جمالية توظيف الرمز الطللي في القصيدة الشعرية الجزائرية الحديثة
The aesthetic use of the symbolism talal in the poetic poem modern Algerian

موسى كراد
أستاذ محاضر أ
المركز الجامعي عبد الحفيظ بالصوف ميلة الجزائر
البريد الإلكتروني: **adab.kerrad@yahoo.com**

مُلخّص البحث

إن توظيف الرمز في القصيدة الحديثة سمة مشتركة بين غالبية الشعراء على مستويات متفاوتة مع تنوع عمق سيطر على لغة القصيدة الحديثة وتراكيبها وصورها وبنياتها المختلفة, فالرمز بشتى صوره المجازية والبلاغية والإيحائية تعميق للمعنى الشعري، ومصدر للإدهاش والتأثير وتجسيد لجماليات التشكيل الشعري.. وقد غرف شعراء المدرسة الشعرية الجزائرية من معين الرمز بمختلف أشكاله كالأسطوري والتاريخي والثقافي.. إلى غير ذلك

سنحاول في هذه الورقة البحثية استكشاف جمالية حضور وتوظيف للرمز الطللي في القصيدة الجزائرية الحديثة والمعاصرة.. فقد استقى منه الشعراء صوراً فنية دالة أغنت نصوصهم الشعرية وعمقتها فكرياً وجمالياً.. وتميزت أشعار عيسى لحيلح في مجموعاته الشعرية بتوظيف الرمز الطللي بشكل مكثف مسجلا حضورا معتبرا مميزا مختلفا عن بقية شعراء الجزائر.

فما دلالة توظيف عيسى لحيلح للرمز الطللي؟ وفيما تجلت جمالياته في قصيدته الشعرية؟

الكلمات المفتاحية: الرمز الطللي؛ الشعر الجزائري الحديث؛ عيسى لحيلح؛

Abstract:

In this paper we will attempt to explore the aesthetics of the presence and employment of the talal symbol in the modern and contemporary Algerian poem. The poets drew artistic images that enriched their poetic texts and their intellectual and aesthetic depth. The poems of Issa Halih in his poetic collections were characterized by the intensive use of the symbol, From the rest of the poets of Algeria.

Keywords: Al-Talal sumbol; Modern Algerian Poetry; Issa Lahilh;

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[1] 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 .."[2]

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 ..."[3]، 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 طـــــلبا للحب والغزل "[4].

ثم إنَّ مسالة الوقوف عند رائد المقدمة الطللية كما اتفق بذلك معظم الدارسين " تعد أمرا عسير المنال من حيث تأكيد هذه الريادة و حصرها في شاعر بعينه، لأن عملية التدوين جاءت متأخرة جدا..."[5] ، حتى إنَّ الاختلاف يبدو بيَّنا 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[6] 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 .."[7] .

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 يعــتبر " امتدادا واستمرارا لهذا الشعر عند شعراء العصر الجاهلي "[8]

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 ..."[9] . 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."[10]

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 مقوماتـها وتقاليدها الجاهلـية ثلاثة أسـباب: " أولـها: أن ما جـد 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..."[11]، هذه الأسباب جعلت الشاعر الأموي يهتم بالتراث الجاهلي ويحافظ عليه برغـم الحياة الجديدة التي يحـياهـا والمـستجدات التي طرأت عليها، وخاصة من الناحية الفكرية والسياسية.

لما جاء **العصر العباسي** بتباينـاته 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 حضريـين، وبرزت مظاهر للصراع بين القديم والجديد وبين البادية والحاضرة ووصلت أصداء هذا الصراع إلى الشعر؛ حيث قامت جماعة من الشعراء بالــثورة والتمرد على بنية القصيدة العربية حيث رفضوا الوقوف على الأطلال والدمـــن 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 ..."[12]. 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"[13]، ويُقصد بالذاتي عواطفهم و انشغالاتهم أما الموضوعي فهو ما تواتر من مقدمات تقليدية قديمة.

ثانيا/ الرمز الطللي في القصيدة العربية الحديثة:

لم يكن الطلل ظاهرة جاهلية وحسب " إنَّما كان الطلل وسيظل شارة الشعر العربي ماضيا وحاضرا ما دام الطلل يسكن الذات العربية هاجسا لا

يتحول ويَرِيمُ..."[14] حتى وإن خَفَتَ ذكره و حضوره حينا فإنه " يعود أحايين أخرى أشد توهجا وحضورا..."[15]، 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..."[16]؛ 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..."[17] 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..."[18]

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):

1. ما جاء الطلل فيها على شكل معارضات شعرية سواء تميزت بالتقليد أو الإبداع.
2. ما جاء الطلل فيها قناع ورمز فني أخذ مدلولات حديثة وجديدة تواكب روح العصر وتطلعاته.

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.."[19]، 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 "[20] 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[21]

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

ردّوا عليّ الصبا من عصري الخالي وهل يعود سوادُ اللّـمّة البالي[22]

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"[23]، 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/ تجليات جمالية الرمز الطللي في قصيدة عيسى لحيلح الشعرية:

لقد أخذ الطلل الحديث عدة أبعاد موضوعية مختلفة تباينت من شاعر إلى آخـــر، كل حسب خصوصية تجـربته الشـــعرية وبيئته الاجتـماعية والثقافيـة والسياسية...

من بين هذه الأبعاد الموضوعاتـــية التي تجلت في شعر عيسى لحياح نجد البعد الرمـــــــــزي وما يحمله من جماليات ودلالات وإيحاءات كثيرة .

لقد تحوّل الرّمز في القصيدة العربيّة الحديثة إلى طريقة من طرائق تشكيل إنبناء المعنى انطلاقا من رصد وقع لحظة تاريخ التّجربة التي يجسّدها، باعتبار أنّ " الرّمز حامل انفعال لا حامل مقولة". فالرّمز هو محاولة لخلق حالة شعريّة تتميّز بقدرة على توليد طاقة إيحائيّة ودلاليّة وتعبيريّة جديدة تقترب من فهم علاقة الإنسان المعاصر بتاريخ ذاته وواقعه ووجوده. " فعندما لا تكتفي اللغة الشعرية بالصورة، تتعداها في بحثها عن الإيحاء و التوسع والشمول إلى الرمز"[24]، وهذا ما جعل من الرّمز يكتسب أهميّة بالغة في القصيدة العربيّة الحديثة بما أنّه تحوّل إلى معادل فنيّ للهواجس الشعريّة التّي أفرزتها مقتضيات اللّحظة التّاريخيّة.

وانطلاقا من أنَّ الـرمز حامل انفـعال وما كان الشعر سـوى انفـعالات وأحاسـيس، فإننا سندرس الوجود الرمزي في شعر المقدمة الطللية عند الشاعر عيسى لحيلح، وليس هدفنا هو البحث عن أهم الرموز التي استلهمها الشاعر في خلق تصورات جديدة لتحصيل المعنى في إبراز المقدمة الطللية في شعره، **بل** هدفنا هو إبراز الأبعاد الأساسية لتوظيفه للرمز.

أولَ هذه الرموز في مجموعته (وشم على زند قرشي) هو ما يواجهنا به العنوان **الوشم** " ومن خلال السياقات المختلفة لكلمة "وشم " نلاحظ أن هذه الكلمة تعمل كرمز أكثر منها أي شيء آخر، وإذا أردنا أن نقرأها قراءة تأويلية فإننا نقول إن وشم عيسى لحيلح هو وشم على خارطة الشعر الجزائري المعاصر يحاول أن يكتسب شرعية داخل المساحة الشعرية باعتبارها رمزاً جمالياً، أو مجموعة من الرموز وطبيعة الرمز أنه يحاول أن يقاوم النسيان ليعمر طويلاً في الذاكرة لأنه محفور وليس مجرّد طلاء ."[25]

فهذا الرّمز يؤكد على انتماء الشاعر للحضارة العربية وتأثره بها واقتباسه منها وقد جاءت معه رموز أخرى في سياقات مختلفة من هذا الديوان الشعري، وهذه الكلمات التي تعمل بصفتها رموزاً هي: الأطلال – الدمن – الرســـــوم - الوشـــــــــم، إلى آخره ...

بـــل إنَّ " بعض النصوص الثقافية أو الشعرية أو الجمل المأخوذة من نصوص أخرى وموظفة في هذا الديوان تعمل بصفتها رموزاً وعلامات أكثر منها مجرّد إشارات نصية "[26].

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

يدغدغني السر في آخر عتمات الليل، و دفقات الأشواق البكر
أ"ميّة "سوف أبوح.
أ"ميّة "كلي داء، وما سلمت فيّ إلاّ الجروح.
أ"ميّة "لماذا تخليت عنيّ...
قد انطفأ السّر واشتعل البوح
فالآن أبوح[27]..

إن هذا السطر الشعري الأخير (فالآن أبوح) هو مقدمة (لآخر البوح)، وإذ كانت "مية " هي مصدر عذاباته ومكمن أسراره، وبعد أن ساءلها عن سبب

تخليها عنه ينكشف السّر و يبوح، " و البوح هنا هو الانتقال من الصمت إلى القول."[28] إنَّ (آخر الـــــبوح) هو " اللقاء بين الأنا /الشاعر و ميّة، فبعد أن كان الأنا /الشاعر يتكلم باسمه الخاص في جانب كذات شاعرة ومشتكية و"ميّة " كموضوع شعري غائب أي بعد أن استعمل الضمائر أنا /أنتِ /هي /نجده في آخر البوح يوحّد بين هذه الضمائر الثلاثة في ضمير الجمع (النحن) "[29] حيث يقول :

وأخيرا التقينا..

وانتشينا..

يا لشوقي للقاء

..

وانتمينا..

وأخيرا التقينا[30]..

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

إنّ إلقاء نظرة فاحصة لبعض القصائد الطللية يكشف لنا حضور بعض الرموز التي لها علاقة مباشرة مع الوشم وتعمل كمحركات داخل القصائد وتمثل بؤر إشعاع للمعنى الذي أعطيناه للوشم وهو الحفر والتثبت، وهذه الرموز تحاول بطريقتها الخاصة ومن خلال علاقاتها بالمحيط اللغوي الذي توجد فيه؛ فإنها تحاول أن تحفر البعد العربي الإسلامي في (مكة الثوار) بلد الشاعر، ولكن " الملاحظ أن هذه الرموز ارتبطت بحمولة دلالة وشحنة جمالية مسبقة، أي أن الشاعر وظفها توظيفا تقليديا لم يستطع أن يفتح في هذه الرموز قنوات أخرى للتواصل، بل اكتفى باستعمالها القديم وارتبطت في أغلب الأحيان بالأطلال والأثافي"[31].

حيث يقول الشاعر عيسى لحيلح:

و تسألين لماذا أنا خـــــاوٍ على أطلال من هدموني أنوح

إنَّ الأطلال هنا " تعتبر **رمزاً** لشيء كان قائماً ولم تبق منها إلاّ بقايا ضئيلة..."[32]، وقد جاء استعماله في هذه الأبيات استعمالا تقليديا حيث إنَّ الطلل

في الشعر العربي القديم " هو الرمز الذي ينقل من خلاله الشاعر توجعاته وعذاباته إلى الحبيبة التي رحلت، فإن الشاعر في هذا الشطر الشعري عَمَلَ على تغييب الطلل إذ أنه لم يعد سوى كلمة – رمزاً - وجعل الحبيبة شاهدة عليه."[33]

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

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

و ما شَفَّنِي رسم قديم و إنما بُكائي لمن صادت بِضِحْكٍ وَفَائِيَا[34]

من خلال استعماله لكلمة (رسم) ومن خلال السياق المعنوي يبلّغنا الشاعر أنه " لا يبكي الرّسم ولكنه يبكي الحبيبة الراحلة. وقد أكد ذلك بقوله "إنما بكائي" وربط في هذا الموقف أيضاً الرسم بالبكاء. ولكنه هنا لا يبكي الرسم ولكنه يبكي من ترك الرسم"[35].

وفي قصيدة (كهربوا الضاد) يقول الشاعر :

تبقى الرسوم تعفيّها شمالية كالسّطر في رمَم الأوراق مكتوب[36]

إنَّ " الشمالية " هنا هي التي أحدثت الرسوم، و" هي اللغة القادمة من الشمال وفي الأغلب فإنها الفرنسية التي تحاول تهميش الضاد وإبقاءها مجرّد رسوم خالية من أية روح أو أية دلالة. "[37] .

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

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

رســـوم وشـــوم..وأرض خلاء ظباء..غــراب يغنّي غــرابا[38]

وفي قصيدة (مكة الثوار بلد) يستعمل الشاعر رمزا أخر متمثل في(مكة) له أبعاده الخاصة إذ أنه يتردد اسم أكثر من خمس مرات ليؤكد الشاعر من خلاله انتمائه إلى (مكة) وذلك منذ البيت الأول " الذي جاء في شكل مُسَاءَلَة

للأطلال ممزوجة بالدّمـــــــــع، وهو في الوقت نفسه محاولة لمعارضة مطلع قصيدة النابغة الذبياني"[39].

يقول عيسى لحيلح:

يا دار "ميّة "جادت بالدموع يدي ردّي سؤالي هل في الدار من أحدِ[40]

ويقول النابغة الذبياني في مطلع قصيدته:

يا دار ميّة بالعلياء فالسّــند أقورَتْ وطال عليها سالف الأمــد[41]

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

قفا نبك..قد ولّى الحبيب مجافيا وأبقــى فؤادي في عراء مــناديا[42]

إنَّ الشاعر في هذا المطلع مثله مثلَ الشاعر القديم امرئ القيس يستوقف صاحبيه ويطلب منهما أن يبكيا معه الحبيب الذي ولّى مجافياً، " وهذا دليل على أن الذاكرة الشعرية هي التي تتحكم في إبداعية الشاعر وتحاول نمذجتها وتنميطها وجعلته ينظر إلى الشعر والكون بعين امرئ القيس"[43].

هو يحذو حذو الشعراء القدامى في وقوفهم على الأطلال والبكاء عليها وتذكر الأحبة، ولكن بعد أن يعرض الشاعر شكواه من هجر الحبيب في ثلاثة أبيات " يتخلص إلى الحديث عن النداء الذي رفعه إلى شاعر العروبة أبي الطيب المتنبي، ومن خلاله يحاول الشاعر أن يرصد تجليات الواقع العربي بكل جروحه وأعطابه، وبكل طموحاته وأشواقه إلى مستقبل أمثل"[44].

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

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

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

أفغان إن نسي الأعراب ساحتها فالسيف يرسمها " بدار " على الأفق[45]

فـ" **أفغان** " هنا موضوع طللي استعان به الشاعر كمعادل موضوعي لتذكير المتلقي بما جرى في أفغانستان من فتن وحروب كبيرة أدت إلى تغير أوضاع العالـــــــم العـربي والغربي وهو تحذير للحكام والشعوب بأن التغيير آت لا محالة.

كذلك قصيدة (يا حـادي العيس لا تشدو) والتي يبدأها بالمناداة على "مية" ودارها، وهو هنا يقصد الوطن العربي، وما صار إليه من ذل وهوان، وكيف أن أهل الدار باعوا الأرض وخانوا العهد يقول:

يا دار مية ضل الركب دلينا تعـــفن الدمع و احمرت مآقيــنا
يا دار مية ما خنا لكم ذمما ليس الخيانة من طبع المحبينا[46]

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

يا دار مية..ردي سؤل من كلفوا بالشيح و الريح..من للعهد واعونا
ناديت ناديت، والأطلال ساكنة. و الجرح يغمرني و الأهل لاهونا[47]

وتكثر في هذه القصيدة الرموز التاريخية المتضمنة في التوظيف الطللي أي لها ارتباط وثيق وعلاقات دلالية نسجها الشاعر لبعضها بعضا، من مثل كلمات: (حطين – مسيلمة – سجاح – أوراس – أبي لهب). وقد أعاد الشاعر توظيفها بما يتناسب والوظيفة الشعرية التي تؤديها، فمثلا كلـمة (**أوراس**) يظهر بعدها الرمزي في أنها رمز الكفاح والنضال ومهد الثورة الجزائرية المباركة، ولكنها هنا رمز للخلاص والهروب والالتجاء ولحظة للتذكر والاسترجاع... استرجاع الماضي التليد القوي العزيز بدل هذا الحاضر الذي يعيشه الشـــاعر؛ حاضر فيه من الهم والغم والنكسات الواحدة تلو الأخرى، فوقوف الشاعر عليه ومناداته هو مدعاة للشكوى وفي الآن نفسه بعثٌ لفسحة من الأمل، يقول الشاعر عيسى لحيلح:

" أوراس" يا أبـــــــــتي طالت هزائمنا " أوراس" ثرا.. فشيوخ النفط خانونا
" أوراس" نحن البوار المرّ منطلقا من السّراب إلى تـــــــــيه صحارينا[48]

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

تأتيني " حيزية " وشما يضيء التل الواحات

وجه كدمعة شاعر يبكي على الأطلال والدمن[49]

وقد جاء ذكر الطلل هنا تقليديا، حيث لم تتعد كلمة الأطلال والدمن هنا مدلولها اللغوي، وهي لا تحمل دلالات أخرى جمالية أو شعرية، و إنَّما استعان الشاعر بـ " حيزية " كموضوع ورمز طللي؛ حيث وقف الشاعر عليها واستذكرها وكأنها حلم يراوده ووشم يضيء حياته، ولعل حيزية هنا تعتبر رمزا للمرأة الجزائرية التي هام بها الشاعر وعشقها بلا حدود، وربما هي الجزائر أرضه ووطنه التي تركته لاجئا و غريبا بلا مأوى ولا معين.

خاتمة:

وخلاصة الحديث في هذا الحضور والتوظيف للرمز الطللي في شعر عيسى لحيلح أنه: جاء مُحَمَّلاً بأبعادٍ رمزية مختلفة (..فالطلل عنده هو = الوطن = المرأة العربية = فلسطين = الانتماء إلى الحضارة العربية والإسلامية...) وقد 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.

الاحالات (المصادر والمراجع):

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

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

[3] يوسف خليف، دراسات في الشعر الجاهلي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة د/ط 1981، ص: 123.
[4] المرجع نفسه، ص: 110
[5] عبد المالك مرتاض، السبع المعلقات مقاربة سميائية انثروبولجية، ص: 50 .
[6] الامدي، الموازنة بين أبي تمام والبحتري، حقق أصوله وعلق عليه: محمد محيي الدين عبد الحميد دار المسيرة، بيروت، ص: 405/1.
[7] يوسف خليف، دراسات في الشعر الجاهلي، ص:123 .
[8] حسن عزة، شعر الوقوف على الأطلال، ص: 88 .
[9] نور الدين السد، الشعرية العربية، دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية حتى العصر العباسي، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون الجزائر 2007، ج2, ص: 30.
[10] أنظر ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق احمد محمد شاكر، دار المعارف ط3.القاهرة 1977 ج1، ص:22
[11] حسين عطوان، مقدمة القصيدة العربية في العصر الأموي، ص: 13 - 18.
[12] نور الدين السد، الشعرية العربية، ج2. ص:31.
[13] المرجع نفسه، ج2، ص: 50
[14] حبيب مونسي، فلسفة المكان في الشعر العربي قراءة موضوعاتية جمالية. منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق 2001 ص: 25
[15] المرجع نفسه، ص: 25
[16] محمد حجازي، الأطلال في الشعر العربي ص: 221
[17] حبيب مونسي، فلسفة المكان في الشعر العربي ص: 25
[18] المرجع نفسه، ص: 25
[19] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، قرأه وعلَّق عليه محمود محمد شاكر، دار المدني جدة، د/ط، د/ت، ص: 272-273.
[20] عمر الدسوقي، في الأدب الحديث، دار الفكر, ط8 مجلد1، ص:24.
[21] امرئ القيس، الديوان، ص: 135.
[22] البارودي، الديوان، ج 4/1، ص: 445.
[23] محمد عزام، النص الغائب تجليات التناص في الشعر العربي – دراسة- منشورات اتحاد كتاب العرب دمشق سوريا 2002, ص: 162
[24] محمد علي الكندي، الرمز في الشعر العربي المعاصر، دار الكتاب الجديد، بيروت لبنان مارس 2003, ص:51.
[25] حسين خمري، الظاهرة الشعرية العربية، الحضور و الغياب، من منشورات اتحاد الكتاب العرب - دمشق 2001 – ص:132.
[26] المرجع نفسه، ص: 132.

[27] عيسى لحيلح: وشم على زند قرشي، دار البعث للطباعة و النشر، قسنطينة الجزائر، ط1، 1985ص:5.
[28] حسين خمري: الظاهرة الشعرية العربية، الحضور و الغياب، ص:133.
[29] المرجع نفسه، ص: 132
[30] عيسى لحيلح، وشم على زند قرشي, ص: 62.
[31] حسين خمري: الظاهرة الشعرية العربية، ص:134.
[32] المرجع نفسه، ص: 134
[33] المرجع نفسه، ص:134.
[34] عيسى لحيلح، وشم على زند قرشي, ص: 11.
[35] حسين خمري، الظاهرة الشعرية العربية، ص:134.
[36] عيسى لحيلح، وشم على زند قرشي، ص: 30.
[37] حسين خمري، الظاهرة الشعرية العربية، ص:134.
[38] عيسى لحيلح، وشم على زند قرشي ، ص: 54.
[39] حسين خمري، الظاهرة الشعرية العربية، ص: 137.
[40] عيسى لحيلح، وشم على زند قرشي، ص:44.
[41] النابغة الذبياني، الديوان، ص: 14.
[42] عيسى لحيلح، وشم على زند قرشي، ص:11.
[43] حسين خمري، الظاهرة الشعرية العربية، ص: 141.
[44] المرجع نفسه، ص:141.
[45] عيسى لحيلح، غفا الحرفان، المؤسسة الوطنية للكتاب – الجزائر، 1986، ص:22.
[46] المصدر نفسه، ص: 29.
[47] المصدر نفسه، ص: 30.
[48] المصدر نفسه، ص: 36-37.
[49] المصدر نفسه، ص:61.

المصادر والمراجع:

المصادر:
01. عيسى لحيلح: غفا الحرفان، المؤسسة الوطنية للكتاب – الجزائر، 1986.
02. عيسى لحيلح: وشم على زند قرشي، دار البعث للطباعة و النشر، قسنطينة الجزائر، ط1، 1985.
المراجع:
03. امرئ القيس، الديوان، اعتنى به و شرحه: عبد الرحمان المصطاوي، دار المعرفة، بيروت لبنان، ط2 2004/1425ه.
04. الآمدي، الموازنة بين أبي تمام والبحتري، حقق أصوله وعلق عليه: محمد محيي الدين عبد الحميد دار المسيرة، بيروت، ص: 1/405.

05. البارودي، الديوان، حققه و ضبطه و شرحه: علي الجارم، محمد شفيق معروف، دار العودة، بيروت، 1998،ج 4/1.
06. حبيب مونسي، فلسفة المكان في الشعر العربي قراءة موضوعاتية جمالية. منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق 2001 .
07. حسين خمري: الظاهرة الشعرية العربية، الحضور و الغياب، من منشورات اتحاد الكتاب العرب - دمشق 2001
08. حسن عزة، شعر الوقوف على الأطلال، من الجاهلية إلى نهاية القرن الثالث، دراسة تحليلية، دمشق د/ط.
09. حسين عطوان، مقدمة القصيدة العربية في العصر الأموي، دار الجيل، بيروت،لبنان، ط2 1407/1987م.
10. عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، قرأه وعلَّق عليه محمود محمد شاكر، دار المدني جدة، د/ط، د/ت.
11. عبد المالك مرتاض، السبع المعلقات مقاربة سميائية انثروبولجية، دراسة منشورات اتحاد كتاب العرب 1998
12. عمر الدسوقي، في الأدب الحديث، دار الفكر، ط8 ، مجلد1.
13. أبو الفضل جمال الدين بن مكرم الإفريقي المصري، لسان العرب، دار صادر، بيروت –لبنان ، 1414 ه/1994 م
14. ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق احمد محمد شاكر، دار المعارف ط3.القاهرة 1977 ج1.
15. محمد حجازي، الأطلال في الشعر العربي، ,دراسة جمالية ,دار الوفاء, ط1 2002 م.
16. محمد عزام، النص الغائب تجليات التناص في الشعر العربي – دراسة- منشورات اتحاد كتاب العرب دمشق سوريا 2002.
17. محمد علي الكندي: الرمز في الشعر العربي المعاصر، دار الكتاب الجديد، بيروت لبنان مارس 2003.
18. النابغة الذبياني: الديوان، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط2، د/ت.
19. نور الدين السد، الشعرية العربية، دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية حتى العصر العباسي، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون الجزائر 2007، ج2.
20. يوسف خليف، دراسات في الشعر الجاهلي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة د/ط 1981.