التجاذب الحضاري في صورة الطلل في الشعر الجاهلي

*محمد الزعبي، حامد عياط**

ملخص

تكشف الوقفة الطللية عن جزع الشاعر الجاهلي وفزعه من عفاء الديار، وانطماس المعالم الدالة على قاطنيها القدامى حتى باتت لا تكاد تعرف، وذلك لأنها تجسيد مادي لمآثرهم وتاريخهم .من هنا حاول الشاعر أن يقوم هو نفسه بحفظ هذا التاريخ من خلال شعره .فسمى الطلل، وحدد موقعه، ووصفه، ليظل حياً في ذاكرة الأيام .وقد كشف عن أحلامه ومخاوفه معاً من خلال تشبيه رسوم الطلل بالوشم وبالكتابة برجاء أن يقاوم مثلهما عوامل الفناء .ولما كان الوشم صورة بدوية ذات ارتباط بالمعتقد الوثني السحري، والكتابة صورة حضارية، فقد رجّح الباحثان وجود استجابتين مختلفتين في مواجهة الاندثار الحضاري :استجابة بدوية تقليدية تتمسك بالانتماء إلى الثقافة الوثنية، ومألوف الحياة الجاهلية، وتعتمد -من ثم –على حفظ الحضارة عن طريق الرواية الشفوية، وهي استجابة ذات نزعة عاطفية .واستجابة حضارية جديدة تستشعر ضرورة الانتقال من طور البداوة إلى طور الحضارة، ومن "الشفوية إلى "الكتابية"، وهي استجابة ذات نزعة عقلية .وهاتان الاستجابتان تتنازعان في نفس الشاعر والإنسان الجاهلي بعامة، وإن كانت الكفة تميل إلى صالح الثانية منهما .ويكشف تشبيه رسوم الطلل بالكتابة عن أن الشاعر الجاهلي كان يخشى على شعره نفسه، الذي أناط به مهمة حفظ التاريخ والحضارة، من الاندثار الذي حل بالطلل، إذا لم يقيض له أن يدوّن.

الكلمات الدالة: الشعر الجاهلي، الرواية، الكتابة، الوشم، الطلل.

المقدمة:

صورة الطلل من أكثر صور القصيدة الجاهلية إيحاءً، واكتنازاً بالدلالة؛ ولهذا حظيت بدراسات كثيرة. ويعد ابن قتيبة، من القدماء، أول من أورد تفسيراً لها في إطار تناوله لبنية القصيدة الجاهلية(ابن قتيبة، 1966، 75/1). وفي العصر الحديث قدم الدارسون لها تفسيرات عديدة ومتنوعة وفق مناهج ومقاربات نقدية مختلفة. ويعد فالتر براونه أول من حاول تفسيرها في مقالة خاصة، تفسيراً مستوحى من الفلسفة الوجودية(بُراونه، فالتر، 1963، ع4، ص156–161) ثم يدرسها عز الدين إسماعيل في مقالة خاصة وفق المنهج النفسي التحليلي الفرويدي(اسماعيل، 1964، ص5 وبعدها). ثم تتوالى الدراسات بعد ذلك. فينشر يوسف خليف مقالة يفسر فيها المقدمة الطللية تفسيراً تاريخياً في ضوء الحياة الاجتماعية(خليف، 1965، ص35–44، و1981، ص 123–144). وكذلك يفعل حسين عطوان(عطوان، 1970، ص30 وما بعدها). ويبني مصطفى ناصف رؤيته للطللية على فكرة اللاشعور الجمعي عند يونج(ناصف، د. ت، ص53–54). ويفسرها يوسف اليوسف تفسيراً ذا مرجعيات متعددة، يرتكز فيها بوجه خاص على مفاهيم فرويد في علم النفس(اليوسف، يوسف، 1975, ص122 وما بعدها). ثم تظهر محاولات أخرى تقارب صورة الطلل في ضوء المعتقد الديني، أو ما يسمى بالتفسير الأسطوري. ولعل رائد هذا الاتجاه في دراسة المقدمة الطللية نصرت عبد الرحمن (عبد الرحمن، 1976)، ثم تبعه آخرون (أحمد، 1987). ودرسها حسن البنا ضمن دراسته لبناء القصيدة الجاهلية(عز الدين، 1988). وهناك دراسات أخرى كثيرة تناولت الطللية في مقالات خاصة(انظرمثلاً: بدوي، 1981). أما ما تناثر من آراء وإشارات في بطون الكتب والدراسات التطبيقية فمما ينوء بالحصر.

ولا يرى الباحثان حاجة إلى عرض الدراسات السابقة لهذه الصورة، التي عُرضت غير مرة، مثلما تمت مناقشتها وإظهار ما فيها من قصور. انظر مثلا: (اليوسف، 1975؛ الشريف، 1978؛ أحمد، 1987 ؛ رومية، 1996؛ عبد الخالق، 2010).

أما هذا البحث فيحاول تقديم ما يمكن تسميته بالتفسير الحضاري للصورة الطللية، من حيث هي تعبير عن قلق حضاري غامض لدى الجاهليين من جانب تعرض وجودهم الحضاري إلى الضياع والاندثار، واستشعار الحاجة على نحو غير واضح للأخذ بأساليب الحضارة في حفظ تاريخهم ومآثرهم، أو بكلمة واحدة ضرورة الانتقال من طور الشفوية إلى طور الكتابية، هذا الانتقال المندغم

* جامعة اليرموك ، الأردن. تاريخ استلام البحث 2020/9/12، وتاريخ قبوله 2021/4/7.

 ©2021 عمادة البحث العلمي/ الجامعة الأردنية. جميع الحقوق محفوظة.

بهاجس الانتقال العام والكلي من البداوة إلى الحضارة.

وينطلق هذا البحث من تصور أن الشاعر في تلك البيئة القبلية كان صوت الجماعة وضميرها مثلما كان أو قبل أن يكون صوت ذاته، وهو يعبر في شعره عن وجدان الجماعة وروحها، وعن شعورها ولا شعورها الجمعي بكل ما ينطويا عليه من حاجات وأحلام ومخاوف واضحة أو غامضة. ويقف وراء هذا الفهم، تاريخياً، الدور المعروف للشاعر والشعر ووظيفتهما في الحياة الجاهلية، ويقف وراءه، شعرياً، تردد صورة الطلل في شعر الشعراء جميعاً، وفي ذات الموضع من القصيدة، وبكل عناصرها وموتيفاتها، وعلى طول الامتداد الزماني والمكاني للقصيدة الجاهلية، مما لا يمكن تجاوزه أو التقليل من أهميته.وبهذا يمتزج الذاتي بالجماعي في هذه الصورة فيما يشبه أن يكون تمثيلاً فنياً للبنية الاجتماعية– القبلية في العلاقة بين الفرد والقبيلة.

إن صورة الطلل غنية بالدلالات. وفي هذا البحث نحاول القبض على واحدة من هذه الدلالات التي تعبر عن حاجة من حاجات المجتمع بصورة يكتنفها الغموض في لحظة تاريخية خاصة، وذلك من خلال تحليلها والوقوف على مكونات أساسية فيها بما يهدف إلى تبرير أو التدليل على مقولة البحث الرئيسية.

صورة الطلل:

لعل أبرز ملامح الطلل الجوهرية في صورته في القصيدة الجاهلية هي ما تعَرض له من محو واندثار، حتى أن الشاعر نفسه لا يكاد يتعرّف إليه إلا بعد جهد وتخمين. وهذا نفسه يكشف عن المدى الذي وصل إليه التغير والخراب الذي حل بالطلل. ولهذا تتردد كثيراً في وقفات الشعراء عليه صيغ الاستفهام من مثل: " لمن الديار؟"(الضبي، ص132؛ ابن أبي خازم، 1972م، ص177). و" لمن طلل؟"، (أمرؤ القيس، 1964، ص85)، و" لمن دِمن؟"، (الضبي، 1964م، ص281). و" تتصدر صيغة السؤال مائة وسبعاً وعشرين قصيدة ومطلعاً طللياً، في حين تتصدر الصيغة الخبرية أربعاً وثمانين قصيدة ومطلعاً طللياً" (عزالدين، 1988، ص154. وانظر ملحق الكتاب: ص281–285). والشاعر إنما يسأل عن هوية الطلل لأن في تحديدها تحديداً لهوية صاحبته، التي تبدو من خلال التعبير الفني مندغمة بهوية الطلل ومرهونة بها. ويبدو أن عفاء الديار يسبب ألماً بالغاً للشاعر، حتى ليبدو ألماً خاصاً وقائماً بذاته يضاف إلى ألم الفراق والشوق إلى صاحبته، بما يؤشر منذ البداية على البعد الرمزي والجماعي لصورة الطلل.

تنطوي صورة الطلل على بعدين: زماني يذهب باتجاه الحبيبة والماضي، ومكاني يتمحور حول الطلل الماثل. ويحمل البعد الأول أزمة مع التاريخ، ويحمل البعد الثاني أزمة مع الجغرافيا، فالمعاناة الطللية ذات طبيعة تاريخية جغرافية معاً. والطلل(المكان) متلبس بالزمان، أو هو" مكان يحتوي على الزمن مكثفاً، وزمان متمثل في تثبيتات مكانية"(عز الدين، 1988، ص137). والشاعر يقرأ الزمان في صحف المكان كما يقال. ومن ذلك يستمد الطلل قيمته؛ فالشاعر في الطلل لا يعنى بالرمال ولا بالصخور وإنما يعنى بالأثر الإنساني فيه: من نؤي، وأثافي، ورماد، وأواريّ، ودمن، وأحواض متهدِّمة (النابغة، 1985، ص15، 30، 202؛ ابن أبي سُلْمى، 1964، ص7)، وبكل ما يمكن أن يكون قد خلّفه القوم وراءهم. وهذا الأثر الإنساني – على ضآلته – يعد العنصر المادي الوحيد الباقي من هذا الماضي، والدليل عليه، بما يكسبه أهمية عظيمة تكاد تجعل منه شبه أيقونة مقدسة، وتضفي عليه رمزية عالية. ومن هنا فإن اندثار الطلل يضاعف الإحساس بفقد مزدوج للتاريخ والجغرافيا – حاضنة التاريخ – معاً؛ أي بفقد الهوية. ولعل ذلك يشكل الحزن الأكبر في الوقفة الطللية كما قلنا.

إنَّ الزمان بمعناه المطلق(الدهر) يعمل على ابتلاع الزمن الخاص بالفرد الإنساني والجماعة الإنسانية؛ من خلال فاعلية الفناء والصيرورة. والطبيعة تعمل ضد الفرد والجماعة أيضاً حين تلجئهم إلى الإقامة في الطلل، ثم حين تعمل على نفيهم عنه مرة أخرى، ثم حين تَجدّ في محو آثارهم، أي تاريخهم. أي أن كلاً من الزمان والطبيعة يتعاضدان معاً على محو الإنسان وجوداً وحضارة.

وإذا كانت إشكالية الوجود والمصير من أعظم إشكاليات الإنسان عبر التاريخ، بل هي إشكاليته العظمى؛ فإن كل ما في مقدور الإنسان أن يفعله هو أن يترك من بعده أثراً يدل عليه، بما يمنحه امتداداً وجودياً أو خلوداً معنوياً يعوِّضه عن الخلود الفعلي. وما حدث في الطلل هو تهديد لهذا النوع من الوجود الفردي والجماعي، وليس مجرد تهديد على صعيد الموت الوجودي الفيزيقي الفردي، كما يذهب التفسير الوجودي للطللية. إن الطلل تجسيد تام ومكتمل الأركان للموت الحضاري. وهذا ما يزلزل كيان الفرد والجماعة الذين يتحدث الشاعر باسمهم، والذين يتحول وجودهم وتاريخهم وحضارتهم كلها إلى الاندثار تماماً كهذا الطلل.

يحدس يوسف اليوسف بأن الطللية تقليد شعري قديم يتحدر من خراب سد مأرب، أو خراب حضارات عربية أخرى ازدهرت في جزيرة العرب كحضاررات ثمود ومدائن صالح، (اليوسف، 1975، ص136). ولكن أياً كانت هذه الأصول فإنها لا تغير من حقيقة

أن الطلل تعبير بليغ عن الواقع الجاهلي المعاصر، وما تتعرض له حضارته من تهديد بالاندثار والضياع. وهذا الواقع تحديداً هو ما يهمنا هنا.

يتسم الطلل بالضعف في الدفاع عن نفسه ضد عوامل التغيير في الطبيعة الجادة في محوه وإزالته. والتي تلهو به مع صرف الزمان كيف شاءت. ومن عوامل التغيير هذه الأمطار، كما في قول النابغة(النابغة، 1985، ص125):

تعاورهنّ صرف الدهر حتى عفَونَ، وكلُّ منهمرٍ مُرِنِّ

وقول عبيد بن الأبرص (ابن الأبرص، 1964، ص108):

يا دار هند عفاها كل هطال بالجو مثل سحيق اليمنة البالي

والشعراء هنا يقدمون – في الغالب– صورة سلبية للمطر لمسؤوليته عن عفاء الديار وطمس الآثار، غير صورته الإيجابية المعتادة في مواضع أخرى. وقد يجمع المطر الدلالتين معاً كما في معلقة لبيد، بما يذكرنا بالدور المزدوج للمطر المدمر المحيي في معلقة امرئ القيس، الذي لا تصمد في وجهه غير أبنية الحجر. وقد يرسم الشاعر صورة مكفهرة مخيفة لهذه الأمطار الطللية. يقول النابغة(النابغة، 1985، ص141):

أربّت به الأرواح حتى كأنما تهادين أعلى تربها بالمناخل
وكلُّ مُلِثٍّ مكفهر سحابُهُ كميشِ التوالي مُرْثَعِنّ الأسافلِ
إذا رجفت فيه رحى مُرْجَحِنَّةٌ تبعّق ثَجّاجٌ غزيرُ الحوافلِ

وانظر أيضاً:(امرؤ القيس، 1964، ص27؛ ابن العبد، 1975، ص82؛ أبو ذؤيب، 1945، 140/1). ومن عوامل التغيير الرياح التي لعبت بالديار كما يقول زهير(ابن أبي سلمى، 1964، ص87):

لعب الرياح بها وغيّرها بعدي سوافي المُورِ والقَطْرِ

وفي تصوير الرياح "تلعب" بالطلل تعبير بليغ عمّا نحن بصدده. (وانظر أيضاً:ابن جَنْدَل، 1987، ص222). والشعراء هنا كثيراً ما يجمعون بين المطر والرياح، كما تبين الأمثلة السابقة.

إن الطبيعة بذلك تلهو لا بتاريخ الشاعر والحبيبة وحسب، وإنما بتاريخ القوم الذين قطنوا في الطلل ذات يوم. وبهذا تتسع دائرة التجربة وتتجاوز علاقة الشاعر بصاحبته إلى علاقته بالمجموع. ويعبر عن هذا المعنى بوضوح لفظة "الجميع" في قول لبيد: "عَرِيَتْ وكان بها الجميع فأبكروا منها"، (العامري، 1962، ص300)، وفي قول ابن مقبل (ابن مقبل، 1995، ص128):

ألا قف بالمنازل والربوع ديارِ الحيّ كانت للجميعِ

ولفظة" أهلي وأهلك" في قول عَوف بن الأحْوَص(الضبي، 1964م، ص173):

لخولة إذ همُ مغنى، وأهلي وأهلك ساكنون معاً رِئاءُ

بل إن رحلة الظعائن تصوير لرحيل القبيلة كلهاعن المكان، لا مجرد رحيل الحبيبة، ومن هنا نسبة الظعن إلى الحي كما في قول امرئ القيس: "بعينيّ ظعن الحي لما تحملوا"،(امرؤ القيس، 1964، ص56)،

وتخريب الطبيعة لآثار القوم يعني أن الطلل ليس أميناً على حفظ التاريخ والحضارة – على النحو الذي نجده مثلاًعند أصحاب الحضارات الذين تركوا آثاراً معمارية تدل عليهم وتحفظ تاريخهم– كما في اليونان ومصر واليمن – ثم إن الطلل حين يُسأل يعيا بالإجابة (النابغة، 1985، ص14) لأنه لا يفقه الكلام كما يقول سلامة بن جَندَل(الأصمعي،1967، ص133)، بل هو عاجز عنه أصلاً، كالإنسان الأخرس،(امرؤ القيس، 1964، ص105) أو الأصم الأخرس كما يصرح المرقش الأكبر (الضَبّي، 1964، ص237) الذي تتقطع بسبب صممه وخرسه جميع سبل التواصل معه إرسالاً واستقبالاً. والأمثلة على ذلك كثيرة. انظر مثلاً:(الأعشى، 1968، ص39؛ ابن أبي سلمى، 1964، ص146؛ ابن ضِرار، 1968، ص262).

وهكذا فإن الطلل لا يصلح أن يكون مصدراً يستقى منه التاريخ؛ وبذلك لا تجد حكاية القوم من يرويها فتضيع. فكيف تكون ردة فعل الشاعر إزاء استشعاره هذه الحقيقة؟ هنا يحاول الشاعر أن يقوم بما عجز عنه الطلل، فيتولى هو سرد الحكاية: حكاية قوم كانوا هنا، فكيف فعل ذلك؟

لقد سعى أولاً إلى تثبيت هوية الطلل من خلال عدة إجراءات، نقف على ثلاثة رئيسة منها:

أولاً– تسمية الطلل، وهو يسميه باسم صاحبته التي كانت مقيمة هي وقومها فيه، بما يكشف عن عمق العلاقة الموحِّدة بين الطرفين: المكان والإنسان، أو الجغرافيا والتاريخ. فالطلل تارة طلل سلمى (امرؤ القيس، 1964م، ص27)، وتارة طلل خولة (ابن الأنباري، 1980، ص132)، أو عَمْرة (ابن الخَطيم، 1967م، ص76)، أو جميلة (الغَنَوي، 1927، ص2)، إلى أسماء أخرى كثيرة.

فالاسم أو التسمية هي التي تميز الموجود وتصنفه وتدرجه في الوعي، وبغير اسم لا يكون له وجود على صعيد الإدراك الإنساني؛ وبهذا يكون الشاعر أيضاً قد أنقذ اسم حبيبته وعلاقته بها وتجربته الشعورية المرتبطة بهذه العلاقة من الضياع.

ثانياً– تحديد مكان الطلل؛ بما يزيده تعريفاً وتمييزا، وهو بذلكً يستنقذه من حالة الشيوع على خريطة الجزيرة العربية. إن الشاعر في غياب الجغرافيا يقوم عبر هذا الإجراء بهذا الدور التوثيقي بالحدود التي يسمح بها الفن الشعري، كما في مطالع المعلقات، وبخاصة معلقة امرئ القيس.

ثالثاً– محاولة الشاعر رسم تخطيط عام (اسكتش) لجسد الطلل، يصور فيه فعل الطبيعة في الطلل، من رياح ورمال وأمطار، أو يعدِّد بعض مخلفات الراحلين عنه وما تركوه فيه من آثار. وكأنّ الشاعر بهذه الإجراءات الثلاثة يقدم بطاقة تعريفية للطلل، أو يثبّت فوقه لوحة تحمل اسمه، وصورته، وتحدد موقعه. وفي وسعنا أن ننظر إليها كشاهدة قبر في نهاية المطاف. وفي هذا الإجراء – وهو وصف المكان الطللي – قد يذهب الخيال والحلم – المؤسسان على شدة الانفعال – بالشاعر بعيداً: فامرؤ القيس تتراءى له صورة سلمى ثم تصدمه صورة أولاد الظباء وبيض النعام(امرؤ القيس، 1964، ص28):

وتحسب سلمى لا تزال ترى طلاً من الوحش أو بَيضاً بميثاء محلال

ويتصور لبيد المكان وقد جاده الغيث حتى عمه الخصب وعادت إليه الحياة. وذلك على سبيل التمني أو الدعاء كما قال ابن الأنباري، وليس تصويراً لواقع الطلل (ابن الأنباري، 1980، ص521).

وأكثر ما يعتمد الشاعر في تصوير الطلل في الإجراء الثالث على فن التشبيه. ومن أشْيَع صور التشبيه تشبيه رسوم الطلل الحائلة بالكتابة والوشم والثياب (ابن العَبْد، 1975، ص81)، وخاصة الثياب البالية منها(الأصمعي، 1963، ص133). وسنقف عند كل من صورتي الوشم والكتابة وهما من أهم هذه الصور في هذا الموضع. ولعله من نافلة القول أن نشير ابتداءً إلى أن اختيار الشعراء للوشم والكتابة طرفين في التشبيه دون غيرهما لا يستند إلى تشابه شكلي فقط(كما تذهب الشروح القديمة عادة)، وإنما تحكمه آليات " الانتخاب" ذات القاعدة النفسية التي تتشكل من انفعالات الشاعر وإدراكاته التي يؤلفها خياله ويوجهها، والتي تخترق السطح إلى أغوار ضاربة في لاشعوره الفردي، واللاشعور الجمعي أيضاً، لتلبي حاجات الجماعة. وعن طريق التخيل والحلم، الذي يأخذ شكل التشبيه، يرى الشاعر الطلل كما يحب أن يراه، فالعلاقة بين المشبه والمشبه به في كلتا الصورتين علاقة حلمية أو رجوية في أن يلحق الأول بالثاني، ويتمتع بخصائصه. فكلاهما – في الحقيقة – يعكسان واقعاً مغايراً لحقيقة الطلل ورسومه الهشة. إن " وظيفة الطلل (الوشم)/ والطلل (الكتابة)؛ أرضية لعبور الفعل الإنساني إلى عالم الأحلام اللامحدود"، (الرَّبَاعي، 1983، ص117)، وانظر: (القُرعان، 1998، ص170).

صورة الوشم:

يتسم الوشم بثلاث سمات من بينها سمتان واقعيتان: الأولى: سمة الثبات. والوشم من هذه الناحية نوعان: وشم ثابت لا يزول عن الجسد الموشوم، ووشم أقل ثباتاً ويحتاج إلى ترجيع وتجديد بين وقت وآخر. وفي كلا الحالين يكتسب الوشم معنى البقاء والاستمرار. وبهذه الدلالة استخدم في الشعر هنا، بما يعكس رغبة الشعراء في أن يكتسب الطلل هذه الخاصية. وترجيع (تجديد) الوشم عندهم (ابن أبي سُلمى، 1964، ص5، و207؛ العامري، 1962، ص299) تعبير عن فزع الشاعر من اندثار الطلل وحرصه على بقائه، ليظل مرئياً يحمل التاريخ والحضارة.

أما السمة الواقعية الثانية للوشم فسمة الجمال. فكلمة الوشم في اللغة، "تدل على تأثير في شيء تزييناً له"(ابن فارس، مقاييس اللغة، 1997، مادة "وشَمَ"). وقد كان اهتمام الشعراء الجاهليين " منصباً على الوشوم الواقعة على جسد المرأة بشكل خاص"،(القرعان، 1998، ص82)؛ إذ كان الوشم مما تتجمل به النساء في الجاهلية(الحُوفي، د.ت، ص 105– 106، و125). قال امرؤ القيس، (1964، ص271):

حتى أخذتُ بكفِّ **زان** معصمَها رجعُ الوشوم ولم تُخلق لِفأّد

وانظر مثالاً آخر عند زهير(ابن أبي سلمى،1964، ص207). ويعزز من الطابع الجمالي للوشم أن الشعراء جعلوه خاصاً بالعروس، إذ يشبه عنترة الرسوم برجع الوشم في رسغ العروس(ابن شداد، 1964، ص 268).

أما السمة الثالثة فسمة اعتقادية. إذ في تشبيه الطلل بالوشم معنى تعويذه وحمايته من شبح التهديد بالفناء، وذلك بما للوشم والتوشيم من أصول سحرية وارتباطات دينية في التاريخ الإنساني تتصل بهذا المعنى، (القرعان، 1998، ص41–54؛ عز الدين، 1988، ص169، 208).

صورة الكتابة:

تلتقي الكتابة بالوشم في ميزة الثبات والبقاء ومقاومة الزمن، وبخاصة إذا كانت حفراً في الحجر، وبخاصية التجديد حين تكون مخطوطة على الورق أو جريد النخيل والقماش وأشباهها. ولكن الشعراء حين يشبهون الأطلال بالكتابة يقصدون وظيفة الكتابة، أو الكتابة من حيث هي فعل وإجراء حضاري في حفظ الأشياء من الزوال. وقد يكون للكتابة في صورتها المطلقة أو في مفهومها العام ما للوشم من أصول دينية وثنية(خليل، 1980، ص28) تُدخل الكلمة والأشكال في عالم السحر والتعاويذ والقداسة، كما هي عند الثموديين والصفويين مثلاً(الروسان، 1412هـ، ص427–429). وبهذا المعنى، يمكن أن تقاس الكلمة المكتوبة على الكلمة المنطوقة التي كان الجاهليون ما يزالون يؤمنون بقوتها وتأثيرها السحري كما في شعر الهجاء وفي الأدعية (بْرُوكِلْمان، 1983، 1/ 44؛ ضَيْف، 2017، ص196– 198) ولكن الشعراء أفرغوها من هذا البعد الاعتقادي كما سنرى.

كما تلتقي الكتابة مع الوشم في خاصية الجمال. وهذه خاصية ألح عليها الشعراء إلحاحاً وكأنها جزء لا يتجزأ من طبيعة الكتابة نفسها. فصوروا لنا جمال الخطوط، وتأنق الكتاب في رسمها وتحبيرها، ما يجعل منها لوحة فنية بحق، (أبو ذُؤَيْب، 1945، 1/64– 65). ولعل هذا ما أراد الشعراء أحياناً إيصاله إلينا. ويؤكد هذا المنحى في تقديم لوحات فنية قول بشر(ابن أبي خازِم، 1972، ص152):

فكأن أطلالاً وباقي دمنة بِجَدودَ ألواح عليها الزخرف

و" الزخرف": النقوش والتصاوير.

الكتابة والحضارة:

غير أن الكتابة تختلف عن الوشم بصورة حاسمة في أمرين جوهريين على غاية من الأهمية:

أولهما – أن الكتابة ذات مضمون معرفي قادر على الاحتفاظ بالحضارة، ونقلها إلى الأجيال على مر العصور. وتشبيه الطلل بالكتابة يرمي إلى هذه الدلالة ويتمحور حولها.

وثانيهما– أن الكتابة صورة من صور الحضارة، في حين أن الوشم، في الأساس، صورة من صور البدائية، وهو في الشعر الجاهلي صورة من صور البداوة. إن الشاعر يستخدم صورة الكتابة متخففة من بعدها السحري، على الأغلب، ولكن بوصفها منجزاً حضارياً ذا وظائف حضارية عصرية: دينية ودنيوية، ككتابة الكتب الدينية(اليهودية والنصرانية)، والعهود والمواثيق، وكتب المداينات(أبو ذؤيب، 1945، 65/1). ولعل التوسع في صورة الكتابة من حيث وصفها ووصف أدواتها ووصف الكاتبين، كما سنرى (مما لا تحتاج إليه الصورة لو كان المراد منها الدلالة فقط على معنى البقاء، أو الدلالة على مجرد التشابه الظاهري) يدل على أن الشعراء يشيرون بهذه الصورة إلى واقع حضاري معاصر يستقطب اهتمامهم، وعلى أن فهم مغزى الصورة ينبغي أن يراعي هذا الإطار الزمني. ففي تشبيه الطلل بالكتابة على الصخور استدعاء لصور النقوش العديدة على شواهد القبور وغيرها في جنوب الجزيرة العربية وشمالها، كما في نقش النمارة مثلاً. (قارن: اليوسف، 1975، ص186). والشعراء يشيرون، كما قلنا، إلى وسائلها وأدواتها المختلفة (الأسد، 1969، ص77–100)، ويحيلون من خلالها(في صورة الطلل وغيرها) إلى مراكز حضارية مختلفة في الجزيرة العربية، كاليمن(امرؤ القيس، 1964، ص85)، وتَيْماء ومَدْيَن(ابن يَعْفُر، 1970، ص63)، وفي خارجها كبلاد الشام(ابن الأنباري،1980، ص174، ب30)، وبلاد فارس(الضبي، 1964، ص132، ب1)، ويوردونها بمحاذاة منتجات حضارية أخرى أوردوها في صورةالطلل وشبهوه بها، كالثياب الموشاة والبرود اليمانية.(ابن العبد، 1975، ص81). كما يعزز انتماء صورة الكتابة إلى عالم الحضارة كثرة الصور الحضارية الأخرى التي تملأ الشعر الجاهلي عامة في موضوعاته الأخرى.

ومما يعضد حضارية صورة الكتابة أيضاً أن الشعراء لم يكتفوا بإبراز وظيفتها المعرفية والتوثيقية فحسب، وإنما حرصوا، على نحو ملحوظ، على إبراز وظيفةٍ فنية لها من خلال حديثهم عن جمال الخطوط، ومهارة الخطاطين الذين ينتمون عادة إلى مراكز حضارية يتم استدعاؤها من خلالهم، والذين قد يشكلون فئة بعينها من أصحاب الصنائع الذين اتخذوا من فن الخط حرفة لهم، كما يفعل بعض الخطاطين–الفنانين في عصرنا الحاضر. وهم يصورونهم بتقدير وإعجاب قد يصل إلى حد الاندهاش؛ فآثار الديار في قول معاوية بن مالك (الضبي، 1964، ص358) تبدو:

كتابَ مُحَبّر هاجٍ بصير ينمِّقه وحاذرَ أن يعابا

فهذه الموالاة بين هذه الصفات بحد ذاتها تكشف عن مثل هذا الإعجاب الشديد بهذا الكاتب. ولم يكن لديهم في التعبير عن الصفة الفنية للكاتب غير هذه الطريقة، وغير تلك الألفاظ العامة التي تندرج تحتها أوصاف وهيئات من المعاني الجزئية المتنوعة.

إذن هؤلاء الخطاطون ليسوا مجرد عارفين بالكتابة، وإنما وصلوا إلى ذروة فنية في مجال الخط بمقاييس عصرهم. ولا يتم الوصول إلى مرحلة التجويد والارتقاء في المستوى الفني في صناعة من الصناعات إلا بعد أن تتجاوز وظيفتها النفعية في مراحلها البدائية الأولى(رِيْد، 1975، ص20–22، و66–67). ولا بد أن يكون هؤلاء الخطاطون قد تعلموا الكتابة وأصول هذا الفن على أيدي أساتذة لهم، ولا بد أنهم يقومون بذات الدور، فيعلمون الكتابة ثم فن الخط لأصحاب الموهبة والاستعداد. ولعل من هؤلاء التلاميذ هذا الوليد اليماني الذي يحدثنا عنه لبيد في قوله (العامري، 1962، ص138):

فنعاف صارة فالقنان كأنها زبُرٌ يُرجّعها وليدُ يمانِ

إن جماليات الكتابة والتركيز عليها وعلى مبدعيها يجعل منها فعاليّة فنية مستقلة عن مضمونها المعرفي وإن كانت مضافة إليه، ويجعل من هؤلاء الكتبة الخطاطين فنانين يزاوجون بين المعرفة والفن. وهذا بحد ذاته يصف طوراً حضارياً "متقدماً" بالقياس إلى الحضارة البدوية، وينتمي إلى المراكز الحضارية المحيطة بالبادية. ولا مجال للقول هنا: إنّ إتقان الخط وجماله محكوم بدوافع وغايات دينية سحرية، على اعتبار أن إتقان الشكل في الثقافة السحرية القديمة يقود إلى تحقيق المراد، كما في السحر التوافقي أو المثلي الهوميوباتي كما سماه كراب(كُراب، 1967، ص438) أو التشاكلي أو سحر المحاكاة كما سماه فريزر(فْرِيزَر، 1972، 1/ 105)؛ وإنما هو صدى لنشاط إنساني حضاري بات قادراً على أن ينظر إلى الفن كفعالية إنسانية منفصلة عن الدين أو عن أصولها السحرية، فضلاً عن أن تركيز الشعراء على هذا الجانب الجمالي في الكتابة يكشف لديهم عن وعي فني وحس جمالي واضح.

وهكذا فإن صورتي الوشم والكتابة تلتقيان في كونهما رمزين من رموز الخلود ومقاومة صروف الدهر والبلى، وتلتقيان أيضاً في بعديهما الجمالي، ولكنهما تختلفان في بعديهما الحضاري. فالوشم صورة عريقة من صور البداوة، في حين أن الكتابة – كما وظفها الشعراء– صورة حضارية بامتياز.

صورة الكتابة ودلالتها العميقة:

إن صورة الكتابة وغيرها من صور الحضارة في مقطع الطلل وفي غيره تبين كيف بدأت الصور الحضارية تغزو الشعر الجاهلي وتزاحم صور البداوة فيه. وهذا يشي بتقبل نفسي لأنماط الحضارة ربما لم يكن متاحاً من قبل. كما يدل على أن المجتمع البدوي بدأ يقع تحت تأثير الحياة الحضرية وينحاز إليها بالتدريج. ولكن صورة الكتابة تحديداً، من بين الصور الحضارية الأخرى، تتمتع بأهمية خاصة:

أولاً: لكونها لا تُدْرج بوصفها صورة حضارية في سياق غير حضاري فحسب، وإنما لكونها تشير إلى عنصر أساسي في بناء الحضارة وصناعتها واستمراريتها، بما يجعلها لا تقارن بصور الحضارة الأخرى التي كثيراً ما ذكرت في سياقات فخرية كالخمرة المستوردة والثياب اليمانية وغيرهما من السلع الاستهلاكية.

ثانياً: بسبب هذا السياق الطللي– سياق الاندثار الحضاري الذي وردت فيه، والمنوط وحده، بشكل أساسي، بالكشف عن الدلالات العميقة لصورة الكتابة.

إن صورة الكتابة في الطلل تحوّل الطلل في الواقع إلى قرطاس أو سجل يريد أن يروي أو يسجل تاريخ القوم وحضارتهم. إنها رمز للصوت الحي الذي كان الشاعر يود أن يسمعه من الطلل"الأخرس". يقول سلامة بن جندل (الأصمعي، 1967، ص 132):

لمن طلل مثل الكتاب المنمق خلا عهده بين الصُلَيْب فَمُطْرِقِ

أكب عليه كاتب بدواته وحادثه في العين جِدَّةُ مُهرَقِ

في هذه الصورة استجمع الشاعر وسائل الكتابة وأدواتها. فالطلل هو الكتاب أو رقعة الكتاب من بين هذه الأدوات. وخطوط الطلل هي خطوط الكتابة (وكلاهما في اللغة خط)، ورسومه هي رسوم الكتابة على ما تكتب عليه (وكلاهما في اللغة رسم). وكأن رسوم الطلل تحولت في خيال الشاعر إلى كتابة، أو كأن الشاعر يقوم بعملية "إحلال" للكتابة مكان الرسوم، حتى إذا ارتحل عنها أصحابها خلفوا وراءهم كتابة باقية لا رسوماً مندثرة. ثم ما هذا الذي يحفظ على مدى الأيام غير حضارة القوم؟ إن آثار الطلل المادية رمز لآثارهم المعنوية (وكلاهما في اللغة آثار)، قال الزَّبْرَقان بن بَدْر(ابن بدر، د. ت، ص52):

هم يهلكون ويبقى بعدُ ما صنعوا كأن آثارهم خطت بأقلامِ

ولم ينس الشاعرُ الكاتبَ فقدم له صورة موحية دالّة على الانهماك في التسجيل والإجادة فيه، وإلى جانبه دواة لا تنضب، تمده بما شاء من مداد، وكأنه مؤرخ يسجل تاريخ قومه، أو كأنه تجسيد لما يرغب الشاعر في أن يكون عليه في تسجيل مآثر أهله. ومثله

فعل ثعلبة بن عمرو العبدي في قوله(الضبي، 1964، ص281):

لمن دمن كأنهن صحائف قفار خلا منه الكثيب فواحف
أكبّ عليها كاتب بدواته يقيم يديه تارة ويخالف

وفي الحالتين يحول كل من الشاعرين صورة الطلل إلى صورة من أهم صور الحضارة.

وفي تشبيه الطلل بالكتابة على الصخور وغيرها استدعاء لصور النقوش العديدة على شواهد القبور والقصور وغيرها في جنوب الجزيرة العربية وشمالها كما قلنا. وفيه كذلك استدعاء لوظيفتها في حفظ الحضارة وتخليد المآثر. يقول الجاحظ في سنّة العرب أهل الحضر: "وكانوا يجعلون الكتاب حفراً في الصخور، ونقشاً في الحجارة، وخلقة مركبة في البنيان... إذا كان تاريخاً لأمر جسيم... أو إحياء شرف يريدون تخليد ذكره، أو تطويل مدته، كما كتبوا على قبة غمدان... وعلى عمود مأرب، وعلى ركن المشقر، وعلى الأبلق الفرد، وعلى باب الرُها، يعمدون إلى الأماكن المشهورة، والمواضع المذكورة، فيضعون الخط في أبعد المواضع من الدثور، وأمنعها من الدروس، وأجدر أن يراها من مرّ بها، ولا تنسى على وجه الدهر" (1965، 69/1). وانظر أمثلة أخرى في: (العتوم، 1982، ص177– 179).

وهكذا تظهر الكتابة في سياقها الطللي في صورة علاج أو حل للمأزق الحضاري الجاهلي، المتمثل بالخوف من تعرض الحضارة للضياع.

صورتا الوشم والكتابة: استجابتان مختلفتان:

لعله ليس من العسير الاستناج أن صورتي الوشم والكتابة في صورة الطلل، قد تشيران إلى استجابتين مختلفتين في حل مشكلة الاندثار الحضاري: استجابة تقليدية مرتبطة بحياة البداوة وثقافتها الشفاهية والوثنية ذات الأصول السحرية، واستجابة حضرية – حضارية جديدة، عملية ومستنيرة(والدلائل التاريخية والشعرية عليها عديدة)، وغير شفاهية، وليست وثنية بالضرورة (وذلك من خلال التركيز على تشبيه رسوم الطلل بالكتب الدينية لدى اليهود والنصارى، بما قد يلمح إلى التزحزح عن الفكر الوثني أو البحث عن بديل يستجيب إلى تحولات الوعي عند العرب الوثنيين. وهذا في رأينا أصح مما قال به أحد الباحثين من أنَّ " تشبيه الرسوم بخط الكتب الدينية يفسره قدسية الكتابة، والتأكيد على لعن طامسها"(الفَيْفِي،2001، ص18).

وإذا صح ذلك فإن هذين التشبيهين يشيران إلى نزعتين متزامنتين ومتواجهتين في تلك الحقبة، لا بمعنى أنهما، بالضرورة، تقسمان المجتمع إلى فئتين متقابلتين، ولكن بمعنى ازدواجهما في داخل الفرد الواحد: نزعة عاطفية متعلقة بالحياة الجاهلية البدوية، وبالمألوف من أنماط السلوك والتفكير، والركون إلى الأسطورة والخرافة، أو ما تبقى منهما من رواسب المعتقدات الوثنية القديمة، وهي نزعة "متمكّنة" تمكّن الوشم من الجسد أو شغاف القلب، وأخرى تشغب على النزعة القديمة ميالة إلى نزعة جديدة عقلية واقعية تتسم بالعملية والجرأة، ومن ثم ترى الحل في الأخذ بأسباب الحضارة. إن الوشم رمز لثقافة بأسرها معرفياً وجمالياً، والكتابة رمز لثقافة بأسرها معرفياً وجمالياً أيضاً.

(مع ذلك فقد تجاوزت فئات كثيرة آنذاك هذه المواجهة بين النزعتين وحسمت موقفها لصالح العقلاني وما يمثله من ثقافة جديدة. يكشف عن ذلك مثلاً قول خزز السدوسي(ابن مَنْظور،1979،مادة"حتم"):

لا يمنعنّك من بُغا ء الخير تَعقاد التمائم
ولقد غدوت وكنت لا أغدو على واقٍ وحاتم
فإذا الأشائم كالأيا من والأيامن كالأشائم

وثمة أمثلة كثيرة تمثل الخروج على الثقافة الجاهلية السائدة. وقد يجمع بين بعض هذه الفئات اتجاه فكري واحد كما في ظاهرة الأحناف.)

وقد يتجاور التشبيهان أو الاستجابتان معاً متقابلين كما في قول لبيد (العامري، 1962، ص138):

درس المنا بمتالع فأبانِ وتقادمت بالحُبس فالسوبان
فنعاف صارة فالقنان كأنها زبُرٌ يُرجّعها وليدُ يمانِ
متعوّد لحنٌ يعيد بكفه قلماً على عُسُب ذبلن وبان
أو مُسْلَمٌ عملت له عُلْويّةٌ رصنت ظهورَ رواجب وبنان

فصورة الكتب التي يرجّعها الوليد اليماني الحاذق بقلم على عُسُبٍ وبان، تقابل صورة الواشمة العُلْوِيَّة الحاذقة التي تَشِمُ الرواجب والبنان في ساعد امرأة. بيد أن عناصر الصورة الثانية بدوية خالصة، وعناصر الصورة الأولى حضارية بالكامل: من حيث الانتماء الحضاري للكاتب (اليمن)، ومن حيث الكتابة، ومخرجاتها ووسائلها. وإذا كانت العسب والبان من شجر البادية(دون أن تختص بهما) فقد صُنّعا تصنيعاً خاصاً لاستخدامهما في الكتابة ما يجعل منهما مظهرين حضاريين، كما هو الشأن مع القلم أيضاً؛ وكأن الصورة تغري بتعلم الكتابة واستخدامها لتوافر وسائلها لدى أهل البادية، سيما أن لبيداً نفسه كان من الكاتبين. ويبدو لبيد أكثر اهتماماً وتعاطفاً مع صورة الكتابة وصاحبها الفتى، من حيث حجمها وتفاصيلها وتقديمها مكانياً على صورة الواشمة(وكذلك فعل في معلقته).

ولعلنا نلحظ أيضاً الفارق بين كف الغلام اليماني وأنامله الفاعلة(يعيد بكفه)، وبين أنامل الموشومة (ظهور رواجب وبنان) المستسلمة لإرادة الواشمة تعمل فيها ما تشاء(أو مسلم عملت له علوية). وهذا فارق آخر بين الفاعلية والمفعولية، يقدم صورة الكاتب، عند الشاعر، على صورة الواشمة.

ولهاتين الاستجابتين المزدوجتين تمثيلاتهما العديدة في الشعر الجاهلي وأخبار الجاهليين. أما في الوقفة الطللية، فلعل النزاع الصريح لدى الشاعر بين القبول والإنكار أو لنقل بين العقل والعاطفة الذي نصادفه في موقف الشاعر الجاهلي من الطلل وصاحبته(وهو أحد ثيمات الوقفة الطللية) أن يكون تمثيلاً أو تجلياً آخر لهاتين الاستجابتين، على اعتبار أن الواقع الجاهلي ببدويته طبيعةً ومجتمعاً وفكراً هو الذي أفرز هذه الأزمة الطللية بكل محمولاتها ومتعلقاتها. حتى أن الأزمات الفردية مرهونة، في نهاية الأمر، بحلول اجتماعية عامة على كافة الأصعدة، لتوفير الانتقال إلى واقع جديد. ويتضح هذا النزاع بين العقل والعاطفة حين يواجه الشاعر موقفه الطللي بمحاكمة عقلية تدين تعلقه بالطلل، وعدم منطقية هذا التعلق وعدم جدواه. والأمثلة على ذلك كثيرة، وهي تتجلى في أساليب وصيغ عديدة أهمها وأكثرها أسلوب الاستفهام بما يخرج عنه إلى دلالات أخر من أبرزها دلالة الاستنكار. فهذا عبيد يستنكر بكاءه على الأطلال في قوله(ابن الأبرص، 1964، ص112):

أمن منزل عافٍ ومن رسم أطلال بكيت؟ وهل يبكي من الشوق أمثالي؟

وقوله أيضاً(ابن الأبرص، 1964، ص123):

أمن رسوم نؤيها ناحل ومن ديار دمعك الهامل؟

وهذا الأعشى يستنكر سؤاله لها وبكاءه عليها وهو الكبير العاقل(الأعشى، 1967، ص39):

ما بكاء الكبير بالأطلال وسؤالي وهل ترد سؤالي؟

ويستنكر ربيعة بن مقروم أيضاً سؤاله لها(الضبي، 1964، ص181):

وقفتُ أسائلها ناقتي وما أنا أم ما سؤالي الرسوما؟

ويطلب النابغة من صحبه تحية الدار، ثم كأنما يبطل طلبه أو يسفهه حين لا يرى جدوى من ذلك(النابغة، 1985 ص202):

عوجوا فحيوا لنعم دمنة الدار ماذا تحيون من نؤي وأحجارِ

ومثله يفعل ابن أحمر(ابن أحمر، د. ت، ص86)، وابن مقبل(ابن مقبل، 1995، ص119).

وامرؤ القيس الذي طلب من صاحبيه الوقوف والبكاء على الأطلال، يعود إلى القول:" وهل عند رسم دارس من مُعَوَّلِ"؟ والنابغة يرى أن في وقوفه على الطلل وتعلقه بصاحبته ضرباً من الجهل(النابغة، 1985، ص115):

دعاك الهوى واستجهلتك المنازل وكيف تصابي المرءِ والشيب شامل؟

وينتهي هذا النزاع بين النزعتين إلى غلبة العقل حين يقضي بالتحول عن الطلل؛ إما في محاولة للنسيان وتجاوز المحنة، كما عند أوس بن حجر: "فدعها وسل الهم عنك بجسرة..."(ابن حجر، 1967، ص 38)، وإما في عزم على القطيعة كما يقول عبيد:" فاقطع لبانتهم بذات بُراية..."(ابن الأبرص، 1964، ص59)، أو كما يقول لبيد: " واقطع لبانة من تعرَّضَ وصلُهُ..." (العامري، 1962، ص303)، وكقول زهير: "فصرّم حبلها إذ صرّمته..." (ابن أبي سلمى، 1964، ص62).

وفي كل الأحوال يمكن القول بأن الوقفة الطللية تتكون من حركتين: الأولى: الإقبال على الطلل والوقوف عليه وسؤاله والاستسلام إلى تداعياته في الذاكرة، والثانية: حركة الانصراف عنه. ومن الواضح أن أولى الحركتين محكومة بالعاطفة، وأن ثانيتهما – في إطار القصيدة– إفصاح عن الأخذ بمعطيات العقل والمنطق والمصلحة. ولنقف عند سلامة بن جندل، الذي يقول بعد بضعة أبيات من قوله: " لمن طلل مثل الكتاب المنمق"، الذي عرضنا له سابقاً:

وماذا تُبَكّي من رسوم محيلة خلاءٍ كَسَحْقِ اليَمْنَةِ المتمزّقِ

فالشاعر، في مطلع قصيدته، بعد أن شبه الطلل – انسياقاً وراء حلمه – بكتاب منمق جديد وخالد خلود الكتابة , إذا به يفيق

من حلمه ليعترف بالحقيقة المرة وهي أن الرسوم محيلة، وليس هناك كتابة ولا كاتب، وأنها إنما تشبه البرود اليمنية الممزقة. وهكذا ينسخ التشبيه الثاني التشبيه الأول كما تنسخ الحقيقة الوهم.

إن تشبيه رسوم الديار بالثوب اليماني البالي, يعني أنها كانت جميلة وذات وظيفة نافعة، ولكنها لم تعد كذلك، وأنها صارت كالثوب الذي مزقه البلى، فلا يصلحه رتق ولا إصلاح، ولا بد من طرحه، والبحث عن بديل له. ويدرك الشاعر أن الانسياق وراء العاطفة حزناً أوأحلاماً– أوهاماً لن يجدي عليه شيئاً. وأن حياته وحياة قومه محكومة بهذا النسق من العيش الذي يقسم حياة الأفراد على مجموعة من الأطلال، ليفضوا من طلل إلى آخر، ومن معاناة إلى أخرى بغير معنى ولا تاريخ، إذ " لايمكن أن تنتج حياة الرعي والترحال حضارة إنما تنتج خراباً ودماراً"(أبو سويلِم،1991، ص17). هكذا وكأن بوادي الجزيرة العربية كلها تتحول إلى طلل كبير. والحال أننا أمام مأزق حضاري بحاجة إلى حل جذري. وهنا يغدو الانصراف عن الطلل موقفاً عقلانياً تمليه الضرورة وقوة الاكتشاف؛ فالتشبث بالطلل ضرب من الجنون أو الانتحار الحضاري.

والشعراء يفعلون ذلك في كل مرة يقفون فيها على الأطلال، وكأنما هم يقفون عليها لينصرفوا عنها، وليطلبوا من غيرهم أن يفعل، لأن الطلل لم يعد صالحاً للبقاء والاستمرار، ولا بد من اطّراحه كما يطرح الثوب البالي على حد تعبير سلامة بن جندل. وهكذا فإن المقابلة بين "الوشم" و"الكتابة" تميل إلى مصلحة الكتابة، وتؤشر على استعداد لأن يتحول التجاذب الحضاري إلى انجذاب حضاري. وبهذا تشكل الكتابة" رمزاً للتحول من مرحلة إلى أخرى". (عز الدين، 1988، ص176).

وهنا لا بد من الإشارة إلى أن الطلل– كما تعاملنا معه– رمز مزدوج للحياة البدوية وأنماطها الحضارية، من ناحية، ولتاريخ القوم ومآثرهم من ناحية أخرى. ولا بد من تخطّي الطلل بوصفه رمزاً للحياة البدوية، من أجل الحفاظ على الطلل بوصفه تاريخاً ومآثر. وهذا التخطي لن يتحقق إلا بالانتقال من المرحلة الشفوية إلى المرحلة الكتابية، أي المرحلة التي تعتمد التدوين لحفظ تاريخها ومنجزاتها، وهذا لا يتم إلا بالأخذ بأسباب الحضارة، والانتقال إلى طور حضاري جديد ومتكامل، إذ لا يتحقق الجزء تحققاً مُرْضياً إلا بتحقق الكل. وهكذا فـ " إن الموقف الطللي هو ترجمة لا شعورية للرغبة في الخلاص من ظرف حضاري متهدم والتحول إلى مرحلة حضارية أرقى" (اليوسف، 1975، ص19)، على صعيد الفكر والثقافة ووسائل الحياة.

الوشم والكتابة شعراً وهاجس الأمن الحضاري:

لقد فزع الشعراء من اندثار الطلل – الحضارة، فأعلنوا بطريقتهم عن مخاوفهم وأحلامهم، ومخاوف الجماعة وأحلامها. ولكن لم يحفظ الأطلالَ تعويذها بالوشم أو تشبيهها بالكتابة، وإنما حفظتها الكلمة المنطوقة– الشعر: فكان الشاعر على الحقيقة هو الواشم الذي وشم الطلل فمنح جسده الخلود، وهو الكاتب المكب على الطلل يدون ويرقش كلماته وينمقها، وهو الذي حول الرسوم شبه الدارسة إلى كلمات لها ديمومة الكلمات المنقوشة على الصخر. وقد رأى في شعره البديل عن الوشم والكتابة فأطلق عليه ما يتمتع به كل منهما من صفات الديمومة ومقاومة الزمن. فأهاجيه، مثلاً، تدنس عرض من يهجوه تدنيساً لا يبرحه، وكأن ذلك صورة من صور الوشم. قال زهير متوعداً الحارث الصيداوي إن لم يردَّ عليه إبله وراعيه (ابن أبي سُلمى، 1964، ص 183):

ليأتينّك مني منطق قذع باق كما دنّس القُبطيةَ الودَكُ

وشبه الشعراء شعرهم بالكتابة على الصخور، يقول كعب مفتخراً بأبيه زهَير(ابن زهير، 1965، ص64):

أتى العجمَ والآفاق منه قصائدٌ بقين بقاء الوحي في الحجر الأصم

وهو يستفتح هذه القصيدة ببيت يشبه فيه الرسم بخط القلم. (وانظر:عز الدين، 1988، ص174).

وقد استعاضوا، مؤقتاً، عن ثبات الكلمة الشعرية كتابة في السطور بثباتها استظهاراً في الصدور، وسيرورتها وانتشارها في الآفاق، كما قال المسيب بن علس في وصف قصيدة له (الضبي، 1964، ص62):

ترد المياه فلا تزال غريبة في القوم بين تمثل وسماع

وهكذا يكون الشعراء قد واجهوا فكرة الضياع والاندثار في الطلل عن طريق الشعر– الفن. قال الجاحظ: " وكانت العرب في جاهليتها تحتال في تخليدها (يعني مآثرها) بأن تعتمد في ذلك على الشعر الموزون والكلام المقفى، وكان ذلك هو ديوانها"(الجاحظ، 1965، 27/1).

ولولا هذا الشعر– الفن لما بقي لنا من حضارتهم شيء يذكر. فقد غدا شعرهم بحق ديوان العرب، وعلم قوم ليس لهم علم أصح منه. وإن الأغلبية الساحقة من معرفتنا بهذا العصر إنما تعود إلى هذا الشعر الذي زاوجوا فيه (كالكتابة التي صوروها في شعرهم) بين المعرفة والفن. وكأنهم يوحدون في تصورهم للحضارة والثقافة، بين البعدين: المعرفي (النفعي) والفني (الجمالي)، ويؤمنون بأن

الفن تسجيل، أو نوع منه، وأن التسجيل ينبغي أن يكون فناً. ولولا هذا الجانب الفني في شعرهم لما كان أهلاً لأن يؤثر في النفوس، فيحفظ في الصدور، فتحفظ به حضارة أمة. ومهما تحمسنا للحداثة النقدية، وتسلحنا بنظريات الفصل بين الفن والواقع، ومهما اكتشفنا في هذا الشعر من رمزية مقتصدين أم مغالين؛ فلا مندوحة لنا من أن نسلم بخصوصية هذا الشعر، وأن نقرأ الحضارة والتاريخ من بين ما نقرأ فيه. على أن نعرف حدود الفن من الواقع، ومفهوم الفن ووظيفته عند قوم ما، في لحظة ما، وألا نخلط بين ما لله وما للقيصر.

لقد قام الشعراء بهذا الدور الكبير، وكانوا يعون خطورة هذا الدور. ولكن ذلك لم يكن كافياً عندهم– كما نرى– لخلق الشعور بالطمأنينة، والإحساس بتحقيق ما يمكن أن نسميه بالأمن الحضاري. وذلك أن الرواية التي يعتمدون عليها، في حفظ هذا الشعر، مهما قويت فإنها عرضة للضعف والنسيان, والتحريف والتشويه، فضلاً عن أنها مرهونة بالحفَظة فإذا ماتوا مات معهم الشعر ومحموله الفني والتاريخي والثقافي والحضاري. (ولنتذكر، في الإسلام، كيف فزع عمر بن الخطاب وخشي ضياع القرآن بعد حروب الردة لكثرة من قتل من الصحابة حفظة القرآن فاقترح على أبي بكر بإلحاح جمع القرآن بين دفتي كتاب). وكل ذلك في بيئة طبيعية واجتماعية متقلبة وغير مأمونة. ويبدو أنهم عرفوا ذلك بالتجربة فضلاً عن التأمل والاعتبار. فقد علل ابن الكلبي لعدم وجود شعر يذكر بعض أصنامهم بأنه قد ضاع. وعلل لضياعه بقدم عهده فنسيته الرواة(ابن الكَلْبِي، 1964م، ص26). ويستشهد ابن سلام على ضياع كثير من الشعر(ويسميه العلم) بقلة ما بأيدي الرواة من شعر طرفة وعبيد ويعزوه إلى قدمهما إذ "كانا أقدم الفحول" (ابن سلام، 2001، ص34–35)

لقد كان قلق الشعراء الحضاري من ضياع الشعر – إذا لم يدون – في مكانه تماماً. إذ تحققت مخاوفهم إلى حد كبير؛ فما وصل إلينا من هذا الشعر إلا أقله كما يقول عمرو بن أبي العلاء.(ابن سلام، 2001، ص34). ثم لو أن هذا الشعر تأخر تدوينه قرناً أو قرنين، ولم يتح له أن يدون في وقت مبكر نسبياً في ظل حضارة كتابية، ربما لم يصل إلينا منه شيء.

ولذلك استنتجنا من صور الكتابة، ومن الوقفة الطللية وما فيها من صراع نفسي ينتهي بـ "خلع" الطل دائماً؛ تعبيراً عن هاجس البحث عن صيغة حضارية جديدة تحقق مطلب الأمن الحضاري؛ من أبرز ملامحها الانتقال من طور الشفاهية الملتصقة بحياة البداوة، إلى طور الكتابية المتصلة بالحياة الحضرية، لحفظ التاريخ والمآثر من الضياع. وقد جلّى الزبرَقان بن بدر هذاالأمر في قوله، الذي سبق أن استشهدنا به:

هم يهلكون ويبقى بعدُ ما صنعوا كأن آثارهم خطت بأقلامِ

ففي هذا البيت يجمع الشاعر ثلاثة عناصر: أصحاب الحضارة، وموروثهم الحضاري، والطريقة المثلى لحفظ هذا الموروث.

الخاتمة:

ليس الطلل مجرد مكان، ولكنه رمز للوجود "الحضاري" البدوي للمجتمع الجاهلي. وقد كشف البحث عن إحساس الشعراء بالفزع والألم لما يتعرض له هذا الوجود من خطر، من خلال تركيزهم على عنصر العفاء الذي أصاب الطلل، والذي ما زال يهدده بالعفاء التام. ويعد عنصر العفاء العنصر الأساسي الذي يشكل جوهر صورة الطلل ويكسبها معناها. وما تسمية الشعراء للطلل وتمييزه وتحديد موقعه ثم تشبيه رسومه بالوشم والكتابة، إلا رداً على هذا العفاء، ومحاولة لحفظ الطلل من الفناء.

غير أن تشبيه الطلل بالكتابة لحفظ الطلل لا يستند إلى قوى الكلمة السحرية، وإنما إلى وظيفتها الحضارية، بما يشير إلى تطلع الجماعة الغامض إلى الانتقال من الشفوية إلى الكتابية، واعتماد الكتابة – شأن المراكز الحضارية– في حفظ التراث والتاريخ والمآثر، بوصفها الوسيلة الوحيدة المأمونة أو الأكثر أمناً لحفظه من الضياع. وهذا يقتضي الأخذ بأسباب الحضارة بعامة وتجاوز الواقع الطللي المرتبط بحياة البداوة.

ولكن هذا التطلع أو النزعة الغامضة – وهي نزعة عقلية عملية تقتضيها الضرورة والمصلحة– كان يقابلها نزعة أخرى في داخل الروح العام للجماعة تريد التمسك بحياة البداوة وطرائقها في العيش وتخليد المآثر بأسلوب الرواية الشفوية– وهي نزعة عاطفية مردها إلى قوة العادة والإلف والاعتزاز بالبداوة ومكتسباتها في ظل ثنائية البدو والحضر، والخوف أيضاً من المغامرة والمجهول–. وقد رجح الباحثان أن صورة الوشم في بدويتها وارتباطاتها السحرية المحتملة قد تكون صالحة للتعبير عن هذه النزعة العاطفية. وإذا صح القول بأن التجاذب بين هاتين النزعتين هو شعار المرحلة، فإن الكفة كانت تميل إلى صالح التحول الحضاري بما يكاد يجعل من التجاذب الحضاري انجذاباً حضارياً. وأبرز مظاهر هذا الانجذاب إنكار الشعراء على أنفسهم– في كثير من النماذج– الوقوف على الطلل وعد البكاء عليه أو بسببه نوعاً من السفه والجهل على حد تعبيرهم نفسه. والمظهر الثاني انصرافهم عن الطلل، بما يعني

ضمنياً وعلى نحو غامض الرغبة في الانصراف عن حياة البداوة، والتفكير أو البحث عن الحياة الحضرية الحضارية التي تقدم حلاً لمشكلة"الطلل"، وتحفظ التراث من الضياع.

لقد نجح الشعراء في حفظ مآثر المرحلة وتاريخها وسير أبطالها وقدموا لنا خريطة للروح والوجدان الجمعي لذويهم، وكانوا على وعي بهذا الدور الذي يقوم به الشعر. ولكن- في نفس الوقت- صدقت مخاوفهم من ضياع التاريخ والمآثر المحمولة في الشعر وغيره، فلم يصل إلينا من هذا الشعر إلا أقله، ولو دوّن كله تدويناً متقناً متصلاً ومجدداً، لوصل إلينا علم كثير على حد قول أبي عمرو بن العلاء.

قائمة المصادر والمراجع

الكتب:

أحمد، عبد الفتاح محمد، (1987)، المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي، بيروت، دار المناهل.

ابن أحمر، عمرو الباهلي، (د.ت)، شعر ابن أحمر، جمع وتحقيق حسين عطوان، دمشق، مطبوعات مجمع اللغة العربية.

الأسد، ناصر الدين،(1969) مصادر الشعر الجاهلي، ط4، [القاهرة]، دار المعارف.

الأصمعي, عبد الملك بن قُرَيْب،(1967)، الأصمعيات، تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، القاهرة، دار المعارف.

الأعشى، أبو بَصير ميمون بن قيس،(1968)، ديوان الأعشى الكبير، شرح محمد محمد حسين. بيروت. المكتب الشرقي للنشر.

أُمرؤ القيس،(1964)، ديوان اِمرئ القيس، تحقيق أبو الفضل إبراهيم، ط2، القاهرة، دار المعارف.

ابن الأنباري، أبو بكر محمد بن القاسم،(1980)، شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، تحقيق عبد السلام هارون، [القاهرة]، دار المعارف.

ابن بدر، الزِّبْرَقان،(د.ت)، شعر الزبرقان بن بَدْر وعمرو بن الأهتَم، دراسة وتحقيق، سعود محمود عبد الجابر، مؤسسة الرسالة، (د. م).

بروكلمان، كارل،(1983)، تاريخ الأدب العربي. ترجمة عبد الحليم النجار، ط5، القاهرة، دار المعارف.

الجاحظ، أبو عثمان عَمرو بن بحر،(1965)، الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، ط2، القاهرة، مصطفى البابي الحلبي.

ابن جَنْدَل، سلامة،(1987)، ديوان سلامة بن جندل، ط2، تحقيق فخر الدين قَبَاوَة، بيروت، دار الكتب العلمية.

ابن حجر، أوس، (1967)، ديوان أوس بن حجر، تحقيق وشرح محمد يوسف نجم، ط2، بيروت، دار صادر.

الحُوفي، أحمد محمد،(د.ت)، الغزل في العصر الجاهلي، ط3، القاهرة، دار نهضة مصر.

ابن أبي خازم، بِشْر،(1972)، ديوان بشر بن أبي خازم. تحقيق عزة حسن، ط2، دمشق. منشورات وزارة الثقافة.

ابن الخَطِيم، قيس،(1967)، ديوان قيس بن الخطيم، تحقيق ناصر الدين الأسد، بيروت، دار صادر.

خُليف، يوسف،(1981)، دراسات في الشعر الجاهلي، القاهرة، دار غريب.

خليل، أحمد خليل،(1980)، مضمون الأسطورة في الفكر العربي، ط2، بيروت، دار الطليعة.

أبو ذُؤَيْب، خُوَيْلِد بن خالد،(1945)، ديوان الهُذَلِيّين، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة.

الروسان، محمود محمد،(1412هـ) القبائل الثمودية والصفوية، الرياض، طبع جامعة الملك سعود.

رومية، وهب، (1996)، شعرنا القديم والنقد الجديد، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة.

ريد، هربرت،(1975)، الفن والمجتمع، ترجمة فارس متري ضاهر، بيروت، دار القلم.

ابن سلام، محمد بن سلام الجمحي، (2001)، طبقات الشعراء، بيروت، دار الكتب العلمية.

ابن أبي سُلْمى، زهير،(1964)، شرح ديوان زهير بن أبي سُلمى، القاهرة، نشر القسم الأدبي في دار الكتب المصرية- الدار القومية للطباعة والنشر.

أبو سويْلِم، أنور،(1991)، مظاهر من الحضارة والمعتقد في الشعر الجاهلي، دار عمّار، عمان.

ابن شداد، عنترة،(1970)، ديوان عنترة بن شداد، تحقيق ودراسة محمد سعيد مولوي، د. م، المكتب الإسلامي.

الشريف، عبد الكريم محمد،(1978)، الأبعاد الفنية والنفسية في صور الوصف في الشعر الجاهلي، رسالة دكتوراة، كلية آداب الإسكندرية.

الضَّبّي، المُفَضَّل،(1964)، المُفَضَّلِيّات.تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، ط4، القاهرة، دار المعارف.

ابن ضِرار، الشَّمّاخ،(1968)، ديوان الشماخ بن ضرار، تحقيق صلاح الدين الهادي، القاهرة، دار المعارف.

ضيف، شوقي،(2017)، العصر الجاهلي، ط 40، القاهرة، دار المعارف.

العامري، لبيد بن أبي ربيعة،(1962)، ديوان لبيد بن أبي ربيعة، تحقيق إحسان عباس، الكويت، مطبعة حكومة الكويت.

ابن العبد، طَرَفَة،(1975)، ديوان طرفة بن العبد، تحقيق دُرِّيَّة الخطيب ولطفي الصَّقَّال، دمشق، مجمع اللغة العربية.

عبد الخالق، غسان إسماعيل، (2010)، الرمز والدلالة، عمّان، وزارة الثقافة، مطبعة السفير.

عبد الرحمن، نصرت،(1976)، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، عمان، مكتبة الأقصى.

العتوم، علي، (1982)، قضايا الشعر الجاهلي، عمّان، مكتبة الرسالة الحديثة.
عز الدين، حسن البنا،(1988)، الكلمات والأشياء، د. م، دار الفكر العربي.
عطوان، حسين،(1970)، مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي، القاهرة، دار المعارف.
الغَنَوِي، طُفَيْل بن عَوْف،(1927)، شعر طفيل بن عوف الغنوي، تحقيق فْرِتْس كُرُنْكو، لندن، سلسلة جب التذكارية.
ابن فارس، أبو الحسن أحمد،(1979)، معجم مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام هارون، بيروت، دار الفكر.
فريزر، جيمس،(1971)، الغصن الذهبي، المجلد الأول، أشرف على ترجمته أحمد أبوزيد، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للنشر والتأليف.
الفَيْفِي، عبدالله أحمد،(2001)، مفاتيح القصيدة الجاهلية،، جدة، النادي الأدبي الثقافي.
ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم، (1966)، الشعر والشعراء، تحقيق أحمد شاكر، مصر، دار المعارف.
القُرْعان، فايز عارف،(1998)، الوشم والوشي في الشعر الجاهلي، ط1، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
كُراب، الكزاندر هجرتي،(1967)، علم الفلكلور، ترجمة رشدي صالح، القاهرة، دار الكاتب العربي.
ابن الكلبي، أبو المنذر هشام بن محمد،(1964)، الأصنام، تحقيق أحمد زكي، القاهرة، الدار القومية.
ابن مقبل، تميم بن أُبَيّ، (1995)، ديوان ابن مقبل، تحقيق عزة حسن، بيروت، دار الشرق العربي.
ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم. (1979)، لسان العرب, القاهرة، دار المعارف.
النابغة، زياد بن معاوية الذُّبياني،(1985)، ديوان النابغة الذبياني، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ط2، القاهرة، دار المعارف.
ناصف، مصطفى، (د.ت)، قراءة ثانية لشعرنا القديم، ط1، بيروت، دار الأندلس.
ابن يَعْفُر، الأسود،(1970)، ديوان الأسود بن يعفر، صنعة نوري حمودي القيسي، بغداد، مطبعة الجمهورية.
اليوسف، يوسف،(1975)، مقالات في الشعر الجاهلي، دمشق، وزارة الثقافة.

الدوريات:

إسماعيل، عز الدين، (1964)، النسيب في مقدمة القصيدة الجاهلية في ضوء التفسير النفسي، مجلة الشعر، السنة الأولى، العدد الثاني، فبراير.
بدوي، عبده، (1981)، الطلل والتشبيب في مقدمة القصيدة، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الرابع، يوليو.
براونه, فالتر، (1963)، الوجودية في الجاهلية، مجلة المعرفة السورية، السنة الثانية، العدد الرابع، حزيران.
خُليف, يوسف،(1965)، مقدمة الأطلال في القصيدة الجاهلية، مجلة المجلة، السنة التاسعة، العدد 100.
الرَّبّاعي، عبد القادر،(1983)، الصورة والرؤية عند زهير بن أبي سلمى، مجلة أبحاث اليرموك. المجلد الأول، العددان الأول والثاني.

The Urban versus the Bedouin in the Image of Ruins in Pre-Islamic Poetry

*Mohammad Alzoubi[1],Hamed Ayyat**

ABSTRACT

The fear of losing the cultural identity reflected in the ruins of wrecked places and entities was one of the most important problems that faced Pre-Islamic poets in their attitudes towards ruins as these material debris symbolizes their psychological sense of wreckage where it comes to their own history and culture. To face the extinction of such wreckage, Pre-Islamic poets resorted to endorsing the lost identity of this wreckage through naming, locating and describing it in detail. In this way, the poet describes his portrays as tattoos and scripts, hoping to gain immortality and resist all the factors which leading to extinction. Since tattooing was a purely Bedouin image related to magical pagan beliefs and as writing was a purely civilized picture as indicated in this research, the two researchers find it most likely that there are two different reactions to the possible in facing the cultural extinction in question on part of Pre-Islamic poets. These were (1) a traditional emotional Bedouin response that sticks to the idea of belonging to a pagan culture with its Pre-Islamic lifestyle that depends on maintaining culture in the form of oral narrative. And (2) a new rational civilized response that advocates the necessity of maintaining the traditional culture through writing. This last response requires the adoption of the tools and means of civilization, thus and transforming from the stage of Bedouin life to the stage of urban civilization.

Keywords: Pre-Islamic poetry; Narration; Script; Tatto; Ruins.

* Yarmouk University, Jordan. Received on 12/9/2020 and Accepted for Publication on 7/4/2021.