جامعة النجاح الوطنية

كلية الدراسات العليا

الوقوفُ الطللِيُّ مِفتاحًا: قراءةٌ في النسقِ المضمرِ لنماذجَ مختارةٍ من الجاهليّةِ حتّى نهايةِ العصرِ العبّاسيِّ

إعداد

محمّد باسل قادري

إشراف

د. عبد الخالق عيسى

قُدّمت هذه الأطروحة استكمالًا لمتطلّبات الحصول على درجة الدكتوراة في اللغة العربيّة وآدابها بكلّيّة الدراسات العليا في جامعة النجاح الوطنيّة في نابلس –فلسطين.

2025

الوقوفُ الطلليُّ مِفتاحًا: قراءةٌ في النسقِ المضمرِ لنماذجَ مختارةٍ من الجاهليّةِ حتّى نهايةِ العصرِ العبّاسيِّ

إعداد

محمّد باسل قادري

نوقشت هذه الأطروحة بتاريخ 2025/10/28، وأجيزت:

د. عبد الخالق عيسى	
المشرف الرئيسي	التوقيع
د. حسام التميمي	
الممتحن الخارجي	التوقيع
أ. د. إحسان الديك	
الممتحن الداخلي	التوقيع
أ. د. رائد عبد الرحيم	
الممتحن الداخلي	التوقيع

جامعة النجاح الوطنية

كلية الدراسات العليا

الوقوفُ الطلليُّ مِفتاحًا: قراءةٌ في النسقِ المضمرِ لنماذجَ مختارةٍ من الجاهليّةِ حتّى نهايةِ العصرِ العبّاسيّ

إعداد

محمّد باسل قادري

إشراف

د. عبد الخالق عيسى

بناء على تعليمات منح درجة الدكتوراة الصادرة عن مجلس عمداء جامعة النجاح فقد تم نشر البحث المستل التالي من الأطروحة:

قادري، محمد باسل، وعيسى، عبد الخالق (2026). *القراءة النسقية بين البعد التأويلي والمنهج الثقافي: نحو بناء تصور تكاملي*. مجلة الجامعة العربية الأمريكية، العدد 3، المجلد 12.

الإهداء

إلى شـــاعِرٍ لَمْ يَبْرَحِ المَجْدَ شـــاغِلُهْ ... يُـداري بِـهِ الأَطْلالَ، وَالثَـأْرُ قـاتِلُـهْ

فَلا هُوَ يَسْـــلو بِـالوُقوفِ أَوِ البُكـا ... وَلا هُوَ يَسْـــلو وَالحَبيـبُ يُنـاوِلُـهْ

فَـلَـمّـا رَأَى أَنْ لا وِصـــالَ لِـثَـأْرِهِ ... بَكى طَلَلًا مـا انْفَـكَّ بَعْـدُ يُواصِـــلُـهْ

أرادَ لِـخِـلَّـيْـهِ الـبُـكـاءَ عَـلـى الـبِـلـى ... فَـأَدْرَكَـهُ الـتـاريـخُ تَـبْـكـي بَـلابِـلُـهْ

أو إلى امرئ القيس.

الشكر والتقدير

لكلّ مَن لم يسمحوا لي بالوقوف على الأطلال باكيًا، بل باحثًا؛ لوالدي، ووالدتي، وزوجي، وعائلتي، وأصدقائي، لقد صبروا عليّ وأنا أتحدّث معهم عن النسق وعن أشياء أخرى...

ولكلّ صابرٍ على وِقفتي للواقفين على الأطلال؛ لمشرفي: الدكتور عبد الخالق عيسى، وللمناقشين الأفاضل الذين آمل ألّا يضيق صدرهم بإلحاحي في وِقفتي هذه.

الإقرار

أنا الموقع أدناه مقدم الأطروحة التي تحمل عنوان:

الوقوفُ الطللِيُّ مِفتاحًا: قراءةٌ في النسقِ المضمرِ لنماذجَ مختارةٍ من الجاهليّةِ حتّى نهايةِ العصرِ العبّاسيّ

أقر بأن ما اشتملت عليه هذه الأطروحة هي نتاج جهدي الخاص، باستثناء ما تمت الإشارة إليه حيثما ورد، وأن هذه الأطروحة ككل أو أي جزء منها لم يقدم من قبل لنيل أية درجة أو لقب علمي أو بحثي لدى أية مؤسسة تعليمية أو بحثية أخرى.

اسم الطالب: **محمّد باسل قادري**

التوقيع: محمد باسل قادري

التاريخ: **2025/10/28**

فهرس المحتويات

إجازة الرسالة.....ب

البحث المستل من الأطروحة.....ج

الإهداء .....د

الشكر والتقدير .....هـ

الإقرار .....و

فهرس المحتويات .....ز

الملخّص .....ك

مقدّمة 1

الفصل الأوّل: شكلات القراءة النسقيّة وولادة الطلل النسقيّ 7

المبحث الأوّل: مُصطلحاتٌ مُشكِلة 7

المطلب الأوّل: إشكاليّة القراءة 7

المطلب الثاني: النسق؛ البداية، وما بعد البداية 12

المطلب الثالث: النسق والنقد الثقافيّ 20

المبحث الثاني: الطلل بوصفه نسقًا 26

المطلب الأوّل: الولادة والمكوّنات 26

المطلب الثاني: القطيعة النسقيّة في الطلل 37

الفصل الثاني: الاختلاف الكُبار والاختلاف الأكبر في النسق الطلليّ 42

المبحث الأوّل: الاختلاف الكُبار؛ تحديد الطلل 42

المطلب الأوّل: توسيع الطلل 42

المطلب الثاني: تضييق الطلل 46

المبحث الثاني: الاختلاف الأكبر بين الجاهليّة والإسلام 50

المطلب الأوّل: الثبات النسقيّ عند حسّان بن ثابتٍ 50

المطلب الثاني: الهزّة النسقيّة عند نماذج من الشعراء المخضرمين 56

المبحث الثالث: الاختلاف الأكبر بين الجاهليّين والعبّاسيّين 65

المطلب الأوّل: استغلال الطلل لُغويًّا وثقافيًّا عند العجّاج ودعبلٍ الخزاعيّ 65

المطلب الثاني: اختلاف الوِقفة الطلليّة بين أبي تمّامٍ والمتنبّي 76
الفصل الثالث: الاختلاف الكبير للطلل عند شعراء العصر الأمويّ 87
المبحث الأوّل: الطلل عند شعراء الحجاز 87
المطلب الأوّل: الطلل عند عمر بن أبي ربيعة 87
المطلب الثاني: الطلل عند الأحوص الأنصاريّ 90
المطلب الثالث: الطلل عند العرجيّ 93
المبحث الثاني: شعراء الغزل العذريّ 96
المطلب الأوّل: الطلل عند كثيّر عزّة 97
المطلب الثاني: الطلل عند قيس بن الملوّح 101
المطلب الثالث: الطلل عند جميل بثينة 103
المبحث الثالث: الطلل الهجائيّ عند شعراء القصر الأمويّ 104
المطلب الأوّل: الطلل عند جرير 104
المطلب الثاني: الطلل عند الفرزدق 108
المطلب الثالث: الطلل عند الأخطل 112
الفصل الرابع: الاختلاف الصغير في طلل امرئ القيس 116
المبحث الأوّل: قصيدتا (قفا نبك) و(ألا عم صباحًا) 117
المطلب الأوّل: الطلل في (قفا نبك) 117
المطلب الثاني: قصيدة (ألا عم صباحًا) 122
المطلب الثالث: الاختلاف الصغير بين قصيدتي (قفا نبك) و(ألا عم صباحًا) 125
المبحث الثاني: الاختلاف الطلليّ بين (لمن الديار غشيتُها) و(لمن طللٌ أبصرتُه) 127
المطلب الأوّل: قراءةٌ للطلل في قصيدة (لمن الديار غشيتُها) 127
المطلب الثاني: قراءةٌ في قصيدة (لمن طللٌ أبصرتُه) 130
المطلب الثالث: الاختلاف بين قصيدتي (لمن الديار غشيتُها) و(لمن طللٌ أبصرتُه) 131
المبحث الثالث: الاختلاف بين (ألمّا على الربع) و(قفا نبك من ذكرى حبيبٍ وعرفانِ) 133
المطلب الأوّل: قراءةٌ في (ألمّا على الربع) 133
المطلب الثاني: قراءةٌ في الطلل في (قفا نبك من ذكرى حبيبٍ وعرفانِ) 136

لمطلب الثالث: الاختلاف الطلليّ في شعر امرئ القيس؛ نتائج عامّة 137
الخاتمة 140
المصادر والمراجع 143
الملاحق 150
Abstract ..... b

فهرس الملاحق

ملحق أ: شهادة قبول نشر بحث مستل من الأطروحة 150

الوقوفُ الطلليُّ مِفتاحًا: قراءةٌ في النسقِ المضمرِ لنماذجَ مختارةٍ من الجاهليّةِ حتّى نهايةِ العصرِ العبّاسيّ

إعداد

محمّد باسل قادري

إشراف

د. عبد الخالق عيسى

الملخّص

سعى هذا البحث إلى تحليل الوقفة الطلليّة في الشعر العربيّ القديم في نماذج مختارةٍ من الجاهليّة حتى نهاية العصر العباسيّ، بوصفها بنيةً ثقافيّةً نسقيّةً مضمرة، تتجاوز وظيفتها التقليديّة بكونها مقدّمةً إنشائيّةً افتتاحيّة، لتكون مفتاحًا تأويليًّا يمثّل مدخلًا لفهم النسق العميق الذي تنتظم حوله القصيدة العربيّة. وافترض أنّ الطلل ليس مجرّد صورةٍ شعريّةٍ تتكرّر بلا وعيٍ، بل هو نسقٌ ثقافيّ نشأ في حضن السلطة والحضارة، ويُعاد إنتاجه شعريًّا بوظائف دلاليّةٍ تتبدّل بحسب تغيّر موقع الشاعر من النظام الاجتماعيّ والثقافيّ والسياسيّ.

وانطلق البحث من إشكاليّةٍ جوهريّةٍ تتعلّق بقراءة الوقفة الطلليّة بوصفها نسقًا مضمرًا يعكس تحوّلات العلاقة بين الشاعر وغرضه، وبين الذات والهويّة، وبين النصّ والسياق، وتتفرّع عن هذه الإشكاليّة أسئلةٌ تتّصل بتعدّد دلالات الطلل، وتحوّلاته بين الشعراء والعصور، وبالوظيفة التأويليّة التي تؤدّيها هذه الوقفة في بناء المعنى الشعريّ وتوجيهه.

واعتمد البحث المنهج التحليلي، الذي يتتبّع البنية اللغويّة والفنيّة للوقفة الطلليّة داخل النصوص الشعريّة المدروسة، وعلى المنهج النسقيّ الثقافيّ، الذي وضعت أطره التنظيريّة في الفصل الأوّل، ومنه جرى تفكيك علاقة الطلل بالسياقات الكبرى التي تحكم إنتاج المعنى، كالسلطة والهوية والزمن والمركز الحضاريّ، مع اعتماد مفاهيم مثل النسق، والتكرار، والتشابه، والاختلاف، وإعادة الإنتاج.

وانقسم البحث إلى أربعة فصولٍ رئيسة، بدأت بتأصيل مفهومي "النسق" و"القراءة النسقيّة"، ثمّ تناولت تحوّلات الطلل بين الشعراء والعصور والحضارات (الاختلاف الكُبار والأكبر)، ثم داخل العصر الواحد (الاختلاف الكبير)، ثمّ في تجربة الشاعر الواحد (الاختلاف الصغير)، مع تطبيقاتٍ خاصّةٍ على نماذج شعريّةٍ مختارة، أبرزها نماذج امرئ القيس.

وتوصّل البحث إلى أنّ الوقفة الطلليّة تمثّل نسقًا ثقافيًّا مضمرًا، نشأ في سياق حضاريّ متّصل بالسلطة والمركز، وظلّ يُعاد إنتاجه شعريًّا بوظائف دلاليّة متحوّلة، تُوجّه المعنى، وتكشف موقع الشاعر من الزمان والمجتمع والهوية، وبيّن البحث أنّ الطلل لا يُفهم بوصفه تقليدًا بلاغيًّا ثابتًا، بل بوصفه بنيةً تأويليّةً متحوّلة، تتجلّى على أربعة مستوياتٍ من الاختلاف: داخل تجربة الشاعر نفسه، وبين الشعراء في العصر الواحد، وبين العصور المختلفة، ثمّ بين البيئات الحضارية المترامية، ما يدلّ على مرونة هذا النسق وقابليّته للتكيّف مع التحوّلات الثقافية والسياسية، وأظهر البحث أنّ القراءة النسقيّة التأويليّة قادرةٌ على استخراج الوظيفة العميقة للطلل، وإعادة بناء فهمنا للشعر العربي القديم بوصفه خطابًا ثقافيًّا، لا محض فنٍّ بلاغيٍّ أو إنشاءٍ تقليديٍّ يُتجاوَز عنه في القراءات الثقافيّة.

الكلمات المِفتاحيّة: النسق، القراءة، الطلل، الاختلاف، الأدب القديم.

مقدّمة

منذ أن تغنّى العرب بالشعر، ونقلوه من الصدور إلى السطور، فإنّ سمةً فنّيّةً مخصوصةً برزت من دون غيرها في هذا الشعر المرويّ؛ سمةً لا يمكن التغاضي عنها؛ تبدأ بالطلل الدارس، والرسم الممحوّ، والمُعين العاذل، وتنفتح بعدُ على أبواب القصيدة ومقاصدها؛ فتحقّق للشاعر بُغيته ومراده، وتبني له طابعًا إنسانيًّا فنّيًّا يأخذ بالألباب، ويجعله شعرًا يُتغنّى به؛ فتصبح حسرة الشاعر على ليلاه أو سلماه سلوانًا للمتلقّي وتسليةً أكثر من الموضوع المراد. وقُدّر لهذه السمة، وهذه الوقفة الطلليّة أن تظلّ، عبر قرونٍ، موضعَ جدلٍ نقديٍّ وفكريّ بين من عدّها زينةً فنيّةً، وآخرين رأوا فيها موروثًا سائدًا، وبحثٍ رأى أنّها نسقٌ مضمرٌ يتّصل بموضوع القصيدة بهيئةٍ تحكمها المشابهة والاختلاف.

والوقفة الطلليّة، في هذا السياق، ليست مجرّد تقليدٍ افتتاحيّ، بل بوّابةٌ تأويليّةٌ لنصٍّ شعريٍّ مفعمٍ بالرموز، والتوتّرات. ومن ثَمّ، فإنّ هذا البحث يسعى إلى مساءلة الوقفة الطلليّة بعَدّها مفتاحًا لفهم النسق الثقافيّ المضمر في القصيدة العربيّة القديمة، وليس بوصفها بناءً بلاغيًّا أو فنّيًّا. والنسق، كما سيأتي، ليس بنيةً ظاهرةً، أو مصطلحًا يمكن الوقوف على حدوده ومكوّناته بسهولةٍ؛ فهو نظامٌ داخليٌّ يعيد إنتاج ذاته عبر تكرارٍ واختلاف، ويفرض وظائفَ معيّنةً على النصوص، متجاوزًا حدود الشكل إلى الجوهر الثقافيّ والاجتماعيّ والسياسيّ.

ومن هذا المفهوم، تتمحور إشكاليّة البحث حول عددٍ من الأسئلة:

- كيف يُعاد إنتاج الوقفة الطلليّة في القصيدة العربيّة من الجاهليّة إلى نهاية العصر العباسيّ بوصفها نسقًا مضمرًا يحمل دلالةً تتجاوز موضعها الظاهر لتصبّ في صلب غرض القصيدة وهويّتها؟

ويتفرّع عن هذه الإشكاليّة عددٌ من الأسئلة الفرعيّة:

- هل تتغيّر دلالة الطلل بين شاعرٍ وآخر، أو بين عصرٍ وآخر، من دون أن يفقد طبيعته النسقيّة؟
- ما العلاقة بين بنية الطلل الظاهرة والوظيفة النسقيّة التي يؤديها في النصّ؟

- كيف يمكن أن يُستخرج النسق المضمر من الوقفة الطلليّة؟
- وهل من علاقة بين تحوّلات النسق الطلليّ وسياقات السلطة في القصيدة؟

يكتسب هذا البحث أهميّته من كونه محاولةً، في جانبه التنظيريّ، لتطوير منهج "القراءة النسقيّة"؛ وهو منهجٌ تأويليٌّ يتعامل مع النصوص بوصفها كياناتٍ ثقافيّةً مركّبة، لا تُفهم إلّا بفهم العلاقات الخفيّة بين مكوّناتها، لا سيما حين يتعلق الأمر بالشعر الجاهليّ وما تلاه. ويقترح تجاوزًا للقراءات التراثيّة التي تعاملت مع الطلل بوصفه صورةً استهلاليّةً، أو زينةً افتتاحيّةً، نحو قراءةٍ ترى فيه "علامةً وظيفيّة" تؤدّي دورًا تأويليًّا متقدّمًا في البنية الثقافيّة للنصّ.

وتكمن أهداف هذا البحث في:

- تحليل الوقوف الطلليّ في عددٍ من القصائد من الجاهليّة حتى نهاية العصر العباسيّ ضمن رؤيةٍ نسقيّةٍ ثقافيّة.
- كشف النسق المضمر الكامن في الوقفة الطلليّة، عبر تتبّع الاختلافات الظاهرة، وقراءتها بوصفها تمثيلًا للاختلاف داخل التشابه.
- تطوير مقاربةٍ نقديّةٍ تأويليّةٍ تمزج بين مفهومي "النسق" و"القراءة"، وتُخرج الطلل من كونه صورة شعريّةً إلى كونه بنيةً ثقافيّةً فعّالة.

واعتمد البحث على المنهج الثقافيّ الذي يُعنى بدراسة النصوص الشعريّة المُنتقاة وتحليل بنياتها الداخليّة، وتتبّع صورها، وألفاظها، ومكوّناتها الأسلوبيّة، مع رصد العلاقات بين أجزاء القصيدة، وعلى المنهج النسقيّ الثقافيّ، الذي يرى أنّ الوقفة الطللية نسقٌ يتجاوز مستواه الجماليّ الظاهر ليحمل وظيفةً ثقافيّةً مضمرة، تتكشّف بالتكرار والاختلاف، وترتبط ببنيةٍ أعمق تتفاعل مع السياقات النفسيّة والاجتماعيّة والسياسيّة التي تُنتج النصّ وتُعيد تشكيله. واقتضى التكامل بين المنهجين على اعتماد التحليل النصيّ أداةً رئيسة، وعلى اعتماد النسق سياقًا متضمّنًا لا منفصلًا، بهدف استكشاف ما تخفيه بنية القصيدة من دلالاتٍ نسقيّة ثقافيّةٍ تشكّل معناها العميق.

وجرى اختيار مادّة البحث بتتبّع مجموعةٍ من النماذج الشعريّة التي تتضمّن الوقفة الطلليّة، من الجاهليّة حتى نهاية العصر العباسيّ، على نحوٍ يتيح المقارنة عبر الزمن من جهةٍ، وداخل العصر الواحد من جهةٍ أخرى، مع التركيز على عددٍ من الشعراء، أبرزهم امرؤ القيس الذي يعدّ أوّلًا في مجال الوقفة الطلليّة، كما سيأتي.

وبهذه الرؤية، يمكن فحص الطلل نسقيًّا على مستوى:

الاختلاف الكُبار: بين آداب الحضارات الممتدّة

الاختلاف الأكبر: بين العصور المتعدّدة في الحضارة الواحدة

الاختلاف الكبير: بين الشعراء في العصر الواحد

الاختلاف الصغير: بين قصائد الشاعر الواحد

ووقعت حدود هذا البحث في:

- الحدّ الزمانيّ: من العصر الجاهليّ حتّى نهاية العصر العبّاسيّ، ولكنّ البحث توقّف عند أشعار المتنبّي؛ فلم يدرس لشاعرٍ بعده؛ ذلك أنّ الشعراء اللاحقين تنوّعت مذاهبهم في قول الشعر وَفقًا لاختلاف مرجعيّاتهم الثقافيّة، والحديث عنهم يحتاج إلى دراسةٍ مستقلّةٍ؛ فآلى البحث النظر في البداية الثقافيّة االمُؤسِّسة لعددٍ من هؤلاء الشعراء عند الشاعر دعبلٍ الخزاعيّ بدلًا من تقصّي أشعار الشعراء اللاحقين ذي المذاهب المختلفة. واختار البحث كلمة "نهاية" العصر العبّاسيّ؛ لأنّ عددًا من أفكار البحث ونتائجه تنسحب على شعر الشعراء اللاحقين ضمن هذه المدّة الزمنيّة، وإنْ لم يُدرَس.
- الحدّ المكانيّ: ضمن الامتداد الجغرافيّ للشعر العربيّ التقليديّ في الجزيرة وبلاد الشام والعراق وغيرها من البلدان التي نما فيها الشعر وازدهر.
- الحدّ الموضوعيّ: الوقوف الطلليّ بوصفه بنيةً نسقيّةً ثقافيّةً، لا مجرّد افتتاحٍ بلاغيّ.
- الحدّ المنهجيّ: تكوّن بالقراءة النسقيّة التأويليّة الثقافيّة، من دون اعتماد السياق التاريخيّ السياسيّ وحده، بل بتحليل التوتّرات الداخليّة في النصّ.

واعتمد البحث على عددٍ من الدراسات السابقة التي هيّأت المناخ الملائم لدراسة الفكرة التي يقف عليها البحث، أهمّها:

- دراسةٌ بعنوان: الطلل فضلةٌ أم جزءٌ من البنية، للباحث: محمّد عبد العزيز الموافي[1]، ويناقش الباحث تحت هذا العنوان الظاهرة الطلليّة عند عددٍ من النقّاد المحدثين، ويحاول أن يبيّن ارتباط الطلل ببقيّة أجزاء القصيدة بالاستعانة بمناهج مختلفةٍ، وهذه المناهج كلّها في إطار النسق الظاهر، وتختلف الدراسة عن هذا البحث بالأسس الفكريّة والمرجعيّة، ولكنّها تتّفق مع البحث على أنّ للطلل ارتباطًا بنية القصيدة، وأنّه ليس فضلةً.
- كتاب النقد النسقيّ: تمثيلات النسق في الشعر الجاهليّ، للباحث: د. يوسف عليمات[2]، وهو من الكتب التي تبحث في النسق بصورةٍ منهاجيّةٍ دقيقةٍ، وتعرض لما يسمّى "سيميائيّة النسق الطلليّ" عند امرئ القيس، ويشكّل وقوفه عند امرئ القيس فكرةً لما يمكن دراسته بصورةٍ موسّعةٍ وأكثر شموليّةً في هذا البحث، ويختلف هذا البحث عن الكتاب في كونه يعالج جزئيّة الطلل في الشعر العربيّ عامّةً قبل أن يعالجها في شعر امرئ القيس خاصّةً، وبذلك، يكون مفهوم الطلل محدّدًا بدقّةٍ عند دراسته.
- دراسةٌ بعنوان: أنسنة الطلل في الشعر الجاهليّ، للباحث: أحمد بن بغداد[3]، ويعرض الباحث جزئيّةً من جزئيّات النسق المضمر التي تتحدّث عنها الدراسة، ولكنّ الباحث لم يقف في عرضه على المنهج الثّقافيّ؛ فلم يكن حديثه عن (أنسنة) الطلل في إطار النسق المضمر، وإنّما كان وصفًا وتحليلًا لبنية النسق الظاهر، مع التفاتاتٍ إلى النسق المضمر، من دون ذكره أو التطرّق له بصورةٍ منهاجيّةٍ.

---

[1] الموافي، محمّد عبد العزيز. (2003). الطلل فضلةٌ أم جزءٌ من البنية. جذور، مج7، ج14، 57-100.

[2] عليمات، يوسف. (2015). النّقد النّسقيّ تمثيلات النّسق في الشّعر الجاهليّ، ط1، الأهليّة للنّشر والتّوزيع، عمّان.

[3] بن بغداد، أحمد. (2017). أنسنة الطلل في الشعر الجاهليّ، التعليميّة، مج4، ع11، 1-6.

- دراسةٌ بعنوان: التجديد في المقدّمة الطلليّة عند شعراء العصر العبّاسيّ: الدلالة والأسلوب، للباحث: د. عامر الرشيدي[1]، ويعرض هذا البحث لجزئيّةٍ تتّفق مع الدراسة من حيث كون الطلل في العصر العبّاسيّ مختلفًا عن العصور السابقة، من ناحية اللغة والصورة والمعنى، ولكنّ منهج الباحث لا يتعدّى أعتاب النسق الظاهر، في حين تعرض الدراسة هذه الاختلافات في إطار النسق المضمر.
- دراسةٌ بعنوان: الوجه الثقافيّ للطلل في الشعر العربيّ الحديث الطلل النفسيّ في شعر إبراهيم ناجي نموذجًا، للباحث: د. صلاح الدين فاروق العايدي[2]، ويقف فيه الباحث على تمهيداتٍ عامّةٍ للنظريّة الثقافيّة، ويقدّم تفسيرًا للطلل من مفردات المنهج النفسيّ التي تداولها كثيرٌ من الأبحاث السابقة.
- دراسةٌ بعنوان: شعريّة الظاهرة الطلليّة في الشعر الأندلسيّ (قراءةٌ في النسق المضمر)، للباحثين: عبد الجليل بضياف، ود. رياض بن الشيخ الحسين[3]. ويتّكئ بحثهما على منجز الناقد يوسف عليمات فيما يدعى بالنقد النسقيّ، ويتابعان الظواهر الطلليّة بناءً على المعطيات الحضاريّة التي ينتمي إليها الشاعر، ووقوف الباحثين على النماذج الشعريّة كان وقوفًا أدبيًّا في معظمه، أو كانا يناقشان قضايا مدروسةً من قبل في الطلل، مثل جدليّة الموت والحياة، واستذكار الماضي، وغير ذلك.
- دراسةٌ بعنوان: صورة الطلل في المعلّقات: دراسةٌ دلاليّةٌ، للباحثين: د. سهير بن مداني وخضرة العابدي[4]، ويجمع البحث معلوماتٍ ذات قيمةٍ لهذه الدراسة في أثناء حديثه عن الطلل؛ فيقف على مكوّناته وجزئيّاته وارتباطه بالمجتمع الجاهليّ الذي نشأ فيه، ولكنّ منطلق الباحثين في بحثهما كان

---

[1] الرشيدي، عامر. (2018). التجديد في المقدّمة الطلليّة عند شعراء العصر العبّاسيّ: الأسلوب والدلالة، مجلّة الأندلس، مج2، ع8، 291-324.

[2] العايدي، صلاح الدين. (2018). الوجه الثقافيّ للطلل في الشعر العربيّ الحديث الطلل النفسيّ في شعر إبراهيم ناجي نموذجًا، المجلّة العربيّة "مداد"،ع2، 32-77.

[3] بضياف، عبد الجليل، والحسين، رياض بن الشيخ. (2020). شعريّة الظاهرة الطلليّة في الشعر الأندلسيّ (قراءةٌ في النسق المضمر)، مجلّة جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلاميّة، الجزائر، مج34، ع2، 462-505.

[4] بن مداني، سهير، والعابدي، خضرة. (2023). صورة الطلل في شعر المعلّقات: دراسةٌ دلاليّةٌ، مجلّة الأكاديميّة للدراسات الاجتماعيّة والإنسانيّة، مج15، ع1، 197-203.

من اللغة وليس من النقد الأدبيّ أو النقد الثقافيّ؛ فاعتمدا على المعايير اللغويّة في حديثهما عن الطلل.

- الوَحدة الموضوعيّة النسقيّة في النسق الرمزيّ في الخطاب الصوفيّ: دراسةٌ لنظريّة الحقيقة المحمّديّة في ضوء النظريّة الثقافيّة–خطاب عفيف الدين التلماسنيّ نموذجًا، للباحث: محمّد قادري[1]، ويقف هذا البحث على فكرة ارتباط النسق الفنّيّ/ الأدبيّ بالنسق الذي يضمره الشاعر، ويدرس الوحدة الموضوعيّة في أجزاء القصيدة بتلاقح هذين النسقين، وهذه الفكرة سيجري تطبيقها وتطويرها في الطلل، بصورةٍ أكثر وعيًا ونضجًا؛ نظرًا لما للطلل من أهمّيّةٍ وحضورٍ في الشعر العربيّ القديم.

وتكوّن البحث من أربعة فصول سبقتها مقدّمة، وتلتها خاتمة، وفق هذا التقسيم:

الفصل الأوّل: مشكلات القراءة النسقيّة وولادة الطلل النسقيّ

الفصل الثاني: الاختلاف الكُبار والأكبر للطلل عبر الحضارات والعصور

الفصل الثالث: الاختلاف الكبير للطلل في العصر الأمويّ

الفصل الرابع: الاختلاف الطلليّ الصغير عند امرئ القيس

وما هذه المحاولة البحثيّة إلّا عومٌ في بحر المعاني الكامنة التي يحملها الشعر العربيّ القديم الذي لا يزال حيًّا في وجدان الثقافة العربيّة، والذي، في الوقت نفسه، هو أكثر الآداب مراوغةً وغموضًا عند التحليل؛ لأنّه لا يُفصح عن مكنونه إلّا لمَن يوقن بأنّ ما يطفو فوق مياهه ليس إلّا مرآةً تخفي عُمقًا لا يُرى بالعين، بل بالنسق.

---

[1] قادري، محمّد. (2024). الوَحدة الموضوعيّة النسقيّة في النسق الرمزيّ في الخطاب الصوفيّ: دراسةٌ لنظريّة الحقيقة المحمّديّة في ضوء النظريّة الثقافيّة–خطاب عفيف الدين التلماسنيّ نموذجًا، مقامات، الجزائر، مج7، ع2، 23–42.

الفصل الأوّل

مشكلات القراءة النسقيّة وولادة الطلل النسقيّ

المبحث الأوّل: مُصطلحاتٌ مُشكِلة

المطلب الأوّل: إشكاليّة القراءة

يقف مصطلح (القراءة) على طريقٍ متشعّبٍ من الأسئلة المهمّة التي تكوّن جزءًا كبيرًا من ماهيته؛ فبين النصّ وصاحب القراءة علاقةٌ جدليّةٌ ومُشكِلةٌ في الزمن القديم والحديث؛ فالقراءة عبءٌ يتحمّله (القارئ) الذي يحمل أفكارًا، وآليّاتٍ محدّدةً، تمكّنه من فَهم هذا (المقروء)، مع القدرة على تفسيره ونقل دلالته، ولكن، لا بدّ قبل الحديث عن القارئ وأفكاره من أن يكون ثَمّ وقوفٌ على مصطلح القراءة وتاريخه.

ومع أنّ هذه الوِقفة ليست يسيرةً، بل تكاد تكون جدليّةً في كثيرٍ من الأحيان، إلّا أنّه يُتّفق على ردّ مصطلح (القراءة) إلى مصطلحٍ أجنبيٍّ آخر، وهو (الهرمونطيقيا)[1]، أو علم التأويل، والحاجة إلى التأويل تنبع من كون اللغة تحمل وجهين من أنماط الكلام؛ أحدهما ظاهرٌ وبيّنٌ، والآخر يحتاج إلى كشفٍ وتجاوزٍ لجماليّاته البلاغيّة، وفي قراءة النصّ بأحد هذين الوجهين من دون الآخر ظهر الإشكال بين المتشدّدين الذين يقفون على ظواهر النصوص، والآخرين الذين يتركون ظاهر النصّ ويغفلونه ويلجؤون إلى ما وراء أقنعة الاستعارة والتورية وغيرها من الجماليّات البلاغيّة.

ولا بدّ لأيّ (قارئٍ) أن يكون له موقفٌ من هاتين المدرستين؛ فظهورهما الجدليّ في الوسط العربيّ أتى جرّاء المحاولات الجديدة في قراءة القرآن الكريم وتفسيره؛ فبدأ فريق التأويل يقدّم نفسه ويبرّرها على أنّ لديه معانيَ موضوعيّةً ذاتيّةً، وأنّ التفسير التراثيّ هو تفسيرٌ يقف على ظاهر النصّ، وحدا بهم الأمر إلى مقارنة النصّ القرآنيّ بغيره من النصوص؛ فيقولون: "فالنصّ الهيجليّ مثل النصّ القرآنيّ ليس له معنًى واحدٌ؛ فاللغة متشابهةٌ. هناك حقيقةٌ ومجازٌ، محكمٌ ومتشابهٌ، ظاهرٌ ومُؤوّلٌ، ومجملٌ ومبيّنٌ، وكلاهما صحيح. ويُستخدمان

[1] سُمّيت بذلك نسبةً إلى ما اعتُقد بأنّه إلهٌ عند الإغريقيّين، وكان اسمه "هِرْمِس"، ويرمز إلى جريان المعنى لكونه رسولًا للآلهة.

في موقفين متعارضين أحيانًا. يتمسّك السلفيّون بأحد طرفي المعنى وهو الحقيقة والظاهر والمبيّن. وهو ادّعاءٌ، وأخذ نصف الحقيقة دون الأخرى، واعتبار اللغة ذات وجهٍ واحدٍ..." (حنفي، 2019، صفحة 13).

ورأى أهل الرأي الأوّل/ القراءة بالظاهر أنّ التأويل لا يُعدّ تفسيرًا موضوعيًّا؛ فالمفسّر لا يبدأ تفسيره من "الحقائق التاريخيّة والمعطيات اللغويّة، بل يبدأ بموقفه الراهن محاولًا أن يجد في القرآن (النصّ) سندًا لهذا الموقف" (زيد، 2014، صفحة 15)؛ فالمفسّر لديه موقفٌ معيّنٌ يظهر من تلقاء نفسه في النصّ القرآنيّ، ووجوده في النصّ القرآنيّ من ناحية (المعنى) قد لا يكون حقيقيًّا، بل ظهر لأنّ هذا الموقف موجودٌ ابتداءً في عقل المفسّر من قبل قراءة النصّ القرآنيّ، وبذلك تصبح القراءة غير موضوعيّةٍ، مع كونها لا تأخذ بعين الاعتبار (الحقائق) اللغويّة والتاريخيّة.

والقراءة فعلٌ مقصودٌ، كما يرى أهل الرأي الثاني؛ بمعنى أنّ قراءة النصّ قراءةً تأويليّةً تدخل في إطار (موقف) الذات من هذا المقروء، فتصبح القراءة "تجربةً مشتركةً بين الموضوع والذات" (حنفي، 2019، صفحة 12)، وهي "لا تعني مجرّد عمليّة الفهم لشيءٍ مُعطًى محدّدٍ سلفًا، له وجودٌ خارجيٌّ محايدٌ عن المتلقّي الذي يحاول أن يفهم هذا الشيء أو هذا النصّ. إنّ هناك بين المتلقّي والنصّ الأدبيّ شيئًا مشتركًا هو تجربة الحياة" (زيد، 2014، صفحة 27)، ومن الأمثلة على هذا النوع من القراءة ما فعله العلماء المسلمون قديمًا حين قرؤوا النصوص اليونانيّة وترجموها وشرحوها وعلّقوا عليها فظهرت نصوصٌ أخرى بصِبغةٍ إسلاميّةٍ توافق أفكارهم ومعتقداتهم؛ فنتج عن القراءة نصٌ جديدٌ يمثّل هذه التجربة المشتركة بين الموضوع اليونانيّ والذات الإسلاميّة.

ولكنّ القراءة التأويليّة، مع حداثة معانيها وتفرّد نتائجها، تنطوي على تحذيرٍ من (موقف) القارئ، ولعلّ أخطر القراءات الأدبيّة هي قراءات المستشرقين للأعمال العربيّة؛ ففيها لا يمكن عدم الشكّ ببراءة القصديّة المنطوية على فعل (القراءة)؛ فعلى سبيل المثال، يرى إدوارد سعيد أنّ الاستشراق هو في ذاته إرادةٌ معيّنةٌ أو نيّةٌ معيّنةٌ، وليس مجرّد تعبيرٍ عن الإرادة والنيّة؛ لإيهام المتلقّي بعالمٍ مختلفٍ غير الذي يتمّ التحدّث عنه،

وللسيطرة عليه والتلاعب به (سعيد، الاستشراق المفاهيم الغربيّة للشرق (ترجمة د. مصطفى عناني)، 2006)، وفي إطار هذه النيّة، أظهر المستشرق قراءاته للشرق بنتائجَ محدّدةٍ عنده سلفًا.

واعترض نقّادٌ تراثيّون على مبدأ فعل القراءة؛ لأنّه ينطوي على هذا (الموقف)، أو (النيّة)، ومن أبرزهم الناقد المصريّ محمود شاكر الذي وقف ضدّ من يحاولون تأويل النصوص الجاهليّة ودراستها دراسةً متضمّنةً للتجربة الذاتيّة، أو المنهاجيّة، البعيدة عن الوقائع التاريخيّة واللغويّة، فبيّن أنّها لغوٌ باطلٌ، "كما تُدرس نقوش الأمم البائدة واللغات الميّتة" (شاكر، 1936، صفحة 15).

ومن ثَمّ، فاتّخاذ موقفٍ من أحد الفريقين مُشكِلٌ وعسيرٌ؛ فالأوّل ينطوي على الحقائق والآخر ينطوي على القصديّة والذاتيّة، ومناهج القراءة الحديثة تفهم مصطلح (القراءة) بمعنى التأويل، وقراءة ما بعد المجاز والبلاغة في الأعمال الأدبيّة بنيّاتٍ مختلفةٍ؛ فبعد أن كانت المعلّقات، على سبيل المثال، تُقرأ قراءةً تفسيريّةً توضيحيّةً، تقف على معاني المفردات وأصولها وعلى وظيفتها الدلاليّة والسياقيّة، أصبحت تُقرأ ضمن (الموقف) الأسطوريّ، أو الثقافيّ، أو النفسيّ، أو غيرها من القراءات، منطلقةً من عناصر ذاتيّةٍ من معتقدات القارئ وما يؤمن بوجوده في هذه المعلّقات، أو في غيرها من النصوص.

وممّا جرى طرحه، يُستنتج أنّ القراءة، بمعناها الحديث، فعلٌ مقصودٌ منهاجيٌّ، يتضمّن في ثنيّاته نيّةً، أو معتقدًا، يجده القارئ في النصّ المقروء، بناءً على تبريراتٍ يحدّدها في أثناء قراءته، وينتج عن هذه القراءة نصٌ جديدٌ آخر ليس تفسيريًّا أو توضيحيًّا، بل هو إعطاء بُعدٍ آخر للنصّ متماهٍ مع نيّة القارئ ومعتقداته.

وفعل القراءة يقف أمام تحدٍّ آخر؛ يتمثّل في نوعيّة النصّ المقروء؛ فليست كلّ النصوص تحمل الجماليّات البلاغيّة، أو تحمل وجهين من اللغة؛ فبعض هذه النصوص يكون فعل الإسناد فيها ظاهرًا كشمس الظهيرة، وليس يصحّ أن يحتاج هذا النوع من اللغة إلى تأويلٍ، أو إلى إعادة فهم، وبذلك، تُعدّ مرحلة (اللافهم) منطلقًا للقراءة، فكأنّ القراءة "لا تكون ممكنةً إلّا من رحم اللافهم" (غوسدورف، 2018، صفحة 11).

وجدليّة القراءة تكمن في نقل دلالة النصّ من (اللافهم) إلى الفهم؛ فيصبح كلّ مؤوّلٍ زعيمًا بتفسير ما في النصّ، منتصرًا لصوابيّته، جاعلًا منه التفسير الممكن الوحيد، متناسيًا أنّه نقل تجربته الذاتيّة مع هذا النصّ المقروء؛ فيقع النصّ ضحيّةً لأحكامٍ قد تكون مسبقةً، أو غير واعيةٍ، كما فعل عددٌ من القارئين لأدب نجيب محفوظ، على سبيل المثال؛ فجعل هؤلاء من أدبه مرآةً لتصوّراتهم غير مكترثين لموضوعيّة النصّ: "فنحن نلتقي به عند باحثٍ وقد صوّره كاتبَ الاشتراكيّة الأوّل الذي وقف حياته وإنتاجه للدفاع عنها، كما نلتقي به عند باحثٍ آخر وقد أصبح كاتب الإسلاميّة والروحيّة. وواضحٌ أنّ كتّاب هذه الأبحاث لا يبحثون أدب نجيبٍ وإبداعه بقدر ما يبحثون عن فكرهم وأنفسهم مفروضًا على نجيب محفوظ وأدبه" (بدر، د. ت.، صفحة 7)، وهذا الاقتباس خير مثالٍ لفهم مقولة سقراط عن النصّ: "قد مات أبواه، وما له اليوم من مُدافِعٍ" (غوسدورف، 2018، صفحة 10).

وحدت جدليّة القراءة ببعض علماء التأويل إلى محاولة وضع أسسٍ ومعايير موضوعيّةٍ (لتفسير) النصّ، وأبرزهم المفكّر الألمانيّ شليرماخر Schleiermacher الذي حاول بناء (علمٍ) لعمليّة الفهم؛ فجعل للنصّ معيارين؛ المعيار اللغويّ، والمعيار النفسيّ، والنصّ، عنده، وسيطٌ لُغويٌّ ينقل فكر المؤلّف إلى القارئ، ومن هذا الأساس؛ فالقارئ يحتاج إلى أداتين؛ أداة اللغة، وأداة الفكر التي يستطيع بها النفاذ إلى تجربة المؤلّف الذاتيّة، وكلّما تقدّم النصّ الذي يحتاج إلى تفسيرٍ في الزمن صعب فهم التجربة الذاتيّة للمؤلّف، وتقع على المفسّر مسؤوليّة النفاذ إليها، بقدر الإمكان، وإعادة بناء هذه التجربة بُغية فهم النصّ (زيد، 2014).

أمّا عمليّة القراءة، عند شليرماخر، فهي ليست سهلةً أو يسيرةً؛ فكي يُقرأ النصّ فإنّه يحتاج إلى فهمه بكلّيّته، ولا يمكن فهم كلّيّته إذا لم يكن هناك فهمٌ لعناصره الجزئيّة، وبذلك، يسير القارئ في حلْقةٍ مفرغةٍ تُدعى "دائرة التأويل"، وهذه الدائرة تنسحب على النصّ بمستوييه اللغويّ والفكريّ، وحتّى يستطيع القارئ قراءة النصّ فإنّ عليه البَدء، بعد امتلاكه أداة اللغة وأداة الفكر، من أيّة نقطةٍ يشاء، سواءٌ أكانت كلّيّةً أم جزئيّةً، وسواءٌ أكانت ضمن المستوى اللغويّ أم الذاتيّ (زيد، 2014).

وبالرغم من محاولة شليرماخر وضع أسسٍ معياريّةٍ للفهم الصحيح إلّا أنّه أثقل على كاهل القارئ بقوانينَ تكاد تكون مثاليّةً؛ فهو يريد للقارئ أن يتماهى مع المؤلّف بحيث يكون إيّاه؛ وذلك بتتبّع التجربة الذاتيّة للمؤلّف، مهما كان الفارق الزمنيّ بينهما، لاغيًا التجربة الذاتيّة للمؤلّف، ولاغيًا معتقداته وأفكاره ونيّاته (زيد، 2014).

وانقسام النصّ إلى مستويين؛ مستوى اللغة، ومستوى الفكر، له أصولٌ في التراث العربيّ أثبتها الناقد المغربيّ محمّد مفتاح عندما عرض لإشكالٍ وقع لابن الزملكانيّ النحويّ وابن عميرة المنطقيّ؛ فيرى الأخير أنّ النحو يهتمّ بالتركيب من دون المعنى، وأنّ جملة: "رأيتُ العنقاء قد اختطفت جملًا وابتلعتْه في الجوّ" صحيحةٌ في نظر النحويّين، ولا يستطيعون إثبات فسادها. فخلافهما ثَمّ خلافٌ بين التركيب/ المستوى اللغويّ والمعنى/ المستوى الذاتيّ (مفتاح، التلقّي والتأويل مقاربةٌ نسقيّةٌ، 1994).

غير أنّ هذا العرض طُرح ضمن مبحثٍ يُدعى "تداخل الأنساق"؛ ليبرّر هيمنة "النسق" المنطقيّ عند ابن عميرة على بقيّة الأنساق، فيقول: "لم يُقنع النسق النحويّ والنسق النقديّ والنسق الأصوليّ ابن عميرة في الوصف وفي التفسير وفي التأويل، ولكنّه تبنّى النسق المنطقيّ وغلّبه على ما سواه من الأنساق الأخرى" (مفتاح، التلقّي والتأويل مقاربةٌ نسقيّةٌ، 1994، صفحة 23)، ومن الممكن، بصورةٍ بُدائيّةٍ، تفسير "الأنساق" على أنّها "الخصائص" التي تحدّث عنها شليرماخر؛ فهذه الأنساق هي العناصر الجزئيّة المكوّنة لكلّيّة النصّ، ومن الممكن البَدء بأيّة نقطةٍ، كما جرى الطرح.

وممّا يُستفاد من هذه القراءة لتجربة ابن عميرة أنّ النصّ مكوّنٌ من هذه العناصر والخصائص، وأنّ القارئ لديه اهتمامٌ في إحدى عناصر هذا النصّ، ومنه يبدأ وعنده ينتهي؛ وهذا يعني أنّ القارئ ليس مكلّفًا بعمليّة (الإفهام) من النواحي الفكريّة والذاتيّة كافّةً، بل يبدأ القارئ قراءته بفعل المقاربة، لا المماثلة كما طرح شليرماخر، بين ما هو قارٌّ عنده على المستوى الفكريّ والذاتيّ وما عند المؤلّف، فيتتبّعه في ثنيّات النصّ؛ فيخرج بفهمٍ صحيحٍ لأحد جوانب النصّ، ويفيد مصطلح "هيمنة" النسق أنّ القارئ يهيمن عليه نسقٌ واحدٌ،

ولكنْ مع الاتّكاء على بعض الأنساق الأخرى التي تُعين في عرض حُجّته وبرهانه فيما يتتبّعه في النسق المهيمن.

وفي كتابٍ آخر، ثَمّ وقوفٌ على العلاقة الجدليّة بين المؤلّف والقارئ؛ فيرى أنّه ليس من الصواب أن تكون عمليّة القراءة كشف معنى النصّ ودلالته حسب، ولا يجوز أن يُفسَح المجال للقارئ تمام الفُسحة فتكون له الحرّيّة في إسقاط أخيلته وأوهامه على النصّ، ويرى أنّ العلاقة بينهما تشاركيّةٌ خاضعةٌ للقيود: "فالمبدع يخضع للقيود ويفسح المجال لخياله لإبداع نصّه، والمحلّل يخضع للقيود أيضًا ويفسح المجال لخياله ليتفاعل مع النصّ، ويتجاوز منطوقه إلى مفهومه، ويملأ الثغرات التي يحتوي عليها النصّ" (مفتاح، النصّ: من القراة إلى التنظير، 2000)، غير أنّ نقطة الالتقاء بين المبدع والمحلّل، كما يرى، تكون في مراجعة الخلفيّة المُختزنة للذاكرة، أو المرجع الثقافيّ. وممّا سبق، يمكن القول إنّ القراءة فعلٌ تأويليٌّ مقيّدٌ ومقصودٌ بناءً على فكرةٍ مشتركةٍ بين القارئ والنصّ، وبناءً على وقائع لغويّةٍ، أو حقائق تاريخيّةٍ، وينتهي فعل القراءة بعملٍ إبداعيٍّ آخر للقارئ يُعطي فيه النصّ المقروء أبعادًا جديدةً لفهمه، معتمدًا على التجربة المشتركة بينه وبين النصّ وعلى بِنْيات النصّ الأخرى.

المطلب الثاني: النسق؛ البداية، وما بعد البداية

يُستخدم مفهوم (النسق) في غير سياقٍ من سياقات البحث العلميّ المعاصر، وقد تداولته ألسنة الباحثين الاجتماعيّين والنفسيّين واللسانيّين وغيرهم، غير أنّ قلّةً قليلةً وقفت على حدود هذا المصطلح، وحاولت بجدٍّ حقيقيٍّ تتبّع حدوده وأبعاده، ومن الممكن القول إنّ هذا المصطلح يعدّ (تعبيرًا) عمّا في نفس الباحث أكثر من كونه توصيفًا حقيقيًا لمشكلةٍ في موضوعٍ بحثيّ.

وتتبّعُ هذا المصطلح صعبٌ وذو طريقٍ لاحبٍ؛ فالنسق، كما الكون، آيلٌ إلى التمدّد والانتشار، وله خواصّ كثيرةٌ تحتاج إلى رفقٍ وسَعة بالٍ للوقوف عليها جميعِها، غير أنّ تعريف النسق يُعين على فهم جزءٍ كبيرٍ من

مقاصده وأسئلته، ولتعريفه لا بدّ من استشراف عددٍ من القضايا الفلسفيّة والعلميّة التي تعطي النسق معناه وتشكّله.

وأبرز ما يمكن البَدء به في تعريف حدود النسق يتمثّل بالوقوف على نظريّة الأنساق العامّة التي طرحها عالم الأحياء النمساويّ لودفيج فون برتالانفي Ludwig von Bertalanffy، الذي يرى أنّ الكون محكومٌ بالتشابه؛ فيدرس الذرّة والجزيء كما يدرس الخليّة والعضو، ويرى أنّ السياسة لها قوانينها النظاميّة/ النسقيّة الموجودة في علم الاقتصاد أيضًا، ودراسة هذه الأنساق السياسيّة والاجتماعيّة والنفسيّة وغيرها هي استنباطيّةٌ تتّكل على الاستنتاج والمقارنة، ويرى أنّ الأنساق مفتوحةٌ على بعضها وليست منعزلةً (Bertalanffy, 1968) فالإنسان، مثلًا، مجموعةٌ من الأنساق والخلايا، ولكنّه ليس كِيانًا منعزلًا بل منفتحٌ على العالم؛ فهو يستورد الأكسجين ويصدّر ثاني أكسيد الكربون، ويستمدّ الغذاء، ويتفاعل مع محيطه الاجتماعيّ.

ومن الممكن، ممّا طُرح، استنتاجُ أنّ الكلّ يسبق الجزء في هذه النظريّة، وأنّ نظرتها للوجود شموليّةٌ، وأنّ هذه الأجزاء/ الأنساق غير مستقلّةٍ عن بعضها؛ فهي تتفاعل معًا؛ فعلى سبيل المثال، يرى الاجتماعيّون أنّ ثَمّ ما يُدعى بنسق الفعل العامّ الذي يتفرّع عنه عددٌ من الأنساق، وهي؛ النسق السلوكيّ، والشخصيّ، والاجتماعيّ والثقافيّ، وأوّل نسقين –السلوكيّ والشخصيّ– هما داخليّان في ذات الكائن الحيّ مُصدرِ الفعل، والنسقان الآخران –الاجتماعيّ والثقافيّ– هما خارجيّان يُدرَسان ضمن محيط الكائن الحيّ (لومان، د. ت.).

وقد يشغل البالَ تساؤلٌ عن مصدر هذه الأنساق جميعًا، أي؛ أنساق الوجود كلّها، والإجابة عن هذا التساؤل تختلف من عالِمٍ إلى آخر وَفق رؤيته للوجود؛ فأفلوطين، مثلًا، اقترح نظريّة الفيض الإلهيّ، ويرى في هذه النظريّة أنّ الأفلاك وعقولها هي التي تدبّر العالَم وتنسّقه، وأنّه صدر عن نور الخالق ما يُدعى **العقل الأوّل** الذي صدرت عن نوره بقيّة أجزاء العالم العلويّ والسفليّ (الدوسريّ، 2007). ورأى علماء الفلك في بدايات القرن الماضي أنّ المجرّات تتباعد عن بعضها فبَنَوا على هذه الرؤية أنّ الكون متمدّدٌ منتشرٌ، وأنّ الكون أصبح موجودًا منذ خمسة عشر مليار سنةٍ من نقطةٍ تُسمّى نقطة **التفرّد** أو **الوحدانيّة**، وهذه النقطة تشتمل

على انضغاطٍ لا نهائيٍّ للجاذبيّة، وتكثّفٍ لا نهائيٍّ للمادّة، وانفجرت هذه النقطة فتفلّق عنها الزمان والمكان والوجود بأسره، ضمن ما يُدعى نظريّة الانفجار العظيم Big Bang Theory (ديفيز، 2010).

وفي القرآن الكريم يحدّث الله، عزّ وجلّ، أنّ عمليّة الخلق تمّت في ستّة أيّامٍ، يقول تعالى: ﴿□□□□□□ [السجدة: 4]، وهذه تفسيراتٌ تبيّن بداية الخلق، على مختلف الأصعدة الفلسفيّة والعلميّة والإسلاميّة، والهدف من طرحها تِبيان أنّ للنسق بدايةً يُفسّرها كلّ واحدٍ وَفق معتقده، وقد لا يختلف تفسيرٌ مع تفسيرٍ؛ كأنْ تكون نظريّة الانفجار العظيم تمثيلًا علميًّا لبداية الخَلق؛ فالنقطة التي تحتوي على جاذبيّةٍ وتكثّفٍ لا نهائيّين تحتاج إلى قوّةٍ عظمى، أو لا نهائيّةٍ، لتفجيرها (ديفيز، 2010).

ويمكن الالتفات، فيما طُرح، إلى أنّ ثَمّ مرحلةً أخرى مهمّةً في تاريخ النسق، وهي؛ مرحلة ما بعد البداية، وهذه المرحلة تُحيل إلى مصطلحٍ آخر مهمٍّ يُعين على فهم الوجود، وهو؛ مصطلح الانتشار، أو التمدّد؛ فلم يكن بالإمكان اقتراح نظريّة الانفجار العظيم لولا ملاحظة تمدّد الكون وتباعد المجرّات، وكذلك في بقيّة النظريّات التي تفسّر الوجود تبيّن أنّه يوجد انتشارٌ وتمدّدٌ وتشعّبٌ، وهذا التمدّد قد يبدو عشوائيًّا في ظاهر الأمر، ولكنّه بعد تنقيبٍ وطول ملاحظةٍ تتبيّن نظاميّته، الأمر الذي يُشير إلى نظريّةٍ شموليّةٍ أخرى للوجود بأسره، وهي؛ نظريّة **الفوضى** أو **العماء**، وهي نظريّةٌ تدرس المظاهر غير العقلانيّة، أو غير المتوقّعة، من (نظام) الكون، كالاضطرابات التي تُصيب القلب، أو التقلّبات المناخيّة، أو عشوائيّة سوق الأسهم، أو الانقلابات السياسيّة، وترى هذه النظريّة أنّ ثَمّ نظامًا خفيًّا خلف عشوائيّة الأنساق، ولكنّ هذه العشوائيّة، أو الفوضى، تحتاج إلى ذهنٍ متفتّحٍ ليستخرج نسقيّتها من صُلب العشوائيّة، وترى أنّ حدثًا صغيرًا جدًّا قد يكوّن سلسلةً من الأحداث التي قد تُصبح كبيرةً وهائلةً، كأنْ تكون رفرفة جناح فراشةٍ في ولايةٍ سببًا في إعصارٍ في ولايةٍ أخرى فيما يُعرَف بالدرس العلميّ **بأثر الفراشة**؛ فهذه النظريّة ترصد الأحداث الصغيرة المتمدّدة والمتشعّبة التي يؤدّي عدم تتبّعها إلى القول بعشوائيّة الكون، وهي تدرس أنساق الوجود بكلّيّتها قبل جزئيّتها، ولا تفرّق بين الحقول المعرفيّة المختلفة، وتعامل الكون على أنّه كتلةٌ واحدةٌ من فيضٍ واحدٍ، أو نقطةٍ واحدةٍ (غليك، 2008).

مفاهيمُ مؤسّسةٌ لمفهوم النسق

عند الحديث عن المفاهيم المؤسّسة للنسق فإنّه لا بدّ من الحديث عن ناقدٍ شغلته المفاهيم والمصطلحات، وهو؛ محمّد مفتاح الذي بدأت التفاتته للنظرة الشموليّة للنصوص في دراسته البيانيّة مجهول البيان، وفيها عمل على تحليل البنية الكلّيّة للنصّ ضمن النظريّة التفاعليّة (مفتاح، مجهول البيان ، 1990)، ونحا بعد ذلك تجاه المنحى النسقيّ في كتابه التلقّي والتأويل مقاربة نسقيّة، وفيه يخلص إلى أنّ عددًا من العلوم، مثل علم البلاغة، وعلم الأصول، وعلم الكلام، وعلم التصوّف، وعلم التاريخ، وغيرها ما هي إلّا "أجناسٌ" تكوّن جميعها "نسقًا كبيرًا هي عناصره المتعالقة المترابطة المتمايزة، وكلّ "جنسٍ" منها نسقٌ فرعيٌّ، وكلّ نسقٍ فرعيٍّ ينحلّ إلى أنساقٍ صغرى، على أنّ النسق ليس مفتوحًا إلى ما لا نهايةٍ ولكنّه مُسيَّجٌ بحدودٍ "من وضع المحلّل المتفاعل مع محيطه والمعتمد على تجربته الثقافيّة وكفاياته الفطريّة والتخيّليّة" (مفتاح، التلقّي والتأويل مقاربةٌ نسقيّةٌ، 1994، صفحة 224).

ويُلتفت إلى أنّه بدأ ينزاح عن نظريّته التفاعليّة التي كانت في الكتاب الأسبق إلى نظريّة الأنساق الشموليّة الكلّيّة محاولًا أن يجعل هاتين النظريّتين مِزاجًا سلسلًا، وبدأ ينظر إلى المحيط الثقافيّ للنسق، وللقارئ/ المؤوّل؛ فالقارئ، أو المؤوّل، لديه "نيّةٌ" مسبقةٌ بوضع حدودٍ بين الأنساق، وانتبهَ في كتابه هذا إلى مفهومين أصبحا أساسين عنده، وهما؛ التشابه والاختلاف؛ فرأى أنّ العلوم التي ذكرها يكوّنها نسقٌ واحدٌ كبيرٌ؛ ففيها قدرٌ من التشابه النسقيّ، ولكنّ بين هذه العلوم/ الأنساق فروقٌ واختلافاتٌ: "تجعل كلًّا منها يتّسم ببنيةٍ خاصّةٍ، ويقوم بوظيفةٍ معيّنةٍ في وسطٍ معيّنٍ. فما كان للبلاغة أن تسدّ مسدّ أصول الفقه، وما كان لأصول الفقه أن تنوب عن قصيدة الشعر" (مفتاح، التلقّي والتأويل مقاربةٌ نسقيّةٌ، 1994، صفحة 224).

وبعد هذين الكتابين، طرح مفتاح كتابه المفاهيميّ الذي أسّس فيه لمفهوم النسق، وعالج فيه تجربته النظريّة في أنضج حالاتها، ووسمه باسم التشابه والاختلاف، ووقف فيه على مقولةٍ فلسفيّةٍ لعالم الاجتماع غريغوري

باتسون Gregory Bateson بثَّها في استهلال كتابه، وهي أنّ "التشابه يسبق الاختلاف" و"التشابه أقدم من الاختلاف" (مفتاح، د. ت.، صفحة 4)، وفيما يأتي تقديمٌ لأهمّ المفاهيم المؤسّسة للنسق:

- التشابه

من الممكن ربط العبارتين اللتين جرى الاستهلال بهما بما جرى عرضه سابقًا في الحديث عن بداية الوجود وعن التشتّت المنظّم له؛ فالتشابه أقدم؛ لأنّ "الجنس البشريّ تحكمه المشابهة مع اختلافٍ في درجة المشابهة؛ فهي تكون قويّةً في بداية التكوين ثمّ تبدأ تقلّ بعد ذلك" (مفتاح، د. ت.، صفحة 20)، وهذا لأنّ الوجود كلّه كان مجتمعًا في نقطةٍ واحدةٍ، أيًّا كانت هذه النقطة، ثمّ تشتّت هذا الوجود وانتشر، ويمكن استحضار مثالٍ توضيحيٍّ بكلمة "دار"؛ فمنها؛ القلعة، والكوخ، والقصر، ومنها الدار القديمة، والشقّة، وغير ذلك، ومن هذا المثال، يمكن استنتاج أنّ ثَمّ عنصرًا أساسًا يحكم هذه النماذج جميعًا، وهو عنصر "الداريّة"، ولكنّه يوجد تفاوتٌ وتدريجٌ في هذا العنصر؛ فلذلك يكون التشابه أسبق من الاختلاف وأقدم منه.

والتشابه يرتبط بمصطلحٍ آخر، وهو؛ "الانتظام"؛ ذلك أنّ من نتائج المنهاجيّة الشموليّة توفّرَ نظامٍ نسقيٍّ معيّنٍ موحّدٍ للأنساق جميعًا مهما بلغت درجة اختلافها؛ فبهذه المنهاجيّة يمكن الاعتراف "بالموادّ جميعها، من القرآن وعلومه إلى علم أسرار النجوم، واعتبارها متكاملةً متفاعلةً تبتغي تحقيق وظيفةٍ ضروريّةٍ" (مفتاح، د. ت.، صفحة 30)، وبذلك، يتوفّر للتشابه عنصران يكوّنانه، وهما؛ التكوين، والانتظام.

- الاختلاف

بعد أنْ كان التشابه والانتظام أساسين في الفلسفة الغربيّة التقليديّة، بدأ اتجاهٌ آخرُ ينحو إلى زعزعة الاستقرار في الأنساق المعرفيّة المختلفة، ويقرّ بوجود اضطراباتٍ ولاعقلانيّةٍ في الوجود، ما أدّى إلى نظريّة الفوضى التي جرى عرضها بإيجازٍ، وهذه النظريّة ظهرت جرّاء هواجس الفلاسفة والعلماء واستسلامهم للجهل المعرفيّ بدلًا من تشبّثهم بما يرونه حقيقةً، فعلى سبيل المثال، بعد أن كانت الأرض

مركزًا للكون أصبحت في النظرة الحديثة مجرّدَ تابعٍ للشمس، وهذه النقلة المعرفيّة ليست مجرّد نقلةٍ من مركزٍ إلى تابعٍ، بل هي تعيينٌ لفكرٍ جديدٍ يؤمن باللامركزيّة وبالاختلاف في الفكر والتعدّدية؛ فالكواكب في كلا الرؤيتين هي نفسها، والحسابات ربّما تكون نفسها، ولكنّ اختلاف الرؤية هو الذي أدّى إلى هذه القراءة الجديدة والتفسير الجديد (موران، 2004).

ومصطلح الاخ(ت)لاف[1] Différance، كما يعرّفه منظّره جاك دريدا Jacques Derrida، يتكوّن من كلمة Difference؛ بمعنى الاختلاف، وكلمة Deferral؛ بمعنى الإرجاء؛ وكلمة Différance الأولى هي دمجٌ للكلمتين الأُخرَيَين بإبدال حرف الـ a بالحرف e؛ فمصطلح الاخ(ت)لاف يحمل في متنه مصطلح الإرجاء؛ فهو ليس اختلافًا لأجل معنى الاختلاف حسبُ، بل اختلافٌ من أجل إنتاج المعنى الجديد الذي جرى إرجاؤه، وعلى سبيل المثال، لا يمكن تحديد هُويّةٍ للأوّل إلّا إذا كان هناك ثانٍ وثالثٌ ورابعٌ؛ فوجود الثاني المُختلف هو تثبيتٌ لهُويّة الأوّل، ولا يمكن تحديد أوّليّة الأوّل إلّا به، ومن ثَمّ، يتّضح مفهوم الإرجاء، بحيث لا يوجد تحديدٌ واضحٌ للهُويّة إلّا باختلافها مع غيرها (دريدا، الكتابة والاختلاف (ترجمة كاظم جهاد)، 2000)، ما يحيل إلى ما جرى الحديث عنه في الوقوف الطلليّ سابقًا، من حيث عدم إمكانيّة اتّضاح النسق المضمر في البنية الطلليّة وملاحظة اختلافها إلّا بمقارنتها مع غيرها من المطالع الطلليّة؛ فإرجاء تحديد هويّة أيّ طللٍ مدروسٍ حتّى تجري ملاحظة اختلافه عن غيره هو تمثيلٌ لمقولة دريدا: "لم يعد الإرجاء مجرّد مفهومٍ، وإنّما إمكانيّةٌ للمفهوميّة" (دريدا، 2019، صفحة 43)، فبغير الإرجاء لا يمكن تحديد الهُويّة الذاتيّة لأيّ عملٍ مقروءٍ وَفق هذا الفكر.

ويُستنتَج أنّ الاختلاف يقع في مرحلةٍ متأخّرةٍ عن التشابه، كما لوحظ في العبارتين المُقتبستَين أعلاه، ولكنّ دريدا يرى أنّ الاختلاف يأتي "في البدء" (دريدا، 2000، صفحة 31)؛ لأنّه هو الذي يحدّد الهُويّة وليس التشابه، أمّا مفتاح، فيرى أنّ الاختلاف يكمن في صُلب التشابه؛ فالاختلاف، عنده، ما هو إلّا "اختلافٌ في

[1] استعمل المترجم هذا الرسم لكلمة الاختلاف في بداية تعريف دريدا لها حتّى يميّز بين الاختلاف الذي يحمل إرجاءً، والاختلاف بمعناه الشائع.

درجة المشابهة" (مفتاح، د. ت.، صفحة 20)، ويمكن أن تتمّ قراءة ترتيب (الأوّل/ الثاني/ الثالث...) قراءةً نسقيّةً؛ فالناقد النسقيّ قبل أن يسأل عن هُويّة (الأوّل) يبحث عن النظام العميق الذي يجمع (الأوّل) مع (الثاني)، وبذلك، يكون كلٌّ من الأوّل والثاني وغيرهما متشابهين؛ لأنّهما ضمن نظامٍ واحدٍ، مع اختلافٍ في درجة المشابهة، وهذا الاختلاف بين كلّ وَحدةٍ وأخرى يمكن تفسيره بمفهومات دريدا التي جرى عرضها.

وبعدُ، فإنّه لا يوجد تعارضٌ بين مقولتي مفتاح ودريدا، ولكنّ الاختلاف بينهما بالترتيب هو اختلافٌ بسبب الرؤية؛ فدريدا كانت أفكاره ردّة فعلٍ على البنيويّين، فجاءت نظرته جزئيّةً مناقشةً جزءًا من تحديد الهُويّة والمعنى داخل نظام اللغة، ولكنّ مفتاح تبنّى نظريّة الأنساق العامّة التي تؤمن بالشموليّة وبرؤية النظام العميق للوجود، وفي النهاية، من الممكن القول إنّ مقولة مفتاح تهضم فكر دريدا في داخلها، ولا تعارضها؛ فهي تؤمن بأنّ الاختلاف مُحدِّدٌ للهُويّة بناءً على ابتعاده عن درجة التشابه.

- التكرار

لا يمكن فهم مصطلح الاختلاف إلّا بقَرينٍ خفيٍّ له، وهو؛ مصطلح "التكرار"؛ فالتكرار شرطٌ لتولّد الاختلاف، فعلى سبيل المثال، لا يمكن فهم دلالةٍ ما كدلالة "الحُرّ" إلّا بتكرارها في سياقاتٍ مختلفة؛ فهي قد تأتي بسياقٍ: جاء رجلٌ حرٌّ، وفي سياقٍ آخر: جاد علينا مطرٌ حرٌّ، وهذا رملٌ حُرٌّ؛ فتكرار كلمة "حر" في مختلف السياقات هو الذي ولّد الاختلاف في المعنى.

والتكرار، كما يرى دريدا، هو الوجود؛ فعبرَه "يمكن للتعدّد اللانهائيّ لأشكال الحياة وقواها أن يمتزج وينفصل داخل الكلمة دون انتهاء" (دريدا، 2000، صفحة 96)، ويُفهَم من هذا التعريف أنّ التكرار هو الملازم للاختلاف، وعبرهما تتكوّن استمراريّة الوجود، ويؤكّد اتّجاهَ دريدا الفيلسوفُ الفرنسيّ جيل دولوز Gilles Deleuze في قوله: "ولكنّ الوجود هو نفسه التكرار وإعادة بَدء الكائن. [...] التكرار هو قدرة الاختلاف والتخالف" (دولوز، 2009، صفحة 32)، ويُلتفَت من كلام دولوز إلى أنّ التكرار يولّد القدرة على الاختلاف؛ فلا اختلاف من دونه.

وبدلًا من مصطلح التكرار يستخدم النسقيّون مصطلحًا آخر، وهو؛ إعادة الإنتاج، أو العمليّة الذاتيّة؛ فالنسق، عندهم، يعيد تكرار نفسه بعمليّاته الداخليّة الذاتيّة، وهذه العمليّات الذاتيّة المنظّمة هي البنية الذاتيّة للنسق، والمكوّن الأساس له؛ فليس "بحوزة النسق وتحت تصرّفه سوى عمليّاته الذاتيّة" (لومان، 8)، والسبب في كون عمليّات النسق داخليّةً هو أنّ النسق يحتاج إلى "عَودٍ دائمٍ إلى الذات لضمان إنتاجٍ لكامل عناصره وبناه وسيروراته وحدوده..." (بورديو و باسرون، 2007، صفحة 35)، على أنّ هذا الانغلاق الذاتيّ للنسق لا يعني أنّه غير تابعٍ لمحيطه؛ فهو مفتوحٌ عليه، ومستقلٌّ عنه في الوقت نفسه، ويمكن القول إنّه مستقلٌّ في تكوينه واستمراره ومتفاعلٌ معه (بورديو و باسرون، 2007).

- النسق؛ خلاصة

ممّا جرى عرضه، يتبيّن أنّ النسق بدأ من نظامٍ منغلقٍ على نفسه، وقد يسمّيه بعض الفلاسفة فيضًا، أو بعض علماء الفيزياء والطبيعة نقطة تفرّدٍ، أو غير ذلك، غير أنّ مردّ هذه الاختلافات في تفسيره اختلافٌ في المُعتقَد، وهذا النظام المنغلق انفجر، أو انتشر، أو فاض فيضًا، بطريقةٍ قد تبدو عشوائيّةً، ولكنّها منظّمةٌ أيضًا تحتاج إلى كشف نظاميّتها؛ فالنسق نظامٌ ظاهر، ونظام مُضمر.

ومن المشروع التساؤلُ عن كيفيّة "قراءة" هذا النسق، وقراءتُه تكون بإدراك تشابه عناصره في أمرٍ ما، كالكأس؛ فمنها الكأس طويلة العنق، ومنها الكأس التي بأُذُنٍ، ومنها الكوب، وبعد أن يتكوّن وعيٌ لهذا التشابه فإنّه يُقرأ ضمن اختلافه؛ فتُقارَن الكأس طويلة العنق بالتي بأذنٍ، وغير ذلك، وقد تُقارن الكأس طويلة العنق بأخرى مثلها ولكن بلونٍ آخر، أي؛ يكون البحث عن الاختلاف ضمن "درجات التشابه".

والنسق نظامٌ من العمليّات المكرورة التي تولّد نظامًا آخر، وفي كلّ تكرار يحدث اختلافٌ، أي؛ التكرار هو مولّد الاختلاف؛ فالكأس طويلة العنق ما كان من الممكن معرفة اختلافها عن غيرها لولا أنّ عمليّة صنعها مكرورةٌ في غير شكلٍ ولون، والنسق يُعيد إنتاج نفسه داخل نفسه، وقد يكون هذا الأمر تجريديًّا، وصعب

التحديد، ولهذا، فإنّ شكل النسق، أو بنيته، ليس الأساس في تعريفه، وإنّما المهمّ في تعريف النسق هو وظيفته.

وانطلاقًا من مسلّمة "الوظيفة تسبق الشكل" التي يؤمن بها النسقيّون، فإنّه لا يمكن تحديد ماهيتة النسق إلّا بمعرفة وظيفته، فعلى سبيل المثال، لا يمكن معرفة نسقٍ في الاقتصاد إلّا بمعرفة الوظيفة التي يؤدّيها، ومن ذلك تحدّثُ مفتاح عن الأدب المغربيّ؛ فرأى أنّ الوظيفة العامّة لهذا الأدب هي الدعوة إلى الجهاد والاتّحاد، ومن هذه الوظيفة استطاع تفسير عمليّة إنتاج النسق الذاتيّة؛ فكلّ قصيدةٍ تُكتب هي إعادة إنتاجٍ للوظيفة نفسها، ولكن باختلافٍ وُلّد من تكرار الكتابة (مفتاح، د. ت.).

وعَودًا إلى ما كُتب حول مفهوم القراءة؛ فإنّه يُمكن استنتاج أنّ القراءة النسقيّة ما هي إلّا اتّخاذ نيّةٍ لإيجاد وظيفةٍ للنسق؛ ففي موضوع البحث، مثلًا، يتّخذ موقف "القارئ" نيّةً لإيجاد تشابهٍ عميقٍ بين مكوّنات القصيدة الواحدة، وهذا التشابه ليس صُوريًّا ظاهريًّا؛ فليس ثَمّ علاقةٌ ظاهرةٌ بين الطلل والحيوان وموضوع القصيدة، ولهذا، يُركَن إلى الجامع الوظيفيّ الذي أدّى إلى ظهور هذه القصيدة المدروسة بمختلف مكوّناتها، ولا يمكن تفسير الجانب الفنّيّ الظاهريّ، كالطلل والحيوان، إلى شقّه المضمر إلّا بإدراك هذا الجانب في غيره من القصائد على مستويي التشابه والاختلاف، واستنباط التفسير الذي أدّى لاختلاف الطلل في كلّ مرّة وَفق قراءةٍ كُلّيّةٍ تؤدّي إلى قراءةٍ جُزئيّةٍ.

المطلب الثالث: النسق والنقد الثقافيّ

بعد تطوّر الآلة العسكريّة وانتشار الحملات الاستعماريّة في القرن المنصرم وتعقّد الأحداث السياسيّة إزاء الوجه الجديد للعالم بعد الحرب العالميّة الثانية، بدأ النقّاد يشعرون بأنّهم منفصلون عن هذا العالم، أو أنّهم متأخّرون عنه باشتغالهم بقضايا البنيويّة اللسانيّة ونحوِ الجملة، فظهرت لديهم نزعةٌ في تحدّي النظام المغلق للبنيويّة، وللمشاكسة السياسيّة، إنْ صحّ التعبير، محاولين الاندماج في الواقع المُعاش، وممّا يدلّل على بدايات هذا الاتّجاه قول الناقد الفرنسيّ رولان بارت Roland Barthes في تعريفه للنصّ الذي يُحدِث هزّةً ومتعة:

"إنّ النصّ (وهكذا يجب أنْ يكون) هو الذي يكشف عن دبره للأب السياسي" (بارت، 1992، صفحة 93)؛ فهذا التعريف يحمل حسًّا طريفًا في محاولة الاندماج مع مشكلات العالم المعقّدة والعويصة، ويبيّن أنّ النصّ ليس نظامًا من الجمل الصمّاء التي لا تشير إلى ما خارجها، بل قد يحيل النصّ إلى خارجه ويحمل بُعدًا آخر لذيذًا، وَفق وصفه: "إنّ لذّة الجملة لذّةٌ ثقافيّةٌ جدًّا" (بارت، 1992، صفحة 90)، وفي موضعٍ آخر يؤكّد بارت وجود جانبٍ آخر غير لغويٍّ، أو أدبيٍّ للنصّ، ولكنّه تابعٌ له: "ألا إنّ النصّ لمحتاجٌ إلى ظلّه. هذا الظلّ هو القليل من الأيديلوجيا" (بارت، 1992، صفحة 64).

وعند نقّادٍ آخرين، يظهر هذا الاتّجاه حادًّا متشائمًا من واقع النظريّة الأدبيّة التي لا تفلح في الاندماج بالواقع، يقول الناقد البريطانيّ تيري إيغلتون Terry Eagleton: "بينما أكتب الآن، يُقدّر أنّ العالم به 60000 رأس نوويّ، والكثير منها طاقته أكبر ألف مرّةٍ من القنبلة التي دمّرت هيروشيما [...] ولا شكّ أنّ أيّ شخصٍ يعتقد أنّ نظريّة الأدب أكثر أهمّيّةً من تلك الأمر سيُعدّ غريب الأطوار على نحوٍ ما" (إيغلتون، 1991، صفحة 231)، ويستغرب إيغلتون من نقّاد النظريّة الأدبيّة الذين يُلحّون باستمرارٍ على فصل النصّ عن واقعه تحت وسم "الجماليّة" أو "البنيويّة": "في الحقيقة، فإنّ تطرّف نظريّة الأدب، رفضَها العنيد، الشاذّ، الذي لا ينضب معينه، للإقرار بالحقائق الاجتماعيّة والتاريخيّة، هو أكثر ما يُدهش الدارس لوثائقها" (إيغلتون، 1991، صفحة 233).

وجرّاء هذه الهواجس اللجوجة، ظهر عددٌ من المدارس النقديّة التي تُعنى بدراسة الأدب بوصفه جزءًا من الواقع، وتتناول هذه الدراسات الأدب بجانبه "الثقافيّ" أو "غير الأدبيّ"، وكثيرٌ من الباحثين وقف عند كلمة "الثقافيّ" في مصطلح "النقد الثقافيّ"، أو "الدراسات الثقافيّة"، ولم يألُ جهدًا في تعريف "الثقافة"، غير أنّه من اللافت أنّ هذه الكلمة أتت عند المنظّرين الأوائل بمعنى "السياسيّ"؛ فعند إيغلتون ظهر نقده الحادّ لنظريّة الأدب تحت عنوان "النقد السياسيّ" ويقرّ بأنّ السياسة جزءٌ من نظريّة الأدب، ومتحكّمةٌ بها، وهذا يعني أنّ النصّ: تحوّل، من "منظور النقد الثقافيّ إلى شيءٍ آخر، إلى وثيقةٍ تعكس القيم الأيديلوجيّة والسياسيّة من ناحيةٍ، وتتّخذه نقطة انطلاقٍ لإعادة تصوّر تلك القيم وإعادة بنائها في ظلّ صراعٍ طبقيٍّ ثقافيٍّ لا يتوقّف،

من ناحيةٍ ثانيةٍ" (حمّودة، 2003، صفحة 270)، ووضّح إدوارد سعيد في كتابه (العالم والنصّ والناقد) أنّ "الثقافة" تعني الإشارة "إلى بيئةٍ وعمليّةٍ وهيمنةٍ مطمورٌ فيها الأفراد (في ظروفهم الخاصّة) وأعمالهم فضلًا عن أنّهم في الوقت نفسه، تحت المراقبة من فوقٍ بواسطة البنية الفوقيّة" (سعيد، 2000، صفحة 13).

والبحث عن السياسة، لا يعني قراءة الواقع عبر الأدب، أو أن نعدّ الأدب جزءًا من التاريخ السياسيّ، ولكنّه يعني مراقبة السلطة المختبئة وراء النظم السياسيّة؛ فكلّ خطابٍ مراقبٌ، وكلّ خطابٍ بين اثنين منظّمٌ وُمنتَجٌ وفق رغبات السلطة، كما يعتقد الناقد الفرنسيّ ميشيل فوكو Michel Foucault (فوكو، 2012)، والخطاب، عنده، ليس النصّ الأدبي بقدر ما هو الممارسة الذهنيّة والفكريّة المرتبطة بالمؤسّسة السياسيّة، ويرى فوكو أنّ كلّ خطابٍ ظاهرٍ "ينطلق سرًّا وخفيةً من شيءٍ ما تمّ قوله، وهذا "الماسبق" قوله، ليس مجرّد جملةٍ تمّ التلفّظ بها، أو مجرّد نصٍّ سبقت كتابته، بل هو شيءٌ "لم يقل أبدًا" إنّه خطابٌ بلا نصٍّ" (فوكو، 1987، صفحة 25)، ويقصد فوكو أنّ ثَمّ بدايةً خفيّةً لكلّ خطابٍ يمكن مراقبتها عبر إدراك تعالقات السلطة في المحيط الذي انتظم فيه الخطاب، ما يؤدّي إلى حضور السلطة في كلّ مكانٍ/ خطاب.

ومن هذه المقدّمة الموجزة، يُلحظ أنّ اتّجاهًا آخر قد نشأ في قراءة الأدب، وهذا الاتّجاه تُرجم في عددٍ من المناهج النقديّة، أدّت إلى ظهور النقد الثقافيّ على يدي فينسنت ليتش Vincent Leitch، وهذا النقد، يمكن القول إنّه مثّل نضجًا علميًّا بالمقارنة مع الإرهاصات النقديّة السابقة له، وعرّفه عددٌ من النقّاد، لعلّ أبرزها:

- أنّه "نشاطٌ فكريٌّ يتّخذ الثقافة بشموليّتتها موضوعًا لبحثه وتفكيره، ويعبّر عن مواقف معيّنةٍ إزاء تطوّراتها وسماتها" (الرويلي و البازعي، 2002، صفحة 305).
- ويرى الغذّامي أنّه "فرعٌ من فروع النقد النصوصيّ العامّ، ومن ثَمّ فهو أحد علوم اللغة، وحقول (الألسنيّة)، معنيٌّ بنقد الأنساق المضمرة التي ينطوي عليها الخطاب الثقافيّ بكلّ تجلّياته، وأنماطه، وصيغه، وما هو كذلك سواء بسواء" (الغذّامي، 2000، صفحة 83).

- وأنّه "الوقوفُ على (فعل) الخطاب، وعلى تحوّلاته النسقيّة، بدلًا من الوقوف على مجرّد حقيقته الجوهريّة، التاريخيّة، أو الجماليّة" (الغذّامي، 2000، صفحة 13).
- ويركّز آرثر آيزا برغر Arthur Asa Berger على أنّه "نشاطٌ، وليس مجالًا معرفيًّا خاصًّا بذاته" (برغر، 2003، صفحة 31).

ويشكّل مصطلح النسق أساسًا محوريًّا في النقد الثقافيّ؛ فوظيفة هذا النقد الوقوف على "التحوّلات النسقيّة" في الخطاب، وحركة الوقوف والتتبّع هذه تُسمّى "نشاطًا"، ويفترض النقد الثقافيّ عند الغذّامي أنّ للنسق وجهين؛ ظاهرًا ومضمرًا، ويضع عددًا من المحدّدات، أو الشروط لما يسمّيه "الوظيفة النسقيّة"، وهي (الغذّامي، 2000):

- يجب أن يكون هناك نسقان يحدثان في آنٍ واحدٍ معًا.
- يجب أن يكون النّسق المضمر لاغيًا للنّسق الظّاهر.
- يجب أن يحتوي النّصّ على عنصر الجماليّة؛ لأنّها تُحدث حالة "العمى الثّقافيّة"؛ فتمرّ عبر هذه الجماليّة أخطر الأنساق الثّقافيّة.
- يجب أن يكون تلقّي النّصّ جماهيريًّا، حتّى تتخلّل الأنساق المضمرة في عقليّة المتلقّي، ومن ثَمّ يصبح لزامًا دراسة السّلوك الثّقافيّ للجماهير تبعًا للمُنتجات الثّقافيّة/ الخطابات أو النصوص الّتي استهلكوها.

وبعد هذه الشروط، من الممكن النظر إلى مجهود الغذّامي على أنّه مجهودٌ جدليٌّ (ديالكتيكيّ) قائمٌ على الصراع بين الأضداد ليكون هذا الصراع وسيلةً للحياة والبقاء، ويظهر صراعه هذا جليًّا بكتابه (النقد الثقافيّ) الذي تكثر فيه الأضداد، مثل الجماليّة الشعريّة والقبحيّة الثقافيّة، وحياة النقد الثقافيّ وموت النقد الأدبي، والنسق الظاهر والنسق المضمر، ويحاول الغذّامي أن يستخرج من كلّ قصيدةٍ يدرسها جانبًا مناقضًا لظاهر القصيدة إزاء محاولته ترسيخ نظريّة تصارع الأضداد.

ولكنّ ما يسير عليه هذا البحث يقوم على نطاقٍ ربّما يكون أكثر اعتدالًا؛ فهو يؤمن بمجهود الغذّامي الثوريّ، ويؤمن بمجهودات مفتاح التي جرى عرضها، ويحاول أن يكوّن حلقة وصلٍ بين ألسنيّة مفتاح وثقافيّة الغذّامي باعتدالٍ، وللربط بينهما يمكن تتبّع عددٍ من النقاط التي تكوّن المنهج النقديّ الكامل الذي سيسير هذا البحث عليه:

- يتّفق البحث مع مجهودات مفتاح التي عُرضت سابقًا، ولكنّه يرى أنّها تحتاج إلى سياقها الثقافيّ، أو إلى زحزحة النصّ ليصبح خطابًا ذا ممارسةٍ فكريّةٍ كما يرى فوكو.
- ويتّفق البحث مع الغذّامي بوجوب وجود نسقٍ مضمرٍ، ولكنّ أكثر ما كان مؤرّقًا له هو كيفيّة استخراجه؛ فلم يؤمن البحث بالمبدأ الديالكتيكيّ الذي عند الغذّامي، فوجد ضالّته عند مفتاح؛ فهو يؤمن بأنّ النسق المضمر يحتوي على اختلافٍ عن النسق الظاهر، وحسب، وهذا الاختلاف يولّده تكرار الممارسة النسقيّة.
- حاول البحث تأصيل وجود النسق بصورةٍ عامّةٍ، والوقوف على تعريفه ومكوّناته، وأهمّ المصطلحات المؤسّسة له؛ فربّما يكون استخراج النسق من النصوص وتوظيفه أكثر دقّةً ممّا هو عند الغذّامي الذي عدّ مصطلح النسق المضمر، أو "الوظيفية النسقيّة" أهمّ ما في النقد الثقافيّ، ولكنّه لم يعرّفه، بل اكتفى بذكر أنّ ما يعني الناقد الثقافيّ هو الوقوف على "الوظيفة النسقيّة" بدلًا من الوقوف على حقيقة النسق، ووضع لها الشروط أعلاه.

وبعد هذه المقدّمة النظريّة من المهمّ قراءة عنوان البحث على ضوئها بصورةٍ تمهّد لما سيأتي؛ فالعنوان هو "الوقوف الطلليّ مفتاحًا: قراءةٌ في النسق المضمر لنماذج مختارةٍ من الجاهليّة حتّى نهاية العصر العبّاسي"، وعند تفكيك هذا العنوان من الممكن ملاحظة الآتي:

- أنّ "الوقوف الطلليّ" نسقٌ، وهو نسقٌ ظاهرٌ، ولكنّه يصبح مضمرًا عند دراسته في عددٍ من القصائد التي يتكرّر فيها الطلل ويختلف؛ فيُدرَس إضماره من حيث اختلافه.

- أنّ مصطلح "قراءة" يعني توفّر نيّةٍ لاستنطاق النسق المضمر في بنية القصيدة الواحدة وفي القصائد المتعدّدة للشاعر الواحد والقصائد المتعدّدة لمختلف الشعراء، أو مختلف العصور.
- أنّ حدود البحث جاءت في عصورٍ متعدّدة، لأنّ ما يهدف إليه البحث هو رصد الاختلاف عبر مراقبة تكرار التجربة الطليّية عند الشعراء في العصور المذكورة ورؤية مدى تحقّق انسجام هذه التجربة في كلّ قصيدةٍ مدروسةٍ ومدى خدمتها موضوع القصيدة.

المبحث الثاني: الطلل بوصفه نسقًا

المطلب الأوّل: الولادة والمكوّنات

يتكوّن كلّ نسقٍ من مرحلتين؛ وتشكّل المرحلة الأولى مرحلة البداية، أمّا الأخرى فهي مرحلة التمدّد والانتشار التي وُسمت سابقًا بما بعد البداية، ولعلّ أوّل بدايةٍ يعرفها التراث الأدبيّ لنسق الطلل تتمثّل في قول امرئ القيس (امرؤ القيس، 1969، صفحة 114): (الكامل)

عوجـا عَلى الطَلَـلِ المُحيـلِ لِأَنَّنـا نَبْكي الـدِيـارَ كَمـا بَكى ابْنُ خِـذامِ

ونسقيّة الطلل هنا تتمدّد لتشمل ثلاثة عناصر، وهي؛ شخصُ ابن خذام، والزمان، والمكان.

وشخصيّة ابن خذام، تاريخيًّا، غير معروفةٍ؛ وفي اسمه غير روايةٍ؛ فهي جذام وخذام وحزام (الأصفهانيّ، 1992)، ولكنّ هذه الأسماء جميعًا تُشير إلى شخصٍ بكى الديار. وغموض هذه الشخصيّة وانتشار الظاهرة الطلليّة بعدها من الممكن تفسيرها على أنّ هذا البكاء بكاءٌ جمعيٌّ جمهوريٌّ، كما سيأتي؛ فهو التقاء الشجا بالشجا.

وأمّا العنصران المتبقّيان، فهما الزمن الماضي الذي جعل ابن خذامٍ يبكي، والمكان المتمثّل بالديار؛ فهو يبكي الزمن الماضي المتمثّل بهذه الديار، ويعكس هذا البيت تجربةً إنسانيّةً ليست محصورةً في عصرٍ محدّد، فهذه التجربة هي نفسها قولُ حسّان بن ثابتٍ (ابن ثابت، 1994): (الكامل)

وَلَقَـدْ رَأَيْـتُ بِهـا الحُلولَ يَزينُهُمْ بـيضُ الوُجـوهِ ثَـواقِـبُ الأَحْسـابِ

وهي نفسها قول أبي تمّامٍ (التبريزيّ، د. ت.، صفحة 158): (الخفيف)

قَـدْ عَرَفْنـا الطُلولَ وَهْيَ عُكـاظٌ للصِـبـا تَزْدَهيـكَ حُسْـنًـا وَطيبـا

فالعناصر الطلليّة في هذه الأبيات جميعًا متشابهةٌ من حيث تعالق الماضي بما يمثّله المكان الذي يقفون عليه ويبكون فيه، ويُلحظ من هذه النماذج أنّ العنصر النسقيّ يتكوّن من ثلاثة عناصر تجريديّةٍ من الممكن مراقبتها في كلّ وِقفةٍ طلليّةٍ، وهذه العناصر، هي؛

- تجربة الشاعر

تمثّل تجربة الشاعر عنصرًا أساسًا في قراءة الطلل نسقيًّا، ومن دونها تكون قراءة النسق الطلليّ صمّاء معزولةً عن واقعه، والمقصود بتجربة الشاعر هي ما يصدره وعيه الخاصّ بناءً على توتّرات الأحداث والواقع المأزوم الذي جعله يقف على الديار، ويمكن تتبّع هذا الوعي في القصيدة الواحدة وترجمته إلى لاوعيٍ كامنٍ يحتاج إلى استنطاق التوتّر الطلليّ في مختلف قصائد الشاعر الواحد.واللاوعي هو المكبوتات النفسيّة، ومجموعة الأحداث المأزومة التي فقدت توتّرها، ومجموعة الأحداث التي تحتوي على توتّرٍ منخفضٍ لا يصل بها إلى مرتبة الوعي بها، واللاوعي ليس منفصلًا عن الوعي، بل مرتبطٌ به (يونغ، 1997). والوِقفة الطلليّة من الممكن وصفها بأنّها تجربةٌ جمهوريّةٌ، أي؛ تنتقل من مستوى التجربة الذاتيّة إلى مستوى الجمهوريّة والجمعيّة؛ ذلك أنّ البكاء واحدٌ وهو متشابهٌ في بنيته الظاهريّة، مهما اختلفت طريقة التعبير عنه، وهذا ما يجعل الشعراء منصهرين ضمن ما يسمّيه عالم النفس غوستاف لوبون بالكائن المؤقّت، وهو يعني؛ الجمهور النفسيّ الذي يتضامّ أفراده على اختلاف طبائعهم وأمزجتهم، فيكوّنون كائنًا مؤقّتًا مختلفًا بصفاته النفسيّة عن صفات كلّ واحدٍ فيهم على حدةٍ (لوبون، 1991)، ويرى عالم النفس سيغموند فرويد أنّ لوبون تجاهل الرابط الذي يربط بين أعضاء الجمهور، وهذا الرابط هو الذي جعله جمهورًا بالأساس (فرويد، 2006)؛ فقد يكون الجمهور جمهور مسرحٍ، أو جمهور كرةٍ، أو جمهور بكاءٍ على الطلل، كما في هذه الحالة، وفي الأبيات السابقة لامرئ القيس وحسّان بن ثابتٍ وأبي تمّامٍ تُلحظ التجربة الإنسانيّة بتشابهها من حيث تجربة البكاء العامّة مع اختلاف التجربة وَفق اللحظة الإنسانيّة.

- العنصر الزمنيّ

يعدّ العنصر الزمنيّ حسّاسًا في القراءة النسقيّة؛ فمعلومٌ أنّ الماضي كلمةٌ واسعةٌ؛ فقد يُعنى بها ماضي امرئ القيس، أو ماضي عنترة، أو ماضي جاهليّة حسّان بن ثابتٍ أو ماضي إسلامه؛ فتتبّع العنصر الزمنيّ للشاعر يعتمد على حاضره وماضيه، وعلى ربط الماضي المليء بالذكرى بالحاضر المعاش مع تجربة الشاعر الذاتيّة.

والماضي تذكّر، وهذا التذكّر، كما يرى الفيلسوف الفرنسيّ بول ريكور Paul Ricœur، ليس قرينًا بالتسلسل الزمنيّ للأحداث بقدر اقترانه بالتجربة الذاتيّة للسارد، وهذا ما يقصده في قوله: "ما الذي يعنيه التذكّر؟ إنّه يعني أنْ تملك صورةً عن الماضي. كيف يمكن ذلك؟ لأنّ هذه الصورة هي الانطباع الذي تركته تلك الأحداث، الانطباع الذي يظلّ عالقًا في الذهن" (ريكور، 2006، صفحة 32)؛ فالسارد، عند ريكور، يروي الأحداث بقدر تأثيرها عليه، ومن هذا السرد، أو هذه الرواية يمكن تتبّع الوعي واللاوعي في الوِقفة الطلليّة عند الشاعر، بناءً على إدراكه الزمنيّ وقتَ قصّه تجربتَه الذاتيّة؛ فالوِقفة نفسها واعيةٌ، ولكنّ اختياره لمكوّنات الوِقفة ليس واعيًا، وهذا قصدُ البحث في قراءة الوعي في القصيدة الواحدة بناءً على لاوعيٍ مستنطقٍ من مجموع الوِقفة الطلليّة؛ فبمقارنة الاختلاف في مكوّنات الوِقفة يُدرَك لاوعي الشاعر.

- المكان

يعدّ المكان المسرحَ الذي يتعالق فيه عنصرا الشخصيّة والزمان، ويعمل الخيال على إعادة بنائه والنظر إليه نظرة المشفق على نفسه، وهذا المكان، وإن احتمل أقلّ صفات المأوى فهو مُحاطٌ بما يسمّيه الفيلسوف الفرنسيّ غاستون باشلار Gaston Bachelard بوهم الحماية (باشلار، 1984)؛ فالشاعر يترك خياله بلا عنانٍ يسرح في إعادة تشكيل هذا المكان، ومراقبة جَور الزمان عليه.

ومن الممكن تقديم مثالين، بصورةٍ بُدائيّةٍ، لهذه العناصر الثلاثة ومقارنتها في وِقفتين لشاعرين، وهما؛ امرؤ القيس، وعنترة بن شدّادٍ. وأشهر وِقفةٍ لامرئ القيس تتمثّل في قوله (امرؤ القيس، 1969، صفحة 8):

(الطويل)

قِفـا نَبْـكِ مِنْ ذِكْرى حَبيـبٍ وَمَنْزِلِ بِسِـــقْطِ اللوى بَيْنَ الـدَخولِ وَحَوْمَـلِ
فَتوضِـــحَ فَالمِقْراةِ لَمْ يَعْفُ رَسْـــمُها لِمـا نَسَـــجْتْها مِنْ جَنوبٍ وَشَـــمْأَلِ
تَرى بَعَرَ الأَرْآمِ في عَرَصـــاتِهـا وَقـيـعـانِـهـا كَـأَنَّـهُ حَـبُّ فُـلْـفُـلِ
كَـأَنّـي غَـداةَ البَيْنِ يَوْمَ تَـحَمَّـلوا لَـدى سَـــمْراتِ الحَيِّ نـاقِفُ حَنْظَـلِ
وُقوفًـا بِهـا صَـــحْبي عليَّ مَطِيَّهُمْ يَقولونَ: لا تَهْلِـكْ أَسًـــى وَتَجَمَّـلِ
وَإِنَّ شِـــفـائي عَبْرَةٌ إِنْ سَـــفَحْتُهـا وَهَـلْ عِنْـدَ رَسْـــمٍ دارِسٍ مِنْ مُعَوَّلِ

ويُلاحظ من هذه الوِقفة أنّ الطلل يتضمّن شخصيّة الشاعر التي تأمر بالوقوف، وأنّ لهذا الرجل ربعًا لهم مطيّهم الخاصّة يبكون معه لبكائه ويواسونه بقولهم: يقولون لا تهلك أسًى وتجمّل؛ فامرؤ القيس لا يصطنع الأمر، ولا ينتبه إلى كونه آمرًا ذا سلطةٍ، أو أنّ صحبه على قدرٍ من الثراء بحيث تكون لهم مطيّهم الخاصّة، ولكنّه يراقب المتحمّلين المغادرين ولا يوضّح مسار رحلتهم؛ فهو يبكي نفسَه حسبُ.

ويُلاحظ عنصر الزمن المتوسّل بكلمة ذكرى، والذي عليه انبنت أيّام القصيدة كلّها (امرؤ القيس، 1969، الصفحات 9–12): (الطويل)

كَـأَنّـي غَـداةَ البَيْنِ يَوْمَ تَـحَمَّـلوا لَـدى سَـــمْراتِ الحَيِّ نـاقِفُ حَنْظَـلِ
أَلا رُبَّ يَوْمٍ لَـكَ مِنْهُنَّ صـــالِحٍ وَلا سِـــيَّـمـا يَـوْمٌ بِـدارَةِ جُـلْـجُـلِ
وَيَـوْمَ عَـقَـرْتُ لِـلْـعَـذارى مَـطِـيَّـتـي فَـيـا عَـجَـبًـا مِنْ رَحْلِهـا المُتَحَمَّـلِ
وَيَوْمَ دَخَلْـتُ الخِـدْرَ خِـدْرَ عُنَيْزَةٍ فَقـالَـتْ لَـكَ الوَيْلاتُ إِنَّـكَ مُرْجِلي
وَيَوْمًـا عَلى ظَهْرِ الكَثيـبِ تَعَـذَّرَتْ عَـلَـيَّ وَآلَـتْ حَـلْـفَـةً لَـمْ تَـحَـلَّـلِ

أمّا المكان فهو محدّدٌ بدقّةٍ عنده في أوّل بيتين.

والتساؤل المهمّ حول كيفيّة قراءتها نسقيًّا، أي؛ قراءة إضمار هذه الأبيات الطلليّة، وهذه القراءة لا تتمّ إلّا بملاحظة الاختلاف في الوقفة الطلليّة عند الشاعر الواحد قبل ملاحظته عند شاعرينِ، ومن الممكن تتبّع

هذه الوقفة باختلافها عند امرئ القيس الذي يقول في بكاءٍ آخر (امرؤ القيس، 1969، الصفحات 168-169): (الطويل)

أَلا انْعَمْ صَـــباحًا أَيُّها الرَبْعُ وَانْطِقِ وَحَدِّثْ حَديثَ الرَكْبِ، إِنْ شِئتَ واصْدُقِ
وَحَـدِّثْ بِـأَنْ زالَـتْ بِلَيْـلٍ حُمولُهمْ كَـنَـخْـلٍ مِـنَ الأَعْراضِ غَيْرِ مُـنَبَّقِ
جَعَلْنَ حَوايـا، وَاقْتَعَـدْنَ قَعـائِـدًا وَحَفَّفْنَ مِـنْ حَوْكِ الـعِراقِ الـمُـنَمَّقِ
وَفَـوْقَ الـحَـوايـا غِـزْلَـةٌ وَجـآذِرٌ تَضَـــمَّخْنَ مِنْ مِسْـــكٍ ذَكِيٍّ وَزَنْبَقِ
فَـأَتْبَعْتُهُمْ طَرْفي وَقَـدْ حـالَ دونَهُمْ غَـوارِبُ رَمْـلٍ ذي أَلاءٍ وَشِـــبْـرِقِ
عَـلـى إِثْـرِ حَـيٍّ عـامِـديـنَ لِـنِـيَّـةٍ فَـحَـلُّـوا الـعَـقـيـقَ، أَوْ ثَـنِـيَّـةَ مُـطْـرِقِ
فَعَزَّيْتُ نَفْســـي حينَ بـانوا بِجَسْـــرَةٍ أَمـونٍ كَـبُـنْـيـانِ الـيَـهـودِيِّ خِـيْـفَـقِ

ويُلحظ أنّ المكان في الأبيات أعلاه غير مذكور، وفي الوقت نفسه، يُنتبه إلى تسليمه على الطلل ما يعني أنّه يقف عليه، ولقرب المسافة المكانيّة بينه وبين الطلل لم يكنْ ثَمّ حاجةٌ لاستدعاء المكان؛ فهو متماهٍ معه، أمّا الزمن، فهو قريبٌ أيضًا؛ فقد وصف الحمول المغادرة ووصف نظرته إليهم بدقّةٍ ما يؤكّد الارتباط الزمنيّ الوثيق بهذه الواقعة، على خلاف المعلّقة التي لم يعلّق فيها امرؤ القيس على الحمول سوى في قوله:

كَأَنّي غَداةَ البَيْنِ يَوْمَ تَحَمَّلوا لَـدى سَـــمْراتِ الحَيِّ نـاقِفُ حَنْظَـلِ

وثَمّ اختلافٌ آخر في كيفيّة الوِقفة الطلليّة في المعلّقة؛ فامرؤ القيس مشحونٌ بالتوتّر على ذكرياتٍ كثيرةٍ، وأيّامٍ عديدة، ويظهر هذا من قوله: "قفا نبكِ"، أمّا في الوقفة الأخرى (ألا انعم)، فهو يستنطق الطلل؛ فطريقة الخطاب مختلفةٌ بين الوِقفتين؛ ففي الأولى مخاطبة الأصحاب وفي الثانية مخاطبة الطلل وحده، ما يشي بوحدانيّة امرئ القيس في تلك اللحظة.

ويُستنتج أنّ امرأ القيس في المعلّقة وقف وِقفة الباكي على زمانٍ ومكانٍ ممتدّين له زالا، وهذا ما ترمز إليه كلمة على ذكرياته اللاهية، ولكنّ الفارق الجوهريّ بينهما أنّ الناقة عند امرئ القيس في المعلّقة مذبوحةٌ:

وَيَـوْمَ عَـقَـرْتُ لِـلْـعَـذارى مَـطِـيَّـتـي فَـيـا عَـجَـبًـا مِنْ رَحْلِـهـا المُتَحَمَّـلِ

وهي عنده في القصيدة الأخرى وسيلة تسليةٍ وتعزية: (الطويل)

فَعَزَّيْتُ نَفْســـي حينَ بـانوا بِجَسْـــرَةٍ أَمـونٍ كَـبُـنْـيـانِ الـيَـهـودِيِّ خِـيْـفَـقِ

والناقة في كلتا القصيدتين ضخمةٌ؛ ففي المعلّقة عُرفت ضخامتها لأنّ العذارى ظلِلن يرتمين بلحمها وشحمها، أمّا في القصيدة الثانية، فعُرفت ضخامتها لأنّه ذكر هذه السمة فيها، والفارق بين هاتين الناقتين هو الفعل "النسقيّ" الذي نتج عن التعامل معهما؛ ففي المعلّقة يعني ذبح الناقة أنّ الشاعر خالٍ من الهموم، بل يقدّم همومه كلّها لحمًا طيّبًا لتلكِ العذارى، أمّا في القصيدة الأخرى، فهي وسيلةٌ وآلةٌ لتمضية الهمّ، شأنه شأن الشعراء الآخرين الذي يُمضون همومهم بناقتهم كما يقول طرفة، على سبيل المثال (طرفة بن العبد، 2002، صفحة 20): (الطويل)

وَإِنّي لَأُمْضـــي الهَمَّ عِنْدَ احْتِضـــارِهِ بِعَوْجاءَ مِرْقالٍ تَروحُ وَتَغْتَدي

ويتبعه شعراء آخرون في تأكيد هذه الملحوظة النسقيّة. وذبح الناقة عند امرئ القيس في المعلّقة ليس ذبحًا آنيًّا في زمن إنشاد القصيدة، بل هو ذبحٌ في الماضي أيّامَ اللهو والمتعة وخلوّ الحياة من الهموم، أمّا الزمن الحاضر عنده فهو لحظةٌ واعيةٌ للهموم الكثيرة التي قاساها، وجعلته هذه اللحظة يتناسى همومه ويتغافل عنها لكثرتها وابتعاد المدّة الزمنيّة بينه وبينها، ويؤكّد ذلك عدمُ تتبّعه للمتحمّلين في المعلّقة وعدم ذكره للناقة/ المعادل الموضوعيّ للهمّ إلّا في سبيل الذبح، فكأنّ امرأ القيس في المعلّقة يستشرف حياته بشقائها وفرحها من بعيدٍ.

أمّا في القصيدة الثانية فالناقة، حاضرةٌ لتكون وسيلةً للتسرية والتخفيف عنه، ما يشير بآنيّة هذا الهمّ عنده، أو أنّ هذا الهمّ وقع في ماضٍ قريبٍ ليس ببعيدٍ، ويؤكّد هذا أيضًا متابعتُه بالتفصيل لحركة المتحمّلين كما يظهر في القصيدة.

والخلاصة أنّه بإدراك العناصر الثلاثة للطلل التي جرى ذكرها، يمكن استنتاج أنّ الطلل متشابهٌ من حيث البنية؛ فهو يعتمد على زمنٍ متحرّكٍ ماضويٍّ في مكانٍ ثابتٍ مع تجربة الشاعر الآنيّة في أثناء البكاء، ويحدّد الاختلاف في الوِقفة من حيث الزمان والمكان تجربة الشاعر الذاتيّة؛ فلمّا كان المكان ممتدًّا بالمعلّقة والزمان ممتدًّا بكلمة "ذكرى" استُنتج أنّها قيلت في زمنٍ متأخّرٍ، وأمّا في القصيدة الثانية، فالمكان غير محدّدٍ ما يشير إلى أنّه يقف عليه، ويؤكّد هذا تسليمُه على الطلل، أمّا الزمن، فهو قريبٌ من الهمّ، ويؤكّد ذلك متابعتُه للمتحمّلين بالتفصيل ما يشي بقرب التذكّر.

ومن متابعة هذا الاختلاف كان بالمقدور متابعة معنى البكاء الكامن في الطلل ومتابعة اتّصاله بتجربة الشاعر الذاتيّة، ويُلحظ أنّه لا يمكن الاعتماد على تفسير الطلل عند امرئ القيس ومقارنته بعنترة إلّا بتفسيره عند امرئ القيس نفسه أوّلًا؛ فيُفسّر طلل الشاعر بطلل الشاعر نفسه ثمّ بطلل غيره، ومع إحالة التجربة الطلليّة عند امرئ القيس إلى بيئته وواقعه، يُستنتج أنّ تحديد زمن البكاء في التجربتين أعلاه تحديدٌ لمعنى القصيدة المضمر؛ فالبكاء العامّ في المعلّقة يحتوي على نسقٍ مضمرٍ يشير إلى الزمن والمكان اللذين يكوّنان ذاته السلطويّة الغابرة التي يبكي عليها؛ فذكرى "حبيبٍ" هي ذكراه نفسه، والبكاء على مغادرة المتحمّلين ليلًا يتّضح أنّ فيه تحديدًا للذكرى التي يبكي عليها الشاعر، وأنّ مكوّنات القصيدة كلّها تُحال إلى ما قبل هذه الذكرى.

ويُلحظ أنّه قد يكون ثَمّ اعتمادٌ على بقيّة مكوّنات القصيدة، كما اعتُمد في هذا النموذج على الناقة، لأنّها تُعين على كشف المعنى، أو تؤكّده، ويأتي هذا من منطلق النظرة الشموليّة للأنساق التي جرى الحديث عنها، وأنّها جميعًا تحمل تشابهًا، ولكنّ هناك اختلافًا في درجة التشابه من منطلق أنّ الكون كلّه نسقٌ واحدٌ؛ فالقصيدة، بمختلف موضوعاتها، كلّها نسقٌ واحدٌ أيضًا.

وقراءة الطلل عند عنترة تجري بالطريقة نفسها التي قُرئ فيها عند امرئ القيس، ولعلّ أشهر نموذجٍ للوقفة الطلليّة عند عنترة تتمثّل في معلّقته (عنترة بن شدّاد، د. ت.، الصفحات 182–187): (الكامل)

هَـلْ غـادَرَ الشُـــعَراءُ مِنْ مُتَرَدَّمِ أَمْ هَـلْ عَرَفْـتَ الـدارَ بَـعْـدَ تَـوَهُّمِ
أَعْـيـاكَ رَسْـــمُ الـدارِ لَمْ يَتَكَلَّمِ حَـتّـى تَـكَـلَـمَ كَـالأَصَـــمِّ الأَعْـجَـمِ
وَلَقَـدْ حَبَسْـــتُ بِهـا طَويلًا نـاقَتي أَشْـــكو إِلـى سُـــفْـعٍ رَواكِـدَ جُثَّمِ
يـا دارَ عَبْلَـةَ بِـالـجِواءِ تَكَلَّمـي وَعِمي صَـــباحًا دارَ عَبْلَةَ وَاسْـــلَمي
دارٌ لِآنِسَـــةٍ غَضـــيضٌ طَرْفُهـا طَـوعِ الـعِنـاقِ لَـذيـذَةِ الـمُـتَـبَسِّـــمِ
فَوَقَفْـتُ فيـهـا نـاقَتـي وَكَـأَنَّـهـا فَـدَنٌ لِأَقْضِـــيَ حـاجَـةَ الـمُـتَـلَـوِّمِ
وَتَـحُـلُّ عَبْلَـةُ بِـالـجِواءِ وَأَهْلُنـا بِـالـحَزْنِ فَـالصَـــمّـانِ فَـالـمُتَثَلَّمِ
حُيّيـتَ مِنْ طَلَـلٍ تقـادَمَ عَهْـدُهُ أَقْـوى وَأَقْـفـرَ بَـعْـدَ أُمِّ الـهَـيْـثَـمِ
شَـطَّتْ مَزارَ العاشِـقينَ فَأَصْـبَحَتْ عَسِـــرًا عَلَيَّ طِلابُـكِ ابْنَـةَ مَخْرَمِ
عُلِّقْتُهـا عَرَضًـــا وَأَقْتُـلُ قَوْمَهـا زَعْـمًـا وَرَبِّ الـبَيْـتِ لَـيْسَ بِـمَـزْعَـمِ

وقبل استنطاق المعاني الخبيئة خلف هذه الأبيات لا بدّ من استعراض نموذجٍ آخر مختلفٍ للطلل عند عنترة ومقارنته بهذا حتّى يكون بالإمكان بعد ذلك تكوين صورةٍ للطلل عنده ومقارنتها بصورة الطلل عند امرئ القيس.

ومن الوِقفات الطلليّة التي يتجسّد فيها الزمن البكائيّ عند عنترة قوله (عنترة بن شدّاد، د. ت.، الصفحات 246–247): (الكامل)

طـالَ الثواءُ عَلى رُســومِ المَنْزِلِ بَيْنَ اللَكيـكِ وَبَيْنَ ذاتِ الـحَرْمَـلِ
فَوَقَفْـتُ في عَرَصـــاتِهـا مُتَحَيِّرًا أَسَـــلُ الـدِيـارَ كَفِعْـلِ مَنْ لَمْ يَـذْهَـلِ
لَعِبَـتْ بِهـا الأَنْواءُ بَعْـدَ أَنيسِـــهـا وَالرامِســـاتُ وَكُـلُّ جَوْنٍ مُسْـــبِـلِ
أَفَمِنْ بُكـاءِ حَـمـامَـةٍ فـي أَيْكَـةٍ ذَرَفَـتْ دُموعُـكَ فَوْقَ ظَهْرِ المَحْمَـلِ
كَالدُّرِّ أَوْ فَضَـــضِ الجُمانِ تَقَطَّعَتْ مِنْـهُ عَقـائِـدُ سِـــلْكِـه لَمْ يوصَـــلِ
لَمّـا سَـــمِعْـتُ دُعـاءُ مُرَّةَ إِذْ دَعـا وَدُعـاءَ عَبْسٍ فـي الـوَغـى وَمُـحَلَّـلِ
نـادَيْتُ عَبْسًـــا فَاسْـــتَجابوا بِالقَنا وَبِكُـلِّ أَبْيَضَ صـــارِمٍ لَمْ يَنْجَـلِ

ويُلحظ في المعلّقة أنّ المكان يكاد يكون متوهّمًا لشدّة تزاحم الشعراء عليه ما يُشير إلى فكرة التبعيّة في عقليّة الشاعر؛ فهو معتادٌ على أن يلحق بالناس لا أن يلحقوا به هم، وهذا ما ترسّخ عنده في فعل الوقوف في المعلّقة، ولكنّه استدرك على نفسه ذلك، ووضّح أنّ المكان المراد هو دار عبلة، وأهمّ تساؤلٍ هنا هل دار عبلة هي نفسها المتردّم الذي سبقه إليه الشعراء فغدا لا يعرفه إلّا توهّمًا؟

لعلّ الدار المنشودة هي الحرّيّة التي يبتغيها الشاعر لنفسه ويطلبها إليه؛ فلذلك، هو مشحونٌ بمحاولته اللحاق بركب الشعراء، وبترسيخ حركة "التبعيّة" من دون أن يقصد، ولذلك، أيضًا، انبنت القصيدة على تعداد مآثره وبطولاته؛ لأنّه يريد أن يلحق بركب الشعراء الأحرار؛ فبطولته الظاهرة تُخفي في نسقها المضمر تبعيّةً وعبوديّة، وفي الوقت نفسه، يحاول عنترة أن يلحق بالفرسان الأحرار؛ فمتابعته إيّاهم متابعةٌ لحرّيّته، وتقليدٌ للأفعال التي يقوم بها الأحرار، يقول:

لَمّا رَأَيْتُ القَوْمَ أَقْبَلَ جَمْعُهُمْ يَتَذامَرونَ كَرَرْتُ غَيْرَ مُذَمَّمِ
يَدْعونَ عَنْتَرَ وَالرِماحُ كَأَنَّها أَشْطانُ بِئْرٍ في لَبانِ الأَدْهَمِ

فبطولة عنترة مرهونةٌ بطلب القبيلة إليه أن يُظهرها؛ ففي كلّ موقفٍ يُثبت فيه نفسه بالفروسيّة، فإنّه، في الوقت نفسه، يبيّن أنّه تابعٌ لإرادة قبيلته مرهونٌ بإشارتها؛ فهم سبقوه للقتال، ولم يكرّ عنترة معهم غير مذمَّمٍ إلّا عند دعوته إلى القتال، ما يشير إلى فكرة التبعيّة نفسها الحاضرة في الطلل، وهذه العواطف المشحونة بين انتمائه لقبيلته مع كُرهه أنّهم استعبدوه يمثّلها قوله:

عُلِّقْتُها عَرَضًا وَأَقْتُلُ قَوْمَها زَعْمًا وَرَبِّ البَيْتِ لَيْسَ بِمَزْعَمِ

فعنترة يحبّ الحرّيّة، ويريد أن ينتشلها من أنياب قبيلته باستحقاقٍ، ولهذا، ليس بمزعمٍ أنّه يريد قتال قبيلته على نيلها؛ فجانبه الخضوعيّ يأمره بالامتثال لأوامر هذه القبيلة.

أمّا في البيت الأوّل من القصيدة الثانية، فيوضّح عنترة أنّه مكث في رسوم المنزل الممتدّ مكانيًا بين موضعين باكيًا لا أحد يعلم ببكائه، ولم يتحوّل من هذا البكاء إلى الفاعليّة والقتال إلّا بعد أن دعاهم إلى ذلك؛ فالقبيلة غير مكترثةٍ بدموعه، ولكنّها منتفعةٌ به ما دامت بحاجةٍ إليه، وعنترة يقود الحجج والبراهين في شعره على تصوير هذه الحاجة على أنّها بطولةٌ وقوّةٌ، ولكنّها ترسّخ من دون أن ينتبه عبوديّته وتبعيّته، وهو نفسه واعٍ لذلك؛ فهو القائل في موضعٍ آخر من القصيدة:

إِنْ يُلْحَقوا أَكْرُرْ، وَإِنْ يُسْتَلْحَموا أَشْدُدْ، وَإِنْ يُلْفَوا بِضَنْكٍ أَنْزِلِ

ويقول:

إِذْ لا أُبادِرُ في المَضيقِ فَوارِسي أَوْ لا أُوَكَّلُ بِالرَعيلِ الأَوَّلِ

فعنترة نفسه واعٍ إلى وظيفة التبعيّة التي يقوم بها، ولكنّه يُظهرها على أنّها بطولةٌ؛ فيرى أنّ وظيفته الكرّ وراءهم؛ لأنّه حامٍ لظهورهم، ويرى أنّ هذا فعل الأحرار الأبطال.

وهذا الامتداد المكانيّ في القصيدة الثانية إمّا أن يكون إشارةً إلى المكان الذي يتمنّى أنْ ينال فيه الحرّيّة، أي؛ سُكنى قبيلة عبسٍ، أو إشارةً إلى المكان الذي احتاجت فيه القبيلة إليه، وكلا التفسيرين يصبّان في حاجته إلى الحرّيّته.

أمّا الزمن في المعلّقة، فهو متعدّدٌ، يبدأ بعدم وضوحه كالمتردّم، ثمّ يتّضح شيئًا فشيئًا في قوله:

حُيِّيتَ مِنْ طَلَلٍ تَقادَمَ عَهْدُهُ أَقْوى وَأَقْفَرَ بَعْدَ أُمِّ الهَيْثَمِ

فالزمن بينه وبين انتظار حرّيّته/ مخاطبته للطلل بعيدٌ ممتدّ، حتّى غدت بداية مطالبته بالحرّيّة/ بكاؤه على الطلل بعيدةً لا يكاد يذكرها ويتمثّل ذلك بقوله: "حبستُ بها طويلًا ناقتي"، ولكنّه غير يائسٍ من نيلها، وهذا ما يُفسّره الفعل "حُيّيت"، ولذلك، يُلحظ في البيت الأوّل من القصيدة الثانية العنصر الزمنيّ "طال"؛ فالحرّيّة

طال انتظارها، وطال تجاهل بكائه لنيلها؛ حتّى وقف متحيّرًا لا يعرف للحرّيّة طريقًا غير البطولة، ولكنّ هذه الطريق لم تحقّق له، حتّى ذلك الزمن، لحظته المُنتظرَة من الحرّيّة.

وبعد هذه التقدمة يُقرأ الاختلاف في الوِقفة الطلليّة بين الشاعرين؛ امرئ القيس وعنترة، ولعلّ أبرز الجوانب التي يمكن ملاحظتها هي الآتي:

- لامرئ القيس رفقةٌ يُعينونه على البكاء؛ فهو ملكٌ مُعتادٌ على أن تكون لديه حاشيةٌ لها مطيّها الخاصّة تتبعه؛ فهو متبوعٌ لا تابعٌ.
- أنّ امرأ القيس كان صريحًا في خطابه الطلليّ، فجاءت أفعاله في صيغة الأمر: "قفا" "انطق" "حدّث"، على خلاف عنترة الذي بدأ وِقفته بصورة سؤالٍ استنكاريٍّ فكأنّه يخشى أن يواجه قبيلته.
- أنّ كلا الشاعرين عانى من الغُربة النفسيّة والحرمان بعدم مخاطبة الطلل لهما، وحرمانهما من بُغيتهما ومرادهما؛ فالبكائيّة متشابهةٌ من حيث البنية الأساس، مختلفةٌ من حيث البواعث والدوافع.
- أنّ عنترة مرهون الإرادة بغيره، ومرهون الوِقفة بقبيلته ما يُشير إلى عبوديّته.
- أنّ عناصر المكان والزمان تكوّنان التجربة الذاتيّة لكلّ واحدٍ منهما، وتُعينان على مدى التطوّر في التجربة الذاتيّة للشاعر الواحد وعلى الكشف عن طبيعة هذه التجربة عند مقارنتها بشاعرٍ آخر؛ فبكائيّة امرئ القيس في المعلّقة كانت أعمّ وأكثر تأخّرًا ونضجًا من بكائيّته في القصيدة الأخرى، كما أنّ بكائيّة عنترة في المعلّقة كانت أقرب إلى الحرّيّة منها إلى بكائيّته في القصيدة الأخرى، وبكائيّتا امرئ القيس ميّزتاه بكونه ملكًا متبوعًا، وبكائيّتا عنترة ميّزتاه بكونه عبدًا تابعًا.
- أنّ عنترة لم تتّضح معالم الزمان لديه؛ لعدم إدراكه له؛ فالعبد لا يملك الحقّ بالحسّ الزمنيّ إو بإدراك مقتضيات الوجود عامّةً، وإنّما "يحسن الحلاب والصرّ" كما قال (ابن قتيبة، 1423 هـ، صفحة 243/1).
- أنّ المكان عند عنترة ممتدٌّ ليشمل قبيلته ولكنّه متأخّرٌ دائمًا عنهم.

وتقدّم هذه القراءة البُدائيّة، أو البَدئيّة، للطلل عند الشاعرين تمهيدًا لما سيكون عليه الجانب الإجرائيّ في الفصول القادمة من البحث، ولكنّ هذه القراءة مختصرةٌ مُجتزَأةٌ همّها تقديم المثال لمفهومي التشابه والاختلاف، وتقديم وعيٍ لعناصر الطلل ومكوّناته النسقيّة الثالوثيّة.

المطلب الثاني: القطيعة النسقيّة في الطلل

من الجدير الوقوفُ على مفهومين أساسين من المفاهيم الكلّيّة النسقيّة للكون، وهذان المفهومان، هما؛ الاتّصال والانفصال، غير أنّ مفهوم الانفصال له صدًى لمفهومٍ آخر معروفٍ في نظريّة المعرفة، وهو ما يُدعى القطيعة المعرفيّة (الإبستمولوجيّة) (مفتاح، د. ت.).

وتشكّل هذا المصطلح عند باشلار الذي رأى أنّ النقلات العلميّة الكبيرة لا تنشأ من معارف قبليّةٍ؛ بمعنى أنّ تطوّر البحث العلميّ وتاريخ الأفكار لم يكن تطوّرًا تراكميًّا خطّيًّا، بل هو سلسلةٌ من الوقائع المنفصلة عن بعضها، وكلّ واقعةٍ لا تمتّ بصلةٍ بسابقتها، وهذه حال الفيزياء الحديثة التي انقطعت عن سابقتها/ الفيزياء الكلاسيكيّة أكبر مثالٍ على مثل هذه النقلة العلميّة (باشلار، 1982).

وتبنّى فوكو مصطلح القطيعة في كتابه (حفريّات المعرفة)، ورأى أنّ "أكثر الانقطاعات حسمًا، هي تلك القطيعات التي يُنجزها تحوّلٌ نظريٌّ ما عندما يؤسّس علمًا بفصله عن أيديولوجيا ماضيه، ويحكم على ذلك بأنّه ماضٍ أيديولوجيّ" (فوكو، 1987، صفحة 7)؛ ففي حالة الفيزياء، يُنظر إلى الفيزياء الحديثة على أنّها انفصالٌ عن الفيزياء الكلاسيكيّة، وأن الأخيرة أصبحت مجرّد ماضٍ فكريٍّ؛ بسبب ثوريّة أفكار الفيزياء الحديثة، ومدى اتّصالها بالعصر.

وثَمّ آراءٌ فلسفيّةٌ متوازنةٌ تتبنّى الاتّصالَ والانفصال في آنٍ؛ فيرون أنّ الانفصالات التاريخيّة كلّها تحدث في إطارٍ متّصلٍ عموميٍ أوسع، وهذا يعني أنّ الأصل هو الاتّصال (مفتاح، د. ت.)، وأنّ الحركات الانفصاليّة والانزياحيّة ليست منقطعةً، بل جزءٌ من الحركة التصحيحيّة للأفكار.

وممّا سبق، يمكن سحب الرأي القائل باندماج الانفصال بالاتّصال، وتقديم رؤيةٍ حول التطوّر النسقيّ المتّصل للطلل عبر العصور، على أنّه تطوّرٌ اتّصاليٌّ يحتوي على نزعاتٍ انفصاليّةٍ تكوّن جزءًا من تطوّره؛ فالطلل، بوصفه موضوعًا شعريًّا، تأثّر بزعزعاتٍ تاريخيّةٍ انعكست على قصائد الشعراء، مثل قدوم الإسلام، أو غلبة العناصر الثقافيّة الفارسيّة في العصر العبّاسيّ.

وإذا ما جرت العودة إلى المنجز الأدبيّ الطلليّ فإنّه يُلحظ أنّ أبا نُواسٍ كان العلامة الفارقة في مُذهب القطيعة الطلليّة، وهو، بنفسه، جعل من الماضي الطلليّ ماضيًا أيديولوجيًّا، كما في قوله: (أبو نواسٍ، 2010، صفحة 69): (الوافر)

دَعِ الأَطْلالَ تَسْـــفيهـا الجَنوبُ وَتُبْلـي عَهْـدَ جِـدَّتِهـا الـخُطوبُ
وَخَـلِّ لِراكِـبِ الوَجْنـاءِ أَرْضًـــا تَـخُـبُّ بِـهـا الـنَـجيبـةُ وَالـنَـجيـبُ
بِـلادٌ نَـبْـتُـهـا عُشَـــرٌ وَطَـلْـحٌ وَأَكْثَرُ صَـــيْـدِهـا ضَـــبْعٌ وَذيـبُ

وقبل قراءة هذا الخطاب الحادّ فإنّه يجب قراءة مطلعٍ آخر حتّى يُقرأ الاختلاف ويظهر المعنى، كما يفترض النسق، ففي موطنٍ آخر يقول أبو نواسٍ (أبو نواسٍ، 2010، صفحة 90): (المنسرح)

سُـــقْيـا لِغَيْرِ العَلْيـاءِ وَالسَـــنَـدِ وَغَـيْـرِ أَطْـلالِ مَـيَّ بِـالـجَـرَدِ
وَيـا صَـــبيبَ الغَمـامِ إِنْ كُنْتَ قَدْ جُـدْتَ الـلِـوى مَـرَّةً فَـلا تَـعُـدِ
لا تَسْـــقِيَنَّ بَلْـدَةً إِذا عُـدَّتِ الـ ـــــبُلْـدانُ كـانَـتْ زِيـادَةَ الكَبَـدِ م
إِنْ أَتَـحَـرَّزْ مِـنَ الـغُـرابِ بِـهـا يَـكُـنْ مَـفَـرّي مِـنْـهُ إِلـى الصُـــرَدِ
بِحَيْـثُ لا تَجْلُـبُ الفِجـاجُ إِلى أُذُنَـيْـكَ إِلّا تُـجـاوُبَ الـنَـقَـدِ
أَحْسَـــنُ عِنْـديْ مِنَ انْكِبـابُـكَ بِـالـ ـــــفِهْرِ مُلِـحًّـا بِـهِ عَـلى وَتَـدِ م
وُقـوفُ رَيْـحـانَـةٍ عَـلـى أُذُنٍ وَسَـــيْـرُ كَـأْسٍ إِلـى فَـمٍ بِـيَـدِ

وعند قراءة المقطوعة الأولى ومقارنتها بالثانية، يُلحظ أنّ المقطوعة الأولى دعوةٌ عامّةٌ لنبذ الأطلال، والمكان فيها غير محصورٍ بمكانٍ خَربٍ واحدٍ، بل هو كلّ طللٍ من الممكن أن يُبكى عليه؛ فأبو نُواسٍ يعمل على

إلغاء الحضور الطلليّ على المستوى الأدبيّ والوجوديّ وَفق هذه الدعوة، ومن ذلك استحضاره لرياح الجنوب التي تُحيل إلى ريحَي الجنوب والشمال عند امرئ القيس في قوله: "لِما نَسَجْتَها مِنْ جَنوبٍ وَشَمْأَلِ"؛ ففي المعلّقة، يرفض امرؤ القيس امّحاء الأثر: "لَمْ يَعْفُ رَسْمُها" بسبب تعاور الريحين؛ فتغطّي رياح الجنوب الطلل بالرمال ثمّ تأتي رياح الشمال فتزيل هذه الرمال، فيبقى الطلل شاخصًا للعيان. أمّا أبو نواسٍ، فهو يريد ريحًا واحدةً، وهي ريح الإبادة والتغطية وامّحاء الطلل.

وفي القصيدة الثانية، يحدّد أبو نواسٍ مكان الطلل في "العلياء والسند" و"اللوى"، وهو يُحيل إلى معلّقة النابغة الذبيانيّ المبدوءة بقوله (النابغة الذبيانيّ، 1996، صفحة 9): (البسيط)

يـا دارَ مَيَّـةَ بِـالعَلْيـاءِ فَـالسَـنَـدِ أَقْوَتْ، وَطـالَ عَلَيْهـا سـالِفُ الأَبَـدِ

وإلى قول امرئ القيس "بسقطِ اللوى"، واستحضار أبي نُواسٍ ليس عشوائيًّا؛ فهو يمسك معول هدم الرموز الأدبيّة والثقافيّة التي تتمثّل بالمعلّقات وأصحابها غير آبهٍ لهالة القداسة التي تُحيط بهم.

وعند قراءة العنصر الزمنيّ يُلحظ أنّه في المقطوعة الأولى يُكثّف حضور الفعل المضارع المقترن بعمليّة الدعوة للإلغاء المتمثّلة بالفعل "دع"، وهذا الفعل المضارع يحضر في الفعلين: "تسفيها" و"تُبلي"، ودلالة هذين الفعلين المُضارِعَين أنّ دعوة الإلغاء لا تزال في حال فاعليّةٍ واستمراريّةٍ للمستقبل المأمول، ولكنّ أبا نُواسٍ يعي أنّ الأطلال أكبر من أنْ تُهدَم، وهذا ما يؤكّده العنصر الزمنيّ في المقطوعة الأخرى؛ فهو يعلم أنّ "صبيب الغمام" أصاب "اللوى"، ولكنّه يدعوه إلى القطيعة النسقيّة، وعدم الجَود مرّةً أخرى، في إشارةٍ إلى أنّ الانفصال الزمنيّ والنسقيّ ليس مقدّرًا له الظهور إلّا في حلقةٍ اتّصاليّةٍ أوسع، وهي؛ استحضار التراث.

فيُلحظ أنّ أبا نُواسٍ يُقيم انفصاله الطلليّ عبر اتّصاله بالتراث، وهذا هو مُذهَب البحث الذي يقول بتمازج عنصرَي الاتّصال والانفصال، ويرى أنّ الحركات الانفصاليّة جزءٌ من اتّصاليّة التاريخ، ومحاولة القطيعة النسقيّة الطلليّة التي يبثّها أبو نُواسٍ ما هي إلّا أبهى تعريفٍ ممكنٍ للنسق؛ فالنسق، كما طُرح سابقًا، يتكوّن

من عمليّات إنتاجٍ ذاتيّةٍ؛ بمعنى أنّه عبارةٌ عن إعادة موضعةٍ مستمرّة لذاتهِ؛ فرغم أنّ أبا نُواسٍ حاول هدم الطلل، إلّا أنّه لم يُتَحْ له ذلك؛ لأنّ مكوّنات نسق الهدم عنده "العلياء والسند واللوى" هي نفسها مكوّنات النسق الطلليّ، مع اختلافٍ في التجربة الذاتيّة التي تتمثّل في الدعوة إلى إلغاء الطلل.

ولذلك، لم تنجح دعوة أبي نُواسٍ إلى إلغاء الأطلال، بل إنّه وقف عليها متّخذًا منها مطيّةً للوصول إلى غرضه الشعريّ، ، كما في قوله (أبو نواسٍ، 2010، الصفحات 73–74): (السريع)

رَبْـعُ الـبِـلـى أَخْـرَسُ عِـمّـيـتُ مُسْـتَـلَـبُ الـمَـنْـطِـقِ سِـكّـيـتُ
أَعـارَهُ حَـيْـرَتَـهُ عـاشِـقٌ رَأى حَـبـيـبًـا فَـهْـوَ مَـبْـهـوتُ
وَلا عَـجـيـبٌ إِنْ جَـفَـتْ دِمْـنَـةٌ عَـنْ مُسْـتَـهـامٍ نَـوْمُـه قـوتُ
وَقَـهْـوَةٍ كَـالـمِسْـكِ مَشْـمـولَـةٍ مَـنْـزِلُـهـا الأَنْـبـارُ، أَوْ هـيـتُ
كَـأَنَّهـا الشَـمْسُ إذا صُـفِّقَـتْ مَـنْـزِلُـهـا الـكَـبْـشُ أَوِ الـحـوتُ

ويُلحظ من هذه الوِقفة مدى تشابهها النسقيّ مع وِقفة عنترة حيث قال:

أَعْـيـاكَ رَسْـمُ الـدارِ لَـمْ يَـتَـكَـلَّـمِ حَـتّـى تَـكَـلَـمَ كَـالأَصَـمِّ الأَعْـجَـمِ

فكلتا الوِقفتين تحتوي على صمتٍ نسقيٍّ يشي بالغربة النفسيّة التي يُعاينها كلّ شاعرٍ منهما، ولكنّ أبا نُواسٍ يُبرّر لهذا الطلل عُجمتَه؛ فهو يبيّن أنّه استعار حيرة العشّاق، فلم يعد يقوى على الكلام وأصبح باهت اللون شاحبًا، ويبرّر بعدها للطلل جفاءه بأنّ هذا الواقف مستلب المنطق محتارٌ كالربع الذي يقف عليه.

وعند تحليل المكان والزمان في هذا الطلل، يُلحظ أنّ الزمن والمكان حاضران بصورةٍ آنيّةٍ ارتجاليّةٍ؛ فالوقوف ليس استذكارًا للملك، كما هو عند امرئ القيس، وليس تطلّعًا للحرّيّة، كما هو عند عنترة، بل هو بُكاءٌ يُرادُ منه "اللون الأصفر".

فبكائيّة أبي نُواسٍ يُلحظ فيها ألفاظٌ مثل "الحيرة" و"مبهوت" و"مستهام" و"نومه قوت"، كلّ هذه العبارات تؤسّس للون الخمرة الأصفر الذي يأتي بعد الوِقفة في قوله: "كأنّها الشمسُ..."، وهذا اللون يتغيّر عند قوله (أبو نواسٍ، 2010، صفحة 74):

كَـأَنَّـهُ هـذاكَ فـي حُسْـــنِـهـا أَوْ وَجْـهُ عَـبّـاسٍ إذا شـــيـتُ
بَـلْ وَجْـهُ عَبّـاسٍ لَـهُ حُسْـــنُـهُ لِأَنَّـــهُ دُرٌّ وَيـــاقـــوتُ

ويتّضح في الحرف "بل"، أنّ أبا نُواسٍ تجاوز اللون الأصفر من الوِقفة ومن الخمرة وأضرب عنه ونقله إلى اللون الأحمر الذي يشي بصحّة الممدوح بدلًا من كونه مبهوتًا وحائرًا مستهامًا.

والوِقفة الطلليّة في هذه المقطوعة التي يبدو أنّها قيلت ارتجالًا تبيّن أنّ كلّ حركةٍ انفصاليّةٍ تاريخيًّا ستبقى وَفق مبدأ الحتميّة على اتّصالٍ بتاريخها الفكريّ القديم لا تنقطع عنه قطيعةً مطلقةً، كما لم ينقطع أبو نُواسٍ عن الوِقفة كونها غرضًا شعريًّا مؤسّسًا لغرض القصيدة، ويتَضح من عرض نماذج من القطيعة النسقيّة عند أبي نُواسٍ أنّ في داخل كلّ نسقٍ انفصاليٍّ عناصرَ من النسق الذي ينفصل عنه؛ فهو منه متكوّنٌ وإليه يرجع.

وبعد هذا العرض التأصيليّ لمفهومي القراءة والنسق في الجانب الأوّل من هذا الفصل، والعرض التوظيفيّ الموجز للمفهومات التي جرى التأصيل لها، يمكن القول إنّ البحث سيسير في الفصول الثلاثة القادمة بناءً على معايير الاختلاف في العصور المختلفة، والاختلاف في العصر الواحد بين عددٍ من الشعراء، والاختلاف في عددٍ من القصائد عند الشاعر الواحد، ومع كلّ نموذجٍ يجري استعراضه سيزداد الوعي بمفهوم الوقوف الطلليّ والمعاني المختبئة وراءه.

الفصل الثاني

الاختلاف الكُبار والاختلاف الأكبر في النسق الطلليّ

المبحث الأوّل: الاختلاف الكُبار؛ تحديد الطلل

المطلب الأوّل: توسيع الطلل

ضمن هذا العنوان، يُدرَس المفهوم الطلليّ بالصورة الواسعة، ثمّ يجري تحديد مفهوم الطلل أكثر فأكثر عبر الانتقالات الحضاريّة والزمنيّة في المطلب الثاني. والطلل، كما يُعلم بالضرورة، هو وِقفةٌ بكائيّةٌ، يُسترجع فيها الحنين، وتُتلى عليه الذكريات تباعًا، وهذا الحنين وهذه الذكريات بحاجةٍ دائمًا إلى ما يفجر نبعهما، ويثير آلامهما المكبوتة من صُلب الرجل المتألّم.

وعَودًا إلى ما جرى الحديث عنه في الفصل الأوّل، فإنّه يُستفاد من كون الطلل جمهوريًّا، أيْ؛ إنّ الشعراء حين يقفون عليه يكوّنون كائنًا نفسيًّا مؤقّتًا ذا خصائص مشتركةٍ؛ فالقول بهذه الجمهوريّة، أو الجمعيّة، الطلليّة يُعين على فهم سُلطته في الحضارة الإنسانيّة عمومًا، والشعر العربيّ خصوصًا. لذلك، لم يكن من بُدٍّ أنْ يتتبّعَ البحث الطلل في الحضارات الأخرى، ولكنّه ليس طللًا بالمعنى المتعارف عليه، أو المعهود ذهنيًا في الثقافة العربيّة، هو طللٌ آخر بمفهومٍ فضفاضٍ، يضيّق حدوده المطلب الثاني من هذا المبحث.

وعند تتبّع آداب الحضارات البكائيّة، فإنّه يُلتَفت إلى أنّ أبرز آداب هذه الحضارات تضمّنت طقوسًا بكائيّةً تكاد تكون مشابهةً من حيث البنية العامّة لعناصر الطلل الجاهليّ، وهذه الآداب كلُّها تضمّنت مشاعر النفي والحرمان، وبكائيّاتها نضِجت بفعل العنف النسقيّ المتولّد عن الحروب الدامية، ويُلحظ أنّها جاءت في إطار بكاء مملكةٍ ما أو قصرٍ طالته يد الحروب والأحقاد بعد أنْ كان عامرًا بالمودّة.

ومن أبرز النماذج الدالّة على هذه البكائيّات في آداب الحضارات الأخرى بكاء أوديسيوس؛ ملك إيثاكا في (الأوديسّة)، وهذه الملحمة الشعريّة تعرض قصّة رجوع أوديسيوس إلى مملكته إيثاكا بعد حرب طروادة في

رحلةٍ تستمرّ عشر سنواتٍ، يواجه فيها أوديسيوس أصعب التحدّيات والمكائد (هوميروس، 2013)، والشاهد في قصّته أنّه عندما كان أوديسيوس في حضرة الفياشيّين أقاموا له في قصر ألكينوس وليمةً فاخرةً، وطلبوا إلى المغنّي ديمودوكوس أن يغنّي عن حروب طروادة، ولحظة استماع أوديسيوس لهذه الأغانيّ تأثّر وانخرط في البكاء على ماضيه وذكراه، وعلى مملكته التي عاثت فيها الفوضى بعد مغادرته: "ودفن أوديسيوس وجهه الساهم في ذيل ثوبه الأرجوانيّ الفضفاض خشية أنْ يلحظه أحد... وطفق يبكي... ويستخرط في البكاء [...] ثمّ عاد إلى بكائه حينما واصل المطرب غناءه، وكان يرسل عبراته في كسائه غير ملحوظٍ من أحدٍ إلّا من ألكينوس" (هوميروس، 2013، صفحة 86)، ويُستفاد من هذا النموذج أنّ أوديسيوس بكى مملكته بعد إحساسه بالاغتراب وفقدان معنى الحياة وهو بعيدٌ عنها، وعندما هاجت له ذكرى المملكة فإنّما هاجت بسبب الأغانيّ المرتّلة على سمعه، التي ثقبت فيه خزّان ذكرياته.

وفي ملحمة (المهابهاراتا) الهنديّة، يُلحظ أنّ يوديشترا بكى على ماضي مملكة هاستينابور بعد أنْ خاض حربًا من أجل استعادتها من أبناء عمومته (الكاورافا)، ولكنّ المفارقة أنّ يوديشترا بكى بعد انتصاره؛ فهو قد استعاد هذه المملكة من أولاد عمومته، ولكنّه شعر في أعماق نفسه أنّ تكلفة الحرب عاليةٌ لا تستأهل الدم الذي بُذل من أجلها، وعندما سكن يوديشترا في مساكن الكاورافا انتابه شعورٌ مؤرّقٌ جرّاء هذه المساكن، وبقي قلقًا لا يقرّ على قرارٍ لأجل ذلك، وظلّ "مقيمًا على حزنه لا يبرحه، مثابرًا على سقامه لا يغادره، وقلبه مكلومٌ لا يروّح عنه شيءٌ ممّا كان يبلغه من عبارات العزاء التي جهد أصحابها أنْ تخفّف من وقع المصاب" (فياسا، 2017، صفحة 313)، ومن هذا النموذج البكائيّ، يُلحظ أنّ ما نزع نشوة الانتصار عن يوديشترا رؤيتُه لقصور الكاورافا بعد أنْ خلت من أهلها؛ فهو، وإنْ كان عدوًّا لهم، عزّتْ عليه القربى وصلة الدم والذكريات المسكونة في هذه القصور التي أصبحت خاليةً من سكّانها.

وفي ملحمة (الرامايانا) الهنديّة، ينفي الملك داشاراثا ابنَه البكر راما إلى الغابة، بمكيدةٍ دبّرتها زوج أبيه، ومع حبّ الملك داشاراثا لابنه إلّا أنّه كان قد وعد زوجه بأنْ ينفّذ لها أيّ طلبٍ؛ فطالبته بنفي ابنه أربعة عشر عامًا في الغابة، وكان راما ملكًا محبوبًا من شعبه، فبكاه الجميع، وبكى هو مملكته واختلطت عليه المشاعر

جرّاء النفي الذي تعرّض له قائلًا: "إنّني أتركك أيّها البلد الأمّ وعندما تنتهي مدّة النفي سوف أعود إليك مرّةً أخرى" (فالميكي، 2007، صفحة 87)، ويُلحظ أنّ مشاعر النفي مرّةً أخرى كان لها الحضور الأبرز في هذه القصّة.

وبالعودة إلى هذه النماذج الثلاثة الدالّة على مفهوم البكاء، يُلتفت إلى عددٍ من العناصر العامّة في هذه البكائيّات:

- البكاء كان نتيجةً لآلامٍ مكبوتةٍ عند كلٍّ من أوديسيوس ويوديشترا وراما، وليس بكاءً لحظيًّا، لذلك، حضرت مسبّباتٌ لهذا البكاء في كلّ قصّة.
- أنّ مشاعر النفي والاغتراب النفسيّ تسيطران على الرجل البطل؛ فأوديسيوس ذاق مرارة النفي عشرة أعوامٍ في سبيل العودة إلى وطنه، وراما عانى منه أربعة عشر عامًا، أمّا يوديشترا، رغم انتصاره، فعاش هو الآخر تجربة الاغتراب النفسيّ وعدم الرضا ما أدّى إلى ذهابه إلى رحلةٍ نحو الجنّة لاحقًا.
- أنّ الذكرى الزمانيّة كانت من عناصر البكائيّة؛ فيوديشترا عندما رأى قصور الكوارفا غير مأهولةٍ أخذه الحزن ونالت منه الغربة النفسيّة، أمّا المكان، فكان محدّدًا بالمملكة التي يُبكى عليها.
- أنّ التجربة الذاتيّة لكلّ ملكٍ كانت مختلفةً تمامًا عن غيرها؛ فالملك أوديسيوس عاش المكائد السياسيّة الواقعة بعد الحرب، وحارب الخطّاب الذين تعرّضوا لامرأته في أثناء انشغاله في حرب طروادة، ويوديشترا عانى من مرحلة ما بعد الحرب على المستوى النفسيّ، وراما نُفي عن وطنه بسبب مكيدةٍ دبّرتها زوج أبيه، ولكنّ مشاعر الفقد العامّة بين هؤلاء الثلاثة تكاد تكون إيّاها.

وعند قراءة هذه النماذج في الآداب الأخرى فإنّ مثالًا عربيًّا يطرح نفسه مِلحاحًا، ولا يُنكَر ظلّه النسقيّ وتشابه قصّته مع هذه النماذج المطروحة، وهذا المثال العربيّ اليمانيّ القحطانيّ هو نموذج مملكة كندة وشاعرها المنفيّ امرئ القيس الذي أراد أنْ يُدرك ثأر أبيه، وعاش تجربةً وعرةً في طلب هذا الثأر، تجربةً كانت مليئةً بمشاعر النفي والحرمان (امرؤ القيس، 1969، الصفحات 65–66): (الطويل)

بَكى صـــاحِبي لَمّا رَأى الدَرْبَ دونَه وَأَيْـقَـنَ أَنّـا لاحـقـانِ بِـقَـيْصَـــرا
فَقُلْـتُ لَـهُ لا تبـكِ عَيْنُـكَ إِنّمـا نُحـاوِلُ مُلْكًـا، أَوْ نَـموتَ فَنُـعْـذَرا

ويُلحظ من هذا المثال أنّ بكاء صاحب امرئ القيس نتج عن مغادرته للمملكة ليستجير بالعنصر الأجنبيّ الغريب بعد أن ضاقت به عددٌ من القبائل العربيّة، وتركته تغلب وبكرٌ بعد أنْ قالتا له "قد أصبتَ ثأرك" (مكّي، 1993، صفحة 78)، وهذا البكاء بعثه من مرقده آلامُ الطريق المجهولة والخوف من المستقبل. ويُمكن الالتفات إلى نهي امرئ القيس المبهم لصاحبه "لا تبكِ عينك"؛ فكأنّ امرأ القيس هو يبكي أيضًا، ولكنّه يبكي في داخله من دون أن يذرف الدمع.

وبالنظر إلى امرئ القيس وحياته وإلى أوديسيوس ويوديشترا وراما فإنّه يُلحظ مدى التقارب في قصّة كلّ واحدٍ منهم، وهو تقاربٌ في البكاء على مملكةٍ ثريّةٍ ذات خيراتٍ، وعلى نفيٍ واغترابٍ نفسيٍّ يجعل الشاعر واقفًا قُرابة الحضارة الإنسانيّة لا يشعر تجاهها بأيّ شهوةٍ، كما يقول (امرؤ القيس، 1969، صفحة 97):

(الوافر)

أَرانـا مُـولَـعـيـنَ بِـأَمْـرِ غَـيْـبٍ وَنُسْـــحَرُ بِـالطَـعـامِ وَبِـالشَـــرابِ

وامرؤ القيس كما تخبّر كتب النقد "أوّل من وقف واستوقف وبكى واستبكى" (العسكريّ، 1408 هـ، صفحة 436)، وهذه الأوّليّة يمكن تفسيرها بأنّ هذا النوع من البكاء يحتاج إلى باعثٍ نفسيٍّ عميقٍ فكأنّه لا يكون إلّا للممالك العظيمة، ويبرّر هذا البكاءَ مآثرُ المملكة العظيمة وتاريخها وتاريخ ملوكها.

ويُحيل إلى هذه المعاني المطروحة شاعرٌ يمنيٌّ آخر، وهو؛ علقمة بن ذي جدن الذي بكى قصور الحميريّين، وسُمّي بالنوّاحة، ومن شعره (علقمة ذي جدن، 2020، صفحة 14): (مجزوء الكامل)

يـا مَـنْ يَـرى بَـيْـنـونَ أَمْـ ـم ـــــسـى خـاوِيًـا خَرِبًـا كِعـابُـهْ
أَمْســـى الـثَـعـالِـبُ أَهْـلَـهُ بَـعْـدَ الـذيـنَ هُـمُ صِـــحـابُـهْ

وبكائيّاته لم تكتفِ بالقصور، بل طالت أصحابها (علقمة ذي جدن، 2020، صفحة 38): (السريع)

فَـاسْـــــأَلْ بِقَوْمـي حِمْيَرٍ وَابْكِهِمْ مِنْ مَعْشَـــرٍ يـا لَـكَ مِنْ مَعْشَـــرِ
ســـــائِـلْ مَـعَـدًّا بِـهِـمُ كُـلَّـهِـمْ وَالـتُـرْكَ وَالـرومَ بَـنـي الأَصْـــفَـرِ

ومن هذه البكائيّات العابرة للحضارات يُمكن الاستئناس بأنّ الوِقفة الطلليّة في أساسها بكاء الممالك وليس الأحبّة، والواقفون هم ملوكٌ قبل أنْ يكونوا شعراء، يؤيّد هذا الرأي النماذجُ المعروضة أعلاه؛ فالطلل، بمفهومه الواسع غير الشعريّ، هو طلل مملكةٍ، أو قصرٍ، أو رمزٍ سياسيٍّ، ويصبح طللًا جرّاء تولّد العنف والحروب، ويحتوي على عنصر البكاء مع استشراف الذكريات، والوقوف فيه وقوفٌ واضحٌ ومباشرٌ لا رمز فيه ولا يحتاج إلى تأويلٍ، أمّا الواقف عليه فهو رجلٌ سياسيٌّ، أو ذو تأثيرٍ، وليس من السوقة.

المطلب الثاني: تضييق الطلل

بعد توسيع مفهوم الطلل في غير معناه الشعريّ، فإنّه ينبغي تحديد مفهومه في الشعر العربيّ الذي عُرفت عنه الوِقفة الطلليّة، وعند الحديث عن أوّليّة الطلل في الشعر فإنّه يُشار إلى امرئ القيس، ولمّا كان امرؤ القيس شاعرًا ذا سلطةٍ ومكانةٍ وبكى الأطلال التي يُمكن تأويلها على أنّها مراحل من اغترابه المستمرّ والدؤوب، كما سيأتي، تأثّر الشعراء به واقتدوا لأجل الجانب الشعريّ الذي يُثير الشجن في النفوس.

وهذا حكمٌ لا يؤيّده دليلٌ، بل هو افتراضٌ موتورٌ على ما وصل من المصادر التاريخيّة حول أوّليّة امرئ القيس في الوقوف، ولكنّ امرأ القيس هذا كان أوّلًا في البراعة الشعريّة أيضًا، فتأثّرُ الشعراء به تأثّرٌ على مستوى وعلى براعته الشعريّة، وبعد أنْ كان الوقوف الطلليّ وقوفًا يعبّر عن مشاعر نفيٍ حقيقيّةٍ وكان بكاءً للممالك والقصور، أصبح هذا الوقوف بكاء المحبوبة الظاعنة؛ فكأنّ الشاعر الجاهليّ أسقط رحلة النفي المستمرّة على محبوبته وبكى هو عليها؛ فكان البكاء ثَمّ حقيقيًّا ولكنّه شعريٌّ فنّيّ، وهذه اللمسة الفنّيّة الشعريّة هي التي أضفت على العرب طابع الوِقفة الطلليّة، فكانوا يستجلبون بكاءهم شعرًا.

ولمّا كان الشاعر بحاجةٍ إلى محبوبةٍ ظاعنةٍ باستمرارٍ ليبكيها، فإنّ هذه الفرصة المتاحة من البكاء قليلًا ما توفّرت له؛ فأصبح الشاعر يبكي المحبوبة واقفًا على أطلالها ولكنّ هذه المحبوبة غرضٌ شعريٌّ ووسيلةٌ فنّيّة، ولا يعني هذا ألّا تكون المحبوبة حقيقيّةً، لكنّه لم يكنْ توافرها شرطًا للوقوف، وهذا يُحيل إلى كلام ابن قتيبة عن الوِقفة الطلليّة من حيث كونها وسيلةً للوصول إلى مبتغى الشاعر: "إنّ مقصّد القصيد إنّما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار، فبكى وشكا، وخاطب الربع، واستوقف الرفيق، ليجعل ذلك سببًا لذكر أهلها الظاعنين عنها [...] ثم وصل ذلك بالنسيب، فشكا شدّة الوجد وألم الفراق، وفرط الصبابة والشوق، ليميل نحوه القلوب [...] فإذا علم أنّه قد استوثق من الإصغاء إليه، والاستماع له، عقّب بإيجاب الحقوق، فرحل فى شعره، وشكا النّصب والسّهر، وسرى الليل وحرّ الهجير، وإنضاء الراحلة والبعير. فإذا علم أنّه قد أوجب على صاحبه حقّ الرجاء، وذمامة التأميل، وقرّر عنده ما ناله من المكاره فى المسير، بدأ في المديح، فبعثه على المكافأة، وهزّه للسّماح" (ابن قتيبة، 1423 هـ، صفحة 76/1)، فيوضّح ابن قتيبة أنّ الطلل أصبح وسيلةً يُحدَّد فيه المعنى، ومبتغى البحث تحديدُ المعنى الطلليّ باختلافه عن غيره، كما طُرح بالفصل الأوّل.

وخالف رأي ابن قتيبة كثيرٌ من المحدثين فرأوا أنّ الأمر أقلُّ بساطةً من التعقيد المفترض لبنية القصيدة الجاهليّة؛ فيرى المستشرق الألماني والتر براونه Walter Browne أنّ الوِقفة الطلليّة غايةٌ في نفسها وليست وسيلةً (عطوان، د. ت.)، ويرى الناقد يوسف خليف أنّ المقدّمة الطلليّة تحمل صورة الطبيعة بمفرداتها البسيطة وقوام هذه الصورة التشبيه (عطوان، د. ت.)، وفي كتابٍ لعزّة حسن يخبّر أنّ الباعث النفسيّ للطلل هو باعث الحبّ والعاطفة الإنسانيّة (حسن، 1968) ما يُحيل إلى أنّ الوِقفة الطلليّة تُؤدّي معناها الظاهر حسبُ.

والحقّ أنّ النظرة إلى الطلل على أنّ باعثه الحبّ، أو أنّ الطلل بسيطٌ وليس معقّدًا، أو أنّه غايةٌ في نفسه، تُحال إلى أنّ هذه الآراء وغيرها انتبهت إلى الجانب المتشابه من الطلل، وليس المختلف الذي يحمل المعنى والإضمار؛ فربّما يكون عندهم قول النابغة (النابغة الذبيانيّ، 1996، صفحة 9): (البسيط)

يـا دارَ مَيَّـةَ بِـالعَلْيـاءِ فَـالسَـنَـدِ أَقْوَتْ، وَطـالَ عَلَيْهـا سـالِفُ الأَبَـدِ
وَقَفْـتُ فيهـا أُصَـيْلانًـا أُسـائِلُهـا عَيَّـتْ جَوابًـا، وَمـا بِـالرَبْعِ مِنْ أَحَـدِ
إِلّا الأَوارِيَّ لَأْيًـا مـا أُبَـيِّـنُـهـا وَالنُؤْيُ كَـالحَوْضِ بِـالمَظْلومَـةِ الجَلَـدِ

هو نفسه قول امرئ القيس لمّا أحسّ بقرب وفاته (امرؤ القيس، 1969، صفحة 105): (الطويل)

أَلِمّا عَلى الرَبْعِ القَديمِ بِعَسْـعَسـا كَـأَنّـي أُنـادي أَوْ أُكَـلِّـمُ أَخْـرَسـا
فَلَوْ أَنَّ أَهْـلَ الـدارِ فيهـا كَعَهْـدِنـا وَجَـدْتُ مَقيـلًا عِنْـدَهُمْ وَمُـعَرَّسـا
فَـلا تُـنْـكِـرونـي إِنَّـنـي أَنـا ذاكُـمُ لَيـالِيَ حَـلَّ الحَيُّ غَوْلًا فَـأَلْعَسـا

ولكنّ الاختلاف بين الوِقفتين أنّ النابغة يعتذر، ووقوفه على الطلل إعلانٌ بالغربة النفسيّة، وأنّه لا يجد أيّ صلةٍ تصله بالنعمان ما يشير إلى قوله: "عيّتْ جوابًا وما بالربع من أحد"، ولكنّه استثنى من ذلك الأواريّ، وهذه الأواريّ من الممكن تأويلها على أنّها الوشاة المتمثّلة ببني قريعٍ والمنخّل اليشكريّ (النابغة الذبيانيّ، 1996) الذين كانوا الصلة الوحيدة التي تصل أخبار النابغة بالنعمان، ولكنّ النابغة قال: "لأيًا ما أبيّنها" استحقارًا وتقليلًا من رأيهم، أمّا عند امرئ القيس فهو يقف على غربةٍ نفسيّةٍ أمام الدهر كلّه، فيصرخ: "لا تُنكروني إنّني أنا ذاكمُ" مستغربًا من دورة الدهر عليه، ومن عدم تحدّثه معه، وإشارة امرئ القيس إلى صمت الطلل بأنّه "أخرس" فيه شيءٌ من ازدرائه له، ومن نقمته عليه بعد أنْ علم أنّه سيموت من دون مُلكه غريبًا منفيًّا في أنقرة، وإشارة النابغة إلى قول الطلل "عيّ جوابًا" تُشير إلى أنّ الطلل/ النعمان يحمل جوابًا لم يُستطع أنْ يفصح عنه تأثّرًا بالوشاة وأخبارهم.

وفكرة البحث أنّ الطلل وبقيّة أجزاء القصيدة الفنّيّة متواطئةٌ بالضرورة مع الغرض الوظيفيّ للقصيدة ومع قصديّتها؛ فالنسق المضمر عند النابغة وامرئ القيس في طلليهما يؤدّيان وظيفتي القصيدتين ولكنْ بصورةٍ فنّيّةٍ.

وبعدُ، إنّ إثبات البكاء في الحضارات الأخرى، وبكاء الممالك، كان غرضه توضيح نشأة الأطلال بالصورة العامّة الكبيرة؛ ليُدرَك أنّ الطلل لم يكن باعثه الحبّ أو الهجر، بل هو حبّ المملكة، والسياسة بكلّ صورها

الخفيّة والظاهرة، ولو كان مبعث الطلل شدّة الشوق وحرارة الوجد لكان العذريّون أولى بالأطلال من غيرهم، ولكنّ حضور الطلل عندهم قليلٌ لا يُذكَر، كما سيأتي في الفصل المقبل، إذا ما قورن بحضوره عند جريرٍ والفرزدق والأخطل المخالطين الخلفاء والولاة. ودراسة آداب الحضارات الأخرى بعَدِّ ملوكها وقفت على الأطلال لا يعدّ تجاوزًا لمفهوم الطلل، بل هو جزءٌ من تطوّر الطلل مفاهيميًّا ومعبّرٌ عن مفهومي التشابه والاختلاف؛ فمن وجهة نظر التشابه يُدرَك أنّ تجربة أوديسيوس ويوديشترا وراما وامرئ القيس متشابهةٌ من حيث البنية العامّة، مختلفةٌ من حيث الطريقة والأسلوب والصياغة الشعريّة الرمزيّة، وبذلك سُمّي الاختلاف كُبارًا؛ لأنّه عابرٌ للحضارات.

فالطلل، بدأ حضاريًّا من أصحاب السياسة، ثمّ خُصّ به شعراء الجاهليّة لاقتدائهم بملكهم امرئ القيس، فأصبح في ذكر الديار وآثارها، وهذا الطلل يؤدّي وظيفته النسقيّة في القصيدة، ولكنْ لا يمكن ربط الوظيفة بالنسق المضمر للطلل إلّا بإدراك الوظيفة، وإدراك الوظيفة يكون بإدراك الاختلاف، كما التفت البحث إلى ذلك بصورةٍ موجزةٍ عند امرئ القيس والنابغة.

ولمّا كانت الوِقفة الطلليّة أشهر مقدّمات القصيدة الجاهليّة، وكانت هذه الوقفة بكاءً، وكان البكاء شعورًا إنسانيًّا عامًّا دالًّا على مرارة الفقد أمام حلاوة الذكريات، فإنّه أتيح للشعر الجاهليّ أنْ يطبّق الآفاق ويملأ النفوس ويصبح محلّ دراسةٍ أبد الدهر.

المبحث الثاني: الاختلاف الأكبر بين الجاهليّة والإسلام

المطلب الأوّل: الثبات النسقيّ عند حسّان بن ثابتٍ

لمّا ظهر الإسلام وبدأ صداه يعلو في دار الندوة، فإنّ أكثر ما أخاف قريش فناءُ معتقداتهم وفناءُ ثقافتهم وأعرافهم، فعرفوا أنّ هذا الدين سيُحدث هِزّةً حضاريّةً لا يمكن درؤها، ولكنّهم مع ذلك حاولوا جهدهم في دفع سيّدنا محمّدٍ، صلّى الله عليه وسلّم، عنهم، ولم تستوعب رجالات قريش مطالب النبيّ محمّدٍ، فظنّوا أنّه يريد المُلك أو المال أو النساء الحِسان، ولمّا رأوا أنّه لا يعبأ بمطالبهم الحضاريّة تعجّبوا ولم يدركوا مُراده، ولم يفهموا أنّ رجلًا رفض الملك والمال والنساء، وأنّه لا يعبأ بأسس "وسائل الإمتاع" عندهم.

ومن نقطة عدم الإدراك هذه تنبني مفارقةٌ يقف البحث عليها؛ لأنّها غيّرت معالم الشعر الجاهليّ؛ فبعد أنْ نُبذت العلاقات النسائيّة في غير إطار الزواج، وحُرّمت الخمرة كذلك، ارتبك الشعراء في كيفيّة بناء قصيدتهم الجديدة، بناءً يُطابق المواصفات الحضاريّة الجديدة مع الحفاظ على روح خصائص الشعر الجاهليّ، ومن جهةٍ أخرى، ارتبك الشعراء وأهل الجاهليّة بالبناء الأسلوبيّ الذي أتى به القرآن؛ فلم يعرفوا كيفيّة التعامل معه؛ فقالوا عن الرسول إنّه ساحرٌ، وقالوا إنّه شاعرٌ، وقالوا إنّه كاهنٌ، ومؤدّى ذلك استيعابُهم لجماليّة القرآن ولغته العالية، ولكنّه، في الوقت نفسه، بناءٌ غريبٌ عليهم.

والباحث في شعر المخضرمين، يجد أنّ تحديد شعرهم الإسلاميّ صعبٌ، وأنّ قراءة دواوينهم الشعريّة، مثل ديوان تميم بن مقبلٍ، وديوان النابغة الجعديّ، وديوان الحطيئة وغيرهم، لا تؤرّخ للقصيدة إنْ قيلت في الجاهليّة أو في الإسلام، لذلك، لا يطمئنّ الباحث في هذه الأشعار إلى إقامة تحليلاتٍ إلّا في إطار قصائد أُكّد تاريخيًّا أنّها قيلت في العصر الإسلاميّ.

وسيعمد البحث إلى قراءة شعر حسّان بن ثابتٍ على حدةٍ في هذا المطلب، وقراءة شيءٍ من شعر النابغة الجعديّ، والأعشى، وتميم في المطلب الآخر، وقد يبثّ شيئًا من أشعار غيرهم تأكيدًا على بعض أفكاره المطروحة، واختيار حسّان بن ثابتٍ على حدةٍ مؤدّاه أنّه كان شاعر الرسول، صلّى الله عليه وسلّم، وأكثر

من خدم بشعره قضيّة الإسلام وذاد عنه، وذكر أيّام بدرٍ وأحدٍ وغيرها، وأنّه أَثْبَتُ نسقيًّا من غيره من الشعراء المخضرمين، كما سيأتي.

وفي قراءة الوِقفة الطلليّة عند شاعر الرسول، صلّى الله عليه وسلّم، على اختلافاتها النسقيّة، فإنّه يُلحظ أنّها تؤدّي وظيفةً واحدةً، وهي؛ خدمة الدين الإسلاميّ؛ فيقول (حسّان بن ثابت، 1994، صفحة 186):

(الطويل)

أَهـاجَـكَ بِـالبَيْـداءِ رَسْـــمُ المَنـازِلِ نَعَمْ، قَـدْ عَفـاهـا كُـلُّ أَسْـــحَمَ هـاطِـلِ
وَجَرَّتْ عَلَيْهـا الرامِســـــاتُ ذُيولَهـا فَلَمْ يَبْقَ مِنْهـا غَيْرُ أَشْـــعَـثَ مـاثِـلِ
دِيــارُ الَّــتــي راقَ الـفُـؤادَ دَلالُــهــا وَعَـزَّ عَـلَـيْـنـا أَنْ تَـجـودَ بِـنـائِـلِ
لَهـا عَيْنُ كَحْلاءِ المَـدامِعِ مُطْفِـلٍ تُراعي نَعـامًـا يَرْتَعي بِـالخَمـائِـلِ
دِيــارُ التي كـادَتْ وَنَحْنُ عَلى مِنًى تَـحُـلُّ بِـنـا لَـولا نَـجـاءُ الـرَواحِـلِ
أَلا أَيُّهـا الســـاعي لِيُـدْرِكَ مَجْـدَنـا نَـأَتْـكَ العُلى فَـارِبَعْ عَلَيْـكَ فَســـائِـلِ
فَهَلْ يَسْـــتَوي ماءانِ أَخضَـــرُ زاخِرٌ وَحِسْـــيٌ ظَنونٌ مـاؤُهُ غَيرُ فـاضِـــلِ
فَمَن يَعـدِلُ الأَذْنـابَ وَيحَـكَ وَالـذُرى قَـدِ اِخـتَـلَـفـا بِـرٌّ يَـحُـقُّ بِـبـاطِـلِ
تَناوَل سُـــهَيلًا في السَـــماءِ فَهاتِهِ سَـــتُـدْرِكُنـا إِنْ نِلْتُـهُ بِـالأَنـامِـلِ
أَلَسْـــنـا بِحَـلّالينَ أَرْضَ عَـدُوِّنـا تَـأَرَّ قَليلاً سَـــلْ بِنـا في القَبـائِـلِ

ويُلحظ من هذه القصيدة قوله: "دِيارُ التي كادَتْ..."، وبعدها بأبياتٍ قليلةٍ يؤكّد أنّه حلّالٌ في أرض عدوّه وديارِه، ولذلك، يُقرأ الانتقال إلى غرض القصيدة بعد قوله: "ديار التي كادَتْ..." على أنّ الطلل خدم الخُطّة النسقيّة التي يمهّد لها حسّان بن ثابتٍ، كما يُلحظ أنّ حسّان ترك الديار ماثلةً للخراب ما عدا الأشعث المائل، الذي هو وتد الخيمة، ولكنّه في المقابل يبيّن في صُلب القصيدة أنّ ركن النبيّ مشدودٍ بالله (حسّان بن ثابت، 1994، صفحة 187):

فَـفَـرّوا وَشَـــدَّ اللهُ رُكْـنَ نَـبِـيِّـهِ بِكُـلِّ فَتًى حـامي الحَقيقَـةِ بـاسِـــلِ

ما يُحيل مرّةً أخرى إلى أنّ الطلل عند حسّان هو الكفر الذي تولّى عنه وفرّ منه؛ فكأنّ حسّان تذكّر أيّامه الأولى الدارسة كما يدرس الأثر، ولكنّه يوضّح أنّ وتد هذه الأيّام معوجٌّ ليس صحيحًا؛ لأنّه يَقْبُح بالكفر أنْ يقوم على وتدٍ صحيح، وتذكّر حسّان المحبوبة التي عزّ عليه أنْ ينال منها شيئًا أو يظفر منها حلاوة الوصل، ولكنّه لمّا أتيح له ذلك تولّى عنها لسرعة راحلته فتركها وترك البُحبوحة التي يوفّرها الكفر له من وصل النساء وغير ذلك من المتع.

ولمّا كانت الوِقفة تذكّرًا لأيّامه الجاهليّة، فإنّه وضّح أنّه انتقل عن هذه الأيّام وتحوّل إلى أيّام الإسلام العظيمة؛ فذكر الحروب التي انتصر بها المسلمون وفخر بها أيّما فخرٍ في غير موضعٍ (حسّان بن ثابت، 1994، صفحة 187):

وَيَـوْمَ قُـرَيْـشٍ إِذْ أَتَـوْنـا بِـجَـمْـعِـهِـمْ وَطِـئْـنـا الـعَـدُوَّ وِطْـأَةَ الـمُـتَـثـاقِـلِ
وَفـي أُحُـدٍ يَوْمٌ لَـهُـمْ كـانَ مُـخْـزِيًـا نُـطـاعِـنُـهُـمْ بِـالسَـمْـهَـرِيِّ الـذَوابِـلِ

ويُنهي هذه الجدليّة بين تذكّر أيّام الجاهليّة وأيّام الإسلام بقوله في البيت الأخير (حسّان بن ثابت، 1994، صفحة 188):

وَأَيُّ جَـديـدٍ لَـيْسَ يُـدْرِكُـهُ الـبِلـى وَأَيُّ نَـعـيـمٍ لَـيْـسَ يَـوْمًـا بِـزائِـلِ

ما يؤكّد أنّ جدليّة الأيّام الجاهليّة والإسلاميّة ما زالت ماثلةً في لاوعيه حتّى بعد أن قصد القصيدة وقال ما يريد قوله، فظهر البيت الأخير مبرّرًا لحاله؛ فلا شيء يبقى جديدًا، وكلّ نعيمٍ صائرٌ إلى زوالٍ، وبذلك، يكون الطلل عند حسّان تأكيدًا لقُبح الكفر على حلاوة ما فيه وابتعاده عن الأخلاق القويمة، وأصبح تذكّر الماضي الجاهليّ البعيد مقدّمةً لتذكّر الماضي الإسلاميّ القريب، بل خادمًا لهذا الماضي القريب بذمّ الماضي البعيد.

وفي بحثٍ يُعنى بالتحوّلات الفكريّة في شعر حسّان بن ثابتٍ، يقف باحثان على المقدّمة الطلليّة، ويريان أنّ حسّان دعا إلى ترك الأطلال، وانقلب عليها: "ونلمح دعوةً مبكّرةً للخروج على الوقفة الطلليّة وبكاء الديار؛

ويبدو أنّ هذا التحوّل من نتاج الفكر الجديد" (الذنيبات و البداينة، 2013، صفحة 295)، واستدلّ الباحثان بعددٍ غير قليلٍ من الشواهد من الممكن الوقوف على واحدٍ منها، وهو قوله:

دَعْ عَنْكَ دارًا عَفا رَسْمُها وَابْكِ عَلى حَمْزَةَ ذي النائِلِ

وهذا البيت من قصيدته التي يقول فيها (حسّان بن ثابت، 1994، صفحة 194): (السريع)

أَتَعْرِفُ الدارَ عَفا رَسْمَها بَعْدَكَ صَوْبُ المُسْبِلِ الهاطِلِ
بَيْنَ السَراديحِ فَأُدْمانَةٍ فَمَدْفَعِ الرَوْحاءِ في الحائِلِ
ساءَلْتُها عَنْ ذاكَ فَاسْتَعْجَمَتْ لَمْ تَدْرِ ما مَرْجوعَةُ السائِلِ
دَعْ عَنْكَ دارًا عَفا رَسْمُها وَابْكِ عَلى حَمْزَةَ ذي النائِلِ

ويُلحظ عند قراءة هذه الأبيات، ومقارنة الاستعجام في هذا الموضع بغيره من المواضع التي جرى بثّها قبلًا، كما عند امرئ القيس وعنترة والنابغة، فإنّه يُنتبه إلى أنّ الدار أرادت أن تُجيب: "لم تدرِ ما مرجوعة السائل"، ولكنّ حسّان لمّا رأى تلكّؤها وصمتها أمام حزنه أمر نفسه بأن يدع هذه الدار المتلكّئة وأن يلتفت إلى ما هو أعظم منها، أي؛ إلى مقتل حمزة، رضي الله عنه، ولكنّ هذا الأمر لا يمثّل انقلابًا على الطلل وليس خروجًا عليه كما يقرأ الباحثان ذلك.

فالنظرة الأولى إلى البيت قد توحي بهذا الرأي، ولكنْ مع تتبّع الطلل عند حسّان، فإنّه يُلحظ أنّ الطلل بحضوره السلبيّ يؤيّد فكرة الشاعر في خدمة الدين الإسلاميّ، فامّحاء الأثر ثَمّ خدمةٌ للدين؛ لأنّه تقدمةٌ إلى ترك الديار والوقوف على مصاب المسلمين بحمزة، وحسّان حافظَ على الطلل وعلى الصياغة الشعريّة الجاهليّة في الوقوف عليه حتّى مع مصطلح "دع عنك"؛ فهو يفيد ترك همّ الديار والانتقال إلى همٍّ أكبر، كما حدث مع امرئ القيس حين سُرقت رواحله، فقال (امرؤ القيس، 1969، صفحة 94): (الطويل)

دَعْ عَنْكَ نَهْبًا صيحَ في حَجَراتِهِ وَلَكِنْ حَديثًا ما حَديثُ الرَواحِلِ

وكذلك، تعدّ الدعوة إلى ترك الطلل عند الشاعر العربيّ إعلانًا للبَدء بالرحلة، كما عند النابغة (النابغة الذبيانيّ، 1996، صفحة 10):

فَعَـدِّ عَمّـا تَرى إِذْ لا ارْتِجـاعَ لَـهُ وَانْـمِ الـقَـتـودَ عَـلـى عَـيْـرانَـةٍ أُجُـدِ

وليس المراد من هذه النماذج تبيان خطأ الباحثين في هذا المُذهب في الرأي، بقدر ما هو تأكيدٌ لما يذهب إليه البحث من أنّ المعنى لا يُدرَك إلّا بتشابهه أوّلًا، ثمّ باختلافه؛ فالبحث يؤكّد أنّ حسّان اتّبع سنن الشعراء في الوقوف على الأطلال باستعمال "دع" وبذلك يكون مشابهًا لهم، ولكنّه جعل الظلّ النسقيّ لهذه الدعوة خدمةً للدين الإسلاميّ ورثاءً لأحد الصحابة الفاضلين، وبذلك، يكون مخالفًا لهم.

والتحوّل النسقيّ الواضح في شعر حسّان، الذي يمثّل "قطيعة" نسقيّةً هو في قصيدته التي يقول فيها (حسّان بن ثابت، 1994، الصفحات 60–61): (الطويل)

بَطَيْبَـةَ رَسْـــمٌ لِلرَســـولِ وَمَعْهَـدُ مُنيرٌ وَقَـدْ تَعْفو الرُســـومُ وَتَهْمَـدُ
وَلا تَنْمَحي الآيـاتُ مِنْ دارِ حُرْمَـةٍ بِها مِنْبَرُ الهادي الَذي كانَ يَصْـــعَدُ
وَواضِـــحُ آيـاتٍ وَبـاقـي مَـعـالِـمٍ وَرَبعٌ لَـهُ فيـهِ مُصَـــلّى وَمَســـجِـدُ
بِهـا حُجُراتٌ كـانَ يَنْزِلُ وَسْـــطَهـا مِنَ اللَّهِ نـورٌ يُسْـــتَضـــاءُ وَيـوقَـدُ
مَعـالِمُ لَمْ تُطْمَسْ عَلى العَهْـدِ آيُهـا أَتـاهـا البِلـى فَـالآيُ مِنْهـا تَـجَـدَّدُ
عَرِفتُ بِها رَسْـــمَ الرَســـولِ وَعَهدَهُ قَـبـرًا بِـه واراهُ فـي الـتُـربِ مِـلـحِـدُ
ظَلِلْتُ بِها أَبْكي الرَســـولِ فَأَسْـــعَدَتْ عُيونٌ وَمِثْلاهـا مِنَ الجِفنِ تُسْـــعِـدُ

وفي هذه القصيدة، يُلحظ أنّ الوِقفة تكاد تكون طلليّةً على رسمٍ غابرٍ، ولكنّ المفارقة أنّ هذا الرسم ثابتٌ راسخٌ، وجهد حسّان في تبيان رسوخه وثباته إشارةً إلى ثبات الدين الإسلاميّ بعد وفاة نبيّه، صلّى الله عليه وسلّم، وكلّ ما في هذه الوقفة مختلفٌ عن الوقفة العربيّة التقليديّة، ومن الممكن القول إنّ مثل هذه الوقفة هي ما يمكن تفسيرها على أنّها "تحوّلٌ" ثقافيٌّ وانتقالٌ من نسقٍ إلى آخر بجرأةٍ ووضوح.

فأصبح الزمان الطلليّ زمان النبوّة: "كان ينزل وسطَها من الله نورٌ"، وأصبح المكان الطلليّ حجرات الرسول ومصلّاه ومسجده، وأمّا التجربة الذاتيّة فتتمثّل في البكاء عند قبره الشريف، وبذلك، تكتمل عناصر الانتقال النسقيّ من الدار الخربة إلى القبر المنير ذي الآيات الواضحة والبيّنة، ما يمثّل نضج التحوّل النسقيّ للوقفة الطلليّة في عصر صدر الإسلام.

ومن الممكن أنْ يُطرح تساؤلٌ عن كون حسّان شاعر الرسول وليس غيره، ولماذا هو تحديدًا لم يهزّه الإسلام نسقيًّا في شعره كما هزّ غيره من الشعراء كما سيأتي، وللإجابة عن هذا السؤال فإنّ البحث يستعين بخبرٍ ذُكر عن حسّان أنّه فَضَلَ "الشعراءَ بثلاثٍ: كان شاعر الأنصار في الجاهليّة، وشاعر النبيّ في النبوّة، وشاعر اليمن كلّها في الإسلام" (البستاني، 2014، صفحة 256)، وهذا الخبر يفيد بأنّ حسّان كان من شعراء الأنصار المشتهرين المعروفين في الجاهليّة، ولمّا جاء الإسلام إليه، بالمعنى الحرفيّ، وأسلم فإنّه أصبح شاعر النبيّ، صلّى الله عليه وسلّم، ومع تطوّر الحضارة الإسلاميّة أصبح شاعر اليمن، كما يذكر أبو عبيدة في الخبر أعلاه.

وكما جرى الطرح في المبحث الأوّل، فإنّ الطلل مبعثه الحضارة والسلطة، وقد تهيّأ لحسّان هذان الأمران، فبقي الطلل عنده حاضرًا في الشعر، ولكنّه وُظّف لخدمة الدين الإسلاميّ ما عرّضه لاتّهاماتٍ بليونة شعره كالتي عرض لها الأصمعيّ وغيره، ولكنْ عند قراءة شعر حسّان مع شعر غيره من المخضرمين في صدر الإسلام يُنتبه إلى أنّ حسّان حافظ على خصائص شعره، ولم يهتزّ نسقيًّا كما اهتزّ غيره، يتّضح ذلك مع قراءةٍ لشيءٍ من عمله في الجاهليّة، العمل الذي مدحه الحطيئة (البستاني، 2014)، وهو قوله (حسّان بن ثابت، 1994، الصفحات 183-184): (الكامل)

أَسَـــأَلْتَ رَسْـــمَ الدارِ أَمْ لَمْ تَسْـــأَلِ بَينَ الجَوابي فَـالبُضَـــيْعِ فَحَوْمَـلِ
فَـالمَرْجِ مَرْجِ الصُـــفَّرَيْنِ فَجـاسِـــمٍ فَـدِيـارِ سَـــلْمى دُرَّسَـــا لَمْ تُحْلَـلِ
دَمِـنٌ تَـعـاقَـبَـهـا الـرِيـاحُ دَوارِسٌ وَالمُـدْجِنـاتُ مِنَ السِـــمـاكِ الأَعْزَلِ
دارٌ لِـقَـــوْمٍ قَـــدْ أَراهُـــمْ مَـــرَّةً فَـوْقَ الأَعِـزَّةِ عِـزُّهُـمْ لَـمْ يُـنْـقَـلِ

لِلَّهِ دَرُّ عِصـــــابَـةٍ نـادَمْـتُـهُـمْ يَـومًـا بِـجِـلَّـقَ فـي الـزَمـانِ الأَوَّلِ

وعند قراءة النسق الطلليّ لديه ومقارنته بغيره من الوِقفات النسقيّة الإسلاميّة يتّضح أنّ حسّان لم يغيّر من طريقته في الوِقفة الطلليّة، بل أنساقه الطلليّة الإسلاميّة كانت امتدادًا لما هي عليه في الجاهليّة؛ ففي هذا المثال، يظهر جليًّا أنّ الدار التي يُبكى عليها هي نفسها دار الممدوح الذي عزّه لم يُنقل، والنسق الطلليّ المضمر مؤدّاه المدح كما هي حال القصيدة، ولكنّ التحوّل النسقيّ الوحيد الذي مثّل تطوّرًا في تاريخ الوقفة الطلليّة ومفارقةً نسقيّةً عند حسّان هو في القصيدة السابقة: "بطيبة رسمٌ..."، ومع ذلك، بقي الطلل محتفظًا بعناصره من المكان والزمان والتجربة الذاتيّة من البكاء.

المطلب الثاني: الهزّة النسقيّة عند نماذج من الشعراء المخضرمين

بعد قراءة شيءٍ من شعر حسّان بن ثابتٍ ورؤية مدى ثباته النسقيّ في الوقفة الطلليّة فإنّه يُنتبه إلى أنّ بقيّة الشعراء لم يكونوا كحاله، بل كان بعضهم مهتزًّا نسقيًّا مع أنّ فيهم من هو أعلى منه كعبًا في الشعر، مثل لبيد بن ربيعة والأعشى اللذين يُعدّان من شعراء المعلّقات، وكانت مواقف هؤلاء الشعراء متباينةً مختلفةً؛ فمنهم مَن لم يقل شعرًا بعد إسلامه كلبيد، ومنهم مَن بقي على كفره كالأعشى ولكنّ شعره خلا من الأطلال، وآخرون أسلموا وهاجت لهم ذكرياتهم القديمة، ولكنّها ذكرياتٌ بلا وِقفةٍ طلليّةٍ، كما سيأتي.

وفي خبر صوم لبيد التاريخيّ عن قول الشعر بعد إسلامه آراءٌ ومذاهب تتّجه إلى إنكار هذا الرأي؛ لأنّهم يجدون في شعر لبيد بعضًا من المعاني القرآنيّة، كما أورد الباحث يحيى الجبوري في غير موضعٍ من شعره وأشار إلى تناصّه مع القرآن (الجبوري، د. ت.).

ولا يُعنى البحث بالوقوف على الحقيقة التاريخيّة من هذا الخبر، بقدر اكتراثه لسبب نشأة هذا الخبر حتّى لو كان مغلوطًا؛ فالإشارة إلى توقّف شاعرٍ ذي كعبٍ عالٍ في الشعر لإسلامه فيه شيءٌ من إثبات التعارض التاريخيّ بين الشعر الجاهليّ والمعاني الإسلاميّة، والقول بصمت لبيد يعني بالضرورة القول بانتهاء الوِقفة الطلليّة عنده إثر الهِزّة النسقيّة التي أصابته.

والحقّ أنّ الطلل سُلب من شعراء كثيرين في عصر صدر الإسلام، ليس شرطًا أنْ يكونوا من المسلمين؛ فمنهم اليهود ومنهم الشعراء الكافرون، والمتأمّل لحال هؤلاء الشعراء يجد أنّ قصائدهم خلت من الناقة والطلل ومن بقيّة عناصر القصيدة الفنّيّة واتّجهت نحو المُباشَرة والوضوح؛ هذا لأنّها نشأت في ظرفٍ حربيٍّ، وفي مُعطًى حضاريٍّ يهدّد وجودهم؛ فأصبح الطلل في نظر هؤلاء الشعراء، إنْ مسلمين وإنْ كافرين ترفًا حضاريًّا لا يقدرون على استجلابه.

ومع أنّ الشعر ينشأ خِصبًا في البيئات السياسيّة التي يتولّد عنها عنفٌ نسقيٌّ كما في بعض المعلّقات التي نشأت في أوقات الحروب والقتالات، إلّا أنّه لم يُتح لشعراء صدر الإسلام ما أُتيح لغيرهم من شعراء الجاهليّة لنموّ شعرهم؛ بسبب أنّ الإسلام حمل هِزّةً حضاريّةً لم يستطيعوا التعامل معها فتغيّرت المعاني والقيم، وتحوّل الناس/ المتلقّي الجاهليّ عن كثيرٍ ممّا كانوا يطربون إليه في الشعر الجاهليّ، ومن جهةٍ أخرى يمكن تبرير هذا السلب النسقيّ للطلل أنّ بعضًا من الشعراء وجدوا بُغيتهم وضالّتهم في القيم الإسلاميّة الجديدة؛ فزهدوا في قول الشعر ورغبوا عنه، كما عند لبيد الذي يُنسب إليه (الجبوري، د. ت.، صفحة 234): (البسيط)

الحَمْدُ لِلَّهِ إِذْ لَمْ يَأْتِنِي أَجَلِي حَتّى كَسَانِي مِنَ الإِسْلامِ سِرْبالا

فكأنّ لبيد اهتبل فرصته بمجيء هذا الدين، ولقي بغيته وعرف سواء السبيل؛ فالشعر الذي يُنسب إليه بعد إسلامه يحمل التعاليم القرآنيّة ويحثّ على الأخلاق، وكذلك حال النابغة الجعديّ، الذي نضخت عين الشعر عنده حاملةً المعاني الإسلاميّة بمجيء الإسلام، بل داعيةً غيرها من الجاهليّين إلى الإسلام حيث يقول (النابغة الجعديّ، 1998، صفحة 78): (الطويل)

خَلِيلَيَّ عُوجا ساعَةً وَتَهَجَّرا وَلُوما عَلى ما أَحْدَثَ الدَهْرُ أَوْ ذَرا
وَلا تَجْزَعا إِنَّ الحَيَاةَ ذَمِيمَةٌ فَخِفّا لِرَوْعَاتِ الحَوَادِثِ أَوْ قِرا
وَإِنْ جاءَ أَمرٌ لا تُطِيقانِ دَفْعَهُ فَلا تَجْزَعا مِمّا قَضى اللَّهُ واِصْبِرا
أَلَمْ تَرَيا أَنَّ المَلامَةَ نَفْعُها قَلِيلٌ إِذا ما الشَيْءُ وَلّى وَأَدْبَرا
تَهِيجُ البُكاءَ وَالنَدامَةَ ثمَّ لا تُغَيِّرُ شَيْئًا غَيْرَ ما كانَ قُدِّرا

أَتَيْتُ رَسُـــولَ اللَّهِ إِذْ جاءَ بالهُدى وَيَتلُو كِتابًا كالمَجَرَّةِ نَيِّرا
خَلِيلَيَّ قَدْ لاَقَيْتُ ما لَمْ تُلاَقِيا وَسَيَّرْتُ في الأَحْياءِ مَا لَم تُسِيّرا
تَذَكَّرتُ، والذِكْرى تَهِيجُ لِذي الهَوى وَمِنْ حاجَةِ المَحْزونِ أَنْ يَتَذَكَّرا
نَدَامايَ عِنْدَ المُنْذِرِ بْنِ مُحَرِّقٍ أَرَى اليَوْمَ مِنْهُمْ ظَاهِرَ الأَرْضِ مُقْفِرا
كُهولًا وَشُبّانًا كَأَنَّ وُجوهَهَمْ دَنانيرُ مِمّا شِيفَ في أَرْضِ قَيْصَرا
وَما زِلْتُ أَسْعى بَيْنَ بابٍ وَدارَةٍ بِنَجْرانَ، حَتّى خِفْتُ أَنْ أَتَنَصَّرا

فهو يتذكّر نديميه عند المنذر بن المحرّق، ويبيّن لهما أنّه لاقى من الإسلام ما لم يُلاقِيا، وكأنّه يريد دعوتهما إلى الإسلام، ويؤيّد ذلك أنّ النابغة قلب معايير الوقفة الطلليّة فخبّر الواقفينِ معه بأنْ يلوما الدهر معاكسًا فكرة لوم الأصحاب للشاعر، كما في قول عبد يغوث الحارثيّ (الضبّيّ، د. ت. ، صفحة 155): (الطويل)

أَلا لا تَلوماني كَفى اللَوْمَ ما بِيا وَما لَكُما في اللَوْمِ خَيْرٌ وَلا لِيا

والنابغة، يبيّن لهذين الصاحبين أنّ الحياة قوامها الحزن والاغتراب النفسيّ؛ فمهما صنع الإنسان فيها من صنائع فسيبقى بحاجةٍ إلى أنْ يتّصل بسببٍ أعلى منه، وفي ذلك خبره عندما سمعه الرسول، صلّى الله عليه وسلمّ، يقول:

بَلَغْنا السَماءَ مَجْدَنا وَجُدودَنا وَإِنّا لَنَرْجو فَوْقَ ذَلِكَ مَظْهَرا

فسأله الرسول، صلّى الله عليه وسلّم: "فأين المظهر يا أبى ليلى؟" فقال: "الجنّة"، فقال الرسول: "قل إنْ شاء الله" فقال: "إنْ شاء الله" ودعا له بعدها بقوله: "أجدتَ لا يفضض الله فاك" (الجبوري، د. ت.، صفحة 229).

وكذلك، يُعين النابغة الجعديّ صاحبَيه بدلًا من أن يعيناه، وفي ذلك قلبٌ للمفهوم الطلليّ، الذي يتّكئ فيه شاعر على أصحابه، كما عند امرئ القيس: "يقولون لا تهلك أسى وتجمّل"، وكان النابغة دقيقًا في تذكّره؛ فذكر الخمر وغيرها من المتعلّقات الجاهليّة، ولكنّه بيّن أنّها لم تأخذ بلبّه: "حتّى خفتُ أنْ أتنصّرا"، وهذا الخوف يُفهَم على أنّه حرصٌ في صياغة الذكرى أمام الرسول، صلّى الله عليه وسلّم.

أمّا أكثر ما يلفت الانتباه في هذه القصيدة، فهو الطلل المسلوب منها؛ فلم يقف النابغة على رسمٍ داثرٍ مع أنّه كان له صاحبان مهمّتهما المعتادة الوقوف معه على الآثار الدارسة، وهذا الطلل المسلوب يعكس صورةً تتماهى مع صمت لبيد بعد إسلامه؛ فالشعراء، بعدم استقرارهم، أحسّوا بأنّ تركيبة القصيدة الجاهليّة لا تتلاءم مع متطلّبات الدين الإسلاميّ، وكأنّهم تحرّجوا من الوقوف على الأطلال والبكاء أمام هذا الدين؛ فيُلحظ في المطلع أنّ فيه كلّ ما في الوقفة الطلليّة ولكنْ بصورةٍ مقلوبةٍ وغير بكائيّةٍ ولا يستشرف فيها مكانًا؛ فالشاعر يطالب الصاحبين بالوقار أمام روعات الدهر: "فخفّا لروعات الحوادث أو قرا".

ومن الممكن دراسة قصيدة الأعشى التي مدح النبيّ فيها ومقارنتها بأخرى غيرها مدحيّةٍ أنشدها بوقتٍ متأخّر قبل ظهور الإسلام، ومقاربة قصيدته الإسلاميّة بقصيدة النابغة الجعديّ من حيث الطلل المسلوب، يقول الأعشى في مدح الرسول، صلّى الله عليه وسلّم (الأعشى، د. ت.، صفحة 135): (الطويل)

أَلَمْ تَغْتَمِضْ عَيْناكَ لَيْلَةَ أَرْمَدا ... وَعادَكَ ما عادَ السَليمَ المُسَهَّدا
وَما ذاكَ مِنْ عِشْقِ النِساءِ وَإِنَّما ... تَناسَيْتَ قَبْلَ اليَوْمِ خُلَّةَ مَهْدَدا
وَلَكِنْ أَرى الدَهْرَ الَّذي هُوَ خاتِرٌ ... إِذا أَصْلَحَتْ كَفّايَ عادَ فَأَفْسَدا
شَبابٌ وَشَيْبٌ وَافْتِقارٌ وَثَرْوَةٌ ... فَلِلَّهِ هَذا الدَهْرُ كَيْفَ تَرَدَّدا
وَما زِلْتُ أَبْغي المالَ مُذْ أَنا يافِعٌ ... وَليدًا وَكَهْلًا حينَ شِبْتُ وَأَمرَدا
وَأَبتَذِلُ العيسَ المَراقيلَ تَغْتَلي ... مَسافَةَ ما بَيْنَ النَجيرِ فَصَرْخَدا
فَإِنْ تَسْأَلي عَنّي فَيا رُبَّ سائِلٍ ... حَفِيٍّ عَنِ الأَعْشى بِهِ حَيْثُ أَصْعَدا
أَلا أَيُّهَذا السائِلي أَيْنَ يَمَّمَتْ ... فَإِنَّ لَها في أَهْلِ يَثرِبَ مَوْعِدا
وَفيها إِذا ما هَجَّرَتْ عَجْرَفِيَّةٌ ... إِذا خِلْتَ حِرْباءَ الظَهيرَةِ أَصْيَدا
أَجَدَّتْ بِرِجْلَيها نَجاءً وَراجَعَتْ ... يَداها خِنافًا لَيِّنًا غَيْرَ أَحْرَدا
فَآلَيْتُ لا أَرْثي لَها مِنْ كَلالَةٍ ... وَلا مِنْ حَفًى حَتّى تَزورَ مُحَمَّدا

وقبل معاينة هذه القصيدة واستخراج ما يُراد استخراجه، لا بدّ من قراءة هذه القصيدة التي أنشدها الأعشى وهو في سنٍّ كبيرةٍ قبل الإسلام (الأعشى، د. ت.، صفحة 3): (الخفيف)

مـا بُـكـاءُ الـكَـبـيـرِ بِـالأَطْـلالِ وَسُـــؤالـي فَـهَـلْ تَـرُدُّ سُـــؤالـي
دِمْنَـةٌ قَفْرَةٌ تَعـاوَرَهـا الصَـــيْـــ م ـــــفُ بِرِيحَيْنِ مِنْ صَـــبًا وَشَـــمالِ
لاتَ هَـنّـا ذِكْـرى جُـبَـيْـرَةَ أَوْ مَـنْ جـاءَ مِـنْـهـا بِـطـائِـفِ الأَهْـوالِ
حَـلَّ أَهْلي بَطْنَ الغَميسِ فَبـادَوْ لـي وَحَـلَّـتْ عُـلْـوِيَّـةً بِـالسِـــخـالِ
تَرْتَعي السَـــفْحَ فَـالكَثيـبَ فَـذا قـا م ـــــرِ فَرَوْضَ القَطـا فَـذاتَ الرِئـالِ
رُبَّ خَرْقٍ مِنْ دونِهـا يُخْرِسُ السَـــفْ م ـــــرَ وَميـلٍ يُفضـــي إِلى أَميـالِ

وعند قراءة القصيدة الأولى يُلتفت إلى أنّ الأعشى، في هذه السنّ، نبذَ النساء، ولم يعرهنّ اهتمامًا، ولكنّه وقف على الدهر، وتحدّث عن تقلّبه وتردّده، وذكر أنّ الناقة ستريح عند النبيّ محمّدٍ، صلّى الله عليه وسلّم، في قوله: "فآليتُ لا أرثي لها من كلالةٍ..."، ويُلحظ في هذه القصيدة كمّ العظات التي أراد أنْ يطرحها على مسامع الرسول؛ ليبيّن أنّه مع هذا الدين ويفهم مقصاده (الأعشى، د. ت.، صفحة 137):

أَجِـدَّكَ لَمْ تَسْـــمَعْ وَصـــاةَ مُحَمَّـدٍ نَبِيِّ الإِلَـهِ حينَ أَوْصـــى وَأَشْـــهَـدا
إِذا أَنْـتَ لَمْ تَرْحَـلْ بِزادٍ مِنَ التُقى وَلاقَيْـتَ بَعْـدَ المَوْتِ مَنْ قَـدْ تَزَوَّدا
نَـدِمْـتَ عَلى أَنْ لا تَكونَ كَمِثْلِـهِ وَأَنَّكَ لَمْ تُرصِـــدْ لِما كـانَ أَرْصَـــدا
فَـإِيّـاكَ وَالمَـيْتـاتِ لا تَـأْكُلَنَّـهـا وَلا تَـأْخُذَنْ سَـــهْمًا حَديدًا لِتَقصِـــدا

إلى أن يقول:

وَلا تَـقْـرَبَـنَّ جـارَةً إِنَّ سِـــرَّهـا عَـلَـيـكَ حَـرامٌ فَـانْـكِـحَـنْ أَو تَـأَبَّـدا

والمُطالِع لهذه القصيدة يجد أنّها تخلو من عنصر المديح، ولكنّها تذكر الرسول: "نبيٌّ يرى ما لا ترون..."، ما يشير إلى أنّ الأعشى لم يعرف الطريقة التي يمدح بها هذا النبيّ، صلّى الله عليه وسلّم، وحاول جهده ألّا يمدحه كما تُمدَح الملوك، كما يُلفى مثلًا عند كعب بن زهيرٍ حيث قال (كعب بن زهير، 1997، صفحة 66): (البسيط)

لَقَـدْ أَقومُ مَقـامًـا لَـوْ يَقومُ بِـهِ، أَرى وَأَسْـــمَعُ مـا لَوْ يَسْـــمَعُ الفيـلُ
لَـظَـلَّ يُـرْعَـدُ، إِلّا أَنْ يَـكـونَ لَـهُ مِـنَ الـرَســـولِ بِـإِذْنِ اللهِ تَـنْـويـلُ

والأعشى بوصاياه في مدحيّة الرسول يتبرّأ من مقاله وفعله القديم، ويكاد الناظر إلى قوله عن عدم الاقتراب من الجارة لا يصدّق أنّه القائل (الأعشى، د. ت.، صفحة 59): (البسيط)

فَقَـدْ أُخــالِسُ رَبَّ البَيْـتِ غَفْلَتَــهُ وَقَـدْ يُـحــاذِرُ مِـنّــي ثُـمَّ مــا يَـئِـلُ

ولكنّ هذا التحوّل الثقافيّ ليس شيئًا غريبًا؛ فقد وضّح الأعشى أنّ هذا الدهر تردّد عليه، وأنّه تغيّر وتقلّب ما يشي بنضجه واكتمال حكمته، ومن ذلك خبره المشتهر بينه وبين قريش؛ إذ وفد إليهم وأخبرهم أنّه يريد أنْ يمدح صاحبهم فقالوا له: "إنّه ينهاك عن خِلالٍ ويحرّمها عليك، فقال: وما هي؟ فقال أبو سفيان بن حربٍ: الزنا، قال: لقد تركني الزنا وتركتُه، ثمّ ماذا؟ قالوا: القِمار، قال: لعلّي إنْ لقيتُه أنْ أُصيب منه عوضًا من القمار، ثمّ ماذا؟ قالوا: الربا، قال: ما دنتُ ولا أدنتُ، ثمّ ماذا؟ قالوا: الخمر، قال أوّه! أرجع إلى صبابةٍ قد بقيت في المهراس فأشربها، قال له أبو سفيان: هل لكَ في خيرٍ ممّا هممتَ به؟ قال: وما هو؟ قال: نحن وهو الآن في هدنةٍ، فتأخذ مائةً من الإبل، وترجع إلى بلدك سنتَك هذه، وتنظر ما يصير إليه أمرنا، فإن ظهرْنا عليه كنتَ قد أخذتَ خلفًا، وإنْ ظهر علينا أتيتَه، فقال: ما أكرهُ ذلك" (الشنتمريّ، د. ت.، صفحة 2/257)، ومن هذا الخبر يظهر أنّ الأعشى لم يعد يعبأ بالأمور التي كان يعبأ لها قديمًا، وكانت تشكّل جزءًا من بنيته الشعريّة والثقافيّة.

وتأكيدًا على هذه المعاني جرى اختيار القصيدة الثانية (الجاهليّة) التي ينشد فيها الأعشى مديحه بالطريقة التقليديّة، ولكنّ النسق المضمر الطلليّ يُظهر أنّ الأعشى يستنكر على نفسه بعد هذا العمر وبلوغه الكبر أنْ يبكي على الأطلال ما يتماهى مع خبره مع قريش، ويُمثّل سؤاله في قوله: "فهل تردّ سؤالي" مفارقةً نسقيّةً؛ فالأعشى يتساءل إذا كانت الأطلال سترد شيخًا كبيرًا وقف عليها، ولكنّه أجاب بنفسه أنْ لا مجال للإجابة؛ فقد أحدث فيها الدهر ما أحدث فيه: "تعاورها الصيف بريحين صبًا وشمالِ"، والصبا ريح الشرق، وهي ريحٌ لطيفةٌ محبوبةٌ عند العرب يدلّ عليها قول امرئ القيس في أكثر من موضعٍ (امرؤ القيس، 1969، صفحة 15): "نَسيمَ الصَبا جاءَتْ بِرَيّا القَرَنْفُلِ"، وأمّا ريح الشمال فهي ريحٌ مشؤومةٌ مكروهةٌ، ومنه قول طرفة (طرفة بن العبد، 2002، صفحة 67): (الطويل)

فَـأَنْـتَ عَلى الأَدْنى شَـــمـالٌ عَرِيَّـةٌ شَـــــآمِـيَّـةٌ تَـزْوِي الـوُجـوهَ بَـلـيـلُ

ويُلحظ أنّ تعاور الريحين لم يكن لريحين متقابلتين، كما عند امرئ القيس مثلًا، ولكنّه تعاورٌ لريحي الشرق والشمال، وبتعاور الريحين الأخيرين يُقفر الطلل ويُمحى، أمّا عند امرئ القيس فلم ينمحِ؛ لكونهما متقابلتين، ويؤكّد إقفارَ الدار قولُ الأعشى نفسه: "دمنةٌ قفرٌ"، وبهذا الإقفار يبرّر الأعشى صمت الطلل، ويبرّر عدم انسجام الدار مع همّه. ومن الممكن تفسير قوله: "فهل تردّ سؤالي" على أنّه استفهامٌ يطرحه على الممدوح الذي يأمل سيبه، وعلى أنّ استنكاره لوقوفه على الأطلال استنكارٌ لسؤاله المال بعد أنْ بلغ مبلغًا من العمر.

وعند قراءة القصيدتين معًا يُنتبه إلى البُعد الطلليّ المسلوب في مدحيّة الرسول؛ فحتّى بعد أنْ أصبح الأعشى كبيرًا في زمن الجاهليّة، فإنّه وقف على الأطلال، وإنْ كانتْ وقفته سريعةً خاليةً من البكاء، ولكنْ في مدحيّة الرسول، صلّى الله عليه وسلّم، حار في قول الشعر؛ فلم يقف على الأطلال، وكأنّها تحرّج منها، واكتفى بذكر عدم اغتماض عينيه.

ويُلحظ من نموذج الأعشى الإسلاميّ ومن نموذج النابغة الجعديّ الآخر أنّ الدهر كان شاغلًا لهما؛ فعناصر الوِقفة الطلليّة خلت من المكان، ولذلك، لم يعد هناك طللٌ في النموذجين، وفي المقابل، يُلتفت إلى مدى تكثيف العنصر الزمنيّ، وإلى مراقبته ومراقبة تقلّبه عليهما، ما يُحيل إلى شعراء آخرين كتميم بن مقبلٍ الذي عانى من تقلّب الدهر بدلًا من أنْ يقف على الأطلال في ظلّ انتشار الإسلام والتحوّل من ثقافةٍ إلى ثقافةٍ أخرى، فقال (تميم بن مقبل، 1962، صفحة 132): (الطويل)

أَجِـدّي أَرى هـذا الـزَمـانَ تَـغَـيَّـرا وَبَـطْـنَ الـرِكـاءِ مِـنْ مَـوالِـيَّ أَقْـفَـرا
وَكـائِنْ تَرى مِنْ مَنْهَـلٍ بـادَ أَهْلُـهُ وَعـيـدَ عَـلـى مَـعْـروفِـهِ، فَـتَـنَـكَّـرا
أَتـاهُ قَطـا الأَجْبـابِ مِنْ كُـلِّ جـانِـبٍ فَـنَـقَّـرَ فـي أَعْـطـانِـهِ، ثُـمَّ طَـيَّـرا

ومن هذه الأبيات الثلاثة يُنتبه إلى أنّ تميمًا يُصرّح أنّه ليس معجبًا بتغيّر الدهر، وأنّ الركاء، وهو موضعٌ، خلا من رُوّاده وأقفر، ولا يُخفي تميمٌ تقلّب حال العرب؛ فالمسلمون، كما يرى في البيت الثاني، طمسوا معالمَ

كانت واضحةً معروفةً وجعلوها منكرةً؛ فشبّه هؤلاء المسلمين بطائر القطا الذي يُغير على مَجْمَعِ الماء وينقر منه ويطير، مُشيرًا إلى أنّ المسلمين أخذوا من خيرات أرضه وبلاده.

وهذا التأويل لهذه الأبيات يبقى مُفترضًا وفيه شيءٌ من الجرأة والمغامرة، ولكن عند قراءة أبياته الأخيرة تتضّح صحّة هذا المُذهب في التأويل، عند قوله (تميم بن مقبل، 1962، صفحة 141):

وَمـا لِيَ لا أَبْكي الـدِيـارَ وَأَهْلَهـا وَقَـدْ حَـلَّـهـا رُوّادُ عَـكٍّ وَحِـمْـيَـرا

وروّاد عكٍّ وحميرٍ هم اليمانون القحطانيّون، وأمّا تميمٌ، فعدنانيٌّ حجازيٌّ؛ فهو يريد بمجيء اليمانيّين الحديث عن كرهه لانصهار مفهوم القبيلة في بوتقة المجتمع الإسلاميّ.

وبعدُ، إنّ هذه النماذج المطروحة بين حسّان وبقيّة الشعراء تعكس بونًا شاسعًا بينه وبينهم؛ فحسّان حافظ على تقاليده الشعريّة، أمّا بقيّة الشعراء، فغادروا الأطلال وانعكست مشاعرهم على قصائدهم؛ فخاطبوا الدهر بدلًا من الطلل، وانسحابُ العنصر المكانيّ في مطالعهم يشي بأنّهم شعروا بأنّ البلاد انحسرت من تحت أقدامهم، ويؤكّد هذا الشعورَ تميم بن مقبلٍ في نموذجه المطروح.

أمّا التساؤل عن سبب وقوف حسّان على الأطلال وثباته النسقيّ في مقابل عدم وقوف غيره واهتزازهم نسقيًّا فله عددٌ من الإجابات تأتي على هيئة نتائج، وهي:

- الطلل ينبعث في كنف السلطة والحضارة، ويؤيّد هذا الرأيَ ما جرى طرحه في مفهوم الطلل الواسع، وما سيأتي في الفصل القابل.
- الطلل لا ينبعث من نفسٍ قلقةٍ؛ فهو، وإنْ احتوى على البكاء والقلق والوجوديّ، إلّا أنّه ترفٌ فكريٌّ بالنسبة إلى الشاعر، ولا يحسن للشاعر الوقوف عليه إلّا وهو راسخ الاطمئنان حتّى يكون مؤسّساتيًّا في كنف السلطة التي يصدر عنها.

- ولمّا كان لحسّان هذا الأمر، استطاع أنْ يقف على الأطلال؛ فالإسلام جاء إلى داره في يثرب ولم يرتحل هو إليه، فأسلم، وبقي المكان مكانه، ولم يجهد ناقته وراحلته في طلب الرسول، صلّى الله عليه وسلّم، وكان متتبّعًا للتشريعات والأوامر والنواهي شأنه شأن غيره لقرب المكان؛ فلم يتزعزع مثل غيره.
- وإنّ عدم وقوف الشعراء على الأطلال في صدر الإسلام لا يعني أنّهم كانوا كثيري التردّد عليها قبله، ولكنّ المفارقة التي يبتغي إليها البحث سبيلًا هو خلوّ شعر صدر الإسلام من هذا الطلل ما عدا حسّان بن ثابتٍ.
- واختفاء الطلل عند شعراء وثباته عند حسّان هو نوعٌ من تطوّر الطلل وجزءٌ دالٌّ من نموذجي التشابه والاختلاف، والنظام والفوضى؛ فبعد أنْ كان حضور الطلل أساسًا في كثيرٍ من مطالع القصيدة العربيّة أصبح نادرًا في صدر الإسلام، وقد يُقرأ الأمر على أنّه فوضى غير نظاميّةٍ لنسقيّة الطلل، ولكنّ هذا المذهب غير صحيحٍ؛ فاختفاء الطلل كان رهن معطياتٍ حضاريّةٍ وإسلاميّةٍ جعلت الشعراء ينتبهون إلى الدهر / الزمن بدلًا من المكان.
- وانتباه الشعراء إلى الزمن، أتى جرّاء بكائهم لزمنهم القديم، ولسلب المكان من تحت أقدامهم؛ فأصبح المكان إسلاميًّا، والزمن المبكيّ عليه زمنًا جاهليًّا، كما يُلفى في تذكّر النابغة الجعديّ للنديمين، وبهذا كلّه تُفسّر الهزّة النسقيّة التي أصابت مطلع القصيدة العربيّة عند بقيّة الشعراء في صدر الإسلام.

المبحث الثالث: الاختلاف الأكبر بين الجاهليّين والعبّاسيّين

المطلب الأوّل: استغلال الطلل لُغويًّا وثقافيًّا عند العجّاج ودعبلٍ الخزاعيّ

استغلال الطلل لُغويًّا عند العجّاج

يكترث هذا المطلب بطرح نموذجٍ من نماذج كثيرةٍ جرى فيها استغلال الطلل؛ لترسيخ الأفكار والمعتقدات التي يتبنّاها الشعراء؛ لأنّ الطلل يشي بأنّ القصيدة تنتمي إلى مؤسّسةٍ سلطويّةٍ، أو مؤسّسةٍ معتقديّةٍ ثقافيّةٍ، كما قُرئ عند حسّان، والقراءة للعجّاج المخضرم وفهم استغلال الطلل لديه تُعين على قراءة طلل شاعرٍ عبّاسيٍّ آخر، وهو دعبلٌ الخزاعيّ الذي وظّف الطلل لمعتقداته.

والقراءة للعجّاجٍ فيها شيءٌ من التحدّي لسببين؛ أنّ العجّاج لا ينتمي فيما يُعرَف عنه إلى بلاط أميرٍ أو ملكٍ، بل كانت حياته سهلةً ليّنةً مؤثرةً السلامة في أيّام المحن كما ذكر المترجم له (العجّاج، 1995، صفحة 10)، فلم يكن ذا انتماءٍ إسلاميٍّ لجماعةٍ من دون جماعة، أو شاعر دولةٍ كما كان حسّان بن ثابتٍ؛ ما يحتاج إلى تأويل ظهور الطلل عنده، والتفكير به أكثر من غيره، والسبب الثاني أنّ في قراءة شعره وعورةً لبدويّته، ولكنّه، على الأقلّ، أسهل من ألفاظ ابنه رؤبة الذي سيجري الوقوف على شيءٍ من شعره أيضًا.

وقبلَ البَدء بقراءة الطلل عند العجّاج من المهمّ الالتفات إلى أنّه راجزٌ وليس شاعرًا؛ بمعنى أنّه يُنشد على بحر الرجز، والرجز أخفّ من غيره من بحور الشعر، ولذلك، سُمّي حمار الشعر؛ لأنّه سهل الركوب (الرافعيّ، د. ت.، صفحة 3/19)، وقد يكون الرجل غير شاعرٍ فيصدر عنه بلا وعيٍ منه شيئًا من الرجز، كقول الرسول، صلّى الله عليه وسلّم: "هَلْ أَنْتِ إِلّا إِصْبَعٌ دَميتِ، وَفي سَبيلِ اللهِ ما لَقيتِ"، وتحرّزَ النقّاد لمثل هذا الحديث؛ فخلصوا إلى رأيين:

- أنّ الرسول، صلّى الله عليه وسلّم، لم ينوِ قول الشعر، ولو كان الشعر يُؤتى بهذه الطريقة لكان بائع الباذنجان شاعرًا، إذ يصيح: من يشتري باذنجان؟ (الجاحظ، 1423 هـ، صفحة 1/240) على وزن: مستفعلن مفعولات، وهو على مجزوء المنسرح.

- أنّ الرجز في أصله ليس بشعرٍ إلّا إذا تتابعت أبياته، وهو رأيٌ اجتهد به الرافعيّ (الرافعيّ، د. ت.).

وهذه النظرة إلى الرجز تُضمر احتقارًا له في مقابل الشعر، وللراجز مقابل الشاعر، ويؤكّد ذلك قول أبي العلاء المعرّي: "وما أدفعُ أنّ الرجز أضعف من القصيد، ولكنّهما من جنسٍ واحد" (المعرّيّ، 1984، صفحة 182)، ومن ذلك قول ابن رشيقٍ: "وليس يمتنع الرجز على المقصّد امتناع القصيد على الراجز، ألا ترى أنّ كلّ مقصّدٍ يستطيع أن يرجز، وإن صعب عليه بعض الصعوبة، وليس كلّ راجز يستطيع أن يقصّد" (القيروانيّ، 1981، صفحة 1/186).

وبعدُ، فالرجز ليس كالشعر، وحال الراجز، على مستوى الثقافة العربيّة، ليس كحال الشاعر؛ فراجزٌ مثل العجّاج يحتاج إلى أسبابٍ تجعل من رجزه مقبولًا ثقافيًّا، ولذلك، أقام رجزه على التحدّيين نفسهما اللذين طُرحا في الأعلى؛ فجعل من رجزه محطّ أنظار المستمعين له؛ فأغرق رجزه بألفاظ البداوة الوعرة مُحاولًا أنْ يميّز رجزه بشيءٍ، وأنْ يجعل له سمةً تلفت إليه الأنظار، وأنشأ في شطرٍ من رجزه مقدّماتٍ طلليّة؛ لأنّه أراد أنْ يلفت انتباه أرباب الشعر إليه.

والعجّاج، بهذه الوقفة، يستغلّ الطلل تحقيقًا لأهدافه الشخصيّة، مُحاولًا أنْ يجعل من الرجز مؤسّسةً ذات سُلطةٍ وتأثيرٍ كالتي عند القصيدة، وفيما يأتي قراءةٌ لبعض النماذج ودراسة اختلافها عن غيرها.

يقول العجّاج (العجّاج، 1995، صفحة 168): (الرجز)

مـــا بـــالُ جـــارِي دَمْـــعِـــكَ الـــمُـــهَـــلِّـــلِ
وَالشَّـــــوْقُ شـــــاجٍ لِـــلـــعُـــيـــونِ الـــخُـــذَّلِ
قَـــدْ كُـــنْـــتُ وَجّـــادًا عَـــلـــى الـــمُضَـــــلَّـــلِ
مِـــنْ رَسْـــــمِ أَطْـــلالٍ بِـــذاتِ الـــحَـــرْمَـــلِ
بـــادَتْ وَأُخـــرى أَمْـــسِ لَـــمْ تُـــحَـــوَّلِ
بِـــالـــجَـــزْعِ بَـــيْـــنَ عُـــفْـــرَةِ الـــمُـــجَـــزَّلِ

وَالـنَـعْـفِ عِـنْـدَ الأُسْـــحُـمـانِ الأَطْـوَلِ

كَـأَنَّـهـا بَـعْـدَ الـرِيـاحِ الـجُـفَّـلِ

وَبَـعْـدَ تَـهْـتـالِ السَـــحـابِ الـهُـتَّـلِ

وَالســـاجِـجـاتِ بِـالسُـــيـولِ السُـــيَّـلِ

مِـنَ الـثُـرَيّـا وَالسِـــمـاكِ الأَعـزَلِ

وَالـنـاخِـلاتِ الـتُـرْبَ كُـلَّ مَـنْـخَـلِ

مَـرُّ السِـــنـيـنَ وَالـرِيـاحِ الـجُـفَّـلِ

وقبل قراءة هذه الأرجوزة لا بُدّ من وضع نموذجٍ (مختلفٍ) حتّى يُقرأ الاختلاف، ومن باب التغيير، من الممكن الاستئناس بمعلّقة الحارث بن حلّزة اليشكريّ (الحارث بن حلّزة، 1994، صفحة 66): (الخفيف)

آذَنَـتْـنـا بِـبَـيْـنِـهـا أَسْـــمـاءُ رُبَّ ثـاوٍ يُـمَـلُّ مِـنْـهُ الـثَـواءُ

بَعْـدَ عَهْـدٍ لَـهـا بِبُرْقَـةِ شَـــمّـا م ءَ فَـأَدْنـى دِيـارِهـا الـخَـلْـصَـــاءُ

فَـالمُحَيّـاةُ فَـالصِـــفـاحُ فَـأَعلى ذي فِـتـاقٍ فَـعـاذِبٌ فَـالـوَفـاءُ

فَريـاضُ القَطـا فَـأَوْدِيَـةُ الشُـــرْ م بُـبِ فَـالشُـــعْـبَـتـانِ فَـالأَبْـلاءُ

لا أَرى مَنْ عَهِـدْتُ فيهـا فَـأَبْكي الـ م ـــــيَوْمَ دَلـهًـا وَمـا يَرُدُّ الـبُكـاءُ

وَبِـعَـيـنَـيْـكَ أَوْقَـدَتْ هِـنْـدٌ الـنـا م رَ أَخـيـرًا تُـلْـوي بِـهـا الـعَـلْـيـاءُ

أَوْقَـدَتهـا بَيْنَ العَقيقِ فَشَـــخْـصَـــيْ م ـــــنِ بِعودٍ كَمـا يَلوحُ الضِـــيـاءُ

فَـتَـنَـوَّرْتُ نـارَهـا مِـنْ بَـعـيـدٍ بِـخَـزارٍ هَـيـهـاتَ مِـنْـكَ الصِـــلاءُ

وعند معاينة هذين النموذجين، وقراءة رجز العجّاج في إطار شعر الحارث، يُنتبه إلى أنّ رجز العجّاج لا يكترث إلى المشاعر الإنسانيّة والحديث عنها بقدر اكتراثه بتجسير المشاعر التي تصل إلى ألفاظ الطبيعة التي هي المطر والريح، وهو يبقى، بعد النموذج أعلاه، يصف الرياح في أبياتٍ كثيرةٍ، على خلاف الحارث الذي كان في شعره موازنةٌ فطريّةٌ بين اللفظ والمشاعر، ويُلحظ عند الحارث حالة الاستلاب التي عاينها بالفعل "آذنتنا"؛ بمعنى أنّه مسلوب الإرادة؛ لأنّه وَكَلَ نفسه للملك عمرو بن هندٍ، كما هو معلوم.

ومن الممكن قراءة نموذجٍ آخر للعجّاج فيه شيءٌ من الوقوف على الأطلال وذكر المحبوبة في آنٍ، مُخالفًا الاستنتاج أعلاه، إذ يقول (العجّاج، 1995، صفحة 278): (الرجز)

يـا دارَ سَـــلْمى يـا اســـلَمي ثُمَّ اســـلَمي
بِسَـــمْسَـــمٍ أَوْ عَـنْ يَـمـيـنِ سَـــمْسَـــمِ
وَقُـلْ لَـهـا عَـلـى تَـنـائـيـهـا: عِـمـي
ظـلِـلـتُ فـيـهـا لا أُبـالـي لُـوَّمـي
وَمـا صِـــبـايَ فـي سُـــؤالِ الأَرْسُـــمِ
وَمـــا سُـــؤالُ طَـــلَـــلٍ وَحُـــمَـــمِ
وَالـنُـؤيِ بَـعـدَ عَـهْـدِهِ الـمُـثَـلَّـمِ
غَـيـرُ ثَـلاثٍ فـي الـمَـحَـلِّ صُـــيَّـمِ
رَوائِـــمٌ أَوْ هَـــنَّ مِـــثْـــلُ الـــرُؤَّمِ
بَـعـدَ الـبِـلـى شِـــلْـوَ الـرَمـادِ الأَذْهَـمِ
فـي عَـرْصَـــةٍ هـاجَـتْ شُـــجونَ الـمُولَـمِ
كَـأَنَّـهـا بَـعْـدَ الـرِيـاحِ الـهُـجَّـمِ
وَبَـعِـدَ هَـذّاذِ السَـــحـابِ السُـــجَّـمِ
مِـنْ مَـرِّ أَعْـوامِ السِـــنـيـنَ الـعُـوَّمِ
مَـراجِـعُ الـنِـقْـسِ بِـوَحـيٍ مُـعْـجَـمِ
دارُ لُـهَـيّـا قَـلْـبِـكَ الـمُـتَـيَّـمِ
ذِكـرُ الـغَـوانـي أَيَّـمـا تَـوَهُّـمِ
أَزْمـانَ لَـيْـلـى عـامَ لَـيْـلـى وَحَـمـي
وَمـا الـتَصـابـي لِـلـعُـيـونِ الـحُـلَّـمِ
بَـعـدَ اِبْـيضـاضِ الشَـــعَـرِ الـمُـلَـمْـلَـمِ
إِلّا تَضـــالـيـلُ الـفُـؤادِ الأَهْـيَـمِ

غَـرّاءُ لَـمْ تَسـغَـبْ وَلَـمّـا تَسْـقَـمِ
وَلَـمْ يَـلُـحْـهـا حَـزَنٌ عَـلـى إبـنِـمِ
وَلا أَخٍ وَلا أَبٍ فَـتُسـهَـمِ
فَـهْـيَ كَـرِعـديـدِ الـكَـثـيـبِ الأَهْـيَـمِ
مَـوْصـولَـةُ الـمَـلـحـاءِ فـي مُسْـتَـعـظَـمِ
فـي كَـفَـلٍ بِـنَـحْـضِـهِ مُـلَـكَّـمِ
وَعَـثٍ كَـأَرْكـانِ الـنَـقـا الـمُـجْـرَنْـثِـمِ
إلـى سَـواءِ قَـطَـنٍ مُـوَكَّـمِ
رَيّـا الـعِـظـامِ فَـعْـمَـةُ الـمُـخَـدَّمِ
فـي صَـلَـبٍ مِـثْـلِ الـعِـنـانِ الـمُـؤْدَمِ
لَـيْـسَ بِـجُـعْـشـوشٍ وَلا بِـجُـعْـشُـمِ
تَـجْـلـو بِـعـودِ الإِسْـحِـلِ الـمُـقَـصَّـمِ
غُـروبَ لا سـاسٍ وَلا مُـثَـلَّـمِ
فـي سُـنَّـةٍ كَـالشَـمْـسِ لَـمْ تَـغَـيَّـمِ

وعند قراءة هذه المقطوعة من الأرجوزة، يُلتفت إلى أنّ العجّاج يستنكر على نفسه الوقوف على الأطلال، كما استنكر الأعشى قبلًا في نموذجه: "ما بُكاء الكبيرِ بالأطلال"؛ فالعجّاج يستلّ أنساق الوِقفة الطلليّة الموجودة في القصيدة العربيّة بعامّةٍ، ويضمّنها في أرجوزته، إلّا أنّ هذا الاستلال يُقرأ ضمن التشابه، والاختلافُ هو ما وراء هذا الاستلال وهذا التشابه؛ فالأعشى استنكر على نفسه بسبب كبره في السنّ كما سبق، أمّا العجّاج، فاستنكر على نفسه مقولة العاذلين الذين يريدونه أن يترك الرجز ويذهب إلى القصيد، كما سيأتي.

فهو يبيّن أنّه ظلّ في هذا الرسم لا يُبالي بلائميه عند قوله: "ظلِلتُ فيها لا أبالي لُوَّمي"، ومن الممكن تأويل هذا المكان الذي ظلّ فيه/ الطلل على أنّه الرجز الذي يكتفي به ولا يريد أن يغادره؛ ففيه كلّ معنى وكلّ

لفظٍ وليس بحاجةٍ إلى غيره، ولا يُبالي بذلك مقالة الناس حول الرجز أو نقدهم له بتركه، يُحيل إلى ذلك أسلوبُه الدفاعيّ في البيت الثالث والأربعين بعد المئة (العجّاج، 1995، صفحة 290):

وِشـــــاعِـرٍ آلــى بِـجَـهْـدِ الـمُـقْسَـــمِ
لَـيَـعضِـــــدنَّ بـــاطِـلـــي وَأَضَـــــمـــي
بِـــالـقَـــوْلِ وَالـــظَـــنِ لَـــهُ الـــمُـــرَجَّـــمِ
وَبِـــالأَمـــانـــي الـــتـــي لَـــمْ تُـــزْعَـــمِ
كَـمـــا تَـمَـنّـــى مـــارِثٌ فـــي مَـقْـطَـمِ
فَـــلَـــمْ يَـــزَلْ بِـــالـــقَـــوْلِ وَالـــتَـــهَـــكُّـــمِ
حَـتّـى الـتَـقَـيـنـا وَهْـوَ مِـثْـلُ الـمُـفْـحَـمِ
وَاَصْـــــفَـــرَّ حَـتّـــى آضَ كَـالـمُـبَـرْسَـــــمِ
وقَـــد رَأى دونِـــيَ مِـــنْ تَـــجَـــهُّـــمـــي
أَمَّ الـــــرُبَـــيْـــقِ وَالـــــرُوَيْـــقِ الأَزْنَـــمِ
فَـلَـمْ يُـلِـثْ شَـــــيْـطـانُـهُ تَـنَـهُّـمـي
صَـــــفْـعـي وَرَدّي بِـالـقَـوافـي الـحُـتَّـمِ

ويُقرأ بقاؤه في الطلل على أنّه بقاءٌ على رجزه حتّى لو كبرت منزلته الأدبيّة واشتهرت، ويؤكّد هذا هجوَه للشاعر بصيغة التنكير أعلاه؛ فالشاعر مَن يقول القصيد على أيّ بحرٍ كان، ويبيّن العجّاج أنّ أيّ شاعرٍ يريد به باطلًا وأضمًا (غضبًا) فإنّه لا بُدّ صائرٌ إلى أنْ يُفحَم ويسكت بقوافيه المتعاضدة المتماسكة، ولذلك، يبقى العجّاج على رجزه/ طلله لا يُبالي باللائمين؛ فالقوافي بين يديه طيّعةٌ ليّنة.

ويُلتفت إلى أنّ العجّاج ذكر ليلى، ووصفها، وتحدّث عنها، في مخالفةٍ صريحةٍ للاستنتاج المطروح بعد نموذجه الأوّل، ومع التدبّر في وصف ليلاه، يُنتبه إلى أنّه وصفٌ حسّيّ، ليس بالصورة المثيرة للشهوة، بل بالصورة الدقيقة للجسد، وبعد كلّ وصفٍ يأتي بتشبيهٍ وتصويرٍ من تصويرات الطبيعة، وكأنّه لا يقوى على

الانفكاك عنها، وهي صورةٌ تركّز على وصفٍ دقيقٍ لليلى، ولكنّها تتعامى عن وصف تأثيرها عليه، وقد نسي فِعْلَها فيه بسبب انشغاله بصنعته.

ومن هذين النموذجين للعجّاج، يُلحظ تكثيف العبارة لديه، ومحاولته إيصال المعنى، أو الصورة، بأقلّ عددٍ من الكلمات في السطر، ولكنّ رؤبة ابنه تظهر لديه العجلة في إحكام الأرجوزة في الوِقفة وفي المديح (رؤبة، 2008، صفحة 3/37): (الرجز)

هَـلْ تَـعْـرِفُ الـدارَ بِـذاتِ الـعَـنْـكَـثِ
داراً لِـذَاكَ الـرَشَـأِ الـمُـرَعَّـثِ
فِـي مُـرْشِـقـاتٍ كَـالـدُّمَـى لَـمْ تُـطْـمَـثِ
يَـخْـدَعْـنَ بِـالـتَـبْـرِيـقِ وَالـتَـأَنُّـثِ
بِـالضَـحْـكِ لَـمْـعَ الـبَـرْقِ وَالـتَـحَـدُّثِ
تَـأُلُّـقَ الـجِـنِّ بِـرَمْـلِ الأَدْأَثِ
إِنِّـي وَلَـيْـسَ الـجِـدُّ بِـالـتَـمَـكُّـثِ
مُـعـاجِـلٌ قَـبْـلَ اجْـتِـثـاثِ الـجُـثَّـثِ
تَـحْـبِـيـرَ حِـبْـرٍ لَـيْـسَ بِـالـتَـعـلُّـثِ
وَلا بِـتَـنْـفـاثِ الـرُقَـاةِ الـنُـفَّـثِ
وَالـقَـوْلُ مُـنْـسِـيٌّ إِذا لَـمْ يُـحْـرَثِ
لَـوْ كـانَ مِـنْ دُونِ جِـبـالِ الـعَـثْـعَـثِ
مـا اعْـتـاقَ مَـدْحِـي عَـنْـكَ مِـنْ تَـلَـبُّـثِ
فَـارْفَـعْ إِلـى مُـحَـمَّـدِ بْـنِ الأَشْـعَـثِ

وعند قراءة هذه الأسطر، يُنتبه إلى أنّ رؤبة وقف على الديار متعجّلًا، وفي هذا اختلافٌ عن كلّ النماذج التي طُرحت قبلًا، وربّما يكون السبب عائدًا إلى طبيعة الرجز الذي يحتاج إلى تكثيف المعنى ليلائم سطره الشعريّ، وتعجّله في الوقوف يوازيه تعجّله في المديح قبل اجتثاث الجُثّث، أو قبل نزول المنايا، ويبيّن رؤبة

سمات رجزه؛ فهو، على وعورته، ليس من كلام الرُقاة والكُهّان، وليس مخلّطًا غيرَ محكمٍ، فرؤبة يعرف كيف يمدح، لا يعوقه عن ذلك جبال العثعث، مؤكّدًا بذلك دقّةَ لفظه وصحّة عبارته.

وبعدُ، من قراءة هذه النماذج كلّها، فإنّ الاختلاف فيها يُقرأ في ما يمكن تسميته قصديّة الطلل، أو استغلال الطلل؛ فالراجزان؛ العجّاج وابنه، قصدا إلى الأطلال قصدًا واستغلّاها ليجعلا في رجزهما سمة القصيدة المؤسّساتيّة، ورؤبة، وإنْ كان مادحًا، فليس يُعرف له انتماءٌ سياسيّ واضحٌ نابعٌ عن عقيدةٍ؛ فقد مدح الأمويّين والعبّاسيّين، وهو كحال أبيه لم يكن في حياته شيءٌ ذو خطرٍ.

ومن المشروع التساؤل حول الفارق بينهما وبين عنترة، على سبيل المثال، الذي جرى تأويل طلله على أنّه الحرّيّة؛ ففي حينها لم ينتهِ الحديث إلى أنّ عنترة قد استغلّ الطلل كحال هذين الشاعرين، والإجابةُ عن هذا التساؤل تبيّن عن جزءٍ من منهج البحث في مراقبة الأنساق؛ فالفارق أنّ عنترة قصد الوقوف على الأطلال للبكاء المتضمّن فيها، ولكنّ معنى الحُرّيّة في الوقفة يؤوّله المتلقّي على أنّه صدر عن لاوعيه وعن عدم قصديّته لمعنى الحرّيّة، أمّا العجّاج ورؤبة، فكانت وقفتُهما مقصودةً لتخدم غرضًا معيّنًا، ألا وهو؛ بناء أرجوزةٍ تستوي مع القصيدة بأنساقها، والفارق في القراءة بين عنترة، على سبيل المثال، وهذين الراجزين هو فارقٌ في قراءة اللاوعي والمشاعر؛ فهما لا يكاد المتلقّي لرجزهما أنْ يشعر بما يشعر به عندما يقرأ شعرًا في الوقوف على الأطلال؛ لأنّ معنى البكاء عندهما ثانويّ.

والاختلاف بينهما وبين حسّان بن ثابتٍ عند قوله: "بطيبةَ رسمٌ للرسول..." يكمن في كون حسّان شاعر دولة الإسلام والمسلمين؛ ففي طلله حضورٌ جمعيٌّ، وبذلك، يصبح تحويل مفردات الطلل كلّها هيّنًا أمام أنساق المجتمع الإسلاميّ المتقبّل لها، ولذلك، لم ينظر النقّاد إلى حسّان على أنّه غيّر في الطلل أو بدّل، كما فعلوا عند أبي نُواسٍ، أمّا العجّاج وابنه فهما لا يمثّلان إلّا نفسيهما، وشعرهما لا ينبع من نفسٍ عقديّ أو طائفيّ، وإنّما من نفسٍ بدويّةٍ قصدت إظهار قدرتها على قول الرجز الذي يتماهى مع الشعر بأغراضه.

استغلال الطلل ثقافيًّا عند دعبلٍ الخُزاعيّ

يُعرَف عن دعبلٍ أنّه ينتمي إلى بيئةٍ شيعيّةٍ، وأنّ له تاريخًا من الفتك والمجون اختلفت أخبار الرواة فيه، وهذا الجانب الثاني جعل بعض النقّاد يقرأ في شعره معانيَ لم يقصدها، كما في قوله عندما رفض الوقوف على الأطلال (الشكعة، 1986، صفحة 337): (الطويل)

يَقولُ زِيــادٌ قِفْ بِصَـــــحْبِـكَ مَرَّةً عَلى الرَبْعِ، مـا لي وَالوُقوفَ عَلى الرَبْعِ
أَدِرْهــا عَلى فَقْـدِ الحَبيــبِ فَرُبَّمــا شَـــرِبْـتُ عَلى نَــأْيِ الأَحِبَّــةِ وَالفَجْعِ
فَمــا بَلَغَتْني الكَــأْسُ إِلّا شَـــرِبْتُهــا وَإِلّا سَـــقَيتُ الأَرْضَ كَأسَـــا مِنَ الدَمْعِ

ويقول الأديب مصطفى الشكعة في كتابه (الشعر والشعراء في العصر العبّاسيّ) إنّ دعبلًا في أبياته هذه "شارك أبا نُواسٍ في رفض الوقوف على الأطلال واستبداله ذكر الخمر بالوقوف على الربوع، حتّى نكاد نقع في لبسٍ تجاه الشاعرين الكبيرين وأيّهما كان البادئ في هذا الاتّجاه" (الشكعة، 1986، صفحة 337)، والحقّ أنّ الأديب كان دقيقًا عندما ذكر أنّ دعبلًا (رفض) الوقوف، لكنْ لا تتّضح معالم الدقّة عند مقارنة دعبلٍ بأبي نُواسٍ.

والسبب في أنّ الأديب لم يلتفت إلى قول دعبلٍ: "على فقد الحبيب"، ومعنى ذلك أنّ دعبلًا يرفض الوقوف على الطلل بسبب وجود همٍّ أكبر، وهذا المعنى نفسه عند امرئ القيس الذي قال: "دع عنك نهبًا صيح في حجراته"، ونفسه قول حسّان: "دع عنك دارًا عفا رسمها"؛ فدعبلٌ، ثَمّ، يرفض الوقوف؛ لأنّ لديه همًّا آنيًّا لمّا يصبحْ ذكرى، وهذا ليس رفضًا بالمعنى الذي هو عند أبي نُواسٍ.

وهناك خلطٌ آخر في المقارنة بين دعبلٍ وأبي نُواسٍ، وهو أنّ أبا نُواسٍ لم يرفض الوقوف على الأطلال حسبُ، بل دعا إلى تركها، ودعا إلى استبدال الخمر بها، كقوله: "دع الأطلال تسفيها الجنوب"، ودعا للسقيا لغير العلياء والسند؛ فأبو نُواسٍ رفضه رفضٌ صريحٌ ولا يوجد لديه همٌّ أكبر، كما كان عند امرئ القيس وحسّن ودعبل، وهو لا يرفض حسب، بل يدعو إلى ترك الأطلال.

وعَودًا إلى مضمون العنوان، عند القراءة في طلل دعبلٍ الشيعيّ، يُلفى أنّه قد غيّر من عناصر الطلل ليناص قضيّة آل البيت، مُستفيدًا من عنصر البكاء الذي هو من أساسات شعر الشيعة، مع أنّ دعبًلا لم يقفْ على الأطلال كما وقف غيره من الشعراء؛ فلا يكاد يكون له وقوفٌ في غير تائيّته المشهورة، وربّما يكون هذا السبب في شهرتها؛ لأنّ الأطلال، حتّى ذلك العصر، أصبح لها قيمةٌ جمعيّةٌ، وتمثّل رجعةً ثقافيّةً إلى العصر الجاهليّ.

يقول دعبلٌ (دعبل، 1962، صفحة 89): (الطويل)

مَدارِسُ آياتٍ خَلَتْ مِنْ تِلاوَةٍ وَمَنْزِلُ وَحْيٍ مُقْفِرُ العَرَصاتِ

لِآلِ رَسولِ اللهِ بِالخيفِ مِنْ مِنًى وَبِالرُكْنِ وَالتَعْريفِ وَالجَمَراتِ

دِيارُ عَلِيٍّ وَالحُسَيْنِ وَجَعْفَرٍ وَحَمْزَةَ وَالسُجّادِ ذي الثَفِناتِ

دِيارٌ عَفاها جَوْرُ كُلِّ مُنابِذٍ وَلَم تَعْفُ لِلأَيّامِ وَالسَنَواتِ

قِفا نَسأَلِ الدارَ الَّتي خَفَّ أَهلُها مَتى عَهْدُها بِالصَوْمِ وَالصَلَواتِ

وَأَينَ الأُلى شَطَّتْ بِهِمْ غُرْبَةُ النَوى أَفانينَ في الآفاقِ مُفْتَرِقاتِ

هُمُ أَهْلُ ميراثِ النَبِيِّ إِذا اِعتَزَوا وَهُمْ خَيْرُ قاداتٍ وَخَيْرُ حُماةِ

وَما الناسُ إِلّا حاسِدٌ وَمُكَذِّبٌ وَمُضطَغِنٌ ذو إِحْنَةٍ وَتِراتِ

وعند قراءة هذا النموذج يُلحظ أنّ دعبلًا استعمل عددًا من مفردات الحقل الطلليّ، مثل: "مدارس، مقفر، عرصات، ديار، عفاها، قفا، نسأل، الدار، شطّت"، وفي المقابل استعمل عددًا من مفردات الدين والشيعة، مثل: "آياتٍ –بمعنى آية القرآن وليس الأثر– تلاوة، وحي، آل رسول الله، الأسماء المذكورة، الصوم، والصلوات"، وبذلك، خلص دعبلٌ إلى طلليّةٍ يبكي فيها آل البيت مُستفيدًا من عنصر البكائيّة الطلليّة، فجاء طلله في غاية الإحكام، وغاية مطابقة الوظيفة التي أرادها له.

ومصطلح "استغلال" الطلل ملائمٌ لمثل هذه الوِقفة التي قرنت كلّ لفظٍ طللي بآخر عقديّ تشيّعيّ، وبذلك، طوّر دعبلٌ من الوِقفة الطلليّة مستغلًّا عناصرها، وليس كخَلَفِه الكميت؛ شاعر الهاشميّات الذي لم يوفّق بين البكاء على الأطلال وبكاء آل البيت؛ فآلى رفض الأطلال، حيث قوله (الكميت، 2000، صفحة 512):

(الطويل)

وَلَمْ يَتَطَرَّبْني بَنانٌ مُخَضَّبُ ولم يُلْهِني دارٌ ولا رَسْمُ مَنْزِلِ

وفكرة رفض الأطلال موجودةٌ في هاشميّاته، وليس هذا مثالًا شاذًّا، يظهر ذلك في قوله أيضًا (الكميت، 2000، صفحة 555): (الطويل)

وَلَمْ تَهِجْني الظُّؤارُ في المَنْزِلِ الـ ـقَفْرِ بُروكًا ما لَها رُكَبُ

فالكميتُ في هذا البيت يقرّر أنّ الظؤار التي هي الأثافيّ لا تهيج ذكراه في دعوةٍ منه إلى رفضها بسبب وجود همٍّ أكبر؛ فالأطلال، كما جرى تأكيد ذلك سابقًا، لا تُرفَض إلّا لهمٍّ أكبر، وهذا الهمّ هو بكاء آل البيت. وبعدُ، من الممكن ردّ قصيدة دعبلٍ إلى قصيدة حسّان بن ثابت: "بطيبة رسمٌ..."، والفارق بينهما أنّ وقت إنشاد حسّان لقصيدته كانت لا تزال الأمّة على رأيٍ واحدٍ، وبكاؤه بكاءٌ فطريٌّ طبيعيّ، وليس تجييشًا لمعتقداتٍ وتأليب الإحن في قلوب الشيعة، وأكبر دليلٍ على هذا التجييش أنّ شيعة العصر الحديث لا تزال تُنشد قصيدته في مجالس لطميّاتهم، ويبكون عليها أيّما بكاءٍ، وتحديدًا، عندما يذكر دعبلٌ قبور أئمّتهم، والفارق بين حسّان ودعبلٍ، أنّ في طلل حسّان مفارقةً في توظيف مفردات الطلل في وصف مشاعر الأمّة اميّة، أمّا دعبلٌ، فاستغلّ مفردات الطلل في بثّ معتقداته، المعتقدات التي يكون البكاء جزءًا منها؛ فمثّل هو الآخر مفارقةً في استغلال الطلل في سبيل نصرة فكرةٍ عقديّةٍ تجلّت لاحقًا في الشعر الصوفيّ الذي يؤمن بعض شعرائه بوَحدة الوجود، واستُغلّت في الشعر الحديث للربط بين الطلل والوطن المسلوب.

المطلب الثاني: اختلاف الوِقفة الطلليّة بين أبي تمّامٍ والمتنبّي

الطلل عند أبي تمّامٍ

يمثّل أبو تمّامٍ مرحلةً فارقةً في الشعر العربيّ؛ فكثيرٌ من النقّاد يرونه مجدّدًا ومبتدعًا في الشعر، ولكنّ الغذّامي، رائدَ النقد الثقافيّ في الوسط العربيّ، لديه رأيٌ مختلفٌ؛ فهو يراه شاعرًا رجعيًّا، فيقول: "ومن هنا فإنّ حداثيّة أبي تمّامٍ حداثةٌ شكليّةٌ، كما أنّ اتّخاذها نموذجًا للحداثة العربيّة يكشف عن مقدار العمى الثقافيّ الذي تُعاني منه هذه الحداثة" (الغذّامي، 2000، صفحة 182)، أمّا النسق المضمر عند أبي تمّام، فهو كما يقول: "ويقوم المديح المتلبّس بالهجاء كأساسٍ شعريٍّ إبداعيٍّ لديه، ولقد أعلن عن غايته الذاتيّة الانتفاع

ممّا يجعله واحدًا من هؤلاء، ولا يختلف عن السائد الرائج في زمانه، بل إنّه لم يبلغ مبلغ ذي الرمّة الذي تجنّب فنون السوق الرائج في زمانه" (الغذّامي، 2000، صفحة 182).

وقبل مناقشة الغذّامي برأيه من الممكن طرح قصيدةٍ مدحيّة لأبي تمّامٍ ومناقشتها وَفق رأيه ووَفق منهج البحث في كشف الأنساق (أبو تمّام، د. ت.، صفحة 157): (الخفيف)

مِن سَـــجـايـا الطُلولِ أَلّا تُجيبـا ... فَصَـــوابٌ مِنْ مُقْلَـةٍ أَنْ تَصـــوبـا

فَـاِسْـــأَلَنْهـا وَاِجعَـلْ بُكـاكَ جَوابًـا ... تَجِـدِ الشَـــوقَ ســـائِلًا وَمُجيبـا

قَـدْ عَهِـدْنـا الرُســـومَ وَهْيَ عُكـاظٌ ... غَفَـلاتُ الشَـــبـابِ بُـرْدًا قَشـــيبـا

أَكْـثَـــرَ الأَرْضِ زائِـــرًا وَمَـــزورًا ... وَصَـــعودًا مِنَ الـهَوى وَصَـــبوبـا

وَكِـعـابًـا كَـأَنَّـمـا أَلـبَسَـــتْـهـا ... وَصَـــعودًا مِنَ الـهَوى وَصَـــبوبـا

بَـيَّـنَ الـبَـيـنُ فَـقْـدَهـا قَـلَّـمـا تَـعْـ ... ـــــرِفُ فَقْـدًا لِلشَـــمْسِ حَتّى تَغيبـا

لَعِـبَ الشَـــيْـبُ بِـالمَفـارِقِ بَـل جَـدْ ... دَ فَـأَبْـكـى تُـمـاضِـــرًا وَلَـعـوبـا

خَضَـــبَـت خَـدَّهـا إِلى لُؤلُؤِ العِقْـ ... ـــــدِ دَمًا أَنْ رَأَتْ شَـــواتي خَضـــيبا

كُـلُّ داءٍ يُـرْجـى الـدَواءُ لَـهُ إلْـ ـــلا الفَظيعَيْنِ مِيتَـةً وَمَشـيبـا

يـا نَسـيـبَ الثَغـامِ ذَنْبُـكَ أَبْقى حَسَـنـاتي عِنْـدَ الحِسـانِ ذُنوبـا

وَلَـئِـن عِـبْـنَ مـا رَأَيْـنَ لَـقَـدْ أَنْـ ـــكَرْنَ مُسْـتَنْكَرًا وَعِبْنَ مَعيبـا

أَوْ تَصَـدَّعْنَ عَنْ قِلًى لَكَفى بِـالـ ـــشَـيْـبِ بَيْني وَبَيْنَهُنَّ حَسـيبـا

لَوْ رَأى اللَّهُ أَنَّ لِلشَـيْـبِ فَضْـلًا جـاوَرَتْـهُ الأَبْرارُ فـي الخُلْـدِ شـيبـا

كُـلَّ يَوْمٍ تُبْـدي صُـروفُ اللَيـالي خُـلُـقًـا مِـنْ أَبـي سَـعـيـدٍ رَغـيـبـا

طـابَ فـيـهِ المَـديحُ وَالِـتَـذَّ حَـتّـى فـاقَ وَصْـفَ الـدِيـارِ وَالتَشـبيبـا

لَو يُفـاجـا رُكْنُ النَسـيـبِ كَثيرٌ بِـمَـعـانـيـهِ خـالَـهُـنَّ نَسـيـبـا

غَـرَّبَـتْـهُ الـعُـلـى عَـلـى كَـثْـرَةِ الـنـا سِ فَـأَضْـحـى فـي الأَقرَبـينَ جَنيبـا

ويقول:

غَـزْوَةٌ مُـتْـبِـعٌ وَلَـوْ كـانَ رَأْيٌ لَـمْ تَـفَـرَّدْ بِـهِ لَـكـانَـتْ سَـلـوبـا

لو تُتبّع النسق المضمر وَفق منهج الغذّامي الديالكتيكيّ؛ فسيكون البحث عن نسق الهجاء أمام نسق المدح، وستكون القبحيّة الثقافيّة أعلى من القيمة الجماليّة الأدبيّة، ومن الممكن أنْ يُبتدَأ الكلام عن الطلول التي خاطبها وعبّر عن كونها لا تجيب وأنّ هذا الأمر من سجاياها؛ فهو كأنّه يخبّر الممدوح أنّ من سجاياه عدم استجابته لطلبه وسؤاله، ويقول أبو تمّامٍ للممدوح بكلّ صراحةٍ لم أكنْ أعرف قدرك حتّى غبت عنّي: "بيّن البين...".

وتتمّةً لهذه القراءة الافتراضيّة، لم يكتفِ أبو تمّامٍ من وِقفته الطلليّة ذات النسق الهجائيّ، بل جاوزها إلى الشيب، وبكى نفسه أمام هذا الممدوح؛ ليُظهِر تقصير الممدوح فيه، ولم يتفطّن أبو تمّامٍ إلى أنّ ما يجري عليه من الشيب سيجري على ممدوحه، ولمّا أراد أنْ يمدحه بيّن أنّه مُجتَنَبٌ من الناس؛ فهو يخبر، بصراحةٍ، ممدوحه أنّه جنيبٌ من أقرب الناس إليه، ولمّا مدحه مدح رجلًا باطشًا شديد الفتك ودمويّ، وهو رجلٌ يُلغي الآخر؛ فهو متفرّدٌ برأيه لا يُشاوِر غيره في إشارةٍ إلى نسق إلغاء الآخر الذي تحدّث عنه الغذّاميّ في معرِض

كلامه عن أبي تمّامٍ. ومثلُ هذه القراءة النسقيّة المُفترَضة وَفق منهج الغذّامي ليست مبالغةً، وإنّما هي وصفٌ لما هو عليه منهجه بالفعل، وآية ذلك طريقة تناوله لقوله في ممدوحه القاضي أحمد بن دُؤاد:

(الطويل)

وَلَوْ كانَتِ الأَرْزاقُ تَأْتي عَلى الحِجى هَـلَـكْـنَ إِذَنْ مِـنْ جَـهْـلِـهِـنَّ الـبَـهـائِـمُ

إذ يقول الغذّامي في قراءة هذا البيت: "وفي هذه الأبيات يضع أبو تمّامٍ معادلة النصّ المدائحيّ التي تضع شخصين في مناقضةٍ منطقيّةٍ، أحدهما يملك العقل والآخر يملك المال، على أنّ مالك المال لا يملك عقلًا، بينما صاحب العقل لا يملك مالًا، ويقول إنّ المال نقيض العقل، ولو كان العقل شرطًا في الغنى لهلكت البهائم إذن، وهذا معناه أنّك أيّها الممدوح أشبه ما تكون بالبهيمة..." (الغذّامي، 2000، صفحة 184).

وبعدُ، فإنّ ما عُرض وَفق منهج الغذّامي، كان لا بُدّ من عرضه حتّى ينماز هذا البحث عن الحكم المستبق بوسمه على أنّه تابعٌ لمنهج الغذّامي؛ فقد صارت كلمة (النسق) مصاحبةً لحكمٍ سلبيٍّ مسبقٍ في الوسط البحثيّ إزاء طريقة تناول الغذّامي للأدب، وإنْ كان ثَمّ في الجانب النظريّ عنده ما يمكن الاستفادة منه، وفيه عددٌ من الإحالات المفيدة غير قليلٍ.

أمّا قراءة أنساق أبي تمّامٍ في الوقفة الطلليّة، وَفق منهج البحث، فهي كالآتي:

- في مطلع القصيدة يستلّ أبو تمّامٍ نسق الصمت الطلليّ في مخاطبة دياره، وهذا الصمت هو نفسه الذي جرت معاينته عند امرئ القيس وعنترة والنابغة وغيرهم؛ فهذا النسق ليس مُبتدعًا؛ ليهجو الممدوح، بل هو من أنساق الثقافة العربيّة، ويُلحظ أنّ أبا تمّامٍ يقف على النسق وحيدًا بلا رفقةٍ أو صاحبين يُعينانه، وأنّه وظّف الفلسفة في طلله عند كلمة: "صواب"، والجناس بين: "صواب وتصوبا"؛ فالحداثة شكليّةٌ، ولكنّ الثقافة مستلّةٌ من أنساق القصيدة العربيّة التقليديّة.

- ولا يكون أبو تمّامٍ "رجعيًّا" كما ذكر الغذّامي؛ فالتغيير الذي أحدثه أبو تمّامٍ على مستوى الشكل ليس قليلًا، وهو، في عصره، تغييرٌ كبير؛ لأنّ العرب أكثر ما يعنيهم اللفظ، أمّا المعاني، فهي مطروحةٌ على الطريق.
- تُلحظ المقابلة التي أنشأها أبو تمّامٍ في بيته الثاني بين جدليّة السؤال والجواب، ويجعل جواب الطلل البكاء، ولكلّ بكاءٍ في أيّ طللٍ سببٌ يُبحَث عنه في ثنيّات القصيدة، وبكاء أبي تمّامٍ هو بكاءٌ على الدهر والزمن، وبكاءٌ على الغربة النفسيّة التي حقّقها تقلّب الدهر والزمن.
- ويمارس أبو تمّامٍ طقس التذكّر الطلليّ حتّى يصل إلى قوله: "بيّن البين..."، وهذا البيت يشي بأنّ أبا تمّامٍ يشعر بتقلّب الدهر والزمن عليه على سواءٍ، هذا التقلّب الذي حقّق له غربةً نفسيّة؛ فلا يشعر الإنسان بالغربة إلّا بعد مضيّ سني عمره واجدًا نفسه واحدًا متفرّدًا ما يُحيل إلى وحدانيّته وعدم وقوف الخليلين المعتادين معه.
- وبعد هذا الإحساس بالزمن، يبدأ أبو تمّامٍ في البكاء على الشيب، وموضع هذا البكاء غريبٌ في ظاهره في قصيدةٍ مدحيّةٍ، ولكنْ عندما تُدرَس غربة أبي تمّامٍ ويُلتفَت إليها يُنتبه حينها أنّ هذا الشيب إنّما هو معادلٌ موضوعيٌّ لحتميّة الدهر ومضيّ الزمن ما يُحيل إلى قوله: "كلّ داءٍ...".
- ويُزاد سببٌ آخر لكره أبي تمّامٍ للشيب الذي يُعادل الزمن وتقلّب الدهر، وهذا السبب يكمن في أنّ الدهر جعله وحيدًا؛ فتماضر ولعوب غادرتاه وفارقتاه، والنساء الملاح والحسان فارقْنه أيضًا، ما يشي مرّةً أخرى بوحدانيّته.
- وفي قول أبي تمّامٍ: "لو رأى الله أنّ للشيب فضلًا" إعلانٌ لانتهاء حجّته في ذمّ الشيب؛ فلمّا أحكم الذمّ بدأ بالمدح، وفي قوله: "كلّ يومٍ تُبدي صروف الليالي..." يبيّن أبو تمّامٍ أنّ قيمة الدهر إيجابيّةٌ للرجال الذين يُعادلونه بالعلوّ ولكنْ في مجالٍ آخر، وهو مجال المُلك والسياسة؛ فأبو تمّامٍ، ثَمّ، يستأنس بممدوحه، ما يُبعده عن العلاقة المشبوهة التي ذكرها الغذّامي بين أبي تمّامٍ والممدوحين، وعن كونه لا يملك المال؛ ولكنّ أبا تمّامٍ كان يبحث عن نظرائه في العلوّ والرفعة والسموّ، ويستأنس بهم مادحًا إيّاهم.

- وأبو تمّامٍ، لشدّة حماسته في مدح ممدوحه، فضح الشعراء من دون أن يقصد في قوله: "طاب فيه الوصف والتذّ حتّى فاق وصف الدار..."؛ فهو يقرّر بأنّ الشعراء يلتذّون في الوقوف على الأطلال، ويستعينون بها على قضاء همومهم، وهذا البيت من أكثر الأبيات التي تُعين على فهم الوقوف الطلليّ نفسيًّا.
- وبعد ذلك، يمدح أبو تمّامٍ وحدانيّة ممدوحه وتفرّدها، الوحدانيّة التي يشعر بها هو أيضًا؛ فممدوحه غرّبته العلى، ولو مات بمرو لمات غريبًا، وهو لا يشاور أحدًا؛ لأنّ رأيه أعلى كعبًا من غيره، وبه جرأةٌ لا يُضاهيه بها الفرسان.
- ولوحة الشيب عند أبي تمّامٍ هي في الاستئناس بممدوحه والترفيه عنه وممازحته؛ فيرى أبو تمّامٍ أنّ الدهر والزمن المذمومين عنده مذمومان عند ممدوحه، وفي الوقف نفسه، يُثير شجون ممدوحه ويشبع حاسّة الذوق عنده بهذه اللوحة الطريفة.
- وتجدر الإشارة إلى أنّ أبا سعيدٍ الثغريّ؛ الممدوح هو من قبيلة طيء كحال مادحه أبي تمّامٍ، ما يؤكّد استئناس أبي تمّامٍ به على مستوى الصلة أيضًا.

وبعد ما جرى طرحه أعلاه، يُنتبه إلى أنّ أبا تمّامٍ يستأنس بممدوحيه في علاقةٍ تتجاوز المال في كثيرٍ من الأحوال، ويُلحظ أنّ قراءة الغذّامي قراءةٌ منقوصةٌ لا تكترث لتاريخيّة النسق، وهي تتجاوز البيئة التي صدر عنها النسق، ولا تنظر إلّا للنصّ؛ فالممدوح أيًّا كان وفق منهجه هو مغفّلٌ مهجوّ، والمادح خبيثٌ يبيع شعره ويهجو في آنٍ؛ فلم يلتفت الغذّامي إلى أنّ أبا تمّامٍ عندما قال: "ولو كانت الأرزاق تجري..." كان يمدح قاضيًا، بل لم يذكر اسم الممدوح، في إغفالٍ مهمٍّ لمتلقّي نقده؛ فالقاضي أحمد بن دؤادٍ مرجعيّةٌ علميّةٌ معروفةٌ في زمنه ما يشير إلى أنّه يملك "عقلًا"، وليس كما ذكر الغذّامي.

وفي قراءةٍ أخرى لطلل أبي تمّامٍ للتأكيد على نظرته المتشائمة للدهر يُمكن أنْ يُلتفت إلى هذا المثال الذي وقف فيه على الأطلال بعد أنْ تأخّر سيب ممدوحه (أبو تمّام، د. ت.، صفحة 311): (الكامل)

قِفْ بِـالطُّلولِ الـدارِســـاتِ عُلاثـا أَمسَـــتْ حِبـالُ قَطينِهِنَّ رِثـاثـا
قَسَـــمَ الزَمـانُ رُبوعَها بَيْنَ الصَـــبا وَقَـبـولِـهـا وَدَبـورِهـا أَثْـلاثـا
فَتَـأَبَّدَتْ مِنْ كُـلِّ مُخْطَفَـةِ الحَشـــا غَـيْـداءَ تُـكْسـى يـارَقًـا وَرُعـاثـا
كَالظَبْيَةِ الأَدْماءِ صـــافَتْ فَارْتَعَتْ زَهْرَ الـعَرارِ الـغَضِّ وَالـجَـثْـجـاثـا
حَتّى إِذا ضَـــرَبَ الخَريفُ رِواقَـهُ ســـافَـتْ بَـريـرَ أَراكَـةٍ وَكَـبـاثـا
سَـــيّـافَـةُ اللَحَظـاتِ يَغْـدو طَرْفُها بِـالسِـــحْرِ في عُقَـدِ النُهى نَفّـاثـا
زالَـتْ بِـعَيْنَيْـكَ الـحُمولُ كَـأَنَّـهـا نَـخْـلٌ مَـواقِـرُ مِـنْ نَـخـيـلِ جُـواثـا
يَـوْمَ الـثُـلاثـا لَـنْ أَزالَ لِـبَـيْـنِـهِـم كَـدِرَ الـفُـؤادِ لِـكُـلِّ يَـوْمٍ ثُـلاثـا
إِنَّ الـهُـمـومَ الـطـارِقـاتِـكَ مَـوْهِـنًـا مَنَـعَـتْ جُفونَـكَ أَنْ تَـذوقَ حَثـاثـا
وَرَأَيْتَ ضَـــيْفَ الهَمِّ لا يَرْضـــى قِرًى إِلّا مُـداخَـلَـةَ الـفَـقـارِ دِلاثـا
شَـــجْعـاءَ جِرَّتُهـا الـذَميـلُ تَلوكُـهُ أُصُـــلًا إِذا راحَ الـمَـطِـيُّ غِـراثـا

وفي هذه القصيدة، يحاول أبو تمّامٍ الوقوف على الأطلال كوقفة الجاهليّين؛ فالطلول ثَمّ دارسةٌ، أغارتْ عليها ريحا الشرق والغرب، وسبق القول عن ريح الشرق إنّها محبوبةٌ عند العرب، أمّا ريح الغرب، فهي مكروهةٌ حالها كحال الشمال، ومصداق ذلك قول الرسول، صلّى الله عليه وسلّم: "نُصرت بالصبا وأُهلكت عاد بالدبور" (الأصفهاني، 1417 هـ، صفحة 162)، ويُلحظ أنّ فعل تقسيم الريحين منسوبٌ إلى الزمن ما يؤكّد مُذهبَ البحث في قراءة وقفته الطلليّة السابقة.

والوِقفة تنبني على نوعين من المشاعر، ونوعين من الذكرى؛ جيّدةٍ، وسيّئةٍ، يؤكّد ذلك أنّ الظبية ارتاعت زهر العرار الطيّب وزهر الجثجاث المرّ في إشارةٍ إلى نفسه، وأبو تمّامٍ يتابع الحمول التي زالتْ أمام عينيه ولا يفصّل في المتابعة غير ذكر اليوم الذي رحلوا فيه.

وبما أنّ الوِقفة تنطوي على نوعين من الذكرى؛ الجيّدة والسيّئة، وأنّ أبا تمّامٍ يستبطئ ممدوحه فمن البدهيّ أن يُلغي أبو تمّامٍ الذكرى الجيّدة ويعيد إحياء الذكرى السيّئة أمام ممدوحه حتّى يفطن لمراده، وأنْ يذكر الناقة التي قلّ ذكرها في العصور اللاحقة للعصر الجاهليّ، والتي سبق التبيان إلى أنّها معادلٌ للهمّ؛ فذكر أبو تمّامٍ أنّ هذه الناقة طلبت ممدوحه (أبو تمّام، د. ت.، صفحة 315):

طَلَبَت فَتى جُشَمِ بنِ بَكرٍ مالِكًا ضِرغامَها وَهِزَبرَها الدِلهاثا

وفي إعادة إحياء الذكرى السيّئة، يقول (أبو تمّام، د. ت.، صفحة 321):

يا مالِكَ اِبنَ المالِكينَ أَرى الَّذي كُنّا نُؤَمِّلُ مِنْ إِيابِكَ راثا
لَولا اِعتِمادُكَ كُنتُ ذا مَندوحَةٍ عَن بَرقَعيدَ وَأَرضِ باعينَاثا
وَالكامِخِيَّةُ لَمْ تَكُنْ لي مَنزِلًا فَمَقابِرُ اللَذّاتِ مِنْ قَبْراثا
لَم آتِها مِنْ أَيِّ وَجْهٍ جِئْتُها إِلّا حَسِبتُ بُيوتَها أَجداثا

فأبو تمّامٍ يخبر ممدوحه أنّ سَيبه قد راث؛ من التريّث والبطء، واستعمال عبارة "إيابك راثا"، تُحيل إلى مطلع القصيدة: "أمست حبال قطينهنّ رثاثا"؛ فالوصل المنقطع بين القطين والطلل هو عينه المكافأة الماليّة المنقطعة عن أبي تمّامٍ، لذلك، يشرع بعدها مباشرةً في وصف ذكراه السيّئة في أرض الكامخيّة مُستعطفًا إيّاه.

وبعدُ، فإنّ قراءة الوقفة الطلليّة لأبي تمّامٍ يُلحظ فيها مراقبة أبي تمّامٍ للدهر وتقلّبه، وأبو تمّامٍ يستأنس بممدوحيه، ويتأدّب في خطابهم كما تأدّب في مخاطبة مالك بن طوقٍ؛ ممدوحه في القصيدة أعلاه: يا مالك ابن المالكين..."، ومن السذاجة الظّن أنّ وراء هذا المدح نسقًا مضمرًا من الهجاء.

وعند قراءة هاتين الوِقفتين الطلليّتين في ضوء الشعر الجاهليّ يُلحظ أنّ أبا تمّامٍ استفاد من طرائق الشعراء الجاهليّين في الوقوف على الأطلال أكثر من معاصريه في العصر العبّاسيّ؛ فهو استعار فكرة الصمت النسقيّ للطلل منهم، وذكر أحوال الطلل القديمة من امتلاء الأهل فيه، وذكر تعاور الأرياح على الطلل، والحيوانات التي تربع على الأطلال آكلةً ما ينبت فيها، وذكر الناقة التي تضرب الفيافي لتصل إلى الممدوح، ما يشي بأنّ لأبي تمّامٍ رجعةً ثقافيّةً، كما ذكر الغذّامي، لكن ليس بالمنهج الذي ساقه؛ فرَجعته الثقافيّة مقترنةٌ بالصياغة والأسلوب، ما يؤكّد أنّ أبا تمّامٍ يحترم عمود الشعر العربيّ، ولا يتجاوزه، وإنّما حداثته كانت على مستوى الألفاظ والمحسّنات وبعض أفكار المنطقيّين التي وُجدت على طلله وسائر شعره، كما جرى تِبيان ذل

الطلل عند المتنبّي

عند قراءة طلل المتنبّي يُلحظ اختلافٌ بينه وبين أبي تمّامٍ واختلافٌ أكبر بينه وبين الجاهليّين؛ فطريقة المتنبّي في الوقوف فريدةٌ تختلف عن نظرائه؛ فهو يبتغي هندسة قصيدته لتخرج بالصورة الإبداعيّة عنده، ولكنّ هذه الإبداعيّة أثّرت في جودة الصورة الطلليّة فمثّلت انزياحًا عن مثيلاتها، ومن ذلك قوله (المتنبّي، 1983، صفحة 97) (البسيط)

دَمْعٌ جَرى فَقَضـــى في الرَبْعِ ما وَجَبا لِأَهْـلِـهِ وَشَـــفـى أَنّـى وَلا كَـرَبـا
عُجْنـا فَـأَذْهَـبَ مـا أَبْقى الفِراقُ لَنـا مِـنَ الـعُـقـولِ وَمـا رَدَّ الـذي ذَهَـبـا
سَـــقَـيْـتُـهُ عَـبَـراتٍ ظَـنَّـهـا مَـطَـرًا سَـــوائِلًا مِنْ جُفونٍ ظَنَّهـا سُـــحُبـا
دارُ الـمُـلِـمِّ لَـهـا طَـيْـفٌ تَـهَـدَّدَنـي لَيلًا فَمـا صَـــــدَقَـتْ عَيني وَلا كَـذَبـا

وعند قراءة هذا النموذج للمتنبّي يُلحظ أنّ عنصر التذكّر غير موجودٍ، وأنّ الوِقفة تظهر فيها الصنعة من طريقة ترتيب الوقفة: "فأذهب ما أبقى الفراق لنا من العقول وما ردّ الذي ذهبا"، فالوقفة ثَمّ عقليّةٌ لا يمكن التفاعل معها، أو الإحساس بها، ويظهر عنصر الرفقة عند المتنبّي في قوله: "عجنا"، ولا يظهر في غير هذا الموضع، ما يشي إلى كونه وحيدًا ولكنّه يضخّم من نفسه، وهذا ممّا ليس معهودًا في النماذج التي طُرحت، وفي البيت الثالث مبالغةٌ غير محمودةٍ بجعل دموعه مطرًا مؤدّاها تضخيم نفسه، وهو يستغفل الطلل ولا يعامله باحترامٍ، ويظهر أنّ المتنبّي يجعل نفسه مركزًا والملمّ تابعًا.

والطلل مصنوعٌ عند المتنبّي ليصل به إلى ذكر الفتاة ثمّ إلى تحويل الفتاة إلى ممدوحٍ، كما في تتمّة القصيدة أعلاه (المتنبّي، 1983، صفحة 98):

مَرَّتْ بِنـا بَيْنَ تِرْبَيهـا فَقُلْـتُ لَهـا مِنْ أَيْنَ جـانَسَ هَـذا الشـــادِنُ العَرَبـا
فَاِسْـتَـضْـحَكَتْ ثُمَّ قالَتْ كَالمُغيثِ يُرى لَيْثَ الشَـرى وَهْوَ مِنْ عِجْلٍ إِذا اِنْتَسَـبا
جاءَتْ بِأَشْجَعَ مَن يُسْمى وَأَسْمَحَ مَنْ أَعْطى وَأَبْلَغَ مَنْ أَمْلى وَمَن كَتَبـا
لَو حَـلَّ خـاطِرُهُ في مُقْعَـدٍ لَمَشـــى أَو جـاهِلٍ لَصَـــحـا أَو أَخرَسٍ خَطَبـا

وفي قصيدةٍ أخرى، يُلحظ أنّ الوِقفة عند المتنبّي غرضها الإتيان بمعانٍ جديدةٍ، ولو كان ذلك على حساب الصورة العامّة للوِقفة الطلليّة؛ فالمهمّ أنْ يأتي المتنبّي بالمعنى الجديد وفق التقليد العربيّ للقصيدة، يقول (المتنبّي، 1983، صفحة 356): (الطويل)

وَفاؤُكُما كَالرَبْعِ أَشْـــجاهُ طاسِـــمُهْ بِأَنْ تُسْـــعِدا وَالدَمْعُ أَشْـــفاهُ ســـاجِمُهْ
وَما أَنا إِلّا عاشِـــقٌ كُلُّ عاشِـــقٍ أَعَقُّ خَليلَيْـهِ الصَـــفِيَّيْنِ لائِمُـهْ
وَقَـدْ يَتَزَيّـا بِـالـهَوى غَيْرُ أَهْلِـهِ وَيَسْـــتَصْـــحِبُ الإِنْســـانُ مَنْ لا يُلائِمُهْ
بَليـتُ بِلى الأَطْلالِ إِنْ لَمْ أَقِفْ بِهـا وُقوفَ شَـــحيحٍ ضـــاعَ في التُرْبِ خاتِمُهْ
كَئيبًـا تَوَقّـاني العَواذِلُ في الهَوى كَمـا يَتَوَقّى رَيِّضَ الخَيـلِ حـازِمُـهْ
قِفي تَغْرَمِ الأَولى مِنَ اللَحْظِ مُهْجَتي بِثـانِيَـةٍ وَالمُتْلِفُ الشَـــيْءَ غـارِمُـهْ
سَـــقـاكِ وَحَيّـانـا بِـكِ اللَّهُ إِنَّمـا عَلى العيسِ نَوْرٌ وَالخُـدورُ كَمـائِمُـهْ

وفي هذه الأبيات، يبيّن المتنبّي أنّ له صاحبين من المفترض أنْ يعيناه، ولكنّه يقول لهما: "أعقّ خليليه الصفيّين لائمه"، ويقول: "ويستصحب الإنسان من لا يلائمه"؛ فجعل من أحد خليليه لائمًا له، وهذا غير معهودٍ في الوِقفة الطلليّة؛ فوجود الرفقة مؤدّاه المساعدة لا العذل، وعندما قال العجّاج: "ظللتُ فيها لا أبالي لوّمي" فإنّه لم يحدّد نوع اللائمين، ولم يشرْ إلى كونهم رفقته، والمتنبّي يُعلي من قيمة العذل في الوِقفة؛ لأنّه مشغولٌ بالخصومات التي يعدّ لها كما يظهر في آخر القصيدة (المتنبّي، 1983، صفحة 259):

غَضِـــبْتُ لَـهُ لَمّـا رَأَيتُ صِـــفاتِـهِ بِلا واصِـــفٍ، وَالشِـــعْرُ تَهذي طَماطِمُهْ

في غمزٍ ولمزٍ واضحين إلى مَن حول سيف الدولة، ويُعلي المتنبّي من قيمة حزنه؛ فهو يُتوقّى منه لاكتئابه، غير أنّ هذه الطريقة لا ترد عند غيره، والشعراء تحاشوا عن ذكر حزنهم بهذه الطريقة، أمّا عنصر الزمان لديه فهو مبهمٌ غير واضحٍ؛ ففي الأبيات الأربعة الأولى لا يوجد تذكّر، ولا ذكرٌ للمحبوبة، ثمّ في البيت الخامس يُفاجأ المتلقّي بوجودها عند قوله: "قفي"، ما يشي بأنّ المحبوبة ظاعنةٌ منتقلةٌ عنه، ولكنّه بدلًا من أنْ يبكي عليها يبقى يصف المحبوبة بأحلى الصفات حتّى يقول (المتنبّي، 1983، صفحة 257):

إذا ظَـفِرَتْ مِـنْـكِ الـعُـيـونُ بِـنَـظْـرَةٍ أَثــابَ بِـهــا مُـعـيِـي الـمَـطِـيّ وَرازِمُــهْ
حَبيــبٌ كَـأَنَّ الحُسْـــنَ كــانَ يُحِبُّــهُ فَـآثَرَهُ أَو جارَ في الحُسْـــنِ قـاسِـــمُـهْ

فالمحبوبة عند المتنبّي نفسها الممدوح، والطلل وسيلةٌ لاستجلاب هذا الممدوح ليس أكثر حتّى تخرج القصيدة ببناءٍ هندسيّ، ولذلك، لا يكون عنصر الزمن لديه واضحًا بفعل أنّ الطلل تذكّرٌ ماضويٌّ أمّا المديح، فآنيٌّ. ومن المعاني التي جهد بها المتنبّي وحاول فيها إحكام صنعته والاطمئنان إلى وقفته قولُه:

بَليـتُ بِلى الأَطْلالِ إِنْ لَمْ أَقِفْ بِهــا وُقوفَ شَــحيحٍ ضــاعَ في التَربِ خاتِمُهْ

وهو معنًى جديدٌ، يؤكّد أنّ المتنبّي يقف على الأطلال ليثبت نفسه شعريًّا ليس غير، ولكنّه أوقع نفسه في مأزقٍ جعل من هذا البيت محلّ أخذٍ وردٍّ؛ فقال نقّاده: "أراد التناهي في إطالة الوقوف فبالغ في تقصيره؛ وكم عسى هذا الشحيح بالغًا ما بلغ من الشُحّ، وواقعًا حيثُ وقعَ من البُخل أنْ يقف على طلب خاتمه، والخاتم أيضًا ليس ممّا يَخْفى في التُرْب إذا طُلِب، ولا يعسُر وجوده إذا فُتّش" (الجرجانيّ، د. ت.، صفحة 471)، وحاول الجرجاني أنْ يتوسّط للمتنبّي وينصف له، فقال: "وإنما يريد لأقفَنّ وقوفًا زائدًا على القدْر المعتاد خارجًا عن حدّ الاعتدال، كما أنّ وقوف الشحيح يزيد على ما يُعرَف في أمثاله، وعلى ما جرت به العادة في أضرابه" (الجرجانيّ، د. ت.، صفحة 471)، وكلام الجرجانيّ يوافق حال المتنبّي؛ فالمتنبّي لم يكنْ يريد الاعتدال في المعنى، بل التطرّف، ما ضيّع عليه صلته بشعر الأقدمين مختلفًا عن نظيره أبي تمّامٍ الذي كان في شعره رجعةٌ حقيقيّةٌ لشعر الجاهليّين.

وبعدُ، إنّ قراءة الطلل في مفهوميه؛ الواسع والضيّق، وقراءة شعر حسّان وصمتِ لبيد والأعشى والنابغة الجعديّ وتميم بن مقبلٍ، وقراءة العجّاج ورؤبة ودعبلٍ وأبي تمّامٍ والمتنبّي، إنْ هي إلّا قراءةٌ في التشابه والاختلاف، وقد تبيّن أنْ كثيرًا من آراء الباحثين قد تكون منقوصةً أو مجانبةً للصواب؛ لأنّهم يقرؤون الطلل عند شاعرٍ واحدٍ، أو من جهةٍ واحدةٍ، غير أنّه لا يمكن تحديد مفهوم الطلل إلّا بقراءته قراءةً واسعةً، ولا يمكن تحديد معناه عند الشاعر إلّا بقراءته قراءةً ضيّقةً، وكثيرٌ ما يعمد باحثون متميّزون إلى قراءة قصيدةٍ ما في

جانبها الثقافيّ متجاوزين مطلع القصيدة ورحلة الناقة؛ فهم يتجاوزون الجانب الفنّيّ لأنّهم لا يرون فيه قيمةً مضافةً لبحثهم، كما صنع الناقد الثقافيّ يوسف عليمات، على سبيل المثال، حين كتب عن اعتذاريّات النابغة فبدأ من صُلب المعلّقة، مع أنّ الطلل فيه شيءٌ من الاعتذار في معناه المضمر، كما سبق تِبيان ذلك بصورةٍ موجزة.

ومع أنّ في هذا الفصل انزياحًا ظهر حين نوقشت أطروحة الغذّامي؛ فإنّه كان انزياحًا لا بدّ منه؛ لتمييز الفرق بين ما يسير عليه هذا البحث، وَفق المنهج المبتدع في الفصل الأوّل، وما هو عليه منهج الغذّامي، ولإبعاد الشبهة عن أنْ يكون هذا البحث بحثًا في القُبحيّة الثقافيّة، كما هو الحال عند الغذّامي.

وأخيرًا، إنّ كثيرًا من الدراسات ما تأتي على صورة دراسة "الطلل عند المتنبّي"، أو "الطلل عند أبي تمّام"، أو أيّ شاعرٍ آخر، وعند مطالعة هذه الدراسات يكتفي الباحثون بأنّ هذا الشاعر أو ذاك استلهم تقاليد الأطلال من الأوّلين من دون تِبيان طريقة الاستلهام أو الكيفيّة، وهذا ما يدأب البحث لتبيانه.

الفصل الثالث

الاختلاف الكبير للطلل عند شعراء العصر الأمويّ

بعد أنْ جرى تناول الاختلاف الكُبار بين الطلل في الحضارات الإنسانيّة العامّة وفي الشعر العربيّ، والاختلاف الأكبر بين بعض الإسلاميّين المخضرمين والعبّاسيّين، فإنّه ستجري قراءة الاختلاف الطلليّ الكبير بين شعراء العصر الواحد.

ووقع الاختيار على العصر الأموي؛ لأنّه أيسر العصور في تقسيم معظم شعرائه إلى شرائح محدّدةٍ؛ فثَمّ شعراء الحجاز الذين يظهر في غزلهم سمةٌ تختلف عن سمة شعراء بني عُذرة، وهاتان الشريحتان تختلفان عن شعراء القصر الأمويّ، غير أنّ هناك شرائح أخرى لم تُذكر ظهرت في هذا العصر، مثل الشعراء المعارضين السياسيّين، وشعراء الشيعة والمذاهب الأخرى، وعدم ذكرهم رهينٌ بمباشرة شعرهم وقلّة إنتاجهم مقارنةً بغيرهم من شعراء البيئات الأخرى.

المبحث الأوّل: الطلل عند شعراء الحجاز

المطلب الأوّل: الطلل عند عمر بن أبي ربيعة

مثّل شعر عمر بن أبي ربيعة انعكاسًا حضاريًّا للترف الذي يعيشه؛ فجاء شعره مرآةً لحياته المترفة المنعّمة، وإنْ كان عفيف النفس كما أنبأت عنه محبوبته "ثريّا" في بعض المصادر التي سيُشار إليها، إلّا أنّ شعره يعكس بُعدًا سياسيًّا مضمرًا، وهو؛ أنْ يكون شاعرٌ مثله قرشيٌّ حجازيٌّ يقول الشعر في اللهو والغزل فهذا يعني أنّه جرى إسكاته سياسيًّا بالقوى التي تُوصف اليوم بـ"الناعمة"؛ فعمر، وحاله كعامّة الحجازيّين المتلقّين لشعره آنذاك، أُسكتوا بالمال والترف والفراغ، فانشغل عن قضايا السياسيّين ومشكلات الدولة الإسلاميّة غير عابئٍ بها، ولذلك، يُقرأ النسق السياسيّ المضمر في شعره كلّه على أنّه السكوت عن هذا الواقع، كما سكت المخضرمون عن الوقوف على الأطلال في أثناء تقلّبات الحضارة.

أمّا طلل عمر بن أبي ربيعة، فدقيق الوصف، يُنبئ أنّ مَن يقف عليه شاعرٌ عربيٌّ يتغزّل بامرأةٍ عربيّةٍ معروفٍ نسبها؛ فلمّا مات عمر "حزنت عليه نساء مكّة، وكانت إحداهنّ بالشام فبكت وجعلت تقول: مَن لأباطح مكّة؟ ومَن يمدح نساءها ويصف محاسنهنّ؟" (العقاد، 1951، صفحة 24)، وهذان السؤالان التاريخيّان يُشيران إلى كون الغزل ذا أهمّيّة كبرى في بلاد الحجاز، والعقّاد عندما عرض لموضوع ديوان عمر، وعن الاستغراب الظاهريّ الذي قد ينشأ جرّاء قراءته؛ وهو كلّه في الغزل، بيّن حال العلماء والفقهاء والأمراء الذين كانوا يحبّون شعر الغزل ويميلون إليه ويحفظونه في ذلك العصر، ومن ذلك قصّة عبد الله بن عبّاس ونافع بن الأزرق المشهورة؛ فيعقّب العقّاد بعدها قائلًا: "فالعصر الذي يكون هذا شأن الغزل عند علمائه وأمرائه وأصحاب المروءة فيه لا جرم يكون الغزل حاجةً من حاجاته التي لا يُشبع منها" (العقاد، 1951، صفحة 24).

وهذه التقدمة تُعين على قراءة طلل عمر بن أبي ربيعة، ومن ذلك قوله (عمر بن أبي ربيعة، د. ت.، صفحة 21): (الخفيف)

ما عَلى الرَسْمِ بِالبُلَيَّيْنِ لَوْ بَيْـ ... ـنَ رَجْعَ التَسْليمِ أَوْ لَوْ أَجابا
فَإِلى قَصْرِ ذي العُشَيْرَةِ فَالطا ... ـئِفِ أَمْسى مِنَ الأَنيسِ يَبابا
موحِشًا بَعْدَما أَراهُ أَنيسًا ... مِنْ أُناسٍ يَبْنونَ فيهِ القِبابا
أَصْبَحَ الرَبْعُ قَدْ تَغَيَّرَ مِنهُمْ ... وَأَجالَتْ بِهِ الرِياحُ التُرابا
فَتَعَفّى مِنَ الرَبابِ فَأَمْسى الـ ... ـقَلْبُ في إِثرِها عَميدًا مُصابا
وَبِما قَدْ أَرى بِهِ حَيَّ صِدْقٍ ... كامِلِ العَيْشِ نِعْمَةً وَشَبابا
وَحِسانًا جَوارِيًا خَفِراتٍ ... حافِظاتٍ عِنْدَ الهَوى الأَحْسابا
لا يُكَثِّرْنَ في الحَديثِ وَلا يَنْـ ... ـبَعْنَ يَنعَقْنَ بِالبِهامِ الظِرابا
طَيِّباتِ الأَرْدانِ وَالنَشْرِ عينًا ... كَمَهاالرَمْلِ بُدَّنًا أَتْرابا
إِذ فُؤادي يَهْوى الرَبابَ وَيَأبى الـ ... ـدَهْرَ حَتّى المَماتِ يَنْسى الرَبابا
ضَرَبَتْ دونيْ الحِجابَ وَقالَتْ ... في خَفاءٍ فَما عَيِيتُ جَوابا
قَد تَنَكَّرْتَ لِلصَديقِ وَأَظهَرْ ... تَ لَنا اليَوْمَ هِجْرَةً وَاِجْتِنابا

قُلتُ لا بَلْ عَداكِ واشٍ فَأَصْبَحْ م ـــــــتِ نَوارًا مـا تَقْبَلينَ عِتـابـا

ومن هذه الوِقفة، يُلحظ أنّ الشاعر خاطب قصرًا، وهو لا يخاطب قصور مملكةٍ أو حضارةٍ، بل قصر أهلٍ مترفين، ويطرح عمر موضوع الصمت النسقيّ؛ فالطلل لا يجيبه ولا يرجّع صدى تسليمه عليه، وهذا الطلل كان يحوي القباب ما يرمز إلى حضارته وعظم بنائه، ويشير عمر إلى ترف الحيّ واصفًا إيّاه "كامل العيش"، وأنّ نساءه محفوظات النسب عربيّات.

وعمر يتعشّق، كما يرد في القصيدة، الرباب، ويبيّن أنّ جرح هجرها إيّاه دامٍ، ويبيّن لها لاحقًا أنّه لن ينساها حتّى الممات، وعمر ثَمّ يُسمِع محبوبته كلامًا ويقرّعها بصورةٍ لطيفةٍ؛ فبعدما أحرج الرباب، ضربت بينه وبينها حجابًا وقالت له: أنت الذي هجرت وتنكّرت وليس كما تدّعي، لكنْ ينبّئ عمر المتلقّي أنّه "لم يعيَ جوابًا"، وليس كحال ذلك الربع الذي يقصدها به، فقال: "لو أجابا"، ما يصل إلى قوله: أنتِ المخطئة التي تستمعين لأقوال الوشاة فلم تعودي تتحمّلين عتاب محبّتي بسبب ما تسمعينه منهم عنّي.

وبعد هذه القراءة، فإنّه يُلتفت إلى أنّ مَن أراد القراءة لعمر وحجاجه مع أيّة فتاةٍ فعليه أنْ يفترض دائمًا أنّ عمر هو المُخطئ، وأنّ عمر يضع محبوباته في حالة التبرير والشكّ بأنفسهنّ؛ ذلك لأنّه ربيَ معهنّ ويعرف كيف يخاطبهنّ ويعاملهنّ، وليس من قليلٍ إذن أنْ تصرخ امرأةٌ من الشام عند موته: "مَن لأباطح مكّة؟"؛ فعمر استطاع أنْ يبرز أنوثة المرأة ودلالها كما هو ظاهرٌ في طلله الذي يعكس بُعدًا حضاريًّا جماليًّا لروّاده؛ فلم يعد مجرّد مكانٍ للبكاء.

ويُروى أنّ ثريّا محبوبة عمر بعدما طلّقها زوجها سهيلٌ، أو مات عنها، طلبت إلى أمير المؤمنين الوليد بن عبد الملك أن يسدّد لها دينًا، فسألها أنْ تروي له من شعر عمر، فقالت: "أَمَا إنّه رحمه الله كان عفيفًا، عفيف الشعر، أروي له قوله..." وسردت الأبيات السبعة أعلاه، حتّى وصلت إلى قوله: "حافظاتٍ عند الهوى الأحسابا"؛ ففطن الوليد إلى أنّ الثريّا تعرّض به لأنّ له أمًّا أعرابيّة، بعدما عرّض هو بعلاقة عمر بها

(الحصريّ، د. ت.، صفحة 1/290)، وهذه القصّة تكشف عن دقّة عمر في وقوفه على الطلل، واختياره عباراتٍ ثقافيّةً تعكس البيئة التي ينتمي إليها، مبيّنًا قُدسيّة النسب العربيّ.

المطلب الثاني: الطلل عند الأحوص الأنصاريّ

عند مطالعة سيرة الأحوص، يُلتفت إلى وجود اختلافٍ جوهريٍّ بينه وبين عمر بن أبي ربيعة؛ فهما، وإنْ كان شعرهما في الغزل، إلّا أنّ الأحوص طمع في الولاية وفي أنْ يكون أحد أرباب السياسة، ومن ذلك قصّته مع أبي بكرٍ بن عبد العزيز بن مروان إذ قدم إلى المدينة وجاءه الأحوص فطلب إليه أن يكون من حاشيته فوافق، ثمّ لمّا خرج الأحوص قال له بعض من عنده: "تُقْدِم بالأحوص الشامَ وبها من ينافسك من بني أبيك وهو من الأُفُن والسَفَهِ على ما قد علمتَ فيعيبونك به"، فلمّا عاد أبو بكرٍ للقائه حاول إهداءه بعض الدنانير والأثواب يسترضيه بها، وأخبره أنّه يريد أنْ يستأذن أمير المؤمنين بقدومه، ففطن الأحوص إلى أنّ أبا بكرٍ لا يريد منه أنْ يأتي، ولمّا علم عمر بن عبد العزيز قصّته، وكان واليًا على المدينة، استرضاه بمئة دينارٍ وبضعة أثوابٍ على أنْ يكفّ الأحوص لسانه عن عِرض أبي بكرٍ (الأحوص، 1990، صفحة 208).

ومن هذه السيرة يُلتفت إلى أمرين مهمّين؛ أنّ في الأحوص، على خلاف عمر، ميلًا إلى الإمرة والسياسة، وأنّ فيه سفهًا يُعرَّض به، وهذا السفه منبعه أنّه كان شديد الهجاء لمن يغضبه، وكانت تُتّقى سورات غضبه، ومن ذلك يُقرأ استرضاء عمر بن عبد العزيز له، ولكنّه مع ذلك عرّض بأبي بكرٍ بقصيدته المدحيّة التي يقول فيها (الأحوص، 1990، صفحة 207): (الكامل)

يـا بَـيْـتَ عـاتِكَـةَ الـذي أَتَـعَـزَّلُ ... حَـذَرَ الـعِـدى وَبِـهِ الـفُـؤادُ مُـوَكَّـلُ
أَصْـــبَحْتُ أَمْنَحُكَ الصُـــدودَ وَإِنَّني ... قَسَـــمًـا إِلَيـكَ مَعَ الصُـــدودِ لأَمْيَـلُ
وَلَـقَـدْ نَـزَلْـتَ مِـنَ الـفُـؤادِ بِـمَـنْـزِلٍ ... مـا كـانَ غَـيْـرُكَ والأَمـانَـةِ يَـنْـزِلُ
وَلَقَدْ شَـــكَوْتُ إِلَيْكَ بَعْضَ صَـــبابَتي ... وَلَمـا كَتَمْـتُ مِنَ الصَـــبـابَـةِ أَطْوَلُ
فَصَـدَدْتُ عَنْكَ وَما صَـدَدْتُ لِبُغْضَـةٍ ... أَخْشـــى مَقـالَـةَ كـاشِـــحٍ لا يَعْقِـلُ
هَلْ عَيْشُـــنـا بِكَ في زَمـانِكَ راجِعٌ ... فَلَقَـدْ تَـقـاعَسَ بَـعْـدَكَ الـمُـتَـعَلِّـلُ

إنّي إذا قُلْتُ اسْتَقامَ يَحُطُّهُ خُلْفٌ كَما نَظَرَ الخِلافَ الأَقْبَلُ
لَو بِالذي عالَجْتُ لِينَ فُؤادِهِ فَأَبى يَلينُ بِهِ لَلانَ الجَنْدَلُ
وَتَجَنُّبي بَيْتَ الحَبيبِ أَوَدُّهُ أُرْضي البَغيضَ بِهِ حَديثٌ مُعضِلُ
وَلَئِنْ صَدَدْتُ لأَنْتَ لَولا رِقْبَتي أَهْوى مِنَ اللائِي أَزورُ وَأَدْخُلُ
ذَهَبَتْ بَشاشَتُهُ وَأَصْبَحَ ذِكْرُهُ حَزَنًا يُعَلُّ بِهِ الفُؤَادُ وَيُنْهَلُ
إِلّا تَذَكُّرَ ما مَضى وَصَبابَةً مُنِيَتْ لِقَلبٍ مُتَيَّمٍ لا يَذْهَلُ

أمّا التعريض فذكر عمر بن عبد العزيز أنّه كان عند قوله (الأحوص، 1990، صفحة 214):

وَأَراكَ تَفْعَلُ ما تَقولُ، وَبَعْضُهُمْ مَذِقُ اللِسانِ يَقولُ ما لا يَفْعَلُ

وعند تحليل هذه الوِقفة الطلليّة، يُستنتج أنّها ليست وِقفةً عاديّةً، وفيها من القطيعة النسقيّة ما هو لافتٌ؛ فالأحوص استخدم مفرداتٍ ومصطلحاتٍ كثيرةً يبيّن فيها صدوده عن هذا المنزل مع حبّه له، بل مع عظم محبّته له، ثمّ يبكي شبابه بصورةٍ تُظهر أنّه شيخٌ طاعنٌ، وأنّ أيّام اللهو انقضت، ما يمثّل سؤالًا نسقيًّا عن سبب بكائه.

ويُقرَأ هذا المنزل على أنّه المنزلة السياسيّة التي تغيّاها وطلبها إلى نفسه بصحبته لأبي بكرٍ، وهذا ما يفسّره الفعل "أصبح"؛ فهو بدأ بالصدود حديثًا وليس من زمنٍ غابرٍ؛ فهذا الفعل يفيد التحوّل من حالةٍ إلى أخرى، أمّا عبارة "حذر العدى"، فتشير إلى حاشية أبي بكرٍ، وهذا الإنعام في الإعراض مع الإنعام في الودّ يشير إلى رغبته التي كانت ملحّةً في السياسة، أمّا الصدود، فهو إحباطه الناتج عن الرفض.

وتمثّل لوحة البكاء على الشباب إعلانًا لانتهاء مرحلة الطيش والسفه اللتين عُيّر بهما؛ فالأحوص معروفٌ بالنسيب والهجاء، وببكائه على الشباب يبيّن أنّه تجاوز هذه المرحلة، وأصبح مسؤولًا وقادرًا على تولّي زمام الأمور، ومع ذلك، لم يُقلِّدْ ما أراد، ويمثّل مدح عمر بن العزيز في القصيدة امتدادًا للنسق الطلليّ؛ فهو يمدح من جهةٍ، ولا يزال يشغل أبو بكرٍ بالَه من جهةٍ أخرى، كما شغله في الطلل، ويشير البيت الأخير إلى ذلك.

وحتّى تستقرّ القراءة على ما هي عليه، من الممكن قراءة نموذجٍ طلليٍّ آخر للأحوص، حتّى تُدرَك بالفعل القطيعة النسقيّة في هذا الطلل عن غيره، إذ يقول الأحوص مادحًا عبد العزيز بن مروان وهو في حلوان (الأحوص، 1990، صفحة 109): (البسيط)

أَقْوَتْ رُواوَةُ مِنْ أَسْـــماءَ فَالسَـــنَدُ فالسَـــهْبُ فالقاعُ مِنْ عَيرَينِ فَالجُمُدُ
فَعَرْشُ خـاخٍ قِفـارٌ غَيْرَ أَنَّ بِـهِ رَبْـعًـا أَقـامَ بِـهِ نُـؤْيٌ وَمُـنْـتَضَـــدُ
وَسُـــجَّـدٌ كـالحَمـامـاتِ الجُثومِ بِـهِ وَمُـلْـبِـدٌ مِـنْ رَمـادِ القِـدرِ مُـلْـتَـبِـدُ
وَقَـدْ أَراهـا حَـديـثًـا وَهْـيَ آهِـلَـةٌ بِهـا تَواصَـــلَ ذاكَ الجِزعُ فـالعَقَـدُ
إِذِ الهَوى لَمْ يُغَيِّرْ شَـــعْـبَ نِيَّتِـهِ شَـــكْسُ الخَليقَـةِ ذو قـاذورَةٍ وَحَـدُ
يَظَـلُّ وَجْـدًا وَإِنْ لَمْ أَنْوِ رُؤيَتَـهـا كَـأَنَّـهُ إِذْ يَـرانـي زائِـرًا كَـمِـدُ
فَيـا لَـهـا خُلَّـةً لَوْ أَنَّـهـا بِـهَوًى مِنْهـا تُثيبُـكَ بِـالوَجْـدِ الـذي تَجِـدُ
قامَتْ تُريكَ شَـــتيتَ النَبْتِ ذا أُشُـــرٍ كَـأَنَّـهُ مِنْ سَـــواري صَـــيِّفٍ بَرَدُ
أَهْـدى أَهِلَّتَـهُ نَوْءُ السِـــمـاكِ لَهـا حَتّى تَنـاهَـتْ بِـهِ الكُثْبـانُ والجَرَدُ
وَمُقلَتَـيْ مُطْفِـلٍ فَرْدٍ أَطـاعَ لَـهـا بَـقْـلٌ وَمَـرْدٌ ضَـــفـا مُـكّـاؤُهُ غَـرِدُ
يَـزيـنُ لَـبَّـتَـهـا دُرٌّ تَـكَـنَّـفَـهُ نُظّامُـهُ فـأَجـادوا السَـــرْدَ إِذْ سَـــرَدوا
دُرٌّ وَشَـــذْرٌ وَيـاقوتٌ يُفَضِّـــلُـهُ كـأَنَّـهُ إِذ بَـدا جَمْرُ الغَضـــا يَقِـدُ
وَقَدْ عَجِبْتُ لِما قَالَتْ بِذي سَـــلَمٍ وَدَمْعُهـا بِسَـــحيقِ الكُحْـلِ يَطَّرِدُ
قـالَـتْ أَقِمْ لا تَبِنْ مِنّـا فَقُلْـتُ لَهـا إِنّي وَإِنْ كُنْـتُ مَلْعوجًـا بِيَ الكَمَـدُ
لَتـارِكٌ أَرْضَـــكُمْ مِنْ غَيْرِ مَقْلِيَـةٍ وَزائِـرٌ أَهْـلَ حُـلْـوانٍ، وَإِنْ بَـعُـدوا
إِنّي وَجَـدِّكِ يَـدْعوني لِأَرْضِـــهِمُ قُرْبُ الأَواصِـــرِ وَالرِفْـدُ الـذي رَفَـدوا

ويُلتفت في هذه الوقفة إلى أنّ الأحوص حشد عناصر الطلل جميعًا، ثمّ لمّا فرغ ذكر وجده إليها، ثمّ انتقل إلى وصف أسنانها: "قامت تُريك..."، ووصف ريقها ومقلتيها وغير ذلك وصفًا يبيّن للمتلقّي أنّه لمّا فارقها فإنّه فارقها إلى رجلٍ يستأهل هذا الفراق، وهو فراقٌ بغير كُرهٍ.

وهذه الوِقفة تُعين على تفسير الوِقفة الأولى؛ ففي الوِقفة الأولى ترك الأحوص المنزل وهو يرغب فيه أشدّ الرغبة، ولم يصف فتاةً بعينها، وبيّن أنّه لا يريد ترك ذاك المنزل بإلحاحٍ وكأنّه أُكره على ذلك، ولم يصف المنزل بالخواء والإقفار كما وُصف في هذه الوِقفة، وفي هذه الوقفة بيّن أنّه ترك الفتاة باختياره وليس عن إكراهٍ، وزيارته لأهل حلوان التي تقع في مصر مع ابتعادها عنه يفسّره حبّ السياسة ومحاولة التقرّب من السياسيّين، وليس أنّه يريد الأعطيات حسب.

ويبيّن الاختلاف بين الوِقفتين القطيعة النسقيّة في الوِقفة الأولى؛ فهي تمثّل مرحلةً انفصاليّةً في الوِقفة الطلليّة، وهذه المرحلة نتجت جرّاء مشاعر الخذلان التي تعرّض لها الأحوص في سبيل الوصول إلى السلطة والحكم، وهو بذلك يختلف عن عمر الذي كان طلله وموضوع قصائده المرأة حسب، ولا يعنيه شيءٌ غيرها.

المطلب الثالث: الطلل عند العرجيّ

يعدّ العرجيّ خليفة عمر بن أبي ربيعة؛ فلقصّة بكاء النسوة الثكالى على عمر، واللائي صِحن: "مَن لأباطح مكّة؟..." تتمّةٌ، وتتمّة هذه القصّة أنّه قيل للمرأة التي تبكي عمر: "إنّ فتًى من ولد عثمان بن عفّان قد نشأ على طريقته وأنشدها بعض كلامه فتسلّت وقالت: هذا أجلّ عوضٍ، وأفضل خلفٍ، فالحمد لله الذي خلف على حرمه وأمّته مثل هذا" (العقاد، 1951، صفحة 24).

وهذا الفتى الذي أتى من صُلب عثمان ما هو إلّا العرجيّ، الذي كان، كحال سلفه، جميلًا مترفًا؛ فجاء طلله بسماته متشابهًا مع طلل عمر، وقصائده بموضوعاتها؛ من الوِقفة الطلليّة إلى آخرها في النسيب وذكر المرأة وذكر أيّامه معها كانت كقصائد عمر.

وشخصيّة العرجيّ تتماهى مع الأحوص في جانبٍ آخر؛ فهو طامعٌ في الملك، ولكنّه زاهدٌ بحكمة الأمراء والولاة الموجودين، ما أدّى إلى صراعاتٍ بينه وبينهم أدّت إلى مقتله؛ فلذلك، يُقرأ صمت العرجيّ عن الواقع السياسيّ وعن الاتّصال بالخلفاء على أنّه اعتراضٌ على حكمهم، وزهدٌ بالولاة، ولذلك، كانت الوِقفة الطلليّة خاصّةً بنسائه، وهي، كوِقفة عمر، قصيرةٌ وسريعة.

فمن وِقفاته الطلليّة قوله (العرجيّ، 1956، صفحة 20): (الطويل)

أَلا أَيُّهـا الرَبْعُ الـذي خَفَّ أَهْلُـهُ وَأَمْسـى خَلاءً مُوحِشًـا غَيْرَ آهِـلِ
هَـلَ انْـتَ مُنَبِّي أَيْنَ أَهْلُـكَ ذا هَوًى وَأَنْـتَ خَبيرٌ لَوْ نَطَقْـتَ لِسـائِـلِ
لِعِزّانَ سـارُوا أَمْ لِحَرْبٍ تَيَمَّمُوا لَـكَ الوَيْـلُ أَمْ حَلُّوا بِقَرْنِ المَنـازِلِ
وَأَيَّ بِـلادِ اللَّهِ حَـلُّـوا فَـإِنَّـنـي عَلى العَهْـدِ راعٍ لِلخَليطِ المُزايِـلِ
فَقـالَ رَفيقي مـا الوُقوفُ بِمَنْزِلٍ وَنُؤْيٍ كَعِنْوانِ الصَـحِيفَـةِ مـاثِـلِ
بِنَعْفِ اللِوى قَـدْ غَيَّرَ القَطْرُ عَهْـدَهُ مَعَ المُورِ، أَو نَسْـجُ الصَـبا وَالشَـمائِلِ
تَعـاوَرَهُ العَصْـرانِ حَتّى كَـأَنَّمـا يُغَرْبَـلُ أَعْلى تُرْبِـهِ بِـالمَنـاخِـلِ
وَكُـلُّ هَزيمِ الرَعْـدِ جَوْنٍ مُجَلجِـلٍ لَـهُ هَيْـدَبٌ دانٍ مِنَ الأَرْضِ هـاطِـلِ
فَلَسْـتَ وَلَوْ أَنْباكَ عَمَّنْ سَـأَلْتَـهُ سِـوى حَزَنٍ مِنْهُمْ طَويـلٍ بِنـائِـلِ
فَكُنْ حازِمًا وَامْنَحْ وَصـالَكَ وَاصِـلًا لَكَ الخَيْرُ وَاصْـرُمْ حَبْلَ مَنْ لَمْ يُواصِـلِ
فَقُلـتُ لَـهُ حُـبُّ القَتُولِ وَتِربِهـا رُضَـيّا وَرَبِّ العَرْشِ يا صـاحِ قاتِلي

وفي هذه الوِقفة عددٌ من الاختلافات النسقيّة، كقوله: "لك الويل"؛ فالمعهود أنّ الشعراء يحترمون الطلل، كقول امرئ القيس: "ألا انعم صباحًا أيّها الربع وانطقِ"، ولا يدعون على الطلل، والظاهر أنّ هذه الدعوة ليست مقصودةً، بل مبعثها شدّة اللهفة بسبب انقطاع صاحب الوِقفة عن المتحمّلين الظاعنين؛ فلا يعرف مصيرهم، وعدم معرفة المصير شكّل له قلقًا كبيرًا ترجمه صاحبه الذي استنكر عليه الوِقفة في هذا الطلل البالي.

والصاحب الذي يقف مع الشاعر على الطلل إمّا أن يلوم الشاعر بسبب إشفاقه عليه، أو يعينه على بكائه ويحاول التسرية عنه، ولكنّه في هذا المقطع يُظهر صاحبه الحزم، ويأمر بالفراق؛ فهذا الصاحب يمثّل العرجيّ نفسه الذي يعيش مشاعر متقلقلةً إزاء كبريائه ورحيل هذه المحبوبة إلى وجهةٍ لا يعلمها؛ ففي مقابل دعوته على الطلل "لك الويل" يدعو له صاحبه "لك الخير".

وبهذه القراءة، يتكوّن اختلافٌ بين عمر والعرجيّ، وهو أنّ عمر اكترث للمرأة واهتمّ بها وبمشاعرها أكثر من نفسه، وجعل المرأة متكلّمًا ومتدلّلًا في شعره، ولكنّ العرجيّ اهتمّ بصورته، ولم يكترث للمرأة وطللها كاكتراث

عمر بها؛ فالطللان، من النظرة الأولى، متشابهان، ولكنّ الانزياحات النسقيّة الصغيرة هي التي تغيّر المعنى وتبني وجهة النظر تجاه كلّ واحدٍ منهما.

ولو جرى الرجوع إلى سيرة العرجي التي انتهت بمقتله، للفتت سيرته من يقرأها؛ فهي تفسّر كبرياءه في وِقفته الطلليّة، وفيها أنّ العرجيّ شبّب بأمّ محمّد بن هشامٍ المخزوميّ وبزوجه وبأخته؛ لأنّ هشام بن عبد الملك، أمير المؤمنين آنذاك، لم يُسند إلى العرجيّ ولايةً مع صلة القربى بينه وبين أمير المؤمنين، وتحيّن محمّد بن هشامٍ فرصةً للقبض على العرجيّ والزجّ به في السجن، فلمّا كان ما أراد سَجَنَه، وذهب به إلى بطحاء مكّة فجُلد وصُبّ الزيت على رأسه وبقي في الشمس ساعاتٍ، وعاد إلى سجنه حتّى مات (العرجيّ، 1956، صفحة 13).

والعرجيّ صاحب نسبٍ في قُصيّ، وله قرابةٌ مع أمير المؤمنين؛ فلم يغضب له أحدٌ من القوم أو من القصر فأنشد (العرجيّ، 1956، صفحة 34): (الوافر)

أَضـــــاعوني وَأَيَّ فَتًى أَضـــــاعوا لِـيَـوْمِ كَـريـهَـةٍ وَسَـــــدادِ ثَـغْـرِ
وَخَـلَّـوْنـي لِـمُـعْـتَـرَكِ الـمَـنـايـا وَقَـدْ شَـــرَعَـتْ أَسِـــنَّتُـهـا لِنَحْري
كَـأَنّـي لَـمْ أَكُنْ فـيـهِمْ وَسَـــيـطًـا وَلا لـي نِسْـــبَـةٌ فـي (آلِ عَـمْـرِو)

وهذه الأبيات تكشف عن الشخصيّة التي قالت للأطلال: "لك الويل"، ولو كان على سبيل اللهفة، وتكشف عن كبريائه الذي تزعزع جرّاء ما حدث معه.

وبعد قراءة طللي عمر والعرجيّ المترفين على حدةٍ وطلل الأحوص المادح على حدةٍ، يُلتفت إلى أنّ الوِقفة الطلليّة لا تكون جادّةً إلّا في إطار القصيدة المؤسّساتيّة التي تتعالق فيها أنساق السلطة، وحبّ السياسة؛ فكأنّ في الطلل حنينًا إلى أصله، ألا وهو؛ بكاء الممالك.

المبحث الثاني: شعراء الغزل العذريّ

يعدّ ظهور شعراء الغزل العذريّ مُشكلًا في الشعر العربيّ؛ فهم مجموعةٌ من الشعراء ظهرت في مكانٍ محدّدٍ، وهو؛ قبيلة بني عذرة، وعاودت الانحسار بنهاية العصر الأمويّ تقريبًا، ولشعرهم سماتٌ محدّدةٌ تكاد تكون تامّة التشابه من قصّةٍ إلى أخرى، وحاول الناقد عبد القادر القطّ تفسير وجود هذه الطائفة من الشعراء معتمدًا على أقوال سابقيه؛ فبرّر وجودهم دينيًّا، واجتماعيًّا، وسياسيًّا.

أمّا التفسير الدينيّ، فهو أنّ هؤلاء الشعراء تحرّجوا من ذكر أوصاف المحبوبة تُقيةً وورعًا، وأمّا التفسير الاجتماعيّ، فهو أنّ الأعراف لم تُبِحْ للشعراء وصل محبوباتهم، وكانت أمورهم الاجتماعيّة في البادية أعقد منها في المدن، أمّا التفسير السياسيّ، فقوامه اليأس الناشئ عن عزل أهل البادية عن الحياة السياسيّة، مع قلّة الترف الذي تحصّلوا عليه مقارنةً بمن هم في المدن الحجازيّة؛ فاجتمع للشعراء اليأس؛ بسبب انتقال مركز السياسة إلى الشام، والفقر؛ بسبب عدم الاكتراث لأمرهم (القطّ، 1987).

وعرض القطّ للأطلال عند العذريّين، وبيّن الاختلاف بينهم وبين الجاهليّين؛ فالطلل عند الجاهليّ: "كان يثير عند الشاعر من الحنين أكثر ممّا يثير من الحزن؛ لأنّه صورةٌ متجدّدةٌ في كلّ موسمٍ ترتبط بالحياة والحركة..." (القطّ، 1987، صفحة 103)، وأمّا عند العذريّين، فالطلل: "طلل نفسيٌّ، إنْ صحّ هذا التعبير، وشعورٌ دائمٌ بالقهر المفروض والفقد الدائم في وجدان الشاعر نفسه" (القطّ، 1987، صفحة 103)، وبهذين الاقتباسين، يُنتبه إلى أنّ القطّ أدرك أنّ ثَمّ اختلافًا في الوِقفة الطلليّة من حيث الجوهر، واختلافًا آخر من حيث الكمّ؛ فالجاهليّون وقفوا على الأطلال أكثر بسبب كون الإقفار متجدّدًا من موسمٍ إلى آخر، أمّا العذريّون، فهم كما يقول القطّ في موضعٍ آخر: "والشاعر سواءٌ طالت القصيدة أم قصرت يقصد في أغلب الأحيان إلى موضوعه دون مقدّماتٍ كتلك المقدّمات المألوفة في كثيرٍ من القصائد الجاهليّة. على أنّه في بعض الأحيان يبدأ بما يبدو أنّه اتّباعٌ لتقاليد القصيدة الجاهليّة، فيقف على الأطلال، لكنّه وقوفٌ قصيرٌ سريعٌ لا يصف مظاهر الطلل ولا يشبّهه بتلك المشبّهات المألوفة..." (القطّ، 1987، صفحة 138).

ورؤية القطّ لطلل الجاهليّين والعذريّين، بالصورة العامّة، موفّقةٌ، أمّا الجاهليّون، فلا يمكن الجزم بأنّهم احتاجوا إلى طللٍ فعليٍّ، أو إلى موسمٍ معيّنٍ، بل يكفي استذكارهم بمخيّلتهم أطلالًا لمحبوباتهم والبكاء عليها، ولا يمكن الفصل بين البكاء والذكرى؛ فالوِقفة، عند الجاهليّ أو غيره، مزيجٌ بين هذين العنصرين. ومن جهةٍ أخرى، لا يمكن التسليم بمقولة القطّ عن الطلل عند العذريّين تسليمًا تامًّا؛ ذلك أنّ بعض الشعراء العذريّين لم يلتزموا بالأسس المعروفة عن الغزل العذريّ؛ فنحوا بقصائدهم منحًى آخر كمدح الولاة والملوك، ومثل هذه القصائد المدحيّة تحتاج إلى مقدّمةٍ مؤسّساتيّةٍ، أي؛ إلى مقدّمةٍ طلليّةٍ، كما سيأتي.

وزيادةً على الأمور المذكورة أعلاه في مناقشة مقولات عبد القادر القطّ، فإنّه تجدر الإشارة إلى أنّ أيّ حديثٍ عن الطلل من دون ردّه إلى مفهومه الواسع الفضفاض، من حيث ارتباطه بالممالك والملوك والقصور والسياسة، سيبقى منقوصًا أو مبتورًا بحاجةٍ إلى أصله؛ ذلك أنّ الطلل متورّطٌ بالسياسة منذ نشأته، ولا يمكن تفسير ظهوره إلّا بها.

المطلب الأوّل: الطلل عند كثيّر عزّة

من الممكن عرض طللين لكثيّرٍ، وقراءة الاختلاف بينهما، وأوّل طللٍ عذريٍّ قد يكون الأشهر في الشعر العذريّ، وهو قول كثيّرٍ (كثيّر عزّة، 1971، صفحة 95): (الطويل)

خَـلـيـلَـيَّ هَـذا رَبْـعُ عَـزَّةَ فَـاعْـقِـلَا ... قَلوصَـــيْكُمـا ثُمَّ ابْكِيـا حَيْـثُ حَلَّـتِ
وَمُسّـــــا تُرابًا كَـانَ قَدْ مَسَّ جِلْـدَهـا ... وَبِيتـا وَظَلّا حَيْـثُ بـاتَـتْ وَظَلَّـتِ
وَلا تَيْـأَســـــا أَنْ يَمْحُوَ اللهُ عَنْكُمـا ... ذُنوبًـا إذا صَـــلَّيتُمـا حَيْـثُ صَـــلَّـتِ
وَمـا كُنْـتُ أَدْري قَبْـلَ عَزَّةَ مـا البُكـا ... وَلا مُوجِعـاتِ القَلْـبِ حَتّـى تَوَلَّـتِ
وَما أَنْصَـــفَتْ أَمّا النِســـاءُ فَبَغَّضَـــتْ ... إِلَـيْـنـا، وَأَمّـا بِـالـنَـوالِ فَضَـــنَّـتِ
فَقَـدْ حَلَفَـتْ جَهْـدًا بِمـا نَحَرَتْ لَـهُ ... قُرَيْشٌ غَـداةَ المَـأْزِمَيْنِ وَصَـــلَّـتِ
أُنـاديـكَ مـا حَجَّ الحَجِيجُ وَكَبَّرَت ... بِـفَـيـفـاء آل رُفـقَـةٌ وَأَهَـلَّـتِ

ويُلحَظ أنّ الوِقفة في هذه القصيدة ترتبط بمشاعر القداسة، وهو إضافةٌ جديدةٌ على الطلل، وقطيعةٌ نسقيّةٌ، أمّا الخليلان، فهما ساكتان يطيعان الشاعر؛ لأنّهما يعلمان أنّه مفجوع متوجّعٌ، ولا مجال لعذله، وهما، في الوقت نفسه، لا يعينانه؛ ذلك أنّه برّر سبب جزعه وبكائه: "وما كنتُ أدري..."؛ فهو لم يكنْ رجلًا جزوعًا أو هلوعًا قبل عزّة.

وترتبط قداسة الطلل بالحجيج؛ فمناسك الحجّ هي الرابط بين الوِقفة الطلليّة وبقيّة أجزاء القصيدة، والزمن الطلليّ مرتبطٌ بين الماضي والمستقبل؛ فالشاعر لا ييأس من عزّة، وفي الوقت نفسه بقي طوال القصيدة يستفزّ سكوتها بكيله الاتّهامات لها، كقوله (كثيّر عزّة، 1971، صفحة 100): (الطويل)

وَكُنّا سَـــلَكْنا في صَـــعودٍ مِنَ الهَوى فَـلَـمّـا تَـوافَـيْـنـا ثَـبَـتُّ وَزَلَّـتِ
وَكُنّـا عَقَـدْنـا عُقْـدَةَ الوَصْـــلِ بَيْنَنـا فَـلـمّـا تَـواثَـقْـنـا شَـــدَدْتُ وَحَـلَّـتِ

وكأنّه في هذين البيتين وغيرهما يحاول تأليبها على زوجها. وفي الوِقفة، وإنْ كان فعل التولّي ماضيًا، فإنّ الفعل "أناديك" يحمل نسقًا مضمرًا بالتطلّع نحو الوصال مستقبلًا، ولذلك، كان هذا البيت: "أناديك ما حجّ..." هو الرابط الذي يمسك القصيدة ببعضها.

وقبل أنْ يُقرأ طلل كثيّرٍ، أو يُقرأ شخصه، لا بدّ من قراءة طللٍ آخر له، حتّى تتّضح عبارة "كيل الاتّهامات" في الفقرة أعلاه، ومن الممكن الوقوف على قصيدته التي يمدح فيها بشر بن مروان (كثيّر عزّة، 1971، صفحة 118):

(الوافر)

أَلَمْ تَرْبَعْ فَتُخْبِرَكَ الطُلولُ ... بِبَيْنَةَ رَسْمُها رَسْمٌ مُحيلُ
تَحَمَّلَ أَهْلُها وَجَرى عَلَيْها ... رِياحُ الصَيْفِ وَالسِرْبُ الهَطولُ
تَحِنُّ بِها الدَبورُ إِذا أَرَبَّتْ ... كَما حَنَّت مُوَلَّهَةٌ عَجولُ
تَعَلَّقَ ناشِئًا مِنْ حُبِّ سَلْمى ... هَوًى سَكَنَ الفُؤادَ فَما يَزولُ
سَبَتْني إِذْ شَبابي لَمْ يُعَصَّبْ ... وَإِذْ لا يَستَبِلُّ لَها قَتيلُ
فَلَمْ يَمْلَلْ مَوَدَّتَها غُلامًا ... وَقَدْ يَنْسى وَيَطَّرِفُ المَلولُ
فَأَدْرَكَكَ المَشيبُ عَلى هَواها ... فَلا شَيْبٌ نَهاكَ وَلا ذُهولُ
تَصيدُ وَلا تُصادُ وَمَنْ أَصابَتْ ... فَلا قَوَدًا وَلَيْسَ بِهِ حَميلُ
هِجانُ اللَونِ وَاضِحَةُ المُحَيّا ... قَطيعُ الصَوتِ آنِسَةٌ كَسولُ
وَتَبْسِمُ عَنْ أَغَرَّ لَهُ غُروبٌ ... فُراتِ الرَيقِ لَيْسَ بِهِ فُلولُ
كَأَنَّ صَبيبَ غادِيَةٍ بِلَصْبٍ ... تُشَجُّ بِهِ شَآمِيَةٌ شَمولُ
عَلى فيها إِذا الجَوْزاءُ كانَتْ ... مُحَلَّقَةً وَأَرْدَفَها رَعيلُ
فَدَعْ لَيْلى فَقَدْ بَخُلَتْ وَصَدَّتْ ... وَصَدَّعَ بَيْنَ شَعْبَيْنا الفلولُ
وَأَحْكِمْ كُلَّ قافِيَةٍ جَديدٍ ... تُخَيِّرُها غَرائِبَ ما تَقولُ
لأَبْيَضَ ماجِدٍ تُهْدي ثَناهُ ... إِلَيهِ وَالثَناءُ لَهُ قَليلُ

وهذه الأبيات تبيّن بُعدًا جديدًا، وتطوّرًا نسقيًّا في طلل كثيّرٍ وفي شخصه؛ فالطلل هنا عنده واضحٌ ومحدّد، والمحبوبة سَبَتْه من قبل اجتماع شبابه إلى مشيبه؛ فلا بدّ ثَمّ أنْ تكون سلمى أو ليلى كُنيةً عن عزّة، ولكنّ كثيّرًا يتجاوز هذه المحبوبة، إنْ سلمى أو ليلى، بكلّ استخفافٍ، ويبيّن أنّه اجتمع لديها البخل والصدّ، ومع أنّ هذين الأمرين كانا مجتمعين عند عزّة في القصيدة الأولى إلّا أنّه قَبِلَ منها ذلك، ويبيّن في هذا الطلل أنّه سيتجاوز المحبوبة إلى الأعطية والمال، متجاوزًا بذلك الغزل إلى المدح.

وبما أنّ القصيدة مؤسّساتيّةٌ مدحيّةٌ، فإنّ الشاعر بدأها بالطلل الواضح والصريح، مستعينًا بمفردات الطلل المألوفة؛ ذلك أنّه، كما جرى الحديث في غير موضعٍ، لا يمكن للطلل أنْ يكون غير مؤسّساتيٍّ؛ لأنّه نشأ من رحم السلطة والسيادة.

وتؤكّد هذه القصيدة أنّ كثيّرًا أراد في القصيدة الأولى تأليب عزّة على زوجها، وإلّا لكان حلّ صدودها عنه بيده، كما في هذه القصيدة: "فدع ليلى"، ويزيد الأمر تأكيدًا أنّ تائيّة عزّة أُنشدت بعد أن طلب زوج عزّة إليها أن تسبّ كثيّرًا أمام الناس ففعلت، فقال (كثيّر عزّة، 1971، صفحة 99):

يُكَلِّفُهـا الخِنْزيرُ شَـــتْمي وَمـا بِهـا هَوانٌ، وَلَكِنْ لِلْمَليـكِ اسْـــتَـذَلَّـتِ
هَنيئًـا مَريئًـا غَيْرَ داءٍ مُخـامِرٍ لِعَزَّةَ مِنْ أَعْراضِـــنـا مـا اسْـــتَحَلَّـتِ

فوراء هذا الحقد من كثيّرٍ محاولةٌ لخلق النزاعات والفوضى في منظومة الزواج، ويبيّن أنّ عزّة "استذلّت"، ولكنْ يبيّن أنّها في مواضعَ أخرى هي صاحبة المبادرة في ابتعادها عنه وعدم التمسّك بالمبادئ، وكلّ هذا في سبيل استفزازها.

أمّا البيت الثاني: "هنيئًا مرئيًا..."، فلا تقبله نفسٌ عربيّةٌ جُبلت على أنْ تكون حرّةً، وإنْ كان في سبيل الحبّ والعشق.

ولكنّ كثيّرًا بهذا البيت يُحاول أنْ ينتقص من نفسه، ويجعل عزّة تراجع نفسها وتشكّ بفعالها وتندم عليها، ثمّ تكون منها مبادرةٌ على زوجها ومبادرةٌ إليه، وفي قراءة طلل قيس بن الملوّح الآتية سيزداد هذا المُذهب في الرأي تأكيدًا.

المطلب الثاني: الطلل عند قيس بن الملوّح

لعلّ شعر قيسٍ، وهو مجنون ليلى، يُعدّ خلاصة العذريّين، ولُبّ تصرّفاتهم، بل لعلّ النقد العربيّ أخذ سمات الشعر العذريّ موسّعةً من شعر مجنون ليلى؛ فالمتتبّع المراقب لشعر قيسٍ يجد أنّه أصل الشعر العذريّ، وأنّ أحكامًا سيقت على كثيّرٍ وجميلٍ وغيرهما على ضوء ما جاء في شعره وشخصه؛ فحكايته أصبحت ذات تأثيرٍ في نفوس الناقدين، وربّما جعلت لديهم أحكامًا مسبقةً عليه وعلى مَن حوله.

والمطّلع على شعر قيسٍ قد لا يجد بينه وبين كثيّرٍ كبير فرقٍ، ولكنّ طريقة المنهج المُتّبَعة تبحث عن الاختلاف في صلب التشابه، كما هو معلومٌ، ومن الاختلاف يكون المعنى حاضرًا، ومن ذلك وِقفته الطلليّة، وتكليف ليلى مسؤوليّة البخل في الوصال حيث يقول (قيس بن الملوّح، 1999، صفحة 87): (الطويل)

خَـلـيـلَـيَّ هَـذا الـرَبْـعُ أَعْـلَـمُ آيَـهُ فَبِـاللَّهِ عُوجـا ســـاعَـةً ثُمَّ سَـــلِّمـا
أَلَمْ تَـعْـلَـمـا أَنّـي بَـذَلْـتُ مَـوَدَّتـي لِلَيلى وَأَنَّ الحَبْـلَ مِنْهـا تَصَـــرَّمـا
سَـــأَلتُكُمـا بِـاللَّهِ لَمّـا قَضَـــيتُمـا عَلَيَّ فَقَـدْ وُلّيتُمـا الحُكْمَ فَـاِحْكُمـا
بِجُودي عَلى لَيلى بِوُدّي وَبُخلِهـا عَلَيَّ سَـــلاهـا أَيُّنـا كـانَ أَظْلَمـا
أَحِنُّ إِلَـيـهـا كُـلَّـمـا ذَرَّ شـــارِقٌ كَحُبِّ النَصـارى قُدْسَ عيسـى بْنَ مَرْيَما
فَـوَاللَّهِ ثُـمَّ اللَّهِ إِنّـي لَصـــادِقٌ لَـذِكْرُكِ فـي قَـلْـبـي أَجَـلَّ وَأَعْـظَـمـا

وعند مطالعة هذه الأبيات، يُلحظ تشابهٌ نسقيٌّ بينها وبين تائيّة كثيّر، إلّا أنّ قيسًا أكثر قربًا للمتلقّي؛ فالقدسيّة المنوطة بليلى ليست في ربعها، بل في عاطفة الحبّ نفسها، وهذا فرقٌ جوهريٌّ؛ فكثيّرٌ أراد أنْ يُعلي من شأن عزّة حتّى يستدرجها إلى الاتّهامات المذكورة، أمّا قيس، فذكر بخلَ ليلى في الوصال ثمّ ذكر قدسيّة حبّه لها، ولم يقدّس ربعها كفعل كثيّر، وقيسٌ ذكر حنينه إليها، ولم يلتفت إلى جواب: "أيّنا كان أظلما"؛ فعتابه عتاب المحبّ الصادق، يؤكّد ذلك قوله (قيس بن الملوّح، 1999، صفحة 53): (الطويل)

عَفا اللهُ عَنْ لَيْلى وَإِنْ سَـــفَكَتْ دَمي فَـإِنّـي وَإِنْ لَمْ تُجْزِنـي غَيْرُ عـائِـبِ
عَلَيْهـا، وَلا مُبْـدٍ لِلَيْلى شِـــكـايَـةً وَقَدْ يَشْـتَكي المُشْـكى إِلى كُلِّ صـاحِبِ

ويُلتفت في شعر مجنون ليلى إلى أنّه لم يقف وقوفًا حقيقيًّا على الأطلال؛ فليلى هي طلله وزمانه، وبكاؤه إيّاها يُغنيه عن البكاء على الأطلال؛ فقيسٌ ليس مرتبطًا بمكانٍ ككثيّرٍ الذي قال: "ربّع عزّة"، بل مرتبطٌ بشخص ليلى (قيس بن الملوّح، 1999، صفحة 121): (الطويل)

تَـذَكَّرْتُ لَيْلى وَالســـنينَ الخَوالِيـا وَأَيّـامَ لا نَخْشـــى عَلى اللَهْوِ نـاهِيـا
وَيَوْمٌ كَظِـلِّ الريحِ قَصَّـــرْتُ ظِلَّــهُ بِلَيْلى فَلَهّـاني وَمـا كُنْـتُ لاهِيـا

وتفسيرًا لمقولة: "ليلى هي طلله وزمانه"، يُلحظ أنّ الشاعر في هذين البيتين "تذكّر" ليلى، ولكنّ الصواب أنّه لم ينسَ ليلى حتّى يتذكّرها؛ فينشأ تساؤلٌ عن اجتماع التذكّر لليلى مع عدم نسيانه إيّاها، وللخروج من هذا الإشكال، أكمل قيسٌ قوله: "والسنين الخواليا"؛ فهو يتذكّر ليلى في سنيها الخالية، وهذا ما يشي بأنّه لم ينسَها، وما يشي بأنّ ليلى تشكّل زمان قيسٍ الماضي والمستقبليّ، لذلك يقول (قيس بن الملوّح، 1999، صفحة 122):

فَشَـــبَّ بَنو لَيْلى وَشَـــبَّ بَنو ابْنِها وَأَعْلاقُ لَيْلى في فُؤادي كَمـا هِيـا

وبعدُ، لا يكاد المتتبّع لطلل قيسٍ يشفى غليله من شعره؛ فشعره لا يحتاج إلى وقوفٍ مؤسّساتيٍّ ولا إلى رمزٍ؛ فالعاطفة الصادقة عند قيسٍ جعلت شعره يصطبغ بصِبغة المباشرة والوضوح.

المطلب الثالث: الطلل عند جميل بثينة

عند مطالعة شعر جميلٍ، يُلحظ أنّه خالٍ من الأطلال إلّا لمامًا، بل لا يكاد يذكر الطلل إلّا في بيتٍ أو بيتين وينشغل عنه بمحبوبته بثينة، وربّما يقف على الأطلال لأنّه شجر بينه وبينها شيءٌ؛ فكما يذكر محقّق ديوانه أنّه كان بينهما شجاراتٌ كشجارات الأحبّة (جميل، د. ت.)، ومن ذلك يُقرَأ قوله (جميل، د. ت.، صفحة 57): (الطويل)

خَليلَيَّ عُوجا اليَوْمَ حَتّى تُسَلِّما ... عَلى عَذْبَةِ الأَنْيابِ طَيِّبَةِ النَشْرِ
فَإِنَّكُما إِنْ عُجْتُما لِيَ ساعَةً ... شَكَرْتُكُما حَتّى أُغَيَّبَ في قَبْري
أَلِمّا بِها ثُمَّ اِشْفَعا لي وَسَلِّما ... عَلَيْها سَقاها اللَهُ مِنْ سائِغِ القَطْرِ
وَبُوحا بِذِكْري عِنْدَ بَثْنَةَ وَانْظُرا ... أَتَرْتاحُ يَوْمًا أَمْ تَهَشَّ إِلى ذِكْري
فَإِنْ لَمْ تَكُنْ تَقْطَعْ قُوى الوُدِّ بَيْنَنا ... وَلَمْ تَنْسَ ما أَسْلَفتُ في سالِفِ الدَهْرِ
فَسَوْفَ يُرى مِنْها اِشْتِياقٌ وَلَوْعَةٌ ... بِبَيْنٍ، وَغَرْبٌ مِنْ مَدامِعِها يَجْري
وَإِنْ تَكُ قَدْ حالَتْ عَنِ العَهْدِ بَعْدَنا ... وَأَصْغَتْ إِلى قَوْلِ المُؤَنِّبِ وَالمُزْري
فَسَوْفَ يُرى مِنْها صُدودٌ وَلَمْ تَكُنْ ... بِنَفْسِيَ مِنْ أَهْلِ الخِيانَةِ وَالغَدْرِ
أَعوذُ بِكَ اللَهُمَّ أَنْ تَشْحَطَ النَوى ... بِبَثْنَةَ في أَدْنى حَياتي وَلا حَشْري

أنّ الطلل ينشأ من رحم السياسة والسلطة، كما جرى توضيح ذلك في غير موضعٍ، وليس مبعثه الحبّ؛ فالحبّ الصادق لا يحتاج إلى طللٍ، ولا إلى رمزيّةٍ، بل إلى مباشرةٍ وعاطفةٍ، كما يُلفى عند مجنون ليلى.

- وما يُستنطق ببيت جميلٍ الأخير؛ حيث إنّ الشعراء العذريّين تولّدت لديهم عقدةٌ نفسيّةٌ، إنْ صحّ القول، من المكان؛ لأنّهم يخافون من الهجر، ولا يثقون بأهل محبوباتهم، كما أنّ بكاء المكان يتضمّن بكاء أهل المحبوبة، والشعراء العذريّون دائمو الخصام مع أهل المحبوبة، وعند متابعة الوقوف الطلليّ يُلحظ أنّه يُختصّ بشخص المحبوبة من دون أهلها: "ربع عزّة"، أو، إذا لم يُذكَر الطلل، فإنّ المحبوبة وحدها تُذكَر: "تذكّرتُ ليلى"، ومن ذلك، أيضًا، أنّ قيسًا اكتفى بقوله إنّه يعلم هذا المكان من دون تحديده فلم يبكِ عليه: "خليليّ هذا الربع أعلم آيه".

المبحث الثالث: الطلل الهجائيّ عند شعراء القصر الأمويّ

قُرئت في المباحث السابقة أطلالٌ تتضمّن تأسيسًا لموضوع المدح، مثل قصيدتي أبي تمّامٍ والمتنبّي وكثيّر عزّة وغيرهم، وبعد هذه القراءات، يبقى تساؤلٌ حول فاعليّة الطلل في موضوع الهجاء، ولهذا، كان لا بدّ من الوقوف على شيءٍ من نقائض جريرٍ والفرزدق والأخطل، وهذا الوقوف يؤكّد أنّ الشاعر الذي ينتمي إلى قصرٍ أو إلى صاحب أمرٍ وسياسةٍ يكون شعره مؤسّساتيًّا، وأصلحُ ما يكون لمثل هذا النوع من الشعر هو الوقوف على الأطلال؛ ذلك أنّ الأطلال تأسيسٌ لقصيدةٍ سياسيّةٍ أكثر من كونها تأسيسًا لمشاعر وجدانيّةٍ.

المطلب الأوّل: الطلل عند جرير

من الممكن قراءة الطلل الهجائيّ عند جريرٍ في كثيرٍ من شعره؛ فهو أحد أبرز شعراء النقائض، ومن اللافت أنّ شعر جريرٍ والفرزدق والأخطل زاخرٌ بالمقدّمات الطلليّة وممتلئٌ بها؛ ذلك أنّهم جميعًا من شعراء القصر الأمويّ، وأنّ الطلل، كما ذُكر في غير موضعٍ، ينمو في كنف القصر السياسيّ، ومن المُلاحَظ في غير قصيدةٍ هجائيّةٍ مبدوءةٍ بمقدّمةٍ طلليّةٍ أنّها تخلو من مدح الخليفة، أو من جوٍّ سياسيٍّ يبرّر وجود المقدّمة الطلليّة، وتفسير وجود المقدّمة الطلليّة مع خلوّها من السياسة أنّ الفعل الهجائيّ، أو النقائض، هي في نفسها فعلٌ سياسيٌّ؛ فالنقائض في العصر الأمويّ مثّلت ما يُدعى في الدراسات الثقافيّة "وسائل الإمتاع"، وهذه الوسائل التي بها يلهو الشعب وينصرف إلى التغنّي بالشعر وتعداد المفاخر بدلًا من المساءلة الحقيقيّة للسلطة السياسيّة.

وتؤيّد مقولةُ الأديب شوقي ضيف سياسيّةَ النقائض الهجائيّة؛ فهو، مع اعترافه أنّها مجرّد لهوٍ في غير موضعٍ، يبيّن في موضعٍ آخر أنّ الهجاء فيها: "خرج من المعاني الأوّليّة البسيطة إلى معانٍ معقّدةٍ عقّدَتْها الظروف السياسيّة المعاصرة..." (ضيف، الأمويّ, التطوّر والتجديد في الشعر، 1952، صفحة 134)، ومن هذا المنطلق، يُفسَّر وجود المقدّمة الطلليّة عند الشعراء الثلاثة.

وبعد هذه التقدمة، من الممكن الوقوف على نماذج دالّةٍ عند هؤلاء الشعراء، وقراءة الطلل الهجائيّ بها، والمقصود بكون الطلل هجائيًّا هو احتماله لمعاني مُؤسِّسةٍ لموضوع الهجاء عند الشاعر، كما عند جريرٍ في قوله (جرير، 1986، صفحة 360): (الكامل)

حَيِّ الغَداةَ بِرامَةَ الأَطْلالا ... رَسْمًا تَحَمَّلَ أَهْلُهُ فَأَحالا

إِنَّ السَوارِيَ وَالغَوادِيَ غادَرَتْ ... لِلريحِ مُخْتَرَقًا بِهِ وَمَجالا

لَمْ أَلْقَ مِثْلَكَ بَعْدَ عَهْدِكَ مَنْزِلًا ... فَسُقيتَ مِنْ سَبَلِ السِماكِ سِجالا

أَصْبَحْتَ بَعْدَ جَميعِ أَهْلِكَ دِمْنَةً ... قَفْرًا وَكُنْتَ مَرَبَّةً مِحْلالا

وَلَقَدْ عَجِبْتُ مِنَ الدِيارِ وَأَهْلِها ... وَالدَهْرِ كَيْفَ يُبَدِّلُ الأَبْدالا

وَرَأَيْتَ راحِلَةَ الصِبا قَدْ أَقْصَرَتْ ... بَعْدَ الوَجيفِ وَمَلَّتِ التِرْحالا

إِنَّ الظَعائِنَ يَوْمَ بُرْقَةِ عاقِلٍ ... قَدْ هِجْنَ ذا سَقَمٍ فَزِدْنَ خَبالا

طَرِبَ الفُؤادُ لِذِكرِهِنَّ وَقَدْ مَضَتْ ... بِاللَيْلِ أَجْنِحَةُ النُجومِ فَمالا

يَجْعَلنَ مَدْفَعَ عاقِلَينِ أَيامِنًا ... وَجَعَلْنَ أَمْعَزَ رامَتَيْنِ شِمالا

لا يَتَّصِلْنَ إِذا اِفْتَخَرْنَ بِتَغْلِبٍ ... وَرُزِقْنَ زُخْرُفَ نِعْمَةٍ وَجَمالا

طَرَقَ الخَيالُ لِأُمِّ حَزْرَةَ مَوْهِنًا ... وَلَحَبَّ بِالطَيْفِ المُلِمِّ خَيالا

يا لَيْتَ شِعْري يَوْمَ دارَةِ صُلْصُلٍ ... أَتُريدُ صُرْمي أَمْ تُريدُ دَلالا

لَوْ أَنَّ عُصْمَ عَمايَتَيْنِ وَيَذْبُلٍ ... سَمِعَتْ حَديثَكِ أَنْزَلَ الأَوْعالا

حُيِّيتِ لَسْتِ غَدًا لَهُنَّ بِصاحِبٍ ... بِحَزيزِ وَجْرَةَ إِذ يَخِدْنَ عِجالا

أَجْهَضْنَ مُعْجَلَةً لِسِتَّةِ أَشْهُرٍ ... وَحُذينَ بَعْدَ نِعالِهِنَّ نِعالا

وَإِذا النَهارُ تَقاصَرَتْ أَظْلالُهُ ... وَوَنى المَطِيُّ سَآمَةً وَكَلالا

رَفَعَ المَطِيُّ بِكُلِّ أَبْيَضَ شاحِبٍ ... خَلَقِ القَميصِ تَخالُهُ مُخْتالا

إِنّي جُعِلْتُ فَلَنْ أُعافيَ تَغْلِبًا ... لِلظالِمينَ عُقوبَةً وَنَكالا

قَبَحَ الإِلَهُ وُجوهَ تَغْلِبَ إِنَّها ... هانَتْ عَلَيَّ مَراسِنًا وَسِبالا

وهذه القصيدة في هجاء الأخطل، وعند قراءة المقدّمة الطلليّة وتحليلها يُلحظ أنّها تضمّ عددًا من الانزياحات والاختلافات عن الأطلال الأخرى؛ فجريرٌ طلب إلى الدهر أن يحيّيَ الأطلال برامة، ومع أنّ جريرًا لم يذكر الدهر صراحةً، إلّا أنّه في البيت الخامس: "ولقد عجبتُ من الديار وأهلها والدهر..." يبيّن أنّ الدهر هو صاحب التبديل في الطلل وترجيع الرياح عليه.

وجريرٌ يستند إلى المقدّمة من حيث كونها تبديلًا قهريًّا؛ فهو يريد أنْ يهدم الأخطل في مقابل بناء نفسه، ويستند جريرٌ، أيضًا، إلى تقدّم زمنه، في البيت السادس: "ورأيتُ راحلة الصبا..." فعمره انقضى، وأقصر صباه عن متابعته لشؤون الشباب، ما يشي بأنّ جريرًا منصرفٌ إلى أمرٍ جادٍّ، مُتجاوزًا به الغزل لمجرّد الغزل، بل هو ذكرى لبكاء أيّام الشباب المنقضية.

وفكرة الزمن مرتبطةٌ بتبديل الدهر لحال الطلل؛ فعندما يرى الإنسان مكانًا خربًا وكان قد أَلِفَه مأهولًا فإنّه يفكّر في هذا الزمن المنقضي ما بين العَمار إلى الخراب. وبعد هذا التأسيس الزمنيّ والتبديليّ في المقدّمة، يبدأ جريرٌ بالحديث عن الظعائن التغلبيّات اللائي لا ينتسبن إلى تغلب خوفًا من المذمّة، وهؤلاء النسوة على نعمتهنّ وجمالهنّ يتحرّجن من نسبتهنّ إلى تغلب، ويبدو أنّهنّ متزوّجاتٌ لرجالٍ من قبيلةٍ أخرى؛ فنسبهنّ إلى تغلب يحتاج إلى صلةٍ وإلى تفكيرٍ، فأزواجهنّ ليسوا من تغلب.

وهؤلاء الظعائن لا يصاحبهنّ جريرٌ؛ لأنّ لهنّ نسبًا في تغلب، حتّى لو طرب لهنّ؛ ففي تمنّعه رغم طربه إهانةٌ لأنوثتهنّ من جهةٍ، وإهانةٌ إلى الجهة التي ينتسبن إليها من جهةٍ أخرى، وهؤلاء الظعائن مستعجلاتٌ نحو قدرهنّ، تحرّكهم الراحلة نفسها التي حرّكت جريرًا عندما قال: "ورأيتُ راحلة الصبا قد أقصرت بعد الوجيف"، والفرق أنّ هؤلاء النسوة ما زلن في مقتبل العمر، وفي معترك الوجيف، ولكنّ جريرًا تجاوز هذه المرحلة وأصبح في مرحلةٍ زمنيّةٍ أخرى، وهي: "ملّت الترحالا".

وبعد هذه المقدّمة الزمنيّة من الطلل إلى ملل راحلة جريرٍ في مقابل وجيف راحلة الظعائن، يعلن جريرٌ أنّه مع انتصاف العمر وبَدء تعب المطيّ من السير فإنّ هذه المطيّ سترفع رجلًا معتزًّا بنفسه رغم اهتراء ثيابه، وهذا الاهتراء يعكس وضعه القبليّ في مقابل وضع الأخطل القبليّ.

ويُفهَم تأسيس الهجاء عند قول جريرٍ: "إنّي جُعلتُ فلن أعافي تغلبًا..."؛ فهو على الرغم من كبره في العمر، أو انتصاف عمره وانقضاء شبابه، إلّا أنّه منصرفٌ إلى هجاء تغلب؛ فهذا الانصراف انصرافٌ جادٌّ وليس عبث شبابٍ؛ ففكرة الغزل الجادّ بأمّ حزرة تقابلها فكرة الهجاء الجادّة للأخطل، وانصراف زمنه في الأطلال يُقابله انصراف عمره اللاحق في الهجاء، وفكرة التبديل الطلليّ التي تعجّب لها جريرٌ هي فكرة هدم الأخطل في مقابل رفعة نفسه رغم اهتراء ثيابه وحاله.

وفي قصيدةٍ أخرى تتبيّن تقنيّة الهدم والبناء عند جريرٍ، ويتبيّن دور الوِقفة الطلليّة بصورةٍ تُجلّي ما يُراد تِبيانه في الوِقفة أعلاه، وذلك عند قوله (جرير، 1986، صفحة 392): (البسيط)

حَيِّ الـدِيـارَ كَوَحْيِ الكـافِ وَالميمِ ... مـا حَظُّـكَ اليَوْمَ مِنْهـا غَيْرُ تَسْـليمِ
إِذْ أَنْـتَ صـادٍ بِنَبْـلِ الجِنِّ مُقْتَـلٌ ... وَالشِـرْبُ يُمْنَعُ مِنْ صَـذْيانَ مَهْيومِ
لَـلمَوْتُ أَرْوَحُ مِمّـا تَفْعَلـينَ بِنـا ... وَمِـنْ مَـواعِـدَ مِـنْ خُـلْـفٍ وَتَـأْثـيـمِ
قَدْ كُنْتُ أَصـطادُ إِذ ريشُ القِداحِ بِها ... قَبْـلَ الرُمـاةِ بِسَـهْمٍ غَيْرِ مَحْرومِ
يـا تَيْمُ قَـدْ طـالَ إِنْـذاري عَلى طُرُقٍ ... وَعِـنْـدَ زائِـدَةَ الـكَـلْـبِـيِّ تَـقْـديـمـي

فعند قراءة هذه الأبيات، يُلحظ أنّ جريرًا لم يبقَ له من الديار إلّا تسليمه عليها، في إشارةٍ إلى أنّه لم يبقَ في الديار أثرٌ يدلّ على أهله، ما يشي إلى أنّه سينتقل إلى موضوعه بسرعةٍ من دون الوقوف على الأطلال، أمّا الكاف والميم فمن الممكن أن يدلّا على سؤال الدار بـ"كيف، ومَن"، ومن ذلك قول لبيد (لبيد، د. ت.، صفحة 165): (الكامل)

فَوَقَفْتُ أَسْأَلُها وَكَيْفَ سُؤالُنا ... صُـمَّـا خَوالِـدَ مـا يَبينُ كَلامُهـا

أو أنّ رسم الدار يُشبه رسم هذين الحرفين في تقاطعٍ مع قول امرئ القيس (امرؤ القيس، 1969، صفحة 89): (الطويل)

أَتَتْ حِجَجٌ بَعْدي عَلَيْها فَأَصْـــبَحَتْ كَـخَـطِّ زَبـورٍ فـي عَســـيـبٍ يَمــان

ويُثبت جريرٌ أعلاه وقوعَه في القتل، ويُثبت امتناع الماء عليه بسبب تَهيامه وظمئه للوصال وهيهات منها الوصال؛ فهي تُخلف المواعيد ولا تُنيله مراده، ويستفيد جريرٌ من كونه مقتولًا ومُخلَفًا فيُري خصمه منه عكس ما أرته المحبوبة في حياته؛ فهو صيّادٌ قاتلٌ وإنْ كان مقتولًا منها، وسهمه غير محرومٍ من الصواب وإنْ كانت هي تحرمه الوصال بإخلافها المواعيد.

وبذلك، يجتمع لجريرٍ ثنائيّة المقتول/ القاتل، وثنائيّة المُخلِف/ المُصيب، جامعًا البراعة في الغزل والبراعة في الهجاء، مستفيدًا من عناصر الوِقفة الطلليّة، ويكون طلله (مختلفًا) عن طلل غيره، وعن طلله في بقيّة قصائده؛ لاختلاف خصوصيّة الموضوع، وخصوصيّة المهجوّ؛ فلمّا كان المهجوّ ذا نسبٍ وليس شاعرًا وقف وِقفة المستعجل، ولمّا كان المهجوّ الأخطل الشاعر وصاحب النسب العالي وقف وِقفةً جادّةً مطوّلة.

ويُلحظ من هذه الوِقفة، ومن الوِقفة الأولى، أنّ جريرًا يؤسّس لمعنى الهجاء في طلله، وإنْ كان الطلل، معزولًا عن القصيدة، لا يتضمّن معنى الهجاء، ولكنّه، بتضامّه مع القصيدة، مؤسّسٌ له، ولذا، لا يمكن قراءة قصيدةٍ مبدوءةٍ بالطلل لجريرٍ، أو لأيّ شاعرٍ عربيٍّ في مختلف العصور، إلّا من بدايتها ولا يمكن استثناء الطلل منها بعَدّه جانبًا فنّيًّا، ويُخصّ في ذلك القراءات التي تتناول البُعد الثقافيّ في الأدب.

المطلب الثاني: الطلل عند الفرزدق

عند معالجة الطلل في شعر الفرزدق، يُلتفت إلى عددٍ من الاختلافات عمّا هو عليه في شعر جرير، والاختلاف راجعٌ إلى حياة كلٍّ من الشاعرين؛ فالفرزدق ينتسب إلى قبيلةٍ ذي رفعةٍ، أمّا جريرٌ فكان يتحرّج

من أبيه، ويحاول أن يُجيل الكلام عنه، وبهذه الفوارق بين الشاعرين، اختلفت خصوصيّة الطلل عند كلٍّ منهما.

فبعد أنْ قُرئت جدّيّة جريرٍ في وِقفته الأولى على الأطلال وتِبيان انقضاء شبابه وأنّه منصرفٌ إلى هجاء جادٍّ، وإلى أن يجعل عمره كلّه رهنًا ليعافي تغلب، فإنّ الفرزدق يظهر بأخلاق الشباب في ثوب الشيوخ على خلاف ندّه جرير، فيقول (الفرزدق، 1987، صفحة 321): (الكامل)

أَعَرَفْتَ بَيْنَ رُوَيَّتَيْنِ وَحَنْبَلٍ ... دِمَنًا تَلوحُ كَأَنَّها الأَسْطارُ

لَعِبَ العَجاجُ بِكُلِّ مَعرِفَةٍ لَها ... وَمُلِثَّةٌ غَبَياتُها مِدْرارُ

فَعَفَتْ مَعالِمَها وَغَيَّرَ رَسْمَها ... ريحٌ تَرَوَّحَ بِالحَصى مِبْكارُ

فَتَرى الأَثافِيَ وَالرَمادَ كَأَنَّهُ ... بُوٌّ عَلَيهِ رَوائِمٌ أَظآرُ

وَلَقَدْ يَحُلُّ بِها الجَميعُ وَفيهِمُ ... حورُ العُيونِ كَأَنَّهُنَّ صِوارُ

يَأْنَسْنَ عِنْدَ بُعولِهِنَّ إِذا اِلتَقَوا ... وَإِذا هُمُ بَرَزُوا فَهُنَّ خِفارُ

شُمُسٌ إِذا بَلَغَ الحَديثُ حَياءَهُ ... وَأَوانِسٌ بِكَريمَةٍ أَغْرارُ

وَكَلامُهُنَّ كَأَنَّما مَرفوعُهُ ... بِحَديثِهِنَّ إِذا اِلتَقَيْنَ سِرارُ

رُجُحٌ وَلَسْنَ مِنَ اللَواتي بِالضُحى ... لِذُيولِهِنَّ عَلى الطَريقِ غُبارُ

وَإِذا خَرَجْنَ يَعُدْنَ أَهْلَ مُصابَةٍ ... كانَ الخُطا لِسِراعِها الأَشْبارُ

هُنَّ الحَرائِرُ لَمْ يَرِثْنَ لِمُعْرِضٍ ... مالًا وَلَيْسَ أَبٌ لَهُنَّ يُجارُ

فَاِطْرَحْ بِعَيْنِكَ هَلْ تَرى أَحداجَهُمْ ... كَالدَوْمِ حينَ تُحَمَّلُ الأَخْدارُ

يَغْشى الإِكامَ بِهِنَّ كُلُّ مُخَيَّسٍ ... قَدْ شاكَ مُخْتَلِفاتُهُ مَوّارُ

وَإِذا العُيونُ تَكارَهَتْ أَبْصارُها ... وَجَرى بِهِنَّ مَعَ السَرابِ قِفارُ

نَظَرَ الدَلَهْمَسُ نَظْرَةً ما رَدَّها ... حَوَلٌ بِمُقْلَتِهِ، وَلا عُوّارُ

فَرَأَى الحُمولَ كَأَنَّما أَحْداجُها ... في الآلِ حينَ سَما بِها الإِظْهارُ

نَخْلٌ يَكادُ ذُراهُ مِنْ قِنْوانِهِ، ... بِذُرَيْعَتَيْنِ، يُميلُهُ الإِيقارُ

إِنَّ المَلامَةَ مِثْلُ ما بَكَرَتْ بِهِ، ... مِنْ تَحْتِ لَيْلَتِها عَلَيْكَ، نَوارُ

وَتَقولُ كَيْفَ يَميلُ مِثْلُكَ لِلصِبا ... وَعَلَيْكَ مِنْ سِمَةِ الحَليمِ عِذارُ

وَالشَّـــيْبُ يَنْهَضُ في السَّـــوادُ كَأَنَّهُ لَـيْـلٌ يَصـــــيحُ بِـجـانِـبَـيْـهِ نَـهـارُ
إِنَّ الشَّـــبـــابَ لَرابِحٌ مَنْ بـاعَـهُ، وَالشَّـــيْـبُ لَيْسَ لِبـائِعيـهِ تِجـارُ
يا ابْنَ المَراغَةِ أَنْتَ أَلْأَمُ مَنْ مَشـــى وَأَذَلُّ مَـنْ لِـبَـنـانِـهِ أَظْـفـارُ
وَإِذا ذَكَـرْتَ أَبـاكَ أَوْ أَيّـامَـهُ، أَخْـزاكَ حَـيْـثُ تُـقَـبَّـلُ الأَحْـجـارُ

وقبل قراءة هذه الوِقفة الطلليّة، لا بدّ من الانتباه إلى أنّ الفرزدق في شعره، بعامّةٍ، لا يلتفت كبير التفاتٍ إلى الوقوف على الأطلال، أو إلى التصريع، ومن الممكن أنْ يكون السبب عائدًا إلى أنّ ثقته بنفسه واعتزازه بقبيلته ومفاخرها أغناه ذلك كلّه عن تجويده الشعر المؤسّساتيّ ومعالجة سبكه، وهو، أيضًا، يميل إلى تتبّع منهج الأعراب، كما قُرئ عند العجّاج؛ فيميل إلى المُباشَرة والوضوح مع الإغراق في الوعورة.

وفي الوِقفة أعلاه، يُلحّ الفرزدق على كون النسوة مترفاتٍ ذوات نعمةٍ وذوات حسبٍ ونسبٍ، ويفصّل ذلك مع تِبيان أخلاقهنّ في غير موضوع، وهذا كلّه تأسيسٌ لقلب الأمور إلى أضدادها، ويصل الفرزدق إلى نوار التي ولّته أمر نفسها فخادعها وتزوّجها بدلًا من أنْ يزوّجها لرجلٍ من قريش (الفرزدق، 1987)، ودورها في الوِقفة دور المرأة العاذلة، وهذه المرأة عادةً تلوم الرجل على سخائه، كما عند الصعاليك، أو تلومه على فرط شجاعته، وقد تلومه على فرط سكره كما كان عند أبي نُواسٍ، وهذا اللوم يكون من محبٍّ مشفقٍ، ويُظهر الشاعر، عادةً، هذه المرأة لتكون مرآةً لأخلاقه، وليشعر بها بذكوريّته.

أمّا عند الفرزدق، فنوار متجهّمةٌ إثر طيشه في سنّه الكبيرة، ولكنّه يحاججها، ويحاجج جريرًا في لاوعيه، بأنّ الشباب هو العمر الرابح الذي يتمنّاه كلّ رجلٍ، وأمّا الشيب، فسوقه بائرةٌ راكدة، وهذه الصورة الحجاجيّة تأسيسٌ وتبريرٌ لابتدائه الهجاء: "يا ابن المراغة..."، ويُلحظ أنّ الفارق بين جريرٍ والفرزدق هو أنّ جريرًا أشار إلى انقضاء عمره وإلى أنّه كبر عن طيش الشباب، وأقرّ ذلك لنفسه، ولكنّه استغلّ هذا الكِبَر ولم يمانعه، فجعل المعنى أنّ عمره كلّه رهينٌ بهجاء تغلب، أمّا الفرزدق، فآثر خصومة الشيب ومنادمة الشباب، والظهور بأخلاق الشباب التي تستعجل السباب والشتم.

ولعلّ انقضاء الزمن وصورة الشيب عند هذين الشاعرين وغيرهما كانت مخزونًا ثقافيًّا لدى أبي تمّامٍ الذي قُرئت له قصيدته المدحيّة: "من سجايا الطلول..."، والقصيدة تضمّ أبياتًا كثيرةً في الشيب قُرئت آنذاك أنّ أبا تمّامٍ ذمّ المشيب؛ لأنّه يرتحل عنه إلى ما هو أحسن، وهو الممدوح، وهذه المعاني: الشيب/ الشباب/ الممدوح/ المهجوّ كلّها تصبّ في بعضها يوظّفها الشاعر فيفلح أو لا يفلح.

ويُلحظ أنّ الفرزدق آلى مصاحبة الشباب وكره المشيب في إشارةٍ إلى ما جرى طرحه أعلاه، وهو؛ عجلته وكرهه للتجويد في المطالع والتصريع، واللجوء إلى المباشرة تشبّهًا في الأعراب؛ فكأنّه آثر الجلافة متخلّقًا بهم، ويُلحظ أنّ النسوة المذكورات لهم سماتٌ محدّدةٌ وواضحةٌ من الشرف العالي والنسب الرفيع؛ فهو يلمز بجريرٍ الذي "يخزيه" أبوه، كما يقول في البيت الأخير؛ فالنسوة في المقدّمة لم يحتجن إلى إرثٍ لتظهر عزّتهن ونعمتهنّ؛ فهنّ مترفاتٌ من قبل أن يرثن، على خلاف حال زوج جريرٍ المتوفّاة التي تلومه في لحدها (الفرزدق، 1987، صفحة 326):

قالَتْ، وَقَدْ جَنَحَتْ عَلى مَمْلولِها، وَالنارُ تَخْبو مَرَّةً وَتُثارُ
عَجْفاءُ، عارِيَةُ العِظامِ، أَصابَها حَدَثُ الزَمانِ، وَجَدُّها العَثّارُ:
أَبَني الحَرامِ فَتاتُكُمْ لا تُهْزَلَنْ، إِنَّ الهُزالَ عَلى الحَرائِرِ عارُ
لا تُتْرَكَنَّ، وَلا يَزالَنْ عِنْدَها مِنْكُمْ، بِحَدِّ شَتاتِها، مَيّارُ
وَبِحَقِّها، وَأَبيكَ، تُهْزَلُ ما لَها مالٌ فَيَعْصِمُها وَلا أَيْسارُ

والفرزدق جعل زوج جريرٍ تذكّر جريرًا بأنّها من "الحرائر"، أمّا في الوقفة فذكر الفرزدق أنّهنّ "الحرائر"، من دون أنْ يقلن ذلك عن أنفسهنّ، في إشارةٍ إلى عدم احتياجهنّ لتذكير أنفسهنّ أو تذكير من حولهنّ بمكانتهنّ، أمّا زوج جريرٍ، فهي بلا مالٍ، ولا ميراثٍ، وهي التي تلحّ في تذكير قومها بأنّها من "الحرائر".

وبعد ما جرت مطالعته في قصيدة الفرزدق، يُلحظ أنّ فيه غلظةً وطباعًا منعكسةً على شعره تشبه غلظة الأعراب ووعورتهم؛ فالفرزدق يعيّر جريرًا في بيتٍ ذُكر في القصيدة أنّه واقع زوجه المتوفّاة وهي في اللحد،

وهذا وصفٌ تأنف منه نفسٌ عربيّةٌ قويمة الطباع؛ فاستغلال الفرزدق لمثل هذا الموقف الإنسانيّ يستدعي التأمّل وإطالة النظر، ولسان الحال (جرير، 1986، صفحة 156): (الكامل)

أَفَأُمُّ حَـزْرَةَ يـا فَـرَزْدَقُ عِـبْـتُـمُ غَضِـــبَ المَليـكُ عَلَيْكُمُ القَهّـارُ

وممّا يبيّن أخلاق الفرزدق ما يُعرف عن حاله؛ فهو قد عصى إبليس بعد منادمته تسعين عامًا (الفرزدق، 1987، صفحة 7): (الطويل)

أَطَعْتُـكَ يـا إِبْليسُ تِسْـــعينَ حِجَّـةً فَلَمّـا انْقَضـــى عُمْري وَتَمَّ تَمـامي
رَجَـعْـتُ إِلـى رَبّـي وَأَيْقَـنْـتُ أَنَّـني مُـلاقٍ لِأَيّـامِ الـمَـنـونِ حِـمـامـي

ولكنّه لا يرعوي بعدُ، فيقول (الفرزدق، 1987، صفحة 7): (الوافر)

إِلـى مَـنْ تَـفْـزَعـونَ إِذا حَـثَـوْتُـمْ بِـأَيْـديـكُـمْ عَـلَـيَّ مِـنَ الـتُـرابِ
وَمَـنْ هـذا يَـقـومُ لَـكُـمْ مَـقـامـي إِذا مـا الريقُ غَصَّ بِـذي الشَـــرابِ

وهذان البيتان يؤكّدان أخلاق الفرزدق الشابّة في عِذار الحلم الذي عليه.

المطلب الثالث: الطلل عند الأخطل

من الممكن في هذا المطلب قراءة الوَحدة الموضوعيّة في قصيدةٍ واحدةٍ للأخطل، والاستفادة من الأفكار السابقة لتكون ممهّدةً لبناء النظرة حول القصيدة بوصفها معمارًا تامًّا يعتمد بعضه على بعضٍ، وقصيدته في غرض الهجاء مبدوءةٌ بالوِقفة الطلليّة، يقول (الأخطل، 1994، صفحة 94): (الكامل)

أَذَكَرْتَ عَهْدَكَ فَاعتَرَتْكَ صَـــبابَـةٌ وَذَكَـرْتَ مَـنْـزِلَـةً لِآلِ كَـنـودِ
أَقْوَتْ وَغَيَّرَ آيَهـا نَسْـــجُ الصَـــبـا وَسِـــجـالُ كُـلِّ مُـجَلْجِـلٍ مَـحْمودِ
وَلَقَدْ شَـــدَدْتَ عَلى المَراغَةِ سَـــرْجَها حَـتّـى نَـزَعْـتَ وَأَنْـتَ غَيْرُ مُـجيـدِ
وَعَصَـــرْتَ نُطْفَتَهـا لِتُـدْرِكَ دارِمًـا هَيْـهـاتَ مِنْ مَـهَـلٍ عَلَيْـكَ بَـعيـدِ

وَإِذا تَـعـاظَـمَـتِ الأُمـورُ لِـدارِمٍ طَـأْطَـأْتَ رَأْسَـــكَ عَنْ قَبائِلَ صـــيدِ
وَإِذا وَضَـــعْـتَ أَبـاكَ في ميزانِهِمْ رَجَحُوا عَلَيْـكَ وَأَنْـتَ غَيرُ حَميـدِ

وعند قراءة هذا النموذج الطلليّ، يُلحظ أنّ الوِقفة تقتصر على أوّل بيتين حسب، ولا يتوفّر رابطٌ ظاهرٌ بين البيتين الثاني والثالث، أو بين الوقفة والهجاء، ولكنّ القارئ المتأمّل لهذه الأبيات مرّةً بعد مرّةٍ لا يشعر بالنقلة بين الموضوعين، ويحسّ بسلاسة الانتقال مع عدم توفّر الرابط.

وعلّة هذا الإحساس بالربط مع عدم وجوده هو قول الأخطل: "ولقد"؛ فهذه الأحرف يستطيع بها الشاعر الانتقال من موضوعٍ إلى آخر من دون أنْ يكترث لحسن التخلّص، والأخطل زاد هذه الأبيات تماسكًا بالحديث عن إحكام السرج للحيوان/ المراغة، التي يقصد بها أمّ جريرٍ، وحديث الشاعر عن الحيوان مرتبطٌ بالأطلال غير منفكٍّ عنها؛ فعلى سبيل المثال، يقول عنترة في معلّقته (عنترة بن شدّاد، د. ت.، صفحة 182): (الكامل)

أَعْيـاكَ رَسْـــمُ الـدارِ لَمْ يَتَكَلَّمِ حَـتّـى تَـكَـلَّـمَ كَـالأَصَـــمِّ الأَعْـجَـمِ
وَلَقَـدْ حَبَسْـــتُ بِهـا طَويلًا نـاقَتي أَشْـــكـو إِلـى سُـــفْـعٍ رَواكِـدَ جُـثَّـمِ

فالحيوان دائم الحضور في الأطلال، إمّا لتِبيان قِدَمِ هذه الدار، أو للتسلية والشكوى؛ ذلك أنّ عنترة عبدٌ ليس له خِلّان يعينانه على الوقوف فاضُطر إلى الحيوان، أو للتحوّل عن الأطلال والانتقال إلى غرض القصيدة، والأخير هو توظيف الأخطل في الطلل أعلاه.

والخطاب في الوِقفة أعلاه موجّهٌ من الأخطل إلى جريرٍ، وليس من الأخطل إلى نفسه؛ فالأخطل يسائل جريرًا عن العهد الذي بينهما، والذي كفر به جريرٌ: "وذكرتَ منزلةً لآل كنودِ"؛ فلفظة "كنود" تُحيل إلى الكفر بالنعمة، أمّا هذا العهد فقد أقوى، وأغار عليه مطرٌ محمودٌ، ما يُحيل إلى الأخطل نفسه الذي يملك المبادرة والقدرة على التأثير، ولكنّ جريرًا ليست لديه هذه القدرة، ولا يستطيع الوصول إلى منزلته؛ فالأخطل في الأعلى حيث

السماء وجريرٌ في الأدنى حيث التمرغ في التراب؛ فحتّى لو شدّ على المراغة ليرتقي فسيُنزع ويتوقّف في مكانه، ما يشير إلى سلب الرجولة عنه.

ويُلحظ أنّ ضمير الخطاب لم يتحوّل في الأبيات الثلاثة الأولى ما يؤكّد أنّ الطلل في هذا النموذج هجائيٌّ، وليس تأسيسًا للهجاء كبقيّة الأطلال السابقة، وهذا ما دعا الأخطل إلى عدم الاكتراث إلى حسن التخلّص؛ فالقصيدة نفسها مسبوكةٌ في موضوعٍ واحدٍ، وإنّما انتقلت من الهجاء الرمزيّ إلى الهجاء المباشر.

وممّا جرى عرضه في الطلل الهجائيّ، يُنتبه إلى أنّ الطلل أدّى وظيفةً تتجاوز الحنين والذكرى؛ فجرى توظيف هذين العنصرين في الطلل لهدفٍ يخدم موضوع القصيدة نفسه/ الهجاء، والطلل وَفق هذا العرض قد يكون تأسيسًا لفكرةٍ يبدأ بها الشاعر هجاءه، أو يكون هجاءً مبطّنًا في ذاته، كما في المثال الأخير، وفي كلتا الحالين، يبقى الطلل موافقًا لوحدة موضوع القصيدة وخادمًا لأغراضها.

والمتتبّع في مبحث الطلل الهجائيّ، يلتفت إلى أنّ فيه ندرةً؛ ذلك أنّ الشاعر يلجأ إلى الطلل حين يريد التجويد، والتجويد في الشعر مرتبطٌ، عادةً، بغرض المديح أكثر من غيره، وللطلل الهجائيّ أصولٌ في الشعر الجاهليّ تُقرأ في شعر امرئ القيس تحديدًا كما سيأتي، ومع نُدرة الطلل الهجائيّ عند الشعراء الثلاثة إلّا أنّ لهم نماذج متعدّدةً من الوِقفة الطلليّة على خلاف شعراء بني عذرة وشعراء الحجاز، ولذلك تفسيران:

- أنّ الوِقفة الطلليّة في الشعر عُرفت بواكيرها على يد امرئ القيس الشاعر الملك، الذي أسّس للفنّ الشعريّ، وأسّس لكثيرٍ من الأنساق الثقافيّة، وامرؤ القيس هو واحدٌ من أصحاب السلطة الذين بكوا أطلال ممالكهم، وبكوا زمانهم فيها، ولمّا كان الأمر كذلك، بقي الطلل عُرفًا ثقافيًّا سائدًا بين شعراء العصر الجاهليّ، حيث كانت تمظهرات السلطة عندهم أقلّ بساطةً ممّا كانت عليه في العصر الأمويّ، وكانت أطلال هؤلاء الشعراء، في نسقها المضمر، في مخاطبة القبيلة أو الملك، ولمّا كان الشعراء منصهرين في قبائلهم ظهرت أطلالهم مرتدية زيّ الذات الواحدة، مع أنّها تُؤوّل في إطار القبيلة، كما كانت الحال عند عنترة الذي طلب الحرّيّة إلى نفسه من قبيلته في طلله، وعند زهير بن أبي سُلمى الذي كان مُسهِمًا في الصلح

بين القبيلتين المتناحرتين حتّى ظهر حصين بن ضمضمٍ مُحاولًا إفساد الصلح فتجلّى بالدمنة في لاوعي زهيرٍ حيث قال (زهير بن أبي سلمى، 1988، صفحة 102): "أَمِنْ أُمِّ أَوْفى دِمْنَةٌ لَمْ تَكَلَّمِ"، فعُرف هذا المعنى؛ لأنّ المعهود عليه عند الشعراء أنْ يقولوا إنّ الدار كلّها صمّاء أو مستعجمةٌ، ولكنّ انزياح زهير بن أبي سلمى الغريب واختلافه، أدّت إلى مثل هذا التفسير، وبعد أنْ ذكر حصينًا هذا بصراحةٍ في أبيات المعلّقة فإنّه يمكن ربطه بالدمنة.

وتأكيدًا لمعنى وقوف الشعراء الجاهليّين المنصهرين بقبائلهم على الأطلال، يُلتفت إلى أنّ الصعاليك لم يقفوا على الأطلال كوقوف غيرهم، بل لا يكاد يُؤْثر عنهم شيءٌ في هذا المجال؛ ذلك أنّهم هجروا القبيلة/ الرمز السياسيّ آنذاك، ولمّا كان أمر شعراء العصر الجاهليّ كذلك، تلقّى بقيّة الشعراء في العصور اللاحقة هذه الأنساق الثقافيّة السلطويّة في وِقفاتهم الطلليّة حيث كانت عندهم تمظهرات السلطة والسياسة أكثر وضوحًا؛ فبقي حضور الطلل مختصًّا للمتّصلين بأصحاب السلطة والتأثير.

- أمّا التفسير الثاني لوجود الأطلال عند شعراء القصر الأمويّ أكثر من غيرهم فيتمثّل في كون شعراء البلاط يغلب عليهم المدح في موضوعاتهم، والمدح يحتاج إلى قصيدةٍ مؤسّساتيّةٍ مجوّدةٍ، وإلى بدايةٍ في موضوعٍ إنسانيٍّ يطرب له الممدوح، ويتغنّى به، ولذلك، يبدأ الشاعر بكاءه، ثمّ يؤسّس لهذا البكاء غرض القصيدة؛ فقد يقول للممدوح إنّه ترك الفتاة التي يبكي عليها من أجله، أو يقول له إنّه تجاوز هذا الطلل بناقةٍ تصله إلى الممدوح، أو غير ذلك من المعاني. أمّا الشاعر غير السياسيّ فما له والتجويد، إنّه يبقى "يهذي" حتّى يقول الشعر، كما قال جريرٌ عن عمر بن أبي ربيعة (الأندلسيّ، 1404 هـ، صفحة 6/231).

الفصل الرابع

الاختلاف الصغير في طلل امرئ القيس

يجهد المتابع لحياة امرئ القيس في استنتاج خيطٍ متّصلٍ لحياته؛ فحياتُه لم تتكثّفها عنايةٌ كالتي كُلّفت لشعره، غير أنّ عددًا من المفاصل المهمّة في حياته معروفةٌ ومشتهرةٌ في كتب المؤرّخين، أهمّها:

- أنّ امرأ القيس لم يكن ذا علاقةٍ وُثقى بوالده، وأنّ والده طرده من القصر أنفةً من قول الشعر، أو لأنّه شبّب بابنة عمّه (علي، 2001).
- أنّ امرأ القيس حمل ثأر أبيه على كاهله من بني أسدٍ، واختلف المؤرّخون؛ فمنهم من يقول إنّه أدركه، ومنهم من يقول إنّه لم يدركه (علي، 2001).
- أنّ امرأ القيس ذهب إلى الروم مستنجدًا بقيصر، ومات في أنقرة، بسبب حلّةٍ مسمومةٍ، أو عاوده داءٌ قديمٌ، ويرى المؤرّخ جواد علي، معتمدًا على آراء المستشرق بروكلمان، أنّ في قصّة، موته أو قتله، اختلاقًا (علي، 2001)، وسيأتي تفصيل موته.

ومن اللافت للانتباه إلى أنّ شطرًا كبيرًا من شعر امرئ القيس غير موثّقٍ وَفق هذه المفاصل المهمّة؛ فلا يُعرَف على سبيل المثال، إنْ كانت المعلّقة قيلت قبل مقتل والده أو بعده، ولا يُعرَف إنْ كان له شعرٌ وهو مع شذّاذ العرب بعد أنْ طرده أبوه. ومن هذه السيرة، يُلحظ أنّ امرأ القيس عاش عددًا من مراحل النفي والاغتراب النفسيّ في كلّ مفصلٍ من مفاصل حياته، وأنّ هناك إشارةً إلى قوله الشعر وهو فتًى.

وهذه المقدّمة عن امرئ القيس وحياته تبريرٌ لعددٍ من الافتراضات التي ستُهيّئ التحليل لشعر امرئ القيس؛ فوسط الغموض الذي يحيط بتأريخ شعره فإنّه لا بدّ من استباق عددٍ من الافتراضات المُحتمَلة وَفق النسق المضمر بالركون إلى مفهومَي التشابه والاختلاف، ثمّ الدفاع عن هذه الافتراضات، وأبرزها:

- أنّ امرأ القيس أنشد الشطر الأكبر من شعره بعد مقتل والده؛ ذلك أنّ الوقوف الطلليّ نشأ من رحم السلطة والسياسة.
- أنّ الرمز في شعر امرئ القيس حاجةٌ استدعتها كثرة تنقّلاته بين الأقوام في طلب ثأر أبيه.
- أنّ الطلل في شعر امرئ القيس إعلانٌ للرمز، وعدم وجود الطلل في شعره يعني المباشرة والوضوح.
- أنّ امرأ القيس يستخدم سياقاتٍ واضحةً، كالطلل، والمرأة، والنخيل، والناقة، ثمّ يوجّه معناها وَفق مراده.

المبحث الأوّل: قصيدتا (قفا نبك) و(ألا عم صباحًا)

سيُقرأ شعر امرئ القيس على مراحل عدّةٍ، في ضوء اختلافه مع نفسه ومع بقيّة الجاهليّين قدر ما أمكن، وسيجري النظر في كيفيّة توجيهه بعض الأغراض الشعريّة توجيهًا ثقافيًّا يؤكّد صحّة المُذهَب في الرأي حول شعره، مبيّنًا أنّ امرأ القيس استعمل الرموز والكُنى وهو واعٍ لأغراضها الثقافيّة المنبثقة عنها، وما ستجري قراءته من شعره ليس تحليلًا لشعره، أو شرحًا مفصّلًا، بل هي قراءةٌ مُجتزَأةٌ تخدم وظيفة الكشف عن النسق المضمر في صُلب الاختلاف الذي تولّد من تكرار الوِقفة الطلليّة.

المطلب الأوّل: الطلل في (قفا نبك)

قبل قراءة الوِقفة الطلليّة في المعلّقة، فإنّه لا بدّ من إيراد بعض الآراء التي تتبنّى أنّها قيلت قبل مقتل والد امرئ القيس، وأنّ والده طرده بسبب حديثه عن دارة جلجل، وظلّ هذا الرأي سائدًا عند عددٍ من الأكاديميّين، مثل يوسف خليف (خليف، 1981)، وكمال أبو ديب (أبو ديب، 1986)، وشوقي ضيف (ضيف، العصر الجاهليّ، د. ت.)، وهم يستندون إلى مقولاتٍ تاريخيّةٍ قديمةٍ تذكر هذا الأمر.

وفي ظلّ الغموض الذي يكتنف حياة امرئ القيس، وتضارب الآراء حول كثيرٍ من مفاصل حياته المهمّة، كما جرى تِبيان ذلك أعلاه، فإنّه من المقبول عدمُ التسليم ببعض المقولات التاريخيّة المنوطة به، كأنْ يكون والد امرئ القيس طرد ابنه لقوله الشعر، ورفضُ مثل هذه المقولة التاريخيّة له ما يعضده ويشدّ أزره من واقع امرئ القيس الثقافيّ؛ فأنْ يظهر شاعرٌ في مثل ذلك العصر فهو أمرٌ يُقابَل بالتَرحاب لا الرفض، حتّى وإنْ

كان الشاعر سيّدًا أو أميرًا؛ فعددٌ من الشعراء كانوا سادةً مثل عمرو بن كلثوم. وإنْ كان والد امرئ القيس طرد ابنه؛ لأنّه شبّب بابنة عمّه؛ فمن الأولى أنْ يُطرَد شاعرٌ مثل عنترة وهو عبدٌ في قبيلته من أنْ يُطرد ابن ملكٍ، وأمّا فحشُه فقد طرأ عليه تديّن الباحثين الإسلاميّين القارئين لشعره؛ فلم يكن امرؤ القيس شاذًّا عن بعض شعراء مجتمعه كالأعشى الذي كانت له مذاهبُ في اللهو.

وفي المقابل، مع نشوء النقد الثقافيّ، وتوجّه الباحثين إلى دراسة المظاهر السياسيّة المتعالقة مع الأنساق الشعريّة، فإنّ رأيًا آخر تولّد حول المعلّقة للناقد الثقافيّ يوسف عليمات الذي درس تشكيلات السلطة في البنيات المختلفة للمعلّقة، واكتفى عليمات بقوله: "إنّ معلّقة امرئ القيس تمثّل نصّ السلطة والاحتجاج الأيديولوجيّ؛ إذ لا يمكن تصوّر أو تحليل المقاطع المكوّنة لبنية المعلّقة على أنّها أحداثٌ حقيقيّةٌ مباشرةٌ؛ لأنّ مثل هذا الفهم يُغفل وظيفة اللغة وما تمتاز به من طاقاتٍ إشاريّةٍ نسقيّةٍ سيميائيّةٍ توظّف الجماليّ بغية إضمار مسكوتاتها وتوتّراتها الدلاليّة" (عليمات، 2015، صفحة 30)، وافتراض عليمات ثَمّ عموميٌّ ينسحب على الشعر كلّه، وهو خالٍ ممّا يسنده من المعلّقة نفسها، وهذا البحث يتبنّى افتراض عليمات بأنّ للنصّ ارتباطًا وتواطؤًا سياسيًّا.

وعند قراءة الوِقفة الطلليّة لامرئ القيس، يُلحظ في كثيرٍ منها أنّ وقوفه وقوفٌ على سبيل التذكّر؛ فهو يبكي الزمان قبل أنْ يبكي المكان، في إشارةٍ إلى أنّ وقوفه ليس وقوفًا آنيًّا أو لحظيًّا، وهو وقوفٌ موجّهٌ إلى نفسه قبل أنْ يكون موجّهًا إلى محبوبه، كما سيأتي. وبهذه الملحوظة النسقيّة، من الممكن التعرّف إلى طبيعة الوقوف الطلليّ عند امرئ القيس على أنّه وقوفٌ بعد تقدّمه في السنّ وليس وهو في صباه، ونتيجةً لذلك، يصبح من الممكن الافتراض بأنّ المعلّقة قيلت بعد مقتل والده وليس قبله، ثمّ قراءة المعلّقة وَفق ذلك.

يقول امرؤ القيس (امرؤ القيس، 1969، صفحة 8): (الطويل)

قِفـا نَبْـكِ مِنْ ذِكْرى حَبيـبٍ وَمَنْزِلِ بِسِـقْطِ اللوى بَيْنَ الـدَخُول وَحَوْمَـلِ
فَتُوْضِـحَ فَـالمِقْراةِ لَمْ يَعْفُ رَسْـمُها لِمَـا نَسَـجَتْهَـا مِنْ جَنُوبٍ وشَـمْـأَلِ

تَرى بَعَرَ الأرْآمِ فِي عَرَصَـــاتِهَـا وَقِـيْـعَـانِـهَـا كَـأَنَّـهُ حَـبُّ فُـلْـفُـلِ
كَـأنّـي غَـداةَ البَيْنِ يَوْمَ تَـحَمَّـلوا لَـدى سَـــمُراتِ الحَيّ نَـاقِفُ حَنْظَـلِ
وُقُوْفًـا بِهَـا صَـــحْبِي عَلَيَّ مَطِيَّهُمْ يَقولونَ: لا تَهْلِـكْ أَسًـــى وَتَـجَمَّـلِ
وإنَّ شِـــفـائِي عَبْرَةٌ إنْ سَـــفَحْتُهـا وَهَـلْ عِنْـدَ رَسْـــمٍ دارِسٍ مِنْ مُعَوَّلِ؟
كَـدينِـكَ مِنْ أُمّ الـحُوَيْرِثِ قَبْلَـهـا وَجَـارَتِـهَـا أُمّ الـرَبـابِ بِـمَـأْسَـــلِ
فَفَاضَـــتْ دُمُوْعُ العَيْنِ مِنّي صَـــبابَةً عَلى النَحْرِ حَتى بَـلَّ دَمْعِيَ مِحْمَلِي

يعدّ فهم هذه الأبيات الثمانية تقدمةً لفهم معلّقة امرئ القيس، ومع كثرة الشروحات والقراءات والتحليلات حول هذه المعلّقة، فإنّه يُستحسَن أنْ تُقرأ بمعزِلٍ عن المجهودات السابقة، وتبقى رهينةً لمحابس المنهج البحثيّ المتّبع.

وعند إنعام النظر في هذه الأبيات يُلحظ الآتي:

- أنّه لا مسافة بين الطلب وجوابه "قِفا نبكِ"، وهذا ما يجعل الجملة الفعليّة مشحونةً نسقيًّا بعددٍ من التأويلات؛ فالبكاء المباشر بعد فعل الأمر يعني أنّ هناك من يتحرّك رهن إشارة امرئ القيس، وأنّ البكاء مُستجلَبٌ آنيًّا لشيءٍ رآه امرؤ القيس واستدعاه للبكاء مباشرةً؛ فكأنّ هناك شيئًا حرّك ذكرى المكان في ذهنه أو أمام عينيه.
- أنّ الحبيب يُقصد بها ذكرى امرئ القيس في شبابه ولهوه، وهذا الحنين إلى الماضي يشي بأنّ القصيدة قيلت في وقت طلب الثأر؛ ذلك أنّ الطلل مبعثه السلطة والغلبة، وليس الحبّ والفقد؛ فامرؤ القيس يبكي ذكرى نفسه أميرًا مترفًا يصل بسلطويّته/ إمارته اليافعة إلى الفتيات.
- أنّ المواضع؛ وهي مملكة كندة الممتدّة، أو الأماكن التي مرّ بها في أثناء رحلته في طلب ثأر أبيه، جزءٌ من بكائه، وهذه المواضع غير مندثرة المعالم؛ لأنّ امرأ القيس يؤمن بوجود بارقة أملٍ في بقاء مُلكه على كندة أو شفاء غليله في طلب ثأر أبيه بين اليمن والحجاز، ما يشي بأنّ القصيدة قيلت قبل سفره إلى الروم.

- استخدم امرؤ القيس لفظة "قيعان"، وهو لفظٌ غريبٌ؛ فالمعتاد أنّ الطلل أعلى من الشاعر، كما يقول النابغة (النابغة الذبيانيّ، 1996، صفحة 9): (البسيط)

يـا دارَ مَيَّـةَ بِـالعَلْيـاءِ فَـالسَـنَـدِ أَقْوَتْ، وَطـالَ عَلَيْهـا سـالِفُ الأَبَـدِ

فالسند والعلياء ما ارتفع من الأرض، والطلل ثَمّ عالٍ، أمّا امرؤ القيس، فهو أعلى من الطلل، وذلك لسببين؛ أنّه يقدّم بكاء نفسه الفتيّة على أيّ بكاءٍ آخر، وأنّ امرأ القيس يستشرف ذكراه من عَلٍ، فجاءت لفظة "قيعان" تمثيلًا للاوعيه، ومصداق ذلك قوله في قصيدةٍ أخرى (امرؤ القيس، 1969، صفحة 74): (الطويل)

وَمَرْقَبَـةٍ كَـالزُجِّ أَشْـرَفْـتُ فَوْقَهـا أُقَلِّـبُ طَرْفي في فَضـاءٍ عَريضِ

والاستشراف من علٍ إنّما يكون لمراقبة العدوّ، ما يشي أنّ وقوف امرئ في المعلّقة في مكانٍ عالٍ له امتدادٌ عنفيٌّ، وهذا يؤكّد أنّ القصيدة قيلت قبل لحاقه بقيصر.

- يذكر امرؤ القيس المتحمّلين، ولا يبيّن ماهِيَتهم أو صلة قرابتهم به؛ ذلك أنّ التركيز ليس عليهم، بل على مشاعر الفقد التي تنتابه إثر رحيلهم، يفسّر ذلك قوله: "كأنّي"؛ فهو ليس معنيًّا بهم، بل منشغلٌ بنفسه عنهم، وناقف الحنظل لا يفيض ماء عينه، بل قد يدمع مع شعورٍ بألمٍ أو وخزٍ في العين؛ فالدمع على فراقهم مُستوجَبٌ ولكنّه ليس منهمرًا، ما يشي أنّه لا يدخل في إطار البكاء الأساس "نبكِ"؛ ذلك أنّ ما يدخل في إطار البكاء الأساس هو "الحبيب"، الذي فُسّر على أنّه امرؤ القيس.
- ويبدو أنّ امرأ القيس عندما وعى أنّه لا بدّ ذاهبٌ إلى قيصر ومفارقٌ تلك المواضع التي ذكرها بكى واحتاج إلى معونةٍ في البكاء، ولذلك، كما يُلحظ في المعلّقة، ثَمّ وِقفتان وبكاءان وموضعان؛ أحدهما لم يعفُ رسمه والآخر درس وعفا.
- وما زالت دمعة امرئ القيس عزيزةً متمنّعةً؛ فهو لا يسفح عبراته، ولا يرى أنّ التعويل يكون على الرسم الدارس، ولكنّه في بداية المعلّقة يبيّن أنّ الرسم لم يدرس ولم ينمحِ أثره، ما يضع المتلقّي أمام مكانين

مختلفين، كما جرى الذكر؛ مكانٍ متمثّلٍ بالتطلّع نحو المستقبل، وهو أمله بنجدة قيصر وازدهار المملكة بعدها وهو المكان الأوّل الذي لم يعفُ، ومكانٍ آخر متمثّلٍ بالذكرى الماضويّة في مملكته، الذكرى التي مرّت ومضت ساعتُها، وهذا ما يشي بأنّه سيبدأ بتفصيل الذكرى الماضويّة لشخصه في هذا المكان.

- وبالفعل، يبدأ امرؤ القيس تذكّرَ نفسه "كدينك" مع أُمّينِ، وهما؛ أمّ الحويرث وأمّ الرباب، ويُلحَظ أنّ ثَمّ ألفاظًا عدّةً تدلّ على الخِصب، وهي "الأمّ"، و"الحُويرث"، و"الرباب"، وفي البيت اللاحق "فاضت"؛ فحضور ألفاظ الخِصب قرينٌ بفيض الدمع عند امرئ القيس واستحقاق جواب الطلب "قفا"، وهو؛ البكاء.
- والأمّ في أصلها الدلاليّ والثقافيّ تعني الأصل، ومن ذلك قول أوس بن غلفاء الهجيميّ (الضبّيّ، د. ت. ، صفحة 388): (الوافر)

وَهُمْ ضَـــرَبوكَ ذاتَ الرَأْسِ حَتّى بَـدَتْ أُمُّ الـدِمـاغِ مِـنَ الـعِـظـامِ

ومنه في الذكر الحكيم {أُمُّ الْكِتَابِ} [آل عمران: 7]، وارتبط بكاء الأمّ ببكاء المكان كقول عنترة (عنترة بن شدّاد، د. ت.، صفحة 185): (الكامل)

حُيّيـتَ مِنْ طَلَـلٍ تَقـادَمَ عَهْـدُهُ أَقْـوى وَأَقْـفَـرَ بَـعْـدَ أُمِّ الـهَـيْـثَـمِ

ومن هذه النماذج، تُفسّر كلمة الأمّ عند امرئ القيس بوصف الأمّين مرجعًا أوّليًّا/ أصلًا للبكاء الطويل.

- والأمّان موجودتان في موضعٍ واحدٍ/ مأسل، ما يشي بتكثيف الفقد عند امرئ القيس، وتعزيز الحضور السلبيّ لهما، مبرّرًا بذلك الفعل "فاضت"، وامرؤ القيس رجلٌ لا يكتفي بأمٍّ واحدةٍ أو عذراء واحدةٍ، أو ذكرى لاهيةٍ مع فتاةٍ واحدةٍ؛ فهو دائم الجمع بين الفتيات والعذارى والأمّهات كما في هذا السياق، ما يطرح تساؤلاتٍ نفسيّةً حول شخصه.
- ويُنتبه إلى أنّ الأمّ تُعطي عن وعيٍ، وهي تعرف ما تعطيه والكيفيّة التي تُعطي بها، وهذا العطاء مقصودٌ به جميع ما قد تُعطيه الأمّ لبعلها؛ ففقدان مثل هذه الأمّ عظيمٌ ذو خطرٍ، ويؤكّد أنّ الأمّين مرجعٌ أوّليٌّ للفقد والحنين.

- وبعد حضور الأمّين، يبدأ امرؤ القيس بكاء نفسه "ففاضت"، ويبدأ بتَعداد أيّامه الصالحة مع العذارى وعنيزة الفاطم التي تفطم بودّها عنه، ويبدأ بتَعداد همومه وذكرياته.

وبعدُ، إنّ هذه الوِقفة الطلليّة وِقفةٌ ذات وجهين؛ رمزيٍّ ومباشرٍ؛ فقد يتلقّاها المتلقّي على أنّ الطلل حقيقيٌّ، والنساء حقيقيّاتٌ وقد يؤوّل المتلقّي هذه الأمور جميعًا انطلاقًا من مفهوم (القراءة) الذي طُرح قبلًا، ومن وجهة نظر المتلقّي حول هذا المفهوم.

والرأي حول كون الطلل رمزيًّا من عدمه في شعر امرئ القيس يبقى موتورًا حتّى يتّصل بسببٍ يؤيّد هذا المُذهَب في الرأي حوله، وعند مطالعة شعره كاملًا؛ المبدوء بالطلل وغير المبدوء به، فإنّه يُلحظ أنّ امرأ القيس لا يُباشِر بمراده ولا يكون المعنى لديه واضحًا كما في المعلّقة أعلاه إذا كان مطلع شعره طلليًّا، أمّا إذا خلا من الطلل، فإنّه يكون مباشرًا واضحًا صريحًا، كقوله (امرؤ القيس، 1969، صفحة 83): (الطويل)

أَلا إنَّ قَوْمًا كُنْتُمُ أَمْسِ دونَهُمْ هُمُ مَنَعُوا جاراتِكُمْ آلَ غُدْرانِ
عُوَيْرٌ وَمَنْ مِثْلُ العُوَيْرِ وَرَهْطِهِ وَأَسْعَدَ في لَيْلِ البَلابِلِ صَفْوانُ
ثِيابُ بَني عَوْفٍ طَهارى نَقِيَّةٌ وَأَوْجُهُهُمْ عِنْدَ المَشاهِدِ غُرّانُ

وهذه المقطوعة في مدح العوير بن شجنة وذمّ قومٍ آخرين نزل عليهم فلم يرعوا جواره فدعاهم بالغدر، وتُلحظ المباشرة والوضوح عنده في المقطوعة لخلوّ شعره من الطلل، ومن ثَمّ، يُستنتج أنّ الوقفة الطلليّة عند امرئ القيس أساسٌ في فهم إبداعه وشعره، وحتّى يُفهم هذا الشعر لا بدّ من حصر مفهوم الطلل عنده، ووَفق المنهج البحثيّ المتّبع فإنّ الحصر يكون بتضييق المفهوم مرّةً بعد مرّةٍ مع كلّ قراءةٍ جديدةٍ للطلل عنده.

المطلب الثاني: قصيدة (ألا عم صباحًا)

قد يستغلق المعنى عند قراءة قصيدة (ألا عم صباحًا) في وجه المتلقّي، حتّى لو قرأها مرّةً بعد مرّةٍ، أو قد لا يفهم الغرض المقصود منها؛ فامرؤ القيس في معلّقته كان أكثر وضوحًا: حيث قال: قفا نبك من ذكرى

حبيبٍ...، فوضّح ما يريده منذ البداية، أمّا في قصيدة (ألا عم صباحًا) فإنّه لا تُفهم الغاية التي قيلت لأجلها، ما يجعل تأريخ القصيدة وَفق مفاصل حياة امرئ القيس أشدّ صعوبةً.

يقول امرؤ القيس (امرؤ القيس، 1969، صفحة 27): (الطويل)

أَلا عِمْ صَـــباحًا أَيُّها الطَلَلُ البالي وَهَلْ يَعِمَنْ مَنْ كانَ في العُصُـرِ الخالي
وَهَـلْ يَعِمَنْ إِلّا سَـــعيـدٌ مُخَلَّـدٌ قَليـلُ الهُمومِ مـا يَبيـتُ بِـأَوجـالِ
وَهَـل يَعِمَنْ مَنْ كـانَ أَحـدَثُ عَهـدِهِ ثَـلاثـينَ شَـــهـرًا فـي ثَـلاثَـةِ أَحْوالِ
دِيـارٌ لِسَـــلْمى عـافِيـاتٌ بِـذي خـالِ أَلَحَّ عَلَيـهـا كُـلُّ أَسْـــحَمَ هَطّـالِ
وَتَحْسِـــبُ سَـــلْمى لا تَزالُ تَرى طَلًا مِنَ الوَحْشِ أَوْ بَيْضًـــا بِمَيْثاءَ مِحلالِ
وَتَحْسِـــبُ سَـــلْمى لا تَزالُ كَعَهدِنا بِوادي الخُزامى أَوْ عَلى رَسِّ أَوْعـالِ
لَيـالِيَ سَـــلْمى إِذْ تُريـكَ مُنَصَّـــبًـا وَجيـدًا كَجيـدِ الرِئْمِ لَيْسَ بِمِعْطـالِ
أَلا زَعَمَتْ بَسْـــبـاسَـــةُ اليَوْمَ أَنّني كَبِرْتُ وَأَلّا يُحْسِـــنُ اللَهْوَ أَمْثـالي
كَذَبْتِ لَقَدْ أُصْـبي عَلى المَرْءِ عِرْسَـهُ وَأَمْنَعُ عِرْســـي أَنْ يُزَنَّ بِهـا الخـالي
وَيـا رُبَّ يَـوْمٍ قَـدْ لَـهَـوْتُ وَلَـيْلَـةٍ بِـآنِسَـــةٍ كَـأَنَّـهـا خَـطُّ تِـمْـثـالِ
يُضـــيءُ الفِراشَ وَجْهُها لِضَـــجيعِها كَمِصْـــبـاحِ زَيْـتٍ في قَنـاديـلِ ذُبّـالِ

وعند قراءة هذه الأبيات يُلحَظ الآتي:

- **أنّ امرأ القيس بدأ بمخاطبة** الطلل بـ(ألا عم صباحًا)، وعادةً ترتبط العبارة بالهَناء وخلوّ الصباح من الغارات والمشاحنات، ويبيّن امرؤ القيس للطلل أنّه يعرف ماهيته؛ فهو بالٍ مندثرٌ، ولكنّه يخاطبه خطاب العاقل وفاءً لذكرى مَن كان فيه، ما يشي بأنّ امرأ القيس تجاوز أيّام اللهو وأصبح أكثر حكمةً في تعامله مع مشاعر الفقد.
- يستدرك امرؤ القيس في المطلع أنّ هذا الطلل ليس سعيدًا، وما بينه وبين الطلل هو الفقد والحرمان وتغيّر الحال، وهذا يُحيل إلى أنّ امرأ القيس تشغله فكرة الزمن وتقلّب الأحوال، ويؤكّد ذلك قوله في البيت الثاني أنّ الذي ينعم هو "السعيد"، وليس إيّاه أو الطلل الذي عانى من رحيل الأهل، والذي ينعم

أيضًا هو "قليل الهموم" الذي لا يبيت على وجلٍ، ما يشي بأنّ امرأ القيس في حالٍ ليست هي المثلى أو الفضلى في سني عمره، ويؤكّد في البيت الثالث أنّ مثل هذا الطلل، أو شخص امرئ القيس، كيف سينعمان وهما لم يذوقا نعيمًا منذ أشهرٍ وسنين، ويُلحظ التماهي بين الطلل البالي وامرئ القيس؛ ذلك أنّ كليهما فقد المحبوبة عينها.

- يبدأ امرؤ القيس بتفصيل مواضع الطلل، ويبيّن أنّ الذي يبكي عليه هو "ديارٌ لسلمى"، وهذه الديار عافيةٌ مندثرةٌ؛ بسبب إلحاح المطر الهاطل عليها، ما يشي بأنّ أمورًا طرأت في حياة امرئ القيس جعلته غير الشخص الذي كان عليه؛ فهو متماهٍ مع الطلل ومع هذه الديار، يحسّ بها، ويتغيّر مثلها جرّاء الظروف.
- ويؤكّد تماهي امرئ القيس مع الطلل البيتان الخامس والسادس؛ فسلمى في البيت الخامس تظنّ أنّ الطلل يبقى على حاله، وسلمى نفسها في البيت السادس تظنّ أنّ امرأ القيس سيقى على عهده/ حاله؛ فالدهر الذي أمضى سُنّته على الطلل أمضاها على امرئ القيس، وكلّ شيءٍ آيلٌ إلى التغيّر والتبدّل.
- وقول امرئ القيس: "ليالي" هو من باب تذكّر الأيّام الصالحة مع النسوة اللواتي تعدّدن في شعره، وبعد هذا التذكّر ينبّه امرؤ القيس بقوله "ألا" أنّه ما زال غاويًا فاتكًا وإنْ تغيّر عليه الزمن، وأحاطت به الظروف.
- وعند قوله: "كذبتِ..." وما بعدها من أبياتٍ حتّى آخر القصيدة، يتّضح السبب في إنشاء هذه القصيدة؛ فامرؤ القيس شكا من تبدّل الحال كما ظهر في الأبيات الأولى، ولكنّه لمّا عُيّر بأنّه لم يعد يتقن اللهوَ تفنّن في جلب ذكراه اللاهية؛ ليثبت كذب بسباسة، وليبيّن لها أنّه ما زال لاهيًا، في إشارةٍ إلى تقدّم عمر امرئ القيس عند إنشاده لهذه القصيدة.
- ويبدأ امرؤ القيس في تَعداد أيّام لهوه إلى آخر القصيدة؛ ليثبت أنّه ما زال يُصبي الفتاة العِرس، وتمتنع عِرْسُه عن غيره.

وبعدُ، فإنّ هذه القراءة للوِقفة الطلليّة تُحيل إلى عددٍ من المفاتيح النسقيّة في القصيدة التي ستُقرأ بوصفها اختلافًا عن المعلّقة، ومن الاختلاف يُقرأ النسق المضمر وراء هاتين القصيدتين.

المطلب الثالث: الاختلاف الصغير بين قصيدتي (قفا نبك) و(ألا عم صباحًا)

سُمّي هذا الاختلاف صغيرًا لكون منتج النسق شاعرًا واحدًا، وليس شعراء عدّةً كما في العصر الأمويّ، وهذا الشاعر، كما يُعرَف عنه، له نسبٌ سلطويٌّ، وطالب ثأرٍ مات غريبًا في بلادٍ غير بلاده، وكان كثير الاتّصال بالنساء؛ المتزوّجات منهنّ والعذراوات، وهو ذو أوّليّةٍ في الشعر، وفي الوِقفة الطلليّة.

وفي الوِقفتين المعروضتين أعلاه، تظهر عددٌ من الاختلافات تُعين على استنتاجاتٍ ظهر بعضها في أثناء التحليل، وأبرز هذه الاختلافات:

- سمة البكاء في المعلّقة واضحةٌ؛ فهي مبدوءةٌ بها، وبكاء امرئ القيس كان بكاءً على شبابه السلطويّ المندثر، كما جرى تِبيان ذلك.
- وفي القصيدة الأخرى، استنطق امرؤ القيس الطلل ثمّ تحوّل عن ذلك وحزن، لمّا أدرك أنّه لا يجيبه، في خلافٍ مع الوِقفة في المعلّقة التي ظهر فيها العنصر البشريّ المتمثّل بالرفقة، وظهور العنصر البشريّ بقي متواجدًا طوال المعلّقة حتّى وجود البرق، حيث طلب إلى صاحبه مراقبة البرق معه، أمّا في القصيدة الأخرى فبقي امرؤ القيس متفرّدًا مستوحشًا.
- ويُحيل تفرّد امرئ القيس في الطلل إلى الإحساس بالنفي، ولذلك، من الممكن القول، إنّ المعلّقة أُنشدت في وقتٍ أسبق من إنشاده للقصيدة الأخرى، ويعضد ذلك إشارته إلى كبره في السنّ في أثناء حديثه مع بسباسة، وأيضًا إشارته إلى ما ذكره في آخر الأبيات، حيث تظهر صورةٌ مغايرةٌ لما هو معروفٌ عنه في طلب الثأر أو إدراك المُلك؛ فهو أكثر تواضعًا في طلب ثأره حيث يقول (امرؤ القيس، 1969، صفحة 49):

وَما المَرْءُ ما دامَتْ حُشــاشَــةُ نَفْسِــهِ بِـمُـدْرِكِ أَطْـرافِ الـخُـطـوبِ وَلا آلِ

وفي مثل مقام امرئ القيس يعدّ هذا التحوّل تواضعًا في طموحه، وانكسارًا لنفسه الأبيّة.

- وفي المعلّقة أصابت ريحا الشمال والجنوب الطللَ، ثمّ أصابه المطر، ولكنْ في القصيدة الأخرى أصاب المطرُ الطللَ منذ البداية، في تأكيدٍ لما يذهب البحث إليه من أنّ (ألا عم صباحًا) لاحقةٌ للمعلّقة؛ فما كان يراقبه في المعلّقة من انهمارٍ للمطر وتطلّعٍ للرحلة نحو قيصر، بدأ به حديثه في (ألا عم صباحًا) حيث كان أكثر إحساسًا بالاغتراب النفسيّ.
- كان التركيز في المعلّقة على الطلل، وعلى أثر البعر فيه والأحبّة المتحمّلين، أمّا في (ألا عم صباحًا) فالتركيز كان على فكرة مُضيّ الزمن وعلى عاطفة امرئ القيس، وذلك لهطول المطر على الطلل؛ فلا أثر فيه لبعرٍ أو غير ذلك، ومن ثَمّ تُلحظ دقّة الوقوف الطلليّ وترتيب المكوّنات الطبيعيّة في شعره.

وبعدُ، فإنّ قراءة الاختلاف الطلليّ لأبياتٍ قليلةٍ في مطلع القصيدتين لَتُشير إلى كثيرٍ من التأويلات التي لها ما يعضدها، مثل حال امرئ القيس عندما أنشدهما، أو ربطهما بالزمن الذي أُنشدتا فيه، أو الإشارة إلى دقّة وقوفه الطلليّ، وقد يبقى تساؤلٌ حولَ الإلحاح في ردّ مضمر امرئ القيس النسقيّ إلى السياسة؛ أي قد يتكوّن تساؤلٌ عن سبب عدم الوقوف على الجماليّة الأدبيّة والأخذ بالمعنى الظاهر، والإجابة عن هذا التساؤل رهينٌ بمعرفة أنّ امرأ القيس لم يكنْ شاعرًا أو رجلًا عاديًّا؛ فقد كان ملكًا، أو مُدرِكَ مُلكٍ، يقول الشعر، وكانت حياته تنقّلًا من مكانٍ إلى آخر في إشارةٍ إلى ارتحاله لغير العادة التي تقتضي الرحيل.

وعادةً، يُفسّر الوقوف الطلليّ على أنّه نشأ بسبب ارتحال العرب عن أماكنهم طلبًا للكلأ والمرعى، ولكنّ امرأ القيس الذي له أوّليّةٌ في الوقوف، بالفعل، ارتحل من مكانٍ إلى آخر، ولكنْ طلبًا للمُلك، ما يؤكّد المذهب البحثيّ المتّبع من أنّ الطلل نشأ من رحم السياسة، ولذلك، يجب أن يُقرأ بُعدُه السياسيّ.

المبحث الثاني: الاختلاف الطلليّ بين (لمن الديار غشيتُها) و(لمن طللٌ أبصرتُه)

جرى اختيار هاتين القصيدتين معًا؛ لأنّهما تبدأان بأسلوب الاستفهام نفسه، وكلّ استفهامٍ فيهما (مختلفٌ) عن الآخر، وفيهما توجيهٌ واضحٌ لمقصد امرئ القيس وترميزٌ للطلل يمكن كشفه بكشف اختلافه عن غيره.

المطلب الأوّل: قراءةٌ للطلل في قصيدة (لمن الديار غشيتُها)

لهذه القصيدة مناسبةٌ تُعين على فهمها، وعلى مقصود امرئ القيس منها؛ فقد قيلت بعد أنْ كان بينه وبين سُبَيع بن عوفٍ قرابةٌ؛ فأتى سُبيعٌ امرأ القيس يسأله فلم يُعطِه شيئًا فأنشد أبياتًا يعرّض فيها بامرئ القيس فردّ عليه قائلًا (امرؤ القيس، 1969، صفحة 114): (الكامل)

لِمَنِ الـدِيـارُ غَشِـــيتُهـا بِسُـــحـامِ فَـعَـمـايَتَـيـنِ فَـهَضْـــبُ ذي أَقْـدامِ
فَصَـــفا الأَطيطِ فَصـــاحَتَيْنِ فَغاضِـــرٍ تَـمْشـــي الـنِـعـاجُ بِـهـا مَـعَ الآرامِ
دارٌ لِـهِـنْـدٍ وَالـرَبـابِ وَفَـرْتَـنـى وَلَـمـيـسَ قَـبْـلَ حَـوادِثِ الأَيّـامِ
عوجـا عَلى الطَلَـلِ المُحيـلِ لِأَنَنـا نَبْكي الـدِيـارَ كَمـا بَكى ابْنُ خِـذامِ
أَوَ مـا تَـرى أَظـعـانَـهُـنَّ بَـواكِـرًا كَـالنَخْـلِ مِنْ شَـــوْكـانَ حينَ صِـــرامِ
حورًا تُـعَـلَّـلُ بِـالـعَـبـيـرِ جُـلـودُهـا بـيـضُ الـوُجـوهِ نَـواعِـمُ الأَجْسَـــامِ
فَظَلِلْـتُ في دِمَنِ الـدِيـارِ كَـأَنَّني نَشـــوانُ بـاكِـرَهُ صَـــبـوحُ مُـدامِ
أُنُـفٍ كَـلَـوْنِ دَمِ الـغَـزالِ مُـعَـتَّـقٍ مِنْ خَمْرِ عـانَـةَ أَوْ كُرومِ شَـــبـامِ
وَكَـأَنَّ شـــارِبَها أَصـــابَ لِسـانَهُ مـومٌ يُـخـالِـطُ جِسْـــمَـهُ بِسَـــقـامِ

ويقول (امرؤ القيس، 1969، صفحة 117):

أَبْلِغْ سُـــبَيعًا إِنْ عَرَضْـــتَ رِســـالَةً أَنّـي كَـهَـمِّـكَ إِنْ عَشَـــوْتَ أَمـامـي
أَقْصِرْ إِلَيكَ مِنَ الوَعيدِ فَإِنَّني مِـمّـا أُلاقـي لا أَشُـــدُّ حِـزامـي
وَأَنـا الـمُـنَـبَّـهُ بَـعـدَمـا قَـدْ نَـوَّمـوا وَأَنـا الـمُـعـالِـنُ صَـــفْـحَـةَ الـنُـوّامِ

وعند قراءة هذه القصيدة، يُلحظ عددٌ من الانزياحات النسقيّة، من أهمّها:

- أنّ الشاعر بدأ بصيغة الاستفهام مُخالفًا فعلَه في القصيدتين السابقتين، وهو استفهامٌ بلاغيٌّ، ومن المهمّ ثَمّ معرفة الإفادة التي يحقّقها هذا الاستفهام.
- وبناءً على معطيات القصيدة وأنساقها المضمرة، كما سيأتي، فإنّ هذا الاستفهام يمكن فهمه على أنّه استنكارٌ من هذا الرجل الذي بدا امرؤ القيس غيرَ متعرّفٍ عليه بسبب فعلته، وتحديد المكان في القصيدة إمعانٌ في إهانته؛ فهو يعرف أصله وكلّ شيءٍ يحيط به، ولكنّه غير متعرّفٍ على سبيعٍ.
- جمع امرؤ القيس بين عددٍ من النسوة في بيتٍ واحدٍ، ما يشي بأنّه وصل إليهنّ كلّهنّ؛ فهنّ غير متمنّعاتٍ كما في المعلّقة أو القصيدة الأخرى، ولا يُجمَع بين النسوة إلّا إذا كُنّ يتّصلن بسببٍ يصحّ جمعهنّ عليه، وهذا السبب في البيت هو النسب.
- ولم يحترم امرؤ القيس تفرّد كلّ واحدةٍ منهنّ في إشارةٍ إلى ازدرائه إيّاهنّ، وخير ما يعضد ذلك هو قوله: "قبل حوادث الأيّام"؛ ويقصد قبل أن تتغيّر منزلته بينه وبين سُبيعٍ.
- والبيتُ الرابعُ: "عوجا على الطللِ..." في هذا البناء الهندسيّ للقصيدة يُعدّ مربكًا، وهذا البيت معروفٌ على أنّه اتُّخذ دليلًا على عدم أوّليّة امرئ القيس في البكاء على الأطلال، ولكنّ التساؤل يبقى حول كُنه هذا البكاء؛ فلا يُعقَل أن يجتمع ازدراءٌ وبكاءٌ على الشخص نفسه.
- لذلك، من الممكن القول إنّ ابن خذامٍ بكى بطريقةٍ ميّزته وجعلته مثلًا، لا سيما أنّ امرأ القيس في الأبيات اللاحقة سيذكر أنّه "نشوانُ"، بلغت الخمر فيه مبلغًا، ما يشي بعدم احترامٍ للمنزل الذي يقف عليه، وهذا الوقوف المُزدري مُستغرَبٌ، ولا مثال له عند امرئ القيس أو عند غيره، وهذا ما جعله يتّخذ ابن خذام مثلًا له مُستأنسًا به.
- يتحدّث امرؤ القيس عن ظعائن النسوة اللواتي ذكرهنّ في إشارةٍ إلى أنّه سيبكي عليهنّ، ولكنّه شبّههنّ بالنخل وقت قطفه وصَرْمِه وهذه إهانةٌ لهنّ فهنّ غير متمنّعاتٍ، ولا يوجد من يحميهنّ من الأقوام، مُخالفًا بذلك قوله عن آل سُليمى (امرؤ القيس، 1969، صفحة 57): (الطويل)

أَوِ المُكرَعـاتِ مِن نَخيـلِ اِبْنِ يـامِنٍ دُوَيْنَ الصَـــفـا اللائي يَلينَ المُشَـــقَّرا
سَـــوامِـقَ جَبّـارٍ أَثيـثٍ فُـروعُـهُ وَعـالَيْنَ قُنْوانًـا مِنَ البُسْـــرِ أَحْمَرا
حَمَتْـهُ بَنو الرَبْـداءِ مِنْ آلِ يـامِنٍ بِـأَســـيـافِـهِـمْ حَـتّـى أَقَـرَّ وَأُوقِـرا

فامرؤ القيس جعل النخل محميًّا عند حديثه عن بني الربداء، أمّا في القصيدة أعلاه فالنخل يُصرَم ويُقطَف بلا وجلٍ أو خوفٍ.

- يذكر امرؤ القيس رائحة هذه النسوة وملمس جلدها، وهذه الصفات لا يعرفها إلّا من اقترب منهنّ وخالطهنّ وحدث بينه وبينهنّ ما قد حدث، في تأكيدٍ له على أنّهنّ غير متمنّعاتٍ عليه.
- وبقي امرؤ القيس في الديار كالنشوان من أثر السُكر، وهذا وقوفٌ مُستغرَبٌ لا يُعرَف له ضَربٌ، إلّا إذا عرف امرؤ القيس ضربًا له المتمثّل بابن خذامٍ.
- والسُكر وتحديد لون الخمرة له دلالةٌ؛ فالخمرة الحمراء قد ترمز إلى الحرب، كما فعل عمرو بن كلثومٍ حين بدأ معلّقته بذكر الخمرة بدلًا من الوقوف على الأطلال، ثمّ قال في وسط المعلّقة (الزوزنيّ، 2002، صفحة 234): (الوافر)

بِـأَنّـا نُـورِدُ الـرايـاتِ بِـيضًـــا وَنُصْـــدِرُهُـنَّ حُـمْـرًا قَـدْ رُويـنـا

وربط الخمرة عند امرئ القيس بالحرب والقدرة على القتال ليس غريبًا في القصيدة؛ فهو الذي يتحدّث عن قدرته القتاليّة حتّى يقول في آخر القصيدة (امرؤ القيس، 1969، صفحة 118):

وَأُنـازِلُ الـبَـطَـلَ الـكَـريـهَ نِـزالُـهُ وَإِذا أُنـاضِـــلُ لا تَطيشُ سِـــهـامي

- وهذا السُكر في الطلل، يبيّن امرؤ القيس أنّه يُقابله "تنبّهٌ" في الحرب في إشارةٍ إلى عدم اغترار خصمه به، وبعلاقاته النسائيّة.

وبعدُ، فإنّه يُلحظ في هذا القراءة أنّ كثيرًا من المعاني استُنبطت باتّباع الاختلاف في صُلب التشابه، وأنّ شعر امرئ القيس نفسه كان خير دليلٍ عليه، وبناءً على هذه القراءة، قد يخلص القارئ بعددٍ من النتائج غير المألوفة، كما قيل عن ابن خذامٍ، أو عن دلالة النخيل أو الخمرة في الشعر الجاهليّ أو غير ذلك.

المطلب الثاني: قراءةٌ في قصيدة (لمن طللٌ أبصرتُه)

في هذه القصيدة لا تُذكَر مناسبةٌ أو سببٌ أدّى إلى إنشادها، ولكنّها على الأرجح تتّكئ على القصيدة أعلاه، كما سيأتي، وعدم ذكر المناسبة يفتح الباب أمام التأويل وَفق المنهج البحثيّ، يقول امرؤ القيس (امرؤ القيس، 1969، صفحة 85):

(الطويل)

لِمَنْ طَلَلٌ أَبْصَرتُهُ فَشَجاني ... كَخَطِّ زَبورٍ في عَسيبٍ يَمانِ
دِيارٌ لِهِنْدٍ وَالرَبابِ وَفَرْتَنى ... لَيالِيَنا بِالنَعْفِ مِنْ بَدَلانِ
لَيالِيَ يَدْعوني الهَوى فَأُجيبُهُ ... وَأَعْيُنُ مَنْ أَهْوى إِلَيَّ رَوانِ
فَإِنْ أُمْسِ مَكْروبًا فَيا رُبَّ بَهْمَةٍ ... كَشَفْتُ إِذا ما اِسْوَدَّ وَجْهُ الجَبانِ

وقول (امرؤ القيس، 1969، صفحة 87):

تَمَتَّعْ مِنَ الدُنْيا فَإِنَّكَ فانِ ... مِنَ النَشَواتِ وَالنِساءِ الحِسانِ
مِنَ البيضِ كَالآرامِ وَالأُدْمِ كَالدُمى ... حَواصِنُها وَالمُبْرِقاتِ الرَواني
أَمِنْ ذِكْرِ نَبْهانِيَّةٍ حَلَّ أَهْلُها ... بِجِزْعِ المَلا عَيْناكَ تَبْتَدِرانِ
فَدَمْعُهُما سَكْبٌ وَسَحٌّ وَدِيمَةٌ ... وَرَشٌّ وَتَوْكافٌ وَتَنْهَمِلانِ
كَأَنَّهُما مَزادَتا مُتَعَجِّلٍ ... فَرِيّانِ لَمّا تُسْلَقا بِدِهانِ

وعند قراءة هذه القصيدة وإحالتها إلى القصيدة التي قبلها فإنّه يُلحظ عددٌ من الأمور، من أهمّها:

- يمثّل الاستفهام صيغةً شعوريّةً قبل أن يكون بلاغيًّا؛ فالفعل "شجاني" يكشف عن الشعور المتمثّل حال رؤيته للطلل، وسبب الشجا ليس حبّه للفتيات اللواتي ذكرهنّ بل تذكّره لليالي اللهو والمتعة، وتذكّره لحاله في الشباب.
- وتأكيدًا على أنّه لا يبكي النسوة، فإنّه يُلحظ اختفاء عنصر البكاء من الوقفة والتركيز على "فإنْ أُمْسِ مكروبًا"، في إشارةٍ لوقوفه على ذكراه لنفسه وليس لهندٍ وصويحباتها.
- وعند قوله: "تمتّع من الدنيا..." يُلحظ من التصريع أنّه يبدأ موضوعًا جديدًا؛ فهو يتماهى مع التصريع الذي قُرئ في قوله: "ديارٌ لسلمى عافياتٌ بذي خال".
- والموضوع المُبتدَأ به هو ردٌّ على ذكراه الماضويّة ونُصحٌ بأنْ يشغل الإنسان حياته باللهو والمتعة والنساء، ما يؤكّد أنّ هندًا وصويحباتها لم يعنين لامرئ القيس شيئًا غير المتعة واللذّة.
- ويفاجئ امرؤ القيس المتلقّي بوقوفه الحقيقيّ على الأطلال في آخر القصيدة، كاشفًا عن السبب الحقيقيّ للشجا، وهو رحيله عن فتاةٍ من بني طيءٍ، ويُلحظ الطقس البكائيّ الذي عقده امرؤ القيس فشبّهه بتشبيهاتٍ كثيرةٍ، وفي هذا البكاء تمييزٌ للفتاة النبهانيّة عن هندٍ وصويحباتها وإكرامٌ لها؛ فاحترم امرؤ القيس تفرّدها، وبكى عليها بكاءً غير منقطعٍ، وبذلك أصبح امرؤ القي

وبعدُ، فإنّ هذه القصيدة مرتبطةٌ بالقصيدة التي قبلها؛ فهي مبدوءةٌ بأسلوب الاستفهام نفسه، وفيها أسماء الفتيات نفسها في القصيدتين، والأرجح، وَفق هذه القراءة أنّ هذه القصيدة قيلت لاحقًا.

المطلب الثالث: الاختلاف بين قصيدتي (لمن الديار غشيتُها) و(لمن طللٌ أبصرتُه)

عند قراءة القصيدتين والوقوف على مطلعيهما، يُلحظ عددٌ من الاختلافات تؤكّد المعاني المقروءة، من أهمّها:

- بدأت القصيدتان بأسلوب الاستفهام نفسه، ولكنّ امرأ القيس وجّه كلّ استفهامٍ بما يوافق حاله الشعوريّة؛ ففي القصيدة الأولى كان الاستفهام استنكاريًّا بسبب فعلة سُبيعٍ، وأمّا في القصيدة الثانية فالاستفهام استنكاريٌّ بسبب تحوّل الدهر وانقلاب الزمن عليه وَفق رؤيته.

- أجاب امرؤ القيس على سؤاله مباشرةً في القصيدتين، وفي ذلك إشارةٌ إلى عدم لهفته للفتيات المذكورات؛ فلم يترك مجالًا لنفسه للبكاء على ديارهنّ، وفي القصيدتين بيّن أنّ الأمور انقلبت عليه؛ فقال: "قبل حوادث الأيّام"، وقال: "لياليَنا بالنعف من بدلانِ"، في إشارةٍ إلى مُضيّ الأيّام وانقضاء ليالي اللهو معهنّ.
- وبكى امرؤ القيس في القصيدة الأولى بكاء النشوان، ولكنّه في القصيدة الثانية تمنّع البكاء عليه حتّى ذكر النبهانيّة، وفي هذه إحالةٌ أخرى إلى انتقاص هندٍ وصويحباتها بتمنّعه عن البكاء عليهنّ.
- الاختلاف الأساس بين القصيدتين هو أنّ الأولى كانت ردّ فعلٍ على أبيات سُبيعٍ، بمعنى أنّها آنيّة الحضور في ذهن امرئ القيس وليست ذكرى، وظهر لون الخمرة في المطلع في إشارةٍ إلى رمزٍ عنفيٍّ سيظهر لاحقًا، وأمّا الأخرى فهي استذكارٌ لحدثٍ "أشجاه"، وكان يذكر الطرق التي يربط بها على قلبه إذا أمسى مكروبًا، ولكنّ هذه الطرق جميعًا لم تُفلحْ في جعله ينسى النبهانيّة، فلمّا أدرك ذلك بكى عليها بكاءً وجدانيًّا.
- بدأ طلل القصيدة الأولى مُنتقصًا من قدر الفتيات من دون إشارةٍ إلى نفسه في المطلع الطلليّ حتّى قال إنّه سيبكي ثمّ ذكر النشوة والخمرة وانتهت بأنّه على استعدادٍ لمقاتلة الفرسان، وأمّا في الأخرى فأعلن أنّه شجيٌّ فانتهت القصيدة بالبكاء، ما يؤيّد أنّ الطلل بطريقةٍ أو بأخرى متواطئٌ ببنية القصيدة العامّة.

وبعدُ، فإنّ هذه القراءة للقصيدتين لها ما يسندها في شعر امرئ القيس؛ فكما لوحظ، يستعمل امرؤ القيس المرأة أو النخيل أو الطلل، ثمّ يوجّه هذا الاستخدام بطريقةٍ مدروسةٍ ثقافيًّا لتخدم له المعنى المبتغى، وتحقّق مقصود مراده.

المبحث الثالث: الاختلاف بين (ألمّا على الربع) و(قفا نبك من ذكرى حبيبٍ وعرفانِ)

عند قراءة هاتين القصيدتين، تتّضح كثيرٌ من المعاني التي جرى إيرادها في القراءات أعلاه؛ فامرؤ القيس أنشد هاتين القصيدتين عند إحساسه باقتراب منيّته فجاءت الرموز أوضح، والمعاني أكثر قربًا إلى النفس البشريّة.

المطلب الأوّل: قراءةٌ في (ألمّا على الربع)

تكشف هذه القصيدة حكاية موت امرئ القيس؛ ففيها يبيّن أنّه مريضٌ على وشك الموت، ومع ذلك يقف على الأطلال، ما يؤكّد للمتلقّي أنّ الوقوف ليس حقيقيًّا بل يحمل معنًى مضمرًا متّصلًا بمقصد الشاعر، أو بلاوعيه، وفيما يأتي القصيدة كاملةً (امرؤ القيس، 1969، صفحة 105): (الطويل)

أَلِمّا عَلى الرَبْعِ القَديمِ بِعَسْعَسا ... كَأَنّي أُنادي أَوْ أُكَلِّمُ أَخْرَسا

فَلَوْ أَنَّ أَهْلَ الدارِ فيها كَعَهْدِنا ... وَجَدْتُ مَقيلًا عِنْدَهُم وَمُعَرَّسا

فَلا تُنْكِروني إِنَّني أَنا ذاكُمُ ... لَيالِيَ حَلَّ الحَيُّ غَوْلًا فَأَلْعَسا

فَإِمّا تَرَيْني لا أُغَمِّضُ ساعَةً ... مِنَ اللَيْلِ إِلّا أَنْ أُكِبَّ فَأَنْعَسا

تَأَوَّبَني دائي القَديمُ فَغَلَّسا ... أُحاذِرُ أَنْ يَرْتَدَّ دائي فَأُنْكَسا

فَيا رُبَّ مَكْروبٍ كَرَرتُ وَراءَهُ ... وَطاعَنْتُ عَنْهُ الخَيْلَ حَتّى تَنَفَّسا

وَيا رُبَّ يَوْمٍ قَدْ أَروحُ مُرَجَّلًا ... حَبيبًا إِلى البيضِ الكَواعِبِ أَمْلَسا

يَرُعْنَ إِلى صَوتي إِذا ما سَمِعْنَهُ ... كَما تَرْعَوي عِيطٌ إِلى صَوْتِ أَعْيَسا

أَراهُنَّ لا يُحْبِبْنَ مَن قَلَّ مالُهُ ... وَلا مَنْ رَأَيْنَ الشَيْبَ فيهِ وَقَوَّسا

وَما خِفْتُ تَبْريحَ الحَياةِ كَما أَرى ... تَضيقُ ذِراعي أَنْ أَقومَ فَأَلْبَسا

فَلَو أَنَّها نَفسٌ تَموتُ جَميعَةً ... وَلَكِنَّها نَفسٌ تَساقَطُ أَنْفُسا

وَبُدِّلْتُ قَرْحًا دامِيًا بَعْدَ صِحَّةٍ ... فَيا لَكِ مِنْ نُعْمى تَحَوَّلْنَ أَبْؤُسا

لَقَدْ طَمَحَ الطَمّاحُ مِنْ بُعْدِ أَرْضِهِ ... لِيُلْبِسَني مِنْ دائِهِ ما تَلَبَّسا

أَلا إِنَّ بَعْدَ العُدْمِ لِلمَرْءِ قِنْوَةً ... وَبَعْدَ المَشيبِ طولَ عُمْرٍ وَمَلْبَسا

وعند قراءة هذه القصيدة يتّضح أنّها:

- تبدأ بمقدّمةٍ طلليّةٍ فيها مناجاةٌ لرفيقين يطلب إليهما الشاعر أنْ يُلمّا بعسعس، وعند طلبه إيّاهما لم يحدّد ما الذي يريده منهما؛ فلم يقل "نبكِ" كما في المعلّقة، ما يشي بأنّي محتاجٌ إلى الأُنس والدفء بقرب العنصر البشريّ منه.
- واحتياج امرئ القيس للبشر يبرّره أنّه يكلّم طللًا أخرس لا يجيب ولا يسمع؛ فامرؤ القيس مخذولٌ بعد أنْ ظنّ أنّه سيُدرِك الملك عند قيصر، والذي خذل امرأ القيس نفسُه التي منّته الوصول إلى مبتغاه؛ فامرؤ القيس ينظر إلى عسعس، وهو جبلٌ مرتفعٌ (ابن الحائك، 1884)، من أسفل، على عكس العلاقة بينه وبين الطلل في (قفا نبك)؛ فبعد أنْ وقف امرؤ القيس على الأطلال من علٍ فإنّه أصبح يقف عليها وهو في الأسفل، ولذلك يصيح بهذا الطلل ألّا ينكره، ولو كانت الحال كما كانت قبلُ لَما أنكر عهده، وهو العهد نفسه الذي كان مدركًا أنّه سيتقلّب في (ألا عم صباحًا) عندما برّر لسلمى أنْ لا شيء يبقى على عهده.
- وفي هذه الوقفة، يقترب امرؤ القيس من ذكراه الصمّاء ويصرخ فيها، عالمًا أنّ منيّته قريبةٌ تتربّص به، وعالمًا أنّ وقفاته المتعدّدة على الأطلال باتت محدودةً؛ فيبيّن أنّه في خطرٍ محدقٍ ولا ينام الليل لأجله.
- وفي البيت الخامس يصرّع امرؤ القيس، والتصريع عنده بدايةٌ لموضوعٍ جديدٍ عادةً، كما لوحظ في القصائد السابقة، وهذه البداية تسرد مرضه الذي وُسم بالقدم كما وُسم الطلل، ما يُحيل إلى صدامٍ آخر بين امرئ القيس الآنيّ وامرئ القيس الماضويّ المحمّل بالداء.
- ويمكن تأويل الداء على أنّه غدرٌ ألمّ به في قصر والده جعله يُطرَد منه قبلًا، وهذا الغدر هو نفسه الذي تنبّأ بأنّه سيلمّ به في قصر قيصر ويجعله مخذولًا طريدًا؛ فمن شعر امرئ القيس يتبيّن المتلقّي أنّه لم يلتقِ بقيصر، ولكنّه ذكر أنّه ذاهبٌ إليه حسبُ، ولو التقى به فسيخلّد امرؤ القيس ذكرى هذا اللقاء شعرًا.

- وتأكيدًا على هذا التأويل يُنظر إلى البيت قبل الأخير عند حديثه عن الطمّاح؛ فيخبر أنّه سيُلبسه من دائه، قاصدًا بذلك الغدر، والفعل يُلبِس يدلّ على أنّ يد الطمّاح هي الطولى ويد امرئ القيس قصيرةٌ، ويؤكّد ذلك قولُه: "تضيق ذراعي أنْ أقومَ فألبَسا".
- وامرؤ القيس بعد حديثه عن دائه يسرد ذكراه، وهي الذكرى المتكرّرة في كلّ قصيدةٍ فيها وقوفٌ على الأطلال، والإلحاح على هذه الذكرى يبيّن أنّ وراءها نسقًا مضمرًا يُريد امرؤ القيس للمتلقّي كشفه؛ ذلك أنّه، وَفق النماذج المتاحة، قال الشعر بعد مقتل أبيه، وأنّه أرمز في شعره وألغز لمعنًى في نفسه، وهذه القصيدة تعدّ كاشفةً عن كلّ الرموز التي دُرست قبلًا.
- أمّا الذكرى من النساء والفروسيّة وغير ذلك فهي تدلّ على سُلطويّته، وطول يده، ولكنّه الآن أمسى بلا سلطةٍ، وبيدٍ قصيرةٍ؛ فلذلك تغيّر العهد عليه، ولا يخشى امرؤ القيس من تغيّر العهد؛ فهو يعلم أنّ البشر جميعًا صائرون إلى الكبر والمرض، ولكنّه يخشى قصر يده، ويخشى مرضه؛ فيذكر أنّ ذراعه ضاقت، في إشارةٍ إلى خصاءٍ سُلطويٍّ.
- وهذا الخصاء السلطويّ يتكشّف بسقوط حاشية امرئ القيس، التي تسقط نفسًا نفسًا، ومع كلّ نفسٍ يخسرها امرؤ القيس فإنّه يخسر شيئًا من سُلطته، فأصبح مدميًّا، وأصبحت نعمة السلطة أبؤسَ؛ لأنّ السقوط لم يكن بؤسًا واحدًا، بل سقوطًا متدرّجًا.
- وبعد حديثه عن نفسه، يبيّن امرؤ القيس سبب القرح أو الداء، وأنّ الطمّاح بيده الطويلة استطاع أنْ يصل إليه من أرضٍ بعيدةٍ، ويُلبِسه داء الغدر والوشاية.
- ويعلن امرؤ القيس في آخر بيتٍ أنّه خسر السلطة؛ فأصبح كالرجل العاديّ الذي ينتظر متّسعًا من العيش والملبس والمأكل.

وبعدُ، فإنّ هذه القصيدة لتكشف عن كلّ معنًى لم يصل إليه البحث قبلًا في القصائد السابقة؛ ذلك أنّها تُؤرّخ لحقبةٍ مفصليّةٍ من حياة امرئ القيس، والمطّلع على هذه القصيدة وعلى ما جرى تناوله قبلًا في القصائد المقروءة، فإنّه يتبيّن عددًا من الأمور:

- أنّ امرأ القيس لم يكنْ شاعرًا لاهيًا، أو شاعر غزلٍ ومرأة، بل هو شاعرٌ سلطويٌّ أنشد الشعر بعد مقتل والده مضطّرًا ومُلغِزًا، والطلل خيرُ معينٍ له على تحقيق غرضه.
- أنّ الذكرى عند امرئ القيس ما هي إلّا حديثه عن سُلطويّته وطول باعه في القدرة على إنفاذ الأمور، والوصول إلى النساء المتمنّعات، وتجييش الجيوش والخيول.
- أنّ امرأ القيس، بخلاف ترجمته، ألمّ به غدرٌ جعله يُطرَد من قصر والده، وهذا الغدر ألمّ به عند محاولته اللحاق بقيصر.
- أنّ امرأ القيس مُنع عنه قيصر، ولم يصل إليه، ولو كان الأمر كما تذكر الروايات؛ أنّه أحبّ ابنة قيصر، وأنّ قيصر أهداه حلّةً مسمومةً لكان خبر لقائه بقيصر مذكورًا في شعره.
- أنّ هذا التأويل له ما يسنده ويؤكّده في القصيدة القابلة التي ستُدرَس.

المطلب الثاني: قراءةٌ في الطلل في (قفا نبك من ذكرى حبيبٍ وعرفانِ)

في هذه القصيدة، وهي آخر نموذجٍ سيُدرَس لامرئ القيس، يتبيّن المتلقّي طبيعة العلاقة بين امرئ القيس والطلل، ويتبيّن أنّ امرأ القيس أخفى معنًى في شعره، معنًى ينتظر من يقرؤه وأسيء فهمه عبر القرون، كما سيأتي، يقول (امرؤ القيس، 1969، صفحة 89): (الطويل)

قِفا نَبْكِ مِنْ ذِكْرى حَبيبٍ وَعِرْفانِ ... وَرَسْمٍ عَفَتْ آياتُهُ مُنْذُ أَزْمانِ
أَتَتْ حِجَجٌ بَعْدي عَلَيْها فَأَصْبَحَتْ ... كَخَطِّ زَبورٍ في مَصاحِفِ رُهْبانِ
ذَكَرْتُ بِها الحَيَّ الجَميعَ فَهَيَّجَتْ ... عَقابيلَ سُقْمٍ مِنْ ضَميرٍ وَأَشْجانِ
فَسَحَّتْ دُموعي في الرِداءِ كَأَنَّها ... كُلًى مِنْ شَعِيبٍ ذاتِ سَحٍّ وَتَهْتانِ
إِذا المَرْءُ لَمْ يَخْزُنْ عَلَيْهِ لِسانَهُ ... فَلَيْسَ عَلى شَيْءٍ سِواهُ بِخَزّانِ
فَإِمّا تَرَيْني في رِحالَةِ جابِرٍ ... عَلى حَرَجٍ كَالقَرِّ تَخْفِقُ أَكْفاني
فَيا رُبَّ مَكْروبٍ كَرَرْتُ وَراءَهُ ... وَعانٍ فَكَكْتُ الغُلَّ عَنْهُ فَفَدّاني

تعدّ هذه الأبيات، مع كلّ ما قُرئ قبلًا، كاشفةً عن طبيعة النسق الطلليّ في شعر امرئ القيس؛ فالمتأمّل فيها يلحظ:

- أنّ امرأ القيس يعرف الرسم، ولكنّ الرسم نفسه منمحٍ على غير عادته، وعلى الرغم من امّحائه فإنّ امرأ القيس يعرفه.
- أنّ امرأ القيس تذكّر أهل الحيّ، والمقصود بهم حاشيته التي تمكّنه من ذكراه الماضويّة ومن سُلطويّته المعروفة، ولكنّه لمّا تذكّرهم هاج دمعه؛ فامرؤ القيس من المعلّقة حتّى هذه القصيدة يبكي نفسه، ولا يبكي المحبوبة.
- أنّ البيت الخامس، وهو الأهمّ في شعره كلّه، يكشف أنّ امرأ القيس أخفى المعنى الموجود في شعره تحت لسانه؛ فالمتأمّل في طبيعة بناء القصيدة يرى أنّ هذا البيت لا ينسجم مع ما قبله ولا ما بعده؛ فهو بيتٌ يصرخ في أذن المتلقّي ليفهم عن امرئ القيس مراده، ومثله مثل البيت الرابع من قصيدة (لمن الديار غشيتُها)، وهو: "عوجا على الطلل..." الذي فُهم بمعزلٍ عن مراده الثقافيّ، كما جرى تناول ذلك.
- أنّ البيت الخامس يبيّن أنّ ما في صدر امرئ القيس قاتله لا محالة، ولذلك هو يُخفي ويُلغِز، ويريد أنْ ينبّه المتلقّي بأنّه صاحبُ سُلطةٍ، وأنّ هذه السلطة والغلبة ستُثير عداء الناس حوله، عداءً يؤديّ إلى مقتله.

المطلب الثالث: الاختلاف الطلليّ في شعر امرئ القيس؛ نتائج عامّة

بعد كلّ ما قُرئ حول طلل امرئ القيس، يمكن أن تتّضح عددٌ من النقاط بصورةٍ أشدّ تركيزًا وأكثر وضوحًا ممّا كانت عليه في أثناء التحليل؛ ذلك أنّ كلّ اختلافٍ زاد في المعنى المراد توضيحه تأكيدًا، وفيما يأتي أهمّ النتائج التي يمكن قراءتها من طلل امرئ القيس:

- تعدّ المعلّقة بادئة الوقوف الطلليّ وربّما فاتحة اللغة الشعريّة عند امرئ القيس، والقصائد اللاحقة بها تأكيدٌ لبعض المعاني المُختزلة فيها؛ فبعد أنْ هطل المطر في نهاية المعلّقة، بيّن امرؤ القيس في (ألا عم صباحًا) أنّه هطل عند سلمى في ديارها في قوله: "ألحّ عليها كلّ أسحم هطّالِ".
- يبكي امرؤ القيس نفسه ولا يبكي أحدًا آخر، وأمّا الأمّان في المعلّقة فهو يبكي نفسه فيهما؛ لأنّه كان قادرًا على الوصول إلى كلّ ما تشتهيه نفسه من نساءٍ، وأمّا النبهانيّة التي ذكرها فهو يبكي نفسه لأنّه أحبّها، وهي فتاةٌ لا تنتسب لجاهٍ أو سلطانٍ أو زوجٍ يمنعها عنه؛ فامرؤ القيس مولَعٌ بإثبات سُلطويّته، وعزّ عليه أنْ يتعشّق فتاةً من الطبقة الوُسطى، أو العاديّة.
- يعدّ الطلل في شعر امرئ القيس موجّهًا للمعنى الذي يبتغيه في كلّ قصيدةٍ يبدؤها به، وكما جرى ذكر ذلك قبلًا؛ فإنّ لامرئ القيس شعرًا لا يبدأ بالوقوف الطلليّ، وهو شعرٌ مباشرٌ غير مُلغِزٌ، وأُخِذ مثالٌ على ذلك، ما يعني أنّ امرأ القيس كان واعيًا لطبيعة الإلغاز في شعره، ويؤكّد ذلك قوله في آخر قصيدةٍ مدروسةٍ أنّ تحت لسانه مخزونًا من الكلام لا يقدر على البوح به.
- ينسجم الطلل في شعر امرئ القيس مع بنية القصيدة كاملةً، وقد يشذّ بيتٌ في بناء القصيدة، مثل قوله: "عوجا على الطلل..."، أو مثل قوله: "إذا المرء لم يخزن..."، وهذا الشذوذ راجعٌ إلى محاولته التنبيه على معنًى يحتاج إلى انتباهٍ.
- يعدّ امرؤ القيس شاعر سلطةٍ، ووقوفه على الأطلال بوعيٍ، أو لا وعيٍ، هو امتدادٌ لوقوف الملوك على ممالكهم، كما جرى تناول ذلك في الآداب القديمة، ويمكن الاستئناس بخروج سيّدنا آدم من الجنّة؛ فالطلل رمزٌ للجنّة والمملكة والسلطة؛ بمعنى أنّه رمزٌ لوسائل التأثير وأبرزها الدين والسياسة، وليس للحبّ والعاطفة الوجدانيّة.
- ما يهمّ القارئ في حياة امرئ القيس هو ما كان بعد مقتل والده، وممّا جرى تناوله وتأويله؛ فالأرجح أنّ شعر امرئ القيس الذي وصل إلينا قيل بعد هذه المقتلة، ولمّا كانت رحلة طلب الثأر تنقّلًا من مكانٍ

إلى آخر انعكس هذا على وِقفته الطلليّة وأسهم في نشأتها، ما يغيّر النظرة السائدة حول وقوف العرب على الأطلال طلبًا للكلأ والمرعى.

- فإذا كان امرؤ القيس أوّلًا في الوقوف الطلليّ الشعريّ فإنّه وقف على هذه الأطلال في أثناء رحلته في طلب الثأر، ولمّا كان الطلل سُلطويًّا فإنّ هذا كلّه يعني قلبًا للمفهومات السائدة حول الطلل؛ فالطلل ليس مشاعر فقدٍ للمحبوب بل للسلطة، ولم ينشأ إثر تنقّل العرب من مكانٍ إلى آخر، بل إثر تنقّل امرئ القيس من مكانٍ إلى آخر طلبًا للملك.
- لمّا أعلن امرؤ القيس أنّ الرسم ممحوٌّ في آخر قصيدةٍ علم أنّه مقتولٌ لا محالة، ولذلك، ذكر في ذكراه أنّ الجون البادن ستحيط به النسور والعُقبان في خلافٍ لكلّ ذكرى ماضويّة في أيّة قصيدةٍ، ما يشي بأنّه صائرٌ إلى الموت، يقول (امرؤ القيس، 1969، صفحة 93):

وَحَتّى تَرى الجَوْنَ الـذي كـانَ بـادِنًـا عَلَيْـهِ عَوافٍ مِنْ نُســـورٍ وَعِقْبــانِ

- جرت مراعاة ترتيب القصائد في هذا الفصل وَفق ترتيب الاختلافات الطلليّة، ويبدو أنّ البحث كان موفّقًا في ترتيب الخطّ الزمنيّ للقصائد؛ فهي متماهيةٌ مع ما جرى تأويله في شعر امرئ القيس انتهاءً بآخر قصيدتين اللتين تبيّنان خصائص شعره واقتراب منيّته.

الخاتمة

تمخّض البحث عن جملةٍ من النتائج التي تُسهم في تطوير فهم الوقفة الطلليّة وتفسيرها ضمن أفقٍ نسقيٍّ ثقافيّ، ومن أبرز ما توصّل إليه:

- أنّ الوقفة الطلليّة نشأت من رحم الحضارة، وأنّها ليست لحظةً وجدانيّةً فرديّةً حسب، بل هي نتاج وضعٍ ثقافيٍّ مركّب، يتداخل فيه الشعريّ بالاجتماعيّ، والفرديّ بالجماعيّ، والسياسيّ بالرمزيّ، ما يدلّ على أنّ الطلل في جوهره بنيةٌ ثقافيّةٌ مشروطةٌ بالسلطة والتحوّلات الحضاريّة.
- أنّ الوقوف على الأطلال يمثّل نسقًا ثقافيًّا مضمرًا، يتجاوز كونه تقليدًا افتتاحيًّا؛ ليكون مفتاحًا لبنية النصّ ومعناه. وثبت أنّ هذا النسق يعيد إنتاج ذاته بصورٍ مختلفةٍ في كلّ عصر، بل وفي كلّ نصّ، وفقًا للسياق الثقافيّ والسلطويّ المحيط بالعصر، أو بالشاعر.
- أنّ الطلل يعمل بوصفه علامةً وظيفيّةً في القصيدة؛ فهو يُسهم في توجيه الغرض، ويُعيد تعريف علاقة الشاعر بذاته ومحيطه ومتلقّيه، ما يجعل القصيدة وَحدةً موضوعيّةً تختلف من حيث البنى الظاهرة وتتّفق من حيث البنى العميقة.
- أنّ الوقفة الطلليّة تتنوّع وظيفيًّا ودلاليًّا ضمن أربع درجاتٍ من الاختلاف؛ تبدأ من اختلاف الشاعر مع نفسه بين قصيدةٍ وأخرى، وتمتدّ إلى اختلاف الشعراء في العصر الواحد، ثمّ إلى اختلاف العصور داخل الحضارة العربيّة، وتنتهي باختلافاتٍ أوسع بين أنساق الطلل في حضاراتٍ شعريّةٍ متجاورة، ما يؤكّد مرونة النسق الطلليّ وتحوّله بحسب البنية الثقافيّة والسياق الحضاريّ.
- أنّ النسق الطلليّ يُظهر قابليّةً عاليةً للتكيّف وإعادة التشكّل والإنتاج؛ فهو يحتفظ بمكانه بوصفه مدخلًا للقصيدة، لكنه يُلبِس المعنى لَبوسًا جديدًا كلّ مرة؛ فينقلب من الحنين إلى التحذير، ومن الغزل إلى الفخر، ومن الوقوف على الأطلال إلى الوقوف على الخراب السياسيّ أو الرمزيّ.

- أن الوقفة الطلليّة ترتبط في كثيرٍ من الأحيان بخطاب السلطة، إمّا تمثيلًا لها أو نقضًا لبُناها، ويتحوّل الطلل في أحيانٍ كثيرةٍ إلى مساحةٍ رمزيّة للصراع بين الشاعر والنظام الثقافيّ أو السياسيّ الذي ينتمي إليه؛ فالطلل نشأ من رحم السلطة وبقي تابعًا لها.
- أنّ مفاهيم "المشابهة" و"التكرار" و"الاختلاف" تمثّل مفاتيح تأويليّةً مهمّةً لفهم بنية الطلل، والكشف عن علاقته بالغرض وبالهوية وبالزمن، ولا يمكن قراءة كلّ نسقٍ طلليٍّ عبر العصور والحضارات إلّا باستحضار تطبيقٍ عمليٍّ لهذه المفاهيم.
- أنّ منهج القراءة النسقيّة التأويليّة أتاح للبحث أن يتجاوز التفسير الظاهريّ أو البلاغيّ للطلل، إلى بناء نموذجٍ تفسيريٍّ مركّبٍ يكشف عن البنى العميقة للمعنى الشعريّ العربيّ، نموذجٍ عمليٍّ، قد لا يكون في غاية الموضوعيّة؛ لأنّ الباحث فيه يبدأ قراءة الطلل بنيّةٍ مسبقةٍ، وافتراضٍ مسبقٍ للبحث عن معنًى مضمرٍ يتّصل بموضوع القصيدة ومركز الشاعر الحضاريّ والثقافيّ.
- أنّ مقاربة الطلل بوصفه نسقًا مضمرًا كشفت عن تاريخٍ طويلٍ من التواطؤ بين الشكل والمعنى، حيث حافظ الطلل على مظهره الظاهر، لكنه تغيّر داخليًّا بحسب ما يقتضيه السياق والهوية والغرض، ويعبّر عن هذا التواطؤ مستويات الاختلاف الأربعة التي جرى إيرادها؛ فكلّ اختلافٍ مهما صغر أسهم في تكوين معنًى وبنيةٍ ثقافيّةٍ جديدةٍ.
- أنّ الطلل في الشعر العربيّ القديم لا يمكن فصله عن بنية السلطة والمركز الثقافيّ؛ فكلّما تغيّر مركز السلطة، تغيّرت هيئة الطلل ووظيفته ودلالته؛ فلمّا كان امرؤ القيس ملكًا نظر إلى الطلل على أنّه قاعٌ، كما في المعلّقة، ولمّا كان النابغة الذبيانيّ تابعًا نظر إلى الطلل على أنّه "العلياء"، كما يظهر في معلّقته؛ فهذا التحوّل تحوّلٌ في البنية الثقافيّة وليس المعنى الفنّيّ حسبُ.

ويوصي البحث بعددٍ من التوصيات، من أهمّها:

- الدعوة إلى إعادة فحص المكوّنات الكبرى في الشعر العربيّ القديم (كالمديح والفخر والرثاء...) ضمن إطار "القراءة النسقيّة" الذي يدرس العلاقة بين البنية الفنيّة والسلطة الحضاريّة.

- اقتراح توسيع مفهوم "النسق الطلليّ" ليُدرس أيضًا في الأدب الحديث، لرصد تحوّله من علامةٍ للسلطة إلى علامةٍ للخراب والانهيار، كما شاع في شعر رثاء المدن، وشعر القضيّة الفلسطينيّة.
- تشجيع الباحثين على تجاوز القراءات الانطباعيّة والبلاغيّة التقليديّة، والاقتراب من النصوص الكبرى في الشعر العربيّ بأدواتٍ تأويليّةٍ تكشف عن البنية العميقة والمعنى الثقافيّ المؤسِّس.

المصادر والمراجع العلمية

القرآن الكريم

آيزا برغر، آرثر. (2003). النقد الثقافيّ تمهيدٌ في المفاهيم الرئيسة (ترجمة وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسي). مصر: المجلس الأعلى للثقافة.

أبو ديب، كمال. (1986). *الرؤى المقنّعة: نحو منهجٍ بنيويٍّ في دراسة الشعر الجاهليّ (البنية والرؤيا)*. القاهرة: الهيئة المصريّة العامّة للكتّاب.

أبو زيد، نصر حامد. (2014). *إشكاليّات القراءة وآليّات التأويل*. المغرب: المركز الثقافي العربي.

الأحوص. (1990). *الديوان (جمع وتحقيق: عادل سليمان جمال وتقديم: شوقي ضيف)*. القاهرة: مكتبة الخانجي.

الأخطل. (1994). *الديوان (تحقيق: محمّد مهدي ناصر الدين)*. بيروت: دار الكتب العلميّة.

الأصفهانيّ، أحمد بن محمّد. (1417 هـ). *الأزمنة والأمكنة* . بيروت: دار الكتب العلميّة.

الأصفهانيّ، حمزة بن الحسن. (1992). *التنبيه على حدوث التصحيف*. بيروت: دار صادر.

الأعشى. (د. ت.). *الديوان (تحقيق محمد حسين)*. القاهرة: المطبعة النموذجية.

امرؤ القيس. (1969). *الديوان*. القاهرة: دار المعارف.

الأندلسيّ، ابن عبد ربّه. (1404 هـ). *العقد الفريد*. بيروت : دار الكتب العلميّة.

إيغلتون، تيري. (1991). *مقدّمة في نظريّة الأدب (ترجمة أحمد حسّان)*. مصر: الهيئة العامّة لقصور الثقافة.

بارت، رولان. (1992). *لذّة النصّ (ترجمة منذر عيّاشي)*. باريس: دار لوسوي.

باشلار، غاستون. (1982). *تكوين العقل العلميّ مساهمةٌ في التحليل النفسيّ للمعرفة الموضوعيّة (ترجمة خليل خليل)* . بيروت: المؤسّسة الجامعيّة للدراسات والنشر.

باشلار، غاستون. (1984). *جماليّات المكان (ترجمة غالب هلسا)*. بيروت: المؤسّسة الجامعيّة للدراسات والنشر والتوزيع.

بدر، عبد المحسن طه. (د. ت.). *الرؤية والأداة نجيب محفوظ*. مصر: دار المعارف.

البستاني، بطرس. (2014). *أدب العرب في الجاهليّة وصدر الإسلام* . مصر: مؤسّسة هنداوي.

بضياف، عبد الجليل، والحسين، رياض بن الشيخ. (2020). *شعريّة الظاهرة الطلليّة في الشعر الأندلسيّ (قراءةٌ في النسق المضمر)*، مجلّة جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلاميّة، الجزائر، مج34، ع2، 462-505.

بن بغداد، أحمد. (2017). *أنسنة الطلل في الشعر الجاهليّ، التعليميّة*، مج4، ع11، 1-6.

بورديو، بيار، و باسرون، جان-كلود. (2007). *إعادة الإنتاج في سبيل نظريّةٍ عامّةٍ لنسق التعليم (ترجمة ماهر تريمش)*. لبنان: المنظّمة العربيّة للترجمة.

التبريزيّ، يحيى. (د. ت.). *شرح ديوان أبي تمّامٍ (تحقيق محمّد عبده عزّام)*. القاهرة: دار المعارف.

أبو تمّام. (د. ت.). *الديوان بشرح الخطيب التبريزيّ (تحقيق: محمّد عبده عزّام)*. مصر: دار المعارف.

تميم بن مقبل. (1962). *الديوان (تحقيق: عزّة حسن)*. دمشق: وزارة الثقافة والإرشاد القوميّ.

الجاحظ، عمرو بن بحر. (1423 هـ). *البيان والتبيين*. بيروت: دار ومكتبة الهلال.

الجبوريّ، يحيى. (د. ت.). *شعر المخضرمين وأثر الإسلام فيه*. بغداد: منشورات مكتبة النهضة.

الجرجانيّ، عليّ بن عبد العزيز. (د. ت.). *الوساطة بين المتنبّي وخصومه (تحقيق: محمّد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمّد البجاوي)*. مصر: مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه.

جرير. (1986). *الديوان*. بيروت: دار بيروت للطباعة والنشر.

جميل. (د. ت.). *الديوان (تحقيق: بطرس البستاني)*. بيروت: دار صادر.

ابن الحائك، الحسن بن أحمد. (1884). *صفة جزيرة العرب*. ليدن: مطبعة بريل.

الحارث بن حلّزة. (1994). *الديوان (تحقيق: مروان العطيّة)*. دمشق: دار الإمام النوويّ ودار الهجرة.

حسّان بن ثابت. (1994). *الديوان (تحقيق عبد مهنّا)*. لبنان: دار الكتب العلميّة.

حسن، عزّة. (1968). *شعر الوقوف على الأطلال من الجاهليّة إلى نهاية القرن الثالث دراسة تحليليّة*. دمشق.

الحصريّ، إبراهيم بن عليّ. (د. ت.). *زهر الآداب وثمر الألباب*. بيروت: دار جيل.

حمّودة، عبد العزيز. (2003). *الخروج من التيه دراسةٌ في سلطة النصّ*. الكويت: عالم المعرفة.

حنفي، حسن. (2019). *هيجل والهيجليّون الشبّان قراءة جديدة*). مصر: مؤسّسة هنداوي.

خليف، يوسف. (1981). *دراساتٌ في الشعر الجاهليّ*. القاهرة: مكتبة غريب.

دريدا، جاك. (2000). *الكتابة والاختلاف (ترجمة كاظم جهاد)*. المغرب: دار توبقال.

دريدا، جاك. (2019). *هوامش الفلسفة (ترجمة منى طلبة)*. لبنان: دار التنوير.

دعبل. (1962). *الديوان (تحقيق: عبد الصاحب الرحبليّ)*. النجف: مطبعة الآداب.

دولوز، جيل. (2009). *الاختلاف والتكرار (ترجمة وفاء شعبان)*. بيروت: المنظّمة العربيّة للترجمة.

ديفيز، بول. (2010). *الاقتراب من الله بحثٌ في أصل الكون وكيف بدأ (ترجمة منير شريف)*. مصر: المركز القومي للترجمة.

الذنيبات، أحمد عبد الرحمن، والبداينة خالد فرحان. (2013). التحوّلات الفكريّة في شعر حسّان بن ثابتٍ. *مجلّة جامعة دمشق*، 289–317.

رؤبة. (2008). *شرح ديوان رؤبة (تحقيق: عبد الصمد محروس ومصطفى حجازي)*. القاهرة: مجمع اللغة العربيّة.

الرافعيّ، مصطفى صادق. (د. ت.). *تاريخ آداب العرب*. سوريّا: دار الكتاب العربيّ.

الرشيدي، عامر. (2018). *التجديد في المقدّمة الطلليّة عند شعراء العصر العبّاسيّ: الأسلوب والدلالة*، مجلّة الأندلس، مج2، ع8، 291–324.

الرويليّ، ميجان، والبازعي، سعد. (2002). *دليل الناقد الأدبيّ*. المغرب: المركز الثقافيّ العربيّ.

ريكور، بول. (2006). *الزمان والسرد الحبكة والسرد التاريخيّ (ترجمة سعيد الغانمي وفلاح رحيم)*. بيروت: دار الكتاب الجديدة المتّحدة.

زهير بن أبي سلمى. (1988). *الديوان (تحقيق: علي حسن فاعور)*. بيروت: دار الكتب العلميّة.

الزوزنيّ، حسين بن أحمد. (2002). *شرح المعلّقات السبع*. لبنان: دار إحياء التراث العربيّ.

سعيد، إدوارد. (2000). *العالم والنصّ والناقد (ترجمة عبد الكريم محفوض)*. اتّحاد الكتّاب العرب.

سعيد، إدوارد. (2006). *الاستشراق المفاهيم الغربيّة للشرق (ترجمة د. مصطفى عناني)*. القاهرة: رؤية للنشر والتوزيع.

شاكر، محمود محمّد. (1936). *المتنبّي*. القاهرة: شركة القدس للنشر والتوزيع .

الشكعة، مصطفى. (1986). *الشعر والشعراء في العصر العبّاسيّ*. بيروت: دار العلم للملايين.

الشنتمريّ، يوسف بن سليمان. (د. ت.). *أشعار الشعراء الستة الجاهليّين*. بيروت: دار الفاروق.

الضبّيّ، المفضّل. (د. ت.). *المفضّليّات (تحقيق أحمد شاكر وعبد السلام هارون)*. القاهرة: دار المعارف.

ضيف، شوقي. (1952). *الأمويّ, التطوّر والتجديد في الشعر*. القاهرة: مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر.

ضيف، شوقي. (د. ت.). *العصر الجاهليّ*. القاهرة: دار المعارف.

طرفة بن العبد. (2002). *الديوان (تحقيق مهدي محمّد ناصر الدين)*. بيروت: دار الكتب العلميّة.

العايدي، صلاح الدين. (2018). *الوجه الثقافيّ للطلل في الشعر العربيّ الحديث الطلل النفسيّ في شعر إبراهيم ناجي نموذجًا*، المجلّة العربيّة "مداد"،ع2، 32–77.

العجّاج. (1995). *الديوان (برواية الأصمعيّ وشرحه وتحقيق: عزّة حسن)*. سوريّا: دار الشرق العربيّ.

العرجيّ. (1956). *الديوان برواية ابن جنّيّ (تحقيق: خضر الطائيّ ورشيد العبيديّ)*. بغداد: الشركة الإسلاميّة للطباعة والنشر.

العسكريّ، الحسن بن عبد الله. (1408 هـ). *الأوائل*. طنطا: دار البشير.

عطوان، حسين. (د. ت.). *مقدّمة القصيدة العربيّة في الشعر الجاهليّ*. مصر: دار المعارف.

العقّاد، عبّاس. (1951). *شاعر الغزل عمر بن أبي ربيعة*. القاهرة: دار المعارف.

علقمة ذي جدن. (2020). *الديوان (تحقيق مقبل التام عامر الأحمدي)*. صنعاء: مطبوعات مجمع العربيّة السعيدة.

علي، جواد. (2001). *المفصّل في تاريخ العرب قبل الإسلام*. لبنان: دار الساقي.

عليمات، يوسف. (2015). *النقد النسقيّ تمثيلات النسق في الشعر الجاهليّ*. الأردنّ: الأهليّة للنشر والتوزيع.

عمر بن أبي ربيعة. (د. ت.). *الديوان*. بيروت: دار القلم.

عنترة بن شدّاد. (د. ت.). *الديون (تحقيق محمّد سعيد مولوي)*. بيروت: المكتب الإسلاميّ.

الغذّامي، عبد الله. (2000). *النقد الثقافيّ قراءةٌ في الأنساق الثقافيّة العربيّة*. المغرب: المركز الثقافيّ العربيّ.

غليك، جايمس. (2008). *نظريّة الفوضى علم اللامتوقّع (ترجمة أحمد مغربي)*. بيروت، والكويت: دار الساقي بالاشتراك مع مركز البابطين للترجمة.

غوسدورف، جورج. (2018). *أصول التأويليّة (ترجمة فتحي إنقزّو)*. المغرب: مؤمنون بلا حدود للنشر والتوزيع.

فالميكي. (2007). *الراميان الهنديّة (ترجمة دار المعارف الهنديّة)*. سوريّة: دار نينوى.

الفرزدق. (1987). *الديوان (تحقيق: علي فاعور)*. بيروت: دار الكتب العلميّة.

فرويد، سيغموند. (2006). *علم نفس الجماهير (ترجمة جورج طرابيشي)*. بيروت: دار الطليعة.

فوكو، ميشيل. (1987). *حفريّات المعرفة (ترجمة سالم يفوت)*. لبنان: المركز الثقافي العربي.

فوكو، ميشيل. (2012). *نظام الخطاب (ترجمة محمّد سبيلا)*. لبنان: دار التنوير للطباعة والنشر.

فياسا. (2017). *المهابهاراتا (ترجمة عبد الإله الملّاح)*. سوريّة: ورد للنشر والتوزيع.

قادري، محمّد. (2024). *الوَحدة الموضوعيّة النسقيّة في النسق الرمزيّ في الخطاب الصوفيّ: دراسةٌ لنظريّة*

الحقيقة المحمّديّة في ضوء النظريّة الثقافيّة–خطاب عفيف الدين التلمساني نموذجًا ، مقامات، الجزائر، مج7، ع2، 23–42.

ابن قتيبة، عبد الله بن مسلمٍ. (1423 ه). *الشعر والشعراء*. القاهرة: دار الحديث.

القطّ، عبد القادر. (1987). *في الشعر الإسلاميّ والأمويّ*. بيروت: دار النهضة.

القيروانيّ، الحسن بن رشيق. (1981). *العمدة في محاسن الشعر وآدابه*. دار الجيل: تونس.

قيس بن الملوّح. (1999). *الديوان برواية أبي بكرٍ الوالبيّ (تحقيق: يسري عبد الغنيّ)*. بيروت: دار الكتب العلميّة.

كثيّر عزّة. (1971). *الديوان*. بيروت: دار الثقافة.

كعب بن زهير. (1997). *الديوان (تحقيق: الأستاذ علي فاعور)*. بيروت: دار الكتب العلميّة.

الكميت. (2000). *الديوان (تحقيق: محمّد نبيل طريفي)*. بيروت: دار صادر.

لبيد بن ربيعة. (د. ت.). *الديوان*. بيروت: دار صادر.

لوبون، غوستاف. (1991). *سيكلوجيّة الجماهير (ترجمة هاشم صالح)* . لبنان: دار الساقي.

لومان، نيكلاس. (د. ت.). *مدخل إلى نظريّة الأنساق (ترجمة فهمي حجازي)*. منشورات الجمل.

المتنبّي، أحمد بن حسين. (1983). *الديوان*. بيروت: دار بيروت.

بن مداني، سهير، والعابدي، خضرة. (2023). *صورة الطلل في شعر المعلّقات: دراسةٌ دلاليّةٌ*، مجلّة الأكاديميّة للدراسات الاجتماعيّة والإنسانيّة، مج15، ع1، 197–203.

المعرّيّ، أحمد بن عبد الله. (1984). *رسالة الصاهل والشاحج (عائشة عبد الرحمن)*. مصر: دار المعارف.

مفتاح، محمّد. (1990). *مجهول البيان* . المغرب: دار توبقال للنشر.

مفتاح، محمّد. (1994). *التلقّي والتأويل مقاربةٌ نسقيّةٌ*. المغرب: المركز الثقافيّ العربيّ.

مفتاح، محمّد. (2000). *النصّ: من القراة إلى التنظير*. الدار البيضاء: شركة النشر والتوزيع المدارس.

مفتاح، محمّد. (د. ت.). *التشابه والاختلاف نحو منهاجيّةٍ شموليّةٍ*. المغرب: المركز الثقافيّ العربيّ.

مكّي، الظاهر أحمد. (1993). *امرؤ القيس حياته وشعره*. القاهرة: دار المعارف.

الموافي، محمّد عبد العزيز. (2003). *الطلل فضلةٌ أم جزءٌ من البنية*. جذور، مج7، ج14، 57–100.

موران، إدغار. (2004). *الفكر والمستقبل مدخل إلى الفكر المركّب (ترجمة أحمد القصوار ومنير الحجوجي)*. المغرب: دار توبقال.

النابغة الجعديّ، قيس بن عبد الله. (1998). *الديوان (تحقيق واضح الصمد)*. بيروت: دار صادر.

النابغة الذبيانيّ، زياد بن معاوية. (1996). *الديوان (عبّاس عبد الساتر)*. بيروت: دار الكتب العلميّة.

أبو نواسٍ، الحسن بن هانئ. (2010). *الديوان برواية الصولي (بهجت عبد الغفور الحديثي)*. أبو ظبي: هيئة أبو ظبيٍ للثقافة والتراث.

هوميروس. (2013). *الأوديسة (ترجمة دريني خشبة)*. لبنان: التنوير للنشر والتوزيع.

يونغ، كارل. (1997). *جدليّة الأنا واللاوعي (ترجمة نبيل محسن)*. سوريّة: دار الحوار.

المراجع الأجنبيّة:

Bertalanffy, L. v. (1968). General Systems Theory. New York: George Braziller.

الملاحق

ملحق أ

شهادة قبول نشر البحث المستلّ من الأطروحة

عنوان البحث: القراءة النسقية بين البعد التأويلي والمنهج الثقافي: نحو بناء تصور تكاملي

Arab American University
Deanship of Scientific Research
Journal of the Arab American University
International Refereed Scientific Journal
International Standard Serial Number 2308-2623

الجامعة العربية الامريكية
عمادة البحث العلمي
مجلة الجامعة العربية الامريكية للبحوث
مجلة علمية محكمة
الرقم التسلسلي المعياري الدولي 2308-2623

التاريخ: 2025/10/28

حضرة أ. محمّد باسل قادري المحترم
حضرة د. عبد الخالق عيسى المحترم

بعد التحية،

الموضوع: قبول بحث.

يطيب لي أن اهنئكم بقرار تحكيم بحثكم الموسوم بـ :

القراءة النسقيّة بين البُعد التأويلي والمنهج الثقافي: نحو بناء تصوّر تكاملي

تم قبوله وإجازته للنشر في مجلة الجامعة العربية الامريكية للبحوث كما نعلمكم ان بحثكم متوقع نشره في العدد 3 مجلد 12 من اصدار المجلة.

وتفضلوا بقبول فائق الاحترام،

رئيس هيئة تحرير المجلة

د. صبا شنك
عمادة البحث العلمي
DEANSHIP OF SCIENTIFIC RESEARCH

An- Najah National University
Faculty of Graduate Studies

THE TALLAL OPENING AS A KEY: A ANALYSIS OF IMPLICIT CULTURAL PATTERN IN SELECTED PRE-ISLAMIC TO LATE ABBASID ARABIC POETRY

By

Mohammad Basel Qadri

Supervisor

Dr. Abed AL-Khaleq Esa

This Dissertation is submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of PhD of Arabic Language and Literature, Faculty of Graduate Studies, An-Najah National University, Nablus, Palestine

2025

THE TALLAL OPENING AS A KEY: A ANALYSIS OF IMPLICIT CULTURAL PATTERN IN SELECTED PRE-ISLAMIC TO LATE ABBASID ARABIC POETRY

By
Mohammad Basel Qadri
Supervisor
Dr. Abed Al-Khaleq Esa

Abstract

This dissertation aims to examine the ṭallal (ruin) opening in classical Arabic poetry—from the pre-Islamic period through the end of the Abbasid era—as an implicit cultural structure that extends beyond its conventional role as a rhetorical and ornamental introduction. It endeavors to interpret the ṭallal as a hermeneutic key that reveals the underlying patterns governing the Arabic qaṣīda. The research posits that the ruin motif is not merely a poetic image reproduced unconsciously but constitutes a cultural code emerging within the contexts of power and civilization, which is continuously rearticulated with diverse semantic functions contingent upon the poet's position within social, cultural, and political frameworks.

The study is guided by a central research question: How can the ṭallal be interpreted as an implicit structure that reflects the evolving relationship between the poet and the poem's purpose, the self and identity, and the text and its context? This primary inquiry gives rise to several subsidiary questions concerning the multiplicity of meanings attributed to the ṭallal, its transformations across different poets and historical periods, and its interpretive function in shaping and directing poetic meaning.

Methodologically, this study employs an analytical approach to examine the linguistic and artistic structure of the ṭallal passage within the selected poems, complemented by a cultural-schematic methodology. The theoretical underpinnings of the latter are established in the first chapter. Utilizing this framework, the study deconstructs the relationship between the ṭallal and broader contexts of meaning production, including power, identity, temporality, and the cultural center, through the application of concepts such as schema, repetition, resemblance, difference, and reproduction.

The research is organized into four principal chapters. It commences with a conceptualization of "schema" and "schematic reading," followed by an examination of

the transformations of the ṭallal across poets, historical periods, and civilizations (referred to as grand and greater differences). Subsequently, it explores variations within the same historical period (great difference) and, finally, within the oeuvre of individual poets (minor difference). The study includes focused analyses of selected poetic examples, with particular emphasis on the works of Imruʾ al-Qays.

The study concludes that the ṭallal constitutes an implicit cultural schema embedded within a civilizational framework associated with power and centrality. This schema is continuously reproduced with evolving semantic functions that shape meaning and articulate the poet's positioning relative to time, society, and identity. The research demonstrates that the ṭallal should not be regarded as a static rhetorical tradition; rather, it operates as a dynamic hermeneutic structure manifesting across four dimensions of variation: within the experience of an individual poet, among poets of the same historical period, across different historical epochs, and among diverse cultural contexts. This analysis highlights the schema's flexibility and its capacity to adapt to cultural and political transformations. Moreover, the study illustrates that a schematic-hermeneutic approach can effectively elucidate the deeper functions of the ṭallal, thereby reconceptualizing classical Arabic poetry as a form of cultural discourse rather than solely an aesthetic or rhetorical convention.

Keywords: Ṭallal Opening, Classical Arabic Poetry, Cultural Schema, Qaṣīda, Hermeneutic Key, Pre-Islamic to Abbasid.