخل ضمن هذا **المجال الأول** أفعالا مشرقة وموحية **بالسرور والحبور**: (رقت، أمطر، لان ، ذاب، اعشوشب ، جادت ، عني ....) الخ، أما في **المجال الثاني** الذي تَبِعَ الأول

مباشرة فهو مجال **الفراق:** (مضى ، ساروا ، أعرضوا ، تولوا ، باعت، غيَّر ، أخلفت خانوا ...) الخ .

وإنَّ هذين المجالين في تصادمهما يولدان حقلا من الثنائيات المتضادة هي مصدر الألم واللوعة والحسرة : (أمطر/ تصحر) و (جادت / شح) ، (صدقوا / كذبوا) (أبقى / ولى) و (وعدت / خلفت) ..... الخ

فلو لم تكن المحبوبة أخلفت من بعد ما وعدت ما شقَّ على الشاعر أمره، فلو أنها لم تعد أصلا و لم تفتح أمام الشاعر أبواب الآمال على مصراعيها لما كان تكبد وصد هذه الأبواب فجأة دون سابق إنذار.

وهذا حال الأفعال الماضية توزعت على مجالين متعاقبين لحظة التقاءهما تمخضت من الثنائيات المتضادة التي ألهبت شعور الشاعر وحزنه و مأساته.

أما عن الأفعال المضارعة:

فهي الأفعال المهيمنة على زمنية هذه المقدمات الطللية و الملاحظ في هذه الأفعال المضارعة أن ما يفوق نسبة 35 % منها منسوب إلى ذات الشاعر.

لقد أراد الشاعر أن يتملص من حصار الماضي رمز الغناء و الموت واستطاع أن يخطو خطوة إلى الأمام و ينقل نفسه للعيش في الحاضر؛ فإن ذلك لا يعني أنه تخلص من علامات حزنه للأبد، فهو يعيش في هذا الحاضر موقفا غنائيا حزينا ومفجعا ولا أدَلَّ على ذلك من تعاقب فعلي: (**البكاء**) و (**النواح**) عشر مرات على طول المقدمات .

إذا الزمن الطللي عند عيسى لحيلح خطا خطوتين في الماضي، و أخرى في الحاضر، فقد كان الزمن في خطواته الأولى خصبا معطاء يوحـــي بالوفاء الأبدي (**سأبقى كالقداح وخمرها**)، ثم غدا في خطوته الثانية مُراً مجدبا قفرا وخائبا جاء بالفراق المفجع (**و باعت عنا قيدي و كاسي و ساقيا**) لكن الشاعر استطاع أن يخطو بالزمن خطوة أخرى لكنها تحمل معها غنائية حزينة؛ فقد أراد عيسى لحيلح لذكراه الاستمرار في الزمن في حين قد يتوهم الملتقى أنه بتنبيهه للزمن الحاضر يريد أن ينسى.

3/ شعرية التقديم و التأخير:

من الجليِّ أنْ تكشف شعرية التقديم والتأخير عن العناية المبكرة بفن التشكيل الشعري واعتباره في صلب جماليته التي تتجاوز مجرد " انحراف الأصول" إلى ابتداع مستويات من التراكيب تجدد تجربة المتلقي بالنص ونسيجه المستحدث، وتنشئ بين الكلمات ألفة جديدة تنقلها من سياقها التركيبي المألوف إلى سياق مغاير يتم فيه إعادة انتظام الجمل بشكل يلفت القارئ.

هو ظاهرة لغوية أسلوبية، تتجلى في تغيير ترتيب العناصر التي يتألف منها البيت الشعري ويكون لقصد ما، أو لضرورة صوتية أو قصد إحداث توازن في البيت أو لتفادي الثقل، يقول عبد القاهر الجرجاني عن فضل التقديم و التأخير" :هو باب كثير الفوائد،جم المحاسن،واسع التصرف، بعيد الغاية لا يزال يفْتر لك عن بديعة، ويفضي بك إلى لطيفة، ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه،ثم تنظر فتجد .سبب أن راقك ولطف عندك، أن قدم فيه شيء وحول اللفظ عن مكان إلى مكان "[1].

أما(**محمد عبد المطلب**) فيقول" : الترتيب المعتاد لا يقدم أسلوبا بالمعنى الأدبي ،وإنما المخالفة في الترتيب هي التي تخرج بهذا الأسلوب من الابتذال إلى الجدة،كما أنها هي التي تدلنا على الغرض العام ،وفي نفس الوقت تعطي الدلالة المقصودة "[2] ، لأن فاعلية النص كله إنما تكمن في فاعلية وحداته الصغرى (الجملة) وما تقوم عليه في وظيفتها وعلى ذلك تترتب الوحدات الكلية في النص .والوحدة الصغرى تصبح لدينا بنية معرفية تدخل في بنية العمل الأدبي كله، ومن ثم تتكون للمتلقي بنية فنية بلاغية.

فأهمية دراسة الجملة تقودنا إلى دراسة النظام العام المحرك للغة الشاعر وأصول ترتيب عناصرها والفضل في توليد الدلالات من خلال الكشف عن مختلف الأساليب وملائمتها للتركيب النحوي واختراق حاجز التجوز في المتعارف عليه من اللغة لأننا" حين

[1] عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص:148 .

[2] محمد عبد المطلب: البلاغة و الأسلوبية،مكتبة ابنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة ط1، 1994، ص:337 .

نذكر التقديم فينبغي بداهة أن يُغنينا ذلك عن ذكر التأخير، لأننا حين نقدم الخبر فإننا في نفس الوقت نؤخر المبتدأ، وحين نقدم المفعول فإننا نكون قد أخَّرنا الفاعل"[1]

و بناء على ما سبق اتضح لنا بعد القراءة الفاحصة لطلليات عيسى لحيلـح وتراكيب جملته الشعرية اتضح لنا ورود التقديم و التأخير فيها على هيئات متنوعة ومختلفة ولعل مرد هذا هو الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر سواء بالاستقرار أو الاضطراب أو لطبيعة المجتمع الذي يعيش فيه الشاعر أو لدوافع وأهداف يعول عليها المبدع سواء بقصد أو بغيره فنجد :

✓ **صورة تقديم الجار و المجرور:**

نبدأ بهذه السمة لكثرتها، فقد شاعت في المقدمة الطللية اللحيلحية، ومن الأمثلة على ذلك:

أُجَدد دارا .. في الحنايا أخطها فظفري أقلامي و عيني دواتيا
أقبل صخرا.. بالدموع أرشه فيرسل شوقاً جذره في شفاهيا[2]

في هذه الصورة يقدم الشاعر الجار و المجرور (في الحنايا ، بالدموع) على الفاعل (أخطها، أرشه) لتأكيد معنىً يريد الشاعر أن يوصله إلى المتلقي و هو إبراز القوة الكامنة في داخله للدلالة على عِظم حبه و جلاء فقده، و فراقه لتلك الديار، و الدلالة كذلك على نفسية الشاعر التي يملؤها الشوق و الاحتراق بنار الحب، و الحنين إلى الديار.

و في صورة أخرى لتقديم الجار والمجرور على الفعل في الجملة الفعلية نجد قول الشاعر:

سقيا لدار ظباه في الحشا سكنت ترعى ربيعه ما تبقي على كبدي[3]

---

[1] أحمد درويش: دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، 1998، ص:169 .

[2] عيسى لحيلح: وشم على زند قرشي، ص:12.

[3] عيسى لحيلح: وشم على زند قرشي، ص: 49.

يتقدم الجار و المجرور (في الحشا) على الفعل (سكنت) في هذا المثال لمكانة **الحشا** المقصود به القلب و الفؤاد و دواخله النفسية و ما اعتورها من هم و حزن، و للدلالة على أن هذا الحي ملازم لقلبه و وجدانه لا يفارقه مهما طال الزمن.

لذا فهو يدعو له بالسقيا، إذن كان التقديم هنا للدلالة على أهمية المقدم و خصوصيته بالنسبة لهذا الحي و تعلقه به.

و كذلك نجد في قوله:

عيناك! .. ما بال عينيك العمى لهما!؟ دمع جرى أم دم من شوقهم يكف[1]

تقدم الجار و المجرور (من شوقهم) على الفعل (يكف) لعاملين أساسين: الأول : قد بدأ بيته بسؤال عن سبب العمى في عيني محبوبته، و الثاني هو الإجابة من خلال تصوير سبب وجود العمى في عينيها و هو لدمع جرى أصبح دما من شدة الشوق و الحنين أدى إلى إعماء عيناها، كذلك تقيدا بالروي الذي نُسجت عليه القصيدة.

✓ **صورة تقديم الحال على الفاعل:**

في قول الشاعر:

فسالت صديدا في فؤادي سهامها و ذابت كعطر في هواها سهاميا[2]

في هذه الصورة التأثيرية على تقديم الحال (صديدا) على الفاعل (سهامها) تقديمٌ لأفضلية تصوير الحال، و للدلالة على عمق حالته النفسية التي آل إليها بفعل السهام (سهامها).

✓ **صورة تقديم جواب الشرط على أداة الشرط:**

من ذلك قوله:

و حوِّري البرق.. إنَّ البرق قافيتي و لتطفِئي النجم إن ضوى و بي اتحدي[1]

[1] عيسى لحيلح: غفا الحرفان، ص: 78.

[2] عيسى لحيلح: وشم على زند قرشي، ص: 11.

نُعزي تقدُّم جواب الشرط على أداة الشرط دلالة أن المعنى يكتسب عنده أهمية أكثر، و يقيده بجملة الشرط، أيضا لطبع نوع من التشويق في المتلقي للاستفسار عن سبب طلبه إطفاء و ماذا يقصد من ذلك؟.

و في صور أخرى للتقديم و التأخير:

يقول الشاعر:

تَنادى أهيلي صباحا و راحوا فيا ليت شلوا و شُلَّ صباح[2]

فتقديم الجملة الفعلية (تنادى) على الفاعل (أهيلي) جاء لغرض بلاغي جمالي للدلالة على فعل المناداة و الذي يُعتبر السبب في رحيل أهله، فركز الشاعر على (تنادى) و قدمه لأن شُغله كان منصبًّا على المنادي الذي نادى أهله بالرحيل أكثر من شغله بأهله الذين رحلوا.

و غير ذلك من الأمثلة و الشواهد التي تبرز اعتماد و استناد الشاعر على هذه التقنية في جعل شعره ومقدمته الطللية تزخر بانحرافات تركيبية و تحولات للرتبة النحوية و الصرفية.

ومن الخطأ اعتبار التقديم والتأخير _ في الشعر عامةً و في مقدمة عيسى لحيلح خاصةً _ مجرد تصرف اعتباطي في قواعد التركيب، وإنما ينبغي اعتباره حركية فاعلة تفيد انتقال وتحول الكلام مما كان عليه في مألوف تصور السامع إلى انتظام جديد غايته السحر، مما يدل على أن شعرية التقديم و التأخير هي إحالة متواصلة على بنيات غائبة لا تدرك من ظاهر الخطاب، ولكنها تستنبط بالكشف و الاستدلال.

[1] عيسى لحيلح: وشم على زند قرشي، ص: 45.

[2] المصدر نفسه، ص:50.

ثانيا/ شعرية الإيقاع

إنَّ البحث عن مكامن الإبداع في النص تستوجب التوقف عند البنى الصوتية التي تمثل جزءا لا يتجزأ من هيكلة القصيدة و قد اعتمدنا تقسيم شعرية الإيقاع أو المستوى الصوتي على نمطين: نمط إيقاعي ثابت؛ وهو الذي له ثبات موقعي في البيت أو الجملة و يشمل الوزن و القافية، و نمط إيقاعي غير ثابت و هو الذي لا يملك ثباتا موقعيا في البيت أو الجملة.

1/ الإيقاع الثابت:

- **الوزن :**

يعد الوزن ركنا أساسا في البناء الشعري و مكونا جوهريا له، فهو عند ابن رشيق: " أعظم أركان الشعر و أولاها به خصوصية "[1]. و يقوم الوزن على أساس ترديد الأصوات و توزيعها بشكل متساو و متناسب و الوزن: " هو ذلك الإطار الموسيقي الذي يفرغ فيه الشاعر انفعالاته و تخيلاته "[2] و يتم ذلك وفقا للتفعيلات المشكلة للبحر الشعري

تأتي مقدمات عيسى لحيلح الطللية من حيث الوزن في إطار التشكيل التقليدي للعمود الشعري مع قلة قليلة من القصائد غير العمودية و قد توزعت فيما بينها بالشكل التالي و الذي يحتوي على **أهم** القصائد الطللية للشاعر عيسى لحيلح:

البحر	عدد القصائد	نسبتها
البسيط	7	63.63
الطويل	2	18.18
المتقارب	2	18.18

ما يُستخلص من هذا الجدول أنَّ عيسى لحيلح لم يستخدم في مقدمته الطللية غير ثلاثة بحور (البسيط * الطويل * المتقارب) من مجموع بحور الشعر العربي، ويمكن

[1] ابن رشيق: العمدة، ج1، ص:221.

[2] بديعة الخرازي: مفهوم الشعر عند نقاد المغرب و الأندلس..، ص:123.

تفسير ذلك بكون الشاعر يُؤْثر البحور الطويلة التي تُعَبِّرُ عن النَّفَسِ الطويل لصاحبها و تستوعب تجربته الشعرية.

ولقد اختلف النقاد في قضية علاقة الوزن بالقصيدة فذهب قوم[1] إلى أنه من غير الصواب أن نربط كل بحر بموضوع لا ينبغي أن يتجاوزه إلى غيره ذلك أنهم رأوا أن البحر الواحد قد كتبت به عدة موضوعات مختلفة حتى التناقض من دون أن يؤدي ذلك إلى القعود بالقصيدة و فشلها كمشروع فني فبحر الطويل مثلا كتبت به قصائد المدح و الهجاء و الرثاء و الغزل و غير ذلك فالوزن لا يعدو أن يكون ثوبا تلبسه المعاني.

غير أن طائفة أخرى ترى أن للبحر علاقة وطيدة بموضوع القصيدة ذلك " أن المعاني المختلفة تفترض بحورا مختلفة و لهذا يجب في صناعة الشعر اختيار البحر المناسب للمعنى المناسب ... حتى أن تسمية البحور مشتقة من صفاتها طولا و انبساطا أو خفة أو انشراحا و سهولة أو اضطرابا ... " [2]

و إذا كان ذلك كذلك فان كل مبدع حالما يشرع في نسج القصيدة تكون لديه طائفة من الانفعالات التي تبحث عن تجسيد إيقاعي يوافقها و يتلبس بها [3] و إنما تتم عملية اختيار البحر من طرف الشاعر عندما تتوافق انفعالاته مع الدلالات و الإيحاءات المنبعثة من إيقاع واحد

إذن فمعظم مقدمات الشاعر جاءت من هذا البحر و" هو من البحور التي تخدم ظاهرة الشجن فمع أنه يجود في التعبير عن القسوة إلا أنه في الوقت ذاته يجود في الجانب الشجني من الإنسان" [4]

- **القافية**

تناول النقاد القدامى القافية من حيث مفهومها و أنواع حروفها و قد اختلفوا في تعريفها و تحديد حروفها اختلافا كبيرا. و يعتبر تعريف **الخليل بن أحمد** لها هو التعريف

---

[1] يوسف حسين البكار: بناء القصيدة في النقد العربي القديم دار الأندلس، لبنان ط2، 1982، ص: 166.

[2] أدونيس _علي أحمد سعيد_: الشعرية العربية ص:26 – 28.

[3] رمضان صادق: شعر ابن الفارض: دراسة أسلوبية،الهيئة المصرية العامة للكتاب،1998 ص:30.

[4] عبده بدري: دراسات تطبيقية في الشعر العربي ذات السلاسل للطباعة و النشر الكويت 1988 ص:155.

المشهور و الذي يقول فيه " القافية من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذي قبل الساكن و القافية على هذا المذهب و هو الصحيح تكون مرة بعض كلمة و مرة كلمة و مرة كلمتين"[1] و تعد القافية الركيزة الثانية بعد الوزن في تشكيل الإيقاع الخارجي للقصيدة " فهي شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر "[2]

و لهذا كانت بنية مهمة و ضرورية في القصيدة العربية القديمة و ظلت سمة لها أهميتها في الدرس الأسلوبي، لذلك سأحاول رصد القيمة الموسيقية و الدلالية للقافية في مقدمات عيسى لحيلح الطللية في مدونته من خلال الوقوف على نسبة تواتر القوافي المطلقة و المقيدة ثم المردفة و المؤسسة كما أدرس حرف الروي من حيث نوعه و حركته بهدف الوقوف على اختيارات الشاعر في هذا المجال.

تتعلق القافية من حيث الإطلاق و التقييد بحرف الروي، فتكون مطلقة إذا كان الروي متحركا و تكون مقيدة إذا كان الروي ساكنا، و قد اختار عيسى لحيلح القافية المطلقة في جميع مقدماته الطللية العمودية ما وفَّر لها صفة الامتداد الصوتي و جاءت مطلقة لأنها توافق حالة الشاعر من حيث أنه يريد إطلاق ذكرياته و أشجانه الماضية.

و من أجل توفير الامتداد الصوتي لمقدماته لم يتوقف الشاعر عند توظيف القوافي المطلقة فحسب بل دعمها بالردف[3] فجاءت مجموعة من القصائد مردفة و ذلك بحروف المد الثلاثة

ففي قصيدة (كهربوا الضاد) تأتي القافية مطلقة مردفة بالواو يقول :

ينأى الحبيب تغذيه الأكاذيب فدمع عيني كقعر الدلو مثقوب[4]

فالواو (ردف) و الباء (روي) و الواو (وصل) و في القصيدة نفسها نجد تعاقب الردف مع الواو إلى الياء يقول :

تبكي و تكتب شعرا في محاسنها من صده الدهر ما يدنيه تشبيب[1]

---

[1] ابن رشيق: العمدة ج1، ص:135.

[2] المرجع نفسه، ج1، ص:135.

[3] الردف: هو حرف مد [ألف واو ياء] قبل الروي، ينظر: السيد أحمد الهاشمي: ميزان الذهب في صناعة العرب، ص:127.

[4] عيسى لحيلح: وشم على زند قرشي، ص:30.

فالياء ردف و الباء روي و الواو وصل و يمكن توضيح ذلك كما يلي:

تشبـيـبـــو

ردف روي وصل

و من نماذج قوافيه أيضا قوله في قصيدة يا حادي العيس لا تشدو:

يا دار مية ضل الركب دلينا تعفَّن الدمعُ و احمرَّت مآقينا[2]

فالياء ردف و النون روي و الألف وصل.

لقد حَشَدَ عيسى لحيلح كل الإمكانات الصوتية لحروف القافية (**ردف ووصل**) قصد إكساب مقدمته الطللية صفة القوة و الوضوح السمعي.

- **الروي:**

الروي هو الحرف الذي تُبْنَى عليه القصيدة و يتكرر في كل نهاية بيت من أبياتها، و إليه ترجع نسبة القصيدة فعلى ذلك نجد قصائد تسمى بالهمزية و السينية و الدالية و الروي (مشتق من الروية و هي الفكرة لأن الشاعر يتفكر فيه فهو فعيل بمعنى فعول أو مأخوذ من الرِواء بكسر الراء و الحبل الذي يضم به شيء إلى شيء لأنه يضم أجزاء البيت و يصل بعضها ببعض فهو فعيل)[3] و منه الروي هو الحرف الذي يشترك فيه قوافي أبيات القصيدة أو المقطوعة الواحدة أي هو الصوت المشترك فيه فلا يكون الشعر مقفى إلا بأن يتضمن على ذلك الحرف المكرر في أواخر الأبيات.

لقد كانت اختيارات الشاعر **للروي** وفق مجموعة من القصائد ذات المقدمات الطللية من خلال الجدول التالي:

القصيدة	حرف الروي	القصيدة	حرف الروي

[1] المصدر نفسه، ص:30.

[2] عيسى لحيلح: غفا الحرفان، ص:29.

[3] عدنان حقي: المفصل في العروض و القافية و فنون الشعر، دار الرشيد دمشق ط1، 1887، ص: 149.

وشم في زند قرشي	الراء	حديث على الدمن	الحاء
نداء إلى أبي الطيب	الياء	روحي تريد الشراب	الباء
كهربوا الضاد	الباء	أنت الصلاة	القاف
محاولة فاشلة	الميم	يا حادي العيس	النون
مجنونة الحي	الياء	ودع أمامة	الفاء
مكة الثوار	الدال		

يتضح من خلال الجدول أنَّ **مُعظم** طلليات عيسى لحيلح أجاد اختيار نوع الروي فيها، وجاءت خياراته في هذا المجال موافقة لما هو شائع في الشعر العربي حيث يرى **(إبراهيم أنيس)** أنَّ حروف الروي تنقسم بحسب درجة الشيوع في الشعر العربي إلى أربعة أقسام شائعة و متوسطة الشيوع و قليلة الشيوع و نادرة[1]

بالنظر إلى مقدمات عيسى لحيلح الطللية نلحظ أنَّ كل مقدمة طللية تحمل رويا مختلفا عن مقدمة أخرى إلا قصيدتين تحملان رويا واحدا و هو حرف الياء **(نداء الى أبي الطيب ـ مجنونة الحي)** فلحيلح ينتقي الحروف الأكثر شيوعا لِمَا تتوفر عليه من وضوح سمعي، كما أنها في معظمها من الحروف المجهورة مما يجعلها أكثر قوة و تأثيرا في الملتقى.

أما حركة الروي فوردت وفق الجدول التالي:

الحركة	عدد القصائد	النسبة المئوية

[1] إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص:248.

الضمة	03	27.27
الفتحة	05	47.93
الكسرة	03	27.27
السكون	00	00

ما يلاحظ في حركة الروي هو غياب السكون في مقدماته الطللية، و تقارب نسبة باقي الحركات و هذا ما يعني سيطرة الحركة، و يمكن تفسير ذلك برغبة الشاعر في إشاعة نوع من الحيوية و الحركية تتناسب و مقام الإلقاء القائم على التذكير و التذكر و هو مقام دعا الشاعر إلى اختيار روي متحرك قصد جذب المتلقي و إحداث التأثير السمعي فيه.

- **التصريع:**

يُعد من الأمور التي شدت انتباه نقادنا فاعتبروه ضرورة؛ ذلك أنه مذهب حُذَّاق الشعراء المطبوعين ممن لابد من إتباع سننهم و النسج على منوالهم، و التصريع " ما كانت عَروض البيت فيه تابعة لضربه تنقص بنقصه و تزيد بزيادته.."[1] ، " وهو يجري مجرى القافية و ليس الفرق بينهما إلا أنه في آخر النصف الأول من البيت و القافية في آخره"[2]، و لا يكون إلا في المطلع فيعرف به قبل تمام البيت و قافيتها. هذا و له فضيلة أخرى لما فيه من نغم يُحْدِثُ في أذن المتلقي ما يشد انتباهه فيدخل في عالم القصيدة أول وهلة.

و قد ظل عيسى لحيلح وفيا لأسلوب التصريع كما كان وفيا في توظيف الطلل في شعره، فهو يستعمله في مطلع قصائده و مقطوعاته، و ربما صرَّع في القصيدة الواحدة مرتين؛ و لا عيب في ذلك فهو كثير في أشعار العرب السابقين المجيدين إذ هو دليل على البلاغة و الاقتدار على الصنعة.

يقول عيسى لحيلح:

---

[1] ابن رشيق القيرواني: العمدة، ص: 149.

[2] ابن سنان الخفاجي: سر الفصاحة، دار الكتب العلمية لبنان ط2، 1982، ص: 188

قفا نبك..قد ولى الحبيب مجافيا و أبقى فؤادي في عراء مناديا[1]

يتجلى التصريع في اختتام مصراعي البيت الأول من القصيدة بمقطع صوتي واحد فالعروض و الضرب كلاهما على وزن فاعلن (جافيا– ناديا).

و قوله: ردي فؤادي للأحشاء رديه فالبين يقتله، و القرب يُحييه[2]

و قوله: يا دار مية جادت بالدموع يدي ردِّي سُؤالي، هل في الدار من أحدِ[3]

و قوله: تنادى أهيلي صباحا و راحوا فيا ليت شلوا و شل صباحُ[4]

و قوله: يا دار مية ضل الركب دلينا تعفن الدمع و احمرت مآقينا[5]

و قد أخذ التصريع عدة أشكال، بين اسمين { يدي ، أحد } و فعلين { رديه ، يُحييه } بين فعل و اسم { راحوا ، صباح }

إن هذا التطابق الصوتي على اختلاف أشكاله يُنِمُ عن اهتمام كبير يوُليه الشاعر لمطالع قصائده محققاً بذلك مطلبا جماليا عرفه القدماء في اهتمامهم ببناء البيت المفرد، حتَّى يستدعي أوله و آخره، و هو بذلك يَصْدُر عن حس جمالي راقٍ، حيث يتمكن من التوفيق بين الأصيل و المعاصر مبدعا تشاكلاً فنيا هو من خصائص اللغة الشعرية؛ التي تجعل من الشاعر مهندس أصوات[6]

و هو بهذا التصريع بين الشطرين استطاع أن يخلق تنسيقا صوتيا موسيقيا جماليا.

إنَّ التصريع جاء تلقائيا و هذا منحه جمالا، و الدليل على ذلك صعوبة إبدال كلمة بأخرى، و هو لم يكن قيدا حدَّ فيه الشاعر من حريته و إنما راجع إلى طبيعة الموقف الشعوري الذي انتابه لحظة نظم القصيدة، ومن هنا برز الجمال التعبيري.

- **الإيقاع البصري: (الفراغ المنقط)**

---

[1] عيسى لحيلح: وشم على زند قرشي، ص:11.

[2] المصدر نفسه، ص: 37.

[3] المصدر نفسه، ص: 44.

[4] المصدر نفسه، ص:50.

[5] عيسى لحيلح: غفا الحرفان، ص 29.

[6] جوزيف ميشال شريم: دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات بيروت ط1، 1984، ص: 91.

يُمثِل الامتلاء و الفراغ ملمحاً أساسياً يشدُّ المتلقي أولاً، اذ بمقدار ما تمتد الأسطر الشعرية يتقلص الفراغ، و كأنَّ الامتلاء يلتهم بياض الصفحة، و كأن الفراغ يُحاصِر سوادها، و لا يخلو هذا من دلالات تُنْبئ النصوص الشعرية عنها.

إنَّ ما يوَّلدُ الموسيقى في القصيدة الحديثة و المعاصرة ليست فقط التفعيلة، و أنواع تشكلها، إنما هناك أجزاء أخرى يجري توقيع الموسيقى بها، و منها التوزيع و التقسيم على مستوى جسم القصيدة و بهدف دلالي محدد[1]

وهذا يعني " أن البياض ليس فعلا بريئا أو فعلا محايدا، أو فضاءً مفروضا على النص من الخارج، بقدر ما هو عمل واع، و مظهر من مظاهر الإبداعية و سبب لوجود النص و حياته... إنَّ البياض لا يجد معناه.. و امتداده الطبيعي إلا في تعالقه مع السواد، إذ تُفصح الصفحة بوصفها جسدا مرئياً عن لعبة البياض و السواد بوصفه إيقاعا بصريا.."[2]

إنَّ الفراغ لا يستقلُّ عن مجمل البناء الكلي للقصيدة، ذلك أنَّه لا يمثل وحدةً مُضافة أو زينة خارجية مستقلة عنه، و إنما هي جزئية جوهرية من كيانه تتفاعل مع سياقه الكلي، و من ثَمَّ تتفاوت دلالته بحسب النصوص و سياقاتها المختلفة، و يُعبر عن دلالات كامنة في الذات المبدعة لم يتمكن التشكيل اللغوي من إيصالها ، و بهذا يُسهم الزماني و المكاني في إيصال الدلالة[3]

و قد تَشكَّل الإيقاع البصري في شعر عيسى لحيلح عامةً و مقدمته الطللية بصفة خاصة في شكل مميز و ظاهر و لافت للانتباه هو **الفراغ المنقط.** أما باقي مظاهر التشكيل الإيقاعي المكاني فلم تظهر بكثرة و لم تُشكل سمة أسلوبية بارزة، نذكر مثلا البياض و التقسيمات.

الفراغ المنقط:

[1] يمنى العيد: في معرفة النص، دراسات في النقد الأدبي، دار الآداب ، بيروت، ط4، 1999، ص: 106

[2] رضا بن حميد: الخطاب الشعري الحديث، من اللغوي إلى التشكيل البصري، مجلة فصول القاهرة العدد 2 ، جانفي 1996، ص: 99.

[3] المرجع نفسه، ص: 100.

إنَّ التشكيل المكاني أضحى دالاً يُحيل إلى النفس و انفعالاتها، و يُعبِّر عن حالات التوتر الإبداعي، لذلك يتكِئُ عيسى لحيلح على الفراغ المنقط في مواطن عديدة من قصائده للتعبير عن حالاته و ليُضفي دلالات مصاحبة للنص الشعري الطللي.

والأمثلة على ذلك كثيرة و جمَّة و لكننا سنكتفي بإيراد جزء منها ثم الحكم بعد ذلك عليها. يقول عيسى لحيلح:

قفا نبك..قد ولَّى الحبيب مجافياً و أبقى فؤادي في عراءٍ مناديا[1]

فهذه النقط تُحيل المتلقي إلى الزمن المخصص للبكاء، و كأن الشاعر يترك لنفسه و صاحِبَيْهِ و مُتَلَقيهِ مجالا زمنيا وقتيا للبكاء و الوقوف على أطلال أحبته. فهي دعوة للمشاركة و مواساة الشاعر في وقوفه على الأطلال.

وقد يُعبِّرُ الفراغ المنقط عن المسكوت عنه الذي يعمد المتلقي إلى استكماله بمخيلته، و قد ظهر هذا في الكثير من طلالياته نأخذ منها مثلا قوله في قصيدة حديث على الدمن:

و خانوا وفائي..فأين المفر؟ بعيني البحار، بكفِّي البطاح[2]

فإنَّ الشاعر هنا لم يوُرد السبب الذي أدى إلى خيانته، فسكت عنه متعمدا ذلك و جعله في خانة الأمور المسكوت عنه لغايات يراها الشاعر. و هنا يأتي دور المتلقي ليستكمل الحديث، و يُسْهِم في خلق النص، إنَّه يُشارك في عملية الإبداع، و يمتلك حرية أكبر في التأمل و التأويل تماما كما يُشارك في التجربة الشعورية من ناحية ..و يُشارك بفاعلية بملء الفراغات المنقَّطة المقصودة بوعي من الشاعر من ناحية أخرى.

إنَّ الحيز المنقط في هذه الأبيات:

نَوَاحُ ..! و ما أجْدَى نواح متيمٍ أواه..!! و ما يَشفي جراحي أواهيا

أجدد داراً..في الحنايا أخطها فظفري أقلامي و عيني دواتيا

أُقَبِلُ صخراً..بالدموع أرشه فيرسلُ شوقاً جذره في شفاهيا[3]

يُوَفرُ مسافة زمنية و مكانية لممارسة النواح و البكاء، و الحالة النفسية لهذا النائح الذي سكت عنه الشاعر تاركا للمتلقي استيعاب حالته .. ثم يواصل وقوفه على تلك

[1] عيسى لحيلح: و شم على زند قرشي، ص:11.

[2] المصدر نفسه، ص:50.

[3] عيسى لحيلح: و شم على زند قرشي، ص:12.

الديار و تجديده العهد بها تاركا لنا فراغا منقطا به نستكمل الكلام حسب السياق الذي جاء فيه.

إنَّ الفراغات المنقطة تُصبحُ موحيات تُؤَثِّرُ في المتلقي، وتأخذ الدلالات في التوالد و التناسل لا من فراغ و إنما تتأثر بطبيعة السياقات فحين يقول الشاعر:

عيناك !..ما بال عيناك العمى لهما دمع جرى أم دم من شوقهم يَكِفُ[1]

إنَّ الشاعر هنا ترك للمتلقي مساحة و فسحة وقتية لكي يُبْحِرَ في هاتين العينين ليعرفهما و يصفهما و يتعرف عليهما.

إنَّ دراسة الفراغ بشكله المنقَّط يحتاج إلى معرفة إنسانية واسعة لفك شفرتها ؛ و هي معرفة يجبُ أن تتجسد في قراءة حوارية تنتقل من النص إلى المتلقي، و من المتلقي إلى النص....و مثل هذه القراءة تطلق مجالا واسعاً أمام المتلقي للمشاركة في العملية الإبداعية .

إنَّ الفراغ المنقط في شعر عيسى لحيلح و مقدمته الطللية لم يأت عبثاً و إنَّما عن قصد وعمد، فشكَّلت بذلك حضورا جماليا و دلاليا و استطاعت أن تكشف عن انفعالاته و رؤيته الفنية و طريقة عمل مخيلته، إنها انفلات من مركزية الدال إلى تقنيات تشكيلية عمادها الأساسي السواد و البياض.

2/ الإيقاع المتغير

أ – البنية الصوتية للمقدمة الطللية:

إنَّ الصوت حينما يتردد في النص الأدبي– إنْ لم يكن مبالغاً فيه – يكون مرتبطا في الغالب بعاطفة الأديب من حيث قوتها و ضعفها.و تتغير دلالات الأصوات بحسب

[1] عيسى لحيلح: غفا الحرفان، ص: 78.

مواقعها في الكلمات أو في السياق " فصوت الحاء في المفردات الارتياح و السماح و النجاح يدل على السعة، و في لفظ الحجر يدل على التقيد و الحبس، فليس سواء وقوعه في أول الكلمة أو في وسطها أو في آخرها "[1]

وأهم مجال خصب لتوظيف هذه الأصوات هو النص الشعري. سنحاول إن شاء الله تعالى إبراز التشكلات الصوتية و آثارها الدلالية التي جادت بها قريحة الشاعر من خلال مقدماته الطللية.

في مقدمة عيسى لحيلح الطللية **أصواتا** كثيرة هي جملة أصوات اللغة العربية اختلفت مخرجا و تفاوتت ترددا كان لها دورها المنوط بها مما جعلها تؤدي أدوارا ووظائف متنوعة، و لقد تبين لنا بعد الإحصاء أن الأحرف المجهورة كانت أكثر ترددا في القصيدة الطللية اللحيلحية، وهذا ما يُوحي بأنَّ الشاعر يريد الجهر بذكرياته و أطلاله التي تذكَّرها والتي تحمل أبعادا مختلفة مع الإشارة إلى أن هذا الأمر لا يلغي دور الأحرف المهموسة بل على العكس فبضدها تتبين الأشياء.

الأصوات المجهورة و المهموسة:

هي وحدات صوتية متقابلة في درجة الاستعمال و قد أكد " الاستقراء على أن نسبة الأصوات المهموسة في الكلام لا تزيد على الخمس أو العشرين في المئة فيه، في حين أنَّ أربعة أخماس الكلام تتكون من أصوات مجهورة "[2]

– **الأصوات المهموسة:** منها : السين و الكاف و الهاء...

السين: لثوي احتكاكي دلَّ على التحسر و الأسف و عدم الرضا.

إلام سأبكي من تولوا و أعرضوا و ساروا و ما ساووا لعمري حذائيا[3]

الكاف: لهوي، حنكي، مهموس، انفجاري، جاء ليدل على الشكوى و الاستعطاف..

و تالله ما أبكي "ربابا" و "مية" و لكني المخدوع أبكي بكائيا[1]

---

[1] عباس محمود العقاد: أشتات مجتمعات في اللغة و الأدب، دار المعارف، القاهرة، ط5. 1982، ص:45 و ما تواليها.

[2] إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص:265.

[3] عيسى لحيلح: وشم على زند قرشي، ص 12

الهاء: حلقي، رخو، مهموس، دلالته الحسرة و الألم، و شدة الحب و الوجد.

ردي فؤاده للأحشاء ردِّيه فالبينُ يقتله، و القرب يُحييه[2]

القاف: حلقي انفجاري دلالته الحسرة و التألم ..

و قالت: سنبقى كالقداح و خمرها و باعت عناقيدي و كاسي و ساقيا[3]

– **الأصوات المجهورة:** منها: الباء، الدال، الراء، النون و الميم...

الباء: صوت شفوي مجهور انفجاري عمل على تكوين دلالات كثيرة منها: اللوم و العتاب..

ينأى الحبيب تغذيه الأكاذيب فدمع عيني كقعر الدلو مثقوب[4]

الميم: شفوي، مجهور، متوسط، دلَّ على الحيرة و الاستفهام ..

ما الجمر.. ما النار إن قيس بجمرته؟ ما النهر.. ما البحر إن تجري سواقيه؟[5]

النون: لثوي، أسناني، مجهور، متوسط، وُظِّف في أغلب السياقات فهو للذكرى و الحسرة و الأسف و الحزن..

يا دار مية ما خنا أحبتنا لا .. بل أحبتنا يا دار خانونا[6]

الدال: لثوي، أسناني، مجهور و انفجاري..دلَّ على إحساس الشاعر بالوحدة و الاغتراب..

أنادي..أنادي..من تنادي..؟ فكلَّهم عَمُوا عن ثُمَّ صمُّوا عن جميل ندائيا[7]

أما **أحرف المد** فقد وردت بنسبة لا بأس بها أتاحت للشاعر مدَّ صوته بالأنين و الآهات و ينفس عن صدره المفعم حزنا من خلال مد النفس، وإذا كان لا بد أن نسوق أمثلة من المقدمة الطللية فَلَنَا في قول الشاعر عيسى لحيلح شواهد كثيرة منها:

تيمم بالأه و صلى فأقصرا و جر إليه الزق جرا و كسرا[1]

---

[1] المصدر نفسه، ص:11.

[2] المصدر نفسه، ص:37.

[3] المصدر نفسه، ص:11.

[4] المصدر نفسه، ص:30.

[5] المصدر نفسه، ص:37.

[6] عيسى لحيلح: غفا الحرفان، ص29.

[7] عيسى لحيلح: وشم على زند قرشي، ص:13.

ففي هذا البيت أربعة مدود و يقول أيضا:

لِمية دار ما ترد سؤالنا و لو ردت الدار الجواب لحيَّرا[2]

في هذا البيت ستة (مدود) وهذا لم يأتي عبثا؛ حيث ساهم في تشكيل إيقاع البيت و مده بالمؤثرات التي يحتاجها للتعبير عن معانيه.

ب – موسيقى الكلمة

التكرار:

يرتبط التكرار بالشعر ارتباطا وثيقا فهو سمة فيه و بخاصة ما كان منه موزونا يقول عنه ابن رشيق " للتكرار مواضع يُحسن فيها و مواضع يُقبح بها فأكثر ما يقع التكرار في الألفاظ دون المعاني و هو في المعاني دون الألفاظ فإذا تكرَّر اللفظ و المعنى جميعا فذلك الخذلان بعينه و لا يجب للشاعر أن يكرر اسما إلا على جهة التشوق و الاستعذاب..."[3].

فالتكرار ظاهرة متعارف عليها في الشعر العربي القديم و قد ورد في صور مختلفة منها ما يعمد فيه الشعراء إلى تكرار لفظة أو حرف أو أسلوب أو اسم.

أ/ تكرار الحرف:

إنَّ تكرار الحرف هو أقرب ما يكون بالصوت المعزول فيرى (**بالي**) " أن المادة الصوتية تكمن فيها إمكانات تعبيرية هائلة.

فالأصوات و توافقها و النغم و الإيقاع و الكثافة و الاستمرار و التكرار الفواصل الصامتة كل هذا يتضمن طاقة تعبيرية "[4]

---

[1] عيسى لحيلح: وشم على زند قرشي، ص:6.

[2] المصدر نفسه، ص:6.

[3] ابن رشيق القيرواني: العمدة، ج2 ص:92.

[4] صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه و إجراءاته، مؤسسة مختار القاهرة، 1992م، ص:27.

إنَّ ظاهرة تكرار الحرف موجودة في الشعر العربي، و لها أثرها الخاص في إحداث التأثيرات النفسية للمتلقي فهي قد تمثل الصوت الأخير في نفس الشاعر أو الصوت الذي يمكن أن يصب فيه أحاسيسه، أو قد يرتبط ذلك بتكرار حرف داخل القصيدة الشعرية تكون له نغمته التي تطغى على النص

إنَّ تأثير الجرس الموسيقي لألفاظ الشعر على المتلقي يرتبط بالطبيعة الصوتية لحروف اللغة العربية و طريقة تأليفها في إيقاع داخلي يناسب الحالة الشعورية للمبدع إذ أن الحرف المجرد لا يعبر عن شيء و ليس له قيمة موسيقية بمفرده و إنما يكتسب الحرف خصائصه الإيقاعية نتيجة ارتباطه بالكلمة داخل البنية الشعرية و قد تتغير قيمته الصوتية تبعا لاختلاف موقعه من كلمة لأخرى.

تعد ظاهرة التكرار الصوتي لبعض الحروف في القصيدة الشعرية من الوسائل التي تثري الإيقاع الداخلي بواسطة ترديد حرف بعينه في الشطر أو البيت أو مزاوجة حرفين أو أكثر و تكرار ذلك في مقطع شعري يعكس الحالة الشعورية للمبدع و قدرته على تطويع الحرف ليؤدي وظيفة التنغيم إضافة إلى المعنى، و من هنا يمكن الحديث كما قال **(جون كوهين)** " عن تماثل صوتي داخلي بالمقارنة مع التماثل الصوتي الخارجي الذي تكونه القافية "[1]

إنَّ استقراء ظاهرة تردد حروف بذاتها لدى شاعر معين أمر يتطلب جهدا مضاعفا حيث يجب استناد إلى علوم لغوية أخرى كاللسانيات و فقه اللغة.

و في مقدمة عيسى لحيلح الطللية تتردد حروف دون أخرى قد يتعذر تتبعها عبر جميع مقدماته الطللية مما يدفع الباحث إلى اختيار نموذج من هنا و آخر من هناك ثم يعمل على كشف جمالياته و بلوغ نتائج تنسحب على طللية عيسى لحيلح في مدوناته الشعرية كلها و قد وقع الاختيار على قصيدة (حديث على الدمن) في المجموعة الشعرية " وشم في زند قرشي " وأول ما يشدنا فيها تردد بعض الحروف بشكل مكثف

[1] جون كوهين بنية اللغة الشعرية تر: محمد الوالي و محمد العمري، ص:82.

كحرف الحاء الذي أحصيَ فيما يزيد عن 24 مرة في مقدمته الطللية أي وروده في 24 كلمة (كلمة فيها حرفين) يقول عيسى لحيلح :

تنادي أهلي صباحا و لراحوا فيا ليت شلوا و شل صباح

....

وحيدا وحـيدا ألف ديار سقتها دموعي محتها رياح[1]

إنَّ إلقاء نظرة فاحصة على الكلمات التي تضمنها حرف (الحاء) توحي لنا بأنها تصب في حقل الجراح و الألم الذي يعانيه الشاعر؛ فأهله غادروا صباحا و بكى دموعا كالبحار و بقى وحيدا جريحا، فتكرار هذا الحرف يُجَسِدُ حالته النفسية و ما آلت إليه بعد فقد و رحيل محبوبته و أهله يقول:

أقلِّبُ طرفي بذات الجمال أُذَوِّبُ جرحًا فتحيا جراح[2]

إلى جانب حضور الحاء نلحظ وجود حروف أخرى كالواو و اللام و الهاء...

أما قصيدة (يا حادي العيس لا تشدو) في مجموعته الشعرية " غفا الحرفان " فنلحظ تكرار حروف كثيرة و كان أوفرها حظا هو حرف العين و النون، و قد كان تكراره في كل بيت من القصيدة حيث لم يخلُ بيت من هذا الحرف بل حتى عنوان القصيدة حمله هذا الحرف، و هو يحمل معاني الوداع و الفراق و الدموع و البعد يقول عيسى لحيلح :

ودع أُمَامَة آن البين يا كلف و لتبك أهلا كما حلوا قد انصرفوا

واذرف دموعك في جود و في كرم إن الكرام إذا خان الصحاب وفوا

وانس العواذل لا تحفل بذكرهم إنَّ العواذل لن يوفوا و لو حلفوا

واصبر كما صبر الغادون تبعدهم عنك المطي ضحى و انزف كما نزفوا

واستنطق الربع هل بالربع من أحد إلا اللثام و جذم الحوض و السعف

كأنه رجع وشم في عروق يد أو من بلى قدم قد جددت صحف[3]

---

[1] عيسى لحيلح وشم في زند قرشي ص:50.

[2] المصدر نفسه، ص:50.

[3] عيسى لحيلح: غفا الحرفان، ص:77-78.

إنَّ القارئ لهذه الأبيات الشعرية يلحظ بشكل واضح الحضور القوي و المكرر لحرف العين الذي أعطى نغما موسيقيا لهذه الأبيات، وحمل المعاني النفسية و الاجتماعية التي تختلج الشاعر من ألم الوداع و الدمع و البعد.

ب/ تكرار الكلمة:

لأية كلمة وظيفتها داخل النص الذي تكونه و يحتويها، فإذا تكررت لفتت إليها الانتباه و أكدت ما جاءت من أجله أول مرة و ظلت ذات أهمية لدراستها،

و في مقدمة عيسى لحيلح الطللية وقفنا على كثير من الكلمات ترددت عدة مرات و الجدول الأتي يوضح ذلك:

الكلمة	ترددها وتكرارها
البكاء	15
الدمع	18
الأطلال	06
رسم	05
مية	15
الحي	10
الدار	12

نظرة عُجلى في الجدول تمكننا من استنباط الملاحظات الآتية:

– استبدت الأسماء و الكلمات ذات المعجم الشعري القديم و كانت (مية والبكاء، و الدموع، والدار) في طليعة الكلمات المكررة بكثرة، و هذا ما يدل على وقوف الشاعر على الأطلال و بكاءه عليها لكن بطريقة مختلفة. إلى جانب هذه الوظائف التي يمنحها التكرار البسيط نجده يمنح النص وظيفة إيقاعية موسيقية،

– و قد جاء تكرار الكلمة على أنماط متعددة **كالتكرار الأفقي أو التكرار العمودي (الرأسي)** أو جاء عبارة عن **تكرارات متجاورة**

التكرار الأفقي: يأتي هذا التكرار في مقدمة هذه الأنماط و أهمية و أكثرها انتشارا و شيوعا في طللية عيسى لحيلح و هو عبارة عن تكرار كلمة أو أكثر في بيت واحد يقول عيسى لحيلح :

لـ مية دار ما ترد سؤالنا و لو ردت الدار الجواب لحيرا[1]

تكرار لفظة (الدار) يوحي بمدى تعلق الشاعر بالدار و إلحاحه في السؤال و طلب الجواب، فما منحتهُ تكرار كلمة الدار عند قراءتها يعد قيمة فنية بحيث يكسب الإيقاع ميزات يصعب أن يكتسبها بدون هذه التكرارات و هي لا تُنتَجُ لضعف الشاعر أو لعدم قدرته على الإتيان بغيرها مما يخدم أفكاره و مشاعره؛ و إنما هي أسلوب فني تعبيري له دلالته الإيحائية،

و قد كان لتكرار الأفعال حضور فاعل عند الشاعر لتزاحم الأحداث و الذكريات التي مرت في حياته و كثرة المصائب و الهموم التي واجهته، فكان الفعل أكثر قدرة على التعبير عن هذه التحولات الزمانية بأشكالها المختلفة لنقل تجربته الخاصة به.

لقد سعى عيسى لحيلح من تكرار الفعل إلى أن يجعل منه حدثا فاعلا سواء أكان ماضيا أو حاضرا أم مستقبلا ليستوعب جزئيات حياته و همومه.

يقول عيسى لحيلح :

و تالله ما أبكي ربابا و مية و لكني المخدوع أبكي بكائيا[2]

إنَّ تكرار الفعل المضارع (أبكي) أفاد حالة الشاعر النفسية فهو دائم البكاء، و هذا إذا علمنا أن دلالة فعل المضارع أنه يتضمن الحاضر و الماضي؛ أي أن الشاعر بكى لكنه مازال يبكي و تكرار هذا الفعل زاد من معاناة الشاعر و صرخاته التي يسعى للبحث لها عن مخرج و تنفيس، و لذلك جعل من هذا الفعل وسيلة للتأكيد على هذا المعنى و يقول أيضا :

[1] عيسى لحيلح: وشم على زند قرشي، ص:6

[2] المصدر نفسه، ص:11.

و اصبر كما صبر الغادون تبعدهم عنك المطي ضحى و انزف كما نزفوا[1]

في هذا البيت نجد تكرارا لكلمة (اصبر، صبر) فهي كلمة واحدة جاءت في زمنين مختلفين الأمر و الماضي، و هذا ما يبرز الجانب الموسيقي لهذا البيت الشعري، إذ يتكرر الفعل مرتين مما أوصل الصياغة إلى درجة عالية من الوجد الإيقاعي و النشوة اللغوية إذ تتصاعد البينة الموسيقية من جراء هذا الترديد و يصبح كل فعل رمزا تتكثف حوله دلالات أبيات، فالألفاظ المكررة بوجه عام هي مصادر الإثارة و شد الانتباه.

نجد كذلك **التكرار الرأسي** المتمثل في تكرار عبارة معينة في صدر مجموعة متوالية من الأبيات أو عَجُزها، و غاية هذا النمط تأكيد المعنى و الإلحاح عليه، ففي قوله :

قفا نبك..قد ولَّى الحبيب مجافيا و أبقى فؤادي في عراء مناديا

وما شفَّني رسم قديم و إنما بكائي لمن صادت بضحك وفائيا

وتا الله ما أبكي ربابا و مية و لكني المخدوع أبكي بكائيا[2]

كرر الشاعر كلمات (نبك ، بكائي ، أبكي ، أبكي ، بكائيا) بشكل رأسي معمق ليشكل منها مساحات واسعة و فضاءات ممتدة داخل النص الشعري، فهذه الألفاظ ترتبط ارتباطا دلاليا مع الأسى و الفراق و الحنين و الشكوى والألم، لأن إحساس الشاعر بالاغتراب الوجداني جعله يوزع دوائر الإيقاع المكاني * البكاء * حتى لا يدع مجالا للشك فقد جعل الشاعر البكاء كبؤرة دلالية في القصيدة الطللية لذلك نراه يصر على أداء هذه الرؤية بأسلوب معين و بكلمات تثري هذه التجربة، فالصيغة الطبيعية للفظة " الدموع " تعني الفراق و الشدة و المحنة و التعب و كل هذه المعاني تدل على حالة الألم و الضيق و التشتت و التمزق، و الضياع الروحي التي يعاني منها الشاعر

ومن هنا يمكن القول إنَّ الوحدة المكررة تضيف معنى آخر إلى القول الشعري فالتكرار إذن يعطي تنغيما مميزا في المقاطع من خلال التموجات الإيقاعية التي يحدثها تبعا لحالة الشاعر النفسية

[1] عيسى لحيلح: غفا الحرفان، ص:78.

[2] عيسى لحيلح: وشم على زند قرشي، ص:11.

أيضا **التكرار التجاوري** و هو تكرار كلمتين أو أكثر في كل مقطع من مقاطع البيت الشعري بحيث تكون اللفظتان متجاورتين و تكون الدوافع لهذا النوع من التكرار في تحقيق النغمية و تكثيف المعنى لان للتكرار التجاوري خفة و جمالا و لا يغفل أثرها في النفس حيث إن الإيقاع المتناسق و المنسجم يشيع في القصيدة لمسات عاطفية وجدانية، فله دور بارز في هندسة الفقرات و إيقاعها، لأنه يسهم في تجانس النص و تلاحم أجزائه،

يقول عيسى لحيلح في قصيدته (روحي تريد الشراب):

رسوم وشوم..و أرض خلاء ظباء..غراب يغني غرابا
ويهفو سراب لثدي سراب و يروى..خراب يرضى خرابا
وشيح ينوح..و حوض جريح فساد..رماد تذرى و ذابا
صفير..هبوب..دماء..وقيح وريح تجوع تسف التراب
تلف..تلف..كعين الغريب و تعوي كذيب ينادي ذئابا[1]

فتكرار هذه الكلمات المتجاورة (غراب غرابا) (سراب السراب) (الخراب، الخرابا) (تلف ، تلف) (ذيب، ذئابا) يعطي القارئ هزة و مفاجأة مع التعبير و جماله.

ويوظف الشاعر الجرس الصوتي للحروف المتكررة أدت إلى تكثيف الدلالات و تشكيل حركة تتابعية تُغْنِي بنية النص الشعري على الصعيدين اللفظي و الدلالي معا.

إنَّ أغلب التكرار التجاوري في المقدمة الطللية عند عيسى لحيلح يحمل دلالةً و حضوره ليس عابرا بل مقصودا يُرَادُ من وراءه تحقيق أهداف نصية لغوية موسيقية و قد وقعت الكلمات متجاورة في العديد من مقدماته الطللية

و نجده يقول أيضا :

ما أتعس الصب..ما أشقى تعلله بالطين...إذ أهله قد أصبحوا طينا[2]

و يقول أيضا:

واستنطق الربع هل بالربع من أحد إلا اللثام و جذم الحوض و السعف

[1] عيسى لحيلح: وشم على زند قرشي، ص:54.

[2] عيسى لحيلح: غفا الحرفان، ص:30.

تأبد الحي و الأحياء عامرة وا وحشة الروح أما أبكي وما أصف[1]

يتحول هذا التماثل السطحي الإيقاعي الناتج عن المجاورة التكرارية إلى تماثل يؤكد حركية المعنى السياقي حيث تعزز الكلمات المكررة المتجاورة من مثل (الطين، طينا) (الربع، الربع) (الحي ، الأحياء) المعنى الذي أراده الشاعر في إيقاع يبدو ظاهريا أنه تكرارات سطحية لفظية تطفو على سطح النص لكنها تتوغل في أعماقه مؤكدة المعنى مقوية له.

ج/ تكرار الجملة:

و هو تكرار يخص السياق الشعري فقد " يكون تكرار جملة أو عبارة بذاتها و قد لا تتكرر بذاتها، ويتم ذلك بإعادة صياغتها مرة أخرى عن طريق التغيير في العلاقات التركيبية بين الجملة..."

و قد وقع تكرار الجملة في المقدمة الطللية اللحيلحية عدة مرات منه:

- جملة أ" مية " : وردت ثلاث مرات ، و فيها يتجلى النداء الصريح لـ مية
- جملة " يا دار مية ": وردت خمس مرات و هو نداء صريح كذلك لـ مية
- جملة " مجنونة الحي " : ثلاث مرات ، و هو نداء حذفت منه الأداة
- جملة " وحيدا وحيدا " : و تكررت ثلاث مرات ، و جاء تكرارها ليؤكد الوحدة التي يعيشها الشاعر و التي تجسدت في لأبيات القصيدة.

يمكننا أنْ نستخلص من خلال هذه الجمل المكررة بعض النتائج العامة عن التكرار في طللية عيسى لحيلح:

-إنَّ التكرار يتناسب مع وقفات الذكرى و التأمل و الوقوف على ما مضى، فأكسبها (المقدمة الطللية) طاقة جديدة في الأداء و زاد أصواتها ائتلافا و انسجاما ، و مضمونها وضوحا و جلاءً.

-إنَّ أغلب أنواع التكرار في شعر عيسى لحيلح يفجر طاقة دلالية و جمالية.

[1] المصدر نفسه، ص:78.

-إنَّ التكرار قد يأتي لغاية جمالية إذ استطاع الشاعر توظيفه في بلورة رؤيته و تأكيد موقفه.

-إنَّ التكرار خاصية بنائية و مكون أساسي من مكونات نصوصه الشعرية عامة و مقدمته الطللية بصفة خاصة؛ عبَّر عن كثير من جوانبه النفسية و الفكرية و عكست نظرته للحياة و الواقع.

-تتدرج معظم أنواع التكرار عند عيسى لحيلح ضمن اللغة المعجمية القديمة

-كذلك تحمل طابعا دراميا مأسويا.

- **التصدير**:

هو نوع من التكرار يشبه الترديد إلا أن اللفظة المكررة تخص القافية و يُعَرِّفُهُ **(ابن رشيق)** بقوله " هو أن يرد أعجاز الكلام على صدوره فيدل بعضه على بعض و يسهل استخراج قوافي الشعر...و يُكسب البيت الذي يكون فيه أبهة و يكسوه رونقا و ديباجة " [1] و قد قسَّم ابن المعتز التصدير إلى ثلاثة أقسام هي :

الأول: أن تكون آخر كلمة من البيت موافقة لأخر كلمة في الشطر الأول.

الثاني: أن توافق آخر كلمة من لبيت أول كلمة منه.

الثالث : أن توافق آخر كلمة من البيت في باقي أجزاء البيت[2].

وظف الشاعر عيسى لحيلح التصدير بأنواعه الثلاث و خاصة النوع الأول و الثالث أما الثاني فبقلة نجده في المدونة فمن النوع الأول قوله :

فسالت صديدا في فؤادي سهامها و ذابت كعطر في هواها سهاميا[3]

فالتصريع الحاصل بين (سهامها_ سهاميا) أعطى إيقاعا منجسما ناتج عن التكرار الصوتي، أما دلاليا فيؤكد مدى قوة تأثير السهام فيه و في محبوبته لكن باختلاف درجة و

[1] ابن رشيق: العمدة ج2، ص:8.

[2] المرجع نفسه، ج2، ص:8.

[3] عيسى لحيلح وشم على زند قرشي، ص:11.

نوع التأثير فسهامه سهام الحب و العطر أما سهامها فتحولت إلى صديد و ألم و جراح و قوله :

قولوا لمن أخلفت صبا كما وعدت إياك فالعهد مسؤول فلا تعدي[1]

رد الشاعر العجز (تعدي) على الصدر (وعدت)، وقد أفاد هذا التصدير تذكير محبوبته وهو يخاطب في أصحابه بخطورة الوعد وأن العهد مسؤول لأنها تركته و لا ترضى بالرجوع.

و النوع الثاني و هو ما يوافق آخره كلمة من البيت أول كلمة منه كقول الشاعر:

أنادي...أنادي من تنادي فَكُلُّهُمُ عَمُوا ثم صَمُّوا عن جميل ندائيا[2]

فالترديد الحاصل بين (أنادي..ندائيا) حقق نوعا من الإيقاع الذي أحكم موسيقى البيت من خلال توقعه في بداية البيت و نهايته فتشابه الحروف في بداية البيت و نهايته أسْهَمَ في انسجام الجملة الموسيقية أما دلاليا فيمثل هذا التكرار نوعا التأكيد من طرف الشاعر على أنه وقف على تلك الديار ينادي وينادي لكن لا حياة لمن تنادي إذن فهي دلالة على كثرة المناداة

ومن النوع الثالث و هو ما يوافق آخر كلمة من البيت بعض ما فيه. نمثل له بقول عيسى لحيلح في إحدى طلالياته :

يا دار مية ما خنا أحبتنا لا .. بل أحبتنا يا دار خانونا[3]

رد الشاعر كلمة (خانونا) مع (خنا) الواقعة في حشو السطر الأول بغرض تأكيد تعرض الشاعر للخيانة من طرف محبيه و يقول أيضا:

و تا الله ما أبكي ربابا و مية و لكني المخدوع أبكي بكائيا[4]

---

[1] المصدر نفسه، ص:44.

[2] المصدر نفسه، ص:13.

[3] عيسى لحيلح: غفا الحرفان، ص:29.

[4] عيسى لحيلح: وشم على زند قرشي، ص:11.

لقد ورد التصدير هنا بين (بكائيا و أبكي) التي تقع في حشو السطر الأول و الثاني و كان مُرَادُ الشاعر في ذلك هو الكشف عن سبب بكائه.. ألا و هو أنه خُدِعَ و لهذا ركزَّ على كلمة " أبكي " ويقول أيضا:

يا حادي العيس.. ما حلى بدارهم إنْ أصبح الحلم في رؤياهم حُلُمًا[1]

وقع التصدير هنا بين (الحلم و حلما) الواقعة في الشطر الثاني من البيت وقد شكل جرسا موسيقيا متجانسا أراد الشاعر من خلاله أن يبين أن الحلم برجوع ديار الحبيبة كما كانت عليه حلما من الأحلام و قوله :

مجنونة الحي .. لا دار و لا سند إلا الجنون .. يضم القلب ضميه[2]

ومنه كذلك قوله في قصيدة "حديث على الدمن" :

تنادي أهيلي صباحا و راحوا فيا ليت شلوا و شل صباح[3]

فالتصدير تَمَّ بِرَدِّ لفظةِ (صباح) على (صباحا) الواردة في الصدر. أما دلاليا فالشاعر يخبرنا بأنَّ أهله أزمعوا الرحيل صباحا فهو يتمنى في عَجُزِ البيت أن يُشَلَّ هذا الصباح الذي سيجلب له الهم و الحزن.

حقق التصدير في النماذج السابقة نوعا من التجانس القائم على تطابق الأصوات بين الألفاظ (تعدي / وعدت) (أنادي / ندائيا) (خنا، خانونا) (أبكي / بكائيا) (الحلم ، حلما) فهذه الوحدات الصوتية أسهمت في تقوية الإيقاع و تثبيت الدلالة لذلك يمكن القول أن عيسى لحيلح وظف هذا المحسن البديعي بشكل كبير في طلالياته مستفيدا من قيمته الموسيقية و الدلالية فالتصدير كما تبين في النماذج السابقة " بنية تتحرك على مساحة الشعر و ترتبط معماريا في تشكيلات و حركة الاتساق الإيقاعية عروضيا مما يتيح للمتلقي فرصة التجوال بين متن السطح و داخل العمق وظيفيا"[4].

- **الجناس:**

---

[1] المصدر نفسه، ص:33.

[2] المصدر نفسه، ص:38.

[3] المصدر نفسه، ص:50.

[4] عبد القادر الجليل: الأسلوبية و ثلاثية الدوائر البلاغية، دار صفاء للنشر و التوزيع، عمان الأردن، ط1 2002 م، ص: 582_ 583.

يسمى الجناس و التجنيس و المجانسة يقول فيه ابن المعتز " التجنيس هو أنْ تجيء الكلمة تجانس أخرى في بيت شعر و كلام و مجانستها لها أن تشبهها في تأليف حروفها"[1] والجناس أكثر الألوان البديعية أهمية في تشكيل الإيقاع " فالكلمتان المتجانستان تجانسا تاما هما في الواقع إيقاعان موسيقيان ترددا في مساحة البيت الشعري....و كذا الكلمات المتجانستان تجانسا ناقصا فالنقص في الجناس يلبي حاجة النفس إلى الإيقاع المتباين كما يلبي الجناس التام حاجتها إلى الإيقاع الواحد المتكرر"[2].

و قد استغل عيسى لحيلح الإمكانات الصوتية للجناس في تشكيل الموسيقى الشعرية أو شعرية الإيقاع.

الملاحظ في المدونة التي حملت القصائد الطللية شبه خلوها من الجناس التام عكس الجناس الناقص فقد اهتم به الشاعر عيسى لحيلح بمختلف أشكاله من ذلك قوله:

يا دار مية حادت بالدموع يدي ردي فؤادي هل في الدار من أحد[3]

الجناس الحاصل بين (ردي و يدي) أدى دورا فاعلا في تحقيق التطريب الموسيقي فاليد من أعضاء الجسم أما الرد فهو الرجوع و العودة، و لم يفصل الشاعر بين الكلمتين مما نتج عنه إيقاعا متصلا، و هو إيقاع متباين من حيث مدته الزمنية (لأن اختلاف عدد الحروف يؤدي إلى اختلاف زمن الإيقاع)[4] و يقول أيضا :

رسوم وشوم...و أرض خلاء ظباء...غراب يغني غرابا[5]

بين (رسوم و وشوم) جناس ناقص فالرسم هو بقايا الديار، والوشم هو أثار طلاء يوضع على جسم الإنسان سواء في اليد أو في أي مكان آخر، و قد أعطى هذا التجنيس إيقاعا متنوعا بسبب عدم التماثل الكلي بين الكلمتين مما أدى إلى كسر رتابة الوزن و دفع الملل عن المتلقي. أما من حيث الدلالة فقد أشاع هذا التجنيس معاني الخراب الذي أصاب هذه الديار والرسوم بأنها لم يبقى منها إلا بقايا كالوشم و يقول أيضا:

---

[1] ابن المعتز أبو العباس عبد الله بن محمد: البديع، دار المسيرة بيروت ط3 1982 ص:25.

[2] منير سلطان: البديع في شعر شوقي، دار المعارف الإسكندرية، مصر ط 2_ 1992، ص:118.

[3] عيسى لحيلح: وشم على زند قرشي ص:44.

[4] منير سلطان: البديع في شعر شوقي، ص:110.

[5] عيسى لحيلح: وشم على زند قرشي، ص:54.

تعري تذري..فابكي و اجري كوحش فلاة يرد كلابا[1]

الجناس الناقص حاصل بين كلمتين (تعري و تذري) فتعري من العراء و تذري من الذر و قد زاد في البيت نغمة موسيقية رنانة و أخاذة و يقول أيضا:

أشمُّ...أضمُّ تطيرُ شفاهي بأحلى الشراب تضيق القداح[2]

بين (أشم ، أضم) فأشم من الشم و أضم من الضم و يقول في قصيدة أخرى :

يا دار مية ردي سؤال من كلفوا بالشيح و الريح.....من للعهد واعونا[3]

فالجناس هنا وقع بين (الشيح و الريح) و قد شكل موسيقى صوتية متجانسة زاد من قدرة الشاعر على التعبير عن شعوره و تجربته بكل حرية و دلالة و يقول أيضا:

عيناك!..ما بال عينيك العمى لهما؟ دمع جرى أم دم من شوقهم يكف[4]

تضمَّن البيت جناس ناقص بسبب الاختلاف في عدد الحروف بين الكلمتين مما يعطي إيقاعا متباينا من حيث المدة الزمنية و نجد أيضا :

ناديت....ناديت و الأطلال ساكنة و الجرح يعمرني و الأهل لاهونا

إنَّ ترديد كلمتي (الأهل – لاهونا) يعطي للناس إيقاعا من خلال التكرار الصوتي الحاصل بين أحرف الكلمتين كذلك هناك لمسة فنية على دلالة العبارة التي تضمنت الحال التي وصل عليها الأهل من لهو و لعب و انشغال عن القضايا المصيرية.

لقد أظهر عيسى لحيلح عناية فائقة بالجناس خصوصا الناقص منه بمختلف أنواعه و طوَّعَهُ وفق مقاصده الدلالية و الإيقاعية، واستطاع بفضل التجنيس إكساب شعره ثراءً موسيقيا له أثره في الملتقى و" خَلَقَ التجنيس بنية صوتية متنوعة و فاعلة لها دور في الإيحاء بالدلالة الشعرية "[5] و إيقاع عيسى لحيلح لم يكن منفصلا عن الدلالة لأن " ما يعطي التجنيس من الفضيلة أمر لم يتم إلا بنصرة المعنى إذا لو كان باللفظ وحده لما

---

[1] عيسى لحيلح: وشم على زند قرشي، ص:54.

[2] المصدر نفسه، ص:51.

[3] عيسى لحيلح: غفا الحرفان ص:30.

[4] المصدر نفسه، ص:78.

[5] بديعة الحرازي: مفهوم الشعر عند نقاد المغرب و الأندلس في القرنين السادس والسابع الهجريين، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط المغرب ط1، 2005 ص 290.

كان فيه مستحسن "[1] فالجناس عنده يقوم بدور صوتي مقترن بمعاني هادفة إلى تمريرها بأسهل الطرق.

- **الطباق:**

لقد شكل الطباق أو المطابقة سمة شعرية أسلوبية بارزة في مقدمة عيسى لحيلح الطللية ، حيث استعان به الشاعر في تزويد طلالياته بنغم موسيقي جميل و أخاذ، حيث لا نكاد نجد أي بيت منها يخلو من هذا المحسن البديعي

و الجدول الأتي يبين الكم الهائل من الطباق في قصائده الشعرية:

[1] عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص 19.

القصيدة	الطباق	نوعه	الصفحة
وشم في زند قرشي	سؤالنا # الجواب	إيجاب	6
	شرق # غرب	إيجاب	7
نداء إلى أبي الطيب	الحبيب # مجافيا	إيجاب	11
	صادت # وفائيا	إيجاب	11
	العبد # الرب	إيجاب	11
	ما خنت # خانوا	سلب	12
مجنونة الحي	يضحكه# يبكيه	إيجاب	37
مكة الثوار بلدي	لم أنقص # لم أزد	إيجاب	44
	وعدت # لا تعدي	سلب	44
حديث على الدمن	خانوا # وفائي	إيجاب	50
أنت الصلاة	الليل # النهار	إيجاب	21
يا حادي العيس لا تشدو	ما خنا # خانونا	سلب	29
ودع أمامة	حلوا # انصرفوا	إيجاب	77
	خان # وفوا	إيجاب	77

من خلال هذا الجدول الإحصائي تبين لنا ما يلي :

-كان للطباق الحضور القوي و المتميز في مقدمة عيسى لحيلح الطللية مما أضفى عليها حليةً موسيقيةً بديعة جميلة.

-يندرج الحقل المعجمي للطباق في هذه المقدمة ضمن نطاق الحالات الشعرية النفسية المصاحبة للتجربة الشعرية للشاعر؛ حيث نجد بكثرةٍ التضاد في كلمات مثل : الخيانة و الوفاء ، البكاء، الغربة و الاغتراب.

-غلبة طباق الإيجاب على السلب في طلليات الشاعر مما يوحي بأنَّ الشاعر مهما أثَّر فيه الحاضر التعيس الفاسد الذي يعيش فيه، فإنَّه ينظر بإيجابية إلى هذه الحياة و يرجو منها و من الأجيال القادمة خيرا مأمولا.

لقد أسهم الطباق و غيره من المحسنات البديعية التي وظفها الشاعر في مقدمته الطللية في ثراء الموسيقى الداخلية للنص، و تأكيد دلالته.

بعد هذا العرض لشعرية الإيقاع، يمكن القول أن الشاعر اختار البناء العروضي العمودي في معظم قصائده، و انتقى من البحور أطولها، و هي البحور التي تستطيع التعبير عن النَّفس الطويل لصاحبها، و البحور التي اختارها هي على الترتيب: البسيط و الطويل و المتقارب، و كانت اختياراته متطابقة مع الموروث الشعري في نسج المقدمة الطللية من العصر الجاهلي إلى الأموي و العباسي.

أما فيما يخص القافية و حروفها، فقد اختار الشاعر أحرف متنوعة لرويه، و هي من الحروف الشائعة الاستعمال كروي في الشعر العربي القديم، كما حرص الشاعر على تحقيق الامتداد الصوتي للقافية عن طريق حرف الوصل و ألف التأسيس و فضَل القوافي المطلقة في كل مقدماته الطللية.

أما عن الموسيقى الداخلية فالملاحظ أنَّ الشاعر قد عمد إلى ضبط الإيقاع الشعري عن طريق اختيارات متعلقة بالحروف من حيث صفاتها و مخارجها (مجـهورة و مهموسة) بما يتماشى و مقتضيات الحالة الشعورية من جهة و ضغوط الدلالة من جهة أخرى، و اتخذ من ألوان البديع اللفظي أدوات موسيقية و فنية أسهمت بشكل لافت في تنويع الإيقاع الداخلي و ثراء الكلمة من طباق و جناس وتصدير و تكرارٍ بأنواعه .

هذا عن شعرية الإيقاع و كيف تجلت في المقدمة الطللية عند عيسى لحيلح. فماذا عن الصورة و البيان في هذه المقدمة، وهل عبَّرت عن دواخل الشاعر و جسدت عن ما يريده من رؤية و فكر بأسلوب أدبي و فني جميل.

سنرى ذلك في شعرية الصورة.

ثالثا/ شعرية الصورة :

1/ الصورة عند القدماء و المحدثين

تمثل الصورة أهمية كبيرة في الدراسات القديمة والحديثة، لأنها تعد ركناً مهماً من أركان الشعر، يستند إليه النص في منح الأفكار أبعاداً شكلية من التصوير وكأن ما يقصده المنشئ ماثل أمامك.

وإذا كان لابد لنا من التعرف على مفهوم الصورة عند النقاد القدامى ومن ثم المحدثين، فلا بد أن نبدأها بالجاحظ (ت 255هـ) فهو يعد أول من أشار إلى هذا المفهوم في حديثه عن اللفظ والمعنى قائلاً " والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي والمدني، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج... فإنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير"[1] فالجاحظ بقوله هذا (فإنما الشعر صناعة) اقتصر الصناعة على الشعر، ولما كان الشعر يتألف من (ألفاظ ومعاني) والمعاني هي المادة الأساس وهي (مطروحة في الطريق) وكانت الألفاظ تمثل ثروة الشاعر اللغوية وهي أوعية لتلك المعاني، إذا كان على الشاعر أن يختار معاني تكون مناسبة لتلك الألفاظ، لكي تظهر بشكلها الجديد (الصورة والتصوير) في السياق النصي.

وكانت الصورة عند ابن طباطبا (ت322هـ) تعني التشابه والاختلاف في الجوهر والعكس صحيح، إذ يقول: " وربما أشبه الشيء بالشيء صورة وخالفه معنى وربما أشبهه معنى وخالفه صورة "[2]

أمّا قدامه بن جعفر(ت337هـ) فتابع الجاحظ في تحديده لمفهوم الصورة قائلا : " إنَّ المعاني كلها معروضة للشاعر، وله أن يتكلم منها فيما أحب وآثر من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه، إذ كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر فيها كالصورة كما يوجد في كل صناعة من أنه لابد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير

---

[1] الجاحظ: الحيوان، تح و شرح عبد السلام هارون، مصر، ط2، 1965، ج3، ص:131-132.

[2] ابن طباطبا: عيار الشعر، شرح و تحقيق، عباس عبد الساتر،دار الكتب العلمية بيروت،ط2، (2005، 1426)، ص:17.

الصورة منها، مثل الخشب للنجارة والفضة للصياغة "[1].

فقدامه بقوله (المعاني كلها معروضة للشاعر) جعل المعاني بمنزلة المادة الأولية التي تكون قابلة للمرونة (التأثير)، كالخشب والفضة فإنهما يخضعان لعملية تمازج وصهر لكي يكمل الشكل النهائي، فالشاعر يحاول ترتيب المعاني وصياغتها لكي يمتزج بعضها مع بعض داخل النص الشعري، والشكل النهائي للنص هو(الصورة).

وذكر أبو هلال العسكري (ت395هـ) الصورة في معرض حديثه عن أقسام التشبيه، كتشبيه الشيء بالشيء صورة، وتشبيهه به لونا وصورة[2].

أمّا عبد القاهر الجرجاني(ت471هـ) فمفهوم الصورة عنده ينماز بالدقة والوضوح، في قوله: " إن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة، وإن سبيل المعنى الذي يعبر عنه سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه، كالفضة والذهب يصاغ منهما خاتم أو سوار"[3]

فعبد القاهر في نصه هذا أشار إلى انصهار اللفظ والمعنى كلاهما معا، فهما يشتركان في تكوين الصورة، ولما كانت المعاني موجودة أصلا في الذهن وتقوم عليها عملية الصياغة والتصوير، كانت الألفاظ تتألف مع بعضها بما يتفق مع ما موجود في الذهن من المعاني، فتظهر (الألفاظ) معبرة عن تلك المعاني داخل سياق نصي جديد (الصورة) إذا الألفاظ والمعاني والصورة ثلاثة عناصر متحدة تقوم عليها بنية الأدب[4].

وبعد هذه الوقفة حول آراء القدامى، لنا أن نقف عند آراء بعض المحدثين وفهمهم للصورة، فقد تباينت آراؤهم في فهمهم لها.

---

[1] قدامة ابن جعفر: نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية بيروت لبنان، د/ط ، د/ت، ص:65.

[2] أبو هلال العسكري: الصناعتين، تح: جابر قميحة، دار الكتب العلمية بيروت، ص:245،246.

[3] عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، قراه و علَّق عليه: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، ط5،القاهرة 2004، ص:254.

[4] ينظر: كامل حسن البصير: بناء الصورة الفنية في البيان العربي، مطبعة المجمع العلمي العراقي، 1987م-1408هـ، ص:40.

أما الدكتور جابر أحمد عصفور يرى أن الصورة " طريقة خاصة من طرق التعبير أو وجه من أوجه الدلالة تنحصر أهميتها فيما تحدثه في معنى من المعاني من خصوصية و تأثير ، و لكن أيا كانت هذه الخصوصية أو ذاك التأثير ، فإن الصورة لن تعبر من طبيعة المعنى في ذاته، إنها لا تعبر إلا من طريقة عرضه، و كيفية تقديمه"[1]

أما محمد غنيمي هلال، فيرى أن نعالج الصورة الأدبية " في معانيها الجمالية في صلتها بالخلق الفني و الأصالة، و لا يتيسر ذلك إلا إذا نظرنا لاعتبارات التصوير في العمل الأدبي بوصفه وحدة، و إلى موقف الشاعر في تجربته، و هذه الحالات تكون طرق التصوير الشعرية وسائل جمال فني مصدره أصالة الكاتب في تجربته و تعمقه في تصويرها ، و مظهره في الصورة النابعة من داخل العمل الأدبي و المتآزرة معا على إبراز الفكرة في ثوبها الشعري"[2]

ولنا أن نقول بعد هذه الوقفة عند آراء النقاد: إن الصورة هي بنية علائقية تعبر عن مضمون روحي (فكرة، عاطفة، شعور) لا يمكن التعبير عنه إلى بهذه الطريقة، لان الشاعر" إذا صور شيئا لم يستطع أن ينقله إليك نقلا وإنما يعطيك أثره فيه ووقعه على نفسه وما بعث فيه من أحاسيس ومشاعر وذكريات دفينة.

وللصورة الشعرية في شعر عيسى لحيلح مكانتها، ومن هنا فقد حظيت مقدمات قصائده بنصيبٍ وافر من توظيف الصورة الشعرية فيها، خاصة أنّ عيسى قد استغلّ حاسته الفنية وقدرته على الإبداع في رسم صور شعرية بديعة ، تضمنتها مقدمات قصائده الطللية.

فمن خلال الصورة الشعرية يستطيع الشاعر أن يوظف خياله فيها، فيخرج صورًا شعرية رائعة التصوير، بديعة المعنى، ذلك أن الشعر يعتبر مجالاً واسعاً للعاطفة ،والعاطفة لا يبرزها ويثيرها في النفس أكثر من الخيال.

ومن هنا فإنّ الخيال يلعب دورًا إيجابياً وفعالاً في تكوين الصورة الشعرية ، وامتاز كثير من الشعراء بخيالٍ خصب، توّلد عنه صورًا شعرية، إذ الخيال سمة من سمات الشاعر الماهر الحاذق في صنعته إذا ما وظفه توظيفاً جيدًا في شعره ، واستخدمه بقدرٍ معقول ،

---

[1] جابر أحمد عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي البلاغي، دار الثقافة للطباعة و النشر، القاهرة د/ط، 1990، ص:392.

[2] محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر، القاهرة د/ط، ص:387.

وأقسط في ذلك ، وبالتالي سيعكس هذا الخيال على شعره ظلالاً وارفة من حسن الصورة ، وحسن الصياغة، وجمال المعنى المصور، والتي تجعل من شعر الشاعر لوحة شعرية فنية رائعة، أوجد الشاعر فيها جميع مقومات الشعر الجيد، ووظفها توظيفاً متوازناً ، ذلك أن " ملكة الخيال تؤلف بين المتباعدات ، وتجمع المتفرقات، وتمتزج هذه بعاطفة الشاعر وإحساسه وخواطره وشعوره في استغراق وتأمل، ونشوة وغبطة ؛ ليتم من خلال هذا التفاعل الحي في نفس الشاعر عملية تركيب لصورة، وتنسيقها في إطارٍ قوي جذاب"[1]

2/ مصادر الصورة عند الشاعر:

وعن مصادر الصورة في مقدمات قصائد عيسى لحيلح نذكر أهمّها وأكثرها:

[1] علي علي صبح: البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، المكتبة الأزهرية للتراث 1417هـ-1996م ، ص: 128.

- **التراث الشعري القديم:**

لكلّ إنسان ماضيه الذي يتصل به ، وتراثه الذي يعتز به ، ويتخذ منه دعامة يتكئ عليها ومنها ينطلق، وما من شك في أنّ الموروث بعامة يشكل ركيزة أساسية في حياة الإنسان ، فلكل شاعر موروثه الشعري الذي خلفه له من سبقه، والشاعر الحاذق الفطن هو من يستغلّ هذا التراث الشعري القديم لصفه بما يشتمل عليه من معان وأساليب وألفاظ وصور . و من الأمثلة على ذلك في شعره نجد قوله مثلا:

يا دار "ميّة "جادت بالدموع يدي ردّي سؤالي هل في الدار من أحدِ[1]

و هي قصيدة عارض فيها النابغة الذي يقول:

يا دار مية بالعلياء فالسند أقوت و طال عليها سالف الأمد

وقفت عليها أصيلانا أسائلها أعيت جوابا و ما في الربع من أحد[2]

- **ثقافته:**

ونقصد هنا بثقافته مختلف العلوم والفنون التي برع فيها عيسى لحيلح و استلهمها وحفظها وأخذ منها، فقد شكلت ثروة لغوية فكرية أدبية و علمية، ساهمت في تشكيل فكر متنوع خصب.

من أهم مصادر ثقافته: القرآن الكريم؛ الذي يعتبر المورد والمنهل الأول للشاعر، ثم يأتي الحديث النبوي الشريف، بالإضافة لإلمامه بتاريخ الحضارة العربية الإسلامية.

فمن نماذج ثقافته من القرآن نجد قوله:

لماذا كذبت على ماما

وجئت على قميصي بدم كذب علام

وقلت أكله الذيب[3]

[1] عيسى لحيلح: وشم على زند قرشي، ص: 44.

[2] النابغة الذبياني: الديوان، ص: 14.

[3] عيسى لحيلح: غفا الحرفان، ص: 15.

فهذه الملفوظات مستحضرة من عدة أيات من سورة يوسف قال تعالى: " قالوا يا أبانا إنا ذهبنا نستبق و تركنا يوسف عند متاعنا فأكله الذيب و ما أنت بمومن لنا و لو كنا صادقين، و جاؤوا على قميصه بدم كذب.."[1] استلهمها الشاعر و أعاد تشكيلها.

أما من الحديث النبوي الشريف فيقول مثلا:

شكرا الهي عرفت الطريق

فدنياي سوق

وفيها ألوف ألوف الرقيق

فعبد لماله...

وعبد لداره

و عبد لجاهه

وعبد لنهد و ثغر

وعبد ببحر الخطايا غريق...[2]

من خلال هذه الأبيات نسترجع قول الرسول صلى الله عليه و سلم" إنَّما الأعمال بالنيات وإنما لكل امرئ ما نوى، ... و من كانت هجرته الى امرأة ينكحها أو دنيا يصيبها فهجرته الى ما هاجر إليه."[3]

وعن الصور الشعرية في مقدمات قصائد عيسى لحيلح فسنتناولها بشيءٍ من التفصيل، حيث تعد الصورة الشعرية من أهم المجالات التي يظهر فيها الشاعر إبداعه وخبرته ، فالشاعر يأتي بصور شعرية يعكس من خلالها المعنى المراد.

وإذا نظرنا إلى مقدمات قصائد الشاعر نجد أن الصور الشعرية فيها قد شملت معظم الأشكال الأدبية ، من تشبيه ، واستعارة ، وكناية ، وتمثيل .. فالصورة الشعرية قد تتألف في مجملها من صور حسية وصور ذهنية عقلية ، وعليه فإن دراسة الصورة الشعرية المفردة تعددت وتنوعت من حيث طريقة التناول بين الدارسين ؛ مما جعل الأمر يستوجب الأخذ بما نراه مناسباً لطبيعة بحثنا وما ندرسه من شعر له طبيعته التي تملي علينا طريقة الدراسة ، فقد

---

[1] القرآن الكريم: سورة يوسف، الآية 17-18.

[2] عيسى لحيلح: غفا الحرفان، ص:57-58.

[3] الأربعين النووية: الإمام الحافظ أبي زكريا يحي بن شرف النووي، دار الامام مالك، ط1 ،2006 م، ص:3

وجدنا دراسة الصور الشعرية من حيث النمط الحسي والنمط الذهني والعقلي في مجملها شاملة لدراسة الصورة الشعرية المتكاملة ، ومن هنا فإننا سنسير في دراستنا للصورة الشعرية على الإلمام بهذه الدراسات للصورة الشعرية.

3/ أنواع الصورة الشعرية :

- **الصورة التشبيهية:**

يعد التشبيه من أهم وسائل تكوين الصورة الشعرية ، فالتشبيه يضفي على المعنى جمالاً ويزيده قوةً وبياناً، وهو من أبرز وسائل التصوير في الشعر العربي، وهو لون من ألوان البيان، ووسيلة من وسائل دعم المعنى بما يبرزه ويجليه، وبما يضفي عليه لمسة فنية رائعة.

ويلعب التشبيه دورًا رئيساً في رسم المعنى الذي يريده الشاعر ، وتصويره بصورة تشبيهية يعقدها بين طرفَي التشبيه ليخرج لنا من خلال هذه الصورة بمعنى له أثره الذي يعكس إحساس الشاعر ومدى تأثره أثناء عملية الإبداع ، ونستطيع من خلال هذه الصورة قراءة حالة الشاعر جيدًا أثناء نظمها.

ومن خلال التشبيه تتجلى الصورة الحقيقية للمعنى أمام المتلقي ، وقد برز شعراء عدهم النقاد من أبرع الشعراء الذين يحسنون التشبيه ، وجاءوا فيه بنفائس كانت وما زالت وستزال خالدة في النفوس والعقول ؛ لما تحمله من مقارنة ومعاقدة تشبيهية بين أشياء أبدع الشاعر في صوغها، ومن هنا " حظي التشبيه بعناية النقاد والبلاغيين العرب القدامى ، وكان شأنه عظيماً عند الشعراء قبلهم ، بل عند العرب بعامة، حتى إن المبرد ذهب إلى أن التشبيه جارٍ كثيرًا في كلام العرب ، حتى لو قال قائل : إنه أكثر كلامهم .لم يبعد ..."[1]

ولقد جعل النقاد التشبيه مقياساً للمفاضلة بين الشعراء؛ إذ لا يخلو شعر شاعر من تشبيه يأتي به ليكشف عن طريق التصوير حقيقة المعنى وما يتصل به من إحساسٍ أثناء عملية الإبداع، فيخرج ما يريد أن يصوره من معنى بصورة جمالية إبداعية تعكس قدرة الشاعر ونفسيته أثناء إبداعه ؛ إذ إن التشبيه يعد " تصويرًا يكشف عن حقيقة الموقف

[1] عدنان حسين قاسم:التصوير الشعري: رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، الدار العربية، 2000 م، ص: 49.

الجمالي الذي عاناه الشاعر أثناء عملية الإبداع، ويرسم أبعاد ذلك الموقف عن طريق المقارنة بين طرفي التشبيه ، مقارنة لا تهدف إلى تفضيل أحد الطرفين على الآخر ، بل تربط بينهما في حالة أو صيغة أو وضع "[1].

وعن تأثير التشبيه يقول الخطيب في ذلك : " فاعلم أنه مما اتفق العقلاء على شرف قدره وفخامة أمره في فن البلاغة، وأن تعقيب المعاني - لاسيما قسم التمثيل منه- يضاعف قواها في تحريك النفوس إلى المقصود بها مدحاً كانت أو ذماً أو افتخارًا، أو غير ذلك..."[2]

ومن هنا فإن تشبيهات عيسى لحيلح في شعره عامة ، وفي مقدماته خاصة منها ما جاء واضحاً يمكن استجلاء طرفَي التشبيه بشكل بسيط ، ومنها ما جاءت تشبيهات تحتاج إلى شيء من التأمل والتفكير في استجلاء طرفَي التشبيه ومعرفة وجه الشبه وقيمته وتأثيره على المعنى ، وسنجد النوع الأول من هذه التشبيهات كانت نتيجة اعتماد الشاعر الجزائري فيها على خطا الشعراء المتقدمين، حيث تداول شعراء العصر الجاهلي كثيرًا من التشبيهات، وأصبحت متعارفاً عليها وعلى مدلولاتها ، وسار عليها من بعدهم من الشعراء ، وإن اختلفوا فيما يرمزون بها إلى أشياء تجول في أذهانهم.

من تشبيهاته التي حوتها مقدمته الطللية قوله:

و قالت سنبقى كالقداح و خمرها و باعت عناقيدي و كاسي و ساقيا[3]

في هذه الصورة التي يبرز لنا الشاعر لنا كيف أنَّ صاحبته أبعدت عنه و تركته بعدما كانوا في وصال و لقاء، فهو يصور لنا كيف أنها وعدته بأنهم سوف يبقون كالقداح (الكأس) و خمرها و هنا تبرز علاقة الملازمة و المتابعة فلا خمر من دون قداح؛ إذن فقد شبه علاقته بمحبوبته كعلاقة القداح بالخمر فذكر المشبه و المشبه به و الأداة (الكاف) و حذف وجه الشبه الذي يُدرك من سياق الكلام.

و يقول أيضا:

أواه..!؟ أهوى و بعض الحب كالعبد ربُّه تكبَّر في ذل يريدك شاريا[1]

---

[1] عدنان حسين قاسم:التصوير الشعري: رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، ص: 53.

[2] عبد المتعال الصعيدي: بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، مكتبة الآداب القاهرة د/ط، 1999 ج 3، ص:8.

[3] عيسى لحيلح: وشم على زند قرشي، ص:11.

يُصور الشاعر في هذا البيت الشعري الحب أو بعضه بالرب، و أن صاحب الحب و أهله صاروا عبيدا لهذا الحب الذي أذلهم و أتعبهم و أشقاهم ..وصار ذل و نقمة عليهم.يقول الشاعر في ذلك.

كفاه ..!! فبعض الحب ذل و نقمة أتبذر إكراما لتجني مخازيا[2]

لم يجد الشاعر لشكواه و تذمره من هذا الحب و بعضه إلا الصورة التشبيهية التي أدت إلى تأكيد المعنى و الدلالة و أضفت عليها جواً من الخيال و التأمل.

نجد كذلك قوله:

ينأى الحبيب تُغَذيه الأكاذيب فدمع عيني كقعر الدلو مثقوب[3]

إنَّ هذا البيت الطللي يصور لنا فيه الشاعر صورة تشبيهية جميلة مبدعة، جسَّد ووصف لنا من خلالها صورة لعينه و هي تقف بين الأطلال حيث شبَّهها و هي تسكب دموعها كدلو ممتلئ بالماء لكنه مثقوب.

إنَّ المشبه هنا هو عيني الشاعر، أما المشبه به فكان هذا الدلو المثقوب و وجه الشبه بينهما أنَّ لكليهما أمر و حدثٌ أدى إلى انهمار دموعه، فالتذكر و الذكرى وفقد الأحباب جعلت الشاعر من دموعه تسيل سيلانا، أما الدلو فكان الثقب السبب في فقد ذلك الماء، إذن فإن دموع الشاعر في انهمارها كماء هذا الدلو المثقوب بفعل فاعل و هي صورة تشبيهية جديدة من إبداع الشاعر الجزائري أجاد في نظمها و حبكها.

و يقول أيضا:

تلفٌ..تلف.. كعين الغريب و تعوي كذيب ينادي ذئابا[4]

شبَّه الشاعر هنا التفات الرياح كعين الغريب دلالة على تيهانها و ضلالها و فقدانها الطريق و الهداية؛ ووجه الشبه بين هذه الريح و عين الغريب أنهما أجنبيان غريبان في أي موضع تقع أقدامهما عليه، فهما في غربة و اغتراب و تيهان و ضلال و ظلام ... و في البيت نفسه صورة تشبيهية أخرى، حيث صوَّر لنا هذه الرياح الجائعة بأنها

---

[1] عيسى لحيلح: وشم على زند قرشي ، ص:11.

[2] المصدر نفسه ، ص:11.

[3] المصدر نفسه، ص:30.

[4] المصدر نفسه، ص:54.

تعرضت لمكروه و ضرر و كأنها تطلب النجدة و المساعدة؛ فقد شبه صوتها و صفيرها كصوت الذئاب فقال (تعوي) ثم شبهها بالذيب نفسه الذي ينادي ذئابا، و هذا دلالة على عدم الأمان و الاطمئنان الذي يتعرض له .. و كأني بالشاعر يطلب النجدة و المساعدة والإنقاذ عن طريق هذه الريح لعله يجد ضالته و هدفه المنشود و يسترد حريته و قوته و صوته.

و يقول أيضا:

تأتيني " حيزيه " وشما يضيء التل الواحات

وجه كدمعة شاعر يبكي على الأطلال و الدمن[1]

في هذه الصورة التشبيهية البسيطة شبه الشاعر إتيان حيزيه إليه بالوشم، ومع أن الأداة محذوفة إلا أنها تظهر من خلال السياق، أما عن وجه الشبه فهو الإضاءة؛ حيث يُماثل ضوء حيزيه و نورها و بهاءها و حسنها كالضياء و الحسن الذي يكون و نجده في التل و الواحات.

ثم شبه وجهها بدمعة شاعر يبكي على الأطلال و الدمن، ووجه الشبه بينهما أن دمعة الشاعر تكون دمعة حب و حنين و شوق و ذكرى فكذلك هو وجه حيزيه فهو كله حب و حنان و أشواقٌ.

مع ما لهذه الصورة من بساطة إلا أنها أكدت معناها بكل سهولة حتى إن القارئ لا يجد أدنى صعوبة في فهمها، مع ما أضافته من حسن و ضياء للقصيدة و بنائها.

و نجد لعيسى لحيلح . كما قلنا . صور تشبيهية تقليدية أخذها من سابقيه و وظفها في مقدمته الطللية كقوله:

كأنه رجع وشمٍ في عروق يدٍ أو من بلى قدم قد جددت صحف[2]

و هو هنا يحاكي و يعارض طرفة بن العبد إذ يقول :

لخولة أطلال ببرقة ثهمد تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد[3]

و قول زهير في معلقته:

---

[1] عيسى لحيلح: غفا الحرفان، ص:61.

[2] المصدر نفسه: ص:78.

[3] طرفة بن العبد: الديوان، ص:23.

و دار لها بالرقمتين كأنها مراجيع وشم في نواشر معصم[1]

فقد ذكر عيسى لحيلح هذا الطلل و الحي و شبهه بوشم في عروق يدٍ، و قد ردد و جُدِدَ بعد تمحاله لأن الرجع هو الوشم المجدد و المردد.

إلى هنا و من خلال هذه النماذج المقدمة نستطيع أن نخرج بهذه الملاحظات عن الصورة التشبيهية في طللية عيسى لحيلح:

-منها ما جاء بسيطا سهلا لا يحتاج إلى إمعان فكر و لا تأمل، ومنها ما يحتاج إلى ذلك.

-منها ما كان تقليديا و معارضةً لشعراء سابقين.. و منها ما جاء جديدا تجديديا..

-كشفت هذه الصور التشبيهية الجانب النفسي والمعنوي للشاعر من خلال تجسيدها لأحواله وما يشعر و يحس به.

- **الصورة الاستعارية:**

[1] زهير بن أبي سلمى: الديوان، ص:102.

أما عن الاستعارة فقد استخدمها عيسى لحيلح في مقدماته بصورة مكثفة، وفي موضوعات عدة ، ووجد فيها وسيلة للتوسع وإيجاد علاقة بين المستعار و المستعار لـه، تسهم هذه العلاقة في إبراز المعنى في صورة تقريبية

إنَّ الصورة الاستعارية هي السائدة في شعره ، حيث إنّ معدل نسبتها يزيد على مجموع صوره الأخرى، وذلك لما للاستعارة من دور فعال في إبراز المعنى فهي " أن يكون لفظ الأصل في الوضع اللغوي معروفا تدل الشواهد على أنه اختُص به حين وُضِعَ ثُم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل و ينقله إليه نقلا غير لازم...و الاستعارة بهذا المفهوم وسيلة تشكيلية أرقى من التشبيه و أعمق و أعقد صنعة، و إن كان التشبيه عمادها و هو كالأصل لها "[1]

ومن هنا كان اهتمام عيسى لحيلح بها ؛ لما لها من مكانة وقيمة يجّلها الشاعر ويحرص على تضمينها شعره ، حيث " تعد الاستعارة من أعظم أدوات رسم الصورة الشعرية؛ لأنها قادرة على تصوير الأحاسيس الفاترة وانتشالها وتجسيدها تجسيدًا يكشف عن ماهيتها وكُنهها على نحو يجعلنا ننفعل انفعالاً عميقاً بما تنضوي عليه ، فهي بذلك أداة توصيل جيدة تصور ما يجيش في صدر الشاعر أو تنقله إلى المتلقين في أشكال جمالية مؤثرة " [2]

كان التشخيص هو العنصر البارز في تشكيل الصورة الاستعارية في مقدمة عيسى لحيلح الطللية، فقد عمد إلى تشخيص المعاني المجردة و مظاهر الطبيعة الجامدة، إذ كثيرا ما كان يلجأ إلى الطبيعة يبثها أحزانه و آلامه و يسقط عليها أحاسيسه و يُشخِص مظاهرها.

و من أهم العناصر التي شخَّصها الشاعر في طلّلياته ما نراه في تشخيصه لهواه و دموعه في تصوير ما يكابده من ألم الفراق و الشوق و الحب و الذكرى يقول:

قد فرَّخ الدمع في أعشاش مقلته ما كان يضحكه قد عاد يُبكيه[3]

[1] عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص:22.

[2] عدنان حسين قاسم: التصوير الشعري، رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، ص:111.

[3] عيسى لحيلح : وشم على زند قرشي، ص:37.

في هذه الصورة الاستعارية يشخص لنا الشاعر الدمع بالعصفور الذي يفَّرخ صغاره، فحذف المشبه به و ترك شيئا من لوازمه و هو (فرَّخ ، أعشاش)على سبيل الاستعارة المكنية.

كذلك من العناصر التي شخَّصها نجد الدهر، غير أنَّ شخصية الدهر في طلالياته جاءت قاتمة بائسة لا خير فيها.يقول:

أواه! أهوى. و هذا الدهر مزَّقنا يا ليت " مية " كانت إصبعا بيدي[1]

فقد شبَّه الدهر بالإنسان الذي يُمزِق لكنه حذف المشبه به (الإنسان) و ترك ما يلازمه و هي صفة التمزيق على سبيل التشخيص و الاستعارة المكنية.

و يقول أيضا :

تأبد الحبُّ..ملَّ الدمع أشرعتي و القلب يا "مي" مصلوب على وتد[2]

جعل الشاعر من الدمع إنسانا يمل و يسأم، و ألبسه صفات بني أدم، و هذا تشخيص بديع جعل من البيت يحمل دلالات متنوعة و مختلفة أقربها أن الشاعر بكى و دمعت عينه حتى ملَّ و سئم من الدموع التي لا تُحي و لا ترفُ

و في البيت نفسه استعارة بديعة تمثلت في تشبيه الشاعر القلب بالمصلوب على وتد العذاب و الفراق و الألم. وهذا ما يسمى بظاهرة تكديس الصور في البيت

و يقول أيضا:

و استنفر المطر الموسمي دمنتها و اعشوشب القحط في مرعى بني أسد[3]

لقد وصف الشاعر المطر و كأنه جيش استنفر قواه و عتاده و عدته يريد حربا ضد هذه الدمنة.

إنَّ استغلال الشاعر للطبيعة من خلال المطر جعل من القصيدة و معناها تحمل بعدا جماليا بديعاً.

ومن صوره أيضا:

لا تفطميني .. فثدي الخوف يرضعني إني أخاف .. أخاف الليل في بلدي[1]

---

[1] المصدر نفسه، ص:44.

[2] المصدر نفسه، ص:44.

[3] المصدر نفسه، ص:45.

لقد أبدع الشاعر إذْ جعل للخوف ثدي ..لكن ليس حقيقة بل مجاز و استعارة ..لقد شخَّص الخوف كثدي امرأةٍ يطلب منها أن لا تتوقف عن إرضاعه، حتى لا تتركه لثدي آخر هو ثدي الألم و الخوف و الرعب وهم ما يخافه الشاعر في بلده.

و يقول أيضا:

تنادى أهيلي صباحا و راحوا فيا ليت شلوا و شلَّ صباح[2]

إن الشاعر هنا . في صورته الاستعارية . يتمنى أن يشُلَّ صباح أهله لكي لا يرحلوا عنه و يتركوه وحيدا يلف و يبكي الديار، و هو يُشخِّص هذا الصباح الذي يحمل له شقاءً و بؤساً يُشخصه في صورة إنسان يتمنى له الشلل على سبيل الاستعارة المكنية.

من خلال هذه النماذج الاستعارية المدروسة يُمكن أن نستنتج ما يلي:

– مما سبق نقول أن عيسى لحيلح في مقدمته الطللية البسيطة قد قرَّب صور المعنويات و وضَّح معالمها و نقل تجربته إلى القراء في تشكيل جمالي مؤثر.

– يبدوا التشخيص أهم عنصر استخداما في طلالياته.

– تراوح الاستعارة في مقدمته بين صورها القديمة تارةً و الجديدة تارة أخرى .

– أغلب صوره الاستعارية شخصت حالته المعنوية و النفسية من بكاء و دموع و ألم و فراق و شكوى و غربة و اغتراب.

- **الصورة الكنائية :**

أما عن الكناية فهي لون من ألوان البيان لها قيمتها البلاغية والفنية في إبراز المعنى بشيء من الستر والخفاء ، يجذب المتلقي لها للكشف عن مدلولها الحقيقي ، كما يكون

[1] عيسى لحيلح: وشم على زند قرشي، ص:45.

[2] المصدر نفسه، ص:50.

المعنى عن طريقها مدعماً ومقوى بشيء من الاختصار ، وهي بهذا تضفي على أسلوب الشاعر جمالاً ورونقاً يفوق أي أسلوب مباشر مجردٍ من أي لمسة بلاغية أو وسيلة بيانية تضفي على المعنى جمالاً وحسناً.

لذلك تعد الكناية إحدى وسائل تكون الصورة الفنية في الشعر ؛ لما تحمله من معان بديعية وإشارات خفية تلوح بالمعنى من بعد ، وتومئ به دون أن تفصح عنه يلجأ إليها الشاعر حين تعجز الأساليب الأخرى عن التعبير عن أحاسيسه ومشاعره تجاه موقف من مواقف الحياة.

ويعرفها عبد القاهر الجرجاني بقوله : " والمراد بالكناية هاهنا : أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردِفه في الوجود ، فيومئ به إليه، أو يجعله دليلاً عليه.." [1].

ومن هنا فالكناية لها قيمتها فيما تتضمنه من ستر وخفاء، ومن تجلية وتقريب للمعنى وإيجاز، بالإضافة إلى روعة المعنى حين يُقدم في قالب بلاغي جيد.

وكما كان للتشبيه والاستعارة نصيب كان للكناية نصيب آخر، فقد نسج الشاعر عيسى لحيلح في مقدمته الطللية صوراً كنائية جميلة عبَّرت عن إحساسه و شعوره الذي يختلج نفسيته المتأثرة. من هذه الصور الكنائية قول الشاعر :

ينأى الحبيب تغذيه الأكاذيب فدمع عيني كقعر الدلو مثقوب[2]

في هذا البيت الشعري . مع كونه تشبيه . تظهر الكناية فيه بشكل واضح، فهي دلالة على استمرارية البكاء و انهمار الدموع، و قد جسدت المعنى ليزداد وضوحا و ترسيخا في الأذهان .

و يقول في وصف شوقه:

أ" مية " الصب مغمور بدمعته من لجة الشوق قد فرت شواطيه[3]

وهي كناية عن غرقه و كثرة الدموع حتى أصبح مغمورا بدمعه..إن الشاعر و هو ينادي " مية " في حالته و الدموع قد غمرته و كأنه في بحر من الدموع يوشك أن يغرق،

---

[1] عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، قرأه وعلّق عليه : محمود محمد شاكر ، دار المدني بجدة ، 1412 هـ - 1991 م ، ص 66

[2] عيسى لحيلح: وشم في زند قرشي، ص:30.

[3] عيسى لحيلح: وشم على زند قرشي، ص:37.

بل غرق فيه، فجاءت الكناية هنا لتدل أن الشاعر بكى و يبكي كثيرا و أن دموعه تعرف انسكابا لا ينقطع.

و قوله :

أنا كل ظل يُريحون فيه أنا كل نبع لهم يُستباح[1]

فالشاعر يتحدث عن رحيل أهله صباحا و تركوه وحيدا مع تلك الديار التي محتها الرياح، و عندما نتأمل قوله (أنا كل ظل يُريحون فيه) فإننا أمام معنيين أو مدلولين أولهما : المعنى القريب و هو بأن الشاعر كالظل لأهله يرتاحوا فيه إذا أحرقتهم الشمس و ثانيهما و هو المراد من طرف الشاعر و هي الكناية؛ أي كناية عن الملازمة و المتابعة لهم كالظل لصاحبه.

و قوله:

رسوم وشوم.. أرض خلاء ظباء .. غراب يغني غرابا[2]

إنَّ المتأمل لعبارة (غراب يغني غرابا) يجدها تصلح للمعنى الحقيقي، لكن الشاعر لا يريد هذا المعنى، بل ينظر إلى ما وراء الكلمات و بواطنها، فغناء الغراب لا يكون للحزن و المصائب، فهو رمز الخراب و الدمار و السراب؛ إذن غراب يغني غرابا كنايةُ عن الحزن و الأسى الذي أصاب الشاعر من جراء وقوفه على رسوم الديار التي أقفرت و تأبد حيها، و صارت أرضها خلاءً.

و يقول أيضا:

يا دار " مية " ضل الركب دلينا تعفَّن الدمع و احمرت مآقينا[3]

في هذه الصورة البيانية يصف الشاعر دمعه بأنَّه تعفَّن و هو معنى يصلح للحقيقة، لكن الشاعر يريد به أنَّه تعفن من شدة و كثرة البكاء، فهي كناية عن ذلك، و يقول: (احمرت مآقينا) التي هي كناية عن الألم و البكاء المُر.

و يقول أيضا:

يا حادي العيس هل أبصرت نكستنا هذه المواخير فاقرأ ذكر ياسينا[1]

---

[1] المصدر نفسه، ص:50.

[2] المصدر نفسه، ص:54.

[3] عيسى لحيلح: غفا الحرفان، ص:29.

كل منا يقرأ القرآن و سورة ياسين.. لكن ما دلالة توظيفها في هذا البيت ؟ إن الشاعر يريد (ذكر ياسينا) أنْ يصلي صلاة جنازة على صانعي نكسته الذين هم في نظره قد ماتوا، لهذا أمر حادي العيس أن يقرأ سورة ياسينا . التي تقرأ للموتى في بعض المناطق و المذاهب . فهي كناية عن الموت المعنوي و الروحي و الخواء الذي أصاب هؤلاء الناس.

و في مدونة الشاعر مجموعة لا بأس بها من الصور الكنائية من الصعب الوقوف عليها كلها أو حصرها و التي حفل بها شعر عيسى لحيلح و مقدمته الطللية قصد إظهار حاله و مقامه، استغلها ليفصح عن فلسفته و فهمه للحياة و التجارب التي يعيشها.

و من خلال دراستنا للكناية نستنتج مايلي:

- لقد زادت الكناية من وضوح و بيان المقدمة الطللية عند الشاعر.
- تعلق الكنايات الموجودة في طلليات الشاعر بأحواله النفسية الوجدانية شأنها شأن التشبيه و الاستعارة، و خاصةً البكاء و الدموع التي استأثرت الحظ الأكبر من كناياته.
- تبرز تقليدية الشاعر في مقدمته الطللية حتى في صورتها الشعرية من خلال تمسكه بالصورة البيانية (استعارة، كناية، مجاز...) و توظيفها على مساحةٍ واسعةٍ.
- إن هذه الكنايات التي حفلت بها المقدمات الطللية لَتَزيد في شاعرية القصيدة و تُغْني معانيها و تُعَمِّقُ دلالتها و تُؤَكِدها.

[1] عيسى لحيلح: غفا الحرفان، ص:32.

خاتمة

الخـــاتـــمـــة

بعد انتهاء البحث من رحلته الممتعة بين النصوص الطللية، لا يدعي البحث–هنا– بأنه قد أحاط بكل جوانب هذه النصوص وإيحاءاتها لأنه لو ادعى ذلك لكان بحثاً قاصراً. ولكن البحث يسجل في خاتمته ما أمكنته قدرته التي وهبه إياها الله معرفته، وهي بلا شك معرفة متواضعة، من خفايا هذه النصوص وأسرارها الجمالية والتأثيرية التي ظلت مختزنة في ثناياها كل هذا الزمن، دون أن تفقد شيئاً من شحنتها العاطفية ومن حرارتها الإبداعية.

ولقد سعى البحث إلى الوصول إلى النتائج التالية:

تبيان الأبعاد الموضوعاتية والسمات الشعرية والأسلوبية التي ينماز بها كلام المقدمات الطللية وفقاً لمستويات الكلام فيها إيقاعاٌ وتركيباً وصورة.

1– تناول البحث بشيء من التدقيق و الإيجاز تاريخية المقدمة الطللية عبر العصور: فقد جاءت المقدمات الطللية ضمن أشكال مختلفة للنظم، تغيرت نسبتها من عصر لآخر، فعند الجاهليين كانت المقطوعات الطللية أكثر حضوراً، في حين انحسر حضورها في لوحات الطلل الأموية، وأصبحت تعتني بالجانب النفسي أكثر من أي شيء آخر؛ مما يدل على أن المقدمة الطللية عند الجاهليين كانت واقعاً فنياً أملاه الموقف الشعوري حقيقة.بخلاف الأمويين الذين استخدموا المقدمة الطللية حيلة أو حلية فنية لنبش الذكريات,وهذا ما يفسر ارتفاع نسبة (النتف) الطللية في قصائدهم. أما في العصر العباسي فإن الطلل تعرض لمحنة شديدة تُطالب بهجره و الثورة عليه..لكن ظهر من دافع عليه و ردَّ له مجده التليد و عزَّه المفقود.أما العصر الحديث و المعاصر فوُجد من يحن لزمن الأطلال و الدمن فكان لها حضور متباين و مختلف من شاعر إلى آخر فمنهم من عرفت الأطلال في شعره تحولات في النظم و الدلالة، ومنهم من حاكى و قلَّد و عارض..

2– إبراز الأبعاد الموضوعية للطلل في شعر عيسى لحيلح: وأفضى البحث إلى وجود أربعة أبعاد: يتعلق الأمر بالبعد الرمزي و الاجتماعي و الإيديولوجي، و أخيرا البعد التراثي.. وقد كانت كلها متضافرة مكملة لبعضها في الشكل و المعنى..فلا طلل دون رمز، و تراث و لا رمز دون إغفال الهم الاجتماعي، و لا مظاهر اجتماعية دون تحكم سياسي إيديولوجي هو من يلد هذه الفوارق الاجتماعية.

3- استعان الشاعر بالطلل ليعبر عن فلسفته في الحياة و رؤيته للواقع الذي يعيش فيه معتبرا إياه المخرج و المنقذ و المعين على تجاوز ما يعانيه الشاعر مما يسميه اغترابا واستلابا و هموما اجتماعية لا تزول في نظره إلا بالعودة إلى زمن الأطلال والوقوف عليها و تذكر الماضي المجيد الذي عاشته أمته، وهو بذلك يُرَوِّحُ عن نفسه و يسلي فيها و يُؤنسها، متمنيا معها عودة أمته إلى العز و الإسلام و العدالة و الكرامة.

4- إنَّ الطلل في مقدمات عيسى لحيلح جاء مُحَـمَّلاً **بأبعادٍ رمزية** مختلفة (..الطلل = الوطن = المرأة العربية = فلسطين = الانتماء إلى الحضارة العربية و الإسلامية...) و قد عبَّرت عن الحالة الشعورية التي أراد التعبير عنها مع أن ذاكرته الشعرية هي الموجه في توظيفه للطلل في قصائده، وقد جاء هذا التوظيف تارة تقليداً بحتا و تارات أخرى فيه لمسات لحيلحية جميلة.

5- طلل عيسى لحيلح يحمل أبعادًا اجتماعية جمةً، ساهمت في التعبير عن أوضاعه و أوضاع مجتمعه، و ما كان الشاعر يُعَانِيهِ و يُكابده من قهر اجتماعي وبُؤس تَرْجَمَهُ الشاعر في مقدماته الطللية...و هكذا استطاعت المقدمات الطللية أن تَحْمِلَ الهَمَّ و العبءَ الاجتماعي و تُشارك الشاعر و المتلقي في التعبير و الكلام و البوح، و في التغيير و الثورة، و الإصلاح.

6- و رأينا بأن الذات الشعرية لما تعجز عن الوصول إلى مطامحها تلجأ إلى وسيلة أخرى تراها أكثر فاعلية إنها **السفر عبر الحلم** إلى أقاصي ذات أمداء بعيدة يمكنها أن تحتضن النفس الآبية النازعة إلى التحرر فتخلق الأجواء التي تستطيع احتوائها.

و قد لعب التراث بأبعاده التي ألقى ضلالها الوارفة على مقدمة الشاعر الطللية لعب دورا بارزا في تحديد و توجيه و صياغة التعبير و الكلام و الرسالة التي أراد الشاعر تمريرها متخذا من الطلل وسيلة ومعبرا لذلك.

7- ثم إنّ ما يمكن ملاحظته أيضاً أن المقدمات الطللية قد تختلف من حيث عدد أبيات كل مقدمة، إلا أن هذه الأبيات تتسم بالقلة في الغالب، وذلك ينم عن الحالة النفسية للشاعر الذي يريد أن يسجل آهاته وتنهداته على ماضي غابر، رحل بأيامه ليظل ساكناً في وجدانه بما احتفظ به من ذكريات عذبة وحنين جارف، بيد أن هذا الشاعر سرعان ما

يعود إلى طرق موضوعات أخرى داخل القصيدة الواحدة، وكأننا بالشاعر يستهل مطولته بالانطواء على الذات ومعاودة النفس فيما فرطت فيه وأصبح مجرد حلم عابر جميل، ثم يعود من جديد بعد أن يستفيق من غفلته لينغمس في غيرها من القضايا التي يشغل نفسه بها، عساه ينسى أثر ذلك الماضي في نفسه الملتاعة، فهو هنا مثل الهارب من نفسه حين يتذكر شيئاً له علاقة حميمة بماضيه الجميل.

8- ونستشف – إذن – أن المقدمة الطللية جاءت لتمثل **استجابة** لحاجة الشاعر الإبداعية، ومدعاة لتفتيق موهبته الشعرية، ثم هي **قناع فني** توسل به الشاعر للوصول إلى ما يمكن قوله بعد تلك الأرضية التمهيدية التي لابد منها، إذ أن الشاعر جعل منها لازمة من لوازم قريحته الشعرية، و ليس بالضرورة أنَّ جميع الشعراء الذين تغنوا بالأطلال عاشوا التجربة أو عايشوها ؟ ورحَلَتْ عنهم حبيباتهم فوقفوا واستوقفوا في زمن بعينه وأماكن محددة، وبكوا واستبكوا. فهي سُنَّة فنية –كما أسلفنا– رُسِمَت من قبل شاعر ما، فوجدت صدى نفسياً مقبولاً ومؤثراً لدى لفيف من الشعراء الذين تأثروا بهذا المطلع، وأتوا بما أتى به هذا الشاعر الأول الذي لا نشك في صدق تجربته ولوعة مأساته العاطفية، لتصبح تقليداً فنياً متبعاً يسير على منواله الجميع على أنه يمثل النموذج أو المثال المحتذى.

9- تناول البحث شعرية المقدمة الطللية عند الشاعر الجزائري عيسى لحيلح من خلال ثلاث مستويات تمثلت في شعرية اللغة و الإيقاع و الصورة :

فيما يخص **شعرية اللغة:** قام البحث بدراسة اللغة التي تميزت بها المقدمة الطللية اللحيلحية أي المعجم الشعري الخاص بها، فَخَلَصَ إلى أنَّها كانت مستوردةً من القاموس المعجمي القديم من الشعر الجاهلي إلى العباسي، و قد جاء توظيفها مُتَّسِمًا بالتقليد تارة و بالتحويل والتحوير تارات أخرى... وقد عبَّرت لغة معجمه في أغلبها عن حالته النفسية و ما تعانيها من شوق و حنين و وفاء من جهة و غدر و خيانة وغربة من جهة أخرى. وتناول البحث كذلك شعرية الجملة مركزا فيها على عدة ظواهر أسلوبية تميزت بها طلليات الشاعر منها: المقدمة الطللية بين الخبر و الإنشاء وقد مزج الشاعر بين الأسلوبين(الخبري,والإنشائي) لتوصيل رسائله الشعرية، ولعل موضوع (الطلل) فرض على

مبدعيه (الخبرية)، ولكنها ليست في درجة الصفر، بل نوَع منها بتغيير في تراكيب الكلام أو المزاوجة بين الألفاظ، مما جعلها بثاً ونجوى. وجاءت (الإنشائية) تفريغاً لانفعالاته كلما تكاثفت آلامه وهمومه، كما أظهر التحليل ذلك. كذلك الأمر في الجمل الاسمية والفعلية؛ فقد زاوج الشاعر منهما، مع أنَّ الغلبة كانت للجمل الفعلية لأغراض منها تأكيد الشاعر على استمراره في البكاء و الوقوف على الأطلال حتَّى ترجع الأمة لعهد القيم و المبادئ. و بهذا تتكامل دلالة الجملة الفعلية مع دلالة الجملة الاسمية لتشكل لنا دلالة عامة يصنعها الوقوف على الأطلال.

أما الامتداد الزمني لطللية عيسى لحيلح فإن زمنه الطللي خطا خطوتين في الماضي، وأخرى في الحاضر، فقد كان الزمن في خطواته الأولى خِصبا مِعطاء يوحي بالوفاء الأبدي (**سأبقى كالقداح وخمرها**)، ثم غَدَا في خُطْوَتِهِ الثانية مُراً مجدِبَا قَفْرًا وخائبا جاء بالفراق المفجع (**و باعت عناقيدي و كاسي و ساقيا**). لكن الشاعر استطاع أن يخطو بالزمن خطوة أخرى لكنها لا تحمل المخمل بقدر ما تحمل غنائية حزينة فقد أراد عيسى لحيلح لذكراه الاستمرار في الزمن في حين قد يتوهم الملتقى أنه بتنبيهه للزمن الحاضر يريد أن ينسى.

ركزَّ البحث كذلك على تقنية التقديم و التأخير، التي تُبرز اعتماد و استناد الشاعر عليها في جعل شعره ومقدمته الطللية تزخر بانحرافات تركيبية، وتحولات للرتبة النحوية و الصرفية.

أماعن **شعرية الإيقاع** فقد احتوت تحليلاً لتجليات الإيقاع في شعر المقدمات الطللية. من خلال الدراسة يمكن القول أن الشاعر اختار البناء العروضي العمودي في معظم قصائده، وانتقى من البحور أطولها و هي البحور التي تستطيع التعبير عن النفس الطويل لصاحبها، و البحور التي اختارها هي على الترتيب: البسيط و الطويل و المتقارب، و كانت اختياراته متطابقة مع الموروث الشعري في نسج المقدمة الطللية .

أما فيما يخص القافية و حروفها، فقد اختار الشاعر أحرف متنوعة لرويه، و هي من الحروف الشائعة الاستعمال كَرَوِي في الشعر العربي القديم، كما حرص الشاعر على

تحقيق الامتداد الصوتي للقافية عن طريق حرف الوصل و ألف التأسيس و فضَّل القوافي المطلقة في كل مقدماته الطللية.

أما فيما يخص الموسيقى الداخلية فالملاحظ أن الشاعر قد عمد إلى ضبط الإيقاع الشعري عن طريق اختيارات متعلقة بالحروف من حيث صفاتها و مخارجها بما يتماشى و مقتضيات الحالة الشعورية من جهة و ضغوط الدلالة من جهة أخرى، و اتخذ من ألوان البديع اللفظي أدوات موسيقية و فنية أسهمت بشكل لافت في تنويع الإيقاع الداخلي و ثراء الكلمة من طباق و جناس و تكرارٍ.

أما عن شعرية الصورة في بحث (الصورة التشبيهية) من جهة أركان التشبيه فقد ورد (المشبه) حسياً و(الأداة) تنوعت ما بين اسم وفعل وحرف، واحتلت الأداة (الكاف) المرتبة الأولى من حيث الاستعمال، وجاء (المشبه به) نمطاً يكاد أن يكون مكرراً للنسخة الجاهلية فتشبيه الطلل لا يعدو أن يكون تشبيهاً (للخط الدارس، أو الوشم) وكذلك تشبيه كل عناصر الطلل الأخرى أو أكثر، أما في بحث(الصورة الاستعارية)، فقد أفضى إلى ارتباط الاستعارة عنده بحالته النفسية فقد كانت مرآة عاكسة لمشاعره و أحاسيسه..أما الصورة الكنائية فكانت منسجمة مع ما يتطلبه الموقف الشعري من إيحاء و تمويه و تعريض فني.

لقد عاد عيسى لحيلح إلى المخزون الشعري العربي القديم مستلهما النصوص الشعرية السابقة الغائبة لإنتاج نصوص جديدة موافقة لمواقفه وأفكاره ومعانيه الجديدة بشرط أن لا يكون النص الحاضر صدى للنص الغائر في الذاكرة الشعبية ليحقق المتعة القرائية ولا يصبح نصا في مستوى أقل من النص الأوّل.

و أخذ الشاعر بمبدأ العودة إلى الموروث اللغوي للاستفادة منه في بناء نصوصه الشعرية وإحداث التواصل مع القارئ الذي يشترك معه في الأرضية اللغوية، فالموروث الشعري أساس الشعر الحديث والمعاصر، وهو الخلفية الأساسية للكثير من النصوص والرجوع إليه "**رجوع إلى الأصل**"، وأضاف أنّ الشاعر وهو يعود إلى الموروث يحتكم إلى مرجعيته الفكرية الثقافية ورؤيته الجمالية وقد تقتصر العودة إلى هذا الموروث على نصوص معيّنة أو قد تكون عودة مؤسّسة تهدف إلى مراجعة الكثير من النصوص.

واللهَ أسأل أن ينفعني وينفع بهذا البحث ، وأن يجعل عملي فيه خالصاً لوجهه الكريم ..

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين, والصلاة و السلام على أشرف المرسلين.

ملخص

تناولت هذه الدراسة شعرية المقدمة الطللية في شعر عيسى لحيلح، وقد جاءت في مدخل و ثلاث فصول. كان المدخل تبيانا لمفهوم الشعرية في التراث و المنظور العربي و الغربي قديما و حديثا. الفصل الأول كان عرضا مبسطا لتاريخ المقدمة الطللية من العصر الجاهلي إلى العصر الحديث و المعاصر، مع سرد لأراء النقاد القدامى و المحدثين لأسباب نشوء المقدمة الطللية. و تضمَّن الفصل الثاني الحديث عن الأبعاد الموضوعاتية للطلل عند الشاعر و المتمثلة في البعد الرمزي ، الاجتماعي ، السياسي الإيديولوجـي و التراثي، و قد تجلت هذه الأبعاد في طللية الشاعر و كانت سببا مباشرا و موضوعيا في نشوء و تعاطي عيسى لحيلح للمقدمة الطللية. أما الفصل الثالث فقد انصبت إجراءات البحث فيه بإبراز التجليات الأسلوبية و الشعرية التي شكَّلَت شعرية الطلل عند عيسى لحيلح تركيبا – لغة – و إيقاعا و صورة.

لقد عبَّرت المقدمة الطللية في شعر الشاعر عيسى لحيلح عن رؤيـة و فكر شاعر جسَّد تجربته الشعرية من خلال الوقوف على الأطلال مبرزا نظرته للواقع و الحياة و المجتمع مغيرا في وظيفة الطلل في كثير من الأحيان.

فقد كان طلله: طلل القيم و المبادئ المنهارة، طلل الوفاء و العزة و البقاء على العهد و الوعد، طلل الانتماء الجسدي و الروحـي للأمـة و الحضارة

العربية و الإسلامية، طلل الشكوى و الألم و المعاناة، طلل الغربة و الاغتراب و الاستلاب...

و هكذا فإنَّ المقدمة الطللية عند عيسى لحيلح كانت حدثا بارزا في خارطة الشاعر و الشعر الجزائري الحديث و المعاصر، و كانت أيضا حدثا مستفزا للباحث و القارئ من كشف أجل التجليات و الأسباب

و هذا ما حاولت هذه الدراسة أن تُبَيِّنَهُ و تُجَلِّيه

قائمة المصادر و المراجع

قائمة المصادر و المراجع

القرآن الكريم، رواية ورش

المصادر:

1. عيسى لحيلح: وشم في زند قرشي: دار البعث للطباعة و النشر، قسنطينة الجزائر ط 1 ، 1985.
2. : غفا الحرفان، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1986.

المراجع االعربية:

1. إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، دار القلم بيروت لبنان ط4، 1972م.

2. أحمد درويش: دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، .1998.

3. أحمد شامية: في اللغة، دار البلاغ للنشر والتوزيع، الجزائر ط2002/1،

4. أحمد المديني: أسئلة الإبداع في الأدب العربي المعاصر، دار الطليعة للطباعة و النشر، بيروت لبنان ط،1 1985.

5. أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة، دار الجيل، بيروت، لبنان، د/ط ،د/ت.

6. إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، دار القلم بيروت لبنان ط4، 1972م.

7. الامدي: الموازنة بين أبي تمام والبحتري ، حقق أصوله وعلق عليه : محمد محيي الدين عبد الحميد دار المسيرة ، بيروت.

8. بديعة الحرازي: مفهوم الشعر عند نقاد المغرب و الأندلس في القرنين السادس والسابع الهجريين، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط المغرب ط1، 2005م.

9. بشير تاوريرت: إستراتيجية الشعرية و الرؤيا الشعرية عند أدونيس، دار الفجر للطباعة و النشر، ط 1، 2006م.

10. بوجمعة بوبعيو: جدلية القيم في الشعر الجاهلي رؤيـة، نقدية معاصرة، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2001م.

11. جابر أحمد عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي البلاغي، دار الثقافة للطباعة و النشر، القاهرة د/ط، 1990م.

12. الجاحظ: الحيوان، تح و شرح عبد السلام هارون، مصر، ط2،1965، ج3.

13. جوزيف ميشال شريم: دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات بيروت ط1، 1984م.

14. حبيب مونسي: فلسفة المكان في الشعر العربي قراءة موضوعاتية جمالـية. منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق 2001.

15. حفيظة أرسلان شاسبوغ: الجملة الخبرية و الجملة الطلبية، عالم الكتب، أربد الأردن، ط1 2004م.

16. حسن عز الدين البنا: الشعرية و الثقافة، المركز الثقافي العربي، ط 1، 2003م.

17. حسن البنا عز الدين: الكلمات والأشياء، التحليل البنيوي لقصيدة الأطلال في الشعر الجاهلي، دراسة نقدية، دار المناهل، بيروت، ط1 1989م.

18. حسن عزة : شعر الوقوف على الأطلال، من الجاهلية إلى نهاية القرن الثالث، دراسة تحليلية، دمشق د/ط.

19. حسن ناظم ، مفاهيم الشعرية ، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم ، المركز الثقافي العربي بيروت، (د ط)،1994.

20. حسين عطوان: مقدمة القصيدة في العصر الأموي، دار الجيل، بيروت،لبنان، ط2 1987/1407م.

21. حسين عطوان: مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الثاني، دار الجيل بيروت، 1972م – 1402هـ.

22. الحافظ أبي زكريا يحي بن شرف النووي، الأربعين النووية، دار الإمام مالك، ط1 ،2006 م

23. ذويبي الزوبير: سيميولوجيا النص السردي، رابطة أمل القلم، سطيف الجزائر، ط1 ،2006م.

24. ابن رشيق القيرواني: العمدة، في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، تحقيق : د . عبد الحميد هنداوي 1422 هـ، 2001 م ، المكتبة العصرية ، ط 1، ج1.

25. رمضان صادق: شعر ابن الفارض: دراسة أسلوبية،الهيئة المصرية العامة للكتاب،1998.

26. زكريا عبد الرحمان صيام: دراسات في الأدب الجاهلي و صدر الإسلام، ديوان المطبوعات الجامعية بن عكنون 1984م.

27. الزوزني احمد بن الحسين، شرح المعلقات السبع، بيروت دار صادر بيروت لبنان 1963م.

28. الزوزني: شرح المعلقات السبع، دار الكتاب العربي، بيروت لبنان، 1425هـ-2005م

29. ابن سنان الخفاجي: سر الفصاحة، دار الكتب العلمية لبنان ط2، 1982م.

30. شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، القاهرة ط11.

31. صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه و إجراءاته، مؤسسة مختار القاهرة، 1992م.

32. طه حسين: حديث الأربعاء، دار المعارف، ط14، د/ت، ج2.

33. ابن طباطبا: عيار الشعر، شرح و تحقيق، عباس عبد الساتر،دار الكتب العلمية بيروت،ط2، (2005، 1426هـ.

34. عباس محمود العقاد: أشتات مجتمعات في اللغة و الأدب، دار المعارف، القاهرة، ط5. 1982م.

35. عبد السلام هارون: الأساليب الإنشائية، مكتبة الخانجي، ط5، 2001

36. الجرجاني القاضي على بن عبد العزيز: الوساطة بين المتنبي و خصومه تح و شرح: أبو الفضل إبراهيم، علي محمد بجاوي، بيروت دار القلم د/ت, ص:29.

37. عبد الغني بارة: إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 1، 2005م.

38. عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، قراه و علَّق عليه: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، ط5،القاهرة 2004م.

39. عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، راجعه و علق عليه: عرفان مطرجي، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، ط 1، 2006م.

40. عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، قرأه و علَّق عليه محمود محمد شاكر، دار المدني جدة، د/ط، د/ت.

41. عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، قرأه وعلّق عليه : محمود محمد شاكر ، دار المدني بجدة ، 1412 هـ - 1991 م.

42. عبد القادر الجليل: الأسلوبية و ثلاثية الدوائر البلاغية، دار صفاء للنشر و التوزيع، عمان الأردن، ط 1 2002 م.

43. عبد القادر المكاوي: ثورة الشعر الحديث، الهيئة المصرية للكتاب، 1972 ج1.

44. عبده بدري: دراسات تطبيقية في الشعر العربي ذات السلاسل للطباعة و النشر الكويت 1988.

45. عبد الله بوخلخال: التعبير الزمني عند النحاة العرب، جزآن، د/ط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1987، ج2.

46. عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة و التكفير، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 4، 1998م.

47. عبد المالك مرتاض: السبع المعلقات مقاربة سميائية انثروبولجية، دراسة منشورات اتحاد كتاب العرب 1998م.

48. عبد المتعال الصعيدي: بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، مكتبة الآداب القاهرة د/ط، 1999م.

49. عبد النور جبور: العجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت لبنان، ط1، 1979م.

50. عدنان حقي: المفصل في العروض و القافية و فنون الشعر، دار الرشيد دمشق ط1، 1887م.

51. عدنان حسين قاسم:التصوير الشعري: رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، الدار العربية، 2000 م.

52. عز الدين إسماعيل: روح العصر، دار الرائد العربي، ط 1 بيروت 1978م.

53. عز الدين المناصرة: علم الشعريات قراءة مونتاجية، دار مجدلاوي، ط 1، 2006م.

54. علي أحمد سعيد، (أدونيس) الشعرية العربية ، دار الآداب بيروت، ط1، 1985.

55. علي أحمد سعيد أدونيس، زمن الشعر دار العودة، بيروت، ط 2، 1978.

56. علي جعفر علاق: في حداثة النص الشعري، دار الشروق، ط 1، 2003

57. علي علي صبح: البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، المكتبة الأزهرية للتراث 1417هـ-1996م.

58. عمر الدسوقي: في الأدب الحديث, دار الفكر, ط8 مجلد1.

59. ابن فارس، أبو الحسن أحمد بن زكريا: معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت-لبنان .ط1411هـ/1991م.

60. أبو الفضل جمال الدين بن مكرم الإفريقي المصري، لسان العرب، دار صادر، بيروت -لبنان ، 1414 هـ/1994 م.

61. ابن قتيبة: الشعر و الشعراء، تحقيق احمد محمد شاكر، دار المعارف ط3.القاهرة 1977 ،ج1.

62. قدامة ابن جعفر: نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية بيروت لبنان، د/ط ، د/ت.

63. كامل حسن البصير: بناء الصورة الفنية في البيان العربي، مطبعة المجمع العلمي العراقي، 1987م–1408هـ.

64. كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط 1، 1987م.

65. محمد بلوحي: آليات الخطاب النقدي العربي في مقاربة الشعر الجاهلي, منشورات اتحاد كتاب العرب, دمشق 2004, ص 110.

66. محمد حجازي : الأطلال في الشعر العربي ,دراسة جمالية ,دار الوفاء, ط1 2002 م.

67. محمد حماسة عبد اللطيف: اللغة و بناء الشعر،ط1، 1992م.

68. محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي و البلاغة (دت) دار الكتاب العربي للطباعة و النشر بالإسكندرية مصر.

69. محمد عبد العزيز الكفراوي: الشعر العربي بين الجمود و التطور، دار النهضة، مصر القاهرة 1978م.

70. محمد عبد المطلب: البلاغة و الأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة ط1، 1994م.

71. محمد عبد المطلب: قراءات أسلوبية في الشعر العربي الحديث،الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1995م.

72. محمد عزام: النص الغائب تجليات التناص في الشعر العربي – دراسة– منشورات اتحاد كتاب العرب دمشق سوريا 2002م.

73. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر، القاهرة د/ط.

74. محمد سمير نجيب اللبدي: معجم المصطلحات النحوية و الصرفية، د/ط ، دار الرسالة، بيروت لبنان د/ت.

75. محمد ناصف: الصورة الأدبية، دار الأندلس بيروت، لبنان ط3 ،1983

76. محمد مندور: النقد المنهجي عند العرب، دار نهضة مصر، للطبع و النشر.

77. مشري بن خليفة: القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 1، 2006م.

78. مصطفى ناصف: دراسة الأدب العربي، الدار القومية للطباعة و النشر، القاهرة.

79. ابن المعتز أبو العباس عبد الله بن محمد: البديع، دار المسيرة بيروت ط3 1982م.

80. المفضليات: تح: أحمد محمد شاكر، عبد السلام محمد هارون، دار المعارف، ط6.

81. منير سلطان: البديع في شعر شوقي، دار المعارف الإسكندرية، مصر ط 2_ 1992م.

82. نور الدين السد: الشعرية العربية، دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية حتى العصر العباسي، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون الجزائر 2007، ج2 ، 2005/1426م.

83. نوري القيسي: وحدة الموضوع في القصيدة الجاهلية ، دار الإرشاد ، بغداد 1970م.

84. أبو هلال العسكري: الصناعتين، تح: جابر قميحة، دار الكتب العلمية بيروت.

85. وادي طه: جماليات القصيدة المعاصرة، مطبعة دار المعارف بمصر،القاهرة ،ط2، 1989م.

86. يمنى العيد: في معرفة النص (دراسات في النقد الأدبي)، دار الآداب ، بيروت، ط4، 1999م.

87. يوسف حسين البكار: بناء القصيدة في النقد العربي القديم دار الأندلس، لبنان ط2، 1982م.

88. يوسف خليف : دراسات في الشعر الجاهلي ، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع ,القاهرة د/ط 1981م.

89. يوسف اليوسف: مقالات في الشعر الجاهلي وزارة الثقافة دمشق سوريا ،1975 م.

90. يوسف وغليسي: في ظلال النصوص، تأملات نقدية في كتابات جزائرية، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2009م.

91. يوسف وغليسي: الشعريات والسر ديات، منشورات مخبر السرد العربي، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، د ط، 2007م.

المراجع المترجمة

92. تزيفطان تودوروف: الشعرية، تر: شكري المبخوت و رجاء بن سلامة، دار طوبقال للنشر، ط 2، 1992م.

93. جون كوين: النظرية الشعرية، تر: أحمد درويش، دار الغريب، القاهرة، د ط، 2000 م.

94. هنري ميشونيك: راهن الشعرية، تر: عبد الرحيم حزل، منشورات الاختلاف، ط 2، الجزائر العاصمة 2003م.

الدواوين الشعرية

95. إبراهيم ناجي: الديوان، دار العودة، بيروت، د/ط، 1980م.

96. امرئ القيس: الديوان، اعتنى به و شرحه: عبد الرحمان المصطاوي، دار المعرفة، بيروت لبنان، ط2 1425/2004هـ.

97. البارودي: الديوان، حققه و ضبطه و شرحه: علي الجارم، محمد شفيق معروف، دار العودة، بيروت، 1998،ج 4/1.

98. البحتري: الديوان، عنى بتحقيقه و شرحه: حسن كامل الصيرفي، دار المعارف مصر، ط3، ج1.

99. أبو تمام: شرح التبريزي, دار المعارف مصر، ج2.

100.حسان بن ثابت: الديوان، شرحه و قدَّم له: عبدأ علي مهنا، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط2، 1414هـ/ 1994م.

101.ذو الرمة: الديوان: اعتنى به و شرح غريبه: عبد الرحمان المصطاوي، دار المعرفة، بيروت لبنان، ط1، 2006/1427م.

102.زهير بن أبي سلمى: الديوان، اعتنى به و شرحه: حمدو طماس، دار المعرفة بيروت، لبنان، ط2.

103.طرفة بن العبد: الديوان، شرح الأعلم الشنتمري، تح: درية الخطيب، لطفي الصقّال، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، ط2، 2000م.

104.عبد القادر المازني: الديوان،

105.عبيد بن الأبرص: الديوان، شرح: أشرف أحمد عدرة، دار الكتاب العربي ط1، 1994/1414م.

106. عبد المعطي حجازي ديوان أشجار الأسمنت، ضمن: الأعمال الكاملة دار سعاد الصباح، الصفاة، الكويت، 1993م ص :757.

107.عنترة بن شداد: الديوان تحقيق و دراسة: محمد سعيد مولوي، المكتب الإسلامي القاهرة.

108.عمر أبو ريشة: الديوان، دار العودة، بيروت لبنان، 1971م

109.عمر بن أبي ربيعة : الديوان، تقديم: أحمد أكرم الطبَّاع، دار القلم للطباعة و النشر، بيروت لبنان، د/ط، د/ت.

110.الفرزدق: الديوان،شرحه و قدَّم له و ضبطه: علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط1، 1407هـ/1987م.

111.النابغة الذبياني: الديوان، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط2، د/ت.

<u>المجلات و الدوريات</u>

112. رضا بن حميد: الخطاب الشعري الحديث، من اللغوي إلى التشكيل البصري، مجلة فصول القاهرة العدد 2 ، جانفي 1996م.

113. فالتر براونه: الوجودية في الجاهلية، مجلة المعرفة، السنة الثانية، العدد 4 دمشق 1963م.

114. علي عشري زايد: توظيف التراث في شعرنا العربي المعاصر، مجلة فصول. العدد: 11.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

مقدمة..... **أ– د**

المدخل: الشعرية بين القدماء و المحدثين:.....1–21

أولا/ الشعرية في حدود المفهوم و المصطلح:.....1

1/ عند النقاد الغربيين..... 1

2/ عند النقاد العرب 2

ثانيا/ الشعرية في التراث العربي و الغربي:.....5

1/ في التراث العربي.....5

2/ في التراث الغربي.....8

ثالثا/ الشعرية من المنظور النقدي الحديث:.....10

1/ من المنظور النقدي الغربي الحديث.....10

2 / من المنظور النقدي العربي الحديث.....17

الفصل الأول:المسار التاريخي للمقدمة الطللية وأراء النقاد فيها:.....22–64

أولا: المسار التاريخي للمقدمة الطللية: 22

1/ في العصر الجاهلي.....22

2/ في العصر الإسلامي و الأموي.....29

3/ في العصر العباسي.....38

4/ في العصر الحديث و المعاصر.....49

ثانيا/ أراء النقاد القدامى و المحدثين في المقدمة الطللية:.....59

- القدامى.....59
- المحدثين 60

الفصل الثاني: الأبعاد الموضوعاتية للطلل عند عيسى لحيلح....65-95

أولا/ التعريف بالشاعر.....65

ثانيا/ الأبعاد الموضوعاتية للطلل عند عيسى لحيلح.....66

1/ البعد الرمزي.....67

2/ البعد الاجتماعي.....74

3/ البعد السياسي و الاديولوجي.....83

4/ البعد التراثي.....89

الفصل الثالث: شعرية المقدمة الطللية عند عيسى لحيلح (الدراسة الأسلوبية) 96-167

أولا/ شعرية اللغة.....96

1/ المعجم الشعري للمقدمات الطللية:.....97

أ_ ألفاظ الأطلال 98

ب_ ألفاظ الفراق و الوداع.....99

ج_ ألفاظ الشوق و الحنين.....100

2/ شعرية الجملة.....104

أ- المقدمة الطللية بين الجملة الاسمية و الفعلية.....104

ب- المقدمة الطللية بين الخبر و الإنشاء: 105

- الجمل الخبرية:.....105

✓ الجمل المؤكدة 105

✓ الجمل المنفية.....106

- الجمل الإنشائية:.....108

✓ الأمر.....109

✓ الاستفهام.....111

✓ النداء 114

ج ـ المقدمة الطللية و الامتداد الزمني:.....115

3/ شعرية التقديم و التأخير:. 118

✓ صورة تقديم الجار و المجرور:.....119

✓ صورة تقديم الحال على الفاعل:.....120

✓ صورة تقديم جواب الشرط على أداة الشرط:.....121

ثانيا/ شعرية الإيقاع 122–150

1/ الإيقاع الثابت.....122

- الوزن (البحر):..... 122
- القافية:..... 124
- الروي:..... 125
- التصريع:..... 127
- الإيقاع البصري(الفراغ المنقَّط):..... 129

2/ الإيقاع المتغير.....132

أ – البنية الصوتية للمقدمة الطللية:..... 132

ب – موسيقى الكلمة: 134

- التكرار: 134

أ/ تكرار الحرف.....134

ب/ تكرار الكلمة.....137

ج/ تكرار الجملة.....141

- التصدير:.....142
- الجناس:..... 145

- الطباق:..... 148

ثالثا/ شعرية الصورة:..... 151-167

1/ الصورة عند القدماء و المحدثين:..... 151

2 / مصادر الصورة عند الشاعر:..... 155

- التراث الشعري القديم.....155
- ثقافته.....155

3/ أنواع الصورة الشعرية.....157

- الصورة التشبيهية:..... 157
- الصورة الاستعارية:.....162
- الصورة الكنائية:..... 165

الخاتمة: 168

الملخص..... 174-175

قائمة المصادر و المراجع: 176-187

فهرس الموضوعات:..... 188-191