سيميائية الطلل عند عيسى لحيلح

Semiology Of « ETTALAL » for Aissa Lehileh

د/ موسى كراد

أستاذ محاضر - ب-

adab.kerrad@yahoo.com

قسم اللغة والأدب العربي - جامعة عبد الحفيظ بالصوف - ميلة – الجزائر

تاريخ الإرسال: 2018/04/22 تاريخ القبول:2018/11/20 تاريخ النشر: 2019/03/19

الملخص: لم يكن الطلل ظاهرة جاهلية وحسب و إنَّما كان وسيظل شارة الشعر العربي قديما وحديثا، إذ وقف الشاعر الحديث على الأطلال كما وقف الشاعر القديم، لكنه _ الشاعر الحديث والمعاصر _ تناولها بمفاهيم مغايرة ومختلفة ومواكبة لعصره .. ومن بين الشعراء الذين برزت هذه الظاهرة في شعرهم الشاعر الجزائري عبد الله عيسى لحيلح. فقد كان الطلل عنده خِصِيصَة أدبية وفنية امتاز بها عن غيره من الشعراء الجزائريين والعرب. إذ عبَّر به عن رؤية وفكر شاعرٍ جسَّد تجربته الشعرية من خلال الوقوف على الأطلال مبرزا نظرته للواقع و الحياة والمجتمع محولا ومغيرا في وظيفة الطلل.

وانطلاقا من المقاربة السيميائية التي اعتمدها هذا البحث من خلال دراسة البنية السطحية والعميقة لنصوصه الشعرية الطللية، نجد أن الطلل عند عيسى لحيلح كان: طلل القيم والمبادئ المنهارة، طلل الوفاء والعزة والبقاء على العهد والوعد، طلل الانتماء الجسدي والروحي للأمة والحضارة العربية والإسلامية، طلل الشكوى والألم والمعاناة، طلل الغربة والاغتراب والاستلاب.

الكلمات المفتاحية: الطلل؛ المقاربة السيميائية؛ الشاعر عيسى لحيلح.

Abstract The poet was a modern phenomenon, as the modern poet stood on the ruins as the old poet stopped, but he the poet modern and contemporary - dealing with different concepts and different and keep up with his age .. Among the poets who emerged this phenomenon In their poetry Algerian poet Abdullah Issa Lahilh. It was a drum with a literary and artistic specialty that was distinguished from other Algerian and Arab poets. He expressed the vision and thought of a poet who embodied his poetic experience by standing on the ruins, highlighting his view of reality, life and society as a transformer and a change in the function of paralysis.

Keywords: Al-Talal; The Semiotic Approach; Poet Issa Lahilh.

مقدمة:

يعد المنهج السيميائي " من أهم المناهج النقدية المعاصرة التي وظفت لمقاربة جميع الخطابات النصية، ورصد كل الأنشطة البشرية بالتفكيك والتركيب، والتحليل والتأويل، بغية البحث عن آليات إنتاج المعنى، وكيفية إفراز الدلالة عبر مساءلة أشكال المضامين، مع سبر أغوار البنيات العميقة دلالة ومنطقا، من أجل فهم تعدد البني النصية، وتفسيرها على مستوى البنية السطحية تركيبا وخطابا "[1]. ومن ثم، يهدف المنهج السيميولوجي إلى " استكشاف البنيات الدلالية التي تتضمنها الخطابات والأنشطة البشرية بنية ودلالة ومقصدية، والبحث عن الأنظمة التواصلية تقعيدا وتجريدا ووظيفة. كما تعمد السيميولوجيا إلى وضع قواعد مجردة كونية للخطابات الأدبية سطحا وعمقا، قصد فهم الإبداعات الفردية في كل تجلياتها السطحية على المستويات الصرفية، والتركيبية، والدلالية، والمنطقية؛ والبحث عن المولدات الحقيقية لهذا التعدد النصي والخطابي على مستوى السطح "[2].

فالمقاربة السيميائية لأي نص أو خطاب أو نشاط إنساني وبشري مقاربة علمية وموضوعية؛ لأنها تتعامل مع هذه الظواهر المعطاة، باعتبارها علامات، وإشارات، ورموزا، وأيقونات، واستعارات، ومن ثم، لابد من دراسة هذه الإنتاجات الإبداعية والأنشطة الإنسانية تحليلا وتأويلا.

وهذا ما رمته هذه الدراسة من خلال الاشتغال بالمنهج السيميائي لمقاربة حضور الطلل في الخطاب الشعري لعيسى لحيلح، فكيف تجلى هذا الحضور والاستحضار في شعره.

أولا/ لمحة عن المقدمة الطللية

المقدمة الطللية في **العصر الجاهلي**، لقد اعتاد الشاعر الجاهلي أن يبدأ قصيدته بالوقوف على أطلال الحبيبة باكيا ذكراها مخاطبا دمنة ذلك الطلل[3] واقفا مذهولا من تلك القوة التي قَلَبَتْ ذلك الرّبع من مكان تَدَبُّ فيه الحياة إلى قَفْر خال إلا من بقايا رسم يُشير إلى حياة كانت هنا واغتربت فكانوا "يذكرون كل ذلك فيذرف منهم العيون تذرافا و تهيم بهم الصبابة وترتعش في أعماقهم العواطف و تلتعج في قلوبهم المشاعر فينهال الشعر الجميل انهيالا كما تنهال من أعينهم الدموع الغزار حتى تَبُلَّ مَحَامِلُهُم .."[4]

فكانت تلك الأيام واللحظات السعيدات التي يقضيها الشاعر تُسجل وتحفظ و تنقش في ذاكرته، فإذا ما رحل وعاودته الذكرى وقف واستوقف وبكى واستبكى من حوله، فيجد الوقوف على الأطلال والدمن وسيلة يعبر بها عن عواطفه الجياشة وتجاربه الحميمة وهو أيضا " فرصة أتاحتها التقاليد الفنية الموروثة ليتخفف فيها الشعراء من التزامات القبيلة ويفرغوا للتعبير عن ذواتهم و شخصياتهم .."[5]، فهي ركن ينزوي فيه بعيدا عن التزامات القبيلة يلتفت لذاته معبرا عن مكنوناتها فيتحدث إذاك عن " الخروج إلى الصحراء للرحلة والصيد و الالتقاء بالرفاق لشرب الخمر ولعب الميسر والسعي وراء المرأة طلبا للحب والغزل "[6].

ثم إنَّ مسالة الوقوف عند رائد المقدمة الطللية كما اتفق بذلك معظم الدارسين " تعد أمرا عسير المنال من حيث تأكيد هذه الريادة و حصرها في شاعر بعينه، لأن عملية التدوين جاءت متأخرة جدا..."[7] ، حتى إنَّ الاختلاف يبدو بيِّنا على مستوى تحديد هذا الاسم الذي أشار إليه (امرئ القيس) في بيته :

عوجا على الطلل المحيل لأننا نبكي الديار كما بكى ابن خذام

وقد تَعَدَدَت ظواهر المقدمة الطللية ومظاهرها ومعانيها، فقد صنفها الامدي[8] إلى أكثر من اثنا عشرة معنى. ولا يسعنا في بحثنا هذا أن نعرض لكل المعاني بالدرس لأن ذلك يطول، ولذا سنقتصر في بعض المعاني التي تعد أساسية في شعر الوقوف على الأطلال، وهي: سؤال الديار وتكليمها واستعجامها عن الجواب ،التحديد الجغرافي لمواقع الطلل، خراب الديار، قطعان الحيوان على مسارح الطلل، حالة الشاعر النفسية حين الوقوف على الأطلال

هكذا جاءت فلسفة المقدمة الطللية في الشعر الجاهلي، فهي فطرية تلقائية عفوية عبرت عن واقعهم وآلامهم وآمالهم ومعاناتهم بكل صدق ووفاء، فكانت مرآة عاكسة لحياتهم، بالإضافة إلى أنها أبرز المقدمات شيوعا في الشعر الجاهلي ذلك أنها " وجدت هوى شديدا في نفوس الشعراء الجاهليين لارتباطها ببيئتهم المادية، و طبيعة حياتهم الاجتماعية .."[9] .

أما شأن **المقدمة الطللية في العصر الإسلامي** فيتفقُ أغلب الدارسين أنَّ المقدمة الطللية في صدر الإسلام لم تختلف كثيرا عن سابقتها في العصر الجاهلي، فقد صار وصف الأطلال وذكر الديار تقليدا راسخا في افتتاح القصائد فهو (شعر الوقوف على الأطلال) عند هؤلاء الشعراء المخضرمين يعتبر " امتدادا واستمرارا لهذا الشعر عند شعراء العصر الجاهلي "[10]

نقول إنَّ هذا التشابه مسَّ الجانب الشكلي للمقدمة الطللية، أي هندستها المعمارية أين تبرز مظاهر وظواهر الطلل ومعانيه التي ذكرنا أهمها سابقا، أما دلالاتها وأبعادها فهي تختلف من العصر الجاهلي إلى الإسلامي، فالإسلام كما نعلم جميعا اثر في العرب، وغيَّر تفكيرهم وعقلياتهم بل حتى مبادئهم " فإذا كانت الأطلال في أغلب القصائد الجاهلية توحي بالوحشة، وتحجب رونق الحياة، وتشكل صورة من صور الفناء، فإنها في الشعر الإسلامي تأخذ دلالات متنوعة؛ فهي أحيانا رمز سياسي، وأحيانا رمز اجتماعي، وهي أحيانا أخرى تقليد فني لنمط القصيدة التقليدية ولكن بشكل جديد ..."[11] . فقد حافظ شعراء صدر الإسلام على نمط ابتداء مقدمات قصائدهم بالوقوف على الأطلال، لكن بدلالات أخرى ومختلفة تجسد الواقع الاجتماعي، والفكري والسياسي الجديد والطارئ في حياتهم الإسلامية الجديدة.

ويَرجع امتثال الشعراء المخضرمين للمقدمات التقليدية وخاصة الطللية منها وعدم اختراع نماذج أخرى إلى قصر الوقت وضيقه " فإن فترة صدر الإسلام كانت قصيرة بحيث لم يتمكن المخضرمون من اختراع تقاليد فنية فيها ... وكان العلماء والأدباء والممدوحون يفضلون النماذج القديمة، ويعْلون من شأنها ويدعون الشعراء إلى تقليدها محاكاتها."[12]

في العصر الأموي فلقد تطورت حياة العرب في العصر الأموي تطورا ميَّزها عن حياة العرب في الجاهلية، وقد مسَّ مختلف الجوانب الاجتماعية والسياسية والأدبية، وما يهَمُنَا هنا التغيير الذي طرأ على خارطة الأدب الأموية، فقد تطورت بعض أغراض الشعر؛ فنشأت مذاهب جديدة خاصة في فن الغزل، فقد ظهر ما يسمى بالغزل العذري والغزل الحضري، وما يسمى بشعر النقائض، لهذا سيكون حديثُنا عن الوقوف على الأطلال بالمرور عبر هذه المحطات والمراحل المهمة التي ميزت الحياة الأدبية الأموية.

والأسباب التي تبين عناية شعراء العصر الأموي بالأشكال القديمة للمقدمات بالمحافظة على مقوماتها و تقاليدها الجاهلية ثلاثة أسباب: " أولها: أن ما جد على الحياة الأموية من المظاهر الحضارية لم تمس مختلف جوانبها ولا وصل إلى جميع أنحائها، ولا اثر على القبائل جميعها بحيث تتحول برمتها من المجتمع الرعوي البدوي إلى مجتمع مستقر متحضر لا صلة بينه و بين ماضيه.. وثاني الأسباب انه لم يكن أمام الشعراء الأمويين من الأصول الفنية إلا التراث الجاهلي.. وثالث الأسباب: أن علماء اللغة في هذه الفترة المبكرة كانوا يفضلون الشعر الجاهلي، ويدعون الشعراء الأمويين إلى محاكاته والصوغ على شاكلته لغة ونحوا و مبنى..."[13]، هذه الأسباب جعلت الشاعر الأموي يهتم بالتراث الجاهلي ويحافظ عليه برغم الحياة الجديدة التي يحياها والمستجدات التي طرأت عليها، وخاصة من الناحية الفكرية والسياسية.

لما جاء **العصر العباسي** بتباياناته السياسية الاجتماعية، والثقافية المختلفة تغيرت الحياة العامة، وطرأت عليها صنوف من ألوان العيش والسلوك وصنوف من الأفكار والعقائد والنحل، فتغيرت بيئة الأدب وحياة الأدباء، فصار أغلب الشعراء حضريين، وبرزت مظاهر للصراع بين القديم والجديد وبين البادية والحاضرة ووصلت أصداء هذا الصراع إلى الشعر؛ حيث قامت جماعة من الشعراء بالثورة والتمرد على بنية القصيدة العربية حيث رفضوا الوقوف على الأطلال والدمن وربطوا بينها وبين التخلف والبداوة، فدعوا إلى نبذ المقدمات الطللية ووصف الرحلة والاستعاضة عنها بغيرها مما يمارسه الشاعر ويعايشه.

إنَّ الحضور الطللي في الشعر العباسي واستمراره " له ما يفسره على مستوى التجربة الذاتية والموضوعية للشاعر، ومن هنا لا يمكننا إغفال الظروف التاريخية والاجتماعية وعلاقتها بالنصوص الشعرية وتأثيرها فيها وتأثرها بها ..."[14]. إنَّ وصف الأطلال في الشعر العباسي عامة وتيار المحافظين خاصة ليس أكثر من قالب فني تقليدي استغله الشعراء العباسيون وأضفوا عليه من رقتهم ورهافة حسهم ما جعله ملائما لعصرهم وأذواقهم،" فقد استطاع الشعراء العباسيون أن يوازنوا بين الذاتي والموضوعي في إبداعهم الشعري"[15]، ويُقصد بالذاتي عواطفهم و انشغالاتهم أما الموضوعي فهو ما تواتر من مقدمات تقليدية قديمة.

أما في العصر الحديث والمعاصر فلم يكن الطلل ظاهرة جاهلية وحسب " إنَّما كان الطلل وسيظل شارة الشعر العربي ماضيا وحاضرا ما دام الطلل يسكن الذات العربية هاجسا لا يتحول ويَرِيمُ..."[16] حتى وإن خَفَتَ ذكره و حضوره حينا فإنه " يعود أحايين أخرى أشد توهجا وحضورا..."[17]، لكن السؤال الذي يطرح نفسه بإلحاح:

هل طللُ الجاهلية هو طلل العصر الحديث؟ أي هل وقف الشاعر الحديث على الأطلال كما وقف الشاعر الجاهلي والأموي والعباسي ؟

يُجيبُنا **محمد حجازي** فيقول إن الشعرَ الحديث قد اتخذ منهاجا جديدا ومنفردا ومتميزا " فالافتتاحية الطللية التي كانت تعد تمهيدا للغرض الرئيسي الذي من أجله أُنْشِئَت القصيدة، أصبحت في الشعر الحديث عملا فنيا مستقلا يقوم على موقف من مواقف الحياة التي يعانيها الشاعر..."[18]؛ أي أن المقدمة الطللية صارت بحد ذاتها موضوعا وغرضا يرمي إليه الشاعر في قصيدته.

أما **حبيب مونسي** في كتابه (فلسفة المكان في الشعر العربي) فيتحدث عن **الطلل الفني**، ويشترط على القارئ الحديث أن يتجاوز الطلل رآه من قبل على أنه أحجار كوتها نيران التنور وبعض نؤي تهدمت جنباته وبعض أثار حيوان " لأن ذلك ما تحمله عين الشاعر الواقف..."[19] أما ما يحمله الشعر من بعد وقد تحول من هيئة المنظور إلى هيئة المتخيل الذي أضاف إليه الشاعر قدرا وفيرا من ذاته عبر التشبيه والاستعارة والكناية والتصوير " فطلل آخر انه الطلل الفني الذي يسكن أعماق الشاعر انه نصه الذي لا يسأم من حمله ولا يمل من ترديده فهو أبدا جديد أبدي أزلي يجد في كل موقف يَقِفُهُ الشاعر مخرجا يسكنه على الخروج و النطق بأسراره..."[20]

إذن فالطلل نص جديد ومنهج سار عليه الشاعر الحديث وصب فيه تجاربه وطموحاته وآلامه، إنه المكان الذي يسرد فيه الشاعر أسراره ومكنوناته الدفينة.

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

سوف نتفق أن الدراسات التي دارت حول المقدمة الطللية في العصر الحديث والمعاصر قليلة جدا، وأن عدد الشعراء الذين كان للطلل حضور في شعرهم يعد على الأصابع، وهم قليل جدا يتقدمهم: محمد سامي البارودي وأحمد شوقي، وإبراهيم ناجي.

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

أ. ما جاء الطلل فيها على شكل معارضات شعرية سواء تميزت بالتقليد أو الإبداع.

ب. ما جاء الطلل فيها قناع و رمز فني أخذ مدلولات حديثة و جديدة تواكب روح العصر و تطلعاته.

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

نشير في البداية أن المعارض قد تَنَاصَ مع مجموعة من النصوص واختار منها ما ينسجم وخصوصية تجربته.. ويعبر عن مقاصده المختلفة، وهو أمر جَعَلَهُ في حوار مع مضامين مختلفة.

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

إذن نحن أمام نوعين من المعارضة: معارضة تقليدية بحتة (محاكاة)، ومعارضة فيها نوع من الاختلاف والتحويل. وهذا الكلام ينطبق على المقدمة الطللية، فقد وقفت الدراسة على أن الشاعر العربي الحديث المعارض إما أن يحاكي نموذجه الفني، أو يختلف عنه، فقد يتشابه المعارض مع نموذجه الفني في إخراج المقدمة الطللية فلا يعدو عمله أن " يسرد على السامعين معاني معروفة و صورا مشوهة.."[21]، وقد يختلف عنه بإبداع نص مختلف يأبى التشابه والاشتراك ويخلق في متلقيه متعة و فعلا فنيا.

فمثلا المتتبع لشعر سامي البارودي يجد أنَّ البدايات الأولى لشعره كانت عبارة عن معارضات للشعر الجاهلي القديم وخاصة المعلقات منه؛ فنسج على منوالهم في كثير من التقاليد منها المقدمة الطللية ووقوفه على الأطلال وقد ذهب الكثير من النقاد إلى أنه حين وقف على الأطلال " أتى بشعر جاهلي الروح والمعنى والوجه والزي ولا يمت بصلة إلى عصره وعصر الحضارة "[22] فقدً تَتَبَعَ خُطَى الأقدمين، فوقف على الأطلال على عادة الشعراء الجاهليين، على الرغم من أنه ليس في حياته أطلال. ثم تغزل أو يتحدث عن خمرياته، بأسلوب تقليدي أيضاً، ثم ينتقل إلى الغرض الرئيسي من فخر أو وصف أو سياسة، فمثلا فقد عارض امرئ القيس في معلقته المشهورة التي مطلعها:

ألا عم صباحا أيها الطلل البالي وهل يعمن من كان في العصر الخالي[23]

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

ردّوا عليّ الصبا من عصري الخالي وهل يعود سوادُ اللّمّة البالي[24]

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

وهي بالإضافة إلى ذلك تتضمن الرغبة في التحدي وإظهار التفوق"[25]، لهذا فقد تراوحت معارضات الأطلال عند البارودي، وغيره من شعر شعراء العصر الحديث بين التقليد والمحاكاة، بين الإتباع والإبداع, ولا

يسعنا في هذا البحث تبيان ذلك كله.

لقد كان حضور الطلل عند هؤلاء الشعراء حضورا **رمزيا** حيث إنَّهم **لم يحافظوا على مقومات المقدمة الطللية المعروفة عند القدماء**، لقد استغنوا عنها لأنها لا تمثل عصرهم وإنما جاء استخدامهم لكلمة الطلل **كقناع ورمز** حديث له خلفياته ومرجعياته وهو كقالب فني أفرغوا فيه شحناتهم وتجاربهم الحياتية وما تخللها من تساؤلات وتأملات لم يجدوا لها موئلا ومخرجا.

ثانيا/ المقاربة السيميائية للطلل في شعر عيسى لحيلح:

والآن مع المقاربة السيميائية للطل في شعر عيسى لحيلح من خلال مجموعتيه الشعريتين: وشم على زند قرشي، وغفا الحرفان.

1- سيميائية العناوين الطللية :

وجب علينا أن نشير إلى أن " العنوان هو الأثر الذي يعرف به الشيء، فهو المفتاح الأول للولوج إلى قصيدة، إنه العتبة الأولى التي يطأها القارئ والناقد معا (...) والعنوان علامة مهمة ، وعليه فهو مفتاح سيميائي مهم، و هو المدخل الأول للباحث السيميائي "[26]

وقد ذهب الأستاذ تاوريريت بشير إلى جعل العنوان " نصا وباقي المقاطع ما هي إلا تفريعات نصية تنبع من العنوان الأم "[27]، وهو ما لا نستطيع توظيفه مع عنواننا المختار هذا – حديث على الدمن- لسببن اثنين، فأما الأول فلأنه زورق يبحر بنا في مقدمات القصائد (الطللية) انطلاقا من القصيدة التي ينتمي إليها، ومرورا بكل القصائد الأخرى ذات المقدمات الطللية فلا يمكن أن تكون جميع القصائد قد استمدت شرعية بنوتها من أمومة هذا العنوان، إذا استثنينا قصيدته التي يقول في مطلعها :

تنادى أهيلي صباحا و راحوا فيا ليت شلوا وشل صباح[28]

وأما السبب الثاني فلأن العنوان يلقي بظلاله على القصيدة كاملة لا على جزء منها فقط. خاصة إذا كان هذا الجزء مقدمة طللية يمر بنا الشاعر خلالها إلى الموضوع الرئيس لأسباب ودوافع نحن بصدد إماطة اللثام عنها، مستعينين بمقاربة سيميائية حذرة.

(**حديث على الدمن**) عنوان بسيط اللفظ، مركز الدلالة، فالحديث هو الكلام الذي نتجاذب أطرافه في هدوء عادة دون أن يكون محتدما فيصير نقاشا، ودون أن يكون خافتا فيصير نجوى. ويراودك السؤال عندها: لماذا الحديث دون سواه؟ لماذا لا يكون البكاء وهو خير أنيس للدمن؟ فيصير العنوان: (**بكاء على الدمن**) .

لعل الشاعر قد بكى حتى جف دمعه، فعزف عن لفظ "البكاء" ولعل الألم عندما يتناهى في الصعود يصير هادئا إلى الحد الذي يقف فيه صاحبه هادئ القسمات كأن شيئا ما حدث، فيتحول إذاك البكاء إلى حديث، ولعل الشاعر أدرك ببعد نظر كبير أن البكاء فعل محكوم بقدر الزمن فلا أحد منا يبكي دون انقطاع، وأدرك أن الحديث فعل مستمر مع الزمن، فلا أحد منا يتوقف عن الحديث إلا عند النوم وهكذا اختار لألمه فعلا أكثر استمرارية وإن كان مواريا يخفي حقيقته وراء لثام يسعى القارئ لإماطته، وعندما يكشفه يعرف

مدى استمرار ألم فقدان الحبيب عند الشاعر، مهما كان هذا الحبيب. ويأتيك حرف الجر" على " علامة فارقة، فلو أنه استعمل حرف الجر" عن "لسار بنا إلى دلالات مختلفة تماما.

فـ (على) تجعلك تجزم أن الشاعر جاثم عند الدمن منذ بدأ ألمه و هو مكوث قد طال كما أوحت بذلك لفظة حديث المستمرة عبر الزمن، أما لو أنه استعمل الحرف (عن) لكان ذلك دليلا على أنه غادر دمنته وأصبح يتحدث عنها كذكرى، لا عليها كجزء معاش من حياته، لذا فالحرف "على" يؤكد وفاء الشاعر لدمنته التي إن كانت مادية فهو واقف عليها لم يغادرها بتاتا ، وإن كانت معنوية فهي تحيى بين جوانح نفسه لم تغادره أبدا.

نجد كذلك في المجموعة الشعرية (غفا الحرفان) قصائد طللية تحمل في طياتها لمحات وإشارات سيميائية كثيرة فمثلا في قصيدة (ودِعْ أمامة) حيث بدأها الشاعر بلفظة (ودع) أي من الوداع وهي تعتبر من أهم ألفاظ عناصر المقدمة الطللية، ونجد على شاكلتها في قصائده الطللية من مثل: الفراق، البين، النوى، الوداع، الجفاء... حيث وظفها بشكل مكثف ومنظم؛ فقد يورد اللفظة الواحدة مرة أو مرتين في البيت الواحد، وقد يذكر لفظةً أخرى تدل على الوداع. ومن النماذج الكثيرة نأخذ قوله في الفراق والبين:

ودِّع "أُمامة" آن البين يا كلف و لتبك أهلا كما حلوا قد انصرفوا[29]

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

و كذا قوله في النأي : **ينأى الحبيب تغذيه الأكاذيب فدمع عيني كقعر الدلو مثقوب**[30]

و قوله في البين: **رُدي فؤادي للأحشاء رديه فالبين يقتله و القرب يُحييه**[31]

و قوله: **ما غيَّر البين من طبعي ومن خلقي هذه الحقيقة لم أنقص ولم أزد**[32]

من هنا يتضح تفعيل عيسى لحيلح لدور هذه العناوين والألفاظ في مقدمته الطللية وانتقائه لأبرز الألفاظ التي تُعَدُ من دعائم المقدمة التقليدية المتعارف عليها وبالتالي الإكثار والتنويع في استخدامها مما يعطي صورة حية أمام المتلقي لقيمة ذلك الطلل والرسم؛ وبالتالي اعتباره تراثا لا بُدَّ من الاتصال به عن طريق توظيفه في المقدمات التقليدية وخاصةً الطللية وجَعْلِهِ عنصرا أساسيا تنبعث فيه ومنه روابط الاتصال بالماضي والارتباط بالحاضر عن طريق التطوير و التجديد في استخدامه.

2- **سيميائية الزمكان الطللي:**

- **سيميائية الزمن الطللي :**

الطلل في واقع الأمر مكان وزمن، وجهة الزمان هنا نعني بها " اتجاهات الفاعلاتية في العملية الإبداعية و" جهة الزمن هي المحرك الحقيقي للعمل الإبداعي، أو بمعنى أدق مجموعة الأفعال تشكل العمل الإبداعي...فالأفعال الماضية بكل دلالاتها، والأفعال المضارعة بكل دلالاتها، لها من الإيحائية أو الرمزية / ما يشكل صورا جزئية تفضي بدورها إلى تشكيل صورة النص الكلية... "[33]

إذاً فالعمل الإبداعي لا تقوم له قائمة إذا استنزفنا منه عامل الزمن، وهذا منطق وبداهة، فهي تحيى في العمل الإبداعي والحياة "جوهرها زمن"، وإذا حاولنا رصد الزمن في المقدمات الطللية المدونة فإن منظار البحث سيسلط على الأفعال (الماضية والمضارعة وأفعال الأمر) وبإجراء إحصائي على **بعض وأهم وأبرز** القصائد الطللية خلصنا إلى وجود سبعة وعشرين ومائتين فعلا تتوزع كالأتي :

- أفعال الأمر: واحد و عشرون فعلا (21) .
- الأفعال الماضية: أربعة و تسعون فعلا (94) .
- الأفعال المضارعة: مئة و اثنا عشرة فعلا (112) .

وهذا ما يقابله النسب التالية :

الأمر يمثل 9.25 % من مجموع الأفعال المحركة لزمنية الطلل .

الماضي يمثل 41.40 % .

والمضارع يمثل النسبة الأعلى 49.33 % .

وإنَّ لهذا التفاوت في النسب مدلولاته حتما؛ حيث إنّ الطلل يعني بالضرورة الحديث عن ما مضى وفات _أحداث كانت ولم تعد_ وهو الجوهر الذي يؤدي بالمبدع إلى الإحساس بالفقد والهجر والخيانة أحيانا أو الإحساس بالحنين مما يدفعه للكتابة وإنتاج أثره الأدبي، لكن هذه النسب فاجأتنا فالمضارع الحاضر في الأغلب هو الغالب في الحديث عن الطلل عند عيسى لحيلح. وتفسيرنا لهذا أنَّ ذات الشاعر ترفض أن تكون رهينة الماضي بل إنها في مرحلة متقدمة تُحْيِي الحاضر كامتداد للماضي، كأنها وعت هذه الذات الشاعرة أن الغرق ذاكرة الماضي سيقضي في نهاية المطاف إلى النسيان أما سحب هذه الذاكرة إلى الحاضر وتعايش معها هو الشيء الذي ستضمن لها استمرارية والبقاء، إنه المخرج الجميل الذي خلص إليه الشاعر عيسى لحيلح للمحافظة على (الذاكرة حية) .

- **فيما يخص الأفعال الماضية:**

تتوزع الأفعال الماضية على **مجالين** يشكلان مشاهد الطلل تشكيلا متتابعا زمنا، ويدخل ضمن هذا **المجال الأول** أفعالا مشرقة وموحية **بالسرور والحبور**: (رقت، أمطر، لان، ذاب، اعشوشب، جادت، عني..) الخ، أما في **المجال الثاني** الذي تَبِعَ الأول مباشرة فهو مجال **الفراق**: (مضى، ساروا، أعرضوا، تولوا، باعت، غيَّر، أخلفت، خانوا ...) الخ.

وإنَّ هذين المجالين في تصادمهما يولدان حقلا من الثنائيات المتضادة هي مصدر الألم واللوعة والحسرة: (أمطر/ تصحر) و(جادت / شح)، (صدقوا / كذبوا) (أبقى/ ولى) و(وعدت / خلفت) ..... الخ

فلو لم تكن المحبوبة أخلفت من بعد ما وعدت ما شقَّ على الشاعر أمره، فلو أنها لم تعد أصلا ولم تفتح أمام الشاعر أبواب الآمال على مصراعيها لما كان تكبد وصد هذه الأبواب فجأة دون سابق إنذار.

وهذا حال الأفعال الماضية توزعت على مجالين متعاقبين لحظة التقاءهما تمخضت من الثنائيات المتضادة التي ألهبت شعور الشاعر وحزنه ومأساته.

- **أما عن الأفعال المضارعة:**

فهي الأفعال المهيمنة على زمنية هذه المقدمات الطللية والملاحظ في هذه الأفعال المضارعة أن ما يفوق نسبة 35 % منها منسوب إلى ذات الشاعر.

لقد أراد الشاعر أن يتملص من حصار الماضي رمز الغناء والموت واستطاع أن يخطو خطوة إلى الأمام وينقل نفسه للعيش في الحاضر؛ فإن ذلك لا يعني أنه تخلص من علامات حزنه للأبد، فهو يعيش في هذا الحاضر موقفا غنائيا حزينا ومفجعا ولا أدَلَّ على ذلك من تعاقب فعلي: (**البكاء**) و (**النواح**) عشر مرات على طول المقدمات.

إذا الزمن الطللي عند عيسى لحيلح خطا خطوتين في الماضي، وأخرى في الحاضر، فقد كان الزمن في خطواته الأولى خصبا معطاء يوحي بالوفاء الأبدي (**سأبقى كالقداح وخمرها**)، ثم غدا في خطوته الثانية مُراً مجدبا قفرا وخائبا جاء بالفراق المفجع (**و باعت عنا قيدي وكاسي وساقيا**) لكن الشاعر استطاع أن يخطو بالزمن خطوة أخرى لكنها تحمل معها غنائية حزينة؛ فقد أراد عيسى لحيلح لذكراه الاستمرار في الزمن في حين قد يتوهم الملتقى أنه بتنبيهه للزمن الحاضر يريد أن ينسى.

- **<u>سيميائية المكان الطللي :</u>**

السؤال الذي يلح هنا ويفرض نفسه علينا كمتلقين وقارئين: أيعقل لرجل يعيش في القرن الحادي والعشرين، يركب السيارة والطائرة ويستعمل الهاتف النقال أن يعايش الطلل كمكان وما عاد له وجود حتى في أعماق الصحراء الكبرى؟، للإجابة علة هذا السؤال سنتتبع جزئيات هذا الطلل ومشتقاته محاولين فك شيفراته في كل موضع .

فالطلل والرسم والدمن والأثافي هي" مجموعة من الرموز جاءت في سياقات مختلفة من هذا الديوان الشعري ولكنها تؤكد في هذا الأخير على انشغال واحد هو الانتماء إلى هذه الحضارة العربية التي أنتجت هذه الرموز وأعادت إنـتاجها في كل فترة من فـترات تاريخـها "[34].

فالأطلال (الأماكن) باعتبارها لفظة عربية تراثية توارثها الشعراء العرب منذ العصر الجاهلي، استطاعت هذه الكلمة بما لها من دلالة قوية ومكانة عند الشعراء الجاهليين أن تتربع على قمة عناصر المقدمة التقليدية الطللية، فانتقلت هذه اللفظة وما يتصل بها من العصر الجاهلي مرورا بالإسلامي ثم الأموي وصولا الى العصر العباسي إلى العصر الحديث.. وقد احتضنها الشعراء الذين تعلقوا بالتراث وأصالته، مع ما طرأ في العصر الحديث من تطور واختلاف في مظاهر الحياة والفكر.

وعيسى لحيلح واحد من هؤلاء الشعراء الذين لم ينفصلوا عن تراثهم وقيمه الفنية المستمدة من الشعر العربي القديم.

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

ناديت .. ناديت، والأطلال ساكنة والجرح يغمرني والأهل لاهونا[35]

و قوله: **ديار محتها من ورائي هواطل وصرٌ عقيمٌ قد تردد صاديا**[36]

و قوله: تبقى الرسوم تعفيها شمالية كالسطر في رمم الأوراق مكتوب[37]

وهناك ألفاظ أخرى تتصل بالأطلال والوقوف بها مثل: السؤال، الربع، السقيا...من ذلك قوله :

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

سقيا لدار تعــفَّتـها شمالية وبُدّل الأهل بالغربان والصرد[38]

و قوله : **واستنطق الربع هل بالربع من أحد إلا الثمام وجذم الحوض و السعف**[39]

وقد جاء توظيف هذه الألفاظ تارةً توظيفا تقليديا، وتارة أخرى يضفي عليها من روح عصره و مجتمعه – ولو بصورة فيها استحياء –.

والطلل رمز لشيء كان ولم يبق منه إلا النزر اليسير وهذا الشيء عند الشاعر عيسى لحيلح يختلف من مقدمة قصيدة إلى أخرى ، فمثلا في قصيدة " كهربوا الضاد " التي يقول في فيها:

تبقى الرسوم تعفيها شمالية كالسطر في رمم الأوراق مكتوب[40]

نكاد نجزم أن الطلل والرسم هنا هو **عطل العربية** عن أداء دورها لضعف المتكلمين بها لا لضعفها هي، والسبب يرجع في نظر الشاعر إلى "**الشمالية**" فالرسوم هنا بالمفهوم الرمزي – ليست وليدة الصفة بل إنها بفعل فاعل، والفاعل خارجي هنا هي الشمالية التي ترتبط بالآخر، وهي ليست الريح القادمة من الشمال – ولاشك – ولكنها الخطر القائم . إن الشمالية هنا هي اللغة القادمة من الشمال، وفي الأغلب الأعم هي الفرنسية التي تحاول تهميش" الضاد" .

أما في قصيدة " وشم على زند قرشي " **فالطلل هو طلل المبادئ والأخلاق الباقية** التي هجرها أهلها وناسها وتركوها قفرا، وإن هذا أكثر ما يبكي الشاعر؛ فحبه للمبادئ وتقديسه للأخلاق والقيم صادق لم يكن زائفا أو مزورا، وهكذا الأمر بالنسبة لقصيدة " مكة الثوار بلدي" وقصيدة "حديث على الدمن". أما في قصيدة " نداء إلى أبي الطيب المتنبي " فإن الحسرة قد وصلت بالشاعر إلى ذروتها، فما وجد أمامه سوى رمز البطولات الأدبية والفروسية ليشكو له حزنه وبثه، فإن كان امرؤ القيس وقف دامع العين عند ذكر حبيبة ولت، فإن الشاعر عيسى لحيلح وقف دامع العين لذكرى مبادئ هجرت. والمفارقة ها هنا؛ فامرؤ القيس يبكي من رحلوا، وعيسى لحيلح يبكي المرحول عنه والمتروك.

3- <u>سيميائية شخصية مية :</u>

وأول الشخصيات التي تجذب انتباهك بشدة " **مية** " الحاضرة في ست قصائد من أصل إحدى عشرة، وقد تردد هذا الاسم أكثر من عشر مرات في" وشم على زند قرشي"، وحضورها بهذه القوة دليل على أن الشاعر ينصب نفسه حاتم هذا العصر تخلت عنه "**مية** "كما تخلت عن حاتم زوجته، يقول :

أ " مية "كلي داء وما سلمت في إلا الجروح

أ " مية " لماذا تخليت عني .....[41]

ويقول في موضوع آخر: **لـ " مية " دار ما ترد سؤالنا ولو ردت الدار الجواب لحيرا**[42]

وفي القصيدة مكة الثوار بلدي، يتردد اسم " **مية** " أكثر من خمس مرات. ليؤكد الشاعر من خلاله انتماءه إلى مكة وذلك منذ البيت الأول الذي جاء في شكل مساءلة للأطلال ممزوجة بالدمع. وهو في الوقت

نفسه توظيف رمزي لتلك المفارقات التي صارت سمة هذا العصر. ولذلك ترى الشاعر يلجأ إلى الإلحاح في السؤال عله يحظى بجواب في قوله :

يا دار مية جادت بالدموع يدي ردي سؤالي هل في الدار من أحد[43]

ثم اعتبار "**مية**" اسما أي **سمة** /علامة أي وردت في سياق يحاول الشاعر فيه أن يتوحد بالنابغة الذبياني وينهل من فحولته ليعبر عن وعيه الحضاري وانتمائه الثقافي. ومن هنا تتجلى قيمة هذا الرمز الذي جاء عاريا من أي دلالة جمالية، وبدا مجرد ملصق على جدار القصيدة، رغم أن الشاعر حاول بطريقة تقنية أن يجعله حاضرا وقريبا منه باستعمال حرف النداء (الهمزة) الذي يستعمل لنداء القريب .

يتجلى كذلك في خطابه إلى (دار مية) يقول:

يا دار مية ضل الركب دلينا تعفن الدمع و احمرت مآقينا[44]

حيث يُوجه الشاعر أمره إلى(**مية، ودارها**)، وذلك بالفعل دلِّينا، وقد اختار الشاعر هذا الفعل بالذات لدلالته التي أراد توصيلها، فهو يريد الدليل والهداية بعدما ضلَّ وتاهَ، و(**مية ودارها**) ليست حقيقة بل هي مجازية لأنه يقصد بها هنا **فلسطين**، وأمره هنا ليس على سبيل الاستعلاء بل هو تمني و توجُع لِمَا يُعانيه شعب فلسطين من كيد اليهود الغاصبين.

لقد تم اعتبار "**مية**" اسما أي **سمة** /علامة أي وردت في سياقات سيميائية حاول الشاعر فيه أن يُترجم ويرسم بها العديد من المواقف والشخصيات التي لم يستطع التعبير عنها مباشرة، فاستعان بهذا الاسم والشخصية الطللية ليُعبر بها عن مواقفه وأفكاره وروح عصره.

4- <u>سيميائية الإيقاع البصري: (الفراغ المنقط)</u>

يُمثِل الامتلاء والفراغ ملمحاً أساسياً يشدُّ المتلقي أولاً، إذ بمقدار ما تمتد الأسطر الشعرية يتقلص الفراغ، وكأنَّ الامتلاء يلتهم بياض الصفحة، وكأن الفراغ يُحاصِر سوادها، ولا يخلو هذا من دلالات تُنْبئ النصوص الشعرية عنها.

إنَّ ما يوَّلدُ الموسيقى في القصيدة الحديثة والمعاصرة ليست فقط التفعيلة، وأنواع تشكلها، إنما هناك أجزاء أخرى يجري توقيع الموسيقى بها، ومنها التوزيع والتقسيم على مستوى جسم القصيدة وبهدف دلالي محدد[45]

وهذا يعني " أن البياض ليس فعلا بريئا أو فعلا محايدا، أو فضاءً مفروضا على النص من الخارج، بقدر ما هو عمل واع، ومظهر من مظاهر الإبداعية وسبب لوجود النص وحياته... إنَّ البياض لا يجد معناه.. وامتداده الطبيعي إلا في تعالقه مع السواد، إذ تُفصح الصفحة بوصفها جسدا مرئياً عن لعبة البياض والسواد بوصفه إيقاعا بصريا.."[46]

إنَّ الفراغ لا يستقلُّ عن مجمل البناء الكلي للقصيدة، ذلك أنَّه لا يمثل وحدةً مُضافة أو زينة خارجية مستقلة عنه، وإنما هي جزئية جوهرية من كيانه تتفاعل مع سياقه الكلي، ومن ثَمَّ تتفاوت دلالته بحسب النصوص وسياقاتها المختلفة، ويُعبر عن دلالات سميائية كامنة في الذات المبدعة لم يتمكن التشكيل اللغوي من إيصالها، وبهذا يُسهم الزماني والمكاني في إيصال الدلالة [47].

وقد تَشكَّل الإيقاع البصري في شعر عيسى لحيلح عامةً ومقدمته الطللية بصفة خاصة في شكل مميز وظاهر ولافت للانتباه هو **الفراغ المنقط**. أما باقي مظاهر التشكيل الإيقاعي المكاني فلم تظهر بكثرة و لم تُشكل سمة أسلوبية بارزة، نذكر مثلا البياض والتقسيمات.

إنَّ التشكيل المكاني أضحى دالاً يُحيل إلى النفس وانفعالاتها، ويُعبّر عن حالات التوتر الإبداعي، لذلك يتكِئُ عيسى لحيلح على الفراغ المنقط في مواطن عديدة من قصائده للتعبير عن حالاته و ليُضفي دلالات مصاحبة للنص الشعري الطللي.

والأمثلة على ذلك كثيرة وجمَّة ولكننا سنكتفي بإيراد جزء منها ثم الحكم بعد ذلك عليها. يقول عيسى لحيلح:

قفا نبك..قد ولَّى الحبيب مجافياً وأبقى فؤادي في عراءٍ مناديا[48]

فهذه النقط تُحيل المتلقي إلى الزمن المخصص للبكاء، وكأن الشاعر يترك لنفسه وصاحِبَيْهِ ومُتَلَقيهِ مجالا زمنيا وقتيا للبكاء والوقوف على أطلال أحبته. فهي دعوة للمشاركة ومواساة الشاعر في وقوفه على الأطلال.

وقد يُعبّرُ الفراغ المنقط عن المسكوت عنه الذي يعمد المتلقي إلى استكماله بمخيلته، وقد ظهر هذا في الكثير من طلليات نأخذ منها مثلا قوله في قصيدة حديث على الدمن:

وخانوا وفائي..فأين المفر؟ بعيني البحار، بكفّي البطاح[49]

فإنَّ الشاعر هنا لم يوُرد السبب الذي أدى إلى خيانته، فسكت عنه متعمدا ذلك وجعله في خانة الأمور المسكوت عنه لغايات يراها الشاعر. وهنا يأتي دور المتلقي ليستكمل الحديث، ويُسْهِم في خلق النص، إنَّه يُشارك في عملية الإبداع، ويمتلك حرية أكبر في التأمل والتأويل تماما كما يُشارك في التجربة الشعورية من ناحية .. ويُشارك بفاعلية بملء الفراغات المنقَّطة المقصودة بوعي من الشاعر من ناحية أخرى.

إنَّ الحيز المنقط في هذه الأبيات:

نَوَاحُ ..! و ما أجْدَى نواح متيمٍ أواه..!! و ما يَشفي جراحي أواهيا

أجدد داراً..في الحنايا أخطها فظفري أقلامي و عيني دواتيا

أُقَبِلُ صخراً..بالدموع أرشه فيرسلُ شوقاً جذره في شفاهيا[50]

يُوَفرُ مسافة زمنية ومكانية سيميائية لممارسة النواح والبكاء، والحالة النفسية لهذا النائح الذي سكت عنه الشاعر تاركا للمتلقي استيعاب حالته.. ثم يواصل وقوفه على تلك الديار وتجديده العهد بها تاركا لنا فراغا منقطا به نستكمل الكلام حسب السياق الذي جاء فيه.

إنَّ الفراغات المنقطة تُصبحُ موحيات سيميائية تُؤَثِّرُ في المتلقي، وتأخذ الدلالات في التوالد والتناسل لا من فراغ وإنما تتأثر بطبيعة السياقات فحين يقول الشاعر:

عيناك !..ما بال عيناك العمى لهما دمع جرى أم دم من شوقهم يَكِفُ[51]

إنَّ الشاعر هنا ترك للمتلقي مساحة وفسحة وقتية لكي يُبْحِرَ في هاتين العينين ليعرفهما ويصفهما ويتعرف عليهما.

إنَّ دراسة الفراغ بشكله المنقَّط يحتاج إلى معرفة إنسانية واسعة لفك شفرتها؛ وهي معرفة يجبُ أن تتجسد في قراءة حوارية تنتقل من النص إلى المتلقي، ومن المتلقي إلى النص.. ومثل هذه القراءة تطلق مجالا واسعاً أمام المتلقي للمشاركة في العملية الإبداعية.

إنَّ الفراغ المنقط في شعر عيسى لحيلح ومقدمته الطللية لم يأت عبثاً وإنَّما عن قصد وعمد، فشكَّلت بذلك حضورا سيميائيا جماليا ودلاليا واستطاعت أن تكشف عن انفعالاته ورؤيته الفنية وطريقة عمل مخيلته، إنها انفلات من مركزية الدال إلى تقنيات تشكيلية عمادها الأساسي السواد والبياض.

5- سيميائية التناص :

إذا كان التناص هو عبور النصوص والخطابات عبر النص الواحد فإن ذلك يظهر أكثر في شعر عيسى لحيلح الذي اصطلح البعض على أن نصوصه فسيفساء عامرة ، وإنا إذ اخترنا المقدمات الطللية كبؤرة للبحث وميدان له، وجب علينا أن نسلط أضواء التناص عليها ولا نتعداها للقصائد كاملة، وأنت تقرأ هذه المقدمات لن تجد صعوبة في أن تلمح مظاهر التناص فإنك عندما تقرأ قوله :

قفا نبك قد ولى الحبيب مجافيا وأبقى فؤادي في العراء مناديا [52]

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

قفا نبك من ذكرى حبيب و منزل بسقط اللوى بين الدخول فحومل[53]

فمن ناحية المبنى يتقاطع النصان في ثلاثة ألفاظ: قفا- نبك - حبيب. وهو أمر يحيل إلى التناص الاجتراري إلى حد بعيد لولا بعض المفارقات التي تنقص من حدته، وهي مفارقات في المعنى، فإن كان النص الغائب قد اهتم بتوضيح المساحة الجغرافية الواسعة التي شغلتها الحبيبة في نأيها، فإن النص الحاضر قد انصرف في الشطر الثاني إلى الحديث عن حالته النفسية، وكيف شبه قلبه بضائع وسط خلاء ينادي عله يلحق بالحبيبة الضاعنة.

وفي قصيدة (**ودِّع أمامة**) يجعل الشاعر من(أُمَامَةَ) موضوعا لقصيدته معارضا بها الأعشى ميمون يقول :

ودِّع أُمَـامَة آنَ البَـيْنَ يا كَلَفُ ولتبك أهلا كما حلوا قد انصرفوا
واذرف دموعك في جود وفي كرمٍ إن الكرام إذا خان الصحاب وفوا
واستنطق الربع هل بالربع من احد إلا الثمام وجذم الحوض والسعف[54]

إنَّ هذه المقطوعة تُجسد فعلا اعتماد الشاعر على أسلوب النداء في إبراز مقدمته الطللية، حيث نجد الأمر في كل بيت أو بيتين على أن نبرة الحزن والأسى والتحسر والوداع والبكاء تميز هذه الأفعال (ودع، تبك، اذرف، اصبر..)

وفي قصيدة أخرى نجد الشاعر عيسى لحيلح يتقاطع مع هرم من عمالقة العصر الجاهلي النابغة الذبياني، يقول:

يا دار مية بالعلياء ، فالسند أقوت وطال عليها سالف الأمد

وقفت عليها أصيلانا أسائلها أعيت جوابا وما في الربع من أحد[55]

فيتناص معه عيسى لحيلح فيقول:

يا دار" مية " جادت بالدموع يدي ردي سؤالي هل في الدار من أحد[56]

وهو تناص إجترراري أيضا لما حملته القصيدة من ملامح المعارضات وفي اختيار الشاعر لمعارضة الكبراء. دعوة للقارئ على انه كبير ومجيد، فهو بذلك ينهل من فحولتهم الشعرية .

والإشارة إلى الشاعر يستثمر الموروث بخصوصيته الجمالية والحميمية لغايات أسمى من مجرد التقليد والمعارضة وهي رصد تجليات الواقع العربي بكل جروحه وأعطابه، وبكل طموحاته وأشواقه إلى مستقبل أمثل، ولعل أفضل ما نمثل به لذلك هو النداء الذي رفعه لأبي الطيب المتنبي وهو رمز له دلالته الكبرى فهو شاعر العروبة في زمن الانكسار وتعاظم المد الشعوبي، وما يشكله من تقاطع مع حال الوطن والأمة اليوم.

خاتمة

بعد انتهاء البحث من رحلته الممتعة بين النصوص الطللية، لا يدعي البحث-هنا- بأنه قد أحاط بكل جوانب هذه النصوص وإيحاءاتها. ولكنه يسجل في خاتمته ما يلي:

لقد جاءت المقدمات الطللية ضمن أشكال مختلفة للنظم، تغيرت نسبتها من عصر لآخر، فعند الجاهليين كانت المقطوعات الطللية أكثر حضوراً، في حين انحسر حضورها في لوحات الطلل الأموية، وأصبحت تعتني بالجانب النفسي أكثر من أي شيء آخر؛ مما يدل على أن المقدمة الطللية عند الجاهليين كانت واقعاً فنياً أملاه الموقف الشعوري حقيقة. بخلاف الأمويين الذين استخدموا المقدمة الطللية حيلة أو حلية فنية لنبش الذكريات، وهذا ما يفسر ارتفاع نسبة (النتف) الطللية في قصائدهم. أما في العصر العباسي فإن الطلل تعرض لمحنة شديدة تُطالب بهجره و الثورة عليه.. لكن ظهر من دافع عليه وردَّ له مجده التليد وعزَّه المفقود. أما العصر الحديث والمعاصر فوُجد من يحن لزمن الأطلال والدمن فكان لها حضور متباين ومختلف من شاعر إلى آخر فمنهم من عرفت الأطلال في شعره تحولات في النظم والدلالة، ومنهم من حاكى و قلَّد وعارض..

إنَّ الطلل في مقدمات عيسى لحيلح جاء مُحَمَّلاً **بأبعادٍ مزية مختلفة** (..الطلل = الوطن = المرأة العربية = فلسطين = الانتماء إلى الحضارة العربية والإسلامية... = اللغة العربية ....) و قد عبَّرت عن الحالة الشعورية التي أراد التعبير عنها مع أن ذاكرته الشعرية هي الموجه في توظيفه للطلل في قصائده، وقد جاء هذا التوظيف تارة تقليداً بحتا وتارات أخرى فيه لمسات لحيلحية جميلة.

ونستشف– إذن - أن المقدمة الطللية جاءت لتمثل **استجابة** لحاجة الشاعر الإبداعية، ومدعاة لتفتيق موهبته الشعرية، ثم هي **قناع فني** توسل به الشاعر للوصول إلى ما يمكن قوله بعد تلك الأرضية التمهيدية التي لابد منها، إذ أن الشاعر جعل منها لازمة من لوازم قريحته الشعرية، وليس بالضرورة أنَّ جميع الشعراء الذين تغنوا بالأطلال عاشوا التجربة أو عايشوها؟ ورحَلَتْ عنهم حبيباتهم فوقفوا واستوقفوا في زمن بعينه وأماكن محددة، وبكوا واستبكوا. فهي سُنَّة فنية –كما أسلفنا- رُسِمَت من قبل شاعر ما، فوجدت

صدى نفسياً مقبولاً ومؤثراً لدى لفيف من الشعراء الذين تأثروا بهذا المطلع، وأتوا بما أتى به هذا الشاعر الأول الذي لا نشك في صدق تجربته ولوعة مأساته العاطفية، لتصبح تقليداً فنياً متبعاً يسير على منواله الجميع على أنه يمثل النموذج .

الاحالات (المصادر و المراجع)

[1] جميل حمداوي، الاتجاهات السيميوطيقية، التيارات والمدارس السيميوطيقية في الثقافة الغربية، شبكة الألوكة، ص: 06.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]. قال ابن المنظور في لسان العرب : "... والطلل ما شخص من آثار الديار والرسم ما كان لاصقا بالأرض ، وقيل كل شيء شخصه ،وجمع كل ذلك أطلال و طلول (...) ويقال حيا الله طلالك وأطلالك أي شخصك(...) أي ما شخص من جسدك ..." أنظر: أبو الفضل جمال الدين بن مكرم الإفريقي المصري، لسان العرب، دار صادر، بيروت –لبنان ، 1414 ه/1994 م . ص: 406-407.

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

[5] يوسف خليف، دراسات في الشعر الجاهلي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة د/ط 1981، ص: 123.

[6] المرجع نفسه، ص: 110

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

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

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

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

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

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

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

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

[15] المرجع نفسه، ج2، ص: 50

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

[17] المرجع نفسه، ص: 25

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

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

[20] المرجع نفسه، ص: 25

[21] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، قرأه وعلَّق عليه محمود محمد شاكر، دار المدني جدة، د/ط، د/ت، ص: 272-273.

[22] عمر الدسوقي، في الأدب الحديث، دار الفكر, ط8 مجلد1، ص:24.

[23] امرئ القيس، الديوان، ص: 135.

[24] البارودي، الديوان، ج 4/1، ص: 445.

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

[26] هند سعدوني، قراءة سيميائية لقصيدة مدينتي / من كتاب " سلطة النص " في ديوان البرزخ والسكين (عبد الله حمادي) تأليف مجموعة من الأساتذة ، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين 2002 . ط1، ص : 185

[27] بشير توريريت، سيميائية العنوان في قصيدة " المهرولون " لنزار قباني. محاضرة الملتقى الثالث: السيمياء والنص الأدبي، المرجع السابق

[28] عيسى لحيلح، وشم في زند قرشي، ص: 50

[29] عبد الله عيسى لحيلح، غفا الحرفان، ص: 77.

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

[31] المصدر نفسه، ص: 37.

[32] المصدر نفسه، ص: 44 .

[33] ذويبي الزوبير، سيميولوجيا النص السردي، رابطة أمل القلم، سطيف الجزائر، 2006 ط1، ص: 22-23.

[34] حسين خمري، الظاهرة الشعرية العربية، الحضور والغياب،2001، www.awu-dam.org/book/01/study01/181-h-k/book01-sd12.htm

[35] عيسى لحيلح، غفا الحرفان، ص:30.

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

[37] المصدر نفسه، ص: 30.

[38] المصدر نفسه، ص: 49.

[39] عيسى لحيلح، غفا الحرفان، ص: 78.

[40] عيسى لحيلح، وشم في زند قرشي، ص:30.

[41] المصدر نفسه، ص: 3.

[42] المصدر نفسه، ص:6.

[43] المصدر نفسه، ص: 44.

[44] عيسى لحيلح، غفا الحرفان، ص: 29.

[45] يمنى العيد، في معرفة النص، دراسات في النقد الأدبي، دار الآداب ، بيروت، ط4، 1999، ص: 106

[46] رضا بن حميد، الخطاب الشعري الحديث، من اللغوي إلى التشكيل البصري، مجلة فصول القاهرة العدد 2 ، جانفي 1996، ص: 99.

[47] المرجع نفسه، ص: 100.

[48] عيسى لحيلح، و شم على زند قرشي، ص:11.

[49] المصدر نفسه، ص:50.

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

[51] عيسى لحيلح، غفا الحرفان، ص: 78.

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

[53] الزوزني، شرح المعلقات السبع، معلقة امرئ القيس، ص: 15

[54] عيسى لحيلح، غفا الحرفان، ص: 77-78.

[55] ديوان النابغة الذبياني، تحقيق: محمد أبو الفضل ابراهيم، ط2، دار المعارف، القاهرة، ص:14- 16.

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