الفصل الثاني

اللوحات الطللية - البواعث والدلالات-

في الشعر الجاهلي

- توطئة...
- بواعث اللوحات الطللية...
- اولية الافتتاح الطللي...
- الباعث القبلي.. واللوحة الطللية...
- الباعث الموضوعي.. واللوحة الطللية...
- الطلل و الرثاء.. الباعث الاستثنائي...

توطئة:

اهتم النقاد بقضية كيف ينزل الشعر على الشعراء، وعلى أي الصور يأتيهم؟ وحسبنا أن نشير في هذا الشأن- على سبيل المثال لا الحصر- إلى صحيفة (بشر ابن المعتمر)[١]، ومقدمة (ابن قتيبة)[٢] في الشعر والشعراء، ووصية (أبي تمام للبحتري)[٣]، ووساطة (القاضي الجرجاني) بين المتنبي وخصومه[٤].

كما أولى الباحثون المعاصرون ومازالوا هذه القضية، ولاسيما دراسة الإبداع الفني عند الشعراء بخاصة[٥].

ويبدو ان كلمة القدماء والمحدثين اتفقت في جانب منها، واختلفت في جانب آخر، اما وجه الاتفاق، فهو تقرير ان لا بد من طبيعة فنية، أو استعداد فطري، أو موهبه كامنة، مع توافر ما يسهم في صقلها ونضجها، كالرواية، والدربة وغيرهما، اما الاختلاف فيكمن في تحديد المؤشرات في بواعث عمل الشعر وشحذ القريحة له، وبسبب ان للشعراء "ضروباً مختلفة يستدعون بها الشعر، فتشحذ القرائح، وتنبه الخواطر، وتلين عريكة الكلام، وتسهل طريق المعنى، فكل امرئ على تركيب طبعه، واطراد مادته"[٦] كما يقول (ابن رشيق). ولما كان عمل الشعر وشحذ القريحة له، لا يمكن ان تستقصى مؤثراته جميعاً، فسنحاول جاهدين رصد مؤثر بعينه ومن زاوية نظر تعتمد تجارب الشاعر بوصفه كائنا بشرياً مؤثراً في مجتمعه، ومتأثراً به على السواء. وهذه التجارب لا تعدو أن تكون الا افرازاً لتفاعل أو وحدث أو مواجهة تبلورها أفكار تودع في قالب لنري – من بعد- تأثيراتها لا في شحذ قريحة الشعر فحسب، إنما في تشكيل ملامح ذلك القالب الفني، بما يتضمنه من لوحات فنية تحتويها صور شعرية بعينها.

وقد وقع اختيارنا على ملامح (لوحة الطلل) في قصائد الشعراء الجاهليين، لتشكل الطرف الثاني من هذه المعادلة، وذلك في تقابل مع التجربة الباعثة على القول المشكلة الطرف الرئيس منه.

بواعث اللوحات الطللية:

لا يخفى على كل ذي اطلاع وتتبع ان لوحات الافتتاح الطللية كانت وما زالت مالئة دنيا الشعر الجاهلي، وشاغلة نقادها ودارسيها، لا بوصفها أبرز سمة في القصيدة ذات البناء الفني المكتمل بلوحاته وموضوعاته الشعرية المتعددة، المختلف في معطياته عن البناء المباشر ذي الموضوع الشعري الواحد حسب، انما لطغيان شهرتها على بقية أنواع الافتتاحات الأخر، كلوحات (الشيب، والخمر، والطيف، والشكوى) وغيرها، وذلك لعلة بسيطة هي تضمنها بعداً رمزياً في ملامح تشكيلها الصوري، وهذا ما يفسر لنا أسباب تباين الآراء وذهابها مذاهب شتى في تحديد بواعثها وتحليل دلالاتها، وما هذا الاختلاف حولها، الا دليل على انها تكاد تنجح في تمنعها على الإدراك، وذلك ما يجذب المصنفين إليها الذين يؤكدون ان المتاهة العظمى لا تخلو من تنظيم وفائدة ومتعة.

وحسبنا ان نشير إلى ان غالبية الآراء المعنية بهذه اللوحات تكاد لا تخرج عن اتجاهين، الأول: ينزع إلى المنطلقات الواقعية والنفسية المحددة بواعثها بـــ ذكر الاهل الظاعنين أو بكاء الحبيبة من فرط الصبابه[٧]، ومعطيات بيئية[٨]، وافتقاد إلى استقرار[٩]، وحنين إلى ماض[١٠]، واحتجاج على الجدب والقحط[١١]، وحيرة ازاء قضية العدم والوجود[١٢]، ومشاعر حبيسة بما يشبه رثاء النفس[١٣]، اما الاتجاه الآخر فيمنحها مدلولات اسطورية (رمزية) من حيث عزوها إلى (تعلق بحجارة مقدسة)[١٤]، هي (بقايا معبد ديني)[١٥]، وصلاة للالهة[١٦]، وبكاء على شمس راحلة، أو امرأة بوصفها رمزاً مؤلهاً مانحاً للخصب[١٧].

قبل ان تؤول إلى منهج فني، تقليدي – عند شعراء العصر– عن مرحلة موروثة، وهي الحقيقة التي صرح بها بعض الشعراء في نصوص اشهر من ان يعاد الاستشهاد بها، ليعدها بعضهم من هذا المنطلق تمهيداً أو استدراجاً إلى ما بعدها، لما فيها من عطف القلوب، واستدعاء القبول لا غير[١٨].

والناظر في مجمل هذه الآراء يستشف ان زوايا رصدها تقوم على أساس كون هذه اللوحات تشكيلاً فنياً ذا بعد فكري في اطار قصيدة ذات بناء مكتمل مستقل عن بواعث تشكيله، متناسية ان هذه البواعث هي أولى مراحل تشكل النص الشعري، التي على الناقد احتواءها ليرى أثرها في اختيار لوحات بعينها بمعانيها وصورها، ويتحقق من ترابطها، ليقر من بعد، بوحدة القصيدة الموضوعية بوصفها انعكاساً للتجربة الباعثة على القول، لا بكونها أي الوحدة، قائمة في اطار فني حسب، على نحو ما خلصت إليه الآراء بشأن لوحة الطلل التي تعد نتائجها أحادية الجانب في البعدين الفكري والفني على السواء.

أي أن التجربة الباعثة على القول هي الكفيلة بتشكيل ملامح القالب الفني في اطار منهج تقليدي، ووحدته الموضوعية.. دون اغفال الإشارة إلى ان هناك دراسة قيمة تقترب من منهج هذا البحث، وذلك في عنايتها "بالمحور الموضوعي من القصيدة، لاستيعاب البعد الرمزي للوحة الطلل[١٩]، بيد ان هذا المحور –في رأينا المتواضع– يشكل جزءاً وان كان رئيساً من التجربة الباعثة على القول، لكونه يدرج أو يتمحور في أحد موضوعات الشعر التقليدية حتى يغدو –حلقة وصل– في بنية القصيدة، أما التجربة فهي تستغرقه وتستوعب خلفياته التاريخية ومنطلقاته الفكرية وتؤثر في تشكيل اللوحات الفنية كافة، ومنها لوحة المحور الموضوعي. فضلاً عن ان رؤية تلك الدراسة وتحليلاتها للمحورين الطللي والموضوعي لا تخلو– كما يخيل إلينا– من نقد لبعض تفاصيلها، مما سنعرج عليه في معرض تحليلنا هذه اللوحة الشعرية أو تلك.

أولية الافتتاح الطللي:

إذا كان لا بد من اختيار لوحات بعينها، من منطلق ان رصدها جميعاً يتطلب صفحات لا حصر لها، فان جهدنا النقدي سينتقي ما يعد انموذجاً يقرر اتجاهاً في تحليل مثيلاتها، وما دام الأمر قائماً على الانتقاء، فحسبنا ان نبتدئ

بلوحة من كان له السبق إلى ابتداعها، وحذا الشعراء حذوه، وتكاد تتفق كلمة النقاد والدارسين على ان (امرأ القيس) هو ذلك الرائد في استيقاف الصحب والبكاء في الديار[٢٠]، «ولعله سبق باشعار في هذه الموضوعات، ولكنه هو الذي اعطاها النسق النهائي»[٢١].

ويبدو ان ريادة امرئ القيس في هذا الشأن، هي حصيلة جهده الشعري في معلقته التي تشكل أول انطلاقة في بنية القصيدة المكتملة فنياً، إذا ما اعتمدنا رأى (ابن سلام) في كتابه الذائع الصيت «طبقات فحول الشعراء» الذي يستفاد منه حقيقة ان العرب لم يكن لها من الشعر قبل المهلهل وامرئ القيس الا الأبيات يقولها الرجل في حاجته[٢٢]، وعرفنا ان المهلهل ابن ربيعة التغلبي، قد استأثر نتاجه الشعري برثاء أخيه (كليب) وذكر الوقائع[٢٣]، حتى قيل انه «أول من أرقّ المراثي»[٢٤]. ومن خلال هذا الاستئثار نستطيع ان ندرك بوعي مدى ابتعاد المهلهل عن المنهج الفني التقليدي، وتجاوز موضوعات الحياة الأخرى، فصلاً عما خلص إليه احد الباحثين المحدثين في قوله ان النتاج الشعري لامرئ القيس توزع على مرحلتين: كان مقتل ابيه (حجر) الحد الفاصل بينهما، الأولى "لا تعدو المعلقة، ومطولته" الاعم صباحاً" اما الأخرى، فتضم بقية نتاجه الشعري في مختلف الموضوعات التقليدية"[٢٥].

وإذا نطمئن إلى هذه المعطيات، فحسبنا أن نعرف ان حياة امرئ القيس في مطلع حياته، وقيل مقتل ابيه – كما سطرها لنا (هشام الكلبي) – تتلخص ملامحها بكونه يعيش حياة لاهية عابثة مع اخلاط من شذاذ القبائل يتنقل من غدير إلى موضع صيد، ومن مجلس شراب إلى سماع قيان أثر طرد (حُجر) له من المملكة، لتغزله ببعض نساء أبيه، أو لِمَا صنع في الشعر (بعنيزة) ابنة عمه (شرحبيل) ما صنع، وكان لها عاشقاً فطلبها زمانا فلم يصل إليها، وكان يطلب منها غرة، حتى كان منها يوم الغدير – بدارة جلجل– ما كان فقال قصيدته (المعلقة) بوحي من احداث ذلك اليوم[٢٦]، المقترن بسرده لمغامراته مع بقية

النساء، وبكائه على فراقهن له، ورحيلهن عنه، مع مكابدته –عاشقاً– من طـــول الليل وهمومه ثم لاهياً بالصيد والطرد، وتأمل الطبيعة ببرقها ومطرها، وان هذه الرواية القديمة تؤكد ان الشاعر لم ينصرف عن حياته اللاهية الا حين قتل أبوه، وما قسمه أنْ لا يذوق الخمر حتى يثأر له، الا دليل على واقعية ملامحها، مشكلة ولاسيما حديث (غدير دارة جلجل) تجربته الباعثة على نظم لاميتـــه المـــشهورة بالمعلقة ومقطعها الطللي(٢٧):

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذكرى حَبِيبٍ وَمَنْزِلِ بِسِقْطِ اللّوى بين الدَّخُول فَحَوْمَلِ

فهو يلتمس من اصحابه شذاذ القبائل، ان يساعداه ويعيناه على البكاء عنـــد تذكره حبيباً (عنيزة) فارقته، ومنزلا (مملكة كندة) خرج منه مطروداً، وذلك هو فهمنا للبعد الرمزي في هذا المطلع، أي ان الحبيبة والطلل معـــادل موضـــوعي لعنيزة وكندة، ولعل المواضع الأربعة هي آثار شاخصة كان يتذكر في رحابهـــا الحبيب، ويبدو انها كانت تتوسط مملكة كندة، إذا عرفنا ان سقط اللـــوى، وهـــو منقطع الرمل حيث يستدق من طرفه المتوسط تلك المواضع كان ملائماً لموقـــع كندة، ويبدو أن تعاقب نسج الريحين الجنوبية القبلية والشمالية (الجوفيـــة) بهبـــو بهما من افياء كندة، كان لا يديم أثر هذه الاطلال حسب، انما في البعد الرمـــزي المفصح عن ادامة شغفه بعنيزة الساكنة تلك المملكة التي كانـــت تحمـــل عبـــق عطرها... في رؤية الشاعر ومطلق خياله وذلك في قوله:

فَتُوضِحُ فالمقراة لم يَعْفُ رَسْمُهَأ لِمَا نَسَجتْهَا من جَنُوب وشَمأَلِ

وما حديثه عن هذه الديار – برؤية العين– وهي مقفرة خالية لمفارقة أهلها لها، ثم اشارته إلى سكن الضباء لها، وقد نثرت في ساحاتها بعرها حتـــى تـــراه كأنه حبّ فلفل، إلاّ ايماءة ضمنية لمغادرته مملكة كندة التي ما زال متلهفاً اليهـــا بحرارة كحرارة حب الفلفل الذي شبه به بعر الارام. ومما يعزز القناعـــة بهـــذا التحليل، ان الشاعر يفتح شريط الماضي ويستعيد ذكريات ذلك الصباح الذي كان

ايذاناً بفراق الحبيب، وهو بجانب تلك الأشجار الشوكية ويبكي بكاء المستخرج نبات الحنظل، ولم يقصد الشاعر تحديد البعد (المكاني) الذي تم فيه وداع الأحبة، ولا وصف هيئته، انما أراد التلاؤم أو التجانس بين طبيعة ذلك المكان وحالة الوداع، فإذا كانت الأشجار الشوكية تدل في أبعاد رموزها على كل عناصر الجفاف والقسوة، والحنظل يدل على رمز مرارة الطعم فان الوداع نفسه يحمل في معانيه المجازية كل ما يترك في النفس من ألم ومرارة وظمأ... وكان من الطبيعي ان يشاركه أصحابه همومه ويطلبوا منه ان يكف عن الحزن وشدة الجزع، ويتحلى بالصبر حتى لا يهلك وذلك ما نتأمله في هذه الأبيات:

تَرَى بَعَرَ الآرام في عَرصَاتِها وقيعانِها كأنّه حبُّ فُلْفُلِ
كأني غَداةُ البينِ يومَ تَحمّلوا لدى سَمُراتِ الحيِّ ناقفُ
وقوفاً بها صَحْبِي عليَّ مِطيّهُمْ يقولونَ لا تَهْلِكَ أسىً وتَجَمَّلِ

ويعي الشاعر ان اراقة الدموع، ما هي الا السلوان، مما يكابده من شوق وحنين، كما يعي انه لا طائل من البكاء على هذه الرسوم، وهو في حقيقة الأمر يبكي على فراق أحبة لا طائل من النواح عليهم قائلاً:

وانّ شِفَائي عَبْرةٌ مُهْراقةٌ فَهلْ عندَ رَسْمٍ دَارسٍ مِنْ مُعَوَّلِ

وذلك ديدنه لدى مفارقته (أم الحويرث) و(أم الرباب)، اللتين قضى معهما أجمل الأيام وأهنأها في الموضع المعروف بـ(مأسل)، وقد دفعته رقة الشوق إلى ان يبكي بكاء شديداً حتى بل دمعه محمل سيفه، وهو يومئ في قوله (محملي) إلى بكائه عشقاً ووجدا وهياما، لاخورا وضعفاً مستنبطين هذا المعنى من لفظة المحمل نفسها، لا بمعناها المعجمي (حمالة السيف) انما في بعدها الرمزي، من منطلق ان السيف كان وما يزال رمزاً من رموز الشجاعة والفروسية والبطولة، وهو بذلك يؤكد لنا حقيقة كونه الفارس العاشق كما في قوله:

كَدَينِكَ من أمِّ الحُويرثِ قَبْلَهَا وجارتِها أمِّ الرَّبَاب بمأسل

فَفَاضتْ دموعُ العينِ مني صَبَابةً على النَّحْرِ حتى بلّ دَمعي مِحْمَلِي

أَلاَرُبَّ يوم لك منهن صـــالحٌ ولا سيما يومٍ بِـــدارةِ جُلْجُـــلِ

وكان من الطبيعي ان يستعيد الشاعر من خلال هذا السرد، ذروة احـــداث (دارة جلجل)، بوصفه التجربة الباعثة على القول، بسرده تفاصيل سيرته الذاتية، ولاسيما بعد أن كان عاشقاً لابنة عمه، وانه طلبها فلـــم يـــصل إليهـــا، واراد ان يتزوجها فلمُ يقضَ له، حتى إذا كان يوم هذا الغدير وامنيته ان ينال يومـــاً آخـــر مثله، بعد ان كابد ما كابد من تدلل الحبيبة (فاطمة) وأعراضها عنه، وهو يصرح بتعلقه بها، وتحمله المشاق والصعاب في سبيل الظفر بها، مما احتوتـــه لوحـــة الغزل الصريح، ومن مثل هذا العاشق لا يشعر بما اشتمل عليه الليـــل بـــأنواع الهموم ليختبر ما عنده من الصبر والجزع، وذلك ما اودعه في لوحـــة وصـــف الليل، حتى لم يجد أفضل من تبديد تلك الهموم، بعد أنجلاء ذلك الليل برحلة صيد على فرس قل نظيره (لوحة الطرد)، قبل ان يمضي متأملاً جمال الطبيعـــة مـــع أصحابه في لمعان البرق والسحاب الذي يسح المطر. وكانت خاتمة المعلقة فـــي دلالاتها غير الموحية بتغيير مجرى حياته، معبرة عن بقائه طريداً خارج أسوار مملكة كندة، ومعاودته مغامراته مجدداً مودعا اياها في قالب فني آخـــر، وهـــو مطولته الثانية التي مطلعها:

أَلاَعِمْ صَباحاً ايهـــا الطلـــل البـــالي

وهل يَعِمَنْ من كان في العُصُرِ الخَالي[٢٨]

ان رؤيتنا التحليلية للوحة الطلل في هذه المعلقـــة، المعـــززة بالمعطيـــات التاريخية والمرتكزة على التجربة الباعثة على القول، قد تعطينا مسوغاً لمخالفـــة رأي الدكتور محمود الجادر القائل (ان معلقة امـــرئ القـــيس يـــدور محورهـــا الموضوعي حول وصف الليل الذي وصل إليه خبر مقتل ابيه وانهيـــار مملكـــة كندة)[٢٩]، إذ كان ليل الشاعر ليل عاشق لا موتور!

الباعث القبلي.. واللوحة الطللية..

ومن هذه الرؤية وخلال هذا المنهج نعرج على بعض قصائد النابغة الذبياني، ولاسيما مدائحه المقترنة باعتذاراته لملك المناذرة (النعمان بن المنذر) البالغة سبع قصائد[٣٠]، لعل أشهرها داليته التي اختيرت ضمن (المعلقات)، وذلك لتوافرها على أشهر اللوحات الفنية التقليدية في القصيدة ذات البناء المكتمل، ونعني بها (الافتتاح الطللي، الرحلة، الغرض). دون اغفال حقيقة ان الشعراء كانوا غير ملزمين بأختيار هذه المحاور الثلاثة جميعاً في نص شعري واحد، إذ يتوقف ذلك على طبيعة التجربة الباعثة على القول أصلاً!

وقبل البدء بتحليل دلالات لوحة الافتتاح الطللية في هذه المعلقة ينبغي علينا الأحاطة بمعطيين: -الأول: قبلي، والآخر ذاتي، فالقبلي -كما ورد في المظان- ان النابغة الذبياني كان سفيراً لقبيلته في بلاط المناذرة الذي كان يموج بالشعراء السفراء[٣١]، وقد بلغ منزلة يفصح عنها نعته بـ((صاحب النعمان))[٣٢]، حتى حدثت تلك الجفوة بين الشاعر والملك وبسببها انقلبت حياة النابغة رأساً على عقب إذ غدا مهدور الدم ممن عرف بصاحبه، وقد اختلفت كلمة الرواة والباحثين في أسباب تلك الجفوة، الا انها تكاد تتفق على ان الحساد (الشعراء) كانوا المديمين لها[٣٣]، وما كان على النابغة الذبياني من دوافع ذاتية ذات امتداد (قبلي) الا ان يدفع اتهاماً، ويرد وعيداً، ويعيد وداً، وقد اودع هذه الدوافع في مدح النعمان والاعتذار له، وتلك هي الحقيقة التي سجلها لنا في المحور الموضوعي من معلقته، ولاسيما قوله:

ما قلتُ من سيء مما أتيت به ... إذاً فَلاَ رفَعتْ سَوطي إلىَ يَدي
إلاّ مَقالَة أقوام شَقيْتُ بِهَا ... كانتْ مقالتُهُمْ قَرعاً على الكَبَدِ
أنبئتُ أنّ أَبَا قابوسَ أوعْدنِي ... ولا قَرارَ على زأرٍ مِنَ الأَسَدِ[٣٤]

ولم تكن لوحة الرحلة في المعلقة، وما يتخللها من صراع بين ثور وحش شبهت به الناقة وكلاب صيد مدربة، الا مظهراً لذلك الصراع بين الشاعر –الذي غدا الثور رمزاً له– والحساد الذين رمز لهم بالكلاب، مستنبطين هذه الرموز من دلالات اسم الكلبين (ضمران) و(واشق) اللذين خاضا الصراع ضد ذلك الثور، في اطار تلك اللوحة كما في قوله:

وكان ضُمْرانُ منه حَيثُ يُوزِعُهُ
طَعْنَ المُعارِك عند المُحْجُرِ النجُدِ[٣٥]

حتى يرسم الشاعر مشهد خاتمة ذلك الصراع بظفر الثور، وينبئنا بالقرار الذي أتخذه الكلب الآخر (واشق) بعد ان شاهد بعينيه تلك الطعنة النجلاء التي حظي بها (ضمران) وحدثته نفسه باليأس من الثور، بان لا سبيل إلى دية أو قصاص، بعد تيقنه ان صاحبه لم يسلم ولم يصد، وذلك من نتأمله في هذين البيتين:

لما رأى واشقٌ إقعاصَ صَاحِبِهِ ولا سبيلَ إلى عَقْلٍ وَلاَقَوَدِ[٣٦]
قالتْ له النفسُ إنّي لا أرى طَمَعاً وإنّ مَولاَكَ لم يَسلَمْ ولم يَصِدِ

وبغية ترجيح حقيقة ان الكلاب رمز للحساد في اطار لوحة الصراع بشكل مقنع استهدينا بالمعجمات اللغوية لنطالع: إنّ الضمر لغة قد جاء من ((المضمر الذي يضمر خيله لغزو أو سباق، والضمير السر داخل الخاطر))[٣٧].

اما (واشق) لغة أيضاً فهو ((العض: يقال وشقه وشقاً خدشه، وقد تواشقوه بأسيافهم أي قطعوه وشائق، كما يقطع اللحم إذا قدد))[٣٨].

وقد لا يختلف أحد معنا في أن دلالة هذين الأسمين تتساوق كل التساوق مع دلالة معنيي (الحاسد) اللغوي والاصطلاحي من حيث أن الحاسد هو المضمر نياته الخبيثة نحو (محسوده) حتى يتحين فرصة الاجهاز عليه، فضلاً عن كونه كثير الكلام عن عيوبه، وهو كلام قريب في دلالته من (نباح الكلاب) على طريدتها، ووشقها لها.

ويبدو ان ما ناله الشاعر من المكاره في المسير إلى صاحبه (النعمان بن المنذر) المتوج بانتصاره برمز (الثور) على الحساد برمز (الكلاب) كان كفيلاً أن يوجب على ملكه حق الرجاء، وذمامة التأميل "مقروناً بالثناء، ليبعثه على المكافأة، أو قل يهزه على السماح الذي كان غاية ما يرجوه النابغة الذبياني، وذلك ما صرح به في خاتمة رسالته (قصيدته) إذ يقول:

هذا الثَناءُ فان تَسْمَع به حسناً فلم أعَرِّض –بُيْتَ اللّعنَ– بالصفَدِ
ها ان ذي عُذْرَة إلاّ تَكُنْ نَفَعَتْ فإنّ صَاحِبَها مُشَارِكُ النَّكدِ[٣٩]

ان هذه الحقائق بكل تفاصليها، قد شكلت تجربة الشاعر وبعثته على القول، من منطلق ان هناك نمطاً شعرياً (قصائد أو مقطعات أو ابياتاً) وليد بواعث موضوعية صرف يقوم بقيامها وينتهي بانتهائها.

وإذ نطمئن إلى هذه المعطيات كلها، فأننا نزعم ان جهدنا النقدي سيكون أكثر استيعاباً للبعد الرمزي الذي يتضمنه المقطع الطللي لهذه المعلقة[٤٠]، فعندما نتأمل مطلعها:

يا دارَمَيةَ بالعَلياء فالسَّنَدِ أقْوَتْ وَطالَ عليها سَالِفُ الأَبَدِ

يترأى لنا ان الشاعر استطاع ان يجعل طل الحبيبة (مية) رمزاً يبدد من خلاله معاناة، أو لحظة حزن أملتها على الشاعر غربة معناها الظاهري أن الحبيبة بعيدة عنه، فديارها حلت محلها في اثارة الشوق، اما معناها غير (الظاهري) فيكمن في بعده عن صاحب طال الزمن على فراقه اياه.

أي هناك تداخل في العوامل أو المؤثرات (المغرَّبة)، تقاسمها الملك والمرأة على السواء، ليغدو محرضاً فعالاً في تقرير اختيارات الشاعر، ورسم ملامح الطلل، سواء أكانت تجربة الشاعر مع هذه المرأة حقيقة أم مجازية، فحسبها ان تضع الشاعر أمام تجربة أكثر الهاماً، واقدر على توفير رمز الايحاء المطلوب[٤١] فنداؤه –وجعاً منه– لما رأى من تغيرها، بعد ان كان معها مقيماً في

سرور ونعمة، وتذكراً لما عهده منها، ويخيل الينا ان الشاعر ينادي – بطرف خفي– من كان قبل وقت مضى موضع حفاوته، وقد يدخل ذلك في اطار (اللاشعور) المسهم اسهاماً كبيراً في تكوين جانب من جوانب العالم الشعري، سواء أكان ذلك في المضمون أو في الشكل، إذ مع أنّ الشعر يأتي من الشعور، الا ان (اللاشعور) يتعهد أهم ما في الشعر.

ولعل ما يعزز هذا التصور هو ان اختيار دار الحبيبة في موضع مرتفع من الأرض، لم يأت اعتباطاً، فهو يتناسب ومقام البلاط في جانبه المعنوي، وما خلوها – أي الدار– الا افصاح عما يكابده الشاعر من حنين إلى الاستقرار الذي عانى منه زمناً طويلاً. اما سؤاله لهذه الديار، وعجزه عن تلقي جواباً، في قوله:

وَقفتُ فيها أُصَيْلاَنا أُسائِلُها عَيَّتْ جواباً وما بالرَّبْعِ مِنْ أَحدِ

فلربما يتضمن تفاصيل معاناته في عدم تلقيه صدى توسلاته للملك بشأن براءته مما وشي به عنده، في عشية يوم، في انفصال عن الواقع الحاضر إلى الاتحاد بالماضي... ويمضي الشاعر محدداً ما شخص من آثار هذه الدار قائلاً:

إلاَّ الأَواريُ لأياً ما أُبُينها والنؤي كالحوضِ في المظْلُومة

مشيراً منها بخاصة إلى ما وضحت له – بعد جهد ومشقة– (محابس الخيل ومرابطها والحاجز الترابي، والحوض في تلك الأرض الصلبة) بيد ان الناظر في هذه الآثار يستنبط دلالات أبعد من معانيها المعجمية، فمرابط الخيل ومحابسها غدت في وعي الشاعر محبساً أو سجناً سيرابط به، ان نفذ فيه وعيد الملك أثر تلك الجفوة، وذلك الحاجز النفسي معادل موضوعي (لحاجز التراب) الذي حال بينه وبين ديمومة علاقته بالنعمان، ولنا في لفظة (المظلومة) دليل على ذلك، فهي في معناها المعجمي (الظاهري) الأرض التي أصابها المطر في غير وقته، وذلك يتساوق مع دلالاتها غير الظاهرة، من حيث أصل الظلم وضع الشيء في غير موضعه، وفي كلا المعنيين أنّ ضرراً ما قد حصل، احدهما

بالأرض عندما أصابها المطر في غير وقته، والآخر بالنابغة عندما وضعه النعمان في موضع اتهام لا يستحقه، وذلك ما يستفاد من معطيات تجربة الشاعر مع الملك.

بعدها يطلق الشاعر العنان لذاكرته وهو يصف لنا ملامح هذه الديار قبل ان تؤول اطلالاً قائلاً:

رَدَّتْ عليه أَقَاصِيهِ وَلَبّدهُ ضَرَبُ الوليدةِ بالمِسَحَاةِ في الثَأَدِ

مما يستشف من هذا البيت ان الشاعر يتذكر عمل تلك الأمة الشابة التي سكنت الحاجز الترابي حول الخباء، بفأسها يساعدها على ذلك المكان الندي، بيد انّ استخدام الشاعر للفظتي (ضرب) و(المسحاة) تومئان بدلالات أبعد وارحب من المعنى المعجمي لها، (فالضرب) هو الألم الذي سببه له تصديق النعمان لاقاويل الحساد إذ كانت «قرعاً على الكبد» والفأس هو ذلك المعول الذي قطع حبل الود بين الشاعر وصاحبه الملك النعمان فالقرينة الجامعة في دلالة الفأس هو (القطع) سواء أكان في إقامة الحاجز، أم الهدم على السواء ولا نشكك في سعي النابغة –من خلال هذه القصيدة– إلى رأب الصدع القائم بينه وبين ملكه، ويستمر الشاعر في عملية التذكر، قائلاً:

خَلَّتْ سَبيْلَ أَتِيٍّ كان يَحْبِسُهُ وَرَفَّعْتُهُ إلى السَّجفَينِ فالنَضَدِ

ليخبرنا ان تلك الأمة سمحت بمرور سيل النهير الصغير لتمنع دخوله إلى الخباء لئلا يجرف في طريقه ما يصادفه، بعد ان احكمت وضع السترين في مقدمة الدار، بيد ان شرحنا القاموسي هذا لا ينبئنا بشيء ذي بال ما لم يقترن معنى الألفاظ بدلالات أرحب فلفظة (الأتيّ) توحي لنا بتلك القوة الدافعة التي عصفت بالنابغة والقته خارج البلاط، ليسدل على أبوابه (الستران) رمزاً لختام علاقة وبداية قطيعة، ليجيء المساء بعد ذلك العشي وقد خلت الدار من أهلها، كما خلا البلاط في مساء بعينه من الشاعر، ولم يكن ذلك الخلو الا افرازاً

لرحيل، ويبدو ان الدهر في وعي الشاعر كان وراء كل تشتت، وافساد حياة، فإذا كان قد أفسد على لبد وهرمه وافناه، فهو نفسه الذي أفسد هذه الـديار، لتمـسي خالية من أهلها، ولعل الشاعر يومئ بالقاء تبعية أفساد علاقته بملكه، ومغادرتـه بلاط المناذرة الذي غدا خالياً منه على الدهر بوصفه الممتلك قوة الافناء التي لا تواجه، ولنا ان نتأمل ذلك في قول النابغة:

أَمْسَتْ خَلاً وأَمسى أهلُها احتَمَلُـوا أخْنَى عليها الذي أَخْنَى على لُبَدِ

أما خاتمة لوحة الطلل فتكاد تكون متجانسة مع نهاية علاقة النابغة بالملك، فإذا تيقن انه لا رجعة ما احدثه الدهر فيها، فهو التيقن نفسه في ما أحدثه الـدهر في هذه الديار، وفي كلا الشأنين احساس بالمضي وخوض صراع لتبديد يـأس، وبعث حياة، وكانت الناقة ذات القوة والنشاط والموثقة الخلق، خير رفيـق فـي تطلعاته هذه، وقد عقد عليها الآمال في حسم ذلك الصراع لصالحه، وكان له مـا أراد ليتوجه مزهواً إلى ملكه مادحاً ومعتذراً ويحظى بكسب وده مجدداً، وذلك ما يستنبط من خاتمة لوحة الطلل:

فَعَدِّ عما تَرى إذْ لا ارتَجاعَ لَهُ وانْمِ القُتودَ على عَيْرَانةٍ أُجُـدِ

وخاتمة لوحة الرحلة والصراع التي هي أيضاً تمثل مبتدأ لوحـة المحـور الموضوعي:

فتلـك تُبْلِغُنـي النُّعمـانَ أنَّ لَـهُ

فَضلاً على النّاسِ في الأدنى وفي البَعَدِ[٤٢]

وقد لا نغالي إذا قلنا ان تحليلنا دلالات لوحة الطلل قد استمد معطياته مـن تفاصيل التجربة التي احاطت بالنابغة الذبياني وبعثته على نظم هذه (الدالية)، بعد استيعاب، أو قل ندعي استيعاب الرموز المكنونة في الصور الفنية المشكلة لوحة الطلل نفسها.

الباعث الموضوعي.. واللوحة الطللية..

ومن أثر التجربة الباعثة على القول في الاهتداء إلى دلالات لوحة طللية أخرى، بابعادها الرمزية، وتأكيد صلة انشدادها إلى بقية اللوحات الفنية ما نطالعه في معلقة زهير ابن أبي سلمى الذائعة الصيت، التي استغرقت فيها لوحة الافتتاح الطللية (ستة أبيات) قبل ان يدلف الشاعر إلى لوحة الظعائن، ومن ثم مدح الساعيين في ايقاف الحرب، ووصف مآسيها، ليتخذه مؤثراً في من يروم تأجيجها مجدداً، ومسوغاً لتكرار مدح الساعيين، حتى يختتمها بأبيات حكمية استحق بها (زهير) لقب الشاعر الحكيم[٤٣].

ويبدو ان الباعث الرئيس والمباشر على نظم هذه المعلقة مرتبط بذلك الاعجاب الذي تملك زهير، وافضى به إلى مدح (هرم بن سنان) و (الحارث بن عوف) المريين[٤٤]، لايقافهما حرباً ضروساً اشتهرت باسم (داحس والغبراء)[٤٥]، في قصة يعرفها القاصي والداني، بعد ان دفعا الديات من مالهما الخاص، وتكللت جهودهما بعقد الصلح بين المتحاربين من عبس وذبيان، وذلك ما يفصح عنه بعض أبيات لوحة المحور الموضوعي من المعلقة، ولاسيما قول زهير:

سَعَى سَاعياَ غَيْظِ بنِ مُرةَ بعدما ... تَبَزَّلَ ما بين العَشيرة بالدمِ
تداركتما عَبْساً وذُبيانَ بعدمَا ... تَفَانَوا ودقُوا بينهم عِطْرَ مَنْشمِ
وقد قُلتما انْ نُدرك السِّلمَ واسعاً ... بمالٍ ومَعْروفٍ من الأمر نَسْلَمِ
فاصْبَحْتُما منها على خَيْر مَوْطِنٍ ... بَعيدَيْنِ فيها من عُقوقٍ ومأْثَمِ[٤٦]

لكننا عندما نعول على التجربة الباعثة على القول، باطارها الشمولي وخلفياتها التاريخية، ومنطلقاتها الفكرية، فأننا بذلك نجيب عمن يسأل – بصوت خفي– ما علاقة مدح رجلين بوقفة زهير عند اعتاب طلل الحبيبة المكناة بـ (أم اوفى) كما يفصح عن ذلك مطلعها[٤٧]:

أمِنْ أُمِّ اوفى دِمْنَةٌ لم تَكَلَّمِ ... بحِومانَةِ الدَّرَّاجِ فالمتثلَّمِ

وجوابنا نلخصه بقولنا: ان (ام اوفى) –كما ورد في المظان الأدبية–زوجته الأولى وانها ولدت منه أولاداً كانوا يموتون، فتزوج عليها امرأة ولدت له (كعباً وبُجيْراً وسَالِماً) فغارت (ام اوفى) فآذته فطلقها، فلما رحلتْ عنه تبعتها نفسه[٤٨].

ان هذه الحادثة التاريخية –قد يمكن عدها– مفتاح ما استغلق على بعض الباحثين في الربط بين طلل (ام اوفى)، وموضوعة مدح رجلين، اوقفا حرباً وجمعا شَمْلاً، إذا أخذنا بالحسبان ان (الطلاق) في احدى دلالات معانيه يعني (قطيعة)، بين رجل وامرأة، كما ان الحرب في بعض دلالاتها (قطيعة) بين طرفين أو أكثر!

وهذه هي القرينة الجامعة بين (الطلاق والحرب)، ولما كان الود قد وصل بين المرتبطين بصلة نسب أو دم بعد قطيعة بينهما فمن المناسب ان يتجه الشاعر إلى ضرب من الحنين إلى (ام اوفى) بتذكر سالف أيام مضت، حتى بعد بلوغه (الثمانين حولا).

وكان من الراجح ان تتشكل ملامح الطلل، على وفق هذه الرؤيا مدركين تحسس الشاعر بالتوجع، لأن منازل الحبيبة (ام أوفى) لا تجيب عن تساؤلاته، وهي التي كانت تحل بهذين الموضعين لفرط تغيرها، ولبعد عهده بالمنازل التي لم يبق منها الا ما اسودَّ من آثارها بوصفها رموزاً لحياة لم تدم.

والشاعر حين يسترسل في تحديد مواضع أخرى، فذلك من باب اضفاء مصداقية على ما يكابده من مشاعر ازاء مطلقته، وما تشبيهه رسوم منازلها بوشم في المعصم قد ردد وجدد بعد ان درس الا تشبث من (زهير) بأمل بعث حياة جديدة، حتى أن الوشم كان في وعي المجتمع رمزاً من رموز الخلود، وتعويذة لديمومة الحياة وأبعاد الشر، وما حديثه عن تلك الحيوانات التي حلت في تلك المنازل، وتناسلها في دلالة قوله (يمشين خلفة) الا دليل مضاف على تلك الرموز، وذلك ما يستشف من قول زهير:

ودارٌ لها بـــالرَّقمتينِ كأنّهـــا مَراجِيعُ وَشْمٍ في نواشر معصم
بها العيْنُ والارامُ يَمشِينَ خِلْفَةً واطلاؤها ينهضن من كُلّ مَجْثَمِ

وهو كشأن بقية المتذللين لم يعرف ديار هذه الحبيبة الا بعد مـــشقة، لبعـــد عهده بها بعد (عشرين حجة) لعلها المدة التي استغرقتها الحرب أو القطيعة بـــين العبسيين والذبيانيين، ومما يرجح ذلك ان أيامهم (حروبهم) كانت تـــدور رحاهـــا منذ طلوع الشمس حتى غروبها فضلاً عن "اختلاف الرواة في مدة هذه الحرب، فقالوا انها استمرت عشرين سنة في أحد الآراء"[٤٩]. ولعل زهير يوميء إلى ذلك في قوله:

وَقَفْتُ بها مِنْ بَعْدِ عِشرينَ حِجّةً فَلأياً عرفتُ الدَّار بَعدَ تَـــوهُمِ

ويبدو ان الشاعر ظل يلتمس من بقايا الديار – بوصفها رموزاً لها دلالات أعمق في معناها المعجمي الضيق الأفق – منها ذلك القدر الذي توضـــع عليـــه حجارة سود ينصب عليها المرجل، في ايماءة من خلال (القدر) إلى ذلك الـــزاد الذي اقتسماه معاً، وهو معادل موضوعي لعهد يجب الا ينفصم، والنهير حـــول الخباء كأصل حوض لا في معناه المادي المحسوس أنما في دلالاته المعنوية من حيث كونه شرفاً لم يلثم، كناية عن طهارة هذه المرأة ونقائها وعفتها، وذلك مـــا استوحي من قول زهير:

أَثافِيَ سُفْعاً في مُعَرَّسِ مِرْجَلٍ ونؤياً كجِذْمِ الحوض لمَ يتثَلَّمِ

وما كان من الشاعر بعد تيقنه ان هذه الاطلال (لأم أوفـــى) الا ان يلهـــج بالدعاء بان تنعم هذه الدار بطيب العيش، ويحل الود بدلاً من البغضاء، لتعود من جديد فيها كما حل السلام بين المتخاصمين، قائلاً:

فلما عَرفْتُ الدَّارَ قُلتُ لِربْعِهَا أَلاَ انْعِمْ صباحاً ايُّها الربعُ واسْلَمِ

وكان مسوغاً بعد فراغ الشاعر من أم أوفى المستأثرة بتلك الوقفة الطلليـــة، ان يعرج على رحلتها ورحلة النساء في تلك الهوادج فهو يرغب في هذه اللوجة

ان يتبع رحلة ام اوفى التي أوجبها الطلاق، كما أوجبت الحرب على النساء الرحيل إلى مكان يكنّ بمنأى عن ويلاتها وشرورها، وهو يضفي على هوادجهن التي كانت تتنقل – دون الرجال– من مكان إلى آخر مع خشية تعرضهن لمن له حرمة، أو من لا حرمة له، مظاهر الجمال والترف وطيب العيش حتى غدت منظراً يعجب الناظر المتتبع محاسنهن وسمات جمالهن. وكانت خاتمة هذه اللوحة قد اودعت في قول زهير:

فلما وَرَدْنَ الماءَ زُرْقاً جِمَامَهُ وَضَعْنَ عصِيّ الحَاضِرِ المُتَخَيَّمِ[٥٠]

متضمنة بعداً رمزياً كامناً وراء المعنى المكشوف أو الظاهري لهذا البيت (الخاتمة) ونعني به ان الهوادج انتهت رحلتها المضنية عند تلك البئر ذات الماء الصافي الغزير لتقيم فيها. ويبدو الرمز الكامن في دلالة قوله (زرقا جمامه) من حيث ان الشاعر أراد ابتداء حياة جديدة قائمة على الصفاء والنقاء والالتئام بدلاً من العداوة والبغضاء والتفرق في تساوق مع حرب وضعت أوزارها بين أبناء العمومة المرتبطين بصلة نسب أو دم صاف نقي وهم مدعون ان يحضروا إلى هذا المكان من ساحات قتالهم، بعد ان هيأته النسوة، ورفعن فيه اعواد (الخيمة) كما في قوله "وضعن عصى الحاضر المتخيم" برمزها المعبر عن أوسع من كونها بيتاً بالمفهوم المادي، انما بدلالاته المجازية ذات البعد الرمزي من حيث كون البيت شرف القبيلة ولا ادل على ذلك مما نطالعه في بعض المعجمات، إذ ورد ما نصه «وبيت العرب شرفها... والبيت من بيوتات العرب الذي يضم شرف القبيلة... فضلاً عن كونه رمزاً من رموز التزاوج والتناسل حتى قيل بات الرجل يبيت إذا تزوج»[٥١]، ومثل هذه المعاني تؤكد رغبة الشاعر في ادامة زخم الحياة، لتغدو اطلالة للخلف... بعدما تبزل ما بين العشيرة بالدم.

ولم يكن السلام ليتحقق الا بفضل جهود المريين اللذين لا يستحقان الثناء فحسب، بل ان يصبحا «عظيمين في عليا معد» وذلك ما تكفلت به لوحة المحور الموضوعي من المعلقة لتقترن بالحديث عن نهي المتقاتلين أو قل المتصالحين

بان لا يخفوا ما يضمرون من الغدر ونقض العهد، ثم حديث عن مآسي الحرب ليكون عبرة من يروم تأجيجها مجدداً، ثم أبيات حكمية تختتم بها المعلقة تقترن بالحرب في صيغة مباشرة وغير مباشرة تفصح عن تجربة الشاعر في الحياة وتفضي إلى الإفادة من عبرها مع عرض لأعراف وتعزيز نمط علاقات اجتماعية وتحديد قيم على الناس «جماعات وأفراد» التمسك بها، والا فأن من لم يلتزم بها ويتجنب الدنايا ممثلة بالشر والظلم والبغض والبخل والغدر والضغينة والسفه وان ظن هذه النيات تخفى على الناس فستعلم وتفضي إلى ما لا يحمد عقباه وقد يتدخل ذوو الرأي في إصلاح ذات البين مرة لكنهم سيحجبون عن تقديم العون لمن أكثر التسآل مرات[٥٢].

الطلل والرثاء.. الباعث الاستثنائي..

وما يشكل استثناء في مثل هذا النوع من الافتتاح ما نطالعه في ميمية (المرقش الأكبر) التي تفتتح بمقدمة طللية مع تضمن احدى لوحاته الأخرى رثاء لابن عمه (ثعلبة بن عوف بن مالك بن ضبيعه)[٥٣]، ووجه الاستثناء – في رأي محدث– يكمن في «ان مراثي الفرسان للفرسان اعتاد فيها الشعراء الا يبدأوها بمقدمات طللية أو غزلية أو خمرية لأن المقام لا يناسب ذلك»[٥٤]، وهو رأي يتكئ في معطياته على ما ذهب إليه القدماء في تعليل افتتاح بعض المرثيات بمقدمة غزلية بان الشاعر (المرثي) إذا نال ثاره من القاتل، ومضت على الحادثة مدة طويلة، يتذكر زوجته أو أهله فيبدأ بوصف حاله مع زوجته التي أقسم على عادة الجاهلية الا يقترب منها حتى يدرك وتره[٥٥].

ومع كل الاجلال للمنادين بهذه الآراء فأننا – وبتواضع– نرى ان هذا الاستثناء لا يرجع إلى محتوى تلك التعليلات أنما إلى فورة الغضب والانفعال والجزع التي تتملك الشاعر المرثي، فيضطر تحت تأثيرها إلى ان يهجم على ما يريد، (أي الرثاء) بخاصة مكافحة، ويتناوله مصافحة، أي دون ان يجعل لكلامه

بسطاً من النسيب أو الطلل الغزلي وعندما يسمح له الظرف الذاتي أو الموضوعي –في بعض الاحايين– فانه يطوع تلك الافتتاحيات مع باعث (الرثاء) بوصفه جزءاً من التجربة الباعثة على القول، ويفيدنا في هذا المقام رأي من «لا يستبعد ان يكون عدد من قصائد الموضوع الواحد (ومن ضمنها قصائد الرثاء) بقايا قصائد مكتملة سقطت مقدماتها»[٥٦]، وهي عندئذ تعد استثناء إذ لو وصلت الينا، فسنعيد القول ترجيحاً– ان الشعراء كانوا قد طوعوا تفاصيل تلك الافتتاحيات بما يلائم الرثاء مع التباين القائم بينهما في الظاهر لا في الجوهر والدلالات.

وما يزيد قناعة بما خلصنا إليه، تحليلنا طللية المرقش الأكبر، التي نأمل ان تقوم دليلاً في هذا الشأن، وهي تستغرق أربعة أبيات من القصيدة البالغة ثلاثة وثلاثين بيتاً[٥٧]. وهذا المحدود في العدد أول أشارة موضوعية – ان جاز التعبير– على الترابط بين باعثها وافتتاحها الطلي القائم على الايجاز والتكثيف والايماءة والرمز، حتى يحقق – أي الافتتاح– الغرض المنشود منه خلاف الأسهاب والأطناب والتفصيل الذي قد ينسي موضوع القصيدة. يستفتح الشاعر التي أختار لها قافية (مقيدة) أورويا «ساكناً»، في دلالة السكون المجازية الملائمة مع مجرى الحدث بقوله:

هَلْ بالدَيارِ أنْ تُجيبَ صَمَمْ لَوْ كانَ رسمٌ ناطقاً كَلَمْ

وما يستشف من هذا المطلع هو وقوف الشاعر بالاطلال ومساءلته لها وصمتها، والصمت علامة من علامات الموت (لقد أسمعت لو ناديت حياً) ودلالة ذلك أن الشاعر كان ينظر إلى الأطلال من زاوية كونها خاضعة لسلطة الفناء والتحول التي لا تبقي شيئاً على حاله، بمعنى أدق ان هذه الاطلال غدت رمزاً للعالم المفقود، ولصراع العدم والوجود، ومثل هذه الدلالات تقترب كثيراً، من قضية الحياة والموت. معززين هذه المنطلقات في تطلعنا إلى قول الشاعر:

الدارُ قَفْرٌ والرسوم كما رَقَّشَ في ظَهْرِ الأديمِ قَلَمْ

فالقفر يعني الخلو الذي يجيء أثر غياب الأهل أو الأحبة، تاركين مخالفاتهم وبقاياهم لتشكل رموزاً لحياة أصبحت خبراً إثر عَيْنٍ كما تبقى آثار الجلد المزين بالقلم، ولاسيما إذا كانت بقايا ديار حبيبة غدا الشاعر عاشقاً لها، بعد ان تبلت قلبه، الا ان الاقدار حالت دون الظفر بها، وحتمت ان تنأى عن ديارها، ومن الطبيعي أن تتأجج في أصداء هذه الاطلال مشاعر الحزن والأسى، وتقطر الدموع، حتى تلون الطلل بمظاهر الكرب والعذاب والبكاء على حب أسماء الضائع وهي انعكاس لتجربة الألم يكابدها من فقد العزيز، وفراق الحبيب وتلك دلالات قوله:

دِيارُ أَسَماءَ التي تَبَلّتْ قلبي فعيني ماؤها يَسجمْ

ومع اقرار الشاعر بخلاء هذه الديار، الا انه يعمد إلى بعث حياة في جدث الطلل ويُمني نفسه بولادة جديدة، في ايماءته إلى ندى النبات، بوصفه نسغ الحياة الطارد لشبح الموت بدلالة قوله (نور) المنبثق أصلاً عن ذلك الرحيل وقد كثر لونه واستد خصائصه، وتلك هي بوارق الأمل التي تشعر بها النفس أزاء الغيث بعد ذلك اليأس الذي رمز له الشعراء بالطلل المقفر! وهنا تكمن حدود اللقاء العميق بين قدرة الطلل، وقدرة رمز المرأة على أثارة الشجن أزاء تأمل اطياف الماضي المفقود.

وقد استنبط هذا التحليل، وهذه الدلالات من قول المرقش في خاتمة مقطعه الطلي:

اضحتْ خَلاءً نبْتهُا تئِدُ نوَّرَ فيها رهوهُ فاعْتَمْ

لقد حزن الشاعر حقاً، واستيقظت في جوانحه المواجد، واوجعته ذكرى الماضي لاسيما تذكره رحلة النساء على هوادجهن، مستعذباً بشم ريحهن، وتفرس وجوههن ومستحلياً اطراف أصابعهن مشبهاً أياها بذلك اللون الأحمر للشعر (البيتان٦، ٧).. ملتفتاً إلى رحيل ابن عمه، بعد ان صرعته الحوادث فلا

يسع قلبه غير الحزن عليه وبكائه في الأبيات (٧-١٧)، ليمضي في أبيات قصيدته، إلى ملك آل جفنه مادحاً اياه في الأبيات (١٨-٢٤) ليستميله إلى جانبه، ويؤلبه على خصومهم (التغلبيين) الذي كانوا وراء مقتل (ابن عمه) بشخص سيدهم (المهلهل ابن ربيعة) حتى تختتم قصيدته بالفخر بقومه، في دلالته المعبرة عن علو شأنهم وتربصهم بخصومهم حتى ينالوا منهم مأرباً. ومثل هذا الفخر كثيراً ما يتردد في قصائد رثاء الفرسان، وهو دليل آخر على الترابط العضوي بين لوحات هذه القصيد من مطلعها حتى خاتمتها!

وإذ نكتفي بهذه النصوص التي هي غيض من فيض، فقد قصدنا من خلالها ان ينظر إلى المقطع الطللي بخاصة، وبقية اللوحات الفنية الأخرى في أطار البناء الفني، المكتمل بعامة، نظرة اللحمة في ما بينهما، من منطلق الاحاطة بالتجربة بالباعثة على القول بوصفها فكرة أودعت في قالب فني، وان بدت أجزاؤه (لوحاته) متباينة المضمون في الظاهر، الا انها متحدة في الجوهر أو في دلالات أبعادها الرمزية التي لا تستوعب الا من خلال بصيرة أكثر عمقاً واشمل وعياً... وذلك هو الذي يجعل اللوحات الطللية تحمل تفرداً وتميزاً من واحدة إلى أخرى لا في دواوين الشعراء فحسب أنما في ديوان الشاعر الواحد، على الرغم من كونها نمطاً تقليدياً لدى شعراء العصر، مكررين القول ان التجانس بين الباعث والمحتوى الفني ليس من قبيل المصادفة إذا أخذنا بالحسبان أن لغة الشعر هي التي ترمز وتثير الانفعال وتشحذ الخيال وذلك هو جوهر عملية الإبداع الشعري الحقة، حتى وان كانت في أطار المحاكاة والتقليد بسبب ان براعة اعادة صوغها مجدداً تتوقف على موهبة الشاعر وتجربته التي تبعثه على القول غير المتكررة في أبعادها الفكرية من قصيدة إلى أخرى.

الهوامش ومصادرها:

(١) أنظر: البيان والتبيين، للجاحظ، تحقيق عبد السلام هارون، مصر ١٩٨٥، ١/ص١٣٥.

(٢) أنظر: الشعر والشعراء، لابن قتيبة، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر، مصر، ١٩٧٩: ١/ص٨١.

(٣) أنظر: زهر الآداب، للحصري القيرواني، تحقيق زكي مبارك، ومحمد محيي الدين عبد الحميد، بيروت، ١٩٧٢: ١/١٠١.

(٤) الوساطة بين المتنبي وخصومه، للقاضي الجرجاني، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي، مصر ١٩٦٦: ص١٨.

(٥) الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، د. مصطفى سويف، مصر ١٩٥١: ص١٨٩.

(٦) العمدة، لابن رشيق القيرواني، تحقيق محيي الدين عبد الحميد، بيروت، ١٩٧٢: ١/ص٢٠٥.

(٧) أنظر: الشعر والشعراء، ١/ص٧٤.

(٨) أنظر: قيم جديدة للأدب العربي القديم والمعاصر، د. عائشة عبد الرحمن، (بنت الشاطئ)، مصر ١٩٧٠: ص١٩.

(٩) أنظر: صور أخرى من المقدمات الجاهلية، د. يوسف خليف، مجلة المجلة المصرية، العدد (١٠٤)، ١٩٦٥: ص٤ وما بعدها.

(١٠) أنظر: تاريخ الأدب العربي – قبل الإسلام– د. نوري القيسي وزميلاه، الموصل، ١٩٨٩: ص١٦٨.

(١١) أنظر: مقالات في الشعر الجاهلي، يوسف اليوسف، بيروت، ص١٣٨.

(١٢) أنظر: مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي، د. حسين عطوان، مصر، ١٩٧٠. ص٢١٦ وما بعدها.

(١٣) أنظر: المرثاة الغزلية في الشعر العربي، د. عناد غزوان، بغداد، ١٩٧٤، ص٨.

(١٤) رمز المرأة في أدب العرب، د. عادل البياتي، مجلة آداب بغداد، العدد الثاني والعشرون، ١٩٧٨: ص٤١٦.

(١٥) أنظر: الشاعر الإسلامي تحت سلطة الخلافة، د. داود سلوم، بيروت، ١٩٨٥، ص٣٠.

(١٦) أنظر: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، د. نصرت عبد الرحمن، عمان، ١٩٧٦: ص١٣١.

(١٧) أنظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، عبد الله الطيب المجذوب، بيروت، ١٩٧٠: ٣/ص٨٧٤.

(١٨) أنظر: العمدة، ابن رشيق، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، بيروت، ١٩٧٢، ص٢٥٥.

(١٩) دراسات نقدية في الأدب العربي، د. محمود الجادر، بغداد، ١٩٩٠، ص١٣.

(٢٠) أنظر: طبقات فحول الشعراء، قراءة وشرح محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، د.ت السفر الأول/ ص٥٥.

(٢١) العصر الجاهلي، د. شوقي ضيف، مصر، ط العاشرة ١٩٨٢: ص٢٦٠.

(٢٢) أنظر: طبقات فحول الشعراء، السفر الأول: ص١٦٠.

(٢٣) الأغاني (طبعة دار الكتب المصرية): ٥/ص٥٧ وما بعدها.

(٢٤) الأمالي: أبو علي القالي (دار الكتب المصرية/ د.ت: ٢: ص١٢٩.

(٢٥) أنظر: العصر الجاهلي: ص٢٤٨.

(٢٦) أنظر: الأغاني (دار الكتب المصرية): ٨٧/٩ وما بعدها.

(٢٧) اعتمدنا في الاستشهاد بأبيات (لوحة الطلل) في معلقة امرئ القيس على ديوانه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، مصر ١٩٨٤: ق١/ص٨-١٠.

(٢٨) المصدر نفسه: ق٢/ ص٢٧ وما بعدها.

(٢٩) دراسات نقدية في الأدب العربي: ص١٣.

(٣٠) أنظر: القصائد في ديوان النابغة الذبياني، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، مصر ١٩٨٥: ق١/ص١٤، ق٢/ص٣٠، ق٧/ص٦٧، ق٨/ص٧٢، ق١٨/ص١٠٥، ق٢٧/ص١٤٩، ق٣٧/ص١٧١.

(٣١) أنظر: الشعراء السفراء في عصر ما قبل الإسلام، أحمد إسماعيل النعيمي، مجلة المورد، العدد الأول/١٩٩٠: ص٨٦ وما بعدها.

(٣٢) تاريخ سني ملوك الأرض، حمزة الاصفهاني، بيروت١٩٦١: ص٩٥.

(٣٣) أنظر: مضمون تلك الأسباب في الشعر والشعراء: ١/١٦٥-١٦٦.

(٣٤) ديوان النابغة الذبياني، ق١/ص٢٥.

(٣٥) المصدر نفسه: ق١/١٩.

(٣٦) المصدر نفسه: ق١/ص١٠.

(٣٧) اللسان: (ضمر).

(٣٨) المصدر نفسه: (وشق).

(٣٩) ديوان النابغة الذبياني: ق١/ص٢٧-٢٨.

(٤٠) اعتمدنا في استشهادنا بأبيات لوحة الطلل على ديوان النابغة الذبياني: ق١/ص١٤-١٦.

(٤١) أنظر: مقدمة القصيدة العربية، حسين عطوان، مصر ١٩٧٠: ص٢٢٧.

(٤٢) ديوان النابغة الذبياني: ق١/ص٢٠.

(٤٣) أنظر: شرح ديوان زهير بن أبي سلمى (دار الكتب) القاهرة١٩٦٤، ص٤-٣٢.

(٤٤) أنظر: شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، ابن الانباري: تحقيق، عبد السلام هارون، صمر ١٩٨٠: ص٢٣٦.

(٤٥) للمزيد من الفائدة والتوسع والاطلاع على اخبار هذه الحرب، في البعدين التاريخي والأدبي، أنظر: الشعر في حرب داحس والغبراء، عادل البياتي، النجف ١٩٧٢:/ ص٢٦ وما بعدها.

(٤٦) شرح ديوان زهير بن أبي سلمى، ص١٤-١٦.

(٤٧) اعتمدنا في ايراد أبيات اللوحة الطللية على شرح ديوان الشاعر: ص٤-٨.

(٤٨) أنظر: الأغاني (الهيئة المصرية العامة للكتاب): ١٧/ص٨٢.

(٤٩) دراسات نقدية في الأدب العربي: ص١٤.

(٥٠) شرح ديوان زهير بن أبي سلمى: ص١٠٣.

(٥١) اللسان (بيت).

(٥٢) أنظر: أبيات تلك اللوحات في شرح ديوان زهير بن أبي سلمى: ص١٤-٣٢.

(٥٣) أنظر: المفضليات، للمفضل الضبي، تحقيق أحمد محمد شاكر، عبد السلام هارون، مصر ١٩٦٤: ت٥٤/ص٢٣٧ وما بعدها.

(٥٤) تاريخ الأدب العربي- قبل الإسلام-: ص٢١٠.

(٥٥) أنظر: العمدة، لابن رشيق القيرواني، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، بيروت ١٩٧٢: ١٥١/٢.

(٥٦) دراسات نقدية في الأدب العربي: ص١٠.

(٥٧) اعتمدنا رواية المفضل الضبي في الاستشهاد بابيات ميمية (المرقش الأكبر) المفضليات: ق٥٤/ص٢٣٧-٢٤١.