مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية _ سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية المجلد (40) العدد (6)2018
Tishreen University Journal for Research and Scientific Studies - Arts and Humanities Series Vol. (40) No. (6) 2018

بنية المشهد الطللي في نقائض /جرير والفرزدق/ ووظيفته

نعمى خليل*

(تاريخ الإيداع 26 / 8 / 2018. قبل للنشر في 6 / 12 / 2018)

□ ملخّص □

عُدّت نقائض الفحول الثلاثة (جرير، والفرزدق، والأخطل) من روائع الشعر الأموي؛ إذ كان متلقّوها من الأدباء والنقاد وغيرهم من محبّي هذا الفنّ يعدّونها نصوصاً شعريةً متميّزةً. وكانت لشعر النقائض قيمته الكبرى؛ لأنّه شكّل سجلّاً لغويّاً دُوّنَت فيه ألفاظ غير قليلة من لغة العرب، وصور التعبير فيها، وتردّد في جنباتها صدى تلك الحياة الذاهبة المغيّبة عن الناس، مع ما ذهب من تاريخ العرب، وأنسابهم، وأيّامهم.

وقد كانت النقائض أشبه ما تكون بالمسرح؛ من حيث ما تهيّئه الأيام من مادة قصصية شعرية. وممّا لا ريب فيه أنّ جمهور المتفرّجين في المربد والكُناسة كان يُعجب بها، ويجد متعةً في متابعة ما ينتجه هذا الفنّ ويبدعه من معانٍ تتصل بأمجاد القبيلة وأبطالها، وصورٍ ساخرةٍ يثبتُ فيها شعراء النقائض قدراتٍ رائعةً في الرسم والتصوير، سواء كانت ساميةً في الفخر، أو مخزيةً في الهجاء. أمّا مقاطع النقيضة فأشبه ما تكون بالمشاهد المسرحية، وكلّ مشهد يُعدّ لبنةً في البناء الفنّي الذي أحكمه الشاعر.

ويوضّح هذا البحث بنية المشهد الطللي في نقائض جرير والفرزدق، ووظيفته الفعّالة في الوصول إلى أهداف الشاعر المنشودة من النقيضة: المباشرة من إعلاء شأنٍ وإبراز قيمٍ في الفخر، وانتقاص قدر وتقريع الخصم في الهجاء، أو غير المباشرة من تسلية وإمتاع للجمهور. ولذلك فإنَّ قراءة هذا البحث بشكلٍ دقيق تجيب عن كثير من الأسئلة، من قبيل: كيف بنى شاعرا النقائض الأمويان المشهد الطللي؟ وإلى أيّ مدى استطاعا التحرّر من البناء الفنّي التقليدي لمشهد الطلل في القصيدة، وتحميل هذا المشهد وظائف استهلالية للموضوع الأصلي؟ وما دور الموقف الأدبي للشاعر في بناء هذه المشاهد، وتحميلها طاقات إيحائية ودلالية، لتغدو عنصراً وظيفيّاً مهمّاً في البناء الفنّي للنقائض؟

كلمات مفتاحية: الموقف الأدبي، سياق البدء، سياق الردّ.

* ماجستير في اللغة العربية وآدابها، جامعة تشرين، اللاذقية، سورية. numakhalil@hotmail.com

مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية _ سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية المجلد (40) العدد (6)2018
Tishreen University Journal for Research and Scientific Studies - Arts and Humanities Series Vol. (40) No. (6) 2018

The Structure and Functions of the Ruins-communion Scene in Jareer's and al-Akhtal's Pride Analogy Poetry

Nouma Khalil

(Received 26 / 8 / 2018. Accepted 6 / 12 / 2018)

□ ABSTRACT □

The analogies of the great three poets (Jareer, al-Firazdaq and al-Akhtall) are considered to be from the wonders of the Umayyad Poetry. The authors, critics and fans of this poetry used to consider these wonders as privileged poetic texts. This type of poetry had its own great value due to its linguistic record as many words and expressive images of the Arabic language are mentioned in its writings, besides echoing that life which is gone away and absent along with what has been lost from the rich history, ancestry and precious days of Arabs.

The analogies were nearly like drama in terms of the poetic story material reflected form day events. No doubt the audience of al- Marbid and al-Kunasa admired them and are interested in following up this art and its creating the different meanings related to the glories and heroes of the tribe as well as following up the ironic images which allow analogy poets to prove wonderful abilities in drawing and imaging whether eminent in boasting or degrading in satire. On the other hand, the analogical texts are like the dramatic scenes which each one on its own is considered a building block in art presented by the poet.

The study clarifies the structure of the ruin-communion scene in Jareer's and al-Firazdaq's analogies and its active function to achieve the desirable aims of the poet from them, including the direct analogy in raising someone's position, emphasizing values in boasting or depreciating the value of the opponent and attacking him in satire, or the indirect analogy in entertaining and enjoying the audience. Thus, reading this research accurately answers many questions regarding: how the two poets built the analogical scene, to what extent they could free their way of writing from the traditional artistic structure of a ruin-communion scene in the poem besides implying the scene with preluding functions for the original topic, and what role of the poet's literary attitude has in composing such scenes, implying suggestive and indicative meanings to become an important functional factor in the artistic structure of analogies.

Keywords: Literary attitude, Start context, Reply context.

مقدّمة

أجمع معظم دارسي النقائض على أنّها كانت نوعاً من المحاورات والمناظرات الأدبية، بغضِّ النظر عن موضوعها فخراً كان أو هجاءً، إذ إنّها كانت انعكاساً لبيئة الحِجَاج التي كانت سائدةً في العراق. ولذلك يختلف البناء الفني للنقائض عن بناء القصائد الأخرى؛ فالمناقضة تقتضي من صاحبها أن يكون مفتخراً أمام خصمه، متأهّباً لإبطال أقواله وهدم حججه، بأسلوب ساخر، يعتمد تسليط الضوء على العيوب، وتضخيمها على نحو تتكثّف فيه وتتشكّل في تراكيب شعرية تتّحد فيها الأشكال مع دلالاتها، لتشكيل نموذج ملحوظ فيما يراد جعله مثالاً له، من حيث الكمال أو من حيث النقص. ولا يعدو الشاعر الحقيقة حين يجمع في نموذجه أشتات صفاتٍ متفرّقة في الطبيعة، متى استطاع أن يقنع بها في تصويره الفني، لأنه يكون حينئذٍ بصدد خلق شخصية متكاملة مقنعة لا يُتاح الوقوع عليها في يسر وسهولة في عالم الناس، من حيث عمق الدلالة وإثارة الشعور أو الفكر تجاه هذه الدلالة، سواء من حيث السمو أو الإسفاف.

ومع التشابه الكبير بين بنية النقائض، من حيث المعاني والأفكار والأسلوب، والذي سوّغه الفرزدق بقوله: (شيطاننا واحد)[1]، فإنّ هذا التشابه لا يلغي خصوصية كل شاعر وموقفه من خلقه الأدبي، الذي يتوقّف عليه جوهر البناء الفني للقصيدة، ويشكّل في الوقت نفسه دعامة تقويمها، "فالاعتداد في هذه الحالة بالموقف الأدبي أهم وأجدى من الاعتداد بالموضوع الذي تنظم فيه تجربته"[2]. ولعلّ العصبيات القبلية في العصر الأموي كانت أقوى أسباب النقائض وبواعثها؛ فقد كانت تلك العصبيات "أقوى العوامل المباشرة لنشأة النقائض، والمصدر الخصب لمعانيها، والشريعة التي حدّدت مواقف شعرائها في هذه المعركة الأدبية العنيفة"[3].

فللموقف الأدبي جانبان: إنساني يتجلّى في تعبير الكاتب عن المشاعر وتصويره للأفكار التي يجابه بها الواقع، سواءٌ كان واقعاً ذاتياً أم اجتماعياً، وجانبٌ فنّيٌ عامٌ يتعلّق بطبيعة الموقف تبعاً للقواعد الفنية التي يحتّمها التصوير الأدبي، ويرى الدكتور محمد غنيمي هلال في كتابه الموقف الأدبي أنّ الموقف غاب عن قدامة بن جعفر حين قرّر أنّ الرثاء والمديح واحد، في قوله: "ليس بين المرثية والمدحة فضل إلّا أن يُذكَر في اللفظ ما يدلّ على أنّه هالك..."[4]. ففي هذا الكلام غفلة تامة عن الموقف؛ إذ إنّه على الرغم من أنّ الرثاء مدحٌ لهالك، فالموقفان مختلفان في البواعث النفسية، وما يترتّب عليها من تخيّر المعاني، ومن طرق الصياغة، ومن الشعور العام الذي يتجلى فيه طابع القصيدة[5] .

ومن هنا يمكن الموازنة بين المشاهد الطللية في النقائض عند كلّ من جرير والفرزدق في ضوء الموقف الأدبي لكلّ منهما، وهي موازنة تتيح لنا التعمّق في بنية المشهد الطللي، وتبعدنا عن النظرة السطحية لهذا المشهد، والتي تذهب إلى أنّه لا يعدو كونه تقليداً، أو بنى شعرية متشابهة. فجرير والفرزدق كلاهما وصف الآثار والدّيار، ومن ثمّ اتّحدا في الموضوع، ولكنّهما بعد ذلك مختلفان في الموقف الأدبي. فهما –من بَعْدُ– مختلفان في الجانب الإنساني بما تضمّنه هذا الجانب من انفعالات عاطفية وأفكار داخلية متّصلة بها، أدّت إلى استنفار مفردات طللية معيّنة دون غيرها، وكذلك يتجلّى اختلافهما فيما يتعلّق بالقواعد الفنية التي يحتّمها التصوير الأدبي للنقائض، إذ إنّ كلّاً منهما يسعى إلى إبداع نموذجٍ أعلى عند فخره، ونموذج أدنى عند هجائه، كما أنّ كلّاً من الشاعرين عليه أن يضع في حسبانه الجمهور

---

[1] – أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، 33/8.

[2] – محمد غنيمي هلال، الموقف الأدبي، ص114.

[3] – أحمد الشايب، تاريخ النقائض في الشعر العربي، ص188.

[4] – قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص118.

[5] – انظر: الموقف الأدبي، ص187.

الذي سيتلقّى هذه النقائض، والذي سيحكم بجودةِ هذه أو بإخفاق تلك، بناءً على رؤى عدّة، منها الانتصار لعصبية قبلية، أو الإعجاب بمقدرة فنّية، أوتميّز القدرة على السخرية والإضحاك.

وهنا تكمن **أهمية دراسة المشهد الطللي** في نقائض جرير والفرزدق من زاوية الموقف الأدبي لكلّ من الشاعرين، فهذا الموقف اقتضى –كما سيبيّن البحث– بناءً معيّناً للمشاهد الطللية في النقائض بما يخدم الهدف العام منها. فهذه الدراسة ستبيّن كيف كان المشهد الطللي في النقائض مفتاح التجربة وكنزها المعبّأ بكلّ الحالات الوجدانية، ولم يقتصر على كونه مجرّد تقليدٍ، أو قيدٍ تعسّفيٍّ على التجربة الشعرية، كما أقرّت معظم الدراسات التي تناولت الطلل، ومنها كتاب المقدّمة الطللية في العصر الأموي لحسين عطوان، وكتاب شعر الوقوف على الأطلال من الجاهلية إلى نهاية القرن الثالث الهجري لعزة حسن، أو التي تناولت النقائض وعرّجت على الطلل، ومنها كتاب تاريخ النقائض في الشعر العربي لأحمد الشايب، وكتاب الفرزدق لشاكر الفحّام.

واقتضت طبيعة الدراسة اتّباع المنهج الوصفي الذي تغذّيه النظرية البنيوية بمداخلها الثلاثة: الوظيفي، والنفسي، والإحصائي. ومن الضروري –هنا– النظر إلى الظاهرة المدروسة بعدّها نظاماً أو نسَقاً واحداً، حتّى يمكن إدراكها وفهمها من حيثُ كونها بنية فاعلة لها وظيفة.

وقد استعان البحث بالشروح اللغوية المدوّنة في متن كتاب النقائض، وشروح المحقّق في حواشيه، وبلسان العرب، حيثُ احتيج إليه في تفسير الغريب من الألفاظ.

بُنية المشهد الطللي في نقائض الشاعرَين ووظيفتهما

رسم كلٌّ من الفرزدق وجرير في نقائضهما مشاهد طللية كما فعل من سبقهم من شعراء الجاهلية وصدر الإسلام، ولكنّ الفرزدق لم يكثر منها، فلم تستنفد أبياتًا كثيرة من شعره؛ فمن أصل ثمان وثلاثين نقيضةً، استهلّ سبعاً منها بالحديث الطللي في سياق البدء، ونقيضة واحدة في سياق الردّ، أمّا جرير فقد استهلّ تسع عشرة نقيضةً بالطلل في سياق الردّ من أصل خمسٍ وعشرين، وسبع نقائض من أصل خمس عشرة في سياق البدء. وهذا مؤشّر إلى عدم احتفال الفرزدق بالطلل كجرير.

واللّافت أنّ هذه المشاهد الطللية –بوجهٍ عام– كانت تفيض بأرقّ المشاعر، وتكشف عن نفسٍ مشرقةٍ، وصفاء روحيّ وعذوبة آسرة، على اختلاف موضوعاتها من فخرٍ وهجاء. فالصورة تبدو مختلفة تماماً في تضاعيف النقيضة؛ إذ تنقلب هذه المشاعر النبيلة إلى مرامٍ هدفها النيل من الأعراض، والتفوّق على الخصم أيّاً كانت الوسيلة إلى ذلك.

فالفرزدق يبدو في مشهدٍ آسرٍ برامتين، وقد ترقرقت دموعه حنيناً إلى النوار، في قوله[1]: (الوافر)

أقولُ لصاحبيَّ من التعزّي وقد نكَّبْنَ أكثبةَ العَقارِ
أعيناني على زَفَراتِ قَلْبٍ يحنُّ برامَتَينِ إلى النَّوارِ
إذا ذُكِرَتْ نَوارُ له استهلّتْ مدامِعُ مُسْبِلِ العَبَرات جار

ولكنّ هذه الرقّة تنقلب نارًا ملتهبة تحرق الخصم، فتنال من عرضه ونسبه، وأصوله، وملكته الفنّية، وسيرته وأهله وقومه، من غير وازعٍ في تناوله للأعراض وهتكه للقيم! فكيف لهذه الدموع النقيّة أن تنعكس على صفحات النقيضة حجارةً سودًا، تُقذَف بها نساء قوم جرير، يقول الفرزدق[1] : (الوافر)

---

[1] **كتاب النقائض، نقائض جرير والفرزدق، 1/231–232. وديوان الفرزدق، ص304–305. نكَّبْنَ: عدلْنَ عنها وتركْنَها، أكثبة: جمع كثيب وهو المرتفَع من الرمل، العقَار: أرض لباهلة. رامتَين: موضع، استهلّتْ: قطَرَتْ قطْراً له صوت من شدّة وقعه.**

نساءٌ بالمضايقِ ما يُوارِي مخازيهِنَّ مُنْتَقَبُ الخمارِ
وما أبكارُهنَّ بثيِّباتٍ وُلِدْنَ من البعولِ ولا عَذاري

ولم يكن جرير أحسن حالاً من الفرزدق، فقد وقف جرير في النقائض وقفاتٍ كلّها ألحان عذبة وأحاسيس مرهفة، تتمايل في صوره وألفاظه، تنساب كلّ نغمةٍ في رفقٍ إلى الأخرى، حتّى تصل إلى النغمة الأخيرة، فيصمت اللحن، وتُقرع طبول التحدّي. فكيف لنا أن نتخيّل أن من بدأ نقيضته بالمشهد الآتي[2]: (الطويل)

ألا حيِّ ربْعَ المنزلِ المتقادِمِ وما حُلَّ مُذْ حَلَّتْ بهِ أمُّ سالِمِ
ألا رُبّما هاجَ التذكّرُ والهوى بتلْعَةٍ إرشاسَ الدّموعِ السّواجِمِ
عفَتْ قرقرى والوشمُ حتّى تنكّرَتْ أوارِيُّها والخَيمُ مِيْلُ الدّعائمِ

فينهي مشهده هذا مخاطباً حبيبته التي قاده هواه إليها قائلاً[3]:

أغرَّكِ منّي أنّما قادَني الهوى إليكِ وما عهدٌ لكُنَّ بدائمِ

لينقَضَّ بعدها مباشرةً على خصمه الفرزدق بقوله[4]:

لقد ولدَتْ أمُّ الفرزدقِ فاجراً وجَاءتْ بوزوازٍ قصيرِ القوائمِ
أتيتَ حدودَ اللهِ مُذْ أنتَ يافعٌ وشِبْتَ فما ينهاكَ شَيْبُ اللّهازِمِ
تتبّعُ في الماخورِ كلَّ مريبةٍ ولسْتَ بأهلِ المُحْصِناتِ الكرائمِ

والأمثلة على هذا التناقض بين المشهد الطللي وبقية مشاهد النقائض كثيرة، فهي تكاد تستوفي كلّ النقائض التي استُهلّت بطلل، ومع أنّ هذه هي السمة العامة للمشاهد الطللية في نقائض جرير والفرزدق، فإنّ التدقيق في هذه المشاهد يجعلنا نوقن أن ثمة فروقًا واضحة اعتمادًا على موقف الشاعرين، وأوّل هذه الفروق وأهمّها ما يتجلى في سياقات الردّ والبدء.

أولاً. سياق الردّ

ردّ جرير ونقض على الفرزدق في خمسٍ وعشرين قصيدةً، استهلّ منها تسع عشرة بالمشهد الطللي، في حين أنّ الفرزدق نقض جريرًا في خمس عشرة قصيدةً، كان للمشهد الطللي حضور واحد فقط فيها. ويرجع الدكتور شاكر الفحّام هذا إلى أنّ إبداع جرير في هذا المجال حال دون أن يجري الفرزدق في هذا المضمار[5]. أليس هو من قال: "ما أحوجه

---

[2] السابق، 1/232–233. وديوان الفرزدق، ص305. يواري: أي أنّ المرأة يواريها خمارُها، وهؤلاء لا يواريهنّ الخمار لفجورهنّ، ثيّبات: جمع ثَيِّب، والثيّب من ليست ببكر، انظر: لسان العرب، مادة (ثَيَبَ)، م1/513.

[3] السابق، 1/394–395. وديوان جرير، 2/1000. تلعة: موضع، السواجم: جمع سُجُوم وهو قطران الدمع وسيلانه، وكذلك السّاجم من المطر، وأسجمت السحابة ودام مطرها، انظر لسان العرب، مادة (سَجَمَ)، م1/1763، قرقرى والوشم: موضعان، الأواريّ: جمع آريّ، وهي مرابط الخيل.

[4] – السابق، 1/395. وديوان جرير، 2/1000

[5] – السابق، 1/395. وديوان جرير، 2/1000–1001 . الوزواز: الخفيف على الأرض.

[1] – انظر: الفرزدق، ص315 .

إلى قوة شعري، وما أحوجني إلى رقّته"[1] ؟! فأسلوب الفرزدق يبدو كأنّه قُدّ من صخر، فكان يتمرّد على هذا الغرض، ولا يستجيب له بيُسْر وسماحة، فهو كريم النفس، سليل المجد، يأبى أن يقف باكيًا مستبكيًا على أطلالِ ماضٍ ليسَ كماضيه، وحاضرٍ لا يشبه حاضره. بل إنّه اتّخذ من الطلل منفذاً للطعن في جرير؛ فقد عيّر جريرًا بهذا الغرض، فدعاه إلى ترك الديار وبكائها، والالتفات إلى الدفاع عن عرضه المهان المنتهَك، قائلاً: (يبكي على دِمَنِ الديار وأمّه....)[2]. حتّى إنّ الفرزدق لم يراعِ حرمة ميّت، فنقض مرثية جرير الشهيرة التي مطلعها[3]: (الكامل)

لولا الحياءُ لعادني استعبارُ ولزُرتُ قَبرَكِ والحبيبُ يُزارُ

والتي عرّج فيها جرير على الطلل بعد أن رثى زوجته أم حزْرَة، وسكب الحروف ألماً وحزناً، ثم عاد يقفُ على أطلالها في البيت السابع عشر[4]:

يا نظرةً لكَ يومَ هاجتْ عبرةً من أمِّ حزْرَةَ بالنُميرةِ دارُ
تُحيي الروامسُ ربْعَها فتُجِدُّهُ بعدَ البِلى وتُميتُهُ الأمطارُ
وكأنَّ منزلةً لها بجُلاجلٍ وَحْيُ الزَّبورِ تُجِدُّهُ الأحبارُ
لا تُكثرَنَّ إذا جعلْتَ تلومُني لا يذهبَنَّ بحِلْمِكَ الإكثارُ

فلم يبقَ من أمّ حزْرَة إلّا ذكراها، التي استدعتْها نظرته إلى لوحة الديار؛ فقد محت معالمها، وغيّر ربعها وأيامه الروامس، وأماتتها الأمطار، يالَحزنه وهو يقول: (يانظرةً)، إنّه يشخص النظرة، ويخُصّها بالنداء استغاثةً، وهي البعيدة، وكأنّا به يستغيث ممّا قد حلّ به، فقد استبدّ الحزن فأصبح مجلجلاً، يزيد من جلَبَته الطباق بين (يحيي) و(يميت) في البيت الثاني، وتكتمل أصداء الحزن بالجناس بين لفظتي (تكثرنّ) و(الإكثار)، وهنا نلاحظ كيف أسبغ جرير على طلله الانفعال، فأخرجه من دائرة التقليد، وجرير يدرك بحسّه الانفعالي أنّ هذا الفراق لا لقاء بعده، ولذلك فلن يثنيَه عن حزنه لومُ لائم، ولو أكثر من لومه!

وهذه الشحنات العاطفية والانفعالية، لا نحسّها عندما نسمع الفرزدق يقول ناقضاً مرثية جرير تلك[5] : (الكامل)

---

[2]– أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، 12/8.

[3]– كتاب النقائض، نقائض جرير والفرزدق، 203/1، هذا البيت غير مثبت في نسخة الدّيوان.

[4]– السابق، 847/2. وديوان جرير، 862/2 .

[5]– السابق، ص850–851. وديوان جرير، 864/2. الروامس: الرياح التي ترمس ما مرّتْ عليه بهبوبها؛ أي تدفنه، الأحبار: العلماء الذين يكتبون الزّبور. جُلاجل: موضع.

[1]– كتاب النقائض، نقائض جرير والفرزدق، 866/2–867. وديوان الفرزدق، ص321–322. رُوَيّتين وحنبل: موضعان، الدمن: ما دمّن الناس إذا نزلوا من الرماد والبعر، وما سوّدوا في مقامهم من طبيخ وغيره، العجاج: الرياح المغبرّة، ملثّة: دوام المطر أياماً، غَبَيَات: مفردها غبية، المطر الشديد ساعةً ثمّ يُقلع، مِبكار: أي هذه الريح تبكرُ تنسف الحصى فتلقيه على هذه الرّسوم، فتعفيها، الأثافي: الحجارة التي توضع تحت القدر إذا طبخوا، البوّ: جلد يُحشى تُماماً؛ نوع من النبات، تعطف عليه الناقة، أظآر: جمع ظئر، وهي المرأة التي تعطف على ولد غيرها أو ترضعه، صِوار: قطيع البقر الوحشي.

أَعرَفْتَ بينَ رُوَيّتَينِ وحَنْبَلٍ دِمَنًا تلوحُ كأنّها الأسطارُ
لعبَ العَجاجُ بكلِّ معرفةٍ لها ومُلثّةٌ غَبَياتُها مِدرارُ
فعفَتْ معالِمَها وغيّرَ رسمَها ريحٌ تَرَوَّحُ بالحصى مِبْكارُ
فترى الأثافيَ والرمادَ كأنّهُ بَوٌّ عليهِ روائمٌ أظآرُ
ولقد يَحُلُّ بها الجميعُ وفيهِمُ حُورُ العُيونِ كأنّهنَّ صِوارُ

فصورة الطلل هنا ذات طبيعة تقليدية، شبّهت الدمن بالأسطار، وجعلت الرياحُ تتلاعبُ بها والأمطار، والأثافي روائمُ أظآر، وفي الماضي كانت ملتقى للنواعم الصّوار. فسمات التقليد واضحة؛ إذ لم يذكر تغييرًا أو تبديلًا في أوضاع الطلل، أو في العوامل المحيطة والمؤثرة فيه.

أمّا جرير فما عُرِف عنه من تجويد في مطالع قصائده بوجه عام، والطللية منها بوجه خاص، مقروناً بالصور الكثيرة المعادة، يؤكّد لنا الجانب النفسي الخفي الذي يكمن وراء اهتمامه بها، وهذا ما أكّده كثيرون ؛ "روى ابن أبي الزناد عن أبيه قال: قال لي جرير: يا أبا عبد الرحمن، أأنا أشعر أم هذا الخبيث؟ يعني الفرزدق، وناشدني لأخبره، فقلتُ: لا والله ما يشاركك ولا يتعلّقُ بك في النسيب، فقال: أوه قضيت والله له عليّ، أنا والله أخبرك، ما دهاني إلّا أنّي هاجيتُ كذا وكذا...وأنّه تفرّغ لي وحدي"[1]، وهذا الخبر شهادة لجرير بتفوّقه في النسيب، على الرغم من عدم اقتناعه بهذا التفوّق، فكيف يقتنع وميزان الحكم كفّتاه الفخر والهجاء، أمّا النسيب فهو خارج الدائرة؟! ألم نرَ كيف أنّ الفرزدق نصح ذا الرمّة نصيحةً تجعله في صفوف المشاهير من الشعراء، فطلب منه أن يكفّ عن وصف الأطلال وبكاء الدمن والآثار. وفي الخبر أنّ ذا الرمة ألقى قصيدةً من رائع شعره، ولمّا أظهر الفرزدق رضاه عن شاعر الفَلوات، قال له ذو الرّمة: فما لي لا أُعَدُّ في الفحول من الشعراء؟ قال: يمنعك من ذلك ويتقاعدُ بكَ ذكركَ الأبعار، وبكاؤكَ الديار"[2]. لكن جريراً لم يكترث لهذا الميزان، ولم يكن يسعى إلى التفوّق بهذه الطريقة، أو بمجاراة هذه الموازين، بل ترك قريحته تجود وتبثّ انفعالاته.

وهذا موقف أدبي للفرزدق، مفاده أنه يزن الشعر بميزان الفخر والهجاء، وهذا معياره. أما جرير فيتّخذُ موقفاً مغايراً، فهو يرى أنّه جُرّ إلى الهجاءِ جرّاً، فقد قال للفرزدق: "شغلني سبّك عن جيّد الكلام"[3] ، ولعلّ جريرًا قد أحسّ ما نحس، من تحوّل فنّه الشعري استجابةً لمطالب الهجاء الذي زُجَّ فيه – فيما يبدو – زجًّا.

وممّا يؤكّد احتفال جرير بمقدّمات نقائضه، أنّ التصريع يأتي غالبًا في البيت الأوّل من مشهده الطللي، وقد حقّق جرير هذا في أكثر نقائضه، يقول[4] : (الطويل)

أزرْتَ ديارَ الحيِّ أم لا تزورُها وأنّى منَ الحيِّ الجمادُ ودورُها

وفي أخرى يقول[5] : (الكامل)

---

[2]– **أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، 311/21 .**

[1]– **الأغاني، 318/17.**

[2]– **ابن عبد ربّه الأندلسي، العقد الفريد، 313/5.**

[3]– **كتاب النقائض، نقائض جرير والفرزدق، 537/1. وديوان جرير، 879/2. الجماد: واحدها جُمْد، وهو الغلظ في الرّمل.**

[4]– **السابق، ص333. وديوان جرير، 896/2. اللّوى: منقطع الرّمل، عُنَيّق ومطار: موضعان.**

ما هاجَ شوقَكَ من رسومِ ديارِ بلِوَى عُنَيِّقَ أو بصُلْبِ مَطارِ

أمّا الفرزدق، فلم يُعنَ بالتصريع في مشاهده الطللية عموماً، سواء في مواقف البدء أو الردّ، فهو لم يحفل بالشعر كما يحفل به الآخرون، حتى يغدو له صناعةً، فقال: "الشعر مروءة من لا مروءة له، وهو أخسّ حظ الشريف"[1]، وربّما قصد الفرزدق بالشعر الشعور، فنفسه القوية والصلبة لم تكن لتمتح إنتاجاً رقيقاً مفعماً بالأحاسيس، وحتّى شعره بشكلٍ عام؛ فنقائضه الثمانون لم يصرّع منها سوى أربع.

ومن هنا، لا يمكننا تفسير غِنَى المشاهد الطللية في نقائض جرير في معرِض الردّ، أنّها وقعت مصادفةً، أو رُسِمت تقليداً، بل على العكس، فالمشهد الطللي عنده تجسيدٌ لفلسفة الحياة والموت في لوحاتٍ كونيةٍ خالدةٍ، بطلُها الإنسان يوم وُلِدَ ويوم يموت ويوم يبعثُ حيّا، هي لوحات تطهيرية، تخفّف من حدّة انفعاله وتوتّره، وتعيد الاتّزان إلى نفسه، لينطلق بعدها مباشرةً إلى مقارعةِ خصمه الفرزدق، فالمشهد الطللي عنده "طويل النفَس غالباً، كأنّه دورٌ موسيقيّ يحتلّ مطالع نقائضه تعبيراً عن نفسه وإعداداً لها"[2]. فالطلل عنده يمرّ بثلاث مراحل: وهي الدار الماضية/الولادة، الدار الحاضرة/الموت، والدار الأمل/البعث.

الدار الماضية

الدار الماضية عند جرير، هي دارٌ ذات عهد، ولا عهد منها إلّا أن يتذكر أو يرى آثارها الآفلة، هي الدار إذ حلّت بها أم يعمر حينما كانت جامعةَ الهوى...وعندما كان الشاعر فيها في قمة عنفوانه يلهو ويبيع الحلم بالجهل، ويتغنّى بزمانٍ لا يبيعه أو يستبدل به زمناً آخر، إنه زمن الإرادة والقوة، فلا حبّ يضعفه، ولا هجران يشفّه، بل هو يجد شفاءه بموت الهوى، ونراه يصرّح بهذا الأمر في أكثر من موضع، من مثل قوله[3]: (الكامل)

لمن الدّيارُ كأنَّها لم تُحْلَلِ بين الكِناسِ وبينَ طَلْحِ الأعزَلِ

ولقد أرى بكَ والجديدُ إلى بِلى موتَ الهوى وشفاءَ عينِ المُجْتَلِي

ولكنّ هذا العهد تبدّل، بل مضى إلى غير عودة، فترك الشاعر متحسّرًا يائسًا[4]: (الطويل)

فأيهاتَ أيهاتَ العقيقُ ومن بهِ وأيهاتَ وصْلٌ بالعقيقِ تواصِلُه

وإزاء تبدّل الحال هذا لا يجد جرير إلا الله ملاذاً من انكساره، فيناجيه متضرّعاً[5]: (الطويل)

رَغِبْتُ إلى ذي العَرْشِ مَولَى محمّدٍ ليجْمَعَ شعْباً أو يُقَرِّبَ نائيا

ولكنّه راضٍ –غير مستسلم– بهذا القدر، وبما كتبه الله له[6]:

أذا العرْشِ إنّي لَسْتُ ما عِشْتُ راضياً طِلابَ سُليمى فاقْضِ ما كُنْتَ قاضيا

وهكذا تتراجع الدار الماضية من ساحة المشهد الطللي، لتحلّ محلّها الدّار الحاضرة.

---

[5]– ابن قتيبة، الشعر والشعراء، 314/2.

[2]– أحمد الشايب، تاريخ النقائض، ص231.

[1]– كتاب النقائض، نقائض جرير والفرزدق، 211/1–212. وديوان جرير، 939/2. الكِناس: موضع، طلح: نوع من الشجر، الأعزل: وادي لبني كُلَيب به ماء.

[2]– السابق ، 632/2. وديوان جرير، 965/2. العقيق: وادي لبني كلاب.

[3]– السابق، 155/1. وديوان جرير، 79/1 ، وفيه (دَعَوْتُ إلى ذي العرشِ ربَّ محمّدٍ).

[4]– السابق، 155/1. هذا البيت غير مثبت في نسخة الديوان.

الدار الحاضرة

الدار الحاضرة كما تبدو في أحاديث جرير الطللية في سياق الردّ، تمثّل المرحلة الثانية في دورة حياة الكون، هي دارٌ قفرٌ بعد نعيم، كانت مأنوسةً فأصبحت خاليةً، و رمالها غدت فوالج حبت أنقاؤها وخمائلها[1]: (الطويل)

رِعَانُ أجَا مِثْلُ الفوالِجِ دُونَهم ورمْلٌ حَبَتْ أنْقاؤُهُ وخمائِلُه

وهذه الدار جمادٌ غير نافعة..لا يكاد الشاعر يعرفها، فأواريّها تتنكّر، وخيامها ميلُ الدعائم، لقد أبدت وجهاً آخر مناقضاً للدار الماضية، إنّه وجهٌ لا ينطق، وهو بلقعٌ لا يُجيب[2]! (الكامل)

حَيّوا الدّيارَ وسائِلُوا أطلاَلَها هل تَرْجِعُ الخَبَرَ الدّيارُ البَلْقَعُ

ما أقسى الديار البلقع، وما أقوى وقع هذه اللفظة على الآذان والقلب معاً! إنّها تنشر إيحاءات الانمحاء والانطماس، وتؤسّس الحسّ بالموت المكاني، وهو حسٌّ يمثّل التوتّر الذي يعانيه جرير، هذا التوتّر الذي ربّما "نشأ من تكالب الشعراء عليه وتفضيلهم خصمَه، ومن هوان حَسَبه، حتّى تولّدَ في نفسه شبه ما يُدعى (مركّب النقص) فصار شديد الانفعال"[3]، ولا سيّما حين يشرع بالردّ على الفرزدق؛ فكيف يعرف أنّ تلك الدّيار بلقع ويصفها بذلك، فيظنّ أنّها تأبى أن ترجع الخبر. إنّه صوت الإنسان عندما يتنكّر له من حوله..إنّه الواقع اليائس الذي يعيشه بينه وبين نفسه، ويأبى أن يخرجه للناس، فجرير يعرف تماماً ضآلة نسبه أمام خصمه، " فهو من كليب أحد غصون يربوع، وهو غصنٌ كانت أوراقه جافة، وألياقه يابسة إلى حدٍّ ما، فلم تكن له نضرة غصن دارم ومجاشع قوم الفرزدق، ولا اخضرار أوراقه"[4]، أوراقه"[4]، ويعرف أنّ الشعراء والنقاد يفضّلون خصمه عليه، كما أنّه يحسّ بالعجز عن الردّ عندما يتفاخر الفرزدق ويتعالى في نقائضه.

هذا الواقع يبعث الأسى في نفسه، فيتمثّلُ عنده حاجةً تهيج صدوع القلب بين الحيازم، فترفضّ منها مدامعه، كلما وقف مشعوفاً يتذكّر العهد القديم، ويقارنه بحاله، فإذا بصبابته ترجع بعد أن سلا، وحتّى جماله لم تسلم من حالة الحنين التي ألهبت سرائره، فقرر أن يترك الصّبا[5] : (الطويل)

تَرَكْتُ الصِّبا من خشْيةِ أنْ يَهِيجَني بِتُوضِحَ رَسْمُ المنْزِلِ المُتَقادِمِ

وهو بذلك يحاول أن يمتلك زمام نفسه، بعد هذا الموقف النفسي الحاد، ويستمر في البحث عن التوازن مع ذاته، وإخفاء ما حلّ به، فيدخل في صراع مع اللائمين، الذين يسألون ويتساءلون عمّا ألمّ به، ويحاولون تهدئته، ولكنّه يبدو غير آبهٍ ولا مكترثٍ لما يقولون، فيطلب بداية منهم عدم اللوم[6]: (الطويل)

أَلَا لا تَلُوما القَلْبَ أنْ يَتَخشَّعا فقَدْ هاجَتِ الأحْزانُ قلْباً مُفَزَّعا

ثم ينتفض قائلاً في مشهدٍ طلليّ آخر[7] : (الوافر)

---

[5]– السابق، 632/2. وديوان جرير، 965/2. رِعَان: أنف الجبل، أجَا: جبل، الفوالج: جمع فالج؛ وهو الجَمَل الضخم ذو سنامَين، انظر: لسان العرب، مادة (فَلَجَ)، م3070/2، حَبَت: أشرَفَتْ هذه الرمال فعَلَتْ لارتفاع، خمائله: أرض سهلة تنبت ويخالطها رمل.

[6]– السابق، 964/2. وديوان جرير، 910/2. البلقع: القفر التي ليس فيها أحد.

[3]– أحمد الشايب، تاريخ النقائض في الشعر العربي، ص413.

[2]– شوقي ضيف، التطوّر والتجديد في الشعر الأموي، ص152.

[3]– كتاب النقائض، نقائض جرير والفرزدق، 754/2. وديوان جرير، 993/2. توضح: موضع.

[4]– السابق، 825/2. وديوان جرير، 903/2.

[5]– السابق، 1032/2. وديوان جرير، 761/2 ، وفيه (أما باليتِ يوم أكفُّ دمعي). يفنّدني: التفنيد اللوم وتضعيف الرأي، انظر: لسان العرب، مادة (فَنَد)، م3084/2.

وما بالَيْتُ يومَ أكفُّ صَحْبِي مَخَافةَ أن يُفَنِّدَني صِحابِي

فكأنّا به مرسلٌ رسالةً إلى الناس من حوله، فهو ثائرٌ لا يقبَلُ لوماً، وهو الذي يختطّ طريقه، وينتهجه، وهذا نوع من إنكار الواقع عبر التحدّي. كما أنّ له طريقةً أخرى لرفض هذا الواقع، وهي التشكيك بحتميته[1]: (الطويل)

لعلّكَ في شكٍّ من البَينِ بعدما رأيتَ الحَمامَ الوُرْقَ في الدّارِ وُقَّعا

ومرّةً أخرى يحاول جاهداً أن يبرّر هذا الواقع، بأن ما يراه ليس واقعاً، بل هو مجرّد تهيؤات[2]: (الكامل)

هل رامَ جوُّ سُويقَتَينِ مكانَهُ أو حُلَّ بعدَ محَلِّنا البُرْدانِ

لكن لا شيء يفيده أمام قسوة الواقع، ومهما حاول أن يوقف سيرورة الحياة، وبأية وسيلةٍ كانت، سواء بالرفض أو الاستنكار أو التشكيك، فهو غير قادر على ذلك، ولهذا نراه يعود ليعترف، أنّ الزعم بعدم الاكتراث لن يعينه، ولن يفيدَه، فلا سبيل سوى المواجهة والاعتراف بحتمية القدر[3] : (الطويل)

ألا أيُّها القلبُ الطروبُ المكَلَّفُ أفِقْ ربّما ينأى هواكَ ويُسْعِفُ
ظَلِلْتَ وقد خَبَّرْتَ أن لستَ جازعاً لربْعٍ بسلْمانَيْنِ عينُكَ تَذْرِفُ
وتزعُمُ أنَّ البَينَ لا يَشْعَفُ الفتى بلى مِثْلُ بَيْني يومَ لُبْنانَ يَشْعَفُ

الدار الأمل

وهنا تبدأ معالم البعث بعد الموت، وبعد هذا الانحدار النفسي الذي شهدته نفس الشاعر، "ومشاهد الخراب هي الرّحم الذي تولد منه الحياة، وهذا ما يعطي الظاهرة الطللية سمتها البعثية الخاصة"[4]؛ فقد عاد إلى الواقع ووجد أن لا فائدةَ من الاستسلام، كما أنّ مجابهة الواقع بالتنكّر أو بالتشكيك أو حتى باللامبالاة، بات أمراً لا تطمئنّ نفسه إليه، فيحاول استرداد أشلاء نفسه الممزّقة بطريقةٍ أخرى، يرى فيها أنّ الطلل لا يساوي شيئاً من غيره، فوجود الطلل مرهون بوجوده، وبقاؤه مرهون ببقائه، ولهذا يقول –قاطعاً– إنّ هذه الديار بعده، وبعد أيّامه لا تساوي شيئاً، فيتساءل –نافياً– مزهوّاً بنفسه[5] : (الطويل)

ألا حيِّ ربْعَ المنزلِ المُتقادِمِ وما حُلَّ مُذ حلّتْ به أمُّ سالمِ

---

[6]– السابق، 825/2. وديوان جرير، 903/2 وُقّعا: يعني أتشكّ في البين وقد احتمل أهل الدّار، فوقعت وحلّت فيها الحمام.

[1]– كتاب النقائض، نقائض جرير والفرزدق، 889/2. وديوان جرير، 1008/2. رامَ: زالَ، جوّ سُوَيقَتَين: موضع، البُرْدان: مكانان معروفان يُقال هما منقعا ماء.

[2]– السابق، 577/2. وديوان جرير، 927/2. يُسْعِفُ: يقرُب، يَشْعف: يغلبُ على القلب.

[3]– سعد كمّوني، الطلل في النص العربي، دراسة في الظاهرة الطللية مظهراً للرؤية العربية، ص43.

[4]– كتاب النقائض، نقائض جرير والفرزدق، 394/1. وديوان جرير، 1000/2 .

فالمنزل المتقادم لم يحلّ بعده وبعد أم سالم؛ فغيابه وغياب المرأة خاصّته عن الديار هو الذي أدى إلى إقفارها، وليس العكس أن الإقفار أدّى إلى الغياب، وحتّى العوامل الطبيعية التي اعتاد الشعراء أن يذكروا أثرها التدميري في الطلل عن قصدٍ، لم يشأ الشاعر أن يذكرها، فهو يرى أن الربيع أخطأ الديار ولم يتقصّد ما حلّ بها[1] : (الكامل)

أخطا الربيعُ بلادَهم فتيمّنوا ولحُبِّهِم أحْبَبْتُ كلَّ يماني

ومن هنا فالمشهد الطللي عند جرير في سياق الردّ، يتمثّل المشهد الكوني الخالد؛ حياةٌ، فموت، فبعثٌ للحساب، هذه معادلة الله عزّ وجل لكلّ مخلوقاته.

وأمّا مشهد الطلل، فتجربة إنسانية تزوّدنا بغير قليل من العِبَر، هي درسٌ نقرأ في تضاعيفه سيرورة الحياة وصيرورتها، إنّها تعظ وتربّي[2]: (الطويل)

أَقَمْنا وربَّثْنا الدّيارُ ولا أرَى كَمَرْبَعِنا بينَ الحَنِيَّيْنِ مَرْبَعا

فأخلاق الشاعر تربّت في ظلّ هذه المفارقة، إنّها معادلة عدم الاعتزاز بغير الله، وهي رسالة خفية يحاول أن يبثّها إلى خصمه الفرزدق ذلك الرجل المتكبّر المتعالي. فالطلل يبدو "كأنّه منبت ثقافة، منبت الوعي وإدراك الماضي في مضيّه واستمراره معاً، منبت الحاجة إلى تثبيت مركز الإنسان وسط الوجود عن طريق الكتابة، منبت إدراك قوّة الخلق التي يمكن أن يتمتّع بها الطلل.."[3]. وهذه هي الخيوط النفسية التي كان جرير يعتمدها ليشحذ نفسه، وهمّته فيغدو قادراً على الوقوف أمام خصمه. ولنا أن نتكشّف هذه الخيوط واحداً تلو الآخر؛ فمن ذكره رحلة الحياة وعقباتها الكثيرة [4]: (الطويل)

ألا حَيِّ أهلَ الجَوْفِ قبلَ العوائِقِ ومن قَبْلِ رَوعاتِ الحَبيبِ المُفارِقِ

إلى توقعه الحتميّ بنهايتها، ومآلها إلى زوال[5] : (الطويل)

غدًا باجتماعِ الحيِّ تُقضى لُبانةٌ وأُقْسِمُ لا تُقضَى لُبانَتُنا غَدا
إذا صدَع البينُ الجميعَ وحاولَتْ بقَوٍّ شماليلُ النوى أن تَبَدّدا
وأصبحَتِ الأجزاعُ ممَّن يَحُلُّها قِفاراً فما شاء الحَمامُ تَغَرَّدا
أجالتْ عليهنَّ الرّوامسُ بعدَنا دُقاقَ الحَصَى من كلِّ سهلٍ وأجْلدا

ومن بَعْدُ بعثها ونشورها في مشهدٍ آخر[6]: (الكامل)

ولقد أَراكِ وأنتِ جامعةُ الهوى نُثْني بعهدِكِ خيرَ دارِ مُقامِ

---

[5]– السابق، 890/2. وديوان جرير، 1009/2 .

1– كتاب النقائض، نقائض جرير والفرزدق، 824/2. وديوان جرير، 903/2. ربّتنا: أصلَحَتْ حالَنا، المربع: الموضع الذي أقام فيه القوم.

3– مصطفى ناصف، قراءة ثانية لشعرنا القديم، ص62.

[3]– كتاب النقائض، نقائض جرير والفرزدق، 779/2. وديوان جرير، 934/2. الجوف: جوف طويلع لبني تميم، العوائق: ما يعوق الإنسان من ملمّات الأمور.

[4]– السابق، 478/1–479. وديوان جرير، 848/2، وفيه (دِقاقَ). صدَعَ: فرّق، قوّ: موضع، الأجزاع: مفردها جِزْع، رملٌ لا نبات فيه، انظر: لسان العرب، مادة (جزع)، 597/1 .

[5]– السابق، 270/1. هذا البيت غير مثبت في نسخة الدّيوان.

فالجو النفسي المحيط بجرير حين نظمه قصيدته، يحتّم عليه تذكير المتكبّر المتجبّر أن لا فخر ولا حسب ولا نسب ينفعه، فالحياة لا تدومُ لأحد، وهذه النظرة دينية، متأثرة إلى حدٍّ كبير بنظرة القرآن الكريم إلى المتكبّر المتفاخر بحسبه ونسبه، ولهذا يجعل جرير من المشهد الطللي عِبرةً لخصمه عساهُ يتّعظ .

وارتبط المشهد الطللي عند جرير في سياق الردّ ((بالوادي))؛ فكثيراً ما اتّخذه رمزاً للديار، وكثيراً ما رسم دياره وادياً بين جبلين[1]: (الطويل)

كأنّ ديارًا بين أسنُمةِ النقا وبينَ هَذاليلِ النَّحِيْزَةِ مُصْحفُ

والوادي يقع على طرف نقيض مع الجبل، و يخالف معاني الشموخ والرفعة والسموّ والأنفة، والأصل الراسخ..فهو ملتقى السّيل وأقدام الجبل، ولكنّ هذا الوادي قادرٌ على أن يقف مجابهاً شموخ الجبال، كيف لا، وهو كالمصحف، ومسايله انتهت بالروضتين، ثمّ إنّ سيله ضم نوى ظمياء،... واجتماع هذه المعاني للوادي يؤكّد أن الشاعر اتّخذه معادلاً فنّياً لنفسه، وجرير لا يخجل من الإفصاح بمحبّته لهذا الوادي، فيدعو له، ويرى أنه سيصير ذا شان، مقصداً لمن يريد أن يرى ويسمع[2] : (الطويل)

ألا حبَّ بالوادي الذي ربّما نرى به من جميعِ الحيِّ مرأًى ومسمعا

فها هو ذا يقف أمام رجلٍ ذي مجدٍ، يحاول أن يطاوله، فإذا به يجد نفسه ينتصر عليه، أو يستطيع أن يعلو عليه على مرأى ومسمع الجميع، فيصفقون له تصفيقاً يملأ نفسه ويجلجل صداه في جنبات نفسه، فيسحره ذاك الهتاف، فيحاول أن يخفي ما يشعر به في قرارة نفسه من ضعةٍ أمام هذا المارد الجبار المتشامخ بأنفه كالطود، بل يحاول جاهداً أن يذيب ماضيه ، فيتخذ من الوادي رمزاً لنفسه، علّ السيل يطمس ذلك الماضي، ولهذا فإنّ أكثر ما يظهر من عوامل اضمحلال الطلل وتخريبه هو المطر، وليس أي مطر إنّه المطر الذي لا يبقي ولا يذر؛ فهو السِّجال المجلجل، وهو السِّجام المرتجز، والرّبابُ المطير، إنّه النجيّ هزِجُ الرواح، والديمةُ التي لا تُقلع[3]: (الكامل)

فسقاكِ حيثُ حلَلْتِ غيرَ فقيدةٍ هزِجُ الرَّواحِ وديمةٌ لا تُقْلِعُ

وقد استثمر جرير الوادي لتحقيق هدفه في الردّ على خصمه، فوضعه في أوضاع صورية أخرى، مقتبسة من القرآن الكريم، كنوع من الردّ على خصمه وإفحامه، فهو يستلهم قوله تعالى "فَأَعْرَضُواْ فَأَرْسَلْنَا عَلَيْهِم سَيْلَ العَرِمِ، وَبَدَّلْنَاهُم بِجَنَّتَيْهِم جَنَّتَيْن ذَوَاتَيْ أُكُلٍ خَمْطٍ وَأَثْلٍ وَشَيْءٍ مِّنْ سِدْرٍ قَلِيْل"[4]، ويقدّم من خلال الآية الكريمة عبرةً لمن يتعالى ولا يشكر يشكر الله على نعمه، كيف يستبدل بنعيمه فقراً وشحّاً، ففي الآية الكريمة أنّ ملوك اليمن كانوا في نعمةٍ وغبطةٍ في بلادهم وعيشهم واتساع أرزاقهم، وبعث الله تعالى إليهم الرسل تأمرهم أن يأكلوا من رزقه ويشكروه بتوحيده وعبادته، فأعرضوا عما أمروا به، فعوقبوا بإرسال السيل والتفرق في البلاد شذر مذر؛ إذ كان الماء يأتيهم من بين

---

[1]– كتاب النقائض، نقائض جرير والفرزدق ، 579/2. وديوان جرير، 928/2. أسنمة: موضع، النقا: ما استدقّ من الرمل، الهذاليل: ما استدقّ من الرّمل وطال، واحدها هُذْلول، النَّحيزة: موضع.

[2]– السابق، 825/2. وديوان جرير، 903/2.

[3]– السابق ، 965/2. وديوان جرير، 911/2. هزِج: غيم يأتي برعدٍ فيكثُر ماؤه، ديمة: المطر الخفيف الدائم.

[4]– سبأ/ 16.

جبلين، وتجتمع إليه –أيضاً– سيول وأمطار...، فتبدّلت الأشجار النضرة المثمرة يباساً وحطاماً، ولم يبقَ في هذا الوادي سوى بعض من أشجار الأثل والسدر[1].

وقد اعتمد جرير هذا التصوير القرآني، فصوّر وادِيَهُ –كوادي سبأ– روضتين غنّاءتين[2]: (الطويل)

وذا مَرَخٍ أحببْتُ من حُبِّ أهلهِ وحيثُ انتهتْ في الرّوضَتَيْنِ مسايِلُهْ

ويستمر حضور التصوير القرآني لوادي سبأ، بمن فيه، ومنهم بلقيس صاحبة سليمان..، ففي روضتي جرير ظمياء بصفتها رمزاً للمرأة التي تكتمل معها الحياة الرغيدة، تماماً كما كان في الوصف القرآني. يقول جرير[3] : (الطويل)

ألا أيُّها الوادي الذي ضمَّ سيلُهُ إلينا نوى ظمياءَ حُيِّيتَ واديا

فقد كانَ عامراً آهلاً بالنعمة والنعيم، لكنّه أقفر بفعل السّيل العرم :[4] (الطويل)

وأقفرَ وادي ثَرْمَداءَ ورُبّما تدانى بذي بَهْدا حُلولُ الأصارِمِ

فاستبدلت بأشجاره وخضاره، بعضاً من الأثل، وهنا لم يعد جرير يسمُ الوادي باسمه، وإنّما بما آلَ إليه[5]: (الكامل)

يا أَثْلَ كابةَ لا حُرِمْتَ ثرى الندى هل رامَ بعدي ساجرٌ فالأَجْرَعُ

ولهذا فالعوامل المدمّرة للديار في مشاهد جرير الطللية في النقائض تكاد تقتصر على المطر الراعد المستمر الغزير المنصب كالدلاء العظيمة، لكي يضمن لهذا الوادي الاضمحلال الذي ينشد، ولهذا ينحسر دور الرياح سوى كونها موجّهاً للغيوم الماطرة، على الرغم من أن هذا لا ينطبق على بقية طلالياته من غير النقائض! فقد استخدم جرير الوادي بما يخدم غرضه، فقلّب معناه، وأبرزه في معارض شتّى، فمنها ما كان معادلاً فنيّاً لنفسه، ومنها ما كان كذلك لخصمه، مذكّراً إيّاه بمصير أصحاب وادي سبأ، وهذا نابعٌ من إيمان جرير الراســـخ الذي أكدته معظم المصادر.

وهكذا فقد انعكس ما في ذهن الشاعر ووجدانه نظاماً معيّناً في مشاهده الطللية، ولم تكن تلك المشاهد إحياءً لمعاني الشعر الجاهلي وحسب على نحو ما رأى بعض النقّاد[6]، وإنّما كان تناول شاعر النقائض لمشاهد الطلل من حيث خدمتها لغرضه.

ثانياً. سياق البدء

أجمع معظم من وقف على حديث الطلل في النقائض على أنّ الفرزدق مرّ بالطلل مروراً سريعاً، يقول الدكتور شاكر الفحام: "وعانى الفرزدق ما درج الشعراء أن يستفتحوا به قصائدهم، ولكنّه لم يكثر إكثارهم. كان لا يستجيب له

---

[1]– انظر: الجامع لأحكام القرآن، تفسير القرطبي، 14/285–288.

[2]– كتاب النقائض، نقائض جرير والفرزدق، 2/630. وديوان جرير، 2/963. ذا مرخ: وادٍ في الحجاز.

[3]– السابق، 1/173، وديوان جرير، 1/75.

[4]– السابق، 1/395. هذا البيت غير مثبت في نسخة الدّيوان. ذي بهدا: وادي، الأصارم: بيوت متفرّقة، واحدها صِرْم.

[5]– السابق، 2/964. وديوان جرير، 2/910. الأثل: نبات، كابة: موضع، ساجر والأجرع: موضعان.

[6]– انظر: عبد المجيد زراقط، الشعر الأموي بين الفنّ والسلطان، ص140.

طبعه، فكان يضيقُ به، ويؤثر أن يمضي إلى غرضه دون أن يقف عنده، إنّ النسيب يتطلّب رقّة الألفاظ وعذوبتها، وحسن التشكّي والصبابة، وبثّ الأشواق...ولم يكن في طباع الفرزدق، وجفاء خلقه، ومتانة شعره ما يتيح له أن يقول فيه، فيحسن القول..."[1].

ولكنّ اللافت أنّ الفرزدق إذا ذكر الطلل، بكى واستبكى، وبثّ عواصف شعوره وصفاً وتصويراً –ولاسيّما– في سياق البدء؛ فقد قدّم بين يدي قصائده الناقضة سبعة مشاهد طللية، لا تقلّ قيمتها الفنية والوجدانية عن عيون الطلل فيما سبق. وصف فيها المنازل التي عفّتها الرياح، وتذكّر أيام عمرانها[2]: (الطويل)

عرَفْتُ بأعلى رائسِ الفَأْوِ بعدما مَضَتْ سنةٌ أيّامُها وشهورُها
منازلَ أَعْرَتْها جُبَيرةُ والتقَتْ بها الريحُ شرقيّاتُها ودَبورُها
كأنْ لم يُحَوِّضْ أهلُها الثورَ يُجتَنى بحافاتها الخَطْميُّ غضّاً نَضِيرُها

وكأنّه يستوحي رقّة ذي الرمة، فيختار الرياح الشرقية والدبور، عاملاً مدمّراً للطلل، يقول ذو الرّمة[3]: (الطويل)

تَصَابَيْتُ في أَطلالِ ميّةَ بعدَما نَبَا نَبْوةً بالعَيْنِ عَنْها دُثُورُها
بِوَهبَينَ أجْلى الحيُّ عنها وراوَحَتْ بها بعدَ شرقيٌّ الرّياحِ دَبورُها

وممّا لا شكّ فيه أنّ خيال ذي الرمة لا يكاد يفارق الفرزدق، وإنّك لتحسّ أنّ صوت ذي الرمة وبكاءه منثوران في مشاهده الطللية التي استهلّ بها نقائضه البادئة، منها قوله[4]: (الطويل)

فقد خِفْتُ من تذرافِ عينيَّ إثْرَها على بَصَري والعينُ يَعمى بصيرُها
تفجُّرَ ماءِ العينِ كلَّ عشيّةٍ وللشوقِ ساعاتٌ تَهيجُ ذكورُها

فالبكاء صفةٌ لازمة للشاعر في المشاهد السبعة، وهذه الرِّقة التي تبلغ حدّ البكاء، تبدو غريبةً نوعاً ما، كما تبدو مناقضةً لقوة شخصية الفرزدق، ولكنّها قد تكون صادرةً عن مشاعر حيّة ملكَتْ نفسه، ومن لا يعرف قصّته مع النَّوار؟ ثمّ قصصه مع الأسماء الواقعية لنساء أحببهنّ (جُبَيرة، مهدد..)، واللواتي أثّرن في حياته العاطفية تأثيراً كبيراً فبدا حضورهنّ لافتاً في لوحات مشهده الطللي[5]: (الوافر)

أقولُ لصاحبيَّ منَ التعزّي وقد نكَّبْنَ أكثبةَ العَقارِ
أعيناني على زفَراتِ قلْبٍ يَحِنُّ برامَتَينِ إلى النَّوارِ
إذا ذُكِرَتْ نَوارُ له استَهَلَّتْ مدامِعُ مُسْبِلِ العَبَراتِ جارِ

---

[1]– الفرزدق، ص84

[2]– كتاب النقائض، نقائض جرير والفرزدق، 513/1–514. وديوان الفرزدق، ص313. رائس: فم الوادي، الفأو: متّسع الوادي، أعْرَتْها: حلّتْها، الدّبور: الرّياح بين الشمال والجنوب، يحوّض: يجعلونه حِياضًا، الثور: مجتمع الماء، الخطميّ: نبات.

[3]– ديوان ذي الرمة، 220/1.

[4]– كتاب النقائض، نقائض جرير والفرزدق، 515/1. وديوان الفرزدق، ص314.

[1]– كتاب النقائض، نقائض جرير والفرزدق، 231/1–232. وديوان الفرزدق، ص304–305.

وقد يتمادى به شوقه وحنينه، فينتقل إلى ناقته التي تشاركه تباريحَ النوى[1]: (الطويل)

تحِنُّ بزوراءِ المدينةِ ناقَتي حنينَ عَجولٍ تبتغي البوَّ رائمِ

وهذه المشاهد الطللية كانت –أيضاً– فرصةً للفرزدق ليرضي نوازعه الفنية وميوله، فيضمن للنقيضة من عناصر الجمال ما يوفي بها على الغاية التي يرتضيها، خصوصاً أنّ من حكم بينه وبين جرير في النقائض، قد قضى بتفوّق جرير في النسيب، وقد كان راضيًا عن هذا الحكم، لكنّ شموخه واعتداده بنفسه، ربما حدوا به أن يستهل–وإن بعضاً من نقائضه– بالمشهد الطللي، فيجيد كما أجاد من سبقه، ولْنَسْتمِعْ إليه يقول[2]: (المتقارب)

عرَفْتَ المنازلَ من مَهْدَدٍ كوحي الزَّبورِ لدى الغَرْقَدِ
أناختْ بهِ كلُّ رجّاسةٍ وساكبةِ الماءِ لم تَرْعُدِ
فأبلَتْ أواريَّ حيثُ استطافَ فلوٌّ الجيادِ على المِرْوَدِ
برى نؤيَها دارِجاتُ الرياحِ كما يُبْتَرى الجَفْنُ بالمِبْرَدِ
ترى بينَ أحجارِها للرمادِ كنفْضِ السّحيقِ منَ الإثْمِدِ

وقد استشعر جرير هذا التفوّق، فثارت غيرته عندما رأى إجادة الفرزدق في المشهد الطللي، فما كانَ منه إلّا أن نصح الفرزدق –متهكّمًا– أن يعدلَ عن هذا الغرض، ويعود إلى ثأره، وكأنّ جريرًا كان يخاف أن يُضاف المشهد الطللي إلى سجلّ الفرزدق الحافل في النقائض. فيقول[3] : (المتقارب)

فهلّا ثأرْتَ ببنتِ القُيونِ وتتركُ شوقًا إلى مَهْدَدِ

ثمّ إنّ الفرزدق كان يقول في أسى وأسف واصفًا طبعه وطبع جرير: "ما أحوجه مع عفّته إلى صلابة شعري، وما أحوجني مع فسوقي إلى رقّة شعره"[4]. فهو يريد أن يتربّع على سلطان الشعر، كما كان الولاة والخلفاء ينشدون السلطان السياسي ويبذلون في سبيل ذلك كلّ غالٍ ورخيص؛ وليس صراعه مع خصمه جرير على الحياة والسلطان، سوى انعكاس لبيئةٍ يتهالك أهلها على السلطان[5].

ومن هنا يمكن القول إنّ الفرزدق، قد استفتح طائفةً من قصائده بالمشهد الطللي، فأطال القول لقوّةٍ عاطفيةٍ استبدّت به، أو نزعةٍ فنّية دعته لإثبات مقدرته، وتفوّقه على خصمه جرير.

أما جرير في نقائضِه، ولاسيّما البادِئة منها، فقد كان أميناً للبيئة البدوية، حريصاً على نثر مفرداتها ومعانيها في معظم مشاهده، ولاسيّما الأطلال، فهو ابن البادية، عاش فيها حيناً من الزمن، ثمّ انتقلَ إلى البصرة[6]، المدينة التي ارتقى

---

[2]– السابق، 343/1. وديوان الفرزدق، 610.

[3]– السابق، 787/2–788. وديوان الفرزدق، ص100. الغَرْقَد: ضربٌ من الشجر، خضرته في الشتاء والصّيف، رجّاسة: سحابة راعدة. فلوّ: المَهر، المِروَد: حديدةٌ يُشَدّ بها حبل الفرس، فيدور حيثُ استدار، دارجات: ما درج منها فجرى، الجَفن: جَفْنُ السّيف، السّحيق: المسحوق، الإثمد: حجر يُتّخذُ منه الكُحْل، انظر: لسان العرب، 493/1، مادة (ثَمد).

[4]– السابق، 800/2، وديوان جرير، 844/2. القُيون: مفردها قَيْن؛ الحدّاد والصّانع.

[5]– أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، 12/8.

[5]– انظر: محمّد نجيب البهبيتي، تاريخ الشعر العربي حتّى آخر القرن الثالث الهجري، ص141.

[2]– انظر: الأغاني، 17/8–21، وانظر: نعمان محمد أمين طه، جرير حياته وشعره، ص181.

ارتقى فيها الحِجَاج، وارتقى معها شعر جرير، فعلت مكانته حتّى إنّه استطاع أن يجالسَ ذلك العاتية الذي كان يفرقُ منه، إلّا أنّ هذا الانتقال المفاجيء ونوره الذي يُعشي الأعين، لم ينل من بداوة هذا الشاعر، لا من حيثُ المعاني ولا المباني. مع أنّ جريراً لم يبدأ سوى ست نقائض بالطلل من أصل خمس عشرة نقيضةً، وهذه نسبة ضئيلة بالقياس إلى سياق الردّ الذي رأينا أنّه كان أحوج إليه لما له من وظيفة تطهيرية، وفنية في أبعاد النقيضة.

ويختلف المشهد الطللي عند جرير في سياق الردّ عنه في سياق البدء؛ فلا واديَ كواديه، ولا سقيا كسقياه، بل إنّه في سياق البدء لا يعدو كونه يعيد ما قاله قبله من الشعراء، فيهتف كما هتفوا محيّياً الديار، سائلاً عن أصحابها (لمن الديار)، واصفاً ما حلّ بها بفعل الروامس والأرواح والقطر التي أصابت الطلل أعصراً وأعصرا، فأفاضت الأحزان والآلام دموعه، وكأن في عينيه قذًى من حبّ فلفل، هيّج العين فأثار الدّمع[1]: (الطويل)

أمن عهْدِ ذي عهدٍ تفيضُ مدامعي كأنّ قذى العَيْنَينِ من حَبِّ فُلْفُلِ

فكأنّه يستلهم امرأ القيس من بعيد، مع تباين وظيفة حبّ الفلفل في البيتين، يقول امرؤ القيس[2]: (الطويل)

ترى بَعْرَ الأرامِ في عَرَصاتِها وقِيعَانها كأنّهُ حبُّ فُلْفُلِ

وهنا نجد الفنية العالية لصورة جرير؛ ففي حين أنّ طرفي التشبيه عند امرئ القيس حسّيان (بعر الأرام)=(حب الفلفل)، فإنّ جريرًا اشتغل على تبيين أثر حبّ الفلفل في العينين، والحرقة التي يخلّفها، فشبهها بحرقته لدى وقوفه بالطلل، ولنا أن نتخيّل مدى تأثير حبّ الفلفل من الحرارة، كحرارة ما يشعر به تجاه الديار...كيف لا وحبّه للديار جزءٌ لا يتجزّأ من حبّ من سكن الديار[3]: (الوافر)

ألا حيِّ الدّيارَ بسُعْدَ أنّي أحبُّ لحبِّ فاطمةَ الدّيارا

وها هو ذا يبكي –كما بكى من سبقه– الدّيار، ويتحسّر على شبابه الآفل؛ فقد اشتعل رأسه شيباً، و لم يبقَ من المرأة (رمز الحياة والنماء) سوى الذكرى. فحاله كحال تلك الديار الخالية الخاوية[4]: (الطويل)

ذكرتُ وِصالَ البِيضِ والشيبُ شائعُ ودارُ الصِّبا من عهدهنّ بلاقعُ

فلم يكن جرير في سياق البدء يحتاج إلى ذلك الزخم العاطفي الذي استثمره في سياق الردّ، ولم يكن مقيّداً بمعانٍ معيّنة لينقض المعاني التي جاء بها الفرزدق وغيره، فيفسد ما ادّعاه عليه خصمه.

الخاتمة، والنتائج

برز الطلل لدى جرير والفرزدق بأبعادٍ ودلالاتٍ جديدةٍ، ابتعدت عن المفهوم المادي المجرّد للمكان إلى المفهوم المجازي؛ فالشاعر قد انتقل من موقف الواصف الذي يُخبِر ويرسم ما كان وما تحقّق إلى موقف الكاشف المغيّر؛ فلم يكن موقف الشاعرَين من الطلل متأثّراً إلى حدّ كبير بالموروث الثقافي المتمثّل بالالتفات نحو الماضي الذي ينتسب إليه

[3]– كتاب النقائض، نقائض جرير والفرزدق، 706/2. وديوان جرير، 945/2.

[4]– ديوان امرئ القيس، ص8.

[5]– كتاب النقائض، نقائض جرير والفرزدق، 249/1. وديوان جرير، 886/2. سُعْد: موضع.

[1]– كتاب النقائض، نقائض جرير والفرزدق، 685/2. وديوان جرير، 920/2.

النصّ الشعري، بل إنّنا نجد أن شاعر النقائض رسم المكان وهيّأه لكي يبدو فيه المهجوّ بملامحه السلبية، أو المفتخِر بملامحه الإيجابية نصب أعين المتلقّي، متحرّكاً في أطلاله هنا وهناك.

وقد تفوّق جرير على الفرزدق في المشهد الطللي كمّاً ونوعاً، فقد فاق جرير الفرزدق في عدد المشاهد الطللية، كما أنّ بنية المشهد الطللي عنده، خرجت من حيّزها التقليدي، فكانت بنيةً حيّةً، تضافرت كلّ الأجزاء فيها، وتضمّخت بنبض الشاعر وانفعالاته العاطفية وأفكاره الداخلية، فعبّرت بذلك عن موقفٍ أدبيّ اتّخذه الشاعر في بداية نقائضه، وأكمل مبرهناً عليه من خلال بناء النموذج الأعلى مفتخراً، والنموذج الأدنى هاجياً.

أمّا الفرزدق، فكان له موقفٌ أدبيٌّ آخر؛ إذ إنّه بدأ فصول نقائضه بالمشهد الطللي لحاجةٍ في نفسه يحدوها إحساسٌ صادقٌ نبيل يعيشه، أو لغايةٍ فنيّةٍ أراد بها أن يثبت تفوّقه على خصمه جرير بالنسيب، ويدحض أراء كلّ من قضى لجرير عليه، وهم كُثُر. فالنقائض عامةً كانت تتازعاً على زعامة الشعر، وهي صدىً وانعكاس للصراع على السّلطان الذي ترك أثَرَهُ في الشعر.

وقف هذا كلّه وراء استنفار مفردات المشهد الطللي، ولم تمنع الصفة التقليدية لبعض المعاني أو الصور من أن يحقق كلٌّ من الشاعرين استقلاله الشخصي. وقد جاءت مواد المشهد الطللي في نقائض جرير والفرزدق ذات دلالات تختلف عن تلك التي وُضِعَت لها اتّفاقاً، فقد برع الشاعران –ولاسيّما– جرير في تغيير هذه المواد، وتشكيلها حسبما يتطلّبه الموقف الانفعالي.

وكانت النقائض عودةً إلى الماضي، وإحياءً لأيّام الجاهلية، ورافقت العودة في المعنى عودةً في المبنى؛ فكثيرًا ما بُنِيَتْ النقائض على نمط أبنية الجاهلية، فكان المشهد الطللي حاضرًا فيها، وإن يكن جرير أكثر أمانةً لهذا المشهد من الفرزدق، نظرًا لأنّ هذا المشهد شكّل رديفًا شخصيًا له في نقائضه، فكانت العودة إلى الماضي والطلل قوّةً يشحذ نفسه بها قبل أن ينطلق، إنّها كالسهم يعادُ به إلى الوراء، ليمضي بقوّةٍ شديدةٍ، ويصيبَ هدفَه في الصميم. ثمّ إنّ أحاديث الطلل عند جرير –ولاسيّما– في سياق الردّ كانت بمنزلةِ عبرةٍ مستَخلَصةٍ من إيمانٍ عميق، يقدّمها لخصمه الفرزدق، مذكّرًا إيّاه أنّ فخره واعتزازه بحسبه ونسبه، لن يفيداه في شيء؛ فالحياةُ إلى زوال، والحساب على الأبواب، ولا أب ينفع لك ولا مال. تيمّناً بقوله تعالى: "وَمَا أَمْوَالُكُمْ وَلَا أَوْلَادُكُمْ بِالَّتِي تُقَرِّبُكُمْ عِنْدَنَا زُلْفَى"[1].

[1]– سبأ/37

المصادر والمراجع

القرآن الكريم

1- ابن جعفر، قدامة. *نقد الشعر*. تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، لبنان.

2- ابن عبد ربّه الأندلسي. *العقد الفريد*. تحقيق مفيد محمد قميحة، الطبعة الأولى، دار الكتب العلمية، لبنان، 1983.

3- ابن قتيبة. *الشعر والشعراء*. تحقيق: أحمد محمد شاكر، الطبعة الثانية، دار المعارف، القاهرة، 1967.

4- ابن منظور. *لسان العرب*. مراجعة وتدقيق: د.يوسف البقاعي؛ ابراهيم شمس الدّين؛ نضال علي، الطبعة الأولى، منشورات مؤسسة الأعلمي، بيروت، 2005 .

5- أبو عبيدة، معمر بن المثنّى. *كتاب النقائض (نقائض جرير والفرزدق)*. باعتناء المستشرق الإنكليزي: أنتوني أشلي بيفان، طبع في مدينة ليدن المحروسة، مطبعة بريل، 1905-1908 . (أعادت طبعه بالأوفست مكتبة المثنّى ببغداد).

6- الأصفهاني، أبو الفرج. *الأغاني*. دار الكتب، القاهرة، 1961 .

7- امرؤ القيس. *ديوان امرئ القيس*. تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم، الطبعة الثالثة، دار المعارف، مصر، 1969.

8- البهبيتي، محمّد نجيب. *تاريخ الشعر العربي حتّى آخر القرن الثالث الهجري*. دار الكتب المصرية، القاهرة، 1950.

9- جرير. *ديوانه*. تحقيق د.نعمان محمد أمين طه، دار المعارف، مصر، 1969-1971.

10- ذو الرّمة. *ديوان ذي الرّمة*. حقّقه وقدّم له وعلّق عليه عبد القُدّوس أبو صالح، الطبعة الأولى، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، مطبعة طربين، 1972-1973.

11- زراقط، عبد المجيد. *الشعر الأموي بين الفن والسلطان*. الطبعة الأولى، دار الباحث، بيروت، 1983 .

12- الشايب، أحمد. *تاريخ النقائض في الشعر العربي*. الطبعة الثالثة، دار الاتحاد العربي، مصر، 1966 .

13- ضيف، د.شوقي. *التطوّر والتجديد في الشعر الأموي*. الطبعة الثالثة، دار المعارف، مصر، 1965.

14- طه، نعمان محمد أمين. *جرير حياته وشعره*. الطبعة الأولى، دار المعارف، مصر، 1968 .

15- الفحّام، شاكر . *الفرزدق*. الطبعة الأولى، دار الفكر، دمشق، 1977 .

16- الفرزدق، همام بن غالب. *ديوانه*. شرحه وضبطه وقدّم له علي فاعور، الطبعة الأولى، دار الكتب العلمية، بيروت، 1987م.

17- القرطبي، شمس الدين. *الجامع لأحكام القرآن(تفسير القرطبي)*. تحقيق أحمد البردوني؛ ابراهيم أطفيش، الطبعة الثانية، دار الكتب المصرية، القاهرة، ج14، 1964 .

18- كمّوني، سعد. *الطلل في النصّ العربي، دراسة في الظاهرة الطللية مظهراً للرؤية العربية*. الطبعة الأولى، دار المنتخب العربي، بيروت، 1999.

19- ناصف، د.مصطفى. *قراءة ثانية لشعرنا القديم*. الطبعة الثانية، دار الأندلس، بيروت-لبنان، 1981.

20- هلال، محمد غنيمي هلال. *الموقف الأدبي*. الطبعة الأولى، دار العودة، بيروت، 1977.