

جامعة النجاح الوطنية

كلية الدراسات العليا

الإبداع والتلقي في الشعر الجاهلي

إعداد

محمد ناجح محمد حسن

إشراف

الدكتور إحسان الديك

قُدمت هذه الأطروحة استكمالاً لمتطلبات درجة الماجستير في اللغة العربية، بكلية

الدراسات العليا في جامعة النجاح الوطنية في نابلس، فلسطين.

الإبداع والتلقي في الشعر الجاهلي

إعداد

محمد ناجح محمد حسن

نوقشت هذه الأطروحة بتاريخ: 2004/2/25م، وأجيزت.

أعضاء لجنة المناقشة

التوقيع

1 — د. إحسان الديك؛ رئيساً.

2 — أ. د. إبراهيم الخواجا؛ ممتحنا داخليا.

3 — أ. د. حسن السلوادي؛ ممتحنا خارجيا.

الإهداء

إلى وطني الغالي..

الذي منحني العزم والقوة لإتمام هذا العمل..

الشكر

أَتَقَدِّمُ بِوَافَرِ شُكْرِي وَامْتِنَانِي، إِلَى أَسْتَاذِي الْمَشْرِفِ الدُّكْتُورِ إِحْسَانَ الدِّيكِ، صَاحِبِ الْفَضْلِ فِي إِرْشَادِي إِلَى هَذَا الْمَوْضُوعِ، وَمُسَاعَدَتِي لِإِتْمَامِهِ، وَأَشْكُرُ أَيْضًا جَمِيعَ أَسَاتِذَتِي فِي قِسْمِ اللُّغَةِ الْعَرَبِيَّةِ، وَالْأَسَاتِذَةِ أَعْضَاءَ لَجْنَةِ الْمُنَاقَشَةِ، وَكُلَّ مَنْ أَسَدَى لِي نَصْحًا أَوْ عَوْنًا، لِاسْتِكْمَالِ هَذَا الْبَحْثِ وَمُنَاقَشَتِهِ.

فهرس المحتويات

الموضوع	الصفحة
الإهداء	ت
الشكر	ث
الملخص	خ
المقدمة	1
التمهيد	5
- الإبداع من خلال علم النفس	6
- الإبداع من خلال نظرية الإلهام	10
- آراء النقاد العرب في عملية الإبداع الفني	14
- نظرية التلقي	21
الفصل الأول: الإبداع الشعري في العصر الجاهلي	28
المبحث الأول: التفسير الجاهلي لعملية الإبداع	29
_ أولا: شياطين الشعراء	30
1- حضور الجن في العقلية العربية وعلاقاتهم المباشرة بهم	30
2- الجن والشعر	37
_ ثانيا: الإطار الفني والاكتساب في الفكر الجاهلي	49
- المبحث الثاني: الشعر والكهانة	58
- المبحث الثالث: الشعر الجاهلي والسحر	68
- المبحث الرابع: مصادر الإبداع في الشعر الجاهلي	75

الموضوع	الصفحة
-أولاً: الطبيعة	75
_ ثانياً: مجالس اللهو والخمر	93
_ ثالثاً: الحروب والأيام الجاهلية	98
الفصل الثاني: دوافع الإبداع الشعري في العصر الجاهلي	101
- المبحث الأول: دور اللاشعور الجمعي في الإبداع الشعري الجاهلي	102
_ النماذج الأصلية في الشعر الجاهلي	107
_ اللاشعور الجمعي في لوحات الطلل	119
_ اللاشعور الجمعي في لوحات الغزل	124
_ اللاشعور الجمعي في لوحات الرحلة	129
- المبحث الثاني: دور الدين والأسطورة في الإبداع الشعري الجاهلي	134
- المبحث الثالث: دور التجربة الصعبة في الإبداع الشعري الجاهلي	153
الفصل الثالث: التلقي في الشعر الجاهلي	173
- المبحث الأول: دور المتلقي الجاهلي في عملية الإبداع	174
- المبحث الثاني: صلة المتلقي بالمبدع	198
- المبحث الثالث: دور المتلقي في تحديد موضوعات القصيدة الجاهلية	220
- المبحث الرابع: غنائية الشعر الجاهلي والتلقي	234
- الخاتمة:	244
- قائمة المصادر والمراجع والدوريات:	248
- الملخص باللغة الإنجليزية	B

الملخص

الإبداع والتلقي في الشعر الجاهلي

إعداد: محمد ناجح محمد حسن

إشراف: د. إحسان الديك

جامعة النجاح - نابلس - فلسطين

2003

يعالج هذا البحث قضيّتي الإبداع والتلقي في الشعر الجاهلي، معتمدا على الدراسات التي تناولت قضية الإبداع الفني بشكل عام، ويعتمد كذلك على نظرية التلقي الحديثة، في محاولة لتطبيق بعض أصولها على الشعر الجاهلي. ويتضمن البحث تمهيدا وثلاثة فصول، يضع التمهيد الأساس النظري الذي يعتمد عليه البحث، حيث يتناول مسألة الإبداع الفني، من خلال المناهج المفسرة بشكل موجز، كالمنهج النفسي، ونظرية الإلهام وآراء النقاد العرب في عملية الإبداع. ويتناول التمهيد أيضا نظرية التلقي التي نشأت في ألمانيا، في أواخر الستينيات، بإيراد أهم خطوطها العريضة.

ويتناول الفصل الأول الإبداع الشعري في العصر الجاهلي، فيعرض لنظرة الجاهليين أنفسهم إلى الإبداع الشعري، وكيفية تفسيرهم له فنجد هذا التفسير قد ارتبط عندهم بزمنين مختلفين، الزمن الأول: ارتبط فيه هذا التفسير بالوحي، والإلهام، والآلهة، فيما عرف بشياطين الشعراء، حيث كان الشعر لا يزال محافظا على الهالة الدينية القديمة، المرتبطة بالكهانة، والتعاويذ، والابتهالات الدينية، واستمر وجود هذه الفكرة التي أخذت بالضعف تدريجيا، حتى العصور الإسلامية الأولى. والزمن الثاني: وهو المرحلة التي بدأ الشعر فيها يفقد قداسته، وهالته الدينية، مع بقاء جذورها حاضرة، ونجد الجاهليين في هذه المرحلة يلجأون في تفسير إبداعهم إلى قضية

الاكتساب، وتعلم الخبرات الشعرية من السابقين، وهذا في ظاهره يبدو فكراً متناقضاً، لولا وجود مرحلتين متداخلتين، في النظرة إلى الشعر في ذلك العصر.

ويتضمن الفصل الأول أيضاً تفاصيل علاقات العرب مع الجن، إضافة إلى دراسة موضوعي الكهانة والسحر وعلاقتهما بالشاعر الجاهلي، فيظهر ارتباط الشعر الجاهلي بالكهانة والسحر، في مرحلة من المراحل القديمة، التي امتدت جذورها إلى مراحل متأخرة في ذلك العصر، يثبت ذلك الكثير من الأخبار، والأشعار، والقصص، إضافة إلى التشابه في العديد من الأمور، بين الشاعر من جهة، وبين الكاهن والساحر من جهة أخرى، ليس أدل على ذلك من اقتران الشعر بالسحر، في مواضع عدة في القرآن الكريم. وينتهي الفصل بعرض أهم مصادر الإبداع في العصر الجاهلي. حيث نلاحظ أن المصادر التي استقى منها الشاعر الجاهلي إبداعه، كثيرة ومتنوعة، وربما تكون الطبيعة، ومجالس اللهو والخمر، والحروب، من أهم مصادر الإبداع بالنسبة للشاعر الجاهلي، لما يحمله كلٌ من هذه المصادر من خصوصية، ترتبط بالديانات الجاهلية من جهة، وبالأعراف والتقاليد من جهة أخرى

أما الفصل الثاني، فيتناول الدوافع المؤثرة في الإبداع الشعري الجاهلي، وبما أن المؤثرات في عملية الإبداع الشعري كثيرة لا حصر لها؛ فقد تم التركيز على أكثرها تأثيراً في إبداع الشاعر الجاهلي، حيث تضمن الفصل اللاشعور الجمعي، وتأثيره في عملية الإبداع، وتتبع بعض الأمثلة الأصلية في العصر الجاهلي لإثبات دور اللاشعور الفاعل في عملية الإبداع، وتضمن الحديث عن اللاشعور تتبع حضوره في لوحات الطلل والغزل والرحلة، وتفسير بعض الصور والألفاظ المكررة في هذه اللوحات من خلاله، وبعد اللاشعور الجمعي عُرض دور الدين والأسطورة في الإبداع الشعري الجاهلي، وحُصرَت أنواع الأساطير التي يمكن أن نجد لها صدى في الشعر، ومُثِّل على كل نوع، مع الإشارة إلى بعض الدراسات التي تناولت هذا الشعر، مستندة

على المنهج الأسطوري، وتبين في هذا الفصل أن الأسطورة (الدين) قد تدخلت في دفع الإبداع الشعري الجاهلي، وظهر هذا الإبداع في ثلاثة أشكال: الأول: أساطير تعبر عنها نماذج بدائية، أو أصلية، وصلت عن طريق اللاشعور الجمعي، والثاني: أساطير ومعتقدات يمارسها الجاهليون، ويؤمنون بها، وقد وظفها الشعراء لخدمة مواقف معينة في إبداعهم، والثالث: أساطير ومعتقدات، تدخل في الإبداع الشعري الجاهلي، لتتقل حضورها الفعلي المباشر، باعتبارها معتقدا يؤمن به الشاعر، أي لا يمكن اعتبار وجودها في الشعر توظيفاً.

وختم الفصل الثاني بالحديث عن دور التجربة الصعبة في ردد الإبداع الشعري الجاهلي، وقد عرض الباحث أنواع هذه التجارب، واستنتج من خلالها أن الشاعر الجاهلي قد عاش حياة معقدة، مليئة بالتجارب الغنية المؤثرة، ويمكن للباحث أن يميز نوعين من التجارب الدافعة للإبداع في ذلك العصر، الأول: يتمثل في التجارب العامة التي يعيشها الجاهليون في حياتهم، وهي تتكرر عند معظم الشعراء، ومصدرها العلاقات الاجتماعية، والممارسات اليومية المختلفة، والثاني: يتمثل في التجارب الخاصة بالشاعر، المرتبطة به ارتباطاً وثيقاً، حيث تؤثر في أدوار حياته الرئيسية بشكل مباشر، ويمكن وصفها بالتجربة الخصبة.

وتناول الفصل الثالث موضوع التلقي في الشعر الجاهلي، واستعان فيه الباحث بنظرية التلقي الحديثة، وآراء النقاد العرب، وما أوردوه من ملاحظات بناءة في ثنايا كتبهم النقدية، وبُدىء الفصل بالحديث عن دور المتلقي الجاهلي في عملية الإبداع، باعتباره دافعاً لها من جهة، ومشاركاً فيها من جهة أخرى، فظهر أن المتلقي الجاهلي لعب دوراً أساسياً في عملية الإبداع الشعري، وأن دوره لم يقف عند المبدأ الذي يعتبر وجود المتلقي أصلاً، سبباً رئيساً في الإبداع، بل تجاوز ذلك، إلى مشاركة الشاعر في إنتاج قصيدته بعدة طرق، مثل فرضه للقيود المتعددة

على الشاعر، وإلزامه بإيجاد القارئ الضمني في نصه، حتى غدا المتلقي الجاهلي مشاركا فعليا للشاعر، لا يقل شأنًا عن المتلقي في العصور الأدبية اللاحقة.

وتضمن الفصل عرضا لصلة المتلقي بالمبدع في المجتمع الجاهلي فتبين أن علاقتهما تحددت، عن طريق النص الشعري من جهة، وعن طريق التواصل الاجتماعي من جهة أخرى، وتمثلت العلاقة الاجتماعية، بالنظرة إلى الشاعر من خلال مكانته الكبيرة في المجتمع، ومن خلال طبيعة المتلقي الجاهلي، الذي تمثل بالمتلقي الخاص تارة، والمتلقي العام تارة أخرى، وتمثل الأول بالملوك، ورؤساء القبائل، وأصحاب الجاه والمكانة، ومثل الثاني عامة الناس من أبناء المجتمع الجاهلي.

وتضمن الفصل بعد ذلك عرضا موجزا لدور المتلقي في تحديد الموضوعات والأغراض الشعرية التي تضمنتها القصيدة الجاهلية، فتبين أن المتلقي قد ساهم مساهمة مباشرة، في تحديد موضوعات القصيدة الجاهلية، وأغراضها المختلفة، فعلاقة الفنان الشاعر بالمجتمع المتلقي، تفرض عليه أن ينتج ما يناسب أفق توقع الأخير، وانتظاراته في مختلف النواحي المتعلقة بالعمل الأدبي.

وخُتم الفصل بموضوع الغنائية في الشعر الجاهلي، الذي يعتبر شعرا غنائيا بالدرجة الأولى، فهو قابل للتلحين والغناء، وقد شاع غناؤه على أسنة القيان منذ أقدم العصور الجاهلية،، ويبدو أن ارتباط الشعر الجاهلي بالغناء يعود إلى أقدم الأزمنة، التي عُرف فيها الشعر، حين كان الغناء ابتهالات وأدعية دينية، تقدم إلى الآلهة، واستمر ارتباط الغناء بالشعر إلى العصور اللاحقة، خاصة وأن الشعر الجاهلي قد اعتمد على الرواية الشفهية في انتقاله بين الناس، ومن جيل لآخر، والغناء من أهم العوامل المساعدة على الحفظ، والثبات في الذاكرة، إضافة إلى دوره الكبير في جذب نفس المتلقي للاستمتاع بالشعر وتذوقه.

وقد أفاد الباحث في هذا البحث من مجموعة من الدراسات والأبحاث، التي كان لها فضل كبير في إثرائه، لعل أهمها دراسة الدكتور مصطفى سوييف: الأسس النفسية للإبداع الفني "الشعر خاصة"، ودراسة الدكتور نصرت عبد الرحمن: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، ودراسة الدكتورة ريتا عوض: بنية القصيدة الجاهلية "الصورة الشعرية لدى امرئ القيس"، ودراسة ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ودراسة الدكتور محمد المبارك: استقبال النص عند العرب. إضافة إلى محاضرات الدكتور إحسان الديك، وأبحاثه وتوجيهاته التي ساهت في إثراء البحث وإتمامه.

المقدمة

تعتبر دراسة الإبداع والتلقي للأدب من أصعب الدراسات النقدية في العصر الحديث، لما يتسم به فعلا الإبداع والتلقي - و بخاصة الإبداع- من ارتباط بدواخل النفس الإنسانية، التي يصعب الدخول إلى أعماقها وفهم عملياتها النفسية الداخلية، مما يعرقل فهم دوافعها للإبداع، أو فهم الكيفية التي تقبل بها إلى التلقي. ويزيد الأمر تعقيدا، حاجة هذه الدراسة إلى الاختبارات التجريبية الحية مع المبدعين والمتلقين على حد سواء، وهذا يحتاج إلى القدرة التحليلية، والإلمام بالدراسات النفسية المختلفة، ولعل إتمام مثل هذه التجارب الفعلية أمر من المستحيل تطبيقه، إذا كانت ستتناول أدب عصر مضى وانتهى منذ زمن سحيق مثل العصر الجاهلي، مما يزيد الأمر صعوبة، ويكثر من الأخطاء في الاستنتاجات، لأن الاعتماد سيقصر على الأخبار التاريخية والأدبية عن المبدعين والمتلقين في العصر الذي ستتم دراسته.

وقد تعرض العديد من الدارسين لدراسة عملية الإبداع الفني، وماهيتها، وتفسيرها، وتعرضوا كذلك لدراسة الإبداع وعناصره، عند أحد الشعراء المعاصرين أو شعراء العصور السالفة، وكانت المناهج النفسية تهتم بدراسة فعل الإبداع، باعتباره ظاهرة نفسية بشكل عام، في معظم الأحيان، وتختص الدراسات النقدية التي تفيد من المناهج المتعددة، بدراسة الإبداع عند شاعر أو عصر معين. وكما اهتمت الدراسات النقدية قديما وحديثا، بموضوع الإبداع الفني، فقد اهتمت أيضا بدراسة عملية التلقي ودورها البارز في عملية الإبداع، نلمح ذلك متناثرا في ثنايا الكتب النقدية القديمة، إلى أن أصبحت دراسة التلقي موضوعا منظما، تبنته مدارس نقدية

خاصة به، أفضت إلى ظهور نظرية التلقي الحديثة، حيث أصبح التلقي يدرس باعتباره علما، ويتناول الشعر والأدب في العصور المختلفة.

وبسبب عدم وجود دراسة في موضوع الإبداع أو التلقي بين دفتي كتاب؛ تتناول الشعر الجاهلي بشكل عام، ولأن الشعر الجاهلي نبع الشعر العربي كله، لذا رأيت نفسي مشدودا إلى دراسة هاتين الظاهرتين في عصر هو من أهم عصور الأدب العربي على الإطلاق، مستعينا بكثير من الملاحظات والأخبار المتناثرة حول الموضوع، في كتب النقد والأدب عند النقاد القدماء و المحدثين، كما يعتمد البحث على الدراسات التي تناولت الإبداع بشكل عام، وكذلك على نظرية التلقي الحديثة، في محاولة لتطبيق بعض أصولها ومصطلحاتها على الشعر الجاهلي، وتجدر الإشارة إلى أن دراسة موضوع الإبداع والتلقي في العصر الذي نعيش فيه، تختلف تماما عن دراسة ذلك في العصر الجاهلي، بسبب بعد ذلك العصر، وقلة الأخبار المفصلة حول الشعراء، ونظرتهم الفعلية إلى عملية الإبداع، وكذلك قلة معرفتنا بالمتلقي، وكيفية تعامله مع الشعر والأدب، مما يضعف من قوة النتائج وصحتها، إذا قورنت بنتائج الدراسات المتناولة للموضوع نفسه في العصر الحديث، أو لشاعر معاصر. ولكن الغرض من الدراسة يتمثل في الوصول إلى نتائج منطقية، تكون بمثابة قاعدة متواضعة، يمكن الانطلاق منها إلى دراسة أشمل، وأكثر دقة وتفصيلا.

وقد قسمت البحث إلى تمهيد وثلاثة فصول، يضع التمهيد الأساس النظري الذي يعتمد عليه البحث، حيث يتناول مسألة الإبداع الفني من خلال المناهج المفسرة بشكل موجز، كالمنهج النفسي، ونظرية الإلهام وآراء النقاد العرب في عملية الإبداع. ويتناول التمهيد أيضا نظرية التلقي التي نشأت في ألمانيا، في أواخر الستينيات، بإيراد أهم خطوطها العريضة.

ويتناول الفصل الأول الإبداع الشعري في العصر الجاهلي، فيعرض لنظرة الجاهليين أنفسهم إلى الإبداع الشعري، وكيفية تفسيرهم له، نجد ذلك في أشعار الشعراء أنفسهم، حيث ربطوا الإبداع بالإلهام وشياطين الشعراء تارة، وبالاكتساب والخبرات الشعرية، والاطلاع تارة

أخرى، ويتضمن الفصل تفاصيل علاقات العرب مع الجن، إضافة إلى دراسة موضوعي الكهانة والسحر وعلاقتهما بالشاعر الجاهلي، عن طريق تحديد مواطن التشابه بين الساحر والشاعر من جهة، وبين الكاهن والشاعر من جهة ثانية، والاستعانة بالشعر والأخبار لبيان مواطن التشابه، وينتهي الفصل بعرض أهم مصادر الإبداع في العصر الجاهلي.

أما الفصل الثاني، فيتناول الدوافع المؤثرة في الإبداع الشعري الجاهلي، وبما أن المؤثرات في عملية الإبداع الشعري كثيرة لا حصر لها؛ فقد تم التركيز على أكثرها تأثيراً في إبداع الشاعر الجاهلي، حيث تناولتُ اللاشعور الجمعي، وتأثيره في عملية الإبداع، وتتبع بعض الأمثلة الأصلية في الشعر الجاهلي لإثبات دور اللاشعور الفاعل في عملية الإبداع، وتضمن الحديث عن اللاشعور تتبع حضوره في لوحات الطلل والغزل والرحلة، وتفسير بعض الصور والألفاظ المكررة في هذه اللوحات من خلاله، وبعد اللاشعور الجمعي تناولت دور الدين والأسطورة في الإبداع الشعري الجاهلي، وحصرت أنواع الأساطير التي يمكن أن نجد لها صدى في هذا الشعر، ومثلت على كل نوع، مع الإشارة إلى بعض الدراسات التي تناولت هذا الشعر، مستندة على المنهج الأسطوري، وأنهيت الفصل الثاني بالحديث عن دور التجربة الصعبة في ردد الإبداع الشعري الجاهلي، وقد عرضت أنواع هذه التجارب، مع التركيز على التجارب الخاصة بالشعراء التي يمكن تسميتها بالتجارب الخصبة.

وتناول الفصل الثالث موضوع المتلقي في الشعر الجاهلي، واستعنت فيه بنظرية المتلقي الحديثة، وآراء النقاد العرب، وما أوردوه من ملاحظات بناءة في ثنايا كتبهم النقدية، وبدأت الفصل بالحديث عن دور المتلقي الجاهلي في عملية الإبداع، باعتباره دافعاً لها من جهة، ومشاركاً فيها من جهة أخرى، ثم تحدثت عن صلة المتلقي بالمبدع في المجتمع الجاهلي، وتضمن هذا الحديث الصلات الاجتماعية والشخصية، والعلاقات التي يفرضها النص الشعري بينهما. وبحثت بعد ذلك عن دور المتلقي في تحديد الموضوعات والأغراض الشعرية التي

تضمنتها القصيدة الجاهلية، وختمت الفصل بموضوع الغنائية في الشعر الجاهلي، وعلاقة الغنائية بالتلقي الشعري، وما تضمنته سمة الغنائية من ارتباط بالأنشيد والترانيم الدينية القديمة.

وقد أفدت في هذا البحث من مجموعة من الدراسات والأبحاث، التي كان لها فضل كبير في إثرائه، لعل أهمها دراسة الدكتور مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الفني "الشعر خاصة"، ودراسة الدكتور نصرت عبد الرحمن: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، ودراسة الدكتورة ريتا عوض: بنية القصيدة الجاهلية "الصورة الشعرية لدى امرئ القيس"، ودراسة ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ودراسة الدكتور محمد المبارك: استقبال النص عند العرب. ولا يفوتني التنويه إلى الدور الأكبر الذي كان لمحاضرات أستاذي الدكتور إحسان الديك، وتوجيهاته في بناء هذا البحث وإتمامه، وبهذا أكون قد تجنبت الاعتماد على منهج واحد فقط أفرضه على الشعر الجاهلي، مع أن اعتمادي الأكبر كان على المنهج الأسطوري في تفسير كثير من مظاهر الإبداع والتلقي في هذا الشعر. وأسأل الله جل وعلا أن تكون دراستي لهذا البحث قد سلكت سبل النجاح، والله ولي التوفيق.

التمهيد

الإبداع والتلقي من خلال النظريات وآراء النقاد

الإبداع الفني

قبل الشروع في الحديث عن ماهية الإبداع وتفسيره، لا بد من التطرق إلى أصل الكلمة في المعاجم اللغوية. إن معنى الكلمة في لسان العرب من " بدع الشيء بدعاً وابتدعه: أنشأه وبدأه... والبدع والبديع: الشيء الذي يكون أولاً... وأبدعت الشيء: اخترعته لا على مثال"⁽¹⁾، ويتفق صاحب القاموس المحيط مع صاحب اللسان، فيرى أن أصل المعنى "حبل ابتدئ فنتله، ولم يكن حبلاً... والأمر الذي يكون أولاً"⁽²⁾ وفي هذا اتفاق على أن البدء أو السبق هو أصل الكلمة. وقد فرق صاحب العمدة بين الإبداع والاختراع فقال: ((والفرق بين الاختراع والإبداع وإن كان معناها في العربية واحداً أن الاختراع: خلق المعاني التي لم يسبق إليها، والإتيان بما لم يكن منها قط، والابداع إتيان الشاعر بالمعنى المستظرف، والذي لم تجر العادة بمثله...))⁽³⁾ ثم تطور معنى هذه اللفظة ليدل على إنشاء فنون مختلفة، وأكبت الاتجاهات المختلفة على دراسته ومحاولة التعرف على ماهيته وأسبابه.

الإبداع من خلال علم النفس

⁽¹⁾ ابن منظور: لسان العرب، تحقيق عبد الله علي الكبير، محمد أحمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلي، القاهرة، دار المعارف، مادة (بدع)

⁽²⁾ الفيروز آبادي: القاموس المحيط، ط5، بيروت، مؤسسة الرسالة، 1996م، مادة (بدع)

⁽³⁾ الفيرواني، ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، ط4، بيروت، دار الجيل/1972م، 265/1

بحكم ارتباطه بدراسة نفس الإنسان، وسجاياه، ودواخله؛ شارك علم النفس بشكل واضح، في المحاولات التي فسرت عملية الإبداع الفني ودوافعه، وتركت الدراسات النفسية نظريات غاية في الأهمية لعلماء مشاهير، أمثال فرويد، ويونج، وآرنست جونز، وغيرهم من العلماء، الذين فتحو الآفاق أمام علم النفس، للاستمرار في دراسة الإبداع الفني حتى وقتنا الحاضر.

ولعل هذه الدراسات الأولى، قد أسهمت في إنتاج ما يسمى بعلم نفس الأدب؛ وهو علم يبحث في دراسة عقل الإنسان من حيث كونه معبرا عن أفكاره بأساليب لغوية راقية⁽¹⁾، ومن خلال هذا العلم بدأ دارسو علم النفس بالتعرض لقضايا وظواهر أدبية بحتة، مفسرين دوافع إبداعها، من خلال دراسات تحليلية نفسية على مبدعيها.

كان اللاشعور (أو اللاوعي) الوسيلة التي اتخذها علماء النفس لتفسير عملية الإبداع الفني، حيث أحوالوا فعل الإبداع إلى قدرة خارجة عن سيطرة المبدع، مصدرها اللاشعور، وربطوا هذه العملية بالأحلام والرغبات المكبوتة، والذكريات الماضية، التي استقرت في اللاوعي دون أن يستطيع العقل المفكر الوصول إليها، ويستطيع الفن أن يمسك به⁽²⁾ وتبدو هذه الفكرة قريبة في جوهرها من فكرة الإلهام التي سيطرت على عقول المفكرين القدماء في تفسيرهم عملية الإبداع الفني، فهي تحيل هذه العملية إلى أصول خارجة عن نطاق قدرة البشر، تماما كما دعت نظرية الإلهام، مع خلاف يكمن في إحالة الإبداع إلى الآلهة، والشياطين، والجن في نظرية الإلهام، خلال زمن كان للشعر فيه مكانة وصلت إلى حد القداسة، وهذا ما لم يتصف به الشعري الأزمان اللاحقة، الأمر الذي دعا علماء النفس للبحث عن منابع جديدة للإبداع الفني، دون

(1) عبد القا د ر، حامد: دراسات في علم النفس الأدبي، ط1، القاهرة الحلمية الجديدة، المطبعة النموذجية، د. ت.

(2) عبد القادر، حامد: دراسات في علم النفس الأدبي، ص19

التخلي عن نظرة الإكبار التي حظي بها فعل الإبداع - الشعر خاصة- كفعل لا بد أن يكون صاحبه ذا قدرات خاصة.

يعتبر سيجموند فرويد، من أبرز علماء النفس الذين تعرضوا لعملية الإبداع الفني وأرجعوها إلي اللاشعور، وقد حاول فرويد تعيين الأسباب اللاشعورية للسلوك، ومعظمها في رأيه يتألف من رغبات مكبوتة، كانت قد ظهرت في الطفولة، ولم تسمح النظم الاجتماعية بظهور هذه الرغبات، غير المقبولة في المجتمع، فكبنت في اللاشعور إلى الوقت الذي يتمكن فيه صاحبها من التعبير عنها، بطريقة مقبولة اجتماعيا، فيلجأ إلى الإبداع الفني، الذي ينتج بعملية أسماها فرويد عملية التسامي، وهي تؤدي بدورها لعملية الإبداع الفني ⁽¹⁾ وبهذا التفكير تكون عملية الإبداع لا إرادية، تصدر عن الإنسان دون أدنى دور له فيها، حتى إن الدافع لها شاذ ومرفوض، وكأن فرويد يقول- بعبارة أخرى- لا يبدع العباقرة والمتميزون إلا بدوافع شاذة، والحقيقة بعيدة عن ذلك، فمن الممكن فعلا أن يكون اللاشعور مصدر الإبداع الفني، ولكن دون أن تكون الرغبات الشاذة دافعا له، مختفية في اللاشعور.

ولا يبتعد يونج تلميذ فرويد عن أستاذه كثيرا، في نسبة الإبداع الفني إلي اللاشعور، فهو يعيده إلى اللاشعور الجمعي، الذي ينتقل بالوراثة إلى الشخص من أسلافه، حاملا خبراتهم السابقة، فتقلق اللاشعور الجمعي في فترات الأزمات، يؤدي إلى قلقلة اتزان الحياة النفسية لدى الشاعر، ويدفعه إلى محاولة الحصول على اتزان جديد ⁽²⁾، ولا بد لهذا الاتزان أن يأتي من واقع آخر، غير الواقع الذي يعيشه الفنان، والتغيرات التاريخية في رأيه ((تقلب اللاشعور الجمعي، لتخرج منه بنموذج بدائي تعلق عليه رمزا جديدا، وبذلك تحصل على اتزان قد يكون جديدا من الناحية الشكلية، لكنه قديم في مضمونه قدم الآثار المتخلفة فينا عن أسلافنا الغابرين)) ⁽³⁾، وبهذا يكون الفن خطا واحدا، يصل الماضي بالحاضر، والقديم بالحديث، بحيث لا يمكن فهم فن

⁽¹⁾ سوييف، مصطفى: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ط2، القاهرة، دار المعارف ص76- 81.

⁽²⁾ ينظر المرجع السابق ص19.

⁽³⁾ سوييف، مصطفى: الأسس النفسية للإبداع الفني، ص88.

الحاضر، والتغلغل في أسرارهِ، إلا بالعودة إلى فكر الماضي، ولعل دراسة الإبداع الشعري في عصر معين، بالبحث عن النماذج البدئية والجذور التاريخية فيه، سيفضي إلى نتائج جديدة، قد تساعد في فهم أعمق لذلك الشعر.

إضافة إلى فرويد ويونج، نجد كثيرين من علماء النفس، طرحوا الأفكار المفسرة لدوافع الإبداع الفني، منهم الألماني أدلر، الذي يرى أن الدافع الرئيس وراء فعل الإبداع هو غريزة حب الظهور⁽¹⁾، وكذلك رأى علماء النفس أن العقد التي تكون في العقل الباطن، لها دور كبير في الإبداع، خاصة عقدة الرفعَة وعقدة الضعة⁽²⁾، فالشعور بالرفعَة يدفع الإنسان دون قصد إلى إثارة انتباه الآخرين لرؤية إنجازاته، والشعور بالضعة يدفع صاحبه إلى تعويض نقصه عن طريق الإنتاج الفني.

واستخدم علماء النفس العديد من المصطلحات، في نظرياتهم المختلفة لتفسير الإبداع، كالتسامي، والحدس، والإسقاط، وغيرها من المصطلحات التي احتاجت إلى التفسير والتوضيح، وشرح الكيفية التي تتم بها هذه المصطلحات، مما أضفى نوعاً من التعقيد على هذه النظريات، وجعلها مثيرة للجدل عند بعض النقاد والدارسين.

وعلى الرغم من الثغرات التي وقع فيها المنهج النفسي في تفسير الأدب وأسبابه ودوافعه، إلا أنه قد ساهم بشكل واضح، في إرساء أسس واضحة للدراسات النقدية، خاصة تلك التي تدرس العلاقات بين الإبداع والمبدع، وظلت الدراسات النفسية ملجأً لكثير من المناهج الأدبية الأخرى، التي حاولت تفسير الأدب ودوافع إبداعه، في الماضي والحاضر، خاصة المنهج الأسطوري، الذي اعتمد في طرح بعض أفكاره على فكرة اللاشعور الجمعي، واتخذها وسيلة للبحث عن الرموز الدينية في الإبداع الشعري الجاهلي.

(1) عبدالقادر، حامد، دراسات في علم نفس الأدب، ص 83.

(2) المرجع السابق ص 84.

الإبداع من خلال نظرية الإلهام

الإلهام لغة تعني التلقين، وألهمه الله تعالى خيرا أي لقنه إياه، واستلهمه إياه أي سألته أن يلهمه⁽¹⁾. وأخذت هذه الكلمة مكانا واسعا في المؤلفات النقدية، لتدل على تلك النظرية التي تناولت مسألة الإبداع الفني، ونسبتها إلى قوى إلهية خارقة، أو مصادر لاشعورية، لا يمكن تحديدها حتى من المبدعين أنفسهم.

ويعرفه (بولدوين) بأنه ((إشراق الذهن أو تنبهه، الذي ينظر إليه كأنما هو آت مما وراء الطبيعة))⁽²⁾، ويقول عنه (دلاس كنمار) إنه ((الطريق الغريب، الذي تنصب منه الأفكار الجديدة، والمكتشفات العجيبة، على العبقرى من حين إلى حين، نابعة من معين مجهول لا يعرفه هو نفسه، ولا يستطيع العقل البشري أن يدركه))⁽³⁾

كان اللجوء إلى الآلهة، الطريق الأول في تفسير الإبداع الشعري، عند مجتمعات شغلها التفكير في تفسير كثير من الظواهر المحيطة بها، مثل الكون والموت والحياة والخلود، فلم يجدوا طريقا إلا بالبحث عن آلهة ينسبون إليها القدرة على التحكم بكل هذه الأمور، فنجد الشمس والقمر والنجوم، واللات وعشتار وإيزيس؛ كلها آلهة عبدها القدماء ونسبوا إليها القدرة في الموت والحياة والخير والشر، والرزق، والفن، وكل شيء احتاج إلى تفسير.

ارتبط الفن عند القدماء - من عرب وغيرهم - ارتباطا وثيقا بالوحي والإلهام، فلم تكن الموهبة الشعرية عندهم قدرة إنسانية، تعود إلى المبدع بأي شكل من الأشكال، بل كانت خارج نطاق العقل البشري فلا يدركها إلا من كان على اتصال بالآلهة، التي تبث الشعر على ألسنة الشعراء..

آمن قدماء اليونان منذ عهد أفلاطون بالإلهام إيماننا مطلقا، في تفسير عملية الإبداع الشعري، وكان مصدر الإبداع الشعري عندهم يتمثل في ربات الشعر، اللواتي يمنحن الشعراء ما ينطقونه

(1) الفيروز أبادي: القاموس المحيط، ط5، بيروت، مؤسسة الرسالة، مادة لهم.

(2) حميدة، عبد الرزاق، شياطين الشعراء، القاهرة، طبعة مكتبة الانجلو المصرية، ص 31 .

(3) المرجع السابق ص 31 .

على ألسنتهم شعرا، ويعد أفلاطون من أشهر مفكري اليونان، الذين نادوا بنظرية الإلهام، وفي إحدى محاوراته الشهيرة مع "أيون" يخاطبه قائلا: ((إن براعتك في الكلام عن هوميرس، لا تعزى إلى فن كما قلت لك منذ لحظة، لكنها تأتيتك من قوة إلهية تحركك، قوة كالتى في الحجر الذي سماه (يوربيدس) مغناطيس... لأن هذا الحجر لا يجذب إليه الحلقات الحديدية نفسها ليس غير، بل إنه يعطيها قوة تمكنها من إحداث هذا الذي يحدثه، أي جذب حلقات أخرى... وبنفس هذه الطريقة تلهم ربة الشعر نفسها بعض الناس الذين يلهمون بدورهم غيرهم. وبذا تتصل الحلقات، لأن شعراء الملاحم الممتازين جميعا، لا ينطقون بكل شعرهم الرائع عن فن، ولكن عن إلهام ووحى إلهي))⁽¹⁾.

هذا هو الإبداع الشعري عند قدماء اليونان، فالشاعر في نظرهم ليس سوى وسيلة لنقل الشعر إلى المتلقي، وهو أداة الآلهة وربات الشعر لنقل ما تريد إلى البشر. وساد الاعتقاد بين الناس أن الفنان مخلوق غير عادي، وفسرت أعماله الفنية بأنها ثمرة ملكة سحرية لا نظير لها عند عامة الناس⁽²⁾، ونظر الناس إلى الإبداع الفني نظرة تحمل في ثناياها معالم الإجلال والإكبار، ثم انتقل هذا الإكبار والتقدير إلى الشاعر نفسه، الذي تمتع بمكانة عالية عند معظم المجتمعات القديمة.

لجأ العرب كغيرهم من الأمم - إلى الإلهام في تفسير إبداعهم الشعري، وكان العصر الجاهلي من أبرز العصور التي نمت فيها ظاهرة رد الشعر إلى عالم غيبي، عرف في الجاهلية بما أسماه شياطين الشعراء، فالمجتمع الجاهلي كغيره من المجتمعات القديمة، وقف تفكيره عاجزا أمام أمور كثيرة، تستدعي منه البحث عن قوى ينسب إليها كثير من الأفعال والظواهر، كالإبداع الشعري الذي شغل الباحثين حتى وقتنا الحاضر، فما كان من العرب الجاهليين إلا اعتباره إلهاما ووحيا مصدره الجن الذين أطلقوا عليهم اسم شياطين الشعراء، ونسبوا لهم القدرة

(1) أفلاطون: أيون أو عن الإلياذة من محاورات أفلاطون، ترجمة محمد صقر خفاجة والدكتورة سهير القلماوي

القاهرة مكتبة النهضة المصرية ص 37، 1956، نقلا عن: سوفي مصطفى: الأسس النفسية للإبداع الفني ص 32

(2) زكريا، إبراهيم: مشكلة الفن، ط1، القاهرة، دار مصر للطباعة، 1976، ص 145

على نظم، الشعر وبثه على ألسنة الشعراء، حتى وصل بهم الأمر إلى ذكر أسماء شياطينهم، وأماكنهم، وقبائلهم.

وقد تأثر الشعراء العرب في العصور الإسلامية بالجاهليين، فنسب بعضهم قدرته في نظم الشعر إلى الجن، ونجد كتب الأدب والتاريخ تنقل كثيراً من الأخبار، التي تحدث بها الشعراء عن علاقاتهم بالجن، وقد وصل حد تأثير هذا القصص على المجتمعات العربية، إلى أن بعض الكتاب اتخذوها فكرة أساسية في كتاباتهم، كما فعل المعري في رسالة الغفران، وابن شهيد الأندلسي في رسالة التوابع والزوابع، وهذا يدل على أهمية هذه الأسطورة عند الجاهليين، وعلى ارتباطها بمعتقداتهم وأفكارهم، وهي ليست أوهاماً وخرافات كما نعتها كثير من الدارسين.

لقد تغيرت نظرة النقد الحديث الى مسألة الإلهام عما كانت عليه في العصور القديمة، وارتبطت النظرة إليها بالمدرسة، أو الإتجاه الذي يتناولها، فمنهم من يرى أن ما يطلق عليه الإلهام هو إثارة مباغته، أو شيء كالوحي يفقد النفس سيطرتها، ومنهم من يراه بزوغاً فجائياً للوعي الباطن، يكون التداعي الكامن الذي ينطلق منه الفنان، ومنهم من يعتبره قوة تطلق عناصر الانفعال، استجابة لحاجات المجتمع⁽¹⁾

على أن الدكتور أحمد كمال زكي يرفض ((فكرة الوحي أو الإلهام أو البزوغ المقدس، أو أي شيء يمكن أن يجعل النتاج الشعري إفرازا تلقائياً، أو رشحا طبيعياً لمزاج الشاعر، بل... إن الشاعر يجب أن يخرج بعمله في صورة متعمدة، لا يمكن أن تكون مجرد انعكاس فطري أو غريزي للانفعال))⁽²⁾ وهو بذلك يخالف الاتجاه السائد، الذي يصر على إبقاء دور للإلهام الشعري تحت أي مصطلح من المصطلحات، كالموهبة، أو البزوغ الفجائي. ويبدو أن الدكتور أحمد كمال زكي يريد أن ينفي عن الشاعر سمة اللاإرادة التي تسبغها نظرية الإلهام بمختلف مصطلحاتها.

(1) زكي، أحمد كمال: دراسات في النقد الأدبي، ط2، دار الأندلس، 1980م، ص122.

(2) المرجع السابق، ص122-123.

ومن المفيد أن نتذكر دائما، أن لكل عصر من العصور فكرا يميزه عن مثيله في العصور الأخرى، وما نرفضه نحن من تفكير واعتقادات، لا يمنع من وجودها الفعلي، وصدق الاعتقاد بها في عصور سابقة، وقد تختلف بعض المعتقدات بشكل كبير، عند المجتمعات المختلفة حتى في العصر الواحد.

آراء النقاد العرب في عملية الإبداع الفني

لم يكن النقاد العرب بعيدين عن ساحة الشعر العربي، والبحث في أسبابه وماهيته ودوافعه، إبداعه، وكان لهم كثير من الآراء حول تعريف الشعر، ومقاييس الإبداع في إبداعه ووقعه على

المتلقين، إضافة إلى مفاضلاتهم الشهيرة بين الشعراء، التي ذكروا فيها أسباب إبداع كل شاعر، وتفوقه على غيره، سواء كان ذلك في محاورات شفهية وصلتنا في كتب النقد عن طريق الرواة، أم في مؤلفات نقدية منظمة، كما فعل الأمدى في موازنته.

تتاول النقد العربي في بداياته موضوع الشعر من منطلق لغوي خالص، حيث أصبحت حرفة النقد وسيلة في يد اللغويين الذين ابعدوا النقد عن حقيقته وأهدافه، ليكون خدمة لآرائهم باعتبار الشعر أحد مصادر استسقاء قواعد اللغة العربية، واستمر الأمر كذلك إلى أن تفاقم بظهور قضية القديم والمحدث، والخصومات الشهيرة التي دارت بين أنصار المذهب القديم وأنصار المذهب الحديث، دون أدنى نظرة من نقاد الذوق القديم إلى أن لكل عصر عوامل إبداع خاصة تتبع من حياة أهله وأذواقهم ومعتقداتهم باختلاف اتجاهاتها، الأمر الذي أسهم في إبعاد الشعر الجاهلي عن كثير من الحقائق المهمة مثل دوافع إبداعه وعلاقته بالمتلقي.

وعلى الرغم من جنوح النقد عن مساره الصحيح في العصور المتقدمة، إلا إن الباحث يجد كثيرا من الآراء البناءة لبعض النقاد القدماء، تتم عن نظرات ثاقبة في موضوع الإبداع الشعري وأسباب نجاح المبدع أو إخفاقه، إضافة إلى تأثير الشعري المتلقي، ففي العصر الأموي نجد الناقد عبد الله بن أبي عتيق يتحدث عن شعر عمر بن أبي ربيعة فيقول ((الشعر عمر بن أبي ربيعة نوطه في القلب وعلوق بالنفس ودرك للحاجة ليست لشعر))،⁽¹⁾ وهو بهذا مدرك لأهمية المتلقي في تحديد جودة الإبداع، وأهمية العواطف في مد الإبداع الشعري بالحياة والقبول لدى السامعين.

وتدل صحيفة بشر بن المعتمر، على اهتمام النقاد الكبير بعملية الإبداع الشعري؛ فنراه يتحدث في صحيفته عن الوقت المناسب لعملية الإبداع- وهو ما يطلق عليه في علم النفس الحديث لحظة الإلهام- ويرى أن ساعة النشاط، وفراغ البال هي الأوقات المناسبة لخوض غمار التجربة الشعرية، لما في ذلك من استجابة في نفس المبدع. ويضع بشر مجموعة من القواعد المهمة التي يجب أن

⁽¹⁾ الأصفهاني، أبو الفرج: الأغاني، تحقيق سمير جابر، ط2، بيروت، دار الفكر، 1/ 116.

تتوافر في الشعر كي يكون مبدعه ناجحاً، كالبعد عن التوعر، واختيار الوقت المناسب، ومناسبة المقال للمقام، وفي هذا يقول بشر موجهاً خطابه للمبدع: ((... أن يكون لفظك رشيقاً عذباً وفخماً سهلاً، ويكون معنك ظاهراً مكشوفاً وقريباً معروفاً، أما عند الخاصة إن كنت للخاصة قصدت، وإما عند العامة إن كنت للعامة أردت. والمعنى ليس يشرف بأن يكون من معاني الخاصة، وكذلك ليس يتضع بأن يكون من معاني العامة، وإنما مدار الشرف على الصواب وإحراز المنفعة مع موافقة الحال، وما يجب لكل مقام من المقال))⁽¹⁾

وتعرض بشر في صحيفته لقضية الطبع والتكلف (الصنعة)، وهي القضية التي تناولها كثير من النقاد العرب في دراساتهم النقدية للشعر وإبداعه، وهو يرى أن المبدعين من الشعراء نوعان: الأول من يمارس عملية الإبداع الشعري والموهبة متأصلة عنده، وهو الحاذق المطبوع والثاني من يتكلف أبداع الشعر عن غير موهبة ودراية وطبع فيه، وهذا الأخير يخاطبه بشر بقوله: ((فإن ابتليت بأن تتكلف القول، وتتعاطى الصنعة، ولم تسمح لك الطباع في أول وهلة، وتعصى عليك بعد إجمالة الفكر فلا تعجل ولا تضجر، ودعه بياض يومك أو سواد ليلك، وعأوده عند نشاطك وفراغ بالك، فإنك لا تعدم الإجابة والمواتاة إن كانت هناك طبيعة، أو جريت من الصناعة على عرق))⁽²⁾ فالشعر يأتي بالمراس والدربة وليس حكراً على الموهوبين فطرة - وإن كان ذلك ابتلاء - كما يرى بشر، الذي يعد من أوائل النقاد، وأهل البلاغة الذين تعرضوا لموضوع الإبداع الفني، بطريقة واعية لامست جوهر العملية الإبداعية، ووضعت الثوابت والأسس التي انطلق منها النقاد لدراسة الشعر وإبداعه.

ويرى ابن قتيبة أن الشعر يأتي من المطبوع ومن المتكلف، ((والمطبوع من الشعراء من سمح بالشعر، واقتدر على القوافي، وأراك في صدر بيته عجزه، وفي فاتحته قافيته، وتبينت

(1) الجاحظ، عمرو بن بحر: البيان والتبيين، تحقيق فوزي عطوي، ط1، بيروت، الشركة اللبنانية للكتاب،

1968م، 86/1.

(2) المصدر السابق 87/1.

على شعره رونق الطبع ووشي الغريزة⁽¹⁾ فالشاعر المطبوع يحمل من الموهبة والغريزة، ما يجعل الشعر عنده ينطلق كمن يتلقى رسالة من وحي، وكأن كلماته تخرج وحدها دون أي عائق، أو حتى حاجة إلى التعمق والتفكير، وهذا خلاف للشاعر المتكلف الذي يحتاج إلى ((طول التفكير، وشدة العناء، ورشح الجبين))⁽²⁾، حتى يتمكن من نظم شعره بصورة تتناسب ذوق المتلقي، وتستميل أسماعه، والمتكلف بتعبير ابن قتيبة ((هو الذي قوم شعره بالثقاف ونقحه بطول التفتيش وأعاد فيه النظر بعد النظر))⁽³⁾ وهذه النظرة إلى الإبداع الشعري تحمل في ثناياها مفهومي الموهبة والاكتساب، وهي تماثل نظرة بشر إلى قضية الإبداع باعتبارها مهارة مكتسبة غيرها من الصنائع، وليس حكرا على الموهوبين، فالشاعر ((صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات))⁽⁴⁾.

يحتاج إبداع الشعر عند النقاد العرب إلى الاطلاع والاحتذاء، ودراسة إبداع السابقين والافتداء بهم بأخذ التقاليد الشعرية، وهي ما يعرف باسم الإطار المنظم للعمل الفني في الدراسات النقدية والنفسية الحديثة. فامرؤ القيس الذي يعد من أشهر شعراء العرب لم يقل ((ما لم يقولوا ولكنه سبق العرب إلى أشياء ابتدعها واستحسنتها العرب واتبعته فيها الشعراء))⁽⁵⁾ فهو لم يخترع الشعر بل اكتسبه ممن قاله قبله، ثم أكسبه الشعراء اللاحقين بما أضاف عليه من لمسات إبداعية من فنه وذوقه. ويقر بذلك الأصمعي، الذي يرى أن الشاعر لا يصير في قريض الشعر فحلا ((حتى يروي أشعار العرب، ويسمع الأخبار، ويعرف المعاني، وتدور في مسامعه

(1) ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم: الشعر والشعراء، تحقيق د مفيد قميحة، ط2، بيروت، دار الكتب العلمية، 1985، ص37.

(2) المصدر السابق ص36.

(3) ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ص29.

(4) القيرواني، ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، 118/1.

(5) الجمحي، ابن سلام، طبقات الشعراء الجاهليين والاسلاميين، طبعت هذه على نسخة خطية قديمة وقوبلت على نسخة طبع أوروبا، ص27

الألفاظ))⁽¹⁾ فليس هناك من يخترع الشعر، أو يلهم به، دون إطلاع وتفكر بإبداعات السابقين وأساليبهم.

ويبدو أن هذا الإقرار بأهمية الإطار الشعري، ووجوب اكتسابه، كان أحد الطرق لرفض فكرة الإلهام الشعري، وشياطين الشعراء التي سيطرت على فكر المجتمع الجاهلي في تفسير عملية الإبداع الشعري، كما سيطرت على غيرهم من الأمم القديمة، ويظهر هذا الرفض صراحة عند بعض النقاد كالجاحظ حين قال ((إنهم يزعمون أن مع كل فعل من الشعراء شيطانا، يقول ذلك الفحل على لسانه الشعر))⁽²⁾ فالظاهر من قوله يزعمون عدم تصديقه بوجود مثل هذه الشياطين، ولا غرابة أن يأتي هذا الرفض من نقاد ظهوروا بعد الإسلام؛ فلا يقبل الدين الإسلامي مثل هذه الأفكار الجاهلية، كما لا يقبلها أي فكر ناضج، الأمر الذي دعا النقاد إلى البحث عن أسباب أخرى لتفسير الإبداع الشعري.

تناول الجاحظ موضوع الشعر، وطرح قضايا متعددة، تتعلق بنظمه ومعانيه وألفاظه، وجيده ورديئه، وكيفية تأثيره على المتلقي، ونجد أفكاره هذه مبنوثة في ثنايا مؤلفاته التي تعد من أبرز مصادر دراسة الإبداع الشعري في العصر العباسي.

يرى الجاحظ أن ((الشعر صناعة، وضرب من الصبغ، وجنس من التصوير))⁽³⁾، متوافقا بذلك مع موقف ابن سلام، وغيره من النقاد الذين رأوا في الشعر صناعة كبقية الصناعات، تحصل بالتعلم والممارسة، ولم يفت الجاحظ أيضا النظر في مسألة الطبع والتكلف فأحسن الشعر عنده ما ((كان صحيح الطبع بعيدا عن الاستكراه، ومنزها عن الاختلال، مصونا عن التكلف))⁽⁴⁾ وأساس الإبداع الشعري عند الجاحظ يتمثل في ((إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج

(1) القيرواني، ابن رشيق: العمدة، 197/1

(2) الجاحظ، عمرو بن بحر: الحيوان، تحقيق فوزي عطوي، ط 1، بيروت، مكتبة الطلاب وشركة الكتاب اللبناني،

1968م 6/ 225

(3) الجاحظ: الحيوان، 444/3

(4) الجاحظ، عمرو بن بحر: البيان والتبيين، 59/1

وكثرة الماء))⁽¹⁾، إضافة إلى تصيد البعيد والنادر والشاذ ((لأن الشيء من غير معدنه أغرب، وكلما كان أغرب كان أبعد في الوهم، وكلما كان أبعد في الوهم كان أظرف، وكلما كان أظرف كان أعجب، وكلما كان أعجب كان أبعد))⁽²⁾.

وفي لفظة التصوير التي ساقها الجاحظ في قوله عن الشعر "جنس من التصوير"، نلمح آثار المحاكاة الأرسطية التي ترى أن الشعر لا يعدو كونه ضرباً من المحاكاة، وهذه الفكرة التي نلمحها عند الجاحظ أصبحت في العصور المتأخرة منتشرة في الفكر النقدي العربي، خاصة بين الفلاسفة النقاد مثل ابن سينا والفارابي وابن رشد. وبما أن التشبيه ركن أساسي في نظرية المحاكاة فقد نال أهمية كبيرة عند نقاد القرن الرابع خاصة، كابن طباطبا وقدامة والآمدي، وظل الأمر كذلك إلى القرن الخامس حيث عده ابن رشيق أصعب أنواع الإبداع الشعري ((لما يحتاج إليه من شاهد العقل واقتضاء العيان))⁽³⁾، وربما كان لكثرة التشبيهات الواردة في إبداع الشعر، منذ العصر الجاهلي وحتى العصور الإسلامية المتأخرة الأثر الأكبر في بروز هذه العناية بالتشبيه، وعده من أهم أسس عملية الإبداع الشعري، وهذا الاهتمام بدوره ساهم في نمو نظرية المحاكاة في النقد العربي القديم.

وتناول ابن رشيق قضية الطبع والصنعة وأثرها في الإبداع الشعري، فالشعر ((قراره الطبع، وسمكه الرواية، ودعائمه العلم، وبابه الدربة، وساكنه المعنى))⁽⁴⁾ وتجدر الملاحظة أن آراء النقاد العرب في معظمها رفضت أن يكون الشعر وليد الطبع فقط، بل لابد من الصنعة كي يتكامل الإبداع الشعري، وربما كان تمسكهم بأهمية الصنعة يعود إلى ارتباط الطبع بالموهبة والفطرة، وقضية الموهبة والفطرة تقرب هذه العملية من فكرة شياطين الشعراء التي رفضها النقد العربي، ولهذا يطلب ابن رشيق من الشاعر عدم القبول بما يفرضه عليه طبعه، وأن

(1) عمرو بن بحر، الجاحظ: الحيوان 444/3، وينظر القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، 14/1

(2) الجاحظ، عمر بن بحر: البيان والتبيين، 1/197

(3) القيرواني، ابن رشيق: العمدة، 1/285.

(4) المصدر السابق، 1/121.

يواظب البحث عن الجديد والغريب، لأن الشاعر لا يسمى شاعرا إذا لم ((يشعر بما لا يشعر به غيره، فإذا لم يكن عند الشاعر توليد معنى ولا اختراعه، أو استظراف لفظ وابتداعه، أو زيادة فيما أجحف فيه غيره من المعاني... كان اسم الشاعر عليه مجازا لا حقيقة))⁽¹⁾ فالشاعر إن اعتمد على الطبع وترك الدربة ضعفت قريحته، وتراجع إبداعه، لأن الموهبة تحتاج إلى الصقل والتهديب فقد نجد الموهبة عند الكثيرين، ولكن دون أن نجد لهم عملا فنيا واحدا يقبله المتلقي، ولهذا ((يفضل أهل الحداقة بكل علم وصناعة من سواهم ممن نقصت قريحته، وقلت دربته، بعد أن يكون هناك طبع فيه تقبل لتلك الطباع وامتزاج بها))⁽²⁾، فالدربة والممارسة وتعلم فنون صناعة الشعر تصبح مع الزمن جزءا من الطبع نفسه، ولهذا يرى ابن طباطبا أن الشاعر لا غنى له عن أدوات الثقافة التي تدعمه حتى لا يخرج عن القواعد المعروفة، فيكون ((كالنساج الحاذق الذي يفوف وشيه بأحسن التفويف))⁽³⁾ وليس غريبا أن يتبنى النقاد العرب هذا الموقف، والشاعر الجاهلي نفسه، الذي نسب شعره إلى الإلهام، كانت تمكث القصيدة عنده حولا كريتا يردد فيها نظره، ويحكم عقله، كي يصحح ما وقع فيه من خطأ، أو يستدرك إبداعه بما يشك أن السامع قد يعيب عليه نقصه- وإن لم يكن هذا منتشرا عند جميع الشعراء الجاهليين-.

لقد اتسع مضمار النقد العربي القديم حتى شمل مختلف نواحي الإبداع الشعري، خاصة المتعلقة بالنص الشعري نفسه، من ألفاظ ومعان وأوزان وعيوب، وكل ما يعرفه النقد الحديث بمصطلح الإطار الشعري، وبالرغم من هذا الاهتمام الكبير بالإبداع الشعري، فإن النقاد القدماء قد أغفلوا كثيرا من الأمور المهمة المتعلقة بالشعر بشكل مباشر، خاصة الشعر الجاهلي، حيث تفادوا ربط هذا الشعر بالمعتقدات الجاهلية التي كانت سائدة آنذاك، وأثرت في إبداعه، وربما يعود هذا إلى ارتباط النقد باللغويين من جهة، وبظهور الإسلام ورفضه المعتقدات الجاهلية من

(1) القيرواني، ابن رشيقي: العمدة، 1/ 116.

(2) الأمدي، الحسن بن بشر: الموازنة بين أبي تمام والبحري، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، 1944 م ص373.

(3) ابن طباطبا محمد بن أحمد العلوي: عيار الشعر، تحقيق د محمد سلام زغلول، ط3، الاسكندرية/منشأة المعارف، ص23، 43.

جهة أخرى، والنقد القديم ((لم يكن يهتم كثيرا بذات الشاعر، أو بوقع العالم الخارجي عليها، أو بقدرتها على إعادة تشكيل الأشياء، أو خلق عالم خاص بها، إنه مهتم بالشعر ذاته، ومعني بمدى توافقه مع مقتضيات الأحوال الخارجية وقواعد الفهم الثاقب))⁽¹⁾ وبهذا جاء النقد العربي - على فخامته- مهملًا لبعض قضايا الإبداع الشعري ذات الأهمية البالغة بالرغم من تعرضه لأهم قضايا الإبداع الشعري.

نظرية التلقي

إن الاهتمام بالمتلقي ودوره في عملية الإبداع ليس جديدًا على موضوع النقد، ولم يكن وجود هذا الاهتمام نتيجة لظهور النظرية؛ بل كان ظهور نظرية التلقي دليلًا واضحًا على دوره البارز في تحديد مسيرة الإبداع الفني ووجودها، فالشاعر قطعًا لا ينظم لنفسه، والروائي لا يسرد الأحداث الطويلة كي تبقى بينه وبين روايته، ولا وجود للنص المبدع دون تفاعل خلاق بينه وبين قارئه، لتحقيق غاية المبدع التي أبدع من أجلها، وإيجاد دور المتلقي في استقباله للنص، وتحقيقه للفهم المطلوب حسب طبيعته، وفكره، ومعتقده، وعصره.

لم يكن التلقي موجودًا باعتباره فعلًا يقوم به السامع فقط، بل وجدت بدايته باعتباره نظرية منذ القدم، فمنذ فكرة التطهير الأرسطية نجد العلاقة بين الإبداع والتلقي تفرض وجودها باعتبارها نظرية فاعلة لها دورها وتأثيرها على دراسة الأدب ودوره وتطوره. وإذا تجاوزنا كثيرًا من التفاصيل، ووصلنا إلى النقد العربي القديم، فإننا نجد الاهتمام بالمتلقي أمرًا يفرض نفسه منذ العصر الجاهلي، وقصة امرئ القيس وعلقة وتحكيمها أم جنذب زوجة امرئ

(1) عصفور، جابر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط1، المركز الثقافي العربي، ص206.

القيس في شعرهما⁽¹⁾ خير دليل على قدرة المتلقي في تذوق الإبداع الشعري، و سبر غور أعماقه، ودليل على ثقة المبدع في متلقيه، ومعرفته التامة بدوره في استقبال إبداعه وحكمه عليه.

وإذا كانت نظرية التلقي بشكلها الحديث وليدة هذا العصر في المدارس النقدية الغربية، فلا بد من الاعتراف بأن وجود الكثير من مبادئها في الفكر النقدي القديم، كان أمراً جلياً وواضحاً، وأن الاهتمام بالمتلقي ودوره الداعم لعملية الإبداع في الشعر قد شغل اهتمام النقاد بشكل كبير في مؤلفاتهم النقدية، فعندما يتحدث ابن قتيبة عن دور المقدمة الطللية في استمالة القلوب،⁽²⁾ يقر بأن الشاعر كان يوجه خطابه للمتلقي في الأساس، كما يشير إلى وجود متلق يطلب ويتوقع من الشاعر نمطاً إبداعياً معيناً، ليقوم بدوره بفهم هذا النمط وقبوله أو رفضه.

وآراء النقاد العرب التي تبنت النظر في أهمية المتلقي ودوره الداعم للإبداع كثيرة، نجدها منثورة بين ثنايا الكتب النقدية في مختلف العصور، حتى إنها شغلت مساحة واسعة في بعض هذه المؤلفات، كالذي نجده في كتاب الموازنة للآمدي الذي بنى أساس موازنته بين الطائيين على ذوق المتلقين في النظر إلى الشاعرين، فقد بدأ موازنته بإيراد احتجاجات أنصارهما، فكان المتلقي عنده أساساً لعملية الموازنة.

والمتلقي على هذا الأساس، ليس عنصراً جديداً عرف بظهور نظريات التلقي في حقبة الستينيات في جامعة (كونستانس) في ألمانيا، بل هو موجود في مضممار الدراسات الأدبية والنقدية منذ بداية الإبداع الفني ذاته، أما ظهور العناية به من خلال هذه النظرية، فإن له أسباباً عدة يعيدها البعض إلى ظروف اجتماعية خاصة وجدت في ألمانيا منشأ هذه النظرية، حيث أصبح التلقي علماً يتضمن مصطلحات ومفاهيم خاصة⁽³⁾، جعلت ((من القارئ بؤرة

(1) ابن قتيبة: الشعر والشعراء ص 125.

(2) ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ص 27.

(3) ينظر: خضر، ناظم عودة: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ط 1، عمان، دار الشروق، 1997 م، ص 11.

الاستقصاء أو المركز الذي تتمحور حوله كل عناصر النص⁽¹⁾ بعد أن كان المتلقي يمثل دورا ثانويا في معظم النظريات النقدية، بالرغم من أهميته في دفع عملية الإبداع الفني والمشاركة في انتاجها بشكل غير مباشر، فالقارئ أو المستمع ((يفك شيفرات النص ويملاً الفجوات الموجودة فيه، وعليه أن لا يفهم المعنى فقط بل عليه أن يفهم وجهة نظر الكاتب، وبالتالي يشارك في وجهة النظر هذه))⁽²⁾ ويصل إلى دوره الحقيقي عن طريق تحويل طبيعة النص باستمرار وتجديده مع كل ممارسة قرائية، حتى يصبح معنى النص متجددا ومتحولا مع كل قراءة جديدة⁽³⁾ يكون فيها المتلقي محور العملية الإبداعية والمؤثر الرئيس فيها وتكون القراءة عملية تفاعل بين المبدع والمتلقي والنص.

يمر دارس نظرية التلقي الحديثة باسمين بارزين كان لهما الدور الأكبر في نشوء هذه النظرية باعتبارها علما، هما (هانزروبرت ياكوس) و (فولفغانغ أيزر). ومن خلال دراسة مفاهيم هذين الناقلين حول النظرية يمكن أن يشكل القارئ فهما لها، ويلاحظ أنها نشأت على أنقاض مدارس أخرى في النقد الحديث كالشكلائية والتفكيكية، وتداخلت أيضا مع نظريات الجمال المختلفة التي تناولت الأعمال الأدبية بالتذوق والعناية الخاصة. وفي ما يلي أهم المفاهيم – أو الخطوط العريضة – التي ناقشها ياكوس وأيزر في هذه النظرية:

أولا: أفق التوقعات (أو أفق الانتظار)

يعني هذا المصطلح عند ياكوس أن المتلقي يتوقع من المبدع نتاجا أدبيا معينا، له صورة أو إطار ذو خصائص وتقاليد فنية محددة، رسمت في ذهنه سابقا، وعلى المبدع أن يخاطب متلقيه

(1) المبارك، محمد: استقبال النص عند العرب، ط 1، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1999 م، ص 51.

(2) المبارك، محمد: استقبال النص عند العرب، ص 44.

(3) ينظر خمري، حسين: متخيل النص وعنف القراءة علامات في النقد، مجلد 11 / ج 41/ ص 352.

بهذه المميزات المرسومة في أفق انتظاره، فالمتلقي الجاهلي ينتظر من شاعره نموذجاً تقليدياً واضحاً، يبدأ بالبكاء على الأطلال، وذكر المحبوبة، ووصف الرحلة، إضافة إلى صور شعرية، وسمات غنائية خاصة، كان قد وضعها في ذهنه مسبقاً، وقد تأثر ياكوس بمن سبقه من المفكرين الألمان عندما وضع هذا المصطلح، حيث استخدمه (جادميرا) قبله في كتاباته الفلسفية، إضافة إلى استخدامه من قبل (كارل بوجر) و (كارل مانهايم)⁽¹⁾.

ويشير ياكوس في أثناء مناقشته هذا المصطلح إلى ثلاثة محاور أساسية على النحو التالي⁽²⁾:

- التجربة المسبقة التي اكتسبها الجمهور من النوع الأدبي الذي ينتمي إليه نصها.
- شكل الأعمال الإبداعية السابقة وخصائصها التي عرفها المتلقي.
- التعارض بين اللغة الشعرية التي عرفها المتلقي واللغة العملية التي يتعامل معها يومياً.

ثانياً: تغير الأفق:

استغل ياكوس مفهوم أفق الانتظار لتحديد عملية تطور النوع الأدبي، وما طرأ عليه من تغييرات في الشكل والصورة، التي رسمت له في ذهن المتلقي، فإذا تناول المتلقي نصاً أدبياً ما لم تتوافق سماته مع صورته الفعلية المألوفة في ذهن المتلقي، فإنه يصطدم حينئذ بلحظة الخيبة، ((حيث يخيب ظن المتلقي في مطابقة معايير السابقة مع المعايير التي ينطوي عليها العمل الجديد))⁽³⁾، وبالتالي إما أن لا ينسجم مع النمط الجديد، ويفقد حلقة اتصاله مع النص الأدبي، أو

(1) المبارك، محمد: استقبال النص عند العرب، ص 43.

(2) علوي، حافيط اسماعيلي: مدخل إلى نظرية التلقي، علامات في النقد، مجلد 9 / ج 34 / 1999م، ص 89 .

(3) خضر، ناظم عودة، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 140.

أن يعيد تغيير أفق انتظاره بإيجاد الانسجام بينه وبين النمط الجديد، والعمل على فهمه، والتواصل معه، وهنا تبرز قدرة المتلقي على فهم نماذج الإبداع الفني بتطوراتها المختلفة، وعلى هذا الأساس فإن المتلقي هو المتحكم الأول بعملية تطور العمل الأدبي، وليس المبدع كما هو مألوف. ويعبر ياكوس عن هذه المسألة بقوله: ((إذا كنا ندعو المسافة الجمالية المسافة الفاصلة بين الانتظار الموجود سلفا والعمل الجديد، حيث يمكن للتلقي أن يؤدي إلى تغيير الأفق بالتعارض الموجود مع التجارب المعهودة، أو يجعل التجارب الأخرى المعبر عنها لأول مرة تنفذ إلى الوعي، فإن هذا الفارق الجمالي المستخلص من ردود فعل الجمهور وأحكام النقد، يمكن أن يصبح مقياسا للعمل التاريخي))⁽¹⁾.

ثالثا: اندماج الأفق:

استخدم ياكوس هذا المفهوم لتوضيح ((العلاقة القائمة بين الانتظارات الأولى التاريخية للأعمال الأدبية والانتظارات المعاصرة))⁽²⁾، فعند تلقي نص ما أنتج في فترة زمنية بعيدة يحتاج المتلقي لمعرفة الظروف التي أحاطت بذلك النص عند بزوغه، والتعرف على أفق توقعات متلقيه الأول، لتحقيق الانسجام بين أفقي الماضي والحاضر، ودمجهما معا في النظرة إلى النص، ومن هنا نعلم ((أن تاريخية القراءة لا تعني تاريخ إنجازها، أو الظروف المحيطة بهذه العملية، ولكنها تعني خصوصيات هذه القراءة، أي مجموع الإضافات، أو أنواع الحذف، أو التحويلات، مقارنة مع القراءات السابقة التي تمت بالنسبة للنص))⁽³⁾، وبالتالي فإن القراءة الأولى للنص عند

(1) علوي، حافيط اسماعيلي، مدخل إلى نظرية التلقي، علامات في النقد، مجلد 9، ج34/1999م، ص91.

(2) المرجع السابق والصفحة السابقة.

(3) خمري، حسين: متخيل النص وعنف القراءة، ص355.

إنتاجه تكون عاملاً مسانداً للقراءات التالية حيث تساعد المتلقي على رسم صورة واضحة للنص المقروء ليرسم أفق توقع واضح المعالم يمكنه من ممارسة قدراته التواصلية مع النص الأدبي.

رابعاً: التفاعل بين النص والقارئ:

يعالج أيزر ضمن هذا المفهوم قضية المعنى التي تتأتى من العمل الأدبي، فهو يرى أن المعنى لا ينتج إلا من خلال عملية تفاعل تحدث بين النص والقارئ، فبناءً أي نص أدبي يتضمن مجموعة فجوات وفراغات يقوم القارئ بسدها، وهذه الفراغات ((تثير عملية التخيل التي يقوم بها القارئ، بناءً على شروط يضعها النص، وأن هذه الفراغات تترك الربط بين أبعاد النص مفتوحاً وبهذا تحت القارئ على تنسيق الأبعاد والنماذج))⁽¹⁾، مما يجعل عملية القراءة فعلاً قائماً على الفهم والإدراك، وتبادل التأثير بين النص والقارئ.

والأساس في هذا المفهوم أن أيزر يرفض فكرة وجود معنى خفي في النص يقوم المتلقي بالبحث عنه بل إن المعنى ينتج من خلال التفاعل بين النص والقارئ، لأن العمل الأدبي ((ليس نصاً بالكامل، كما أنه ليس ذاتية القارئ، ولكنه تركيب والتحام بين الإثنين))⁽²⁾ وهذا الفهم للقراءة يثري النص المقروء بعدد من الأفكار والتأويلات التي تنتج من اختلاف وجهات النظر في القراءات المختلفة حيث يختلف كل قارئ في سد فراغات النص حسب ثقافته، وعصره، وطريقة تناوله للنص.

(1) خضر، ناظم عودة: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص158.

(2) المبارك، محمد: استقبال النص عند العرب، ص41.

خامسا: القارئ الضمني:

أراد أيزر أن يجد مفهوما جديدا للقارئ، يختلف عن المفاهيم التي كانت معروفة في النقد آنذاك، وأراد من هذا المفهوم أن يرتبط ارتباطا مباشرا في بنيات النص الأساسية، فوجد أن هذه البنيات تتطوي على قارئ قد افترضه المؤلف بصورة لا شعورية، وهو متضمن في النص في شكله وتوجهاته وأسلوبه.⁽¹⁾

ولعل قضية التفاعل بين النص والقارئ كانت أحد أهم الأسباب التي دعت إيزر إلى البحث عن قارئ ذي صلة وثيقة بالنص تكون وظيفته ((فهم التأثيرات التي تسببها الأعمال الأدبية، والتجاوبات التي تثيرها))⁽²⁾ وبهذا المفهوم تمكن أيزر من الدمج بين معنى النص والقارئ بالتفاعل بينهما من جهة، وبين النص والقارئ الضمني من جهة أخرى، وجعل القارئ الضمني أساسا لعملية التواصل و((تصورا يضع القارئ في مواجهة النص، في صيغ موقع نصي يصبح الفهم بالعلاقة معه فعلا))⁽³⁾.

ويظهر من خلال هذا العرض الموجز لبعض مفاهيم نظرية التلقي الحديثة، أن فعل التلقي يدور حول عملية الفهم العميق للنص في الأساس، وأن هذا الفعل يتطلب وجود متلق من نوع خاص وقدرة فائقة، واندماج تام مع العمل الأدبي، وربما يتمثل هذا القارئ فيما أراده أبو تمام عندما سئل: لم تقول ما لا يفهم، فأجاب: لم لا تفهم ما أقول. فشاعرنا الجليل أبو تمام أراد من

(1) خضر، ناضم عودة: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ينظر ص 160.

(2) علوي، حافيط اسماعيلي: مدخل إلى نظرية التلقي، ص 95.

(3) خضر، ناضم عودة: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 163.

القارئ أن يفهم صورته الشعرية الجديدة، وأن يغير أفق توقعاته لتتنقي مع التطورات الجديدة، ويمكن القول إن هذا الخبر يعد نوعاً من التأكيد على وجود فهم لعملية التلقي منذ أقدم العصور الأدبية، وما حدث في نهاية الستينيات هو ترجمة لكل هذه الحقائق العملية للتلقي، لتصبح نظرية تمنح المتلقي حقه كأساس في عملية الإبداع الفني.

الفصل الأول

الإبداع الشعري في العصر الجاهلي

المبحث الأول: التفسير الجاهلي لعملية الإبداع.

المبحث الثاني: الشعر والكهانة.

المبحث الثالث: الشعر الجاهلي والسحر.

المبحث الرابع: مصادر الإبداع في الشعر الجاهلي.

المبحث الأول: التفسير الجاهلي لعملية الإبداع الشعري:

مارس الإنسان الجاهلي الإبداع الشعري ودخله من أوسع أبوابه، فترك لنا تراثا شعريا متميزا، شغل الدارسين في البحث عن أساليبه، وأسراره، ورموزه، حتى وقتنا الحاضر، وكان مثالا يحتذى به في العصور الأدبية اللاحقة، فلا يخرج شاعر عن القواعد الشعرية التي وضعها الشعراء الجاهليون، كمالات يخرج عنها النقاد في وضع قواعدهم، وأحكامهم النقدية.

وبقي الشعر الجاهلي بشكله القديم النظام السائد في إبداع الشعر العربي، وما أضافه إليه شعراء العصور اللاحقة لم يتعد إضافة بعض الموضوعات الجديدة، والصور الفنية، والمقدمات التي تتغير تبعا للعوامل الاجتماعية، والمعتقدات التي تسود المجتمعات عبر الفترات التاريخية.

ولم يتوقف الإنسان الجاهلي عند حدود إبداعه فحسب، بل تجاوز هذه الحدود للبحث عن ماهية الإبداع الشعري، ومصادره، فحاول البحث عن مصادر الإبداع الشعري، وأسبابه، وصفات المبدع، وكيفية وصوله إلى النظم، وارتبطت تفسيراتهم بما توفر لديهم من وسائل ومعتقدات فكرية واجتماعية. وقد تشابهت هذه التفسيرات بما قدمته الأمم الأخرى من غير العرب حول هذا الموضوع، كاليونان الذين نسبوا الإبداع إلى ربات الشعر، والأمر نفسه ينطبق على العرب، حيث نسبوا الإبداع إلى شياطين الشعراء الذين يلهمونهم ما يقولون على ألسنتهم شعرا.

وقد تجاوز الفكر الجاهلي مسألة الإلهام في مرحلة ما، نجد من خلال الأشعار والأخبار، أن فكرهم قد توصل إلى معرفة ما نسميه اليوم نظرية الإطار الفني، وعرف الفكر الجاهلي ما يشكله هذا الإطار من دور مهم في تطوير ثقافة المبدع وقدرته على الإبداع.

ويمكن القول: إن التفسير الجاهلي للإبداع كما وصفوه أنفسهم قد اعتمد على محورين أساسيين:

الأول: فكرة شياطين الشعراء ونسبة الشعر إليهم.

والثاني: قضية اكتساب الخبرات الشعرية (نظرية الإطار الفني)

أولاً: شياطين الشعراء

1- حضور الجن في العقلية العربية وعلاقاتهم المباشرة بهم.

عاش الجاهليون حياة فكرية اتسمت بحضور الخرافات والمعتقدات الأسطورية التي استعانوا بها في تفسير كل ما يحيط بهم من مظاهر، وما نسميه اليوم أسطورة أو قصة خرافية كان عندهم واقعا يعيشونه، ومعتقدا يؤمنون بحقيقته، ومصدرا لمعرفة الغيب، والاتصال بالآلهة، حالهم في ذلك حال بقية الأمم، حيث شغل الجميع بتفسير كل ما يحيط بهم من ظواهر كونية وحياتية، في وقت لم يكن قد أثر في عقولهم فكر سماوي يجيب عما يدور في خواطهم من تساؤلات، الأمر الذي دعاهم لإيجاد آلهة متعددة، وعبادتها، ونسبة المظاهر والأحداث الكونية إليها.

جعلت المجتمعات الجاهلية الجن وسيلتها الأولى لتفسير هذه الظواهر، ووسيلة لمعرفة الغيب، والاطلاع على قوانين الحياة، ومن منطلق إيمانهم هذا نسبوا إبداعاتهم الشعرية إلى نوع من الجن أطلقوا عليه اسم شياطين الشعراء، فكانت ((الشعراء تزعم أن الشياطين تلقى على أفواهها الشعر وتلقنها إياه، وتعينها عليه، وتدعي أن لكل فحل منهم شيطانا يقول الشعر على

لسانه، فمن كان شيطانه أمرد كان شعره أجود⁽¹⁾، ولا يخفى ما في اعتقادهم هذا من تعظيم للشعر، واعتباره من الخوارق التي يعجز البشر عن الإتيان بها، فلا يصل إليها إلا من كان على صلة بالجن والشياطين. وبهذا المنطق تتساوى نظرتهم إلى الشاعر والكاهن والساحر، باعتبار وجوب تعامل الثلاثة مع الجن لتحقيق وظائفهم في المجتمع الجاهلي.

ولم تقتصر علاقة العرب بالجن على نسبة الشعر إليهم، أو اتصال الكهان بهم، بل تجاوزت ذلك لتحقيق مجموعة من العلاقات المتنوعة معهم، تثبت ذلك مجموعة كبيرة من القصص المذكورة في كتب الأدب العربي، ومع أن كثيرين ممن ساقوا هذه القصص نعتوها بالمنسوجة، وكذلك رفضها كثير من النقاد، واتهموا الرواة وشارحي الأمثال بإيرادها لتفسير شروحم وتبريرها؛ إلا إنها تبقى دليلاً واضحاً على وجود مثل تلك القصص في الجاهلية، وأن أصحابها قد آمنوا بها إيماناً كبيراً، خاصة أن جذور بعض هذه القصص والمعتقدات بقي موجوداً حتى العصور الإسلامية المتقدمة، مثل ذكر بعض الشعراء الأمويين أسماء شياطين تلهمهم الشعر، وهذا يثبت أن الاعتقاد بالجن والشياطين كان عالياً في العصر الجاهلي. ويمكن من خلال القصص المروية، تحديد مجموعة من العلاقات بين العرب والجن، كالحديث معهم، وتحديد أماكنهم وأصواتهم، بل مصارعتهم، كما حصل مع تأبط شراً، في رواية ساقها صاحب الأغاني، حيث التقى تأبط شراً مع السعلاة ونازلها وقتلها وهو لا يعرفها، ومما قاله في ذلك:

فلم أنفك متكناً عليها لأنظر مصباحاً ماذا أتاني

إذا عينان في رأس قبيح كرأس الهر مشقوق اللسان

وساقاً مُخدَج وشواة كلب وثوبٌ من عباءٍ أو شنان

(1) الثعالبي، أبو منصور عبد الله بن محمد: ثمار القلوب في المضاف والمنسوب، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط1، القاهرة، دار المعارف، 1965، ص 70.

تروي القصص التي تناقلتها كتب الأدب أن الجن كانت تتحدث مع العرب حديثاً مباشراً،
وقد وصف شمر بن الحارث الضبي كيف خاطب الجن فقال:

أَتَوَا نَارِي فَقُلْتُ: مَنُونا أَنْتُمْ فقالوا: الجنَ قُلْتُ: عَمُوا ظَلاماً

فَقُلْتُ: إِلَى الطَّعَامِ فَقَالَ مِنْهُمْ زَعِيمٌ: نَحْسُدُ الْإِنْسَ الطَّعَاماً⁽¹⁾

وقد تقتل الجن أحدهم فيحاول ذوو المقتول الأخذ بثأره، أو يقتل إنسان جنا عن طريق الخطأ، وهو متصور بصورة الحيوان، فيروى أن رجلاً من كلب يقال له مريز، كان له أخوان أكبر منه يقال لهما مرارة ومرة قد اختطفتهما الجن، فلما عرف مريز، أقسم ألا يشرب خمراً وأن لا يمس رأسه غسل حتى يطلب بأخويه، فتتكب قوسه، وأخذ أسهما، ثم انطلق إلى ذلك الجبل الذي هلك فيه أخواه، فمكث فيه سبعة أيام لا يرى شيئاً، حتى إذا كان اليوم الثامن، إذا هو بظليم، فرماه فأصابه فوقع في أسفل الجبل، فلما وجبت الشمس بصر بشخص على صخرة ينادي:

يَا أَيُّهَا الرَّامِي الظَّلِيمِ الْأَسْوَدِ تَبَّتْ مَرَامِيكَ الَّتِي لَمْ تُرْشِدْ

فأجابه مريز:

يَا أَيُّهَا الْهَاتِفُ فَوْقَ الصَّخْرَةِ كَمْ عِبْرَةٍ هَيَّجَتْهَا وَعَبْرَهُ

بِقِتْلِكُمْ مَرَارَةً وَمُرَّةً فَرَّقْتَ جَمْعاً وَتَرَكْتَ حَسْرَهُ

فتوارى الجني عنه هويماً من الليل، وأصابته مريزاً حمى فغلبته عيناه، فأتاه الجني فاحتمله، وقال له ما أناملك وقد كنت حذراً؟ فقال الحمى أضرعتني للنوم، فذهب مثلاً، وقال مريز:

أَلَا مَنْ مُبْلَغُ فِتْيَانٍ قَوْمِي بِمَا لَأَقَيْتُ بَعْدَهُمْ جَمِيعاً

غَزَوْتُ الْجَنَّ أَطْلُبُهُمْ بِثَأْرِي لِأَسْقِيَهُمْ بِهِ سَمّاً نَقِيعاً

⁽¹⁾ الجاحظ، عمرو بن بحر: الحيوان، 6/ 455.

فَيَعْرِضُ لِي ظَلِيمٌ بَعْدَ سَبْعٍ فَأَرْمِيهِ فَأَتْرُكُهُ صَرِيحاً⁽¹⁾

وفي قصة مثيرة يجعل الأعشى الجن مرسالا له كي يتفاوض مع عشيقته، ويستدل منها على طريق آمن يصل إليها من خلاله، دون أن يراه الرقباء، وهذه المعشوقة لها محراب تلعب فيه الثعالب، وتدور من حولها الجن، وعندما يصلها جني الأعشى، ينجح أخيرا في التفاوض معها، ويقنعها بملاقاته بعد حديث طويل، حيث أخذ من خلاله سر الوصول إلى ذلك المكان (المحراب) الذي تمكث فيه.

ونظم الأعشى هذه القصة شعرا، يشبه في طياته نسيج بعض الأساطير، ويظهر من شعره ذلك الإيمان المطلق بوجود جن يتحدثون معهم، ويحاورونهم، فالأمر ليس سرا إنما يخاطب الأعشى متلقيه بكل ثقة ودون خوف من رفض أو تكذيب، ومن أبيات هذه القصة قوله: ⁽²⁾

أَوْصَلْتَ صُرْمَ الْحَبْلِ مِنْ	سَلَّمَى لَطُولِ جَنَابِهَا
.....	
إِنَّ الثَّعَالِبَ بِالضُّحَى	يَلْعَبْنَ فِي مِحْرَابِهَا
وَالْجِنُّ تَعْرِفُ حَوْلَهَا	كَالْحُبْشِ فِي مِحْرَابِهَا
.....	
حَذَرًا عَلَيْهَا أَنْ تُرَى	أَوْ أَنْ يُطَافَ بِبَابِهَا
فَبَعَثْتُ جَنِيًّا لَنَا	يَأْتِي بِرَجْعِ جَوَابِهَا
.....	

⁽¹⁾ الميداني، أبو الفضل أحمد بن محمد: مجمع الأمثال، ضبط وتعليق: محمد اللحام، ط 1، بيروت، دار الفكر/1992م،

255/1.

⁽²⁾ الأعشى ميمون بن قيس: الديوان، تحقيق كامل سليمان، ط 1، بيروت، دار الكتاب اللبناني، ص 19 - 20.

فَتَنَازَعَا سِرَّ الْحَدِي

ث فَأَنكَرَتْ فَنَزَا بِهَا

.....

.....

فَأَرَادَهَا كَيْفَ الدُّخُو

ل وَكَيْفَ مَا يُؤْتَى بِهَا

وتدل هذه القصص وإن لم تكن حقيقية من وجهة نظرنا، على قوة اعتقاد الجاهليين بالقدرة على مخاطبة الجن والتعامل معهم، ويتضح في هذه القصص أسلوب الخطاب المباشر مع الجن، الأمر الذي يجعل قضية أخذ الشعر عنهم أمرا سهلا ويسيرا ومصدقا عند الإنسان الجاهلي، ووسيلة لتفسير عملية الإبداع الشعري وغيرها من الظواهر في عصر كانت فيه الأسطورة ((بديلا قديما للعلم، في وظائفه الوصفية، والتفسيرية، والتنبئية))⁽¹⁾ بها يبنون لواقعهم الحياتي طريقا منطقيا، يسرون عليه، بدلا من الضياع بين تساؤلاتهم عن أمور لايعونها.

وليس بعيدا أن يكون الفراغ الذهني، والحيرة أمام واقع يجهلون نواميسه، هما اللذان دفعاها إلى ابتداع الاساطير في رأي الجاحظ حين قال: ((إذا استوحش الإنسان مثل له الشيء الصغير في صورة الكبير، وارتاب وتفرق ذهنه، وانقضت أخلاطه، فيرى ما لا يرى، ويسمع ما لا يسمع، ويتوهم الشيء الصغير الحقير أنه عظيم جليل، ثم جعلوا ما تصور لهم من ذلك شعرا تتأشده، وأحاديث توارثوها، فازدادوا بذلك إيمانا))⁽²⁾.

ومما يعزز علاقة العرب بالجن، أنهم ذكروا أسماءهم، وأماكن تواجدهم، وأصواتهم، وجعلوا لكل قبيلة أو جماعة منهم زعيما مسؤولا. ومن أماكن الجن التي ذكروها البدي، والبقار، وعبقر، وقد وردت في أشعارهم، منها: قول لبيد: ⁽³⁾

غُلِبَ تَشَدَّرَ بِالذُّحُولِ كَأَنَّهَا

جِنُّ الْبَدِيِّ رَوَاسِيًا أَقْدَامُهَا⁽¹⁾

⁽¹⁾ قنصوة، صلاح: أنطولوجيا الإبداع الفني، مجلة فصول، العددان الثالث والرابع مجلد 10/1992م، ص42.

⁽²⁾ الجاحظ، عمرو بن بحر: الحيوان 6/475.

⁽³⁾ لبيد بن ربيعة: الديوان، بيروت، دار القاموس الحديث، ص334.

وقول النابغة: (2)

سَهْكِينَ مِنْ صَدَأِ الْحَدِيدِ كَأَنَّهُمْ
تَحْتَ السَّنَوَرِ جِنَّةُ الْبَقَارِ

وقول زهير: (3)

عليهن فتیان كجنة عبقر
جديرون يوما أن ينيفوا فيستعلوا

ومن قبائل الجن بنو السعلاة وبنو زوبعة، ومن قادتهم شنقنان وشيصبان، قال الشاعر (4):

في فتو من الشنقنان غر
ونساء من الزوابع زهر

وقال حسان بن ثابت: (5)

ولي صاحب من بني الشيصبان
فطورا أقول وطورا هو

وأسماءهم في الشعر الجاهلي كثيرة، سيرد بعضها لاحقا عند ذكر أسماء الشياطين الذين يلهمون الشعراء الشعر، فمن هذه الأماكن والأسماء والقبائل، نزداد يقينا بقوة اعتقاد العرب بهذه المخلوقات.

تطورت العلاقة بين العرب والجن فوصلت الى درجة العبادة، وتشير الروايات إلى أن العرب كانوا يقدسون الجن ويهابونها، ويعتبرونها واسطة بين الآلهة والناس، ولهذا كانوا يقدمون

(1) غلب: غلاظ الأعناق، التشذر: التهدد، الذحول: الأحقاد.

(2) النابغة الذبياني: الديوان، تحقيق كرم البستاني، بيروت، دار صادر، ص 60.

(3) الجاحظ: الحيوان، 453/6.

(4) المصدر السابق 6/ 467، وينظر 455/6 - 468.

(5) حسان بن ثابت الأنصاري: الديوان، بيروت، دار إحياء التراث العربي، ص 257.

لها الذبائح والقرابين كما كانت تقدم للأصنام والآلهة، فإذا اشترى أحدهم داراً أو استخرج عينا كان يذبح للجن ذبيحة تسمى الطيرة⁽¹⁾.

وتنقل الأخبار أن العرب كانوا يستعيذون بالجن من المخاطر والأهوال وفيهم نزل قوله تعالى ((وأنه كان رجال من الإنس يعوذون برجال من الجن فزادوهم رهقا))⁽²⁾ فإذا صاروا في تيه الأرض وتوسطوا بلاد الحوش خافوا عبث الجنان والسعالي والغيلان والشياطين، فيقوم أحدهم فيرفع صوته: إنا عائدون بسيد هذا الوادي من شر ما فيه من الأعادي، فلا يؤذيهم أحد، وتصير لهم غفارة⁽³⁾. ويروي المسعودي خبراً عن هذه العادة، في قصة خرج بطلها- الذي تجاوز المئة - وافداً على بعض ملوك بني أمية، فقال ذلك الرجل ((فسرت في ليلة صهاكية حالكة، كأن السماء قد برقعت نجومها بطرائق السحاب، وظللت الطريق، فتولجت وادياً لا أعرفه... فلم آمن عزيف الجن، فقلت: أعوذ برب هذا الوادي من شره، وأستجير في طريقي هذا، واسترشدته، فسمعت قائلاً يقول من بطن الوادي:

تيا من تجاهك تلق الكلاً تسير وتأمين في المنسلك

قال: فتوجهت حيث أشار إلي وقد أمنت بعض الأمن، فإذا أنا بأقباس نار تلمع أمامي في خللها كالوجوه على قامات كالنخيل السحيقة، فسرت وأصبحت بأوشال، وهو ماء لكلب بقرب برية دمشق⁽⁴⁾). وقد ذكر ذو الرمة في شعره ما يبين إيمان العرب بقوة سيطرة الجن وخاصة ليلاً، يقول ذو الرمة:

للجن بالليل في حافاتها زجلٌ كما تجاوب يوم الريح عيشومُ

هنا وهنا ومن هنا لهن بها ذات الشمائل والأيمان هينومُ

(1) الثعالبي، أبو منصور: ثمار القلوب في المضاف والنسب، ص 69.

(2) سورة الجن، آية 6.

(3) الجاحظ، عمرو بن بحر: الحيوان 6/ 462.

(4) المسعودي: مروج الذهب، تحقيق يوسف أسعد داغر، ط 1، بيروت، دار الأندلس 1965م. 143/144/2.

دَوِيَّةٌ وَدُجَا لَيْلٍ كَأَنَّهُمَا يَمُّ تَرَاظِنَ فِي حَافَاتِهِ الرُّومُ⁽¹⁾

ونلاحظ في هذه القصص، مدى الإيمان والتصديق بقدرة الجن حتى في العصر الأموي.

2- الجن والشعر

أ- أشعار الجن:

آمن العرب بقدرة الجن على نظم الشعر، والتخاطب به مع البشر، ونسبوا إليهم الكثير من الأشعار، مما يقوي إيمان الناس بقدرتهم على إلهام الشعراء، وبث الشعر على ألسنتهم، وقد حفلت كتب الأدب بالقصص التي تخبر عن نظمهم الشعر ومخاطبة البشر به، وفي هذا دليل ((على مقدرة الشياطين أن تقول الشعر، فإذا نسب إليها إلهام الشعراء والقول على ألسنتهم، كان ذلك مقبولا والشيء من معدنه لا يستغرب))⁽²⁾. ومن الأشعار التي نسبت إلى الجن قولهم متبنين مقتل سعد بن عباد: ⁽³⁾

نحنُ قَتَلْنَا سَيِّدَ الْخَزِ رَجِ سَعْدِ بْنِ عَبَادِهِ

(1) ذو الرمة: الديوان، صححه ونقحه كارليل هنري هيتس، ط1 بيروت، عالم الكتب، ص575.

(2) حميدة عبد الرازق: شياطين الشعراء، ص60.

(3) الجاحظ، عمرو بن بحر: الحيوان 6/ 459.

ورميناه بسهمين فلم نخط فؤاده

وفي قصة أخرى بطلاها علقمة بن صفوان من الإنس، والجني المعروف شق نطلع على أسلوب المحاورات الشعرية التي كانت تتم بينهم، وتخبر هذه القصة أن علقمة بن صفوان بن أمية بن حرب الكناني، جد مروان بن الحكم في الجاهلية، خرج يريد مالا له بمكة، وعندما وصل إلى موضع يقال له حائط جرمان، فإذا هو بشق له يد ورجل وعين، ومعه سيف ويقول:

علقم إني مَقْتُول وإنَّ لحمي مأكول

اضربهم بالهذلول ضَرْبَ غلامٍ شملول

رحب الذراع بهلول

فقال علقمة:

يا شق مالي ولك اغمد عني منصلك

تقتل من لا يقتلك

فقال شق:

غنيتُ لك غَنيَت لك كيما أبيع مقتلك

فاصبر لما قد حم لك

فضرب كل واحد منهما الآخر فخرا ميتين⁽¹⁾.

(1) الجاحظ، الحيوان: السابق 6/ 459.

وقد وجد مثل هذه القصص حتى بعد ظهور الإسلام و بالطريقة نفسها التي تحمل طابع البطولة والشجاعة، ومقارعة الجن ومجادلتهم شعرا. وفي وجود مثل هذه القصص في العصور الإسلامية ما يشير مرة أخرى إلى قوة الاعتقاد بها في تلك المرحلة.

ومن هذه القصص التي تعود إلى العصر الإسلامي، ما روي عن أحد المسافرين، أنه انفراد عن أصحابه ذات ليلة لقضاء حاجة، فضلّ عنهم، وفي أثناء ذلك رأى نارا عظيمة، وخيمة وجد فيها جارية جميلة سألتها عن حالها، فقالت: أنا من فزارة اختطفني عفريت يقال له ظليم، وجعلني ههنا، فهو يغيب عني في الليل، ويأتيني في النهار، فطلب منها المسافر أن ترافقه، فخافت من الجني، لكنه أقنعها وذهبت معه، وفي الطريق عرض لهما الجني، فأناخ ناقته، وخطط حولها وقرأ آيات من القرآن الكريم، وتعوذ بالله العظيم، ثم خاطبه الجني شعرا بقوله:

يا ذا الذي للحين يدعوهُ القَدْرُ خلَّ عَنْ الحَسَناء رسلا ثمَّ سر

وإنْ تَكُنْ ذا خَبْرَةٍ فينا اصطبر

فأجابه الرجل:

يا ذا الذي للحين يدعوهُ الحمق خل عن الحسناء رسلا وانطلق

ما أنت في الجن بأول مَنْ عَشِقَ

وبعد مشاجرة بالقتال تارة، والحوار تارة أخرى، مل الجني وغادرهما، وتزوج الرجل الجارية وأنجب منها⁽¹⁾، وفي هذه القصة ما يبين انتصار الإسلام على الجن، وقدرة الناس في التغلب عليهم عن طريق القرآن الكريم.

(1) الأبيشي، شهاب الدين: المستطرف في كل فن مستطرف، تحقيق مفيد قميحة، ط 2، بيروت، دار الكتب العلمية/1986، ص287.

وينقل أبو زيد القرشي في الجمهرة أخباراً عن رواة في العصر الإسلامي، خرجوا إلى الصحراء فالتقوا بشياطين الشعراء صدفة، وحاوروهم، واستمعوا إلى أشعارهم⁽¹⁾، وقد سأل أحد الرواة الجان الذي صادفه أتروي من أشعار العرب شيئاً؟ فقال نعم ! أروي وأقول قولاً فائقاً مبرّزاً. فقلت: فأرني من قولك ما أحببت، فأنشأ يقول:

طافَ الخيالُ علينا ليلةَ الوادي	من آلِ سلمى ولم يُلممْ بميعادِ
يُكَلِّفُونَ فَلَاها كُلَّ يَعمَلَة	مثلَ المهابةِ إذا ما حثَّها الحادي
أبلغَ أبا كَرَبٍ عَنِّي وأسرته	قولا سيذهب غورا بعد إنجاد
لا أعرفنك بعد اليوم تندبني	وفي حياتي ما زودتني زادي
أما حِمامُك يوماً أنتَ مُدركه	لا حاضرٌ مُفْلِتٌ منه ولا بادِ

فلما فرغ من إنشاده قال الراوي: "لهذا الشعر أشهر في معدّ بن عدنان من ولد الفرس الأبلق في الدّهم العراب، هذا لعبيد بن الأبرص الأسدي" " فقال: ومن عبید لولا هبيد!" فقال الراوي " ومن هبيد؟" فأنشأ يقول:

أنا ابن الصّلام أدعى الهبيدَ	حبوتُ القوافي قَرَمي أسدُ
عبيدا حبوتُ بمأثورة	وأنطقت بشرا على غير كدّ
ولاقي بمُدرِكٍ رهط الكميّت	ملاذا عزيزا ومجدا وجدّ
منحناهمُ الشّعَرَ عن قُدرة	فهل تشكرُ اليومَ هذا معدّ

(1) ينظر: القرشي، أبو زيد: جمهرة أشعار العرب، بيروت، دار صادر ودار بيروت/1963/ص40 وما بعدها.

فقال الراوي: أما عن نفسك فقد أخبرتني، فأخبرني عن مدرك، فقال: هو مدرك بن واغم، صاحب الكميت، وهو ابن عمي، وكان الصلادم وواغم من أشعر الجن، ثم قال: لو أنك أصبت من لبن عندنا؟ فقلت: هات، أريد الأئس به، فذهب فأتاني بعُسٍّ فيه لبن ظبي، فكرهته لزهومته فقلت: إليك، ومجبت ما كان في فمي منه، فأخذه ثم قال: امض راشدا مصاحبا! فوليت منصرفا فصاح بي من خلفي: أما أنك لو كرعت في بطنك العس لأصبحت أشعر قومك. قال الراوي: فندمت أن لا أكون كرعت عُسّه في جوفي على ما كان من زهومته، وأنشأت أقول في طريقي:

أُسِفْتُ عَلَى عُسِّ الْهَبِيدِ وَشَرِبِهِ لَقَدْ حَرَمْتَنِيهِ صُرُوفُ الْمَقَادِيرِ

وَلَوْ أَنَّي إِذْ ذَاكَ كُنْتُ شَرِبْتُهُ لِأَصْبَحْتُ فِي قَوْمِي لَهُمْ خَيْرُ شَاعِرٍ⁽¹⁾

ولاشك في أن هذه القصص - التي تنسب الشعر إلى الجن في الجاهلية والإسلام - من الأخبار ما يرفض تصديقه العقل البشري، ولكنها في الوقت ذاته دليل قاطع على إيمان الجاهليين بتأثير الجن في حياتهم، والتحكم في تسييرها، وقدرتهم البالغة على ذلك. ولأنهم ينطقون بالشعر ويخاطبون به الإنس مباشرة؛ فإنهم بالتأكيد -حسب وجهة النظر الجاهلية- من يبيت الشعر على السنة الشعراء.

وجدير بالملاحظة، أن معظم الخطابات التي كانت توجهها الإنس إلى الجن كانت شعرا، كما يظهر من النصوص المروية، أو نثرا موزونا على الأقل، وكانت العبارات الموزونة فيما يبدو قد اختصت بالجن دون الإنس، ثم تحدث بها الكهان الذين كانوا على اتصال مباشر بالجن، كي يتمكنوا من أداء وظيفة الكهانة والتفاهم مع الجن بلغتهم، ومن هنا فقد لجأ عرب الجاهلية إلى تفسير عملية الإبداع الشعري المتميز، بأوزانه التي تماثل السجع، بنسبته إلى شياطين من الجن، خاصة أنهم لاحظوا اقتصار هذه العملية على فئة من الناس دون غيرهم، وربما يعود ذلك إلى

(1) القرشي، أبو زيد: ص 40-41. اليعملة: الناقة النجيبة، خيل عراب: أي كرائم سالمة من الهجنة، زهومته ريحه المنتن.

نظرة قداسة حظي بها الشاعر الجاهلي آنذاك، فربطوا بين الشعراء والجن أصحاب القدرات الفائقة.

ب- الجن والإلهام الشعري

اعتقد الإنسان الجاهلي أن الشعر وحي إلهي، يعجز الشعراء عن نظمه لولا وجود الشياطين التي تلهمهم الشعر، وقد لاحظنا كيف وصل هذا الاعتقاد إلى المجتمع الإسلامي، الذي حافظ على روايات تحوي أخبار الجن والشياطين الذين ينظمون الشعر، ويلهمون الشعراء بالأشعار المتنوعة، ويمكن أن نلمح ثلاث صور نسجها الجاهليون حول هذه القضية:

- الأولى: أن تخبر القصص عن هواتف، بشروا بمواليد سيولدون، وسيكون لهم شأن كبير، وعندما ولدوا أصبحوا من أشهر الشعراء.

- والثانية: إيراد قصص تبين كيفية تحول الأشخاص العاديين إلى شعراء، دون أن تكون لهم صلة بالشعر من قبل.

- والثالثة: اعتراف الشعراء أنفسهم، بتلقيهم الشعر عن الجن، وذكرهم أسماء الشياطين الذين يلهمونهم. والتحاور معهم شعرا.

ومن الأولى قصة ساقها صاحب الأغاني في أثناء حديثه عن عمرو بن كلثوم مفادها أن جده المهلهل عندما ولدت له ليلي بنت المهلهل قال لامرأته هند اقتليها، فأمرت هند الخدم بإخفائها، فلما نام هتف به هاتف يقول:

كَمْ مِنْ فَتًى يُؤْمَلُ وَسَيِّدٍ شَمَرَدَلُ

وَعَدَةٌ لَا تَجْهَلُ فِي بَطْنِ بِنْتِ مَهْلَهْلٍ

وعندما استيقظ سأل عن البنت وطلب العناية بها، ثم تزوجها كلثوم بن مالك بن عتاب، فلما حملت بعمر بن كلثوم قالت انه أتاني آت في المنام فقال:

يَا لَكَ لَيْلَى مِنْ وَلَدٍ يُقَدِّمُ إِقْدَامَ الْأَسَدِ

مِنْ جِشَمٍ فِيهِ الْعَدَدُ أَقُولُ قِيلًا لَا فَنَدُ

فولدت غلاما أسمته عمرا، فلما أتت عليه سنة قالت أتاني ذلك الآتي ليلا، وأشار إلى الصبي وقال:

إِنِّي زَعِيمٌ لَكَ أُمِّ عَمْرٍو بِمَا جَدَّ الْكَرِيمِ النَّجْرِ

أَشْجَعُ مِنْ ذِي لَبْدٍ هَزَبٍ وَقَاصُ أَقْرَانِ شَدِيدِ الْأَسْرِ

يسودهم في خمسة وعشر⁽¹⁾

ونتبين من هذه القصة أن الجاهليين يؤمنون بمعرفة الجن أخبار الشعراء حتى قبل أن يولدوا، فالجن تبشر بهم وتتابع أخبار حياتهم، حتى يبدو أن الشعراء رسل الجن إلى البشر، وهذا يشعرونا بسمة القداسة التي تمتع بها الشاعر الجاهلي في قبيلته.

وتتمثل الصورة الثانية في قدرة الجن على تحويل الإنسان إلى شاعر بين ليلة وضحاها. ومن ذلك أن عبيد بن الأبرص قد اتهمه أحد الأشخاص من بني مالك بفعلة سيئة ظلما، فرفع عبيد يديه

⁽¹⁾ الأصفهاني، أبو الفرج: الأغاني، 54/11-56.

ثم ابتهل فقال: اللهم إن كان فلان ظلمي، ورماني بالبهتان فأدِلني منه وانصُرني عليه، ثم نام ولم يكن قبل ذلك يقول الشعر فذكر انه أتاه آت في المنام بكبة من شعر ألقاها في فيه ثم قال: قم، فقام وهو يرتجز في هجاء بني مالك:

أيا بني الزنيّة ما غرّكم فلكم الويل بسريال حجر

ثم استمر بعد ذلك في الشعر، فكان شاعر بني أسد بلا منازع⁽¹⁾.

ويعلق الدكتور عبد الرازق حميدة على هذه القصة قائلاً ((وهذه أسطورة ولا شك وما أشبهها بقصة سكيلوس اليوناني، فإنه بدأ يقول الشعر بمثل هذه الطريقة))،⁽²⁾ وليس غريباً أن نجد هذا التشابه في تفسير إبداع شاعرين في أمتين مختلفتين، عندما نذكر أنهما فسرتا الإبداع بالطريقة نفسها، مع اختلاف في التسميات، وهذا يثبت لنا ولو نسبياً وحدة التفكير في تلك المجتمعات القديمة، ويدل على وجود نقطة ما في الأعماق قد جمعت بين فكر هذه الشعوب.

والصورة الثالثة هي نسبة القدرة الشعرية إلى الجن، وهي تحمل اعترافات الشعراء أنفسهم بتلقيهم الشعر منهم، وتحمل طابع التفاخر بشياطينهم، أو الاعتراف بقوة شياطين غيرهم من الشعراء، وقد وجد في كتب الأدب أسماء كثيرة لشياطين الشعراء، مثل (لافظ) صاحب امرئ القيس، و(هبيد) صاحب عبيد بن الأبرص، و(هاذر) صاحب زياد الذبياني،⁽³⁾ ونظم الشعراء العديد من الأشعار التي ذكروا فيها أسماء شياطينهم واعترفوا بفضلهم عليهم، وما كان الشعراء لينظموا مثل هذه الأشعار لولا إيمانهم المطلق بوجود هؤلاء الشياطين، في ذلك العصر الذي سيطرت فيه

(1) الأصفهاني: الأغاني، 86/22، أدلني: أي اجعل لي منه دولة.

(2) حميدة، عبد الرازق: شياطين الشعراء، ص60.

(3) القرشي، أبو زيد: جمهرة أشعار العرب، ص43.

الأسطورة على معتقدات البشر، فالأعشى يذكر (مسحلا) ويعترف بعجزه عن نظم الشعر لولا وجوده، فيقول: (1)

وما كنت شاحردا ولكن حسبتي إذا مسح سدّي لي القول أنطق
شريكان فيما بيننا من هودة صفيان جني وإنس موفق (2)

ويقول: (3)

دعوت خليي مسحلا ودعوا له جهنم جدعا للهجين المذمم

ونسب حسان بن ثابت شعره إلى الشياطين، فقال:

ولي صاحب من بني الشيصبان فطورا أقول وطورا هوه (4)

ويقول امرؤ القيس ذاكرا تخيير الجن له أشعارها:

تخيرني الجن أشعارها فما شئت من شعرهن اصطفيت (5)

ويعترف صراحة بوجود توابع له في بيت آخر، وإن كانت هذه التوابع تروي عنه في هذه المرة:

أنا الشاعر المرهوب حولي توابعي من الجن تروي ما أقول وتعزف (6)

(1) الأعشى: الديوان، ص 124.

(2) شاحردا: لفظة فارسية معناها التلميذ المتعلم، مسحل: اسم شيطان الأعشى وجهنم تابعه.

(3) الأعشى: الديوان ص 187.

(4) حسان بن ثابت: الديوان، ص 257.

(5) امرؤ القيس: الديوان، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ط4، القاهرة، دار المعارف، ص 322.

(6) امرؤ القيس: الديوان، ص 325.

وقد يُظن في هذا البيت أن امرأ القيس يناقض ما قاله في البيت الذي سبقه، عن تخيير الجن أشعارها له، فهي تروي عنه في هذه المرة، ولكن الأرجح أن الحقيقة ليست كذلك، فلا يمكن لامرء القيس أن يخالف منهجا عاما في العصر الجاهلي، كانت الجن فيه الملهم للشعراء وسبب نظمهم الشعر، وربما أراد امرؤ القيس أن يبالغ في شدة عون الجن له في النظم، فهي لا تخيره أشعارها وتلهمه الشعر فحسب، بل تساعد في رواية هذه الأشعار وبثها بين الناس، وتعيد ترديدها على لسانه.

وفي أبيات تبين تسرب هذه الظاهرة إلى العصور الإسلامية، قال أعشى سليم يذكر شياطين الشعراء: (1)

وما كان جني الفرزدق أسوة وما كان فيهم مثل فحل المخبل

وما في الخوافي مثل عمرو وشيخه ولا بعد عمرو شاعر مثل مسحل

وقد ورد في كتب الأدب بعض الأخبار عن وجود شياطين للعديد من الشعراء الجاهليين ولكنهم لم يذكروا أسماءها في شعرهم، وأورد الجاحظ في كتاب الحيوان قصيدة للحكم بن عمرو البهراني، احتوت على أخبار متنوعة عن علاقات العرب بالجن والغيلان، إضافة إلى أسماء لشياطين شعراء في العصر الجاهلي والإسلامي، قال البهراني يصف غولا تزوجها: (2)

بنت عمرو وخالها مسحل الخير وخالي حميم صاحب عمرو (3)

ويعلق الجاحظ على هذه القصيدة عند عرضها (وكلها باطل، والأعراب تؤمن به أجمع)، وكلام الجاحظ هذا، يدل على رفض الفكر العباسي لمثل هذه الأخبار، ولكنه في الوقت نفسه، يثبت أن

(1) الجاحظ: الحيوان، 6/466.

(2) المصدر السابق، 6/417.

(3) مسحل: شيطان الأعشى، وعمرو: شيطان الفرزدق.

الجاحظ يعلم جيدا بوجود هذه المعتقدات وقبولها عند الأعراب، الذين بقيت حياة الصحراء، والعقلية الجاهلية موجودة بينهم إلى حد ما.

ذكرت بعض المؤلفات التي اعتمدت على فكرة شياطين الشعر، أسماء مجموعة من الشياطين ونسبت بعضها إلى الشعراء الجاهليين، كما فعل المعري في رسالة الغفران، وابن شهيد في رسالة التوابع والزوابع، ولا يمكن القطع، إن كانت الأسماء الواردة في مثل هذه المؤلفات، قد وصلت إليهم فعلا من العصر الجاهلي، أم لا، مع أن الرأي الأغلب أنها منسوجة من خيال المؤلفين، لينقلوا ما آمن به الجاهليون.

وتروي كتب الأدب أخبارا عن محاورات شعرية، جرت بين بعض الشعراء والجن، وهذه الروايات تدل مرة أخرى على قوة إيمان العرب بالعلاقات بين الشعراء والجن، وإن افترضنا أن هذه الروايات موضوعة، فهي في النهاية تعكس صورة تلك المعتقدات الراسخة في العقول والقلوب. ومن هذه المحاورات⁽¹⁾ ما روي عن عبيد بن الأبرص في أثناء سفره في الصحراء، حيث وجد في طريقه شجاعا وهو الذكر الخبيث من الأفاعي قد احترق جنباه من شدة الحر، فطلب أصحابه منه أن يقتله، لكنه رفض وصب عليه الماء، فانساب الشجاع ودخل في جحره، وسار القوم فقضوا حوائجهم، ثم أقبلوا حتى صاروا إلى ذلك الموضع الذي فيه الشجاع، قال: فتأخر عبيد لقضاء حوائجه، فانفلت بكره، فسار القوم، وبقي عبيد متحيرا، فإذا بهاتف يقول:

يا صاحبَ البكرِ المضلَّ مركبَه	دونك هذا البكرَ منّا فاركبَه
ما دونَه من ذي الرِّشادِ تصحبَه	وبكرُك الآخرُ أيضا تجنبَه
حتى إذا الليلُ تجلَّى غيَّبهُ	فحطَّ عنه رحلَه وسَيَّبه
إذا بدا الصُّبحُ ولاح كوكبَه	وقد حمدت عنه ذاك مصحبَه

(1) ينظر: الجاحظ: الحيوان: محاورات شعرية أخرى بين الأعشى بن زرارة والهواتف، تثبت إيمان العرب بالجن والهواتف وقدرتهم على نظم الشعر. 457/6.

فالتفت عبید، فإذا هو ببعيره وبعير آخر إلى جنبه، فركبه ووصل إلى قومه، وأرسل البكر وأنشأ يقول:

يا صاحب البكر قد أنقذت من بلدٍ يحارُ في حافتيها المُدْلِجُ الهادي
هلا أبنت لنا بالحقِّ نعرفهُ من ذا الذي جادَ بالمعروفِ في الوادي
ارجع حميدا فقد أبلغتَ مأمنا بوركتَ من ذي سنامٍ رائحٍ غادي

فأجابه هاتف يقول:

أنا الشجاعُ الذي ألفتُهُ رمضا في رَملة ذات دكّاك وأعقاد
فجَدتَ بالماءِ لما ضنَّ حاملهُ جودا عليّ ولم تبخلْ بإنجادي
هذا جزاؤك مني لا أُمّن به فارجع حميدا رعاك الله من غادي
الخيرُ أبقي وإن طال الزمان به والشرُّ أخبثُ ما أوعيتَ من زاد⁽¹⁾

ولا بد أن يلاحظ قارئ هذه القصة، تشابهها مع بعض قصص تراثية إسلامية تتحدث عن اختبار يبتلى به مسافر أو عابر سبيل، حيث يطلب منه معروفا، فإن أسداه نال خيرا كثيرا، وإن رفض المساعدة، حرم من جميع الخيرات، وهي شبيهة أيضا بالمثل الشعبي القائل: اعمل خيرا وألقه في البحر، فالأغلب أن هذه القصة منحولة لا تمت بعبيد بأي صلة، ولكنها تحمل في ثناياها دلائل مهمة، فقد اختار ناسج هذه القصة الشاعر ليقيم معه علاقة مع الجن، وهذا من منطلق معتقد راسخ بقدرة الشعراء على التواصل مع الجن، ثم إنه جعل الحوار بين الشاعر والجن شعرا، من منطلق معرفته بالعلاقة الشعرية التي تربط بينهما، وتحمل القصة رمزا آخر يثبت إيمان ناسجها

(1) القرشي، أبو زيد: جمهرة أشعار العرب، ص 49 - 51، وينظر القصة والأبيات في الأغاني 90/22.

ومعرفته بالمعتقدات القديمة، وهو اختيار الحية التي تحمل رموز الحياة في المجتمعات القديمة، لتمثل دور المنقذ لحياة الشاعر بعد أن أسدى معروفه إليها.

فبهذه الطريقة الأسطورية فسر الجاهليون قضية الإبداع الشعري، في عصرهم الأسطوري الغابر. ولا يجب أمام هذه الآراء إلا احترامها، من منطلق جهلنا بالمعتقدات والظروف الحقيقية، التي أحاطت بأصحابها، ودفعتهم إلى الإيمان بها.

كما أن فكرة شياطين الشعراء، لا تختلف كثيرا في جوهرها، عن مسألة الإلهام أو الموهبة، التي تنبأها كثير من النقاد في العصور اللاحقة، وإن كان مصطلح الموهبة يعطي الشاعر دورا أكبر في عملية الإبداع مقارنة بشياطين الشعراء. ويجب التنبيه إلى أن التشابه بين الأمم القديمة في تفسير عملية الإبداع الشعري، لا يمكن أن يأتي من فراغ، أو بنقل الفكرة من أمة إلى أخرى، فليس الأمر بهذه السهولة المطلقة، إنما لابد من الإقرار بوجود فكر متشابه، وظروف متشابهة، بين معتقدات هذه الأمم، التي أحيطت بمعالم الوثنية، وعبادة الأصنام وظواهر الطبيعة، الأمر الذي دفعهم لا شعوريا إلى هذا التفسير الأسطوري، المرتبط بالآلهة وعالم الغيب، مما دفعهم أخيرا، إلى محاولة الاتصال بهذا العالم، عن طريق الكهنة والسحرة القادرين على ذلك، تماما كاتصال الشعراء والملهمين بالشياطين والجن، فالفكرة ذاتها والظروف ذاتها والمفكرون ذاتهم.

ثانيا: الإطار الفني والاكتساب في الفكر الجاهلي:

يتخذ أي عمل أدبي شكلا فنيا، يميزه عن بقية الأنواع الأدبية الأخرى، ويتضمن هذا الشكل جميع السمات الشكلية والفنية والثقافية، التي يتصف بها هذا العمل، ولتحقيق هذه السمات في العمل الفني، لا بد أن يطلع المبدع على هذه السمات، ويقوم بدراسة الأعمال الأدبية المشابهة بدراية وتمعن، كي يتمكن من تنظيم عمله الفني، وتقديم خبراته بالصورة المناسبة. هذا الشكل الفني للعمل الأدبي، مع تلك الخبرات الثقافية، التي اكتسبها المبدع حول نوع ذلك العمل، هي ما أطلق عليه مصطلح الإطار في الدراسات الحديثة، مع اختلافات بسيطة حول هذا المصطلح، لا تمس جوهره، ويمكن إعادتها إلى منهج هذه الدراسة، كأن تكون نقدية أو جمالية أو نفسية، فكل منهج من هذه المناهج يتناول المصطلح بطريقته الخاصة.

ومن الدراسات النفسية المهمة، التي تعرضت لموضوع الإبداع الشعري، وقضية الإطار، دراسة الدكتور مصطفى سويف (الأسس النفسية للإبداع الفني - الشعر خاصة -) ويرى الدكتور سويف أن لكل نوع من الخبرات الإنسانية إطارا ينظمها يكتسبه الفنان، وليس من المانع أن يحمل أطرا مختلفة ومتنوعة حسب خبراته المختلفة، ((فنحن نحمل في نفوسنا عددا وافرا من الأطر، ننظم بها أفعالنا جميعا، سواء أكانت تذوقا أم إدراكا أم أي فعل آخر))⁽¹⁾، وهذا يتطلب من المبدع أن يتطلع إلى خبرات سابقه، مهما كانت قدرته وموهبته على الإبداع في مجالات كثيرة.

(1) سويف مصطفى: الأسس النفسية للإبداع في الفني الشعر خاصة، ص 160 - 163.

والإطار لا يتعلق بالمبدع فحسب، بل ينعكس على العمل الفني مباشرة، فيصبح لكل عمل إطاره الخاص لأن ((الفنان يضع لعمله حدوداً، إذ إن الكتاب أو المدونة الموسيقية، يبدأان وينتهيان عند نقطة معينة، واللوحه يحدها إطارها، والتمثال والمبنى تحدهما سطوحهما الخارجية))⁽¹⁾، وبالتالي ينظم الموضوع ويوحد ويصبح للتجربة الفنية شكلاً مترابطاً بعيداً عن التجربة والتفكك، فالشاعر ينظم قصيدته حسب الشكل الشعري المألوف، الذي خزن في ذاكرته من خلال الخبرات المكتسبة، وكل قصيدة بداية ونهاية تقف عندها، وقافية شعرية و بحر شعري لتنظيم وزنها الموسيقي، وكل هذه المكونات تحكم وتنظم من خلال الإطار الذي تحدده خبرات الشاعر المكتسبة.

وقد أشار قدماء النقاد العرب إلى مسألة الاكتساب، وأهميتها في عملية الإبداع الشعري، وتحذروا عنها في مؤلفاتهم النقدية، ورصدوا المواضع التي تأثر بها الشعراء بسابقيهم، وفي دراساتهم حول هذا الموضوع ما يثبت أنهم قد فهموا تماماً ما نسميه اليوم إطاراً، واعتبروه من مقومات العملية الإبداعية، ومن أوائل اعترافاتهم بوجود الثقافة المكتسبة، ما وصفوا به امرأ القيس بأنه لم يأت بما لم يقله العرب، بل اطلع على أشعارهم، ولكنه ((سبق إلى أشياء، فاستحسنها الشعراء واتبعوه فيها؛ لأنه قيل أول من لطف المعاني، واستوقف على الطلول، ووصف النساء بالطباء والمها والبيض، وشبه الخيل بالعقبان والعصي، وفرق بين النسب وما سواه من القصيد، وقرب مأخذ الكلام؛ فقيد الأوابد، وأجاد الاستعارة والتشبيه))⁽²⁾ فهو بذلك قد اكتسب مهاراته الأولى مما قالته العرب، ثم أضفى على ما اكتسبه من خبرته وذوقه الخاص، وطور في الشعر أمورا اكتسبها منه الشعراء.

(1) ستولنيتز، جبروم: النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية، ترجمة د فؤاد زكريا، ط1، بيروت، المؤسسة العربية

للدراسات والنشر، ص64.

(2) القيرواني، ابن رشيق: العمدة 1/ 94.

وشبه النقاد بيت الشعر ببيت البناء ((قراره الطبع، وسمكه الرواية، ودعائمه العلم، وبابه
الدربة))⁽¹⁾ وفي هذا تأكيد على أهمية الإطلاع والثقافة الشعرية والممارسة والتدريب، فبالرواية
والعلم يحرز الشاعر الثقافة الكافية التي تمكنه من ممارسة إبداعه، وبالدربة والممارسة الطويلة
يطور هذه الرواية ويصقلها، ((والشاعر مأخوذ بكل علم، مطلوب بكل مكرمة؛ لاتساع الشعر
واحتماله كل ما حمل من نحو ولغة وفقه وخبر وحساب... وليأخذ نفسه بحفظ الشعر والخبر،
ومعرفة النسب، وأيام العرب... فيقولون فلان شاعر راوية، يريدون أنه إذا كان راوية عرف
المقاصد، وسهل عليه مأخذ الكلام، ولم يضق به المذهب، وإذا كان مطبوعا، لا علم له ولا
رواية، ضل واهتدى من حيث لا يعلم))⁽²⁾ لأن الثقافة الشعرية السابقة، وتشكيل الإطار الشعري
المتكامل أساس للقدرة الإبداعية الشعرية حتى لو كان الشاعر موهوبا وصاحب طبع، بل إن
الثقافة والتدريب والممارسة، تساهم جميعا في دفع إبداع الشاعر، جنبا إلى جنب مع موهبته
وطبعه.

اعترف الشعراء الجاهليون، بدور الاكتساب والثقافة الفنية في عملية الإبداع الشعري،
بالرغم من من أنهم آمنوا أساسا، بأن الشعر يوحى إليهم من شياطين الشعراء. وبالرغم من أن
المصادر الأدبية، احتوت أخبارا عن بداية الشعر وأوائل الشعراء، وبعض أشعارهم، إلا أنها لم
تتقل لنا صورة واضحة، عن ذلك الشعر وطبيعته وخصائصه، ولكن المهم في الأمر أن هناك
من الإشارات، ما يثبت أن الشعراء الجاهليين قد استفادوا من هذه الأشعار، واكتسبوا منها
القواعد الأساسية في النظم، وقد أقر بذلك امرؤ القيس إمام شعراء الجاهلية عندما قال:⁽³⁾

عُوجًا عَلَى الطَّلِّ الْمُحِيلِ لَأَتَنَا نَبْكِ الدَّيَّارَ كَمَا بَكَى ابْنُ خِذَامٍ

⁽¹⁾ الفيرواني، ابن رشيقي: العمدة 1/ 121.

⁽²⁾ المصدر السابق 196/1-197.

⁽³⁾ امرؤ القيس: الديوان، ص162.

وليس في هذا إلا انسجام مع قول النقاد، أنه ما قال ما لم يقولوا، فهو يقر بالإطلاع والاستفادة من منهج ابن خدام في البكاء على الديار، وابن خدام هذا ((رجل من طيء، لم نسمع شعره الذي بكى فيه، ولا شعر غير هذا البيت الذي ذكره امرؤ القيس))⁽¹⁾ ويذكر ابن سلام، أن أول من قصد القصائد وذكر الوقائع، هو المهلهل بن ربيعة التغلبي⁽²⁾ وقد ذكره الفرزدق مع مجموعة من الشعراء الجاهليين، في أبيات توضح معرفة الشعراء، بضرورة الإطلاع على أشعار السابقين، ومن هذه الأبيات قوله:⁽³⁾

وهب القصائد لي النوابع إذ مضوا وأبو يزيد وذو القروح وجرول
والفحل علقمة الذي كانت له حلل الملوك كلامه لا ينحل
وأخو بني قيس وهن قتله ومهلهل الشعراء ذاك الأول

تدل الأبيات السابقة، على أن الشعراء الإسلاميين، كانوا يفيدون من الشعر الجاهلي في نظمهم، وهم يذكرون أن لهم شياطين شعر، تماما كما فعل الشعراء الجاهليون، ويخبرون عن أخذهم الشعر، وتعلمه، كما قال الجاهليون أيضا. وتباهى عبيد بن الأبرص، بأن شعره يحتاج إلى تفكير، وتمحيص، وبحث، وهذا يناقض ما قاله الجاهليون عن الإلهام وشياطين الشعراء، يقول عبيد:⁽⁴⁾

سل الشعراء هل سبخوا كسبحي بحور الشعر أو غاصوا مغاصي
لساني بالقريض وبالقوافي وبالأشعار أمهر في الغواص

(1) الجمحي، ابن سلام: طبقات فحول الشعراء الجاهليين والإسلاميين، ص21، في رواية ابن سلام خدام وليس خدام.

(2) المصدر السابق ص22.

(3) الفرزدق: الديوان، تحقيق إيليا الحاوي، ط2، الشركة العالمية للكتاب، 323/2.

(4) عبيد بن الأبرص: الديوان ص 185.

وذكر عنتره في مطلع معلقته، اطلاع الشعراء الجاهليين على شعر من سبقهم، واستنفاد السابقين للمعاني الشعرية: (1)

هل غادر الشعراء من مَترَدَمٍ أم هل عرَفَت الدارَ بعد توَهُمٍ

وقد لاحظ كعب بن زهير أيضا، أثر ذلك الاطلاع، والاكتساب، في نظم الشعر فقال: (2)

ما أَرانا نقول إلا رَجِيعا أو مُعَادا من لفظنا مكرورا

((فهو يشعر أنهم يبدئون، ويعيدون، في ألفاظ ومعان واحدة، ويجرون على طراز واحد، طراز تداولته مئات الألسنة بالصلقل والتهذيب)) (3) وقد وصل الأمر بزهير بن أبي سلمى أن ينهى ابنه كعبا عن نظم الشعر، مخافة أن يكون شعره لم يستحكم بعد، فيروي ما لا خير فيه (4)، فهو يعي أهمية الإطلاع والخبرة، في تكوين أرضية شعرية صلبة، ومن هنا نجد هذا الشاعر، من أحرص الشعراء على تنقيح القصائد، وإطالة النظر فيها، وهو الذي طوّر ((الحواليات على وجه التنقيح والتنقيف، يصنع القصيدة ثم يكرر نظره فيها، خوفا من التعقب، بعد أن يكون قد فرغ من عملها في ساعة أو ليلة)) (5)، وقد سار على نهجه كثير من الشعراء الجاهليين، فقال الأصمعي يصف هذا الاهتمام بالشعر: ((زهير، والحطيئة، وأشباههما، عبيد الشعر، لأنهم نقحوه ولم يذهبوا به مذهب المطبوعين،... وكان زهير يسمى كبرى قصائده الحواليات)) (6)، ولقد كان الأصمعي يعلم قيمة الخبرة والثقافة والاطلاع، وما يعنيه ذلك من دور أساسي في عملية الإبداع، يتضح ذلك في قوله: ((لا يصير الشاعر في قريض الشعر فحلا، حتى يروي أشعار العرب، ويسمع الأخبار، ويعرف المعاني، وتدور في مسامعه الألفاظ)) (7) فعندما أطلق النقاد العرب على

(1) عنتره بن شداد العبسي: الديوان، تحقيق كرم البستاني، بيروت، دار صادر، 1958م، ص 15.

(2) كعب بن زهير: الديوان، بيروت، دار الفكر للجميع، 1986م، ص 114 .

(3) ضيف شوقي: العصر الجاهلي، ص 226.

(4) الأصفهاني: الأغاني 83/17.

(5) القيرواني، ابن رشيقي: العمدة 129/1

(6) ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم: الشعر والشعراء ص 73

(7) القيرواني، ابن رشيقي: العمدة 1/ 197.

شعراء الجاهلية لقب الفحول، كانوا يعلمون أنهم أصحاب ثقافة وعلم، واطلاع بأسرار الشعر وقواعده، وأن لديهم إطارا واضحا، ينتهجونه في إبداعهم. وكان الشعراء المُجيدون - حتى بعد العصر الجاهلي - يهتمون كثيرا برواية الشعر ((وقد كان الفرزدق - على فضله في هذه الصناعة - يروي للحطيئة كثيرا، وكان الحطيئة راوية زهير، وكان زهير راوية أوس بن حجر وطفيل الغنوي جميعا، وكان امرؤ القيس راوية أبي دؤاد الإيادي))،⁽¹⁾ وهذا يدل أن للرواية فضلا كبيرا في تكوين ثقافة الشعراء الجاهليين وتهذيب أشعارهم.

وقد تحدث الشعراء الجاهليون في أشعارهم، عن تعبهم وعنائهم في تنقيح الشعر وتهذيبه، ليصلوا به إلى شكله الصحيح المتوارث، يقول امرؤ القيس أشعر الشعراء:⁽²⁾

أذودُ القوافي عني ذِيادَا	ذِيادُ غلامٍ جرى جَرَادَا
فلَمَّا كَثُرْنَ وَعَنَيْنَه	تَخَيَّرَ مِنْهُنَّ شَتَى جِيَادَا
فَاعْزَلُ مَرَجَاتَهَا جَانِبًا	وَآخُذْ مِنْ دُرِّهَا الْمُسْتَجَادَا

ويتساءل ابن رشيق بعد عرضه هذه الأبيات: ((إذا كان أشعر الشعراء يصنع هذا ويحكيه عن نفسه، فكيف ينبغي لغيره أن يصنع))⁽³⁾، وفي هذا التساؤل إشارة واضحة إلى أهمية التمعن في الشعر، وتنقيحه، والعناية به، حسب قواعده وأصوله المتبعة خاصة من الشعراء الأقل خبرة واطلاعا، ويبدو من استشهاده بشعر امرئ القيس أنه أراد أن يظهر اعتراف الشاعر الجاهلي نفسه بأهمية التنقيح القائم على المعرفة والثقافة والدربة، ونجد هذا الاعتراف على لسان الشاعر الجاهلي المخضرم سويد بن كراع، في أبيات يصف فيها العملية الإبداعية، وصعوبة خوضها، ودور الشاعر المباشر فيها فيقول:

⁽¹⁾ القيرواني، ابن رشيق: العمدة 198/1.

⁽²⁾ امرؤ القيس: الديوان، ص 90.

⁽³⁾ القيرواني، ابن رشيق: العمدة 1/ 200.

أَبَيْتُ بِأَبْوَابِ الْقَوَافِي كَأَنَّمَا
أَصَادِي بِهَا سَرِبَا مِنَ الْوَحْشِ نَزْعَا
أَكَالَتْهَا حَتَّى أُعْرِسَ بَعْدَ مَا
يَكُونُ سُحَيْرَا أَوْبُعِيدَ فَأَهْجَعَا
إِذَاخِفْتُ أَنْ تُرَوَى عَلَيَّ رَدْدُتُهَا
وَرَاءَ التَّرَاقِي خَشْيَةً أَنْ تَطْلُعَا
وَجَشَمْنِي خَوْفُ ابْنِ عَفَّانَ رَدَّهَا
فَتَقَفَّتْهَا حَوْلَا جَرِيدَا وَمَرَبْعَا
وَقَدْ كَانَ فِي نَفْسِي عَلَيْهَا زِيَادَةٌ
فَلَمْ أَرَ إِلَّا أَنْ أَطِيعَ وَأُسْمَعَا⁽¹⁾

وقد انعكس هذا البحث عن الثقافة الشعرية، على إبداعات الشعراء، فنجد كل شاعر يكرر معاني، أو ألفاظاً، أو حتى أبياتاً، تكاد تكون كاملة عن أساتذتهم من الشعراء، وعمن اطلعوا على شعره، من أجل تكوين هذه الثقافة، وقد عرض ابن قتيبة في الشعر والشعراء، كثيراً من هذه الأبيات المتشابهة، فمما أخذه الشعراء من شعر امرئ القيس قوله:

وَقُوفَاً بِهَا صَحْبِي عَلَيَّ مَطِيَّهُمْ يَقُولُونَ لَا تَهْلِكْ أَسَى وَتَجَمَّلِ

أخذه طرفة فقال:

وَقُوفَاً بِهَا صَحْبِي عَلَيَّ مَطِيَّهُمْ يَقُولُونَ لَا تَهْلِكْ أَسَى وَتَجَدَّلِ⁽²⁾

وقال امرؤ القيس:

نَظَرْتُ إِلَيْكَ بَعِينَ جَازِنَةً حَوْرَاءَ حَانِيَةٍ عَلَى طِفْلِ

أخذه المسيب فقال:

(1) ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم: الشعر والشعراء ص30، أكلتها: أحرسها وأرعاهها، التعريس: الدخول في الليل، التراقي: جمع ترقوة وهي عظم وصل بين ثغرة النحر والعائق من الجانبين، جشم: حمل، تقف: أصلح، الحول الجريد: العام الكامل، المربع: المقصود به زمن الربيع.

(2) ابن قتيبة: الشعر والشعراء ص64.

نظرت إليك بعين جازئة في ظل باردة من السدر⁽¹⁾

والأمثلة على هذا التكرار، كثيرة لا حصر لها⁽²⁾، ((ومواطن التقليد كثيرة جدا، في مطالع القصيدة والتخلص، والانتقال من غرض إلى آخر، ووصف الصحراء والليل والناقة، وما يمدح به الرجل، وما يذم عليه، وهذه التقاليد كانت راسخة في وجدان العربي، وظلت مسيطرة على الشعراء والنقاد ردحا طويلا من الزمن))⁽³⁾، ويبدو واضحا، من خلال هذه الأبيات المتشابهة، أن الشعراء الجاهليين قد آمنوا بضرورة اكتساب المهارات الشعرية، والثقافات المساندة، لها، ولم يجدوا حرجا في ذلك، بل وصل الحد إلى تقارب بعض الأبيات بشكل كامل تقريبا، مع أن الشاعر يعني أن المتلقي سيلحظ ذلك التشابه.

لقد ارتبط التفسير الجاهلي لعملية الإبداع بشياطين الشعراء عند الجاهليين، في فترة كان الشعر فيها عبارة عن ((أناشيد دينية، كانوا يتجهون بها إلى آلهتهم؛ يستعينون بها على حياتهم، فتارة يطلبون منها القضاء على خصومهم، وتارة يطلبون منها نصرتهم ونصرة أبطالهم))⁽⁴⁾، فلم يتشكل الشعر الجاهلي بالصورة التي وصلتنا دفعة واحدة، وإنما استمر ذلك زمنا طويلا، كان الشعر في بدايته متصلا بالدين بشكل مباشر، ومن هنا رد إلى الجن وشياطين الجن، كما رد علم الكهانة إلى الجن أيضا.

والظاهر أن هذه الأناشيد الدينية، قد تطورت مع مرور الزمن، لتتخذ شكل الشعر بموضوعاته المعروفة، أي أن الشعر قد انتقل من مرحلة الطقس والعبادة، إلى مرحلة الفن والإبداع، مع بقاء بعض جذور الملامح الدينية موجودة في هذا الشعر، يدلنا عليها الكثير من

(1) ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ص 66.

(2) ينظر: المصدر السابق، ص 85، 106، لملاحظة المزيد من الأمثلة.

(3) عجلان، عباس بيومي: عناصر الإبداع الفني في شعر الأعشى، الاسكندرية، مؤسسة شباب الجامعة، 1985م، ص 112.

(4) ضيف، شوقي: العصر الجاهلي، ص 196.

الألفاظ والصور والإيحاءات المرتبطة بالأساطير ومظاهر العبادات القديمة، إضافة إلى الأهمية الكبيرة التي حظي بها الشاعر الجاهلي في قبيلته.

وعندما أصبح الشعر فناً، بدأ يفقد صلاته بالآلهة والشياطين والجن، فبدأ الشعراء يؤمنون بدور الاكتساب والتعلم في نظم الشعر، حيث كانت أسس نظرية الإطار الفني موجودة في فكرهم، إلى أن حدد النقاد العرب بعض معالمها نظرياً، عندما تناولوا قضية الطبع والصنعة، وقد أدرك الشاعر الجاهلي، عندما استقرت قواعد الشعر، أن قدرته الإبداعية تتبع من الموهبة (الطبع)، إضافة إلى التعلم والاكتساب (الصنعة)، فاستمر في ربط الأولى بشياطين الشعراء لعجزه عن تفسيرها، وأحال الثانية إلى التعلم والدربة والتنقيح كما اعترف في شعره مباشرة.

فالتفكير الجاهلي في عملية الإبداع، كان واعياً ومدركاً لها، بالرغم من صعوبتها وتعقيدها؛ وليس قاصراً ساذجاً كما يتهم، فمسألة الإبداع الفني مسألة نفسية معقدة، غير ملموسة، يصعب تفسيرها فعلياً، حتى في وقتنا الحاضر، الذي توفرت فيه الأدوات وكثرت الدراسات.

المبحث الثاني: الشعر الجاهلي والكهانة:

الكهانة هي علم ادعاء الغيب في الأساس، وكان موضوعها الإخبار عن أمور غيبية بواسطة استراق الجن السمع من السماء، وإلقاء ما يسمعون من الغيبات إلى الكهنة⁽¹⁾، فقد ادعى الكهنة ((أن الأرواح المنفردة - وهي الجن - تخبرهم بالأشياء قبل كونها، وأن أرواحهم كانت قد صفت حتى صارت لتلك الأرواح متفقة))⁽²⁾ وأخبار الكهان في الجاهلية كثيرة ومتنوعة في ثنايا كتب الأدب والتاريخ، وليس الغرض تتبع هذه الأخبار ورصدها، وإنما الهدف إبراز أوجه الشبه بين الكاهن والشاعر في العصر الجاهلي، وإظهار العلاقة بين الشعر والكهانة.

في الأخبار التي تنقلها كتب الأدب ما يظهر أن هناك تشابها كبيرا بين الكاهن والشاعر، يمكن أن نستنتج من خلاله أن الشعر قد نشأ عن الكهانة، وأن الشاعر قد لعب دور الكاهن في مرحلة من المراحل. فالمصدر الذي استقى منه الشعراء شعرهم هو نفسه الذي استقى منه الكهنة أخبارهم وبالطريقة نفسها، حيث تكون الشياطين مع الكهان، وتخبرهم بما غاب عنهم، وتلقي ما تسترق سمعه على ألسنتهم⁽³⁾ كما يفعل شياطين الشعر مع شعرائهم. وقد ظل هذا الأمر منتشرا حتى مجيء الإسلام، وكان مسيلمة قد ادعى أن معه رثيا في أول زمانه⁽⁴⁾، وقد ورد لهم أسماء كما وردت أسماء شياطين الشعراء، ((فهؤلاء كهان سميت شياطينهم بأسماء، كما سمي شياطين الشعراء بأسماء، وأعانوهم على أداء وظائفهم بكل ما استطاعوا من قوة، فامتازوا على غيرهم بفضل أولئك الشياطين))⁽⁵⁾.

(1) الفلقشندي، احمد بن علي: صبح الأعشى في صناعة الإنشاء، تحقيق د يوسف علي طويل، دمشق، دار الفكر، 987م، 1/ 454.

(2) المسعودي، علي بن الحسن: مروج الذهب ومعادن الجوهر، تحقيق يوسف اسعد داغر، ط1، بيروت دار الاندلس، 1965م 1/ 152.

(3) ينظر المصدر السابق 1/ 152.

(4) الجاحظ، عمرو بن بحر: الحيوان، 6/ 548.

(5) حميدة، عبد الرازق: شياطين الشعراء، ص75.

ولغة الكهان عبارة عن سجع خالص، فهم لا يتحدثون إلا بالكلام الموزون والمسجوع، القريب من الشعر في موسيقاه ووزنه، مما يدل على إمكانية تطور الشعر الجاهلي عن سجع الكهان، مع تقدم العصور، ويساعد في الاستدلال على ذلك، أن الكهان كانوا يستخدمون الشعر في كثير من أحاديثهم، إلى جانب لغة السجع. وكان عبدة الأصنام من الجاهليين، يعتقدون أن الأصنام تدخلها الجن وتخاطب الكهان من خلالها⁽¹⁾، وكانوا يسمعون من أجواف الأصنام همهمة⁽²⁾، آمنوا أنها تخاطب كهانهم، ومن ذلك ما يروى عن صنم اسمه ضمار، للعباس بن مرداس، كان أبوه قد أوصاه بعبادته، وبقي كذلك إلى أن ظهر أمر الرسول صلى الله عليه وسلم، فسمع العباس صوتاً يخاطبه شعراً من جوف الصنم قائلاً:⁽³⁾

قُلْ لِلْقَبَائِلِ مِنْ سُلَيْمٍ كُلِّهَا هَلْكَ الْأَنْبِيَاءُ وَعَاشَ أَهْلُ الْمَسْجِدِ

إِنَّ الَّذِي وَرِثَ النَّبُوَّةَ وَالْهُدَى بَعْدَ ابْنِ مَرْيَمَ مِنْ قَرِيشٍ مُهْتَدِي

أَوْدَى الضَّمَامَ وَكَانَ يُعْبَدُ مَرَّةً قَبْلَ الْكِتَابِ إِلَى النَّبِيِّ مُحَمَّدٍ

ومع ما يبدو في هذه القصة من نسج وتأليف، إلا إنها تبين أن الحديث بين الجن والكهنة، كان يتم بالشعر حسب اعتقاداتهم، والكهان أيضاً كانوا يخاطبون الناس بالشعر، ومن ذلك أن الزرقاء بنت زهير الكاهنة، أجابت قومها عندما سألوها عن أمرهم، قالت: سَعَفَ وَإِهَانَ وَتَمَرُ وَأَلْبَانَ خَيْرٍ مِنَ الْهُوَانِ، ثم أنشأت تقول:

وَدَّعْ تَهَامَةً لَا وَدَاعَ مُخَالِقٍ بِذِمَامِهِ لَكِنْ قَلِيٌّ وَمَلَامٍ

لَا تَتَكْرِي هَجْرًا مَقَامَ غَرِيبَةٍ لَنْ تَعْدِمِي مِنْ ظَاعِنِينَ تَهَامٍ⁽⁴⁾

(1) زيدان، جرجي: تاريخ آداب اللغة العربية، ط2، مصر، مطبعة الهلال، 1/ 274.

(2) الجاحظ عمرو بن بحر: الحيوان، 6/ 457.

(3) الاصفهاني، أبو الفرج: الأغاني 14/ 295.

(4) المصدر السابق 13/ 88-89، الإهانة: العرجون.

وهي بهذا خلطت الكلام المسجوع بالشعر، في مخاطبة قومها، فأتقنت الشعر كما يتقنه الشعراء، وكيف لا يكون ذلك، وهي على اتصال مع شياطين الجن لمعرفة الأخبار وبثها للناس؟ ومن أخبار الكهان الذين يخبرون عن كهانتهم بالكلام المسجوع والشعر معا، ما ورد عن الكاهن المشهور (سطيح)، عندما وفد عليه عبد المسيح بن بقلية، يسأله عن تفسير مجموعة من الأحداث والرؤى العجيبة، حدثت ليلة ولد النبي صلى الله عليه وسلم، حيث ارتج إيوان كسرى، فسقطت منه أربع عشرة شرفة، وفاضت بحيرة ساوة في اليمن، وغيرها من الأحداث إضافة إلى رؤيا عجيبة رآها (الموبدان)، وأخبرها لكسرى، فما كان لهم إلا الاستفسار من كهان العرب، فأرسلوا عبد المسيح بن بقلية إلى خاله سطيح في الشام، فوجده قد احتضر، فناده فلم يجبه، وكلمه فلم يرد عليه، فقال عبد المسيح:

أَصَمُّ أَمْ يَسْمَعُ غَطْرِيفَ الْيَمَنِ يَا فَاصِلَ الْخُطَّةِ أَعَيْتَ مَنْ وَمَنْ

أَتَاكَ شَيْخٌ الْحَيِّ مِنْ آلِ سَدَنَ أَبْيَضُ فَضْفَاضِ الرَّدَاءِ وَالْبَدَنَ

رَسُولُ قَيْلِ الْعُجْمِ يَهْوِي لِلْوَتَنِ لَا يَرْهَبُ الرَّعْدُ وَلَا رَيْبَ الزَّمَنِ⁽¹⁾

فرفع إليه رأسه وقال: عبد المسيح على جمل مشيخ إلى سطيح وقد أوفى على الضريح، بعثك ملك بني ساسان، لارتجاج الإيوان، وخمود النيران، ورؤيا الموبدان، رأى إبلا صعبا، تقود خيلا عربا، قد اقتحمت الواد، وانتشرت في البلاد، يا عبد المسيح، إذا كثرت التلاوة، وظهر صاحب الهرابة، وفاض وادي السماوة، وفاضت بحيرة ساوة، وخمدت نار فارس، فليست بابل للفرس مقاما، ولا الشام لسطيح شاما، يملك منهم ملوك وملكات، عدد سقوط الشرفات، وكل ما هو آت أت ثم قال:

إِنْ كَانَ مُلْكُ بَنِي سَاسَانَ أَفْرَطَهُمْ فَإِنْ ذَا الدَّهْرِ أَطْوَاراً دَهَارِيرُ

(1) الغطريف: السيد الشريف القيل: الملك، وهو دون الملك الأعظم.

منهم بنو الصَّرْحِ بهرام وإخوته والهَرْمُزَانِ وسابور وسابور
 فربما أصبحوا يوماً بمنزلة تهابُ صَوْلَهُمُ الأُسْدُ المَهاصِيرُ
 حثُّوا المَطيَّ وجَدُّوا في رِحالِهِمُ فما يقوم لها سَرَجٌ ولا كُور
 والناس أولاد علات فمن علموا أنْ قد أَقَلَّ فمحقور ومهجور
 والخير والشرَّ مقرونان في قرَن فالخيرُ مُتَّبِعٌ والشرُّ محذور⁽¹⁾

يمكن أن نستدل من هذه القصة بوضوح، أن لغة الشعر مألوفة عند الكهان، كما هي عند الشعراء، والذي يثير الدهشة أن سطيحا لم يجب خاله، أو يرد عليه، إلا عندما خاطبه بالشعر، وكأن هذه اللغة هي التي تبعث فيه الحياة، حتى وهو يحتضر. ولا يفوتنا النظر إلى إيراد الحكم الشعرية في أبيات سطيح، تماما كما كان يفعل الشعراء الجاهليون، أصحاب الخبرة الطويلة في الحياة، أمثال زهير بن أبي سلمى. وقد وجد بعض النقاد تشابها، بين طريقة كلام الكهان عند العرب وغيرهم من الأمم الأخرى، فلاحظوا أن شعر الكهان عند اليونان ((من البحر العشاري، وعند العرب من الرجز كثير))⁽²⁾، والرجز من أقدم البحور التي نظم عليها العرب.

وتروي الأخبار أن الشعراء أيضا، كانوا يتقنون لغة السجع، ورد هذا في قصة طويلة، ساقها صاحب الأغاني⁽³⁾، لا يتسع المجال لذكرها، حيث طلب جماعة من لبيد بن ربيعة أن يشتم بقلة، فقال كلاما مسجوعا كسجع الكهان: ((هذه التربة، التي لا تذكي نارا، ولا تؤهل دارا، ولا تسر جارا، عودها ضئيل، وفرعها قليل، وخيرها قليل، أقبح البقول مرعى، وأقصرها فرعاً،

(1) صفوت، أحمد زكي: جمهرة خطب العرب في عصور العربية الزاهرة، مصر، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البالي الحلبي وأولاده، 332/1، دهارير: شديد، أولاد علات: أولاد أمهات شتى من رجل واحد، المهاصير: الأسود، الكور: الرجل بأداته.

(2) حميدة، عبد الرازق: شياطين الشعراء، ص 83.

(3) الأصفهاني: الأغاني، 352/15.

وأشدها قلعا، بلدها شاسع، وأكلها جائع، والمقيم عليها قانع))⁽¹⁾، وفي القصة، نفسها أراد هؤلاء الجماعة من لبيد أن يهجو غريمهم، ((فعمدوا إليه فحلّقوا رأسه، وتركوا ذؤابته، وألبسوه حلة))⁽²⁾ فأصبح كالكهان تماما، ثم ارتجز رجزا شبيها بـ رجز الكهان.⁽³⁾

وقد احتل الكاهن مكانة عالية في المجتمع الجاهلي، واحتل الشاعر مثل هذه المكانة أيضا، فإيمان العرب بقدرة الكهان على علم الغيب وصلتهم بالوحي، جعل منهم موضع قداسة وتقدير، فكان الناس يحكمونهم في الخصومات، ويلجأون إليهم في حل مشكلاتهم، أو المداواة من الأمراض، قال الشاعر:⁽⁴⁾

جَعَلْتُ لِعَرَّافِ الْيَمَامَةِ حَكْمَهُ وَعَرَّافِ نَجْدٍ إِنِّ هُمَا شَفَايَ

والعراف أقل مرتبة من الكاهن، وهو يؤدي الأعمال نفسها. وكانت ((القبيلة إذا نبغ فيها شاعر، أتت القبائل فهنأتها، وصنعت الأطعمة، واجتمع النساء يلعبن بالمزاهر، كما يصنعون بالأعراس... وكانوا لا يهنتون، إلا بغلام يولد، أو شاعر ينبغ فيهم، أو فرس تنتج))⁽⁵⁾

ويرى جرجي زيدان، أن الكهانة من العلوم الدخيلة على العرب، حملها إليهم الكلدان مع علم النجوم، ويدل على ذلك بأن الكاهن يسمى بالعربية حازي أو حزاء، وهذا لفظ كلداني، معناه الاشتقاقي الرائي، أو الناظر، أو البصير، وهو يدل عندهم على النبي والحكيم⁽⁶⁾. وقد استخدم الجاحظ كلمة حازي، عندما تحدث عن تحاكم العرب عند بعض الكهان، فقال: ((كان أكثر العرب يتحاكمون إليهم... مثل حازي جهينة، ومثل شق، وسطيح، وعزى سلمة وأشباهم، كانوا يتكهنون ويحكمون بالأسجاع))⁽⁷⁾ وعندما جاء الإسلام، نسب الجاهليون الشعر إلى الرسول صلى

(1) الأصفهاني: الأغاني، 353/15.

(2) المصدر السابق والصفحة السابقة.

(3) المصدر السابق، 354/15.

(4) المسعودي، علي بن الحسن: مروج الذهب، 154/2.

(5) القيرواني، ابن رشيقي: العمدة، ج1 ص65.

(6) زيدان جرجي: تاريخ آداب اللغة العربية، 1924، 182/1.

(7) الجاحظ: البيان والتبيين 155/1.

الله عليه وسلم، ووصفوه بالشاعر ((فقالوا هو شاعر، لما في قلوبهم من هيبة الشعر وفخامته))⁽¹⁾، وعلمهم أن الشعر هو كلام الكهان - والأنبياء بلغه الكلدان - وبما أن الرسول يدعو إلى دين وعبادة، ويأتيهم بآيات القرآن المعجزة، فلم يجدوا إلا أن يصفوه بالشاعر، لأن كهانهم كانوا يتحدثون بالسجع والشعر، الذي تطور عنه فيما بعد.

وقد احتل الكهان مكانة عظيمة في مصر القديمة، وكان الكهان يسمعون الهواتف تخبرهم بالحوادث العظيمة في المعابد⁽²⁾، كما كان يحصل مع الكهان العرب. وتروي القصص أن (أسانتي) ابن الفرعون (أوزيماريس)، كان عالما يجيب على كل سؤال، ولكنه كان عقيما، فذهبت امراته إلى المعبد، ودعت الآلهة أن ترزقها ولدا، ونامت ليلتها في المعبد، فرأت في نومها أن دعوتها ستجاب، وفي ليلة أخرى، رأت هاتفا يخبرها أن ابنها سيكون صاحب كرامات⁽³⁾، وهذه القصة تشبه القصة التي ذكرت سابقا، عن التبشير بمولد الشاعر عمرو بن كلثوم الذي بشرت الهواتف جده المهلهل، بأن أمه ليلى ستلد طفلا صاحب شأن، ثم عادت هذه الهواتف لأمه في أثناء حملها، لتخبرها بالخبر نفسه وهذا يدل على أن الهواتف كانت تبشر بالشعراء، والكهان، على حد سواء في فكر القدماء.

ومن وظائف الكهان التي عرفت في المجتمع الجاهلي، أنهم كانوا يحذرون أقوامهم من مصائب ستحصل، أو حروب ستجري، وكانوا يقدمون لهم النصيح عن كيفية التصرف، ومجابهة الإخطار، أو اجتنابها، كما فعل كاهن بني الحارث، عندما حذر قبيلته من غزو بني تميم، لأن في ذلك خطرا عليهم فقال: ((إنكم تسيرون أعقابا، وتغزون أحبابا سعدا وربابا، وتردون مياها جبابا، فتلقون عليها ضرابا، وتكون غنيمتكم ترابا، فأطيعوا أمري ولا تغزوا تميما))⁽⁴⁾. أو على نحو تنبأ

(1) القيرواني، ابن رشيقي: العمدة، 21/1.

(2) حميدة، عبد الرازق: شياطين الشعراء، ص 80.

(3) المرجع السابق، ص 80.

(4) صفوت، أحمد زكي: جمهرة خطب العرب 80/1، أعقابا: أي يسير بعضكم عقب بعض، جبابا: الأجباب جمع جب

وهو البئر الكثيرة الماء البعيدة القعر.

بعض الكهان بسيل العرم وخراب سد مأرب⁽¹⁾ ولعب الشاعر الدور نفسه في قبيلته، فعمل على النصح والتحذير من الأعداء والحروب، وأسدى النصح للتوصل إلى النصر وحل النزاعات، وهذا ما فعله لقيط بن يعمر الإيادي في عينيته التي مطلعها:⁽²⁾

يا دَارَ عمرةٍ من مُحْتَلِّها الجرَعا هَاجَتْ لي الهمُّ والأحزانَ والوجعا

فهذه القصيدة تمثل رسالة إلى قومه يحذرهم فيها من نية كسرى غزوهم، ويسدي لهم النصائح حول كيفية التصرف، ويظهر من خلال مخاطبته لهم في الأبيات، أن الشاعر واثق من مكانته العالية بين قومه، مكانة تسمح له بالتحدث والنصح ورسم الخطط المؤدية للنصر، فهو يخبرهم بأن المعركة واقعة، إخبار الواثق المتأكد، ويدلهم على كيفية مجابهة الأمر، ويطلب منهم الاتفاق على رأي سديد، واقتناء الجياد، والعناية بها، وتحضير الأسلحة، وإذكاء العيون، ويعطيهم صفات القائد المناسب لخوض المعركة، حتى إنه يعرض عليهم أسماء القادة المناسبين، وينهي القصيدة (الرسالة) بتحذير نهائي، يحملهم المسؤولية إن خالفوا أوامرهم، ومن أبيات القصيدة:

فاشفوا غليلي برأي منكم حصد يضحي فؤادي له ريان قد نقعا
فاقتنوا جيادكم واحموا ذماركم واستشعروا الصبر لاتستشعروا الجزعا
صونوا جيادكم واجلوا سيوفكم وجددوا للقسي النبل والشرعا
اذكوا العيون وراء السرح واحترسوا حتى ترى الخيل من تعدادها رجعا
وقلدوا أمركم لله دركم رحب الذراع بأمر الحرب مضطلعا

(1) المصدر السابق 109/1.

(2) لقيط بن يعمر الإيادي: الديوان، تحقيق محمد التونجي، ط1، بيروت، دار صادر، 1998، ص74، وينظر: الشجري، هبة الله: مختارات ابن الشجري، ط2، بيروت، دار الكتب العلمية، 1980م/ص1.

لَا مُتْرَفًا إِنْ رَخَاءُ الْعَيْشِ سَاعَدَهُ وَلَا إِذَا هُمْ مَكْرُوهٌ بِهِ خَشَعَا

هَذَا كِتَابِي إِلَيْكُمْ وَالنَّذِيرُ لَكُمْ لِمَنْ رَأَى رَأْيَهُ مِنْكُمْ وَمَنْ سَمِعَا

لَقَدْ بَذَلْتُ لَكُمْ نَصْحِي بَلَا دَخَلٍ فَاسْتَيْقِظُوا إِنَّ خَيْرَ الْعِلْمِ مَا نَفَعَا

وهذا موقف لا يمكن أن يتخذه بهذه الطريقة، إلا شخص يحتل موضع تقدير واحترام كبير في مجتمعه، وإن كان الشاعر الجاهلي قد احتل مكانة كبيرة في مجتمعه، فذلك لأنه لسان حال القبيلة، وليس لأنه الواعظ المخطط، إلا إن كانت مكانته تمثل أبعادا دينية، تمثلت في كونه كاهنا، خاصة وإننا نجد الشاعر يمثل دور المسؤول عن قبيلته في شتى الأمور، ويقوم بدور المصلح بين القبائل المتخاصمة، فعمرو بن كلثوم ساد قبيلته وهو ابن خمس عشرة سنة، وقادها في حربها مع بكر بالسيف والشعر، ومعلقة زهير بن أبي سلمى تنتهي بمجموعة من النصائح، يبدو فيها واعظا دينيا، يحمل ((عبء الكلمة ومسئوليتها، ويشهر قلمه سلاحا من أجل الحق والخير لقومه... يسعى مؤمنا بإمكاناته، واثقا من قدراته، أنه شاعر، والشاعر ضمير الأمة وصوتها الحقيقي، وهو أيضا وعيها وبصيرتها وهاديها إلى الصواب ومرشدها للحق))⁽¹⁾، لا يختلف بذلك عن رجال الدين أو الرسل المكلفين بحمل رسالة إلى تلك المجتمعات الغابرة.

وقد لفت الدكتور نصرت عبد الرحمن، الانتباه إلى أحد صور الكهانة في العصر الجاهلي، عندما تعرض لدراسة قصة أبي ذؤيب مع معشوقته أم عمرو، في كتابه (الواقع والأسطورة في شعر أبي ذؤيب الهذلي)، ومختصر القصة أن أبا ذؤيب كان يعشق امرأة تدعى أم عمرو، وكان يرسل إليها رجلا من قومه، يدعى زهير بن خالد، فخانه فيها، وكان أبو ذؤيب قد خان فيها ابن عم له، اسمه عويم بن مالك، عندما كان مرساله إليها⁽²⁾، ويتتبع الدكتور نصرت عبد الرحمن أخبار هذه القصة، في كتب الأدب والتاريخ التي روتها، محاولا أن يللم جميع أحداثها وأخبارها، ثم يستقري أشعار كل من أبي ذؤيب، وخالد، التي تعاتبها فيها حول أم عمرو، ويستنتج

(1) عمارة إخلاص فخري: الشعر الجاهلي بين القبلية والذاتية، ط1، القاهرة، مكتبة الأدب، 1991م ص68.

(2) ينظر القصة: الأصفهاني، أبو الفرج: الأغاني 6/ 281.

بعد ذلك أن أم عمرو ليست امرأة عادية، وأن قصتها تحمل أبعاداً دينية، ارتبطت بديانة هذيل، فهي امرأة لا تتأثر بعوامل الزمن، وإنما تبقى ثابتة، ((ثم هي التي تغوي الفتيان، وتستبدل بهن آخرين إذا كبروا، وتهدئ الخلوة، بحيث لا تراها إلا النجوم، والفتى إذا وصلها علقت فيه رائحتها، علوق رائحة عاهرة معبد عشتار في ملحمة جلجامش، بأنكيدو إذا اتصل بها))⁽¹⁾، وكأن هذه المرأة تمثل إحدى كاهنات المعابد في العصر الجاهلي، والشعراء يمثلون دور الكهان المشاركين في الطقوس التي تقام هناك. وفي بعض الأبيات التي يوجهها خالد لأبي ذؤيب، نجده يخاطبه بصفة الإمام ثم يذكره بأن علاقته مع أم عمرو سنة، أي عادة كان قد سارها أبو ذؤيب نفسه، يقول: ⁽²⁾

وكنْتَ إِمَاماً لِلْعَشِيرَةِ تَنْتَهِي إِلَيْكَ إِذَا ضَاقَتْ بِأَمْرِ صُدُورُهَا

أَلَمْ تَنْتَقِذْهَا مِنْ عُومٍ بِنِ مَالِكٍ وَأَنْتَ صَفِيٌّ نَفْسِهِ وَسَجِيرُهَا

فَلَا تَجْزَعَنَّ مِنْ سُنَّةٍ أَنْتَ سِرَّتْهَا فَأُولُ رَاضٍ سُنَّةٍ مَنْ يَسِيرُهَا

وفي هذه الأبيات، وما ذكره الدكتور نصرت عبد الرحمن من استنتاجات، حول هذه القصة ما يثبت جانباً من كهانة أبي ذؤيب الهذلي، ودور الشاعر الكاهن في المجتمع الجاهلي.

وحري الاهتمام بما ذكره المسعودي، في معرض حديثه عن الكهانة، حيث قال: ((وطائفة ذهبت إلى أن التكهن سبب نفساني لطيف، يتولد من صفاء مزاج الطباع، وقوة النفس، ولطافة الحس))⁽³⁾، والحق أن هذه الأوصاف لا تنطبق إلا على شاعر، وليس على كاهن إلا إن كان كلاهما واحداً، فصفاء مزاج الطباع، ورهافة الحس، وقوة النفس، من أهم مقومات الشاعر المبدع، وقد اتفق على ذلك النقاد القدماء والمحدثون، وعند مختلف الأمم، فكيف تسبغ هذه

⁽¹⁾ عبد الرحمن، نصرت: الواقع والأسطورة في شعر أبي ذؤيب الهذلي عمان، دار الفكر للنشر والتوزيع، 1985م، ص139 وما بعدها.

⁽²⁾ الاصفهاني أبو الفرج: الأغاني 6/ 290.

⁽³⁾ المسعودي، علي بن الحسن: مروج الذهب 1/ 152.

الصفات على الكاهن، إلا إن كانت العلاقة وثيقة بين الاثنين. ومع أنه يصعب الجزم بأن الكهانة والشعر في الجاهلية أمر واحد، إلا أن التشابه بين الوظيفتين كبير، إلى حد يمكن اعتبار الشعر فيه قد تطور عن الكهانة، ((من أناشيد دينية، كانوا يتجهون بها إلى ألهمهم، يستعينون بها على حياتهم، فتارة يطلبون منها القضاء على خصومهم، وتارة يطلبون منها نصرتهم ونصرة أبطالهم، ومن ثم نشأ هجاء أعدائهم، ومدح فرسانهم وسادتهم، كما نشأ شعر الرثاء وهو في أصله تعويضات للميت، حتى يطمئن في قبره، وفي أثناء ذلك، كانوا يمجدون قوى الطبيعة المقدسة، التي تكمن فيها ألهمهم، والتي تبعث فيهم الخوف، ومعنى هذا كله أن موضوعات الشعر الجاهلي، تطورت من أدعية وتعويضات وابتهالات للآلهة، إلى موضوعات مستقلة⁽¹⁾، ومن كان يقوم بهذه الابتهالات والتعويضات هم الكهان، الذين تطوروا فيما بعد ليصبحوا الشعراء الكهان، حتى بدأ الشعر ينفصل عن الدين والمعتقد، ليصبح فنا مستقلا بذاته.

المبحث الثالث: الشعر الجاهلي والسحر:

(1) ضيف، شوقي: العصر الجاهلي، ص196.

قبل الخوض في إبراز بعض أوجه العلاقة، بين الشعر والسحر في العصر الجاهلي، لا بد من الاعتراف قطعاً بوجود هذه العلاقة بينهما، من خلال مخاطبة القرآن الكريم للجاهليين أنفسهم ونفي السحر والكهانة والشعر معاً عن الرسول صلى الله عليه وسلم، بعد أن اتهمه الجاهليون بها، فقال تعالى ((وما علمناه الشعر وما ينبغي له))⁽¹⁾، وقال تعالى ((فقال الذين كفروا منهم إن هذا إلا سحر مبين))⁽²⁾، وقال تعالى ((إنه لقول رسول كريم وما هو بقول شاعر قليلاً ما تؤمنون ولا بقول كاهن قليلاً ما تذكرون تنزيل من رب العالمين))⁽³⁾، وقد تعددت الآيات التي تناولت هذه القضية، ونفت الشعر والسحر والكهانة، عن النبي صلى الله عليه وسلم، ((وواضح أن القرآن الكريم، يحكي على ألسنتهم ما كانوا يؤمنون به، من العلاقة بين الشعر، والكهانة، والسحر))⁽⁴⁾، باعتبار أن هذه الألفاظ شبه مترادفات في فكرهم، وكانت في فترة من الفترات، تحمل دلالة لشخص واحد، حتى بدأت تنفصل تدريجياً عن بعضها بعضاً. ويبدو أن السحر كان البداية الطبيعية في تلك المجتمعات، ثم ((بدأ الساحر يتراجع أمام الكاهن، أي بدأ الدين يحل ببطء شديد محل السحر))⁽⁵⁾، مهما كانت نوعية ذلك الدين، والمعتقدات التي يحملها.

وفكرة السحر عند القدماء، تقوم ((على مبدأ التحكم بالآلهة، وإجبارها على العمل، فالسحر في نظرهم طريقة لإعطاء الإنسان نوعاً من السيادة، على الرب، أو الشيطان، وتغيير القدر الذي تفرضه النجوم على الإنسان))⁽⁶⁾، والساحر بهذا يتلقى معلوماته وقدرته السحرية، من تلك الآلهة أو الجن أو الشياطين، التي كانت نفسها مصدر الكاهن والشاعر، في أداء كل منهما لوظيفته، وقد فرضت الظروف القائمة، وطبيعة الحياة في تلك الفترة، على الإنسان القديم أن يفكر بهذه

(1) سورة يس، آية 69.

(2) سورة المائدة، آية 110.

(3) سورة الحاقة، آية 40 - 41.

(4) ضيف، شوقي: العصر الجاهلي، ص 196.

(5) أحمد، عبد الفتاح محمد: المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي، ص 44.

(6) الفيومي، محمد إبراهيم: في الفكر الديني الجاهلي قبل الإسلام، ط1، القاهرة، عالم الكتب، 1979م، ص 145.

الطريقة، ويؤمن بها، فقد((كان هذا السحر الكامن في الوجود الإنساني، نفسه الذي يولد في وقت واحد، إحساساً بالعجز، ووعياً بالقوة، خوفاً من الطبيعة مع القدرة؛ هو الجوهر الأصيل لكل فن))⁽¹⁾. فمن طقوس السحر والكهانة، وجد الشعر في المجتمع الجاهلي، ومع أنه لا يمكن الجزم بذلك قطعاً، إلا أن العلاقة موجودة بين الثلاثة، أثبت ذلك القرآن الكريم، وكذلك قرن الرسول صلى الله عليه وسلم بين البيان والسحر، وبين الشعر والحكم، فقال: ((إن من البيان لسحراً، وإن من الشعر لحكماً))⁽²⁾، فقرن بذلك ((البيان بالسحر، فصاحة منه صلى الله عليه وسلم، وجعل من الشعر حكماً؛ لأن السحر يخيّل للإنسان ما لم يكن، للطافته وحيلة صاحبه، وكذلك البيان يتصور فيه الحق بصورة الباطل، والباطل بصورة الحق؛ لرقّة معناه ولطف موقعه، وأبلغ البيانين عند العلماء الشعر))⁽³⁾، ويقول صاحب المثل السائر في وصف البيان: ((إذ الغرض إنما الحصول على تعليم الكلم، التي بها تنتظم العقود وترصع، وتخلب العقول فتخدع))⁽⁴⁾، إن الذي جعل النقاد ينظرون إلى البيان والشعر هذه النظرة، هو معرفتهم المسبقة لتلك العلاقة الوثيقة بين الشعر والسحر، القائم على الخدعة أساساً، تلك العلاقة التي يعترف بها الشعراء أنفسهم، فيقول رؤبة ذاكر الشاعراً، والساحراً، والراوية، معا في وصفه لأحد الشعراء:⁽⁵⁾

لقد خَشِيتُ أَنْ تَكُونَ سَاحِرًا رَاوِيَةً مَرًّا وَمَرًّا شَاعِرًا.

ويشير القيرواني بعد عرض البيت، إلى أن (خشيت)، رويت (حسنّت) وإن كان ذلك صحيحاً فهو إقرار كامل بأن الساحر والشاعر واحد.

(1) أحمد، عبد الفتاح محمد: المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي، ط1، دار المناهل لطباعة والنشر والتوزيع، 1987م، ص76.

(2) السجستاني، أبو داود: سنن أبي داود، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، بيروت، دار الفكر، 303/4.

(3) القيرواني، ابن رشيق: العمدة 1/ 27.

(4) ابن الأثير، ضياء الدين: المثل السائر، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، بيروت المكتبة العصرية، 1995م، 25/1.

(5) القيرواني، ابن رشيق: العمدة 1/ 27+197..

وفي بيت آخر لجريز، يصف الشعر برقى الشيطان، ويصف طريقة الساحر السحرية في استقراز الممدوح لكسب العطايا، فيجعل من الشعر وسيلة سحرية، يمكن من خلالها السيطرة على الممدوح، والحصول على المبتغى منه، وقد لا تتجح العملية أحيانا، قال جريز لما مدح عمر بن عبد العزيز فلم يعطه:⁽¹⁾

رأيت رقى الشيطان لا تستفزه وقد كان شيطاني من الشعر راقيا

فيبدو أن الاستقراز في هذا البيت، يشبه نوعا من السحر كان يقوم به الشاعر الساحر في المجتمعات القديمة، لينال أغراضه بمساعدة الجن، ثم انتقل هذا الأمر، كما انتقلت فكرة شياطين الشعراء، إلى المجتمعات الإسلامية المتقدمة. ومع أن الأبيات السابقة تعود إلى العصر الأموي فإن العصر الجاهلي أولى بممارستها.

ارتبطت الكهانة والسحر في العصر الجاهلي، وحتى في العصور اللاحقة - فيما عرف بالعرافة، وغيرها من مظاهر السحر والشعوذة - بمظاهر شكلية، كان يتخذها الكاهن أو الساحر، في أثناء أداء عمله، تمثلت بارتداء ألبسة معينة، في أثناء أداء مهماته ووظائفه، وبعد أن ظهرت ولو ملامح جزئية لتلك العلاقة بين الشاعر من جهة، وبين الساحر والكاهن من جهة أخرى، فليس من الغريب أن نجد الشاعر أيضا، يتخذ لنفسه بعض المظاهر الشكلية عند قيامه بوظيفته، المتمثلة في نظم الشعر، مما يعيد لنا صورة الشاعر الكاهن الساحر مرة أخرى.

وتنقل الأخبار أن الشاعر إذا أراد أن يهجو أحدا لبس حلة خاصة كحلل الكهان، وحلق رأسه، وترك له ذؤابتين، ودهن أحد شقي رأسه وانتعل نعلا واحدة،⁽²⁾ وهذا مشهد لا يخلو من السمات الطقسية، التي تزيد من سمة التشابه بين الساحر والكاهن، وتؤكد ارتباط الشعر بالكهانة والسحر في مرحلة من المراحل، وهذا يفسر سبب لبسهم ((الوشي والمقطعات، والأردية السود، وكل

(1) الثعالبي: ثمار القلوب في المضاف والمنسوب 73/1.

(2) ضيف، شوقي: العصر الجاهلي، ص 197.

ثوب مشهر⁽¹⁾، ومن الجدير بالملاحظة هنا أن منظر الشاعر مستوحى من مظهر الكاهن شق، عندما يدهن أحد شقي رأسه وينتعل نعلا واحدة.

والذي يلفت الانتباه حول هذا الموضوع أيضا، صورة حادي الإبل، الذي كان يقطع الفيافي والصحاري ليقود الإبل المرتحلة، تلك الصحاري التي اعتقد بوجود كل أنواع الجن فيها، ومع ذلك كان يقوم بقطعها في جو من الغناء والأنشيد الشعرية، تصحب هذه الأنشيد صورة منفرة لهذا الحادي، فهو نتن ينفر الناس منه، يشمر أثوابه بصورة طريفة، شعره مجعد، فنهم من ذلك أنه لم يغتسل لأيام طويلة، يقول عبيد بن الأبرص في وصف هذه الصورة:⁽²⁾

مُشْمَرٌ خَلَقَ سَرْبَالَهُ مَشَقٌّ قَانُورَةٌ فَائِلٌ مُغْدَمِرٌ قَطَطٌ⁽³⁾

وإذا حاولنا تعليل هذه الصورة المنفرة، فالأفضل أن لا تكون الإجابة بصورة تقليدية، فيقال إن طول الرحلة ومشاقها، وعدم وجود الوقت للاغتسال تسبب في ذلك، وإن كانت هذه الإجابة منطقية؛ لأن النظر إلى أمور أخرى قد يسعف بطريقة مختلفة للإجابة، فيكون لهذه الصورة بعد آخر يمكن تلمسه من خبر ينقله الجاحظ عن يريد أن يصبح مخدوما من قبل الجن فيقول⁽⁴⁾ ((والحيلة في ذلك أن يتبخر باللبان الذكر، ويراعي سير المشتري، ويغتسل بالماء القراح، ويدع الجماع، وأكل الزهومات ويتوحش في الفيافي، ويكثر من دخول الخرابات، حتى يرق ويلطف ويصير فيه مشابهة للجن))⁽⁴⁾ فربما كان الحادي يقصد التوحش والسير بهذه الطريقة المنتنة كي تتقبل الجن مسيره في تلك الفيافي القافرة، فلا يتعرض للأذى، وهو يظن بذلك أنه يحمي الرحلة التي يقودها، وربما كان ينشدهم أيضا نوعا من التعاويذ لطلب الحماية، ويدلنا هذا كله أن الشاعر لا يصله وحي الشعر - باعتقاده - إلا إذا لبس هذه الأردية والمقطعات وغيرها؛

(1) الجاحظ، عمرو بن بحر: البيان والتبيين، 443/3.

(2) عبيد بن الأبرص: الديوان ط2، بيروت، دار صادر ص93.

(3) خلق سرباله: بال قميصه، المشق: من يحنك أحد أصول فخذه بالآخر فيصيبه تحرق، مغدمر: غضوب، فائل:

ضعيف الرأي.

(4) الجاحظ، عمرو بن بحر: الحيوان 456/6.

كي تتقبله الجن وتميزه عن بقية الناس فتلهمه، وإن لم يكن لهذه المظاهر دور مباشر في عملية الوحي في اعتقادهم؛ فليس هناك تحليل منطقي يمكن من خلاله تفسير هذا المظهر الذي اتخذه الشاعر الجاهلي لنفسه في أثناء نظم الشعر.

وكانت العرب في الجاهلية تخاف بشدة من هجاء الشعراء، ويروى أنهم كانوا يجمعون المال للحطية من أجل تجنب هجائه⁽¹⁾، فقد كان تأثير الشعر في نظرهم كبيرا ومؤثرا إلى حد كبير مما يؤكد أن شعر الهجاء كان نوعا من السحر يراد به تعطيل قوى الخصم، ثم تحول بعد ذلك إلى الغرض الشعري الذي نعرفه. وفي الوقت الذي كان فيه الشعر يخيف المهجو فقد كان أيضا يرفع من قيمة الممدوح، ويقلب الموازين رأسا على عقب، فيجعل من الإنسان البسيط الفقير رجلا شهما صاحب كرم، وموضع فخر لقومه، كما حصل مع رجل يدعى المحلق حين مدحه الأعشى عندما زار مكة مرة، وكان المحلق حامل الذكر والقدر، فنصحته زوجته أن يستبق الناس إلى إكرام الأعشى الذي ما مدح أحدا إلا رفعه، ولا هجا أحدا إلا وضعه، مذكرا إياه بفقره وكثرة بناته، ففعل المحلق بنصيحة زوجته، ومدحه الأعشى في أبيات أمام قومه، فبدأ الناس يهنئونه، والأشراف من القبيلة يتسابقون لخطبة بناته⁽²⁾ وكان الأعشى عمل له سحرا لتزويج بناته كما يفعل بعض الناس في وقتنا الحاضر.

وعندما كان الشاعر يخوض تجربته الشعرية، كان ينفصل انفصالا تاما عن دنياه التي يعيشها، وكأنه ينتقل إلى عالم الجن والآلهة، كما يحاول السحرة إيهام الناس بأنهم يفعلون ذلك، فعندما ارتجل الحارث بن حلزة اليشكري معلقته بين يدي عمرو بن هند، كان متوكئا على رمح فاخترقت جسده دون أن يشعر⁽³⁾، ونلاحظ أن المصدر الذي نقل الخبر أكد على ارتجال هذه القصيدة، والارتجال عند القدماء كان مرتبطا بالوحي، فليس فيه تنقيح أو ترتيب يضيفه الشاعر على القصيدة من خبرته واكتسابه.

(1) الأصفهاني، أبو الفرج: الأغاني 2/ 156.

(2) القيرواني، ابن رشيقي: العمدة 1/ 48.

(3) ينظر ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ص 111.

وتتكرر في الشعر الجاهلي بعض الألفاظ تكرارا عجيبا، مثل عبارة (أبيت اللعن) التي نجدها تتكرر عند الشعراء والكهان على حد سواء، وغيرها الكثير من العبارات التي تنتشر في دواوين الشعراء الجاهليين، والتكرار في الألفاظ هو أحد طرق السحرة في عمليات السيطرة التي يتبعونها.

هذا هو الشاعر الجاهلي في الفكر القديم، بوظائفه الكثيرة التي سبقت الوظيفة الفنية قبل أن تتفصل الأخيرة عنها، فهو الشاعر الساحر صانع المطر⁽¹⁾ الذي يخاطب الإطلال المجدبة طلبا للخصب، وهو يسحر قوى الخصم فيسيطر عليه، ويصنع التعاويذ للميت، فقد((حاول الإنسان القديم في تدبير عيشه من الطبيعة، والانتفاع بها، وإخضاعها لحاجته، ودفع شروها ومخاوفها؛ أن يتحكم فيها وكان أعزل إلا من الكلام فتكلم عليها، وهكذا رأى الإنسان الأول في الكلمة أول قوة حية يستطيع أن يدفع بها أذى الطبيعة الناطقة والصامتة وأن يعيش معها في انسجام))⁽²⁾ ثم بدأت هذه الكلمات السحرية، تتحول إلى فن شعري، بعد أن بدأ الجاهلي ينفصل عن طوطميته وضعفه أمام الطبيعة فأصبح الشعر فنا حضاريا فكرا وامتاعا.

(1) نصرت، عبد الرحمن: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، ط2، عمان، مكتبة الأقصى، 1982م، ص73.

(2) المناعي، مبروك: في صلة السحر بالشعر. مجلة فصول، مجلد10 عدد1+2 يوليو 1991 ص26.

المبحث الرابع: مصادر الإبداع في الشعر الجاهلي:

أولاً: الطبيعة

تعد الطبيعة من أهم المصادر التي استقى منها الشعراء الجاهليون إبداعاتهم، وهي تمثل مصدر الإلهام الأهم، الذي اعترف معظم الشعراء بفضلها عليهم، وقد كانت الطبيعة من أهم مصادر الإبداع الفني، في بعض عصور الأدب، ومن أهمها الشعر الأندلسي.

والبيئة الجاهلية كانت غنية بمظاهر الطبيعة، التي ألهمت كثيراً من الشعراء بسحرها وجمالها، حتى غدت مصدراً أساسياً، استقى منه الشاعر الجاهلي كثيراً من إبداعه وفنه، وزخرت الأشعار الجاهلية بصور الطبيعة التي أضفى عليها الشعراء من إبداعهم وفنهم، فأنتجوا

صوراً فنية غاية في الدقة والإبداع، فغدت الطبيعة بذلك ملهماً للشاعر الجاهلي، ومادة حية ينتج من خلالها إبداعه وفنه.

وقد تمثل إعجاب النقاد القدماء بإبداعات الجاهليين في مناح عدة مثلت الطبيعة أهمها، فقد عدوا امرأ القيس أشعر الشعراء لأنه ((أول من لطف المعاني، واستوقف على الطلول، ووصف النساء بالظباء والمها والبيض، وشبه الخيل بالعقبان والعصي...))⁽¹⁾ فالطلول، والظباء، والمها، والخيل، والعقبان، كلها من مظاهر الطبيعة الجاهلية، التي أبدع الشاعر في وصفها، واستوحى منها صوره وجمال إبداعه، يصف المنخل الإشكري لهوه مع امرأة مستوحياً صوره من الطبيعة الحية، من مطر، وطيور، وظباء فيقول:

ولقد دَخَلْتُ على الفتا ة الخدر في اليوم المطير

الكاعب الحسناء تر فل في الدمقس وفي الحرير

فَدَفَعْتُهَا فَتَدَافَعَتْ مَشَى القِطَاةُ إِلَى الغدير

وَلَمَّثْتُهَا فَتَنَفَّسَتْ كَتَنَفَّسَ الظَّبِّي البَهِير⁽²⁾

ويقول امرؤ القيس في وصف الطلل:⁽³⁾

لَمَنْ طَلَّ أَبْصَرْتُهُ فَشَجَانِي كَخَطِّ زَبُورٍ فِي عَسِيبِ يَمَانِي

ويقول:⁽⁴⁾

أَلَا عِمَّ صَبَاحَا أَيُّهَا الطَّلُّ الْبَالِي وَهَلْ يَعِمَنَّ مَنْ كَانَ فِي الْعَصْرِ الْخَالِي

(1) القيرواني، ابن رشيقي: العمدة 1/ 94.

(2) الأصمعي، أبو سعيد عبد الملك: الأسمعيات، تحقيق أحمد محمد شاكر، عبد السلام هارون، ط7، القاهرة، دار

المعارف، 1993م، ص60. والبهير: ما يعتري الإنسان عند السعي الشديد والعدو من النهج وتتابع النفس.

(3) امرؤ القيس: الديوان، بيروت دار صادر، 1958 م ص170.

(4) المصدر السابق ص139.

والطبيعة من العوامل التي تثير قريحة المبدع، وتحتثه على الإبداع، يروي ابن قتيبة ((أنه لم يستدع شارد الشعر بمنث الماء الجاري، والشرف العالي، والمكان الخضر الخالي))⁽¹⁾، وقد أكثر الشعراء الجاهليون من ذكر النبات، وكثرة الماء في أشعارهم، وكان الشاعر الجاهلي يبدأ قصيدته بالأطلال، ويذكر الرحلة التي يصف من خلالها كل ما يراه في طريقه، وكأن هذه الرحلة كانت وسيلته للخلو والاندماج مع الطبيعة لإتمام عملية الإبداع بأحسن صورها.

وقد قيل لكثير: ((يا أبا صخر، كيف تصنع إذا عسر عليك قول الشعر. قال: أطوف في الرباع المخلية، والرياض المعشبة، فيسهل علي أرسنه، ويسرع إلي أحسنه))⁽²⁾، ولعل الشاعر الجاهلي أكثر تطوفا من كثير، وقد ظهر هذا واضحا في أشعاره فوصف كل مظاهر الطبيعة. يقول أوس بن حجر في وصف السحاب:⁽³⁾

دانٍ مُسِفٍّ فَوَيْقَ الْأَرْضِ هَيْدَبُهُ يكاد يدفعه مَن قام بالراح

ينزع جلد الحصى أجشَّ مُبْتَرِكٌ كأنه فاحصٌ أو لاعبٌ داح⁽⁴⁾

وقال الأعشى في وصف الرياض:⁽⁵⁾

ما روضةً من رياض الحزن مُعْشَبَةٌ خضراءُ جاد عليها مُسَبِّلٌ هَطْلٌ

يُضاحِكُ الشمس منها كوكبٌ شَرِقٌ مُؤَزَّرٌ بعميم النَّبْتِ مُكْتَهِلٌ

نلاحظ في الأبيات السابقة لأوس بن حجر ولالأعشى، أن الطبيعة قد بعثت الحياة في كل كلمة نظمها الشاعران، وكونت عناصر الطبيعة علاقات متشابكة انتجت مشاهد طبيعية متقنة،

(1) ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم: الشعر والشعراء، ص38.

(2) ابن قتيبة: الشعر والشعراء ص28.

(3) أوس بن حجر: الديوان، تحقيق وشرح د محمد يوسف نجم، ط2، بيروت دار صادر، 1967، ص15.

(4) هيدبه: ما تدلى منه، أجش: غليظ الصوت، المبترك: سريع العدو، الداحي: الذي يلعب بالمدحاة وهي خشبة يدحي بها الصبي فتمر على الأرض لا تأتي على شيء إلا اجتحقته. فكان المطر يغرق أمامه كل ما يعترضه.

(5) الأعشى: الديوان، ص150.

في بيتي أوس بن حجر تمتزج صورة السحاب مع صورة الراح، ثم تخرج صورة المطر الغزير الذي يبتلع كل شيء أمامه، كما تبتلع المدحاة التي يلعب بها الطفل على الأرض كل شيء أمامها، ثم إن كل كلمة استخدمها الشاعر في الأبيات توحى بوجود الطبيعة، وسيطرتها على ذهن الشاعر تماما في أثناء النظم. أما الأعشى فهو يبني في بيتيه علاقات أكثر حيوية بين عناصر الطبيعة، فالروضة الخضراء التي يصفها، على علاقة طيبة مع الأمطار التي تجود عليها من خيرها دائما، مما يزيد لها عشا وخضرة، وهي تضاحك الشمس التي منحتها النضارة والنمو والاختصار، والأعشى في كل هذا يتحدث عن جارية أحبها وليس عن الطبيعة، ولكن الطبيعة كانت ملهمه الأساسي لتشكيل هذه الصور والتعبير عن مشاعره.

وقد وفق الشعراء في استغلال مظاهر الطبيعة حسب حالتهم النفسية التي يعيشونها، ففي حزنهم وفرحهم يندمج إبداعهم مع الطبيعة، يقول امرؤ القيس معبرا عن حزنه يوم فراق أحبته:⁽¹⁾

كأنني غداة البين يوم تحملوا لدى سمرات الحي ناقف حنظل

((وناقف الحنظلة ينقفها بظفره، فإن صوتت علم أنها مدركة، فاجتأها، فعينه تدمع لحدة الحنظل، وشدة رائحته، كما تدمع عينا من يدوف الخردل، فشبه نفسه حين بكى بناقف الحنظل))⁽²⁾، وربما كان للحنظل في البيئة الجاهلية، استخدامات أو سمات لها أبعاد أخرى في فكرهم، سيكون البيت أكثر دلالة ووضوحا إن أمكن معرفتها.

وفي بيت آخر، يعبر امرؤ القيس عن جزعه لطول الليل، فيخرج بصورة جديدة للنجوم:⁽³⁾

(1) امرؤ القيس: الديوان ص 30.

(2) ابن قتيبة: الشعر والشعراء ص 64. يدوف: يخلط.

(3) امرؤ القيس: الديوان، ص 49، رواية الشطر الثاني من البيت في النسخة التي حققها محمد أبو الفضل إبراهيم: (بكل مغار الفتل شدت ببذبل).

فيا لك من ليل كأن نجومه بأمراسٍ كتّانٍ إلى صمّ جندلٍ

وفي صورة جميلة لطول الليل، يصور سويد بن أبي كاهل الإشكري النجوم بإنسان يعرج ويغمز في المشي، فيحتاج إلى من يجره جراً لشدة بطئه:

يَسْحَبُ اللَّيْلُ نَجُومًا ظُلْعًا فتوالِيها بِطِيناتُ التَّبَعِ⁽¹⁾

وتستغل الخنساء صورة الفيض للتعبير عن حزنها الشديد لمقتل أخيها صخر:⁽²⁾

كَأَن عَيْنِي لِذِكْرَاهُ إِذَا خَطَرَتْ فيضٌ يسيلُ على الخدينِ مدرارُ

ويعبر الأعشى بطريقة مشابهة عن هجران المحبوبة فيقول:

مِنْ دِيَارٍ بِالْهَضْبِ هَضْبِ الْقَلْبِ فاضَ ماءُ الشَّوْنِ فيضَ الغُرُوبِ

أَخْلَفْتَنِي بِهِ قُتَيْلَةٌ مِيعًا دي وكانت للوعدِ غيرَ كذُوبِ

ظَبْيَةٌ مِنْ ظَبَاءِ بَطْنِ خُسَافٍ أمُ طِفْلٍ بِالْجَوِّ غَيْرِ رَبِيبِ⁽³⁾

ويصف امرؤ القيس مغامراته ولهوه باستحضار منظر فقايق الماء فيقول:⁽⁴⁾

سَمَوْتُ إِلَيْهَا بَعْدَمَا نَامَ أَهْلُهَا سُمُوَ حَبَابِ الْمَاءِ حَالًا عَلَى حَالِ

ويبدو من هذه الأبيات القليلة، أن قدرة الشاعر الجاهلي على تطويع مظاهر الطبيعة في إبداعه واسعة ليس لها حدود، حيث يحسن استغلال صورة الطبيعة حسب موقفه النفسي

(1) المفضل الضبي: المفضليات، تحقيق أحمد محمد شاكر، وعبد السلام هارون، ط3، القاهرة، دار المعارف، 1964م ص192، ظلعا: من الظلوع وهو العرج والغمز في المشي، التوالي: الأواخر؛ واحدها تالية.

(2) الخنساء: الديوان، ط5، بيروت، دار الأندلس/1968/ص49.

(3) الأعشى: الديوان ص 27، الشَّوْنُ: مجرى الدمع في العين.

(4) امرؤ القيس، الديوان ص141.

وحسب طبيعة الأحداث، فينتج صوراً بديعة، تكاد تكون لوحات فنية أبدع في رسمها، وأضفى خبراته عليها.

وقد مثلت الطبيعة للإنسان الجاهلي مظهراً آخر، يختلف عن كونها مصدراً للإلهام والجمال، وتمثل هذا المظهر في كون الطبيعة قوة خارقة، عبدها بكافة مظاهرها، فيما عرف بالديانة الطوطمية، فعبد الجاهلي الأرض والقمر والشمس والنجوم والحيوان، مما يعزز في نفس الشاعر من قيمة الطبيعة، لتمثل مصدراً يستقي منه صورته وإبداعه، بما تحمله هذه الصور من دلالات ورموز.

ولا بد لهذه العلاقة بين الشاعر الجاهلي والطبيعة، أن تتعكس في إبداعه، وأن تظهر بعض طقوس تلك العبادات وملامحها في الشعر، حتى وإن ضاعت معظم الأشعار الجاهلية، التي احتوت ملامح هذه العبادة عند انتشار الإسلام.

إن الدارس يرى اهتماماً واضحاً من الشاعر الجاهلي، بكثير من مظاهر الطبيعة، حتى إن تناول هذه المظاهر، قد أخذ نسقاً معيناً التزم به معظم الشعراء الجاهليين، كالمقدمة الطللية والرحلة، والإسهاب في وصف بعض الحيوانات، كالناقة والفرس وقصص الثور المختلفة وصورة المطر، وأجرام السماء؛ فكان اتصال الشاعر الجاهلي بهذه المظاهر كبيراً في إبداعه حتى شكلت الطبيعة مصدراً إبداعياً خاصاً يمكن من خلال الربط بين عناصره المختلفة أن نتوصل إلى أسرار جديدة في هذا الإبداع الشعري المتميز، وسيأتي في الفصل الثاني من هذا البحث بعض التفصيل حول حضور هذه العبادات والمعتقدات، وكيفية وصولها إلى الشعر الجاهلي.

احتل وصف الناقة موقعاً متميزاً في معظم القصائد الجاهلية فبعد المقدمة الطللية والغزلية يخوض الشاعر في مرحلة وصف الرحلة بكل ما يحيط بها من مظاهر الطبيعة، ويتخلل ذلك وصف دقيق للناقة التي أعجب الإنسان الجاهلي بقوتها وصبرها، فزاد من اهتمامه بها

ويبدو ((أن ذلك الاهتمام الذي يفوق الوصف ربما يكون من رسوبيات التقديس الديني ومعتقداته الأسطورية))⁽¹⁾ فقد كانت الناقة من الحيوانات الطوطمية التي عبدها القدماء وقد ورد أن جماعة الشاعر زيد الخيل وهم من طيء كانوا يتعبدون لجمل أسود، وكذلك كانت بعض قبائل إياد تتبرك بالناقة⁽²⁾ فظل حضورها في القصائد الجاهلية أمراً تقليدياً يكاد يشمل معظم القصائد الجاهلية.

يعد طرفة بن العبد أشهر من وصف الناقة في العصر الجاهلي، حيث تعرض للناقة في معلقته، ووصفها وصفاً دقيقاً، على غرار ما كان الشعراء يصفون المرأة بدقة وعناية، فهي ((الناقة الكاملة، أي الناقة التي لا يمكن أن نجدها في أي ناقة طبيعية، ولكننا نجدها في النوق كلها، فهي قائمة في تصور الشاعر، إنها تجريد شعري لمفهوم الناقة المثال))⁽³⁾، التي رسمت في ذهن الشاعر الجاهلي، باعتباره حيواناً له قداسته، وحضوره الخاص عند الجاهليين، فكانت الناقة مصدراً خصباً، استقى منه الشاعر الجاهلي صوراً فنية متميزة، يقول طرفة:

وإني لأمضي الهمَّ عند احتضاره	بعوجاءَ مرقالٍ تروح وتغتدي
آمونٍ كألوالحِ الإِرانِ نصَّأتها	على لآحب كأنه ظهرُ بُرْجد
جماليةٌ وجناءً تردي كأنها	سفنجةٌ تبري لأزعر أربد
تربعتُ القُقَيْنِ في الشولِ ترتعي	حدائقِ موليٍّ الأسرة أغيذ
لها مرفقانِ أفْتلانِ كأنها	تمرُّ بسلميٍّ دالجٍ متشدِّد

(1) د. علي، جواد: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ط2، بيروت، دار العلم للملايين، 1/ 518.

(2) السابق والصفحة السابقة.

(3) خنسة، وفيق: قراءة إضافية في معلقة طرفة بن العبد، مجلة المعرفة، عدد 1994، 64، ص 89.

كقنطرة الرُّوميِّ أقسمَ ربها لتكتنفنْ حتى تُشادِبَ قَرْمَد⁽¹⁾

إن ناقة طرفة التي يمضي عليها همومه، ناقة مترنة أمون لا يخاف الشاعر عثارها، وهي منبسطة الظهر والعظام كألواح التابوت، ثم إن هذه الناقة تشبه الجمل في متانة الخلق واكتناز اللحم، وهي تعدو كالنعامة تعرض لظليم قليل الشعر، أي أنها فائقة السرعة، وقد رعت هذه الناقة أيام الربيع بين نوق جفت عروقها وقلت ألبانها، مما يشجعها على الرعي والانسجام مع بقية النوق، وكان ذلك الرعي في وادٍ كثير الأمطار والخصب أي في مكان قد حظي بجميع نعم الطبيعة، ولهذه الناقة مرفقان أفتلان قويان بائنان عن جنبها فكأنها تمر مع دلوين يحملهما ناقل المياه، ولا تختلف ضخامة هذه الناقة عن قنطرة الرومي الضخمة، وفي كل الأبيات السابقة يلحظ القارئ سمة المثالية والتميز التي أضفاها الشاعر على ناقته.

وقال متمم بن نويرة:

ولقد قطعتُ الوصلَ يومَ خِلاجِهِ وأخو الصَّريمةِ في الأمورِ المُرْمَعِ

بمُجْدَةٍ عَنَسٍ كَأَنَّ سَرَاتِهَا فَدَنْ تَطِيفُ بِهِ النَّبِيطُ مُرْفَعِ

قَاظَلَتْ أَثَالَ إِلَى الْمَلَا وَتَرَبَّعَتْ بِالْحَزَنِ عَازِبَةً تُسَنُّ وَتُودَعُ⁽²⁾

وقال الحادرة في وصف ناقته:⁽¹⁾

(1) طرفة بن العبد: الديوان، تحقيق فوزي عطوي، بيروت، دار صعب، 1980م، ص34، العوجاء: الناقة التي لا تستقيم في سيرها لفرط نشاطها، الأمون: التي يؤمن عثارها، الإران: التابوت العظيم، نصأتها: زجرتها، لاحب: طريق واسع، برجد: كساء مخطط، جمالية: تشبه الجمل، وجناء: مكتنزة اللحم، تردي: تعدو، سفنجة: نعامة، تبري: تعرض، أزرع: قليل الشعر، أربد: لونه لون الرماد، تربعت: رعت الربيع، الققين: ما ارتفع من الأرض، الشول: التي جفت ضروعها وقلت ألبانها، مولي الأسرة: أي وادي مولي الأسرة و المولي: مطر يلي المطر الأول، والأسرة: الخير، أغيد: ناعم، السلم: الدلو، الدالج: الذي ينقل الدلو من البئر.

(2) المفضل الضبي: المفضليات، ص49، الخلاج: الجذب والمخالفة أو الشك، الصريمة: العزيمة، المزمع: المجمع على الشيء، عنس: صلبة، تطيف: تدور حوله، سراتها: أعلاها، المرفع: المعلى، الفدن: القصر المشيد، أثال والملا والحزن: أسماء مواضع، قاظلت وتربعت: أقامت فصلي الفيظ والربيع، عازبة: بعيدة في مرعاها، تسن: أحسن القيام عليها.

وَمَطِيَّةٌ حَمَلَتْ رَحْلَ مَطِيَّةٍ حَرَجَ تَتَمُّ مِنَ الْعِثَارِ بِدَعْدَعٍ

فَتَرَى بِحَيْثُ تَوَكَّاتُ ثَفَنَاتُهَا أَثَرًا كَمُفْتَحَصِ الْقَطَا لِلْمَضْجَعِ⁽²⁾

وقال ثعلبة بن صعيير المازني:⁽³⁾

وَإِذَا خَلَيْكَ لَمْ يَدْمُ لَكَ وَصُّهُ فَاقْطَعْ لُبَانَتَهُ بِحَرْفٍ ضَامِرٍ

تُضْحِي إِذَا دَقَّ الْمَطِيُّ كَانَتْهَا فَدَنُ ابْنِ حَيَّةٍ شَادَهُ بِالْأَجْرِ⁽⁴⁾

ونلاحظ في الأبيات السابقة، أن الشعراء يكررون وصف الناقة بالبناء الضخم الشاهق، وربما ينتشابه هذا الوصف مع وصف الفرس بالهيكل كما سيتضح، وفي هذا محاولة ناجحة لإضفاء سمة الرهبة والقوة عليها.

وقد حظي الفرس بالمكانة نفسها في الإبداع الشعري الجاهلي، فأبدع الشعراء في وصفه كما أبدعوا في وصف الناقة، وقد اقترن وصفه بوصف مظاهر الطبيعة المتنوعة، وتكرر وصفه بالهيكل في شعر امرئ القيس، ومن ذلك قوله:

وَقَدْ اغْتَدِي وَالطَّيْرَ فِي وَكُنَاتِهَا بِمَنْجَرْدٍ قَيْدِ الْأَوَابِدِ هَيْكَلٍ⁽⁵⁾

ويقول في بيت آخر:⁽⁶⁾

عَلَى هَيْكَلٍ يُعْطِيكَ قَبْلَ سُؤَالِهِ أَفَانِينَ جَرِيٍّ غَيْرَ كَزٍّ وَلَا وَاٍ

(1) الحادرة: الديوان، تحقيق د ناصر الدين الأسد ط2، بيروت دار صادر، 1980م، ص62، 66.

(2) حملت ظهر مطية: أي كلما انحسر بعير أو مات حولت رحله إلى آخر، الحرج: الطويلة على الأرض، ددع: كلمة تقال للناقة إذا عثرت في الجاهلية. ثفناتها: رؤوس ذراعيها ورؤوس ساقها.

(3) المفضل الضبي: المفضليلت، ص129، لبانتة: حاجتك إليه.

(4) الحرف: الناقة الماضية، دق المطي: ضمير لطول السفر، الفدن: القصر.

(5) امرؤ القيس: الديوان ص51.

(6) المصدر السابق: ص147.

والهيكل في الفكر القديم يطلق على النجوم والكواكب، حيث سميت بالهيكل وعيها
 القدماء، ودلت لفظة الهيكل على المعابد، والمعد بناء ضخم يضيفي على الفرس هيبه
 كبيرة، كهيبه الناقة المشبهه بالبناء الضخم، وتتأكد هذه الهيبه بالقدرات الهائلة، التي أضفاها
 امرؤ القيس على فرسه، فهو قيد للوحوش، خارق السرعة في البيت الأول، وهو لا ينتظر
 حته على الجري السريع في البيت الثاني، بل إن امرأ القيس بحث عن فرس مثال فشله من
 مجموعة حيوانات وأبدع صورة شعرية حظيت بإعجاب النقاد والدارسين، يقول:

لَهُ أَیْطَلَا ظَبْيٍ وَسَاقًا نَعَامَةٍ وَإِرْخَاءُ سِرْحَانٍ وَتَقْرِبُ تَتْفَلٍ⁽¹⁾

ويبالغ الشعراء في وصف العناية بالفرس، فهو يسقى باللبن الخالص، وليس من بقاياها، ولا
 يعاد عليه شرب ما شرب منه سابقا، كما يحافظ على غطائه باستمرار، يقول متمم بن
 نويرة:⁽²⁾

فله ضَرِيبُ الشَّوْلِ إِلَّا سُورُهُ والجُلُّ فهو مُرَبَّبٌ لَا يُخْلَعُ⁽³⁾

ويمثل الفرس أساس عملية الصيد عند الجاهليين، لذا أصروا على تأكيد هذه الحقيقة
 بالحق صفات القوة والسرعة والسيطرة به، فكما وجدناه قيد الأوابد عند امرئ القيس نجده
 صقرا يحسن الانقضاض على فريسته، فلا تقلت منه عند الحارث بن حلزة اليشكري:⁽⁴⁾

ومُدَامَةٌ قَرَعَتْهَا بِمُدَامَةٍ وظبَاءٌ مَحْنِيَّةٌ ذَعَرَتْ بِسَمَحِ

فَكَانَتْهُنَّ لَأَلِيٍّ وَكَانَهُ صَقْرٌ يَكُونُ حَمَامُهُ بِالْعَوَسِجِ

صَقْرٌ يَصِيدُ بِظُفْرِهِ وَجَنَاحِهِ فَإِذَا أَصَابَ حَمَامَةً لَمْ تَدْرُجِ⁽¹⁾

(1) امرؤ القيس: الديوان، ص55، أيطلا: خاصرتا، إرخاء سرحان: عدو ذئب، التقريب: وضع الرجلين موضع اليدين
 في العدو، تتقل: ولد الثعلب.

(2) المفضل: المفضليات، ص52.

(3) الضريب: اللبن الخالص، الشول: الإبل التي شولت ألبانها أي ارتفعت، الجل: غطاء الفرس.

(4) المفضل: المفضليات، ص256.

ونلاحظ في هذه الأبيات، أن الشاعر لم يكتف بتشبيه الفرس بالصقر، إنما ذكر الظفر والجنح لتأكيد المعنى الذي أراده، وفي صورة الفرس صاحب الجناح⁽²⁾، نلمح فرسا أسطوريا يكثر الحديث عن أمثاله في القصص الخرافية الأسطورية، التي سبغت الطبيعة وكائناتها بقوى خارقة، ليس من الغريب أن ينعكس صداها في الإبداع الشعري.

والفرس يرافق الشاعر في بطولاته ومغامراته، كما كانت الناقة ترافقه في رحلاته، وتتشابه لوحات الفرس في الشعر الجاهلي بشكل ملاحظ، فكثيرا ما يوصف بالكميت، وهو كالعقاب أو النسر في الانقضاض على الفريسة، وهو كامل الخلق خال من العيوب، قال الكلبة العُرنِيُّ في وصف فرسه:⁽³⁾

إِذَا تَمْضِيهِمْ عَادَتْ عَلَيْهِمْ وَقَيَّذَهَا الرِّمَاحُ فَمَا تَرِيْمُ

تَعَادَى مِنْ قَوَائِمِهَا ثَلَاثٌ بِتَحْجِيلٍ وَقَائِمَةٌ بِهِيْمُ

كُمَيْتٌ غَيْرُ مُحْلِفَةٍ وَلَكِنْ كَلَوْنِ الصَّرْفِ عَلَّ بِهِ الْأَيْمُ⁽⁴⁾

وقال سلمة بن الخُرشُبُ الأنماري في وصف فرسه:⁽⁵⁾

مِنْ الْمُتَلَفَّاتِ بِجَانِبَيْهَا إِذَا مَا بَلَّ مَحْزَمَهَا الْحَمِيمُ

(1) المحنية: منحى الوادي، السمعج: الفرس الطويلة عن الأرض، العوسج: شجر، لم تدرج: لم تتحرك.

(2) الطفيل الغنوي: الديوان، تحقيق محمد عبد القادر أحمد، دار الكتاب الجديدة، ط1، 1968، ينظر ص43(عواكف طير في السماء).

(3) المفضل: المفضليات، ص33.

(4) تريم: تغادر مكانها، تعادى: فعل ماض مخفف من تتعادى، التحجيل: البياض في موضع القيد من قوائم الفرس، غير محلفة: خالصة اللون لا يحلف عليها أنها ليست كذلك، الصرف: صبغ أحمر تصبغ به الجلود، عل: سقي مرة بعد أخرى

(5) المفضل: المفضليات، ص39.

وَتُعَقَّدُ فِي قَلَائِدِهَا التَّمِيمُ

تُعَوِّدُ بِالرُّقَى مِنْ غَيْرِ خَبَلٍ

مِنْ الشَّحَاجِ أَسْعَلُهُ الْجَمِيمُ

وَتُمْكِنُنَا إِذَا نَحْنُ اقْتَنَصْنَا

بِذِي الضَّمَرَانِ عِرْشَةَ دُرُومٍ⁽¹⁾

هَوِيَّ عَقَابِ عَرْدَةٍ أَشَأَزَتْهَا

وقال المُرزَدُّ بن ضرار الذبياني:⁽²⁾

مُؤَثَّقَةٌ مِثْلُ الْهَرَاوَةِ حَائِلُ

وَسَلْهَبَةٌ جَرْدَاءُ بَاقٍ مَرِيْسُهُا

إِلَى نَسَبِ الْخَيْلِ الصَّرِيحِ وَجَافِلُ⁽³⁾

كُمَيْتٌ عَبْنَاءُ السَّرَّاءِ نَمَى بِهَا

وكان للثور حضور كبير في الشعر الجاهلي كاد يتفوق على شعر الناقة والخيل في لوحاته القتالية مع الكلاب التي أبدع الشعراء الجاهليون في وصفها، وقد تكررت لوحات الثور في كثير من القصائد الجاهلية، وأخذت نسقا متشابهها عند معظم الشعراء⁽⁴⁾. ومثل الثور أحد الحيوانات الطوطمية التي عبدها الإنسان القديم، فمثل رمز الخصب عند بعض الأمم كالسومريين، الذين حظي الثور عندهم بالقداسة والتبجيل باعتباره إله القوة والخصب، وكان اسمه أنليل، وكذلك عند الساميين الشماليين نجد بعلا، أي السيد والرب والإله الثور رمز الخصب والمطر⁽⁵⁾. وربما كانت هذه المكانة سببا في هذا الحضور القوي، حتى شبه الشعراء الناقة به وأرادوا أن تكون مثله في القوة فهو لا يجد مشقة في البحث عن الخصب والمرعى،

(1) المحزم: موضع الحزام، الحميم: العرق، الخبل: الداء، الشحاج: الحمار الوحشي يشحج بصوته لا يفصح به، أسعله: أنشطه وجعله كالسعلاة، الجميم: النبات الكثير، عردة: اسم هضبة، أشأزتها: أفلقتها، الضمران: موقع، العكرشة: أنثى الأرنب، دروم: مقاربة الخطوة.

(2) المفضل: المفضليات، ص 97.

(3) السلهبة: لطويلة من الخيل، مريستها: شدتها وصبرها في السير، الحائل: التي لم تحمل، العبنة: الشديدة، السراة: الظهر: الصريح وجافل: فحلان ينسب إليهما الخيل.

(4) ينظر مثلا: ابيد بن ربيعة: الديوان ص 51، أوس بن حجر: الديوان ص 43، 71، 73، بشر بن أبي خازم: ديوان بشر، تحقيق د. عزة حسن، ط 1، دمشق، مطبوعات مديرية إحياء التراث القديم، 1960، ص 51.

(5) أحمد، عبد الفتاح محمد: المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي، ص 150.

فقد أطاع له النبات المروي بأول المطر، هذه هي صورته عند النابغة الذبياني، الذي لم ينس
أن يعرض لمعركته مع كلاب الصيد، يقول النابغة:

كَأَنَّمَا الرَّحْلُ مِنْهَا فَوْقَ ذِي جُدَدٍ ذَبَّ الرِّيَادِ إِلَى الْأَشْبَاحِ نَظَارِ

.....

مُجَرَّسٌ وَحْدًا جَابَ أَطَاعَ لَهُ نَبَاتٌ غِيثٌ مِنَ الْوَسْمِيِّ مَبْكَارِ

.....

بَاتَتْ لَهُ لَيْلَةٌ شَهْبَاءُ تَسْفَعُهُ بِحَاصِبِ ذَاتِ إِشْعَانٍ وَأَمْطَارِ

وَبَاتَ ضَيْفًا لَأَرْطَاةٍ وَأَلْجَأُهُ مَعَ الظَّلَامِ إِلَيْهَا وَابِلٌ سَارِ

حَتَّى إِذَا مَا انْجَلَتْ ظُلُمَاءُ لَيْلَتِهِ وَأَسْفَرَ الصَّبْحُ عَنْهُ أَيَّ إِسْفَارِ

أَهْوَى لَهُ قَانَصٌ يَسْعَى بِأَكْلَبِهِ عَارِي الْأَشَاجِعِ مِنْ قَنَاصِ أَنْمَارِ

.....

يَسْعَى بَغُضْفٍ بَرَاهَا فَهِيَ طَاوِيَةٌ طَوْلُ ارْتِحَالٍ بِهَا مِنْهُ وَتَسَارِ

حَتَّى إِذَا الثَّوْرُ بَعْدَ النَّفْرِ أَمَكْنَهُ أَشْلَى وَأَرْسَلَ غُضْفًا كُلَّهَا ضَارِ

فَكَرَّ مَحْمِيَّةً مِنْ أَنْ يَفِرَّ كَمَا كَرَّ الْمُحَامِي حِفَاطًا خَشِيَّةَ الْعَارِ

فَشَكَ بِالرَّوْقِ مِنْهُ صَدْرَ أَوَّلِهَا شَكَ الْمُشَاعِبِ أَعْشَارًا بِأَعْشَارِ

ثُمَّ انْتَنَى بَعْدَ الثَّانِي فَأَقْصَدَهُ بَذَاتِ ثَغْرِ بَعِيدِ الْقَعْرِ نَعَارِ

وَأُثْبِتَ الثَّالِثَ الْبَاقِي بِنَافِذَةٍ مِنْ بَاسِلٍ عَالَمٍ بِالطَّعْنِ كَرَّارٍ⁽¹⁾

ويلَاحِظُ الدُّكْتُورُ نَصْرَتُ عَبْدِ الرَّحْمَنِ، أَنَّ ((الثَّوْرَ الْوَحْشِيَّ الْهَائِلَ، الَّذِي كَرَّرَهُ الشُّعْرَاءُ الْجَاهِلِيُّونَ، لَهُ نَظِيرٌ فِي السَّمَاءِ... وَيُقَالُ إِنَّ كُلَّ الشُّعُوبِ تَقْرِيبًا، قَدْ شَاهَدَتْ صَيَادًا، أَوْ مُحَارِبًا فِي هَذِهِ الْمَجْمُوعَةِ))⁽²⁾، وَنَعْلَمُ أَيْضًا أَنَّ مِنَ الْمَجْمُوعَاتِ النُّجُمِيَّةِ فِي السَّمَاءِ مَجْمُوعَةُ الْكَلْبِ، وَقَدْ ارْتَبَطَتْ عَقِيدَةُ الْجَاهِلِيِّينَ بِمَا عُرِفَ بِالتَّنْجِيمِ وَعِبَادَةِ الْأَجْرَامِ السَّمَاءِيَّةِ، مِمَّا يَشْكَلُ أَثْرًا فِي بَرُوزِ صُورَةِ الثَّوْرِ فِي الشُّعْرِ الْجَاهِلِيِّ، وَنَلْحِظُ أَنَّ الْأُسْلُوبَ الْقِصَصِيَّ الْوَصْفِيَّ وَاضِحٌ فِي هَذِهِ الصُّورِ، وَقَدْ تَشَابَهَ الشُّعْرَاءُ فِي عَرْضِهِمْ لَهَا، يَقُولُ الْأَعَشَى فِي أَبِيَاتٍ تَحَاكِي أَبِيَاتِ النَّابِغَةِ:⁽³⁾

كَسَوْتُهَا أَسْفَعَ الْخَدَيْنِ عِبْعَابَا	كَأَنَّ كُورِي وَمَيْسَادِي وَمَيْثَرَتِي
مِنْ الْأَمِيلِ عَلَيْهِ الْبَغْرُ إِكْثَابَا	أَلْجَأَهُ قَطْرٌ وَشَفَّانٌ لِمُرْتَكِمٍ
يَجْرِي الرَّبَابُ عَلَى مَتْنِيهِ تَسْكَابَا	وَبَاتَ فِي دَفٍّ أَرْطَاةٌ يَلُودُ بِهَا
أَحْسَ مِنْ تُغْلٍ بِالْفَجْرِ كَلَابَا	حَتَّى إِذَا ذَرَّ قَرْنُ الشَّمْسِ أَوْ كَرَبَتْ
وَذَا الْقِلَادَةِ مَحْصُوفًا وَكَسَابَا	يُشْلِي عِطَافًا وَمَجْدُولًا وَسَلْهَبَةً

⁽¹⁾ النَّابِغَةُ الذَّبْيَانِي: الدِّيْوَانُ، ص 51، الْجَدَدُ: الطَّرَائِقُ؛ وَأَرَادَ بِذِي الْجَدَدِ الثَّوْرَ الْوَحْشِيَّ تَعْلُو ظَهْرَهُ خُطُوطَ بَيْضٍ وَحُمْرٍ، الذَّبُّ: الدَّفْعُ، الرِّيَادُ: الْارْتِيَادُ وَالتَّجُولُ، الْأَشْبَاحُ نَظَارٌ: كُنَايَةٌ عَنِ الْمَرْحِ، مَجْرَسٌ: خَائِفٌ لِسَمَاعِهِ صَوْتَ الْإِنْسَانِ، جَأَبٌ: صَلْبٌ شَدِيدٌ، مَبْكَارٌ: أَوَّلُ الْمَطَرِ، تَسْفَعُهُ: تَلْفَهُ وَتَرْمِيهِ، وَلَيْلَةُ شَهْبَاءٍ: تَهَبُ فِيهَا رِيحٌ بَارِدَةٌ، الْحَاصِبُ: الرِّيْحُ تَقْدِفُ بِالْحَصْبَاءِ أَيْ الْحَصَى، إِشْعَانٌ: وَهُوَ الشَّعْنُ أَيْ مَا تَنَاطَرَ مِنْ وَرَقِ الْعُشْبِ وَبَيْسِهِ، الْأَشَاجِعُ: أَصُولُ الْأَصَابِعِ الَّتِي تَتَّصِلُ بِعَصَبِ ظَاهِرِ الْبَدَنِ، أُنْمَارٌ قَبِيلَةٌ مَشْهُورَةٌ بِالصَّيْدِ، الْغَضَفُ: الْوَاحِدُ: أَغْضَفُ؛ اللَّيْنُ النَّاعِمُ مِنَ الْغَضَفِ فِي الْأَذْنِ أَيْ الْاسْتِرْخَاءِ وَأَرَادَ بِالْغَضَفِ كَلَابَ الصَّيْدِ، طَاوِيَةٌ: خَائِفَةٌ، بَرَاهَا: أَضْرَهَا، الْفَرُّ: الْعَدُو، أَشْلَى: دَعَا كَلَابَهُ لِلصَّيْدِ، ضَارٌ: مَعْتَادٌ عَلَى الصَّيْدِ، مَحْمِيَّةٌ: مَحَافِظَةٌ، الْمَحَامِي: الْمُدَافِعُ أَيْ الثَّوْرُ، الرُّوقُ: الْقَرْنُ، الْمَشَاعِبُ: النَّجَارُ الَّذِي يَشْعُبُ الْقَدْحَ وَيَصْدَعُهُ فَيَصِيرُ عَشْرَةَ أَجْزَاءٍ؛ وَالْقَدْحُ: السَّهْمُ قَبْلَ أَنْ يَنْصَلَ، أَقْصَدَهُ، رَمَاهُ، بَذَاتُ ثَغْرِ: أَيْ طَعْنَةُ ذَاتِ ثَغْرِ، نَعَارٌ: لَهُ نَعِيرٌ أَيْ صَوْتٌ، بَاسِلٌ: شَجَاعٌ.

⁽²⁾ عَبْدِ الرَّحْمَنِ، نَصْرَتُ: الصُّورَةُ الْفَنِيَّةُ فِي الشُّعْرِ الْجَاهِلِيِّ فِي ضَوْءِ النُّقْدِ الْحَدِيثِ، ص 138.

⁽³⁾ الْأَعَشَى: الدِّيْوَانُ، ص 17.

فانصاع لا يأتلي شداً بخذرفة ترى له من يقين الخوف إهدابا
وهنّ متّصلاتٌ كلّها ثقّف تخالهنّ وقد أرهقنّ نشابا
لأياً يجاهدّها لا يأتلي طلباً حتى إذا عقّله بعد الونى ثابا
فكرّ ذو حربٍ تحمي مقاتله إذا نحا لكلاهما روقه صابا⁽¹⁾

لاحظ الجاحظ من خلال تتبعه هذه القصص الشعرية، نوعاً من التقاليد المتبعة في صورة الثور والكلاب فقال: ((من عادة الشعراء إذا كان الشعر مرثية، أو موعظة، أن تكون الكلاب التي تقتل بقر الوحش، وإذا كان الشعر مديحاً، وقال كانت ناقتي بقرة من صفتها كذا، أن تكون الكلاب هي المقتولة))⁽²⁾، ولا يمكن بطبيعة الحال أن نتبع مقولة الجاحظ هذه بشكل دقيق لعلنا أن الشعر الجاهلي قد ضاع منه الكثير، مع ثقنتنا بأن الجاحظ بحكم قربهِ من العصر الجاهلي إذا ما قورن بنا، قد بنى مقولته بعد دراسته لأشعار كثيرة لم تصلنا. ولكننا نعلم من مقولته أن الشاعر الجاهلي كان يتعامل مع ظواهر الطبيعة والثور الوحشي، حسب قواعد ثابتة ترتبط بفكرهم وثقافتهم، ونلمح في مرثية الشاعر المخضرم أبي ذؤيب الهذلي لأبنائه الخمسة أن الكلاب كانت سبباً في جعل الصياد يتمكن من الثور الذي قاتل الكلاب بضراوة فتمكن منها حيناً، وصرعته حيناً حتى حسم الصياد المعركة بضربة نافذة، يقول الهذلي:

والدهر لا يبقى على حدّثانه شبيب أفزته الكلاب مروع
ويعود بالأرطى إذا ما شفه قطر وراحته بليل زرع

⁽¹⁾ الكور: الرجل، الميساد: الوسادة، الميثرة: غطاء محشو يوضع على رجل البعير تحت الراكب، أسفع الخدين: الثور الوحشي، ععباب: طويل الخلق، الأميل: المرتفع من الرمل، البغر: الدفقة الشديدة، شقان: برد وريح، ثعل: قبيلة مشهورة برماتها، عطاف ومجدول وسلهبة ونو الفلادة ومحصوف وكساب: كلها أسماء كلاب للصيد، الخذرفة: السرعة، الإهداب: السرعة أيضاً، منتصلات: مسرعات، النشاب: النبل، روقه: قرنه.

⁽²⁾ الجاحظ، عمرو بن بحر: الحيوان، 242/2.

يرمي بعينه الغيوبَ وطرفه	مغضٍ يُصدّق طرفه ما يسمع
فغدا يُشرقُ متنه فبدا له	أولى سوابقها قريبا توزع
يَهْشَنُهُ وَيَذْبُهُنْ وَيَحْتَمِي	عبلُ الشوى بالطرتين مَوَّع
فصرعته تحت الغبار وجنبه	مُتَرَبِّ وَلكل جنب مصرع
حتى إذا ارتدت وأقصدَ عَصْبَةً	منها وقام شَرِيدُها يتضرع
فبدا له ربُّ الكلاب بكفه	بيضٌ رهافٌ ريشهنَّ مُقَرَّعُ
فرمى لِيُنْقِذَ فرَّها فهوى له	سهمٌ فأنفذ طُرْتِيَه المِنْرَعُ ⁽¹⁾

ويظهر في الأبيات، كيف أضفى أبو ذؤيب سمات القوة والبسالة على الثور، مع أنه قتل في النهاية، وفي هذا التكرار لصورة الثور القوي المقاتل الذي تشبَّهه الناقة، وفيما يحمله هذا الحيوان من قداسة عند المجتمعات القديمة، يمكن أن نقول إن هذه الصور قد ارتبطت بمعتقدات دينية أسطورية كان لها أثر مهم في عملية الإبداع الشعري.

وللمطر مظهر إبداعي متميز في الإبداع الشعري الجاهلي، فهو مصدر الخصب والنماء، وأحد مظاهر الطبيعة التي بهرت الجاهليين، باعتباره سببا من أسباب الحياة والخصب، فبرع الشاعر الجاهلي في استغلاله مصدرا لإبداعه الشعري، فاستقى منه الصور بدقة متناهية

⁽¹⁾ ديوان الهذليين، 10/1.

أثارت فكر المتلقي الجاهلي، خاصة أن الشاعر قد يكون ممثلاً للساحر صانع المطر في عصور سبقت العصر الجاهلي.⁽¹⁾ فالصورة الشعرية التي رسمها الشعراء للمطر تحمل في ثناياها صور الخصب والحياة والانبعاث، ويبدو الشاعر فيها مناجياً مبتهلاً من أجل نزول المطر وبث الحياة على الأرض.

نجد امرأ القيس من أهم الشعراء الذين رسموا صورة المطر بكافة جوانبها، وفي أحد أبياته نراه يربط بين المطر جالب الخصب وبين حلب الناقة التي كانت أحد رموز الخصب في العصر الجاهلي، فيقول:⁽²⁾

فَلَمَّا تَدَلَّى مِنْ أَعَالِي طَمِيَّةٍ أَبَسْتُ بِهِ رِيحُ الصَّبَا فَتَحَلَّبَا⁽³⁾

ويبدو امرؤ القيس في إحدى قصائده مسؤولاً عن توزيع المطر فهو يتحدث بشكل مباشر عن انتظار هذا المطر مع أصحابه بعد أن طلب العون والمساعدة ثم إنه سقى به من أراد حتى ولو كان بعيداً عنه:⁽⁴⁾

أَعْنِي عَلَى بَرَقٍ أَرَاهُ وَمِیْضُ يُضِيءُ حَيًّا فِي شَمَارِيخٍ بِيضِ
قَعْدْتُ لَهُ وَصُحْبَتِي بَيْنَ ضَارِجٍ وَبَيْنَ تِلَاعٍ يَثْلُثُ فَالْعَرِيضِ
فَأُضْحَى يَسْحُ الْمَاءَ مِنْ كُلِّ فَيْقَةٍ يَحُوزُ الضَّبَابَ فِي صَفَافٍ بِيضِ
فَأُسْقِي بِهِ أُخْتِي ضَعِيفَةً إِذْ نَأَتْ وَإِذْ بَعْدَ الْمَزَارُ غَيْرَ الْقَرِيضِ⁽¹⁾

(1) عبد الرحمن، نصرت: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، ص 72.

(2) امرؤ القيس: الديوان ص 75.

(3) طمية: اسم جبل، أبست به: أي دعت له للمطر وهو من أبس الناقة أي دعاها للحلب.

(4) امرؤ القيس: الديوان، ص 126.

وفي معلقته، يكرر امرؤ القيس مثل هذه الصورة، ويجعل فيها الأشجار الضخمة تكب على أذنانها في صورة تشبه صورة السجود للآلهة شكرا وتعظيما:

أَصَاحَ تَرَى بَرَقًا أُرِيكَ وَمِيضُهُ كَلَمَعَ الْيَدَيْنِ فِي حَبِّي مُكَلَّلٍ
قَعَدْتُ لَهُ وَصُحْبَتِي بَيْنَ ضَارِجٍ وَبَيْنَ الْعُدَيْبِ بَعْدَ مَا مُتَأَمَّلٍ
فَأُضْحَى يَسُحُّ الْمَاءَ حَوْلَ كُتَيْفَةٍ يَكْبُ عَلَى الْأَذْقَانِ دَوْحَ الْكَنْهَبِلِ⁽²⁾

فامرؤ القيس متأمل، منتظر كعادته سقوط المطر، الذي يسبب حياة الأشجار، والنبات والإنسان فيكب الشجر الضخم على الأذقان عند نزوله، والكب هو خور الشيء على وجهه⁽³⁾ قال تعالى ((إِنَّ الَّذِينَ أُوتُوا الْعِلْمَ مِنْ قَبْلِهِ إِذَا يُتْلَى عَلَيْهِمْ يَخِرُّونَ لِلْأَذْقَانِ سُجَدًا))⁽⁴⁾ ف((الخور هو المرتبط بالانكباب على الأذقان فيؤدي دلالات الخضوع والخشوع والرهبة أمام القوة الخالقة الخارقة، المحيية والمميتة، المانحة الحياة الأبدية... فتخر رموز العظمة الطبيعية ممثلة في دوح الكنهبل سجدا، سائرة وجوها في الأرض لا تقوى على النظر إليه))⁽⁵⁾ وهنا يقوم المبدع الجاهلي بنقل المظهر الطبيعي إلى عالم الفن ممتزجا مع عالم الفكر والمعتقد الجاهلي المترسب في ذهنه، حيث استغل الطبيعة بكل ما تحمله من جمال في إمداد إبداعه الشعري بالأفكار والصور، فهذا الشعر ليس نقلا حرفيا للطبيعة البدوية الجاهلية كما صورته كثير من النقاد، بل نجد الشاعر الجاهلي يحول الطبيعة إلى وحدات إبداعية متماسكة ومتصلة تشكل فنا ممزوجا بفكر الجاهلي ومعتقده.

(1) الحبي: المشرق من السحاب، الشماريخ: ما ارتفع من الجبال، الفيقة: واحدة الأفاريق وهي ما اجتمع في السحاب من الماء فهو يمتد ساعة بعد ساعة، التلاع: جمع تلعة وهي مجرى الماء، ضارج ويثلاث والعريض: مواضع، يحوز الضباب: يجمعها والضباب مفردا ضب وهو حيوان من الزواحف، الصفائف المستوي من الأرض.

(2) امرؤ القيس: الديوان، ص 61.

(3) الزوزني: شرح المعلقات السبع، بيروت، مكتبة المعارف، 1988م، ص 56.

(4) سورة الإسراء، آية 107.

(5) عوض، ريتا: بنية القصيدة الجاهلية، الصورة الشعرية لدى امرؤ القيس، ط1، بيروت، دار الأدب ص 228.

يتحدث الحادرة عن المطر ويشبه نزوله بعملية حلب الناقة، فهذا المطر أدركته ريح الصبا، وهذا المطر يهطل من غيمة شديدة الوقع على الأرض حتى تقشر وجهها وتتغلغل في ثناياها لتبعث الخصب والنمو، ثم يجري الماء في أصول الشجر، لبعث الحياة والنمو، يقول الحادرة: (1)

كغريضٍ ساريةٍ أدركته الصَّبَا من ماءٍ أسجَرَ طيِّبِ المُسْتَنْقَعِ

ظَلَمَ البَطَاحَ به انْهَلَالُ حَرِيصَةٍ فَصَفَا النُّطَافُ بها بُعِيدَ المَقْلَعِ

لَعِبَ السُّيُولُ به فَأَصْبَحَ مَأْوُهُ غَلًّا تَقَطَّعَ في أَصُولِ الخُرُوعِ (2)

وفي استعارة لفظة أدركته المستعملة لحلب الناقة للدلالة على المطر ما يجعل من ((السماء ناقة أسطورية عظيمة والسحب أضرعها التي تدر اللبن)) (3) ورياح الصبا التي هي من مظاهر الطبيعة تقوم بعملية الحلب، وفي الفكر الجاهلي القديم نلمح ((ارتباط الدر اللبن بالدر المطر المعبر عن نظرة الإنسان إلى الغيث المحيي، فتتأكد دلالات الإخصاب المطابقة بين سماء مانحة الغيث وناقة مطفلة مخصبة ممثلة الضروع باللبن، والأرض والناس أطفالها الرضع المنتظرون أن تجود لهم بشراب الحياة... إنها إبداع يصهر رموزاً، ويولد دلالات، ويبعث في العمل الشعري طقوساً و أساطير تحله موقعه في سياق ثقافي يتجدد به ويجدده، ويكتسب منه معناه ويكسبه معاني إضافية جديدة)) (4) فالشاعر يستوعب الطبيعة الجاهلية بمظاهرها المختلفة في فنه الإبداعي الشعري بما فيها من رموز ودلالات دينية واعتقادية كان لها ارتباطها الوثيق بالإنسان القديم، وتغلغلت في الفكر الجاهلي المتأخر حتى العصور الإسلامية الأولى.

(1) الحادرة: الديوان، ص47.

(2) أسجر: ماء لم يصف، ظلم البطاح: أصابها في غير وقته، الحريصة: السحابة شديدة الوقع في الأرض، النطاف: المياه، المقلع: الظلم، الغل: الماء يجري في أصول الشجر، الخروع: النبت الناعم.

(3) عوض، ريتا: بنية القصيدة الجاهلية، ص228.

(4) المرجع السابق والصفحة السابقة.

إنّ مظاهر الطبيعة الجاهلية، من نبات ونجوم ورياح وأشجار وحيوان، كلها تمثل للشاعر الجاهلي مصدرا يستقي منه إبداعه، و يحمل مكانة خاصة لا يمكن له أن يتجاهلها في عمله الإبداعي، مما جعل لها أثرا واضحا جليا في هذا الإبداع، وبدا كل ما فيها عند الشاعر الجاهلي بصورة المظهر المثل، فناقته ناقة مثال، وفرسه فرس مثال حتى المطر عند الجاهلي مطر مثال. وكل شاعر يسعى في إبداعه إلى رسم هذه الصورة المثل، حتى تتشابه اللوحات الإبداعية لمظاهر الطبيعة بشكل جلي، وبهذا شكلت الطبيعة الجاهلية مصدرا أساسيا، استقى منه الشعراء الجاهليون إبداعاتهم، بكل ما حملته مظاهر الطبيعة من صور جمالية موحية، ومكانة دينية وعقيدية راسخة.

- ثانيا: مجالس اللهو والخمر:

ارتبطت أسماء كثير من الشعراء الجاهليين بمجالس اللهو والخمر، التي كانوا يكثرّون من ارتيادها، وشرب الخمر فيها، كالأعشى، وطرفة بن العبد، وامرئ القيس، وغيرهم من شعراء الجاهلية، وكانت هذه المجالس تزخر بمظاهر اللهو كشرب الخمر، وغناء القيان، والطرب، والآلات الموسيقية، التي أصبحت من أهم المصادر التي ألهمت الشاعر الجاهلي إبداعات متميزة، وفي ثنايا تلك المجالس كان الشعراء ينظمون الشعر، ذاكرين فيه متعة مجالسهم، وكل ما تتضمنه من مظاهر وعلى رأسها الخمر، ذلك المشروب الذي يرهف أرواحهم وينقلهم إلى عالم آخر من الحياة يعزلهم عن محيط بهم من الناس، ويخلي أذهانهم من الهموم.

وقد حظيت الخمر بمكانة كبيرة عند العرب حتى أنهم فخروا بشربها وإبراء الأصدقاء منها، فقال الشاعر الجاهلي ربيعة بن مقروم مفتخرا بأنه يروي صديقه الخمر:

وإنّ تَسأليني فإني امرؤٌ أهينُ اللئيمَ وأحبُّو الكريما

وَأَبْنِي الْمَعَالِي بِالْمَكْرُمَاتِ وَأَرْضِي الْخَلِيلَ وَأُرْوِي النَّدِيمَا⁽¹⁾

وكثيرا ما شبه الشعراء الخمر بدم الغزال، والغزال من الحيوانات المقدسة التي عبدها الإنسان القديم في الفترة الطوطمية وكانت تقام على شكلها التماثيل، يقول الحادرة:

مُتَبَطِّحِينَ عَلَى الْكَنِيفِ كَأَنَّهُمْ يَبْكُونَ حَوْلَ جَنَازَةٍ لَمْ تَرَفَعْ

بَكَرُوا عَلَيَّ بِسُحْرَةٍ فَصَبَحَتْهُمْ مِنْ عَاتِقِ كَدَمِ الْغَزَالِ مُشَعَّشَعٍ⁽²⁾

ويقول امرؤ القيس:⁽³⁾

فَظَلَلْتُ فِي دِمَنِ الدِّيارِ كَأَنِّي نَشَوَانُ بَاكَرَهُ صَبُوحِ مُدَامِ

أُنْفٍ كُلُّونِ دَمِ الْغَزَالِ مُعْتَقِ مِنْ خَمْرِ عَانَةٍ أَوْ كُرُومِ شَبَامِ⁽⁴⁾

واشتهرت الخمرة في المجتمعات القديمة، بأنها شراب الآلهة، وربما لهذا شبهها الشعراء بدم الغزال ذلك الحيوان المقدس، ثم كان شربهم لها والتغني بها نوعا من التبرك، كي تدمهم بقوى غيبية كالقدرة على نظم الشعر، خاصة أن بعض الشعراء في مختلف العصور كانوا يربطون بين السكر والإبداع، فقد سأل عبد الملك بن مروان أرطاة بن سهية أن يقول شعرا، فقال أرطاة ((كيف أقول وأنا ما أشرب، ولا أطرب، ولا أغضب، وإنما يكون الشعر بواحدة من هذه))⁽⁵⁾. وسئل أبو نواس عن عمله حين يريد الشعر فقال ((أشرب حتى إذا كنت أطيّب ما أكون نفسا بين الصاحي والسكران، صنعت وقد داخلني النشاط، وهزنتي

(1) المفضل: المفضّل، ص 183.

(2) المصدر السابق ص 46، في ديوان الحادرة ص 57، (كدم الذبيح)، بسحرة: في الوقت قبل الفجر، مشعشع: مرقق بالماء

(3) امرؤ القيس: الديوان، ص 163.

(4) أنف: لم يصب كأس قبلها، عانة وشبام: موضعان.

(5) ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ص 31.

الأريحية⁽¹⁾) وهذا يثبت إيمان الشعراء بضرورة شرب الخمر والسكر، كأحد العوامل المساعدة في الإبداع، ولا بد أن يكون الحال نفسه بالنسبة للشاعر الجاهلي، الذي وجد في الخمر شراباً سحريراً مقدساً، ومصدراً للإبداع الشعري المتميز، فللخمر في أشعارهم بيت خاص كبيوت العبادة، تحيط به الحراس لحمايته، وتذبح الخمر كما يذبح الحيوان قرباناً للآلهة، ورائحتها كالمسك، ذلك الطيب المتخذ من دم الغزال، يقول الأعشى في هذا الوصف:

لَهَا حَارِسٌ مَا يَبْرَحُ الدَّهْرَ بَيَّتَهَا إِذَا ذُبِحَتْ صَلَّى عَلَيْهَا وَزَمَرَهَا
بِبَابِلَ لَمْ تُعْصَرَ فَجَاءَتْ سُلَافَةً تُخَالِطُ نُدِيداً وَمِسْكَاً مُخْتَمَاً
يَطُوفُ بِهَا سَاقٍ كَأَنَّ شَرَابَهُ إِذَا صُبَّ فِي الْمِصْحَاةِ خَالَطَ بَقْمَاً⁽²⁾

وفي أبيات أخرى يصف الشاعر علقمة بن عبدة الخمارين بالحوم، أي الطواف حول هذه الخمر، ويشبه وعاء الخمر بالطبي، وهذا يعيد إلى مخيلتنا صورة الخمر المشبه بدم الغزال، فالغزال يحوي الدم الذي منه يستخرج المسك، والخمر رائحتها كالمسك في أشعارهم، والوعاء الذي هو الطبي يحوي هذه الخمر، يقول:⁽³⁾

كَأْسُ عَزِيزٍ مِنَ الْأَعْنَابِ عَتَّقَهَا لِبَعْضِ أَحْيَانِهَا حَانِيَّةٌ حَوْمٌ
كَأَنَّ إِبْرِيقَهُمْ ظَبِيٌّ عَلَى شَرْفٍ مُقَدَّمٌ بِسَبَا الْكَتَّانِ مَرْثُومٌ⁽⁴⁾

(1) القيرواني، ابن رشيقي: العمدة ج1 ص207.

(2) الأعشى: الديوان ص 190، 189، زمزم: ترنم، القنديد: عسل قصب السكر، المصحاة: الكأس، بقما: شجر ساقه

أحمر يصبغ به

(3) المفضل: المفضليات، ص402.

(4) العزيز: الملك، حوم: طواف حولها، المرثوم: الذي كسر أنفه.

ويبدو في شعر الأعشى أنه كان يشرب الخمر في أوقات معينة أهمها وقت الصباح الباكر، حتى يمكن الظن أن عملية الشرب تلك كانت طقساً يومياً يقوم به الشاعر في أوقات معينة، يقول الأعشى:

أَرَحْنَا نَبَاكَرَ جَدِ الصَّبَوِ حَ قَبْلَ النَّفُوسِ وَحُسَادَهَا
فَقَمْنَا وَلَمَّا يَصِحْ دِيكُنَا إِلَى جُونَةَ عِنْدَ حَدَادَهَا⁽¹⁾

ويقول:

وَكَأْسُ كَعِينِ الدِّيكِ بَاكَرَتْ حَدَهَا بِفَتَيَانَ صَدَقِ وَالنَّوَاقِيسِ تَضْرِبُ⁽²⁾

وقد ورد في ملحمة جلجامش وصف شرب الخمر بأنه عادة متبعة عند أهل تلك البلاد، ففي خطاب البغي لأنكىدو تقول الملحمة:⁽³⁾

فَتَحَتْ كَاهِنَةُ الْحَبِّ فَمَهَا

قَائِلَةً لِأَنْكِيدُو

" كُلِ الْخَبْزَ يَا أَنْكِيدُو

عِمَادُ الْحَيَاةِ هُوَ

وَحْذُ الشَّرَابِ الْقَوِي فَهُوَ عَادَةُ أَهْلِ الْبِلَادِ"

وإذا أنعمنا النظر في المظاهر التي اشتملتها مجالس اللهو والخمر، نجدها تتحدث عن الطرب والغناء وصفاء الأذهان، ووجود الأزهار بأنواعها المختلفة، وكأن هذه المظاهر تساعد

(1) الأعشى: الديوان، ص59، الجونة: السوداء؛ وقصد خابية الخمر، حدادها: صاحبها الذي يحد عنها الناس؛ أي يذودهم.

(2) المصدر السابق ص15.

(3) السواح، فراس: جلجامش ملحمة الرافدين الخالدة، ط1، دمشق، دار علاء الدين، 1996م، ص128.

على عملية الإبداع الشعري بل تعتبر من مقوماته وأسبابه كما أقر بذلك النقاد، يقول الأعشى واصفاً تعدد أدوات الطرب وأنواع الأزهار في أحد المجالس:⁽¹⁾

لَنَا جُلْسَانٌ عِنْدَهَا وَبِنَفْسٍ وَسَيْسَنِرٌ وَالْمَرْزُجُوشُ مُنَمَّمًا
وَأَسٌّ وَخَيْرِيٌّ وَمَرُوءٌ وَسُوسَنٌ إِذَا كَانَ هِنَزَمُنْ وَرُحْتُ مُخَشَّمًا
وَمُسْتَقٌ سَيْنِينٌ وَوَنٌ وَبَرَبُطٌ يُجَاوِبُهُ صَنْجٌ إِذَا مَا تَرَنَّمًا⁽²⁾

وهذه الأزهار المتنوعة وآلات الغناء المختلفة، تعطي صورة كافية عن تلك الأجواء الرومنسية، التي يمضيها المبدع في تلك المجالس، حيث نلاحظ ذلك التوافق بين وجود الأزهار المتنوعة، وبين أهمية الرياض المعشبة في دفع عملية الإبداع، وبين وجود آلات الموسيقى المختلفة التي تثير أجواء الطرب، وبين القول الذي يرى أن ((قواعد الشعر أربع: الرغبة والرغبة والطرب والغضب))⁽³⁾، فهذه المجالس حققت للشاعر الطرب وصفاء المزاج، وأغنته عن الرياض المعشبة والمياه الجارية، والخمر تحدث للشاعر الخلوة المهيئة لعملية الإبداع، فنتحقق في هذه المجالس مقولة الأصمعي ((ما استدعي شارد، بمثل الماء الجاري، والشرف العالي، والمكان الخالي))⁽⁴⁾ دون الحاجة للبحث عنها.

يقول الأسود بن يعفر النهشلي، يصف تمتعه ولهوه بالخمرة، وما في مجلسها من فتيان ونساء جميلات، يسلبن القلوب بحسن حديثهن، وجمالهن:⁽⁵⁾

وَلَقَدْ لَهَوْتُ وَلِلشَّبَابِ لَذَاذَةٌ بِسُلَاقَةٍ مَزَجَتْ بِمَاءِ غَوَادِي

(1) الأعشى: الديوان، ص 190.

(2) الجلسان والبنفسج والسيسنير والمرزجوش والآس والخيري والمرو والسوسن: أسماء أنواع من الرياحين وكلها فارسية، هنزمن: عيد قيل أنه من أعياد النصارى، مخشم: سكران، المستق والسنيين والون واليربط والصنج: أسماء آلات موسيقية.

(3) القيرواني، ابن رشيق: العمدة 1/ 120.

(4) المصدر السابق ص 206.

(5) المفضل: المفضليات ص 218 وما بعدها.

مِنْ خَمْرٍ ذِي نَطْفٍ أَغْنَىٰ مَنْطَقٌ وَافَىٰ بِهَا لِدَرَاهِمِ الْإِسْجَادِ
 يَسْعَىٰ بِهَا ذُو تُوْمَتَيْنِ مُشَمَّرٌ قَنَأَتْ أَنْامِلُهُ مِنَ الْفِرْصَادِ
 وَالْبَيْضُ تَمْشِي كَالْبُدُورِ وَكَالدُّمَىٰ وَنَوَاعِمُ يَمْشِينَ بِالْأَرْقَادِ
 وَالْبَيْضُ يَرْمِينَ الْقُلُوبَ كَأَنَّهَا أَدْحَىٰ بَيْنَ صَرِيمَةٍ وَجَمَادِ
 يَنْطِقْنَ مَعْرُوفًا وَهُنَّ نَوَاعِمُ بَيْضُ الْوُجُوهِ رَقِيقَةُ الْأَكْبَادِ
 يَنْطِقْنَ مَخْفُوضَ الْحَدِيثِ تَهَامُسًا فَبَلَّغْنَ مَا حَاوَلْنَ غَيْرَ تَنَادِي⁽¹⁾

ومن الصعب أن تنتهي صورة مجلس اللهو والخمر، دون أن يكون للمرأة نصيب منها، وكأن عملية الإبداع لا تتحقق إلا بوجودها، وعندما سئل ذو الرمة عن كيفية إبداعه قال: الخلوة بذكر الأحباب⁽²⁾، وفي مجلس الشرب تتحقق الخلوة التي أراها ذو الرمة بوجود الخمرة والمرأة، وبهذا تكون الخمر التي ارتبطت بهالة من التقديس أساسا في عملية الإبداع الشعري، حيث مثلت مصدرا لإنتاج صور إبداعية متميزة، إضافة إلى أنها مشروب يساعد الشاعر على إيجاد لحظات الإبداع المناسبة.

- ثالثا: الحروب والأيام الجاهلية:

⁽¹⁾ النطف: القرط، منطق: غلام عليه نطق، دراهم الأسجاد: دراهم الأكاسرة، التومتان: اللؤلؤتان، قنأت: اشتدت حمرتها، الفرصاد: التوت، الأرقاد: الفداح الضخمة، الصريمة: القطعة من الأرض، جماد: المرتفع من الأرض، الأدحي: الموضع تنحوه النعامه برجلها لتبيض فيه.

⁽²⁾ القيرواني: العمدة، ص206.

سيطرت الحروب المستمرة على حياة عرب الجاهلية، حيث كان القتال أشبه بعادة مستمرة، لا يمكن أن تستثنى منها أي قبيلة في العصر الجاهلي، حتى إن كانت من أضعف القبائل قوة وأقلها عددا، وربما كانت عادة الأخذ بالثأر التي انتشرت في ذلك العصر، سببا رئيسا في استمرار هذه الحروب لعدم تنازل أي قبيلة جاهلية، أو فرد جاهلي عن الأخذ بالثأر، (فهو شريعته المقدسة، وهي شريعة تصطبغ عندهم بما يشبه الصبغة الدينية، إذ كانوا يحرمون على أنفسهم الخمر والنساء والطيب حتى يثأروا من غرماهم)⁽¹⁾، وقد أطلق على هذه الحروب أيام العرب، وهي كثيرة جدا، نجد أخبارها في كتب الأدب والتاريخ، إما منثورة بين ثنايا الأخبار أو معقودة على شكل فصول.⁽²⁾

لقد كانت هذه الحروب والأيام مصدرا خصبا، ومعينا لا ينضب، استقى منه الشعراء صورهم الإبداعية المتميزة، حيث كان الشاعر لسان حال القبيلة، يشترك في هذه الحروب ليمثل وسيلة الإعلام الأولى التي تحمس المقاتلين، وتلهب المشاعر، وتنقل أخبار الحرب إلى القبائل، وتصف الانتصار وتصور الهزيمة، وتكفي نظرة عابرة في إحدى المجموعات الشعرية، أو دواوين الشعراء الجاهليين، لملاحظة الكم الكبير، الذي تمثله موضوعات الحرب والقتال، في هذه القصائد،⁽³⁾ حيث وجد الشاعر الجاهلي في هذه الحروب والأيام مصدرا محركا لقريحته الشعرية، إضافة لما تمثله أشعار الحروب من أهمية في قلوب المتلقين، وسيأتي في فصل لاحق، الحديث عن دور هذه الحروب في إثراء بعض التجارب الشعرية المتميزة.

وقد كانت الحروب بالنسبة للشاعر الجاهلي أمرا اعتياديا، يرتادها كما يرتاد الصحاري والفيافي، أو مجالس اللهو والخمر، وكما كانت الطبيعة مصدرا للإبداع الشعري الجاهلي، بما

(1) ضيف، شوقي: العصر الجاهلي ص 62.

(2) ينظر: أبو عبيدة، معمر بن المثنى: أيام العرب قبل الإسلام، ابن عبد ربه: العقد الفريد، ابن الأثير: الكامل في التاريخ، القيرواني: العمدة.

(3) ينظر: الأصمعيات: ص 21، 36، 116، 185، 192، 196، 199، 204، 217، 232، الغنوي، الطفيل: الديوان ص 17، 37، ابن الطفيل، عامر: الديوان، بيروت- دار صادر، 1959م، ص 31، 41، 61، 67، 105، 94، 128، 170.

تضمنته من مظاهر متنوعة، وكذلك مجالس اللهو والخمر بما تمنحه للشاعر من راحة وإثارة للقريحة؛ فقد كانت الحرب أيضا بما تحمله من معاناة مصدرا أساسيا للإبداع الشعري الذي تغنى به العرب، والذي مثل القاعدة الأوسع للشعر الغنائي الجاهلي، وقد اعتبر النقاد في العصر الحديث ((صورة المعاناة أساسا للأدب الغنائي في فن القول، ذلك لأن هذا يعتبر بداية الإبداع في المادة الأدبية))⁽¹⁾، ومع أن الحرب كانت أمرا اعتياديا عند الجاهليين، إلا أن هذا لا يلغي كونها معاناة حقيقية، وضعت الشعراء في ميادين تحوي تجارب متعددة، فنتج عن ذلك إبداع شعري ذو صور متجددة، تبين أحداث الحروب وتفاصيلها، ويكفي ذكر مثال واحد، لتبيين مدى المعاناة الحربية التي تصادف المحاربين، وما كان الشاعر ليستوحي هذه الصور والأفكار لولا وجوده في ساحة المعركة، قال مالك بن نويرة يصف ما حل بالأعداء:⁽²⁾

فَأَصْبَحَ مِنْهُمْ يَوْمَ غِبٍّ لِقَائِهِمْ بَقِيَقَاءَ الْبُرْدَيْنِ فَلَّ مُطَرِّدٌ

إِذَا مَا اسْتَبَالُوا الْخَيْلَ كَانَتْ أَكْفُهُمْ وَقَائِعَ لِلْأَبْوَالِ وَالْمَاءُ أَبْرَدُ

كَأَنَّهُمْ إِذْ يَعْصِرُونَ فُطُوظَهَا بِدِجْلَةٍ أَوْ فَيْضِ الْخُرَيْبَةِ مَوْرِدُ⁽³⁾

(1) ف. د. سكوفوز نيكوف: موسوعة نظرية الأدب - إضاءة تأريخية على قضايا الشكل - الشعر الغنائي - القسم الثالث - المجلد الثالث، ترجمة د جميل التكريتي، ط2، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام/1986/ص10.

(2) الأصمعي: الأصمعيات، ص 194.

(3) غب لقلنهم: أي بعده، القيقاء: الأرض الغليظة، البردان: غديران بنجد، الوقائع: جمع وقعة وهي النقرة في الجبل يستتق فيها الماء، الفطوظ: جمع فظ وهو الماء يخرج من الكرش لغلظ مشربه، الخريبة: موضع بالبصرة.

الفصل الثاني

دوافع الإبداع الشعري في العصر الجاهلي

المبحث الأول: دور اللاشعور الجمعي في الإبداع الشعري الجاهلي.

المبحث الثاني: دور الدين والأسطورة في الإبداع الشعري الجاهلي.

المبحث الثالث: دور التجربة الصعبة في الإبداع الشعري الجاهلي.

المبحث: الأول دور اللاشعور الجمعي في الإبداع الشعري الجاهلي:

تمخضت عن الدراسات النفسية لدراسة الأدب، فكرة اللاشعور الجمعي، باعتبارها أساس عملية الإبداع الفني، بعد أن تجاوز كارل يونج أستاذه فرويد، الذي ربط هذه العملية باللاشعور الفردي، فأعادها يونج بدوره إلى اللاشعور أو اللاوعي الجماعي، المتوارث عبر المراحل

البشرية المتوالية، حيث ((ينحدر إلينا من أسلافنا البدائيين، نتيجة لما تركته خبرات الحياة في نفوسهم من أثر))⁽¹⁾ بغض النظر عن حدود المجتمعات، وأجناسهم ولغاتهم.

لقد سبق فرويد بطبيعة الحال تلميذه يونج، في الكشف عن الدوافع التي تتحكم بالسلوك الإنساني، فقام بنسبتها إلى ثلاث مستويات: ما قبل الشعور، والشعور، واللاشعور الذي تكمن فيه دوافع الإبداع الفني⁽²⁾، ولكنه أعاد السبب المباشر في تشكل جذور الإبداع إلى رغبات غير مقبولة اجتماعيا، تكبت في اللاشعور، ثم عوضت عن طريق الفن لأنه ((الميدان الأوحـد في حضارتنا الحديثة، الذي لا نزال نحتفظ فيه بطابع القدرة المطلقة للفكر، ففي الفن وحده لا يفتأ الإنسان يندفع تحت وطأة رغباته اللاشعورية، ينتج ما يشبه إشباع هذه الرغبات))⁽³⁾.

إن إحالة الإبداع الفني إلى اللاشعور ليس غريبا، فهو فعل غامض مبهم يتعلق بفعل نفسي مخفي، لا يمكن إدراكه، ولكن قضية الرغبات المكبوتة الشاذة، التي ارتبطت بهذا التفسير عند فرويد، قد أضعفت قبوله إلى حد كبير، وجعلته قاصرا، خاصة إن نفي هذه الرغبات أو إثباتها على الفنانين يكاد يكون أمرا مستحيلا، لأنها تتعلق بتاريخ طفولتهم، ذلك التاريخ الذي لا يمكن الكشف عن أسرارهِ وأحداثهِ حتى من الفنان نفسه.

إن فكرة كارل يونج بإحالة الإبداع الفني إلى اللاشعور الجمعي كانت أكثر نجاحا، وكتب لها أن تصبح أساسا في بعض المناهج الأدبية التي درست الإبداع الشعري في العصور المختلفة، فقد قامت فكرة يونج في اللاشعور على ما أطلق عليه النماذج البدئية أو الأصلية؛ وهي عبارة عن رواسب فكرية قديمة بقيت في النفس البشرية، ويعود السبب في وجودها إلى أن أسلافنا كانوا يشهدون أحداثا وظواهر كثيرة في العالم المحيط بهم، وعندما كانوا ينظرون إلى هذه الظواهر من أمطار، وجذب، وموت وحياة، وليل ونهار، وشروق ومغيب؛ لم تكن بالنسبة لهم

(1) سوييف، مصطفى: الأسس النفسية للإبداع الفني الشعر خاصة، ص19.

(2) عبد الرحمن، السيد محمد: نظريات الشخصية، القاهرة، دار قباء، 1998، ص82.

(3) سوييف، مصطفى: الأسس النفسية للإبداع الفني، ص73.

حدثا موضوعيا مستقلا عن الذات المشاهدة بل كانت تقوم بعد هذه المشاهدات عملية نفسية معينة، فعندما يشهدون شروق الشمس ومغيبها كانت تجري في نفوسهم عملية تستند إلى نوع من التوحيد بين الذات والموضوع وتنتهي ببروز شيء هائل عجيب، لا تلبث الذات أن تسقطه في الخارج في هيئة الإله أو القدرة أو ما إليها⁽¹⁾، ثم تنتقل هذه الأساطير التي تصبح فيما بعد نماذج بدائية أو أصلية، إلى الإبداع الفني في العصور التالية، وتشكل رموزا فنية تثري الفن بطابع الخلود والشمولية الإنسانية.

وإذا كانت الرغبات المكبوتة عند فرويد أمرا من المستحيل كشفه، فإن البحث عن النماذج البدائية في الإبداع الشعري ليس بالأمر المستحيل، على الرغم من صعوبة البالغة، فعن طريق معرفتنا لكثير من الأساطير والمعتقدات القديمة، التي وصلتنا عن طريق النقوش والرسومات الكهفية والتمائيل؛ يمكن أن نجد رواسب لها إذا بحثنا في شعر مرحلة ما، فنعلم بذلك إن كان ذلك الإبداع الشعري قد تأثر بها أم لا، على الرغم أن مجال الخطأ في مثل هذه الدراسة قد يكون أكثر من الصواب.

ينبع الإبداع عند يونج ((من تاريخ البشرية، تاريخ بنية العقل التي تروي قصة الجنس البشري، ذلك التاريخ الذي انتقل بهيئته منذ أقدم العصور الموعلة في القدم حاملا أساطير الموت والبعث))⁽²⁾ والخلود والخصب وكل ما يحيط بها من فكر ومعتقد. ونماذج اللاشعور البدائية يمكن أن تبرز لدى الأشخاص عند فترات التقلقل والأزمات، وميزة العباقرة أن اللاشعور المرتبط بالفن يبرز لديهم في اللحظة، في حين يخرج لدى الآخرين في بعض أحلام النوم⁽³⁾، وقد فسر يونج الطريقة التي تخرج بواسطتها هذه النماذج البدائية، فبالحدس يصل إليها الفنان، وبالإسقاط

(1) ينظر: سويف، مصطفى: الأسس النفسية للإبداع الفني ص201.

(2) احمد، عبد الفتاح محمد: المنهج الأسطوري في تفسير الأدب، ص15.

(3) سويف، مصطفى: الأسس النفسية للإبداع الفني ص200.

يخرجها من نفسه واصفا إياها⁽¹⁾ عن طريق فنه وشعره، الذي يشكل تجربة تتصل بتاريخ البشرية جمعاء.

وبما أن دوافع الإبداع كثيرة ومتنوعة، بشكل لا يمكن أن ينكره يونج أو غيره من علماء النفس والنقاد؛ فقد قسم يونج الإبداع الفني إلى نوعين: (2)

الأول: السيكلوجي، وهو الذي يعالج موضوعات في مجال الشعور الإنساني مثل دروس الحياة، والصدمات العاطفية، والأزمات المصيرية، وهذه الموضوعات يرتفع بها الفنان بعد أن يتمثلها نفسياً، من مستواها العادي إلى مستوى التجربة الشعرية، ويمنحها التعبير الذي يهب قارئها صفاء أكثر، وعمقا أعظم، لبصيرته الإنسانية.

الثاني: الإبداع الكشفي، والتجربة فيه ليست تجربة عادية، إنها شيء غريب يستمد وجوده من أغوار النفس الإنسانية، تجربة أزلية تفوق كل قدرة بشرية على الفهم، والفنان معرض للخضوع لها والإذعان لسلطانها، وتظهر قيمة هذه التجربة وضخامتها لأنها خرجت من الأعماق السرمدية، وهذا النوع من الإبداع مصدره اللاشعور الجمعي.

لقد استفاد نقاد المنهج الأسطوري في تفسير الأدب أمثال ليفي شتراوس، ونورثرب من أفكار يونج بشكل أساسي في إقامة دعائم منهجهم الأسطوري، لتفسير الأدب بالبحث عن رموز الصور والنماذج الشعرية ذات الطابع المتشابه، وما تحويه من ترسبات لنماذج أصلية وصلت إلى الأدب عن طريق اللاشعور الجمعي. وتعد المناهج المتعلقة بالأساطير ورموزها في دراسة الأدب، أول ثمار الدراسات النفسية، لاعتمادها على اللاشعور الجمعي في تفسير مبادئها المنهجية وتطبيقها على الأدب خاصة الشعر، ومحاولة إيجاد قراءات جديدة تختلف عن القراءات التقليدية السابقة.

(1) المرجع السابق ص 202.

(2) احمد، عبد الفتاح محمد: المنهج الأسطوري في تفسير الأدب ص 19.

وقد حظي الشعر الجاهلي باهتمام كبير من هذه الدراسات التي تناولته تحت اسم (قراءة جديدة)، أو (قراءة ثانية)، وهدفت إلى الخروج بنتائج جديدة لهذا الموروث العظيم، تختلف في مضامينها عن الشروح التقليدية القديمة والحديثة، التي سارت على نفس المنوال. والحقيقة أن بعض هذه الدراسات، أو بعض تفسيراتها، كانت تخرج عن الحقيقة، وتحمل الصور والألفاظ أكثر مما تحتل، بإسباغ الجوانب الأسطورية المتنوعة عليها دون أن تحتل تلك المعاني الجديدة، وربما هذا ما حدا بأصحاب المناهج التقليدية انتقاد تلك الدراسات بشدة.

ومع هذا، فيجب الاعتراف أن تناول الشعر الجاهلي بالبحث، عن النماذج البدئية فيه لابد أن يخرج عن وجه الصواب تارة، ويقترّب منه تارة أخرى، فهي دراسة صعبة تتطلب الإلمام بالموروث الأسطوري العقدي القديم للعصور الغابرة، إضافة إلى الدقة في ملاحظة ترسبات هذه الأساطير في الشعر، للخروج بنتائج مقنعة، تثبت أن اللاشعور الجمعي كان له دور فعلي في عملية الإبداع الشعري الجاهلي، بشكل جلي وواضح.

والإقرار بوجود النماذج البدئية أو الأصلية في الشعر الجاهلي يجب أن يكون أمراً حتمياً، فلو منحنا أنظارنا فرصة كافية، للبحث عن كثير من العادات التي نمارسها في الوقت الحالي، لوجدنا لها جذوراً غابرة في أعماق التاريخ، قد وصلت إلينا بطريقة كان اللاشعور الجمعي سبباً مباشراً فيها، ويكفي التذكير بمثال واحد حول هذا الموضوع، وهو عادة الذبح على عتبة الدار التي نمارسها حتى يومنا هذا، كنوع من الحماية عند بداية السكن فيها، وكذلك ما نجده عند كثير من الناس إذا حلت بهم المصائب المتتالية في بيت ما يقومون بتغيير مدخل أي عتبة هذا البيت، وينقل في القصص الشعبية شبه الأسطورية، أن سيدنا إبراهيم عليه السلام كان قد استاء من زوجة ابنه اسماعيل في إحدى زيارته له وهو غائب، فقال لها أن تخبره: "غير العتبة يا صاحب العطايا" فأخبرت اسماعيل بذلك، فطلقها وتزوج امرأة أخرى، وعندما زار سيدنا إبراهيم ولده للمرة الثانية والتقى زوجته الجديدة ورضي عن صنيعها، طلب أن يقوم زوجها بصياغة عتبة الدار من الفضة الخالصة النقية، وفي الحكايات التاريخية اليونانية يقال إن ملكاً يدعى (برياندر)

ملك كورثينة، توفيت زوجته (ميلسيا)، وكانت تعرف مكان بعض الكنوز في القصر، وعندما تمكن الملك من استحضار شبحها كشفت له عن مكان الكنوز المخبوءة تحت إحدى عتبات القصر،⁽¹⁾ وفي كثير من القصص الشعبية تدفن النساء ذهبهن تحت العتبة، ويلقى السحر أيضا على مداخل العتبات، وتوحد الزوجة مع العتبة قد يشير إلى السعد والرزق، ولذلك تقام بعض الشعائر لتخطي المولود الجديد للعتبة، ويرى تيلور، أن الأدعية والهمهمات المصاحبة للعتبات، مثل "يا ساتر" هي بقايا صلوات قديمة⁽²⁾ ويبدو أن هذه العبارات تدفع من الإحساس بقداسة هذا الموقع وأهميته، ويصل هذا الإحساس إلى النفوس عبر اللاشعور الجمعي، فنجد قصص العتبة وطقوسها تنتشر عند العديد من الأمم حتى يومنا هذا.

وإذا كنا نجد جذور هذه الطقوس الغابرة في عصرنا الحالي، فما بالنا بعصر وجدت الأساطير أصلا في حياة أهله، ومعاملاتهم وتفكيرهم، فلا بد إذن أن يكون المجتمع الجاهلي أكثر تقبلا للوصول إلى نماذج أكثر قدما تصل إلى عصور أقدم الآلهة، وبداية أساطير الخلق، مما ينعكس بشكل مباشر على إبداعه الشعري، وهذا يحتاج إلى بذل مزيد من الجهود، التي قد تصل في النهاية ومع توالي الأبحاث، إلى إيجاد علاقات منطقية بين الإبداع الشعري الجاهلي، والنماذج البدئية التي تصل عبر اللاشعور الجمعي للبشرية.

النماذج الأصلية في الشعر الجاهلي

يلاحظ قارئ الشعر الجاهلي، وجود بعض الصور الغريبة، أو المكررة في معظم القصائد، وعند مختلف الشعراء، وإذا دقق النظر في هذه الصور والنماذج المكررة، يمكن أن نستجلي

(1) عبد الحكيم، شوقي: موسوعة الفلكلور والأساطير العربية، ط1، مكتبة مدبولي، ص351-354.

(2) المرجع السابق ص354.

منها بعض النماذج الأصلية، المرتبطة بمعتقدات وأساطير قديمة، وهي كثيرة لا حصر لها، ويكفي في هذا المقام عرض بعض الأمثلة عليها، لملاحظة أثر اللاشعور الجمعي في الإبداع الشعري الجاهلي.

لقد اتفقت الأساطير القديمة في الشرق الأدنى القديم، على أن مصدر الخلق الأول هو الماء؛ فالماء الأزلي (نون) هو مصدر الخلق في الفكر المصري القديم، و((قد ظهرت على تلك المياه الأزلية نون ربوة عالية، منها بدأ خلق العالم))⁽¹⁾ وزعمت الأسطورة أن هذه المياه كانت تضم ثمانية مخلوقات، تتمثل في أربع ضفادع، وأربع أفاع من الذكور والإناث، فكان (نون) الماء الأزلي، وحاح الفضاء اللانهائي، وكاك الظلام المطبق، وآمون الهواء والريح، وكان لكل عنصر من هذه العناصر أنثى(نونة، حاحة، كاكه، آمونة)، ويقال أيضا إن زهرة لوتس نبتت من الماء الأزلي وخرج منها طفل الشمس⁽²⁾. والأمر نفسه ينطبق على أساطير ما بين النهرين، ((فالماء عنصر الخلق في الفكر البابلي))⁽³⁾ وتحوم حوله مجموعة من الأساطير الآشورية والسومرية لا تختلف كثيرا عن مثيلاتها في الفكر المصري.

وفي الأساطير البنغالية، نجد أن العالم قد ولد من خلال رقصة على سطح الماء، حيث اجتمع تسعة من الآلهة، وسبع من الإلهات، وبدأت الإلهات بالرقص فوق الماء، على إيقاع ناي مجهول، وصفق الآلهة من كثرة الإعجاب، وبدأوا يأخذون حفنات التراب ويلقونها على الإلهات، فتساقط التراب على الماء وتماسك، لتتكون منه أرض البنغال، وللرقص الآن في بنغلادش ثياب مستوحاة من تقاليد قديمة تصميمها خليط من أزهار اللوتس ونحل العسل⁽⁴⁾.

وقد اكتشف يونج أن هناك ((كما هائلا من الصور المتماثلة في الرؤى الكشفية والأحلام والأساطير، أو المكرورات، وخيالات المبدعين، تظهر في كل الأزمنة وفي جميع الأماكن،

(1) زايد، عبد الحميد أحمد: من أساطير الشرق الأدنى القديم، عالم الفكر، عدد 3 /مجلد 6 /1975/ص175.

(2) زايد، عبد الحميد أحمد: من أساطير الشرق الأدنى القديم، عالم الفكر، عدد 3/مجلد 6/ص176.

(3) المرجع السابق ص176.

(4) قنديل، محمد المنسي: بنغلادش بشر وأنهر وقط، مجلة العربي، عدد 460، آذار 1997، ص58.

بحيث تشمل الفن كله، وفي سائر عصوره، وبين أفراد لا تربطهم رابطة، مما أكد لديه، أن هذه الصور لا تنتشر عن طريق الهجرة، أو اللغة، أو الافتراض، بل تكون هذه الصور مستقلة عن كل معرفة تقليدية فردية مكتسبة، الأمر الذي دفعه إلى افتراض وجود تلك الذاكرة البشرية اللاشعورية الضخمة، التي تحوي تجارب الأسلاف⁽¹⁾ وهذا ما يفسر تلك الأساطير المتشابهة في تفسير أسباب الخلق الأولى، ويفسر كذلك سبب تكرار كثير من القصص المتواترة حول الشعراء، عند العديد من الأمم، إضافة إلى الصور الشعرية المكررة.

بصر الشاعر الجاهلي، الذي عد المرأة مصدرا للخصب، والتناسل، والأمومة، أن يجمع بين الماء والمرأة في إبداعه الشعري؛ فيجعل مياه البحر العميقة مكانا لها، مستخدما رمز الدرة البيضاء النقية للدلالة عليها، وعلى كل من ينشدها أن يخوض مغامرات البحار المميّنة، وفي قصة تشبه أساطير القدماء، يقوم المسيب بن علس بوصف سعيه وراء محبوبته المرأة التي شبهها بالجمانة، وقد غامر الغواصون والبحارة، من أجل الحصول عليها من غمار البحار، وما أن وصلوا إليها حتى خروا ساجدين لها، وكأنها إلهة خرجت من عمق البحر، في مشهد يعيد إلى الذاكرة ما كان يمارسه القدماء من عبادة للمرأة الأم، مصدر الخصب والإنجاب، يقول المسيب ابن علس:

كجمانة البحري جاء بها	غواصها من لجة البحر
صلب الفؤاد رئيس أربعة	متخالف في الألوان والنجر
فتنازعوا حتى إذا اجتمعوا	ألقوا إليه مقاليد الأمر
وعلت بهم سجحاء خارمة	تهوى بهم في لجة البحر
حتى إذا ما ساء ظنهم	ومضى بهم شهر إلى شهر

(1) أحمد، عبد الفتاح محمد: المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي، ص38.

ألقي مراسيه بتهلكة	ثبتت مراسيها فما تجري
فانصبَّ أسقفُ رأسه لتبدُّ	نزعت ربا عيتاه للصبر
أسفى يمجُّ الزيت ملتمس	ظمانُ ملتهبٌ من الفقر
قتلت أباه فقال أتبعها	أو أستفيد رغبة الدهر
نصف النهار الماء غامرُه	ورفيقه بالغيب لا يدري
فأصاب منيته فجاء بها	صدفية كمضيئة الجمر
يعطى بها ثمنًا ويمنعها	ويقول صاحبه ألا تشري؟
وترى الصراري يسجدون لها	ويضمها بيديه للنحر
فتلك شبه المالكية إذ	طلعت ببهجتها من الخدر ⁽¹⁾

يحاكي الأعشى الأبيات السابقة⁽²⁾، في أبيات أخرى، إما أن تكون تأثراً، أو شعوراً مشتركاً بين الشاعرين، فيصف معشوقته بالدرة، مع التأكيد على وجود مارد جني يحرسها في وسط البحر، ولا يتوقف عن الطواف بها، ومن وصل إليها نال الخلد والأمنيات، وبالدرة أيضاً يصفها النابغة الذبياني، وقد سجد لهل الغواص فرحة وابتهاجا:⁽³⁾

أَوْ دُرَّةٌ صَدْفِيَّةٌ غَوَاصُهَا بِهِجٌ مَتَى يَرَهَا يُهْلُ وَيَسْجُدُ⁽⁴⁾

(1) المسيب بن علس: الديوان (ديوان المسيب الملحق بديوان الأعشى) لندن، نشریات جیب، 1928م، ص352، سحجاء: الناقة الطويلة الظهر، خارمة: تهبط بهم في وهاد من البحر، أسقف: نخيل خفيف الناصية، الصراري: الملاحون.

(2) الأعشى: الديوان، ص129.

(3) النابغة الذبياني: الديوان ص40

(4) يهل: يرفع صوته بالتكبير والحمد.

نستذكر في كل هذه النماذج التي شبهت فيها المرأة بالدرة، صورة عشتار إلهة الخصب و الجمال التي خلقت من أجاج البحر، وكانت في محارة كالدرة تماما، فارتباط صورة المرأة بالماء نموذج أصيل، اسقطه الشاعر على فنه من أساطير الخلق الأولى المرتبطة بالماء، ومن أسطورة عشتار المرتبطة بالصدفة.

ويكثر الجاهليون من مشاهد المطر والسيول، التي تعج بالخصب والحياة في أشعارهم، ويشكل مظهر السيل المغرق الشبيه بالطوفان، مظهرا جماعيا عند كثير من الشعراء الجاهليين الذين يجعلون سيولهم مغرقة حتى للعقبان القابعة في قمم الجبال، يقول خفاف بن ندبة واصفا قوة السيل و غزارته:

لَهُ حُدَبٌ يَسْتَخْرِجُ الذَّنْبَ كَارَهَا يُمِرُّ غُثَاءً تَحْتَ غَارٍ مَطْلَقٍ

يشق الحداب بالصحارى وينتحي فراخ العقاب بالحقاء المحلق⁽¹⁾

ويقول ليبيد بن ربيعة:

وَأُرْدَفَ مُرْنُهُ الْمَلْحِينَ وَبَلَا سَرِيعَا صَوْبُهُ سَرَبَ الْعَزَالِي

فبات السيل يركب جانيبه من البقار كالعمد الثفال

أَقُولُ وَصَوْبُهُ مَنِي بَعِيدٌ يَحُطُّ الشَّتُّ مِنْ قُلُلِ الْجِبَالِ⁽²⁾

ومن مشاهد السيل المثيرة، ذلك المشهد الذي ختم به امرؤ القيس معلقته، ويلاحظ أن صورته أشبه بالطوفان السومري، أو طوفان العهد القديم، حملت في طياتها رموز الموت والانبعاث، وهذا ينطبق على معظم مشاهد السيل في القصائد الجاهلية، يقول امرؤ القيس:⁽¹⁾

(1) الأصمعي: الأسمعيات ص26. حذب: ارتفاع الموج، الحقاء: الموضع الغليظ المرتفع.

(2) ليبيد ابن ربيعة: الديوان، شرح ابراهيم جزيني، بيروت- دار القاموس الحديث، بغداد مكتبة النهضة، ص104، الملحين: اسم موضع، العزالي: انهمار المطر، البقار: جبل، العمدة: البعير وقد كبر سنامه، الثفال: البطيء وينظر مشهد آخر للسيل ص 12.

فَأَضْحَى يَسْحُ الْمَاءِ حَوْلَ كَتِيفَةٍ يَكْبُ عَلَى الْأَذْقَانِ دَوْحَ الْكَنْهَبِلِ
وَمَرَّ عَلَى الْقَنَانِ مِنْ نَفْيَانِهِ فَأَنْزَلَ مِنْهُ الْعُصْمَ مِنْ كُلِّ مَنْزِلٍ⁽²⁾
وَتَيْمَاءَ لَمْ يَتْرُكْ بِهَا جَذَعَ نَخْلَةٍ وَلَا أُطْمَأَ إِلَّا مَشِيداً بِجَنْدَلٍ⁽³⁾
كَأَنَّ تَبِيراً فِي عَرَانِينَ وَبَلِّهِ كَبِيرُ أَنْاسٍ فِي بَجَادٍ مُزْمَلٍ⁽⁴⁾
كَأَنَّ ذُرَى رَأْسِ الْمُجِيمِرِ غُدْوَةٌ مِنْ السَّيْلِ وَالْأَغْثَاءِ فَلَكَّةٌ مِغْزَلُ
وَأَلْقَى بِصَحْرَاءِ الْغَيْبِ بَعَاةُ نُزُولَ الْيَمَانِي ذِي الْعِيَابِ الْمَحْمَلِ
كَأَنَّ مَكَائِيَ الْجَوَاءِ غُدْيَةٌ صُبْحَنَ سُلَافًا مِّن رَّحِيقِ مُفْلَلٍ⁽⁵⁾
كَأَنَّ السَّبَاعَ فِيهِ غَرْقَى عَشِيَّةً بِأَرْجَائِهِ الْقُصْوَى أَنْابِيشُ عُنْصَلٍ⁽⁶⁾

إن مطر امرئ القيس الذي تحول طوفانا، خرت له الأشجار سجداً، فهذا الماء سيعيد خلق الحياة من جديد، حيث عادت الأرض كما كانت قديماً مغمورة بالماء (الأزلي)، وبقيت رؤوس جبال المجيمر وثبير ظاهرة من الماء لتمثل الربوة العالية التي بدأ منها الخلق، ثم انتشرت الحياة والخصب بعد ذلك على الأرض، وغردت الطيور بنشاط كبير، بعد أن تأثرت بهذا الخير تأثر من يشرب الخمر المففل، وتقول الباحثة ريتا عوض، عن هذا السيل أو الطوفان أنه ((يقتلع ويحطم، ويغرق ويقتل، ليبدع العالم من جديد إنه رمز تجدد الحياة بالموت، بالانصهار في أتون

(1) امرؤ القيس: الديوان ص51.

(2) القنّان: اسم جبل لبني أسد، النفيان: ما يتطاير من قطر المطر، العصم: جمع أعصم وهو الذي في إحدى يديه بياض من الأوعال..

(3) تيماء: اسم قرية، الأطم: القصر، مشيد: عال، الجندل: الصخر..

(4) ثبير: اسم جبل، العرانيين: جمع عرنين وهو الأنف وعنق في عرانيين وبله أوائل المطر، البجاد: الكساء المخطط، التزميل: التلغيف بالنثيلب.

(5) مكائي: جمع مكاء وهو نوع من الطيور، الجواء: الوادي.

(6) الأنابيش: أصول النبت، العنصل: البصل البري.

التجربة، بالصدام بين القوى المتناقضة والمتصارعة، كالعنقاء التي لا تتجدد حياتها إلا باحتراقها، وكآلهة أساطير الخصب المكتسبين الحياة بالموت، وكالمسيح المحقق بموته خلاص العالم. إنه نموذج الموت والانبعاث الكامن في اللاوعي البشري، عبر التاريخ والمتجسد في أساطير تختلف من حيث الصياغة، وتلتقي في البنية الصورية هذه الأسطورة لا تلغي صور الموت والدمار والزمن بل تثبت تلك الصور وتحقق اصطدامها بصور مختزنة في اللاوعي البشري الجماعي، تتوق إلى تحقيق الموت والانبعاث، واكتساب استمرارية الحياة والخصب، وتجديد الشباب وتأكيد الحيوية، والاندفاع، والعطاء، بالرمز والطقوس والشعر⁽¹⁾ ووصلت جذور هذه الأساطير إلى إبداع امرئ القيس وغيره من الشعراء الجاهليين، عبر اللاشعور الجمعي، بعد أن كانت هذه الجذور عقيدة مشتركة عند العديد من الأمم، والحضارات المختلفة.

ربط الشعراء الجاهليون بين صورة المطر وصورة الحلب، فالمطر في تصورهم يشبه عملية حلب الناقة أو البقرة، كما مر ذلك سابقا عند امرئ القيس (أبست به ريح الصبا)، وعند الحادرة (كغريض سارية أدركته الصبا)، وفي قول المسيب بن علس:⁽²⁾

أَوْ صَوْبُ غَادِيَةٍ أَدْرَتْهُ الصَّبَا بَبَزِيلِ أَزْهَرَ مُدْمَجٍ بِسَيَّاعٍ⁽³⁾

وفي هذه الأبيات نلمح وجود أسطورة الإلهة السماء، التي عبدها المصريون القدماء وشخصوها في صورة بقرة، غاية في التواجد والتوازن على قوائمها الأربع⁽⁴⁾، حيث رأى

(1) عوض، ريتا: بنية القصيدة الجاهلية، ص224.

(2) المفضل: المفضليات، ص61.

(3) البزِيل: ما بزل أي ثقب إناءه، أزهَر: أبيض، السَيَّاع: الطين.

(4) عبد الحكيم، شوقي: موسوعة الفلكلور، ص51، و كريم، صمويل نوح: أساطير العالم القديم، ترجمة د أحمد عبد

الحميد يوسف و د عبد المنعم أبو بكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1974م، ص 15.

المصريون القدماء في السماء أما رؤوما تلد الإنسان⁽¹⁾ وبقيت فكرة السماء الأنثى البقرة أو الناقة الحلوب، مترسبة في أعماق الجاهليين، فاستخدموا ألفاظ الحلب والدر للدلالة على المطر، الذي اعتقد القدماء أنه هبة من آلهة السماء، وارتبط المطر بمظاهر الخصب المختلفة، فقد جعل الشاعر سبيع بن الخطيم التميمي للسحابة نتاجا وحملًا، وكأنه يشير إلى أسطورة السماء الأم دون وعي، فيقول:

حَلَّتْ بِهِ بَعْدَ الْهُدُوءِ نَطَاقُهَا مَسَّعَ مُسَهِّلَةَ النَّتَّاجِ زَحُوفُ⁽²⁾

ويصر الشعراء الجاهليون على استحضار صور الخصب في شعر المطر، فأوس بن حجر يسمع في انهمار المطر من السحب صوت النوق العشار:⁽³⁾

كَأَنَّ فِيهِ عِشَارًا جِلَّةً شُرْفًا شَعْنًا لِهَامِيمٍ قَدْ هَمَّتْ بِإِرْشَاحٍ

ويجعل أبو ذؤيب من صوت الرعد، فحلا هائجًا:⁽⁴⁾

يَجْشُ رَعْدًا كَهْدَرِ الْفَحْلِ تَتْبَعُهُ أَدَمٌ تَعَطَّفُ حَوْلَ الْفَحْلِ ضَحَضَاحُ

فَهُنَّ صَعْرٌ إِلَى هَدَرِ الْفَنِيقِ وَلَمْ يَحْفَظْ وَلَمْ يَسْلِهِ عَنْهُنَّ إِقْلَاحُ⁽⁵⁾

ونجد الشعراء يتحدثون عن ترقبهم للمطر في أرق وتعب، ويطلبون من أصحابهم النظر إلى البرق وترقبه⁽¹⁾ في صورة توحى أن الشعراء يقومون بأداء طقوس سحرية دينية لاستمطار الغيوم⁽²⁾.

(1) زايد، عبد الحميد أحمد: من أساطير الشرق الأدنى القديم، ص 252.

(2) المفضل: المفضليات: ص 374، النطاق: شقة تلبسها المرأة تشد بها وسطها، المسع: ريح الجنوب، زحوف: بطيئة.

(3) أوس بن حجر: الديوان ص 17.

(4) ديوان الهذليين 48/1.

(5) يجش: يعني البرق، ضحضاح: أراد جماعة إيل قليلة.

ومما يلفت النظر في معلقة امرئ القيس، تلك الطريقة التي عبر بها عن شغف النساء به في

قوله:

فَمَثَلُكَ حُبِّي قَدْ طَرَقْتُ وَمُرْضِعِ فَأَلْهَيْتُهَا عَن ذِي تَمَائِمٍ مُحُولِ

إِذَا مَا بَكَى مِنْ خَلْفِهَا انْصَرَفَتْ لَهُ بِشَقٍّ وَتَحْتِي شَقَّهَا لَمْ يُحَوَّلِ⁽³⁾

فلماذا لم يقل إنها أهملت طفلها تماما، وآثر أن يشق جسدها بهذه الصورة العجيبة ؟ وهل لشق الجسد رواسب أسطورية، دفعته لإبداع هذا المشهد الشعري؟

عندما استولى (بيليوس) على مدينة (أولكس) ودمرها، وأسر زوجة ملك المدينة (دارستي داميا)، قام بشق جسدها إلى نصفين، وترك جيشه يمر بين هذين النصفين، وفي مقبرة تل الجزر بفلسطين وجدت بالحفريات بقايا جثث، رجح أنها كانت تقدم أضحيات وقرابين للآلهة، وتضمنت الجثث على جثة فتاة قد شقت نصفين، وربما مر الناس بين هذين النصفين، إما بقصد تضليل قوى شريرة كانت تعيش بينهم أو تتهددهم، أو بقصد تأكيد معاهدة سلمية تأكيدا يتسم بالرهبة، فيكون بذلك المرور بين شقي الملكة تأمينا للنصر، ضد كل المحاولات العدائية من جانب المنهزم.⁽⁴⁾

لقد تجاوز امرؤ القيس صعوبات كبيرة كي يصل إلى تلك المرأة، كعادة الشعراء في تجاوز الصعوبات للتسلل إلى المعشوقة ليلا، وقت الخوف والظلام والرهبة، وهو يعي تماما ما يقوم به مع مصدر الحياة والخصب، وما فعله كان بمثابة انتصار كبير لا يريده امرؤ القيس أن يذهب هباء، فإذا ترك المرأة تهمل طفلها، أفقدها أهم جوانب الخصب والأمومة التي تميزها، وإن كشف

(1) ينظر: ابن الأبرص عبيد، الديوان: ص 73، ص 84، امرؤ القيس، الديوان: ص 126، ابن الورد، عروة: ديوانا عروة بن الورد والسموأل، بيروت، دار صادر ودار بيروت، 1964م، ص 31، أوس بن حجر: الديوان: ص 15، ابن ربيعة، ليبيد: الديوان ص 12، ديوان الهذليين: 167/1، 128/1.

(2) ينظر في الفصل الأول من البحث ص 67 وما بعدها.

(3) امرؤ القيس: الديوان ص 35.

(4) عبد الحكيم، شوقي: موسوعة الفلكلور والأساطير، ص 172-174.

أمره معها فسيذهب طعم انتصاره هباء، فكانت هذه الصورة الخارجة من أعماق اللاوعي الجماعي، تعبيراً عن رغبته في الحفاظ على هذا النصر، بالصورة التي يريدها.

ومثل (بعل) عند الشعوب السامية إله السماء، وأقيم نصبه عند الآبار وموارد المياه، دلالة لعلاقته بالرزق والإخصاب، وفي إحدى الملاحم الشعرية الكنعانية عن صراعه، يتبدى البعل كإله للسماء مثلحفاً بالسماء لباساً⁽¹⁾، وهذا يذكرنا بصورة الليل، التي رسمها امرؤ القيس في معلقته:⁽²⁾

وليلٍ كموجِ البحرِ أرخى سدولهُ	عليَّ بأنواعِ الهُُمومِ ليبتلي
فقلتُ له لما تمطى بصلبه	وأردفَ أعجازاً وناءً بكَلَلِ
ألا أيها الليلُ الطويلُ ألا أنجلي	بصُبحٍ وما الإصباحُ منكِ بأمثَلِ

ويبدو في هذه الأبيات، أن إله السماء قد ترك السدول التي تلحف به، ملقياً بها على وجه الأرض لنشر الظلام، إن هذا الإله أشبه بحيوان ضخم، يملأ السماء بامتداداته العجيبة، بما يكفي لنشر الظلام.

ومن الآلهة البوذية التي أثرت في التراث السامي إله الشمس (سافيتار)، وتخبر بعض الملاحم الشعرية أنه قطع يده اليمنى ذات مرة مضحياً بها، فوهبته الكهنة ذراعاً ذهبية بدلاً منها، وهذا يشبه صنيع الجاهليين مع صنمهم هبل المقطوع اليد⁽³⁾، وفي تسلل لرواسب هذه العادة للشعراء الجاهليين دون وعي منهم، يقول النابغة الذبياني:⁽⁴⁾

فلو كفي اليمينُ بغتكَ خوناً	لأفردتُ اليمينَ من الشمالِ
-----------------------------	----------------------------

(1) المرجع السابق ص 109-110.

(2) امرؤ القيس: الديوان ص 48.

(3) عبد الحكيم، شوقي: موسوعة الفلكلور، ص 130.

(4) النابغة الذبياني: الديوان ص 97 - ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ص 85.

وعلى منواله يقول المثقّب العبدى: (1)

ولو أَنِي تُخَالَفُنِي شمالي بنصرٍ لَمْ تصاحبها يميني

وفي تكرار كثير من العبارات والألفاظ في الشعر الجاهلي، ما يوحي بوجود أنواع من النماذج البدئية الأصيلة في هذا الشعر، كتكرار عبارة (أبيت اللعن)، التي يستخدمها الشعراء والكهنة والناس على حدة سواء، وهي أشبه بتعويذة سحرية تقيهم من المخاطر، فلا يجب الاستهانة بأي تكرار لعبارة أو لفظة في الشعر لجاهلي، فربما نجد وراءها نموذاً بدئياً قديماً، مهما كانت هذه المكرورات بسيطة، وقد يكون هذا التكرار لرقم من الأرقام المعروفة، مثل الرقم (مئة)، والرقم (تسع وتسعون)، حيث تعلق الرقمان بقصص أسطورية قديمة، وصلت إلى العصر الجاهلي، متمثلة في قاتل التسعة والتسعين، الذي كتب عليه أن يكمل القتلى إلى مئة، بطريقة عجيبة (2) ونسبت القصة إلى الشنفرى شاعر الصعاليك الشهير، الذي أكمل قتيله المئة من قبيلته عندما عثر بجمجمته، فجرح ومات، وكان الشنفرى قد أوصى أن لا تدفن جثته بعد قتله. والسؤال الذي يطرح نفسه هنا، هل كان العدد مئة يحمل دلالات عقدية أسطورية معينة، عند أولئك القدماء الذين أصروا على بلوغه وإن كان الفارق رقماً واحداً؟

لقد تكررت صورة الرقم مئة في نماذج شعرية جاهلية مختلفة، وفي الأمثلة الشعرية التالية يتبين اقتران هذا الرقم بالرقم تسع وتسعين، في نموذج منها، وتكرار الرقم مئة في نماذج أخرى تظهر مدح الشعراء لأشخاص أتموا عطاياهم إلى المئة دون نقصان، قال النابغة:

أَحْكُمُ كَحَكْمِ فَتَاةِ الْحَيِّ إِذْ نَظَرْتُ إِلَى حَمَامٍ شَرَاعٍ وَارِدِ الثَّمَدِ

يَحْفَهُ جَانِباً نَيْقٍ وَتُتْبَعُهُ مِثْلَ الزَّجَاجَةِ لَمْ تُكْحَلْ مِنَ الرَّمَدِ

قالت: أَلَا لَيْتَمَا هَذَا الْحَمَامُ لَنَا إِلَى حَمَامَتِنَا وَنِصْفُهُ فَقَدِ

(1) ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ص 85.

(2) عبد الحكيم، شوقي: موسوعة الفلكلور، ص 541.

فَحَسَبُوهُ فَأَلْفَوْهُ كَمَا حَسَبَتْ تِسْعًا وَتِسْعِينَ لَمْ تَنْقُصْ وَلَمْ تَزِدْ⁽¹⁾

وكرر الأعشى ربط الرقم مئة بعطايا الممدوح في أبيات مختلفة⁽²⁾، منها قوله:

هو الواهبُ المئةُ المصطفَاةُ كَالنَّخْلِ زِيَّهَا بِالرَّجَنِ⁽³⁾

ويقول الحطيئة في ممدوحه:

الواهبُ المئةُ الهجانُ معاً لها وبرٌّ مظاهر⁽⁴⁾

ويقول النابغة الذبياني في ممدوحه:

الواهبُ المئةُ المعكأ زينها سعدان توضيح في أوبارها اللبد⁽⁵⁾

ويبدو من هذه الأبيات تسلل معتقد قديم إلى فكر مبدعها، مفاده أن أي عمل إنساني لا يأخذ سمة الكمال والإتمام إلا إذا وصل المئة، سواء كان ذلك في القتل⁽⁶⁾ أو المنح والعطايا، فالشنفري كما تروي القصة الجاهلية الأسطورية صمم أن يقتل مئة من أفراد قبيلته وليس أقل وقبل أن يكمل النفس الأخيرة قتله قومه، فلم تشأ الأسطورة إلا إن يكمل المئة وأكملها بعد أن مات. وبالطريقة نفسها أصر الشعراء الجاهليون على إتمام هذه المئة مما حمل هذا الرقم دلالات أسطورية عميقة، وليس الحال على هذا الرقم وحده في التراث الأسطوري الشرقي؛ فكثير من

(1) النابغة الذبياني: الديوان، ص35، شراع: مجتمعة، الثمد: الماء القليل الذي يكون في الشتاء ويجف في الصيف، فقد: أي حسب، الزجاج: أي عين مثل الزجاج.

(2) الأعشى: الديوان ص 201، 85، 161.

(3) الأعشى: الديوان، ص210، الرجن: الإقامة على أكل العلف.

(4) الحطيئة، جرول بن أوس: الديوان، شرح أبي سعيد السكري، بيروت، دار صادر، 1967، ص36، مظاهر: بعضه فوق بعض.

(5) النابغة الذبياني: الديوان، ص34، المعكأ: الغلاظ الشداد، السعدان: نبت تسمن عليه الإبل، توضيح: اسم موضع، اللبد: ما تلبد من الوبر.

(6) ينظر: عامر بن الطفيل: الديوان، بيروت، دار صادر 1995م، ص112 (قتلنا منهم مئة بشيخ).

الأرقام تحمل دلالات عميقة كالرقم سبعة الذي يدل على عدد أيام الأسبوع، وعدد السماوات وعدد الحقائق المعلقة في بابل.

ينقل الشاعر الجاهلي في هذه الصور الإبداعية، الكثير من النماذج البدائية عن أسلافهم من الأمم الغابرة، عن طريق اللاشعور الجمعي، الذي اكتشفه يونج، بعد أن لاحظ ((وجود رموز تتكرر عبر حضارات متعددة، وأزمنة مختلفة، عرفها بكونها قوى نفسية هاجعة في اللاوعي الإنساني الجماعي، المغاير للاوعي الفردي، في تجاوزه تجارب الفرد الشخصية، إلى الموروث الإنساني العام))⁽¹⁾، فتكرار بعض النماذج في كثير من الشعر الجاهلي، سواء كان ذلك في صور، أو مقدمات طللية، أو حتى ألفاظ وعبارات؛ يوحي بوجود أثر اللاشعور الجمعي في ذلك الإبداع الشعري، وهذا ما نلاحظه في تكرار صورة البكاء المصاحب لصورة الطلل المتكررة، إضافة إلى صورة المرأة، وصورة كثير من الحيوانات المقدسة، التي ارتبطت بأساطير قديمة.

اللاشعور الجمعي في لوحات الطلل

لقد كان النموذج الطللي نمطا أسلوبيا واضحا في الإبداع الشعري الجاهلي، تكرر في معظم القصائد بشكل متقارب، مع وصف رحلة الناقة المشبهة بالثور الوحشي، واتخذ الوقوف على

⁽¹⁾ عوض، ريتا: بنية القصيدة الجاهلية، ص176.

الأطلال شكل الطقس الجماعي حيث اعتاد الشعراء الجاهليون على استهلال قصائدهم به معبرين عن شدة ارتباطهم بذلك المكان الذي يصرون على بكائه وقوفا، لما يحمل في نفوسهم من هيبية وتقدير، مع أن الأولى أن يكون هذا المكان مبعوضا عندهم، لأن جذبه أدى إلى رحيل المحبوبة، فكيف نفسر إذن ذلك الارتباط بالطلل؟ وكيف نفسر اقترانه بالمرأة التي تعد مصدر الخصب البشري؟ وكيف نفسر تكرار الصور الشعرية في لوحات الطلل عند معظم الشعراء الجاهليين؟

كل ذلك يعيدنا إلى أفكار يونج عن اللاشعور الجمعي، فمن خلالها فقط يمكن تفسير ذلك التكرار الذي نجده في لوحات الطلل، فالنمطية والتكرار في الألفاظ والصور تعود إلى ترسبات فكرية في اللاشعور الجمعي لدى الشعراء، فانعكست على نتائجهم الشعري الفني الذي يتناول حياتهم الجاهلية وتصوراتهم لجوانبها. ففي كل صورة من الصور المكررة في مشهد الطلل لا بد أن يكون هناك نموذج أصيل، قد نعجز عن البحث عنه بشكل كامل، ولكن الصورة التي تشكلت في النهاية هي نتاج اللاشعور الجمعي في ذهن الشاعر. نجد الشعراء في كثير من القصائد يكررون ربط الطلل بالوشم⁽¹⁾، كما في قول زهير:

ديار لها بالرقمتين كأنها مراجع وشم في نواشر معصم⁽²⁾

وقول طرفة:

لخولة أطلال ببرقة تهمد تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد⁽³⁾

فما الذي جعل الشعراء يشبهون الطلل بالوشم؟ وما هي تلك الصلة التي تجمع بينهما؟ وربما يحق لنا أيضا أن نسأل عن السبب الذي جعل أجدادنا القريبيين يلونون جلودهم بالوشم، وهل كان وضع هذا الوشم على وجوه النساء، للزينة فقط؟ وهل كان الرجال يضعون الوشم للزينة أيضا؟

(1) ينظر: المفضل: المفضليات ص 114، 105، ابن ربيعة، لبید: الديوان ص 209، ابن أبي سلمى: الديوان ص 152.

(2) زهير بن أبي سلمى: الديوان ص 16.

(3) طرفة بن العبد: الديوان ص 32.

يبدو أن الوشم عند القدماء مرتبط بدياناتهم القديمة، ((وإذا كانت بداية الدين عند القدماء هي نوع من الطوطمية التي ظهرت في الحياة البدائية، وكان لكل عشيرة أو أسرة طوطم معين تتخذه رمزا لها، ولتمييز أفراد الأسرة أو القبيلة؛ كان لا بد من وضع علامة معينة هي رمز ذلك الطوطم، وإذا كان هذا هو الأساس الذي ارتكز عليه الوشم فإن رواسبه قد بقيت إلى اليوم بعد أن تطور المجتمع البشري، وما تشبث الإنسان الحديث بالوشم إلا لأن الإنسان لم يستطع أن يتحرر تماما من تأثير ما يحيط به من أسرار الطبيعة))⁽¹⁾ وقد كان للوشم وظيفة جنسية أيضا، فكثيرا ما كان القدماء يدقون على أجسادهم صورة للمرأة التي عشقوها أو صورة لامرأة عارية، وهذا يدل على رغبة كامنة في النفس لامتلاك مثل هذه المرأة، ويرى فرويد أن هذه الرموز ذات علاقة وثيقة بالجنس⁽²⁾. وما زال الناس يمارسون هذه العادة حتى وقتنا الحاضر. ومن هذه العلاقات الدينية والجنسية بين الناس والوشم يمكن أن نفسر سبب تشبيه الطفل بالوشم عند الشعراء الجاهليين، فقد آمن القدماء بقدرة الوشم على حمايتهم من أمور، وآمنوا أيضا بتأثيره على علاقاتهم الجنسية، مما دفع الرجال والنساء على التمسك به، وقد بقي هذا الاعتقاد بقدرات الوشم محفوظا في النفوس البشرية عبر اللاشعور الجمعي لينتقل من جيل إلى جيل. وقد دفع الاعتقاد بقدرته الشاعر الجاهلي إلى إخراج صورة الوشم رمز الجنس والخصب وربطه بالطفل الذي يحتاج إلى الخصب والحياة من جديد بعد أن رحلت عنه المرأة - في معظم لوحات الطفل - فربط الطفل بالوشم هو ربط بالخصب وطلب لتجدد الحياة، وربما تساعد اللغة في دعم هذا الاعتقاد؛ فيقال: أوشمت الأرض، إذا نبت فيها شيئا من النبات، وأوشمت السماء إذا بدأ البرق واقترب المطر،⁽³⁾ والعشب والمطر من مظاهر الخصب المرتبطة بالحياة.

(1) سرحان، سمير: موسوعة الفولكلور الفلسطيني، ط2، دائرة الثقافة، منظمة التحرير الفلسطينية، 767/3

(2) المرجع السابق 775/3

(3) ابن منظور: لسان العرب، مادة "وشم".

وكثيرا ما يبدأ الشعراء بالتساؤل عن الطلل، أو الديار التي يفترض أنها مألوفة لديهم⁽¹⁾، كما في قول عبيد:

لمن طلل لم يعفُ منه المذائبُ فجنباً حبرٌ قد تعفى فواهب⁽²⁾

وقوله:

لمن الدار أقفرت بالجناب غير نؤي ودمنة كالكتاب⁽³⁾

ولا يمكن أن تكون كل هذه التكرارات صدفة، في موضوع الطلل الذي ((لم يخرج عليه أحد إلا في الندرة، وكأنه طقس مقدس يبدأ به الشاعر قصيدته، ثم يتجاوزه إلى ما يهدف إليه من أغراض)).⁽⁴⁾

ويلح الشاعر في هذه المقدمات على مناجاة الاصدقاء، وطلب العون منهم؛ (قفنا نبك)، (وقوفا بها صحبي)، (خليلاي)، وامرؤ القيس يقف و (بيكي الديار كما بكى ابن خدام) ويرى في هذا البكاء شفاء له:

وإن شِفائي عبرةٌ مِهْرَاقَةٌ فهل عند رَسْمِ دارسٍ من مُعَوَّلٍ⁽⁵⁾

ويقف الحطيئة باكيا على ديار محبوبته مستنزفا دموعه في هذا البكاء:

وقفتُ بها فاستنزفتُ ماءَ عبرتي بها العينُ إلا ما كفتُ بها طَرْفي⁽¹⁾

(1) ينظر: عبيد بن الأبرص: الديوان ص 65، 76، 122، زهير بن أبي سلمى: الديوان شرح شعر زهير بن أبي سلمى، صنعة أبي العباس ثعلب، تحقيق د فخر الدين قباوة ط1، بيروت، دار الآفاق الجديدة، 1982، ص 76، 102، 152، 194، امرؤ القيس: الديوان ص 170، 162، المفضل: المفضليات: ص 105، 132، 281، 345.

(2) عبيد بن الأبرص: الديوان ص 40.

(3) عبيد بن الأبرص: الديوان، ص 41.

(4) عبد المطلب، محمد: قراءة ثانية في شعر امرؤ القيس. ط1، مصر، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، 1996، ص 3.

(5) امرؤ القيس: الديوان ص 31.

ويظهر من استيقاف الشاعر للأصحاب وطلب مشاركتهم في البكاء أن دافعه وراء ذلك همّ جماعي وليس شخصيا، فمن السخف أن يشرك الشاعر أصحابه للبكاء على محبوبته كما قال نقاد العرب إنما يحمل الشاعر هما جماعيا، يتمثل بالبحث عن الخصب، والخوف من الجذب والموت، وهو لا يتوقف عن وصف مشاهد الخراب والدمار التي تركت وراء قبيلة المحبوبة، وكان الأولى بدلا من هذا البكاء والوقوف، أن يلحق بها، وهذا ليس أمرا صعبا، إن كانت امرأة حقيقية. وقد ارتبطت جذور البكاء بالموت والخراب مذ أقدم العصور، خاصة البكاء الجماعي الذي يضم مجموعة من الناس، حتى إن هذه العادة بقيت منتشرة كحرفة للنساء عرفن باسم (الندابات) إلى عصور متأخرة خاصة في مصر، وكان يسبق البكاء الجماعي والنواح، جنازات نسائية راقصة،⁽²⁾ ارتبطت بجذور طقسية قديمة، وربما يكون الرقص قد حل محل الشعر فيها، فالبكاء على الأطلال أشبه بطقوس يؤديها الشاعر فنيا في قصيدته، متمنيا عودة الخصب والحياة إلى ذلك المكان، وربما يفسر هذا، تلك التحية الجاهلية التي كان يحيي بها الشاعر الطلل (ألا عم صباحا أيها الربع وانطق)⁽³⁾ (ألا عم صباحا أيها الطلل البالي)⁽⁴⁾، ولفظة (عم) هي إحدى أسماء الإله (ود) القمر عند القتبانيين أو العمونيين⁽⁵⁾ وهو إله الخصب والثور حيوانه المقدس، والصباح يذكرنا بنجمة الصباح الزهرة، فيظهر بذلك تسلسل دلالات الخصب على صورة الطلل المتكررة في الإبداع الشعري الجاهلي، وقد ينتصر الشاعر للطلل بصورة المطر المنهمر، يقول النابغة:⁽⁶⁾

أَهاجِكْ مِنْ أَسْمَاءِ رَسْمِ الْمَنَازِلِ بَرُوضَةٍ نَعْمِيْ فِذَاتِ الْأَجَاوِلِ

(1) الحطيئة: الديوان، بيروت، دار صادر، 1967، ص131.

(2) عبد الحكيم، شوقي: موسوعة الفلكلور، ص120.

(3) امرؤ القيس: الديوان، ص134.

(4) السابق، ص133.

(5) عبد الحكيم، شوقي: موسوعة الفلكلور ص71.

(6) الذبياني، النابغة: الديوان، ص 92.

إِذَا رَجَفَتْ فِيهِ رَحَى مُرْجَحَنَةٍ تَبَعَّقَ ثَجَاجُ غَزِيرِ الْحَوَافِلِ⁽¹⁾

ونلاحظ في صورة السحابة الرحي، جذورا لأسطورة الطاحونة المشهورة، التي تخرج القمح أو الغداء بمجرد دورانها، فكل هذه الصور الطللية تحمل في ثناياها مظاهر الخصوبة والابتهاالات الدينية التي تطلب الخصب، وقد سقطت من اللاشعور الجمعي للشاعر كي تشكل صورته الشعرية، وقد جعل كل هذا، الوقفة الطللية من ((التراث الحضاري العظيم للمجتمع العربي في العصر الجاهلي، وهي فن خاص بهم وحدهم لم يشركهم فيها شعب من شعوب الأرض، وهي سر كبير من أسرار الشعر الجاهلي، فيها إرادة الأمة وطموحاتها ومشكلاتها وتراثها الحضاري، ولا يتبدى نشاط العقل في العصر الجاهلي في فنون الشعر الأخرى كما يتبدى في الوقفة الطللية؛ لأنها مظهر خلاق وقدرة إبداعية لنشاط الفكر، الذي يحاول أن يتفهم العالم ويعبر عنه تعبيراً فنياً راقياً))،⁽²⁾ ومن المفيد أن نتذكر، أن التراث الحضاري العربي القديم قد ارتبط بالأساطير وعالم الجن وشياطين الشعر، وقد انعكس هذا في المقدمات الطللية الجاهلية.

اللاشعور الجمعي في لوحات الغزل

⁽¹⁾ رحي مرجحنة: السحابة المستديرة الثقيلة، تبعق: انبعج بالمطر، الثجاج: الذي يصب الماء، الحوافل: جمع حافلة وهي السحب الممتلئة بالماء.

⁽²⁾ أبو سويلم، أنور: المطر في الشعر الجاهلي ط1، عمان- دار عمار، بيروت- دار الجيل، 1987م، ص 131.

اقترن ذكر المرأة بالطلل في معظم القصائد الجاهلية، إضافة إلى مقاطع الغزل المنفصلة عنه، وكما هو معروف فإن الرأي السائد عند القدماء والمحدثين من النقاد، أن هذه المرأة التي اقترنت بالطلل ومغامرات الشعراء المتعددة ليست امرأة حقيقية في الأغلب، وقد توجه كثير من الدارسين الذين اعتمدوا المنهج الأسطوري في دراستهم، إلى أن هذه المرأة تمثل امرأة مثالا، تحمل رموزا وأبعادا دينية عند الجاهليين، ويرى الدكتور علي البطل أن صورة المرأة التي وصفها الجاهليون ((إنما هي قضية مترسبة عن معتقد ديني موغل في بدائيته، فمن كمال صورة المثال المعبود أن يكون متصفا بالصفات التي تؤهله لأداء وظيفته التي عبد من أجلها))⁽¹⁾، ويمكن على الأقل أن نلاحظ من خلال صورة المرأة إصرار الشاعر الجاهلي على إبراز سمات الخصب والأنوثة فيها، إضافة إلى تشبيهاتها الدائمة، بالأشجار والأغصان، وبعض الحيوانات المقدسة، وأهمها الغزال الذي كان مع الحمام، من أهم الحيوانات المقدسة للعزى (الزهرة، نجمة الصباح) إلهة الجنس والإخصاب عند العرب⁽²⁾، وقد انتشرت عبادتها في بعض القبائل العربية، يقول الحطيئة في وصف النساء بالغزلان:

من البيض كالغزلان والغر كالدمى حسان عليهن المعاطف والأزر⁽³⁾

ويقول امرؤ القيس:

وماذا عليهِ أن ذكرت أوانسا كغزلان رمل في محارب أقيال⁽⁴⁾

ويشبه امرؤ القيس غزارة شعرها بقنو النخلة، تلك الشجرة التي وحد الفنيقيون بينها وبين

إلهة الإخصاب والجنس، عشتروت أو عشتار⁽⁵⁾، يقول:

(1) البطل، علي: الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري - دراسة في أصولها وتطورها، ط1 دار الأندلس، 1980، ص 58.

(2) عبد الحكيم، شوقي، موسوعة الفلكلور ص486.

(3) الحطيئة: الديوان ص100.

(4) امرؤ القيس: الديوان، ص 142، والأقيال: مفردا قيل وهو الملك، دون الملك الأعظم.

(5) عبد الحكيم، شوقي، موسوعة الفلكلور، ص665.

وَفِرْعَ يَزِينُ الْمَتْنَ أَسْوَدَ فَاحِمٍ أَثِيثٌ كَقَنَوِ النَّخْلَةِ الْمُتَعَثِّكِلِ⁽¹⁾

ويشبهه الحطيئة شعرها بالنبات الغزير كثير الأعصان:

تَفَرَّقُ بِالْمَدْرِى أَثِيثًا نَبَاتَهُ عَلَى وَاضِحِ الذَفْرِى أَسِيلِ الْمَقْلَدِ⁽²⁾

ويشبهها النابغة بالغصن اللين الطري:⁽³⁾

صَفَرَاءُ كَالسَّيْرَاءِ أَكْمَلَ خَلْقَهَا كَالْغُصْنِ فِي غُلُوَائِهِ الْمُتَأَوِّدِ⁽⁴⁾

ويذكر الطفيل الغنوي غناء الحمام فوقها:

يَغْنِي الْحَمَامُ فَوْقَهَا كُلَّ شَارِقٍ غَنَاءَ السُّكَارَى فِي عَرِيْشٍ مُظْلَلٍ⁽⁵⁾

وفي أبيات أخرى يذكر النابغة وقوفه على الطلل واصفا غرابية دار المحبوبة وخرابها بعد رحيلها، فهي في نظره من يجلب العمار والحياة لهذه الديار، ثم يتمنى لها السقيا والرعاية، ومن هذه الأبيات:

عَوَجُوا فَحَيَّوْا لِنُعْمِ دِمْنَةِ الدَّارِ مَاذَا تُحْيَوْنَ مِنْ نُؤْيٍ وَأَحْجَارٍ

أَقْوَى وَاقْفَرَ مِنْ نُعْمٍ وَغَيْرِهِ هُوجُ الرِّيَّاحِ بِهَابِي التُّرْبِ مَوَّارٍ

وَقَفْتُ فِيهَا سِرَاةَ الْيَوْمِ أَسْأَلُهَا عَنْ آلِ نَعْمٍ أُمُونًا عَبْرَ أَسْفَارِ

فَاسْتَعْجَمْتُ دَارُ نُعْمٍ مَا تَكَلَّمْنَا وَالدَّارُ لَوْ كَلَّمْتَنَا ذَاتُ أَخْبَارِ

فَمَا وَجَدْتُ بِهَا شَيْئًا أَلُوذُ بِهِ إِلَّا الثُّمَامَ وَإِلَّا مَوْقَدَ النَّارِ

(1) امرؤ القيس: الديوان ص44.

(2) الحطيئة: الديوان، ص46.

(3) النابغة الذبياني: الديوان ص39.

(4) السيراء: ثوب من حرير فيه خيوط، غلواء الغصن: طوله وارتفاعه، المتأود: المنتهي من النعمة واللين.

(5) - الطفيل الغنوي: الديوان ص 64.

وقد أراني ونُعماً لاهيين بها والدَّهرُ والعيشُ لم يَهْمُ بِإِمرارِ
أَيَّامَ تُخْبِرُنِي نُعمٌ وأُخْبِرُهَا ما أَكْتَمَ النَّاسَ مِنْ حَاجِي وَأَسْرَارِي
لولا حَبَائِلُ مِنْ نُعمٍ عُلِقَتْ بِهَا لأَقْصَرَ الْقَلْبُ عَنْهَا أَيَّ إقْصَارِ
فإنَّ أَفَاقَ لَقَدْ طَالَتْ عَمَائِيَه والمرؤُ يُخْلِقُ طَوْرًا بَعْدَ أَطْوَارِ
نُبِتَ نُعمًا عَلَى الْهَجْرَانِ عَاتِبَةً سَقِيًّا وَرَعِيًّا لَذَاكَ الْعَاتِبِ الزَّارِي⁽¹⁾

يقرن النابغة في الأبيات السابقة، بين المرأة والطلل كعادة الشعراء الجاهليين ويؤكد على حاجته الملحة لها، وتأثيرها على الديار التي رحلت منها، حيث أدى هذا الرحيل إلى إقفار الديار وخرابها، أي أن حضورها هو سبب العمار، وهذا يثبت أن سمة الخصوبة، هي التي دفعت الشاعر الجاهلي إلى ربط المرأة بالطلل، فقد كانت المرأة تمثل مصدر الخصوبة والحياة في الفكر الديني القديم، وعبدت وُقِّدست بسبب ذلك، وقد خرجت من أعماق الشعراء مظاهر عبادتها القديمة، فشكلت سلاحاً فنياً من أجل استحضار الخصب والنماء. والطلل المدمر الخرب، شبيه بالدار التي تخلو منها المرأة، وهذا ما يدفعنا لا شعورياً إلى القول لمن وقع في خلاف مع زوجته " لا تخرب بيتك " فالخراب مقترن برحيل المرأة في أذهاننا حتى هذه الأيام.

ويلفت النظر في لوحات الغزل الجاهلية تلك الإباحية والأوصاف الحسية التي لا تراعي أي نوع من أنواع الحشمة، حيث يعمد الشعراء إلى وصف أدق التفاصيل في جسد المرأة، إضافة إلى تفصيل أحداث اللقاءات التي تمت بينهم وبين معشوقاتهم، وعلى الرغم أن المجتمع الجاهلي كان وثنياً، إلا أن الأخبار تجمع على تمسكه بفضائل الأخلاق والدفاع عن العرض وحمايته،

(1) النابغة الذبياني: الديوان، ص 48 وما بعدها، عوجوا: فقوا، دمنة الدار: ما اجتمع من آثار الديار، أقوى: خلا، هوج الرياح: شدتها، هابي الترب: سافيه، موار: يجيء ويذهب، سرة اليوم: وسطه، أمون: ناقة قوية، عبر أسفار: لا يزال يسافر عليها، استعجمت: عيت عن الجواب، الثمام: نوع من النبات دقيق، لم يهيم: لم يعزم ويقصد، إمرار: من أمر العيش صار مراً، حبائل: الواحدة حبالة وهي الشرك، أقصر: كف وانصرف، العماية: الضلالة، الطور: الحال، يخلق: يتغير، الزاري: الغاضب.

حتى إن القبائل كانت ترفض من أبنائها المغالاة في شرب الخمر وممارسة الأعمال السيئة، وكان الناس يتعففون عن تزويج بناتهم للشعراء إذا تغزلوا فيهن بالشعر صراحة، فكيف نفسر بعد كل هذا تلك اللوحات الغزلية الصريحة، التي حفلت بها القصائد الجاهلية؟!

لقد عبد العرب الكواكب والنجوم وكانت عبادة الزهرة من أهم العبادات التي عرفها العرب القدماء، واتفقت الدراسات أن العزى إلهة الجاهلين كانت تمثل الزهرة، وقد عرفت الزهرة بأسماء عديدة، فهي "إنانا" عند السومريين، "وعشتار" عند البابليين والأكاديين، و"أناتيس" عند الآشوريين، و"عناة" عند الكنعانيين، و"عشيرة" أو "أثيرة" عند الفنيقيين، وعشتروت عند العبرانيين، و"أفرديت" عند الإغريق، و"فينوس" عند الرومان، و"إيزيس" عند المصريين، و"أناهيد" عند الفارسيين.⁽¹⁾ وكانت الزهرة إلهة الجمال والحب، وتقوم عبادتها على استباحة المنكرات وارتكاب القبائح الناشئة عن روح العشق في الطبيعة البشرية، وقد مثلت في معظم الأمم بصورة امرأة عارية⁽²⁾ وقد مثلت الزهرة أيضا إلهة الخمر وإلهة الحرب، حيث كانت إلهة دموية تقدم لها القرابين، وعرفت باسم نجمة الصباح،⁽³⁾ ولذلك ارتبط شرب الخمر، وكذلك الغارات بالصباح⁽⁴⁾، في الشعر الجاهلي.

إن وصف الشعراء للمرأة في القصائد الغزلية متصل بتلك العبادة القديمة للزهرة، ولا يعني هذا أنهم كانوا يعبدون الزهرة بهذه العلاقات النسائية، مع أن ذلك ممكن، ولكن الأغلب أن صورة المرأة التي نجدها في الشعر الجاهلي، بكل ماتحملة من مظاهر الخصوبة، قد سقطت إلى ذهن الشاعر عن طريق اللاشعور الجمعي، فكان معظم الشعراء الجاهليين يستحضرون الصور

(1) د. الديك، إحسان: صدى عشتار في الشعر الجاهلي، مجلة جامعة النجاح للأبحاث، مجلد 15/2001م/ص148، وينظر، د. الحوت، محمود سليم: في طريق الميثولوجيا عند العرب، ط1، بيروت، مطبعة دار الكتب، 1955م، ص88.

(2) د. الحوت، محمد سليم: في طريق الميثولوجيا، ص88.

(3) د. زكي، أحمد كمال: التفسير الأسطوري للشعر القديم ص116.

(4) ينظر: ابن الطفيل، عامر: الديوان ص 67، 94، 117، الغنوي، الطفيل: الديوان ص 67، الأعشى: الديوان ص 15، 59.

نفسها، ويركزون على مظاهر الخصوبة والجنس والإباحية، فقد مارس أجدادهم مظاهر عبادة الزهرة ((وارتبطت عبادتها بالعاهرات، المقدسات المعروفة بالعشتاريات، ومن طقوس عبادتها البغاء المقدس، الذي كان يقام في معابدها مددا للقوة الإخصابية الكونية، ودعما لها، وذلك لإخصاب الطبيعة والأرض، وللمحافظة على استمرارية الوجود، وتواصل الحياة))⁽¹⁾ ولا بد أن تصل إليهم بعض مظاهر هذه العبادة، إما عن طريق اللاشعور الجمعي، وإما عن طريق التوارث، وما نجده من تكرار كبير لصور المرأة في شعر الغزل الجاهلي، يرجح أنها من نتاج اللاشعور الجمعي.

والأمر نفسه ينطبق على ارتباط صورة المرأة ببعض الحيوانات المقدسة كالغزال، فلا بد أن هناك روابط دينية جمعت بين المرأة والغزال في التفكير الديني القديم، عندما كان الطوطم أساسا في تلك العقائد الدينية، ثم بعد ذلك ((تفتت الطوطم في مجموعة من الصور المجازية، تشكل نفسها بمقدار ما استوعبه الشاعر من ثقافة بيئته، وتقوم استنطيقيا بمقدار ما يعطي أسلوبها من إحياءات قد لا يقدر على استقطابها التفكير المنطقي، فيكون ثدي المرأة كأنف الغزال، وتكون لثتها مسودة كلثته حتى لتصبغها بالإثمد، كما تكون حانية رقيقة مثله.))⁽²⁾ ولا بد أن كثيرا من هذه الصور قد وصلت إلى ذهن الشاعر عن طريق اللاوعي البشري الجماعي، الذي وافق بين الصور الشعرية لدى الكثير من الشعراء الجاهليين.

اللاشعور الجمعي في لوحات الرحلة

(1) د. الديك، إحسان: صدى عشتار في الشعر الجاهلي، مجلة النجاح للأبحاث، مجلد 15/2001م/ص 159.

(2) زكي، أحمد كمال: التفسير الأسطوري للشعر القديم، ص 124.

اشتملت معظم القصائد الجاهلية على مقطع يذكر فيه الشاعر رحلته على الناقة، أو يذكر رحلة الطعائن التي تحمل المحبوبة الراحلة، وقد تعرض النقاد القدماء والمحدثون لموضوع الرحلة، وحاولوا تفسيره وذكر أسبابه، واكتشاف رموزه، ولا يهمننا في هذا البحث دراسة هذه الأمور، إنما الغرض أن نبحت في دور اللاشعور الجمعي، في تكرار صورة الناقة والطعائن في معظم القصائد الجاهلية على النسق نفسه⁽¹⁾. ومن هذه الصور تشبيه الناقة بالبناء الكبير المرتفع⁽²⁾، قال الطفيل الغنوي:

وقد سَمِنَتْ حَتَّى كَأَنَّ مَخَاضَهَا مجادل بَنَاءَ تَطَانٍ وَتَرْفَعٍ⁽³⁾

وشبهها آخرون بالسفن العائمة في البحر⁽⁴⁾ أو بأشجار النخيل الباسقة⁽⁵⁾، والجامع بين الناقة والبناء والسفينة، والنخلة، هو الضخامة والقدرة التي أرهبت الإنسان الجاهلي، وفي تشبيه الناقة بالسفينة ما يذكرنا بنظرة الإنسان القديم إلى البحر الذي كان يعتقد أن الشمس تغيب فيه ثم تظهر في الصباح لتمنح الخصب والحياة، ورحلة الشاعر أو الطعائن تهدف إلى البحث عن الخصب والحياة، والنخلة شجرة عشتار إلهة الخصب والجمال، فهل كان الشاعر يستدعي من أعماقه صور الخصب التي تماثل وظيفة الطعائن التي ترحل بحثا عن الخصب والكلأ والماء؟

وتتكرر صورة الناقة حيوان العرب المقدس، مرتبطة بالثور رمز الإله القمر في الأساطير القديمة، وقد كانت النماذج الشعرية التي تناولت الناقة والثور متشابهة، وقد لاحظ الجاحظ كما مر سابقا صورة الثور والكلاب، التي أخذت نمطا إبداعيا خاصا في الشعر الجاهلي، فهذه الصور المكرورة ((نماذج أصلية طالما تجسدت بصيغ مختلفة ومتعددة، في الأساطير والآداب

(1) ينظر مثلا ديوان بشر بن أبي خازم ص 35، 82، 110، 158، 168، 195.

(2) ينظر: زهير بن أبي سلمى: الديوان 276، أوس بن حجر: الديوان ص 2، و الفصل الأول من البحث ص 62.

(3) الغنوي، الطفيل: الديوان ص 85.

(4) ينظر: ابن أبي سلمى، زهير: الديوان ص 97، 128، 202، ابن الأبرص، عبيد: الديوان: 47، ابن أبي خازم،

بشر: الديوان ص 35، المفضل: المفضليات: ص 227.

(5) ينظر: ابن أبي سلمى، زهير: الديوان ص 214، ابن أبي خازم، بشر: الديوان ص 130، 196، المفضل:

المفضليات: 238.

الإنسانية⁽¹⁾)) فلا يمكن أن يصور الشاعر الثورو قد (أطاع له نبات غيث من الوسمي مبكار)،
دون أن تتسلل جذور التقديس والقوة التي اتسم بها هذا الحيوان إلى ذهن الشاعر الجاهلي:⁽²⁾

مُجَرَّسٌ وَحْدٌ جَأْبٌ أَطَاعَ لَهُ نَبَاتٌ غَيْثٌ مِنَ الْوَسْمِيِّ مَبْكَارٍ⁽³⁾

ونلاحظ أن الشاعر خص الثور بالبكر من المطر ونباته، وصورة البكر تحمل أبعادا
أسطورية متنوعة في الجذور الإنسانية القديمة، حتى أن بعض الشرائع التي سنت التضحية
بالأبناء والأشخاص اشتترطت بالضحية أن تكون بكرة⁽⁴⁾. ويرى الدكتور عبد الجبار المطلبي، أن
صورة الثور ((إنما هي تطور لترانيم أو ملاحم أو " تقوّهات " دينية قديمة، تتصل بقدسية الثور
وما كان يرمز إليه من الخصب والمطر، والاتحاد به بالصيد، ولكنها لم تعد تحمل مغزى دينيا
بل انتهت إلى الشعراء الجاهليين المعروفين، تقاليد أدبية وإن لم تخل من إشارات وسمات هي
بقايا قدسية انقرضت، يستطيع الملم بأصولها فهمها والنفاذ إلى أبحاثها ومراميها⁽⁵⁾))

وارتبط لون الضعائن بلون الدم عند الشعراء الجاهليين، فقال زهير:

علون بأنماط عتاق وكَلَّةٍ وراد حواشيها مشاكهة الدم⁽⁶⁾

وقال بشر:

عليهن أمثالٌ خدارى وفوقها من الرِيطِ والرَّقمِ التهاويل كالدم⁽⁷⁾

(1) عوض، ريتا: بنية القصيدة الجاهلية، ص179.

(2) النابغة الذبياني: الديوان، ص52.

(3) المجرس: الخائف لسماعه صوت الإنسان؛ أي صوته، وحد: وحيد، جأب صلب وشديد، الوسمي: أول المطر.

(4) عبد الحكيم، شوقي: موسوعة الفلكلور، ص169.

(5) المطلبي، عبد الجبار: مواقف في الأدب والنقد، العراق منشورات وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد، 980م، ص107.

(6) زهير بن أبي سلمى: الديوان ص 19، أنماط: مفارش، كَلَّة: الستر

(7) بشر بن أبي خازم: الديوان ص193، أمثال: مفارش صوف ملونة واحدها مثال، الرِيط: واحدها رِيطَة وهي الملاءة.

وقال الحطيئة:

وَعَالَيْنَ رَفْمًا فَوْقَ عَقَمٍ كَأَنَّهُ
دَمُ الْجَوْفِ يَجْرِي فِي الْمَذَارِعِ وَاشِلُهُ⁽¹⁾

فاللاشعور الجمعي لدى الشاعر يسعفه بصورة الدم الذي يمثل رمزا للحياة، وتمثل إراقته رمزا للموت أو القربان الذي يقدم للآلهة، والشاعر يعي أن رحلة الطعائن تهدف إلى البحث عن الحياة، ونظرة الشعراء إلى الطعائن واحدة، ولهذا نجد خطابهم لها متشابهة في الطريقة والألفاظ، فنجدهم مثلا يكررون الخطاب بقولهم ((تبصر خليلي))⁽²⁾، كما قال طفيل الغنوي:

تَبَصَّرَ خَلِيلِي هَلْ تَرَى مِنْ طُعَائِنَ
تَحْمُنُّنَ أُمُثَالَ النَّعَاجِ عَقَائِلُهُ⁽³⁾

وعندما يتسع التكرار بهذه الطريقة التي تنتج نماذج موحدة عند الشعراء، في الصور والقوالب اللفظية، يجب أن ننتبه إلى دور اللاشعور الجمعي في استحضارها، فلا يمكن أن نتهم هؤلاء الشعراء بسرقة الصور من بعضهم بعضا، فمهما حصل ذلك لن يصل إلى هذا الحد، وإن كان الأمر تقليدا واحتذاء، فكيف يقبل المتلقي الجاهلي على هذه القصائد ذات الصور المكررة برغبة واحترام؟! إذ لا بدّ أنها وافقت ذوق المتلقي الجاهلي، الذي يعي في أعماقه مدلولات هذه الصور ورواسبها الدينية والفكرية.

إن إصرار الشاعر الجاهلي في إبداعه على تكرار نماذج موحدة، يحمل في ثناياه دلالات عميقة لا يمكن أن تكون أسلوبا فنيا فحسب، فالمقدمة الطللية تكاد تكون واحدة، والمرأة في جميع الصور الشعرية هي ومتعلقاتها واحدة، ولوحات الفرس والثور والناقة تتشابه في جميع القصائد الجاهلية. ووقوف الشعراء على الأطلال، أو في انتظار المطر والبرق متكرر بالصورة نفسها، وهذا يزيد من قوة اعتقادنا، في أن هذه الصور كانت موجودة بصورة أخرى عند أمم مختلفة

(1) الحطيئة: الديوان، ص78، رقم وعقم: ضربان من الوشي الأحمر.

(2) ينظر: عبيد بن الأبرص: الديوان ص88، 47، بشر بن أبي خازم: الديوان ص40، زهير بن أبي سلمى: الديوان ص19، 214.

(3) الطفيل الغنوي: الديوان ص82.

قديمة، لا تربطها ببعضها أية صلة. وقد تسللت مثل هذه الصور عبر اللاشعور الجمعي، إلى الشعراء الجاهليين وسكنت في أشعارهم، ثم قلد الشعراء بعضهم في هذه الصور والمشاهد التي انسجمت مع لاوعيتهم الفردي والجماعي، فقلدوها جميعا حتى صارت فنا شعريا منظما ومكتسبا مع مرور الزمن، حتى أمكن القول بعد ذلك أن ((الطلل، والمرأة، والناقة، وثور الوحش، وحمار الوحش، والمطر وغيرها، إنما هي كيانات تألفت لترفد مضامين القصيدة العربية قبل الإسلام بالعمق والغنى الفني))⁽¹⁾ ولا يعني هذا أن الشاعر كان يتتبع هذه النماذج البدائية، ويوظفها في شعره؛ إنما كانت تأتي في إبداعه الشعري عبر لاوعيه الجماعي، مع أن الشعراء قد وظفوا بعض الأساطير والمعتقدات التي مارسوها في أشعارهم. فعندما تخرج المظاهرات في جميع أنحاء العالم، عند جميع الأمم بما فيهم العرب هذه الأيام وتحرق صور الأعداء وأعلامهم، أو تكسر تماثيلهم في مراسم جماعية هائلة؛ لا يكون ذلك عن علم من المتظاهرين إلا ماندر إن أهل العراق القدامى كانوا يحرقون صور وتماثيل الأعداء: "أيها اللهيب اللاطي، يا ابن السماء المقاتل.. احرق الرجل والمرأة اللذين قد سحراني"، ولا يعلمون أن الفراعنة المصريين كانوا يكسرون أواني وتماثيل الأعداء التي كتبت أسماؤهم عليها وتسمى هذه النصوص نصوص اللعنة،⁽²⁾ ولكن هذه العادات قد وصلتنا عبر اللاشعور الجمعي من أجدادنا الغابرين، لتجمعنا بتلك ((الصور ذات الصيغة البدائية التي تنحدر من طقوس بدائية قديمة، أو من مكرورات أسطورية نسجت في ثوب جديد، والفنان حين يفعل ذلك يستعيد تلك الصور، إنما يتسلل إلى رحم الحياة التي يقر فيها الجميع والتي تشكل إيقاع الوجود الإنساني))⁽³⁾ ويكون الفنان الشاعر بهذا، قد شكل فنا أزليا يمثل بالرموز الحية التي تزيد من عمله حيوية، ومن أفكاره عمقا وصدقا.

ولا بد أن نلاحظ أن الشاعر الجاهلي كان أقرب عهدا منا، من تلك الأساطير والمعتقدات القديمة، بالرغم من بعدها الساحق عنه أيضا، أي إن وجود جذورها، أو وجودها نفسها باعتبارها

(1) الحديثي، بهجت عبد الغفور: مجلة المورد، عدد 1/مجلد 25، 1997، ص 12.

(2) زايد، عبد الحميد أحمد: من أساطير الشرق الأدنى القديم، ص 200.

(3) أحمد، عبد الفتاح: التفسير الأسطوري للأدب، ص 21.

معتقدات جاهلية، ليس بالأمر الغريب، خاصة ونحن نعلم أن الإنسانية في زمننا هذا ما زالت تعتقد ببعضها وتمارسه، عن ثقة وتصديق، فكم من شخص يطلب منه العراف تغيير اسم طفله لإبعاد المرض عنه، وهذا شاع في قرانا الفلسطينية إلى عهد قريب وهم بذلك يرسخون ذلك المعتقد القديم الذي يرى أن الإنسان يتمثل في هذا الكون باسمه لا بشخصه، فإن غير الاسم تاهت الأرواح المسببة للمرض عن الشخص فتشافي. وإن كان الجاهلي قد حظي بكم من هذه الأساطير باعتبارها معتقدا دينيا راسخا؛ فإن تأثير الشاعر بها في إبداعه سيأخذ أشكالا أخرى لا ترتبط باللاشعور، وبهذا يمكن أن يحمل الشعر الجاهلي النموذج البدئي الأصيل، والأسطورة التي يعيشها ويعتقد بها.

المبحث الثاني: دور الدين والأسطورة في الإبداع الشعري الجاهلي:

1- الديانات والمعتقدات الجاهلية

عندما نتحدث عن الدين والأسطورة عند الجاهليين، يجب أن ننتبه إلى أن ما نسميه اليوم أسطورة كان معتقدا راسخا في أذهانهم، ومن هنا؛ فالدين والأسطورة كلمتان تشكلمان معنى واحدا في دراسة المعتقدات الجاهلية، إذا استثنينا من كان على ديانة سماوية منهم، وينطبق هذا على دراسة تأثير هذه الأساطير في الشعر، و((لهذا وجب على من يتقصى الفن أن يتقصى الدين، وهو قادر على أن يلاحظ شدة ارتباط أحدهما بالآخر على مدى التاريخ... منذ عرف الإنسان حياة الجماعة... وفي هذه الحال يجب أن نمزج الدين بالأسطورة حتى كأنهما حقيقة واحدة، فيكون الفن عدتها أو تكون هي عدته))⁽¹⁾ فبما أن الشعر فعل بشري، فهو مرتبط لا محالة بثقافة الشاعر، ورهن لعوامل مختلفة صنعت هذه الثقافة، وأهمها الدين والمعتقد، ويجب أن يذكر هنا، كيف كان فعل الدين الإسلامي في الشعر العربي، وكيف توجه الشعر إلى خدمة الدعوة الإسلامية، إضافة إلى تغيير كبير في أغراضه وخصائصه الفنية، مقارنة بتلك الخصائص والأغراض التي تميز بها الإبداع الشعري الجاهلي.

تأثر الأدب العربي بالمعتقد والدين، كما تأثرت آداب الأمم الأخرى بمعتقداتها، فليس الأمر حكرا على العرب وحدهم، ومن ذلك ما نجده في إلياذة هوميروس اليونانية، ومهابهارتة الهند، فالدين من أهم دوافع الإبداع، خاصة عند المجتمعات القديمة، التي افتقدت عقيدة سماوية تجيبهم عن كثير من التساؤلات، التي أهمها قضايا الحياة والموت، مما زاد في إبتداعهم للأساطير التي دخلت إبداعهم الشعري، في محاولة جديدة لإشباع رغباتهم عن طريق الفن، فلا يمكن إغفال الدور البارز الذي لعبه المعتقد الجاهلي في عملية الإبداع الشعري، خاصة أن الشعر نفسه قد احتل مكانة كبيرة في نفوس الجاهليين، تكاد تشبه مكانة معتقداتهم الدينية.

اتجهت المعتقدات الدينية عند عرب الجاهلية إلى عبادة الأوثان، ومظاهر الطبيعة بأشكالها المختلفة، فيما عرف بالطوطمية، فأمن العرب أن هناك قوى إلهية خارقة، تكمن وراء مظاهر الطبيعة كالشمس، والقمر، والشجر، والحيوان، والأصنام في مرحلة متأخرة من العصر

(1) زكي، أحمد كمال: الأساطير، ط2، بيروت، دار العودة، 1979م ص138.

الجاهلي.. وقد أخبر القرآن الكريم عن عبادة أهل اليمن للشمس مع ملكة سبأ في قوله تعالى ((وجدتها وقومها يسجدون للشمس من دون الله))⁽¹⁾، ولا غرابة في عبادة الشمس عند هذه الأمم، ((فهي أول الأجرام السماوية التي لفتت أنظار البشر إليها، لتأثيرها المادي في حياة الإنسان والحيوان والنبات، فألهوها وعبدوها وشيدوا لها المعابد وقدموا لها القرابين))⁽²⁾. وقد ذكر الشعراء الجاهليون الشمس كثيرا في أشعارهم، دون أن يرتبط ذلك بذكر عبادتها مباشرة، وكثيرا ما ارتبطت الشمس بالمرأة كما ارتبط بها الغزال، وكثيرا ما وظف الجاهليون الشمس في أشعارهم للدلالة على القوة والعظمة أو الصعوبة، قال أبو ذؤيب الهذلي:

ولو أنني استودعته الشمس لارتقت إليه المنايا عينها ورسولها⁽³⁾

و حظي الغزال الذي أكثر الشعراء من تشبيه المرأة به بمكانة دينية كبيرة عند الجاهليين، يثبت ذلك أن عبد المطلب بن هشام قد وجد تمثالي غزال من ذهب عندما حفر بئر زمزم، وجعل أحدهما صفائح ذهب في باب الكعبة وحفظ الآخر داخلها⁽⁴⁾ ولا تصنع التماثيل أو توضع في الكعبة، إلا إن كانت تمثل معبودات لأصحابها في ذلك الوقت، وبهذا لا بد أن تحمل صور الغزال في الشعر الجاهلي دلالات دينية خاصة، لاسيما صور تشبيهه بالمرأة، التي كانت تشبه بالشمس وتقرن بها.

وبالرغم من وصول اليهودية والمسيحية إلى بعض مناطق العرب، فإن الدكتور شوقي ضيف يبدي تحفظه على إطلاق وصف الموحدين على العرب في ذلك الوقت، فالوثنية غالبية عليهم⁽⁵⁾ ولعل الشعر في العصر الجاهلي خير مثال على ذلك، إذ ذكر الشعراء أوثانهم

(1) سورة النمل، آية: 24.

(2) عبد الرحمن، إبراهيم: التفسير الأسطوري للشعر الجاهلي، مجلة فصول، مجلد 1 عدد 3، 1981م، ص 129.

(3) ديوان الهذليين، ط 1، القاهرة، الدار القومية للطباعة والنشر، 1965م، 33/1.

(4) المسعودي: مروج الذهب، ج 2 ص 103.

(5) ضيف، شوقي: العصر الجاهلي، ص 89.

ومعتقداتهم وأفكارهم الوثنية المختلفة، فذكروا اللات والعزى وهبل، التي عدت الآلهة الرئيسية عندهم، يقول زيد بن عمرو بن نفيل بعد أن ترك عبادة الأوثان:

تركتُ اللاتَ والعزى جميعاً كذلك يفعلُ الجلدُ الصَّبْرُ

فلا العزى أدينُ ولا ابنتيها ولا صنمي بني غنمِ أزورُ

ولا هُبلاً أزورُ وكان رباً لنا في الدهرِ إذ حلُمي صغيرُ⁽¹⁾

وقد اختلطت الثقافة الشرقية مع الثقافة اليونانية، مما شكل فكراً دينياً متشعباً دمج بين الفكر الوثني اليوناني والمعتقدات الشرقية، خاصة بعد بناء مدرسة الأسكندر الأكبر سنة (323 ق.م)⁽²⁾ ويبدو أن هذا الفكر قد طغى على المنطقة بأسرها.

سيطرت العبادة الوثنية على فكر الجاهليين مع عبادة الطبيعة بأشكالها المختلفة، إضافة إلى اعتناق المسيحية واليهودية في بعض المناطق، وهذا يدل على تشتت كبير أخبر عنه المسعودي في قوله: ((فمنهم الموحد المقر بخالقه المصدق بالبعث والنشور،... وكان من العرب من أقر بالخالق وأثبت حدوث العالم، وأقر بالبعث والإعادة، وأنكر الرسل، وعكف على عبادة الأصنام، وهم الذين حكى الله عز وجل قولهم: ((ما نعبدكم إلا ليقربونا إلى الله زلفى))⁽³⁾ وهذا الصنف هم الذين حجوا إلى الأصنام وقصدوها، ونحروا لها البدن ونسكوا لها النسائك، وأحلوا لها وحرّموا. ومنهم من أقر بالخالق وكذب بالرسول والبعث ومال إلى قول أهل الدهر... ومنهم من مال إلى اليهودية والنصرانية، ومنهم المار على عنجهيته الراكب لهجمته. وقد كان صنف من العرب يعبدون الملائكة))⁽⁴⁾ ويبدو أنه يشير في عبارته (المار على عنجهيته الراكب لهجمته)، إلى نوع من العبادات البدائية والأساطير المغرقة في القدم، التي كانت منتشرة عند الجاهليين.

(1) الكلبي، هشام بن محمد: كتاب الأصنام، تحقيق أحمد زكي، ط1، القاهرة، الدار القومية للطباعة والنشر، ص22.

(2) الفيومي، محمد إبراهيم: في الفكر الديني الجاهلي قبل الإسلام، ط1، القاهرة، عالم الكتب، 1979م، ص34.

(3) سورة الزمر، آية: 3.

(4) المسعودي: مروج الذهب، ج2 ص102-103.

2 الأسطورة (الدين) والشعر الجاهلي:

لا تقف الأسطورة عند المعنى اللغوي الذي وصفها بالأباطيل، وهي ليست الخرافة المتداولة بين الناس وفي خيالاتهم، فقد ثبت أن ((الأساطير ليست مجرد حكايات طفولية، أو لا معقولة، وإنما هي تجسيد للحقيقة كما ارتبطت في ذهن الإنسان البدائي، بل كانت الأساطير في كثير من الأحيان وسيلة الإنسان البدائي لتفسير الكون، وفهم مختلف القوى التي تحكمه))⁽¹⁾ فهي تعبير إنساني عما يدور في نفوس أصحابها من أثار شبيهة بتلك الإثارات التي تحدث الشعر، وهي تترجم على أرض الواقع لغة أو رمزا، كما يترجم الشعر على ألسن أصحابه بلغة البشرية التي تتلقاها وتتأثر بها، وهكذا الأسطورة، فعملها يتجاوز الفرد ليؤثر في الجماعة. ولا يعني هذا أن الأسطورة فن بحد ذاتها، ولكنها قريبة دائما من أذهان الشعراء والمبدعين، ويرى الفيلسوف هيردر ((أن الأسطورة كانت سببا في ظهور اللغة، وأن الشعر نشأ كوسيلة للمحافظة على الأسطورة والاحتفاظ بديناميكتها))⁽²⁾ وإن صح افتراض هيردر، فإن الأسطورة تكون أصلا للفن والأدب وبلغتها كان النسيج الأول للشعر.

لقد ربطت دراسات المنهج الأسطوري في دراسة الأدب بين الأسطورة والشعر، دون أن تجعل من الأسطورة فنا بحد ذاتها، وتقول الأستاذة لانجر بهذا الصدد إن ((الأسطورة والحكايات الشعبية والحواديت التي تعتمد على الخوارق والجنات ليست أدبا بحد ذاتها، بل ليست أدبا على الإطلاق وإنما هي خيالات، وبوصفها خيالات فهي المادة الخام الطبيعية للفن))⁽³⁾ لأن الأساطير

(1) سرحان، سمير: التفسير الأسطوري في النقد الأدبي، مجلة فصول، مجلد 1، عدد 3، 1981م، ص 101.

(2) المرجع السابق والصفحة السابقة.

(3) سرحان، سمير: التفسير الأسطوري في النقد الأدبي، ص 102.

((لا تبدع إلا بخيال قوي))⁽¹⁾ كما يرى فيكو، وهذا الأمر نفسه ينطبق على الشعروالتالي يكون مصدر الشعر والأسطورة واحدا، ومن السهل أن تختلط الأسطورة بالشعر فنجد رموزها في تشاياه.

يعتبر ليفي شتروس من أهم الدارسين الذين كان لهم الفضل الكبير في دراسة بنية الأسطورة، ثم استفاد من دراساته نقاد المنهج الأسطوري في دراسة الأدب، وعلاقته بهذه الأساطير. وقد حاول شتراوس مقارنة أساطير كثيرة مشتقة من مجتمعات مختلفة، فوجدها جميعا متشابهة من ناحية المضمون والمعنى⁽²⁾ وقد شملت دراسته حوالي ألف أسطورة من أساطير العالم الجديد، وجد أنها مرتبطة بعضها ببعض، وكلها منشغلة بالأصل والبدائيات التي دخل فيها الإنسان مرحلة الثقافة⁽³⁾ وواضح تشابه هذه الملاحظات مع ملاحظات كارل يونج في قضية اللاشعور الجمعي، وتأثيرها على الإبداع الفني، فربط يونج بين النماذج البدائية الأسطورية والإبداع الفني، كان بمثابة مفتاح لنقاد المنهج الأسطوري في دراسة الشعر، فوجدوا أن ((الشعر والأسطورة ينشآن من الحاجة الإنسانية، ويمثلان نوعا واحدا من البنية الرمزية، حيث إن في كليهما انتصارا للخيال على الواقع أو تجاوزا للواقع المخيف، إلى بناء واقع جديد متوائم مع النفس البشرية وآمالها المشرقة))⁽⁴⁾.

وقد لاحظ ابن طباطبا قبل أن تبدأ كل هذه الدراسات، أن هناك رموزا خاصة في الشعر الجاهلي لا يمكن فهمها إلا إذا فهم ما يدور في خلد أصحابها من فكر، يقول ابن طباطبا: ((وربما خفي عليك مذهبهم في سنن يستعملونها بينهم، في حالات يصفونها في أشعارهم، فلا يمكنك استنباط ماتحت حكاياتهم، ولا تفهم مثلها إلا سماعا، فإذا وقعت على ما أراده، لطف

(1) غزول، فريال: المنهج الأسطوري مقارنا، مجلة فصول، مجلد1، عدد3، 1981، ص108.

(2) الحسن، إحسان محمد: موسوعة علم الاجتماع، ط1، بيروت، الدار العربية للموسوعات، 1999م، ص56.

(3) غزول، فريال: المنهج الأسطوري مقارنا، ص113.

(4) الشورى، مصطفى عبد الشافي: الشعر الجاهلي-تفسير أسطوري، ط1، مصر، الشركة العالمية للنشر،

لونجمان، 1996م، ص83.

موقع ما تسمعه من ذلك))⁽¹⁾، وفي هذا إشارة غير مباشرة، إلى ما نسميه اليوم أساطير مؤثرة في الإبداع الشعري الجاهلي، على شكل رموز لنماذج بدئية أو حتى أساطير مباشرة، وهو بهذا يتوافق مع آراء النقاد في العصر الحديث، حيث يرون أن دراسة الصورة الشعرية لا يمكن أن تعطي تصورا دقيقا عن معناها، إلا إذا ربطت هذه الصورة بمعتقدات دينية وأسطورية بثت في ثيايا الشعر الجاهلي. وعلى هذا قامت كثير من الدراسات النقدية الحديثة لهذا الشعر، مثل دراسة الدكتور نصرت عبد الرحمن: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، ودراسة الدكتور علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، إضافة إلى الدراسات المتميزة للدكتور إحسان الديك، والدكتور أحمد كمال زكي، والدكتور أنور أبو سويلم، وغيرها الكثير من هذه الدراسات التي ساهمت في إبراز تصورات جديدة للإبداع الشعري الجاهلي، تساعد في استيعاب تلك الأفكار الجاهلية التي أحاطت بالشعر، مثل شياطين الشعر والكهانة والسحر.

يستطيع دارس الشعر الجاهلي أن يلاحظ من خلال استقراءه للشعر الجاهلي ثلاثة أشكال لتأثير الأسطورة فيه، تتداخل أحيانا وتتضح أحيانا أخرى، ويمكن إجمالها على النحو التالي:

الأول: أساطير تعبر عنها نماذج بدئية وصلت عن طريق اللاشعور الجمعي كما مر في المبحث السابق.

الثاني: أساطير ومعتقدات يمارسها الناس ويؤمنون بها، وقد وظفها الشعراء لخدمة مواقف معينة في إبداعهم الشعري.

الثالث: أساطير ومعتقدات تدخل في الشعر الجاهلي لتتقل حضورها الفعلي المباشر، باعتبارها معتقدا يؤمن به الشاعر، ولا يعتبر وجود هذا النوع من الأساطير في الشعر توظيفاً، بل نقلاً لموقف ديني معين يمارسه الشاعر، ويصعب تمييز هذا النوع عن النموذج البدائي الذي

(1) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص 49.

وصل عبر اللاوعي الجماعي للشاعر، بسبب بعد الفترة الزمنية بيننا وبين هذه الأساطير والمعتقدات، ولأن هذه المعتقدات في جوهرها أسطورة، كذلك الأساطير القديمة التي وضعت في عصور سبقت العصر الجاهلي بكثير، أو امتداد لها. وبالتالي فهي متشابهة تماما من حيث الشكل والمضمون.

وظف الشعراء كثيرا من المعتقدات والأساطير، التي آمن بها أفراد مجتمعهم في الجاهلية ومارسوا الاعتقاد بها في حياتهم اليومية. ومنها زعمهم إذا امتنعت البقر عن الشرب عند إيرادها الماء أن الجن تصد الثيران عن الماء فتمتنع البقر عن الشرب، فكانوا يضربون الثور ليقترح الماء لأن البقر تتبعه.⁽¹⁾ وقد وظف الأعشى هذا الاعتقاد الغريب في شعره بطريقة تبين أن الشعراء قد بدأوا يرفضون مثل هذه العادات، يقول الأعشى:⁽²⁾

وإني وما كلفتموني وربكم ليعلم من أمسى أعق وأحربا

لكالثور والجنى يضرب ظهره وما ذنبه أن عافت الماء مشربا

وما ذنبه أن عافت الماء باقر وما إن تعاف الماء إلا ليضربا

وكانوا إذا أصاب إبلهم العر كواوا السليم ليدفعه عن السقيم، واستغل النابغة هذه العقيدة الغريبة في شعره رافضا لها بصورة تشبه رفض الأعشى:

وكلفتني ذنب امرئ وتركتة كذي العر يكوى غيره وهو راتع⁽³⁾

وكانوا يعلقون كعب الأرنب على أنفسهم، ويزعمون أنه وقاية من العين والسحر⁽⁴⁾، قال امرؤ القيس موظفا هذا المعتقد لإبداع صورة منفرة لرجل أراد أن يتزوج أخته:⁽¹⁾

(1) الجاحظ: الحيوان، 1/21-22.

(2) الأعشى: الديوان، ص13.

(3) الجاحظ: الحيوان، 1/20.

(4) الفلقشندي: صبح الأعشى، ج1، ص463.

أَيَا هِنْدُ لَا تَنَكِّحِي بُوَهَةً عَلَيْهِ عَقِيقَتُهُ أَحْسَبَا
مُرْسَعَةً بَيْنَ أَرْسَاعِهِ بِهِ عَسَمٌ يَبْتَغِي أَرْثَا
لِيَجْعَلَ فِي كَفِّهِ كَعْبَهَا حِذَارِ الْمَيِّتَةِ أَنْ يَعْطَبَا⁽²⁾

وإذا لسع فيهم إنسان علقوا عليه الحلي من الأساور وغيرها، وتركوه سبعة أيام ويمنع من النوم فيفيق، قال النابغة:

يُسَهِّدُ مِنْ وَقْتِ الْعِشَاءِ سَلِيمَهَا لِحَلِيِّ النِّسَاءِ فِي يَدَيْهِ قَعَاقِعُ⁽³⁾

وزعموا أن المرأة إذا أحببت رجلاً وأحبها، ولم تشق عليه رداءه، ويشق عليها برقعها، فسد حبهما، قال الشاعر سحيم عبد بني الحساس:

فَكَمْ قَدْ شَقَقْنَا مِنْ رِدَاءِ مُحِبِّرٍ وَمِنْ بُرْقَعٍ عَنْ طِفْلَةٍ غَيْرِ عَانِسٍ
إِذَا شُقُّ بَرْدٌ شُقٌّ بِالْبَرْدِ بَرَقِعٍ دَوَالِيكَ حَتَّى كَلَّنَا غَيْرَ لَابِسٍ⁽⁴⁾

ويقولون إن الغلام إذا أضر فرمى سنه في عين الشمس بسبابته وإيهامه، وقال أبليني بها أحسن منها، أمن على أسنانه العوج والفلج والنغل، قال طرفة:

بَدَّلَتْهُ الشَّمْسُ مِنْ مَنَبَتِهِ بَرْدًا أَبْيَضَ مَصْقُولَ الْأَشْرِ⁽⁵⁾

(1) امرؤ القيس: الديوان، ص74.

(2) البوهة: البومة العظيمة وتضرب مثلاً للرجل الضعيف، العقيقة: الشعر الذي يولد به الطفل، الأحسب: من ابيضت جلده من داء ففسد شعره فصار ابيض واحمر، مرسعة: وضع لها الرسع؛ أي التميمة، العسم: ييس في مفصل الرسغ. (3) الفلقشندي: صبح الأعشى، 463/1، النابغة: الديوان، ص80، "يسهد من ليل التمام...".

(4) سحيم عبد بني الحساس: الديوان، تحقيق عبد العزيز المنجي، القاهرة، الدار القومية للطباعة والنشر، 1950م، ص16، وينظر الفلقشندي: صبح الأعشى، 464/1.

(5) الفلقشندي: صبح الأعشى، 464/1.

ولهذا أكثر الشعراء الجاهليون من ربط أسنان معشوقاتهم وأفواههن بالشمس، في كثير من أشعارهم.

تحتاج الأساطير التي دخلت في الإبداع الشعري الجاهلي دون أن يقصد الشاعر توظيفها، إلى بحث وتمحيص حثيث للكشف عن وجودها في هذا الشعر، لأن الشاعر لا يخبر عن استخدامه لها، ولا يربطها بفكرة من أفكاره، إنما يصف تأديته لطقوسها مباشرة، وتظهر لنا الآن كأنها مشهد عادي من مشاهد الحياة الجاهلية، وقد نصفها باللهو واللعب والمغامرات. ومن ذلك ماحدث مع امرئ القيس يوم دارة جلجل الذي ذكره في معلقته، فبعد أن حقق امرؤ القيس مبتغاه من ابنة عمه وصديقاتها على غدير الماء، ذبح لهن ناقته، ذلك الحيوان الطوطم المقدس، صاحب الأهمية الكبيرة في حياة الإنسان الجاهلي، يقول امرؤ القيس: (1)

أَلَا رَبَّ يَوْمٍ لَكَ مِنْهُنَّ صَالِحٌ وَلَا سَيِّمًا يَوْمَ بِدَارَةِ جُلْجُلٍ
وَيَوْمَ عَقَرْتُ لِلْعَذَارَى مَطِيَّتِي فَيَا عَجَبًا مِنْ كُورِهَا الْمُتَحَمَّلِ
فَظَلَّ الْعَذَارَى يَرْتَمِينَ بِلَحْمِهَا وَشَحْمَ كَهْدَابِ الدَّمَقْسِ الْمُفْتَلِّ

تتقل الأساطير القديمة أن أحد أنماط المحرمات تتمثل في كشف الجسد الأنثوي العاري، وأن عقوبة كبيرة تقع على من يفعل ذلك. ومن هذه الأساطير قصة الإلهة (أرتميس) ابنة كبير الآلهة (زيوس) في الأساطير الهيلينية، وخلصتها أن هذه الإلهة اختارت الأحرار مملكة لها، كما اختارت الصيد حرفة، وكانت تجد متعتها في ارتياد الغابات، تحف بها الحوريات من وصيفاتها، وكان أحب الحيوانات إليها أنثى الغزال، فكانت تعاقب كل من يقتلها، وكثيرا ما كن يبلغن أثناء الصيد بحيرة مكشوفة في الغابة تظللها الأشجار الزكية الرائحة، فيسبحن في مياهها العطرة. وكانت أرتميس عذراء لم تتزوج وقد عشقها صياد يدعى (أكتايون)، كان يمتلك مجموعة من الكلاب يخرج بها للصيد، فسمع يوما أصوات الفتيات مع أرتميس يسبحن في الماء، ولم يستطع

(1) امرؤ القيس: الديوان ص 32.

أن يحول بصره عنهن، إلا إن أرتيميس رأته وامتألت عيونها بالغضب، لأنه تجاسر بالنظر إليها، فرفعت يدها، وفي الحال تحول أكتايون إلى وعل بأرجل طويلة نحيلة وقرون متشعبة، وعندما هرب لحقته كلابه وأطبقت عليه ومزقته. وهكذا لقي عقاب الآلهة على فعلته المحرمة، وفي حكاية شعبية ل(تاجوج) السودانية ما يشبه هذه الأسطورة.⁽¹⁾

لقد قام امرؤ القيس مع ابنة عمه (عشيقة) وصديقاتها، بعمل الصيد نفسه وهو يعلم تحريم فعلته هذه، وما يمكن أن يناله من سخط الآلهة بسببها، ولكنه كفر عن هذه الفعلة بذبح الناقة كي يحمي نفسه من أذى يعتقد بفكره الجاهلي أنه سيصيبه نتيجة لهذا العمل المحرم. وذبحه لناقته باعتباره جاهليا، أمر يصعب فهمه وتصديقه، إن لم تكن هذه الناقة قربانا، أو تكفيرا عن ذنبه مع عذارى دارة جلجل، المرادفات لعذارى أرتيميس في الأسطورة الهيلينية. وكان من الصعب على الشراح العرب أن يفهموا صورة رمي اللحم واللهم به من العذارى، فافترضوا أن بعضهن يلقي إلى بعض شواء المطية استطابة⁽²⁾، ولكن إدراك هذه الصورة للعذارى، وهن يلعبن بلحم الناقة، و يلقينه على بعضهن، لا يمكن فهمه إلا إذا كان عملا طقسيا، ارتبط بأسطورة ما في عقائدهم الجاهلية، قد يكون موافقا للإيضاح السابق، أو يحتاج للبحث عن أسباب أخرى، لها دلالات مختلفة في أساطيرهم.

وفي وصف النابغة للمتجردة زوج النعمان مايوحي بعكس وجود هذه الأسطورة، إلا إذا دقق النظر في قراءة الأبيات التي وصفها بها بشكل جلي، يستطرد النابغة كما يبدو في وصف المتجردة وجسدها والناظر إلى هذا الوصف يجده وصفا لامرأة مثال، طالما وصفها الشعراء الجاهليون في أشعارهم، وليس للمتجردة زوج النعمان، ويدعم ذلك أوصاف كثيرة تلازمت معا، يصعب أن تكون لامرأة حقيقية؛ فهي كالكرة التي يسجد لها الغواص، وهي تمثال مرمر مرفوع،

(1) عبد الحكيم، شوقي: موسوعة الفلكلور والأساطير، ص 608.

(2) الزوزني: شرح المعلقات السبع، ص 17.

لا يجد الراهب مفرا من الافتتان بها، ولو سمعت الوعول النافرة من الإنس عذوبة كلامها لنزلت
تستمع إليه، من هذه الأبيات:

صَفْرَاءُ كَالسَّيْرَاءِ أَكْمَلَ خَلَقَهَا	كَالْغُصْنِ فِي غُلُوَائِهِ الْمَتَأَوَّدِ
وَالْبَطْنُ ذُو عَكَنٍ لَطِيفٌ طَيِّبٌ	وَالْإِتْبُ تَنْفُجُهُ بِثَدْيٍ مَقْعَدِ
مَحْطُوطَةٌ الْمَتْنَيْنِ غَيْرُ مُفَاضَةٍ	رِيًّا الرِّوَادِفِ بَضَّةٌ الْمَتَجَرَّدِ
قَامَتْ تَرَاوِي بَيْنَ سَجْفَيِ كَلَّةٍ	كَالشَّمْسِ يَوْمَ طُلُوعِهَا بِالْأَسْعَدِ
أَوْ دُرَّةٍ صَدْفِيَّةٍ غَوَاصِهَا	بَهْجٍ مَتَى يَرَهَا يُهْلَلُ وَيَسْجَدُ
أَوْ دُمِيَّةٍ مِنْ مَرَمَرٍ مَرْفُوعَةٍ	بُنَيْتٍ بِآجَرٍ تُشَادُ وَقَرْمَدِ
سَقَطَ النَّصِيفُ وَلَمْ تُرَدْ إِسْقَاطُهُ	فَتَنَاوَلَتْهُ وَاتَّقَتْنَا بِالْيَدِ
.....	

لَوْ أَنَّهَا عَرَضَتْ لِأَشْمَطِ رَاهِبٍ	عَبْدَ الْإِلَهِ صَرُورَةٍ مُتَعَبِّدِ
لَرَأَى لِبَهْجَتِهَا وَحُسْنَ حَدِيثِهَا	وَلَخَالَهُ رُشْدًا وَإِنْ لَمْ يَرُشِدْ
بِتَكَلُّمٍ لَوْ تَسْتَطِيعُ سَمَاعُهُ	لَدَنَتْ لَهُ أَرْوَى الْهَيْضَابِ الصُّخْدِ ⁽¹⁾

وصف النابغة في هذه الأبيات صورة امرأة مثال، ((تتواتر عند الشعراء وتسير على نسق

واحد، مما يجعل صورة المرأة في الشعر أقرب أن تكون نسخا مكررة من أصل واحد))⁽¹⁾

⁽¹⁾ النابغة الذبياني: الديوان، ص39، صفراء: يريد صفراء من كثرة الطيب، السبراء: ثوب من حرير فيه خيوط، غلوائه: طوله وارتفاعه، المتأود: المنتني من النعمة واللين، الإتب: الثوب، تنفجه: ترفعه، مقعد: قائم منتصب، محطوطة: متناها أملسان مكتنزان، ريّا ممتلئة، المفاضة: الواسعة البطن مليئة الشحم واللحم، البضة: الرطوبة الرخصة، تراوى: تظهر، السجف: السنن الرقيق المشقوق الوسط، الأسعد: برج الحمل. تشاد: ترفع بالشيد، أشمط: خالطه الشيب، راهب: عابد، رنا: أدام النظر، صرورة: لم يتزوج، أروى: الواحدة أروية وهي الأنثى من الوعول، الصخد: الملس.

فكيف يمكن أن يتناول على النعمان بن المنذر، ويصف زوجته بصفات مكشوفة في هذه الأبيات وغيرها من الأبيات في القصيدة نفسها، فيوقع المنخل الإشكري بينه وبين النعمان بسببها ثم يصفح عنه النعمان،⁽²⁾ لولا أن هذه المرأة الموصوفة ليست المتجردة بذاتها، والملاحظ أن النابغة بعد وصفه للمرأة المثال، قال بيته:

سقط النصف ولم ترد إسقاطه فتناولته واتقتنا باليد

لم يجروا النابغة أن يتحدث عن رؤية شيء من جسم المتجردة بعد أن سقط نصيفها، ولكنه وصف رفعها ليدها لتغطية ما ظهر من جسدها، كما رفعت أرتميس يدها في وجه الصياد ليتحول وعلا. وقد كان ينبغي على النابغة أن يبدأ قصته الوصفية للمتجردة بهذا البيت الذي جاء متأخرا، وكان يفترض أن يتحدث عن محاسن رآها عندما سقط النصف مباشرة، ولكنه فضل أن يبعد ذلك تماما، واستحضر صورة الاتقاء باليد، بل نفى عن نفسه أية علاقة مباشرة حقيقية مع هذه المرأة في ثلاثة أبيات متتالية قال فيها:

زَعَمَ الْهَمَامُ بَأَنَّ فَاهَا بَارِدٌ	عَذَّبَ مُقْبَلُهُ شَهِيَّ الْمَوْرِدِ
زَعَمَ الْهَمَامُ وَلَمْ أَذُقْهُ أَنَّهُ	عَذَّبَ إِذَا مَا ذُقْتُهُ قُلْتُ أَرْدَدِ
زَعَمَ الْهَمَامُ وَلَمْ أَذُقْهُ أَنَّهُ	يُشْفَى بِرِيٍّ رَيْقَهَا الْعَطِشُ الصَّدِي ⁽³⁾

وقد أحيطت أخبار المتجردة بهالة عجيبة، تكاد تشبه أخبار تلك المرأة التي أغوت أبا ذؤيب الهذلي وابن عمه من قبله ثم مرساله إليها. لقد كانت المتجردة زوجا لابن عم لها يدعى حلم، فرآها المنذر بن المنذر الملك اللخمي فعشقه، وجلس ذات يوم على شرابه، ومعه حلم وامرأته المتجردة فقال المنذر لحلم: انه لقبيح بالرجل أن يقيم على المرأة زمنا طويلا، حتى لا يبقى في

(1) البطل، علي: الصورة في الشعر العربي ص 69.

(2) الاصفهاني: الأغاني 5/1 وما بعدها.

(3) النابغة الذبياني: الديوان ص 41.

رأسه ولا لحيته شعرة بيضاء إلا عرفتها، فهل لك أن تطلق امرأتك المتجردة، وأطلق امرأتي سلمى، فقال نعم، وحصل المنذر على المتجردة زوجة وبعد أن مات، أصبحت زوجة لابنه النعمان بن المنذر، وبقيت محافظة على جمالها الباهر، حتى أغوت المنخل يشكري، وأقامت معه علاقة كشفها النعمان وقتله، ولم يعرف عنه أحد خبرا فضرب به المثل كما ضرب بالقارظ العنزي⁽¹⁾. فهذه امرأة أخرى تثري الإبداع الشعري، وربما تحمل أخبارها وصورتها في الشعر رموزا ذات أبعاد دينية وطقوس جاهلية يصعب فهمها.

لقد ارتبط الفن بالدين والأسطورة منذ القدم، والناظر إلى الفنون التصويرية من نحت ورسم في فنون الحضارات القديمة لا يمكن أن يرى فصلا بين الفن والدين، فإذا نظرنا إلى الفن المصري القديم لن نفهم شكل تمثال، أو نقش صوري، دون الربط بين ذلك الفن وتلك المعتقدات التي مثلها الفنان بفنه، فعنما ((يصور آلهته وملوكه في أوضاع مهيبية، في صور مخلوقات أسمى من البشر تجلس على عروشها والرعية أمامها تقدم لها آيات الإخلاص))،⁽²⁾ نعرف أن ذلك الفن قد اشتمل على مفاهيم لم تسمح للفنان أن يتخطاها أو يخرج عليها، إلا في أضيق الحدود حتى حدث توافق بين رجال الدين والفن⁽³⁾ والأمر نفسه ينطبق على الشعر الجاهلي باعتباره فنا مثل قيم أصحابه وفكرهم، لكنه نشأ في عصر متأخر قياسا بالعصور الأسطورية الأولى، حيث اختلطت الأديان وارتقت البشرية فبدأ الفن يستقل عن الأساطير شيئا فشيئا حتى مثل نفسه مع وجود رموز عديدة لبقايا الأساطير ورموزها.

أجاب الدكتور نصرت عبد الرحمن في دراسته الصورة الفنية في الشعر الجاهلي عن سؤال طالما حير الدارسين؛ يتمثل في التساؤل عن وجود الشمس كإلهة للجاهليين في الإبداع الشعري الجاهلي، حيث خلا هذا الشعر من أي حديث حول عبادتها في أي مرحلة من المراحل، ويجب الابتعاد هنا عن تداول المقولة التي تشير إلى انقطاع الشعر الذي يذكر الديانات الجاهلية

⁽¹⁾ الاصفهاني: الأغاني، 5/10 وما بعدها.

⁽²⁾ زايد، عبد الحميد: خصائص الفن المصري القديم عالم الفكر، مجلد 8، عدد 4، 1978م، ص 12.

⁽³⁾ زايد، عبد الحميد: خصائص الفن المصري القديم، ص 12.

بعد ظهور الإسلام، فلا يمكن القول إن شعرا قد حفظه الناس وتناقلوه مشافهة، يمكن أن يفقد حلقة كاملة من حلقاته الحساسة، وهذا ما فعله الدكتور نصرت في دراسته فترك هذه المقولة وغيرها من التفسيرات التقليدية، وقام بخطوة جريئة في تفسير الإبداع الشعري الجاهلي، مبينا أثر الرموز الدينية والأسطورية في إبداع هذا الشعر.

وجد الدكتور نصرت عبد الرحمن، أن المرأة التي ذكرها الشعراء الجاهليون، وتغنوا بها، وغالوا في ذكر محاسنها الجسدية، هي رمز للشمس، وليست امرأة حقيقية، حيث ارتبطت صورة المرأة بالشمس، والغزال، والدمية، ويسوق أمثلة عديدة على ذلك⁽¹⁾، منها:

قول النابغة:

أَوْ دُمِيَّةٍ مِنْ مَرْمَرٍ مَرْفُوعَةٍ بُنِيَتْ بِأَجْرِ تُشَادٍ وَقَرَمَدٍ⁽²⁾

وقول الأعشى:

كَدُمِيَّةٍ صُورَ مُحْرَابِهَا بِمَذْهَبٍ فِي مَرْمَرٍ مَائِرٍ⁽³⁾

وقول النابغة:

قَامَتْ تَرَاوِي بَيْنَ سَجْفَيِ كَلَّةٍ كَالشَّمْسِ يَوْمَ طُلُوعِهَا بِالْأَسْعَدِ⁽⁴⁾

ثم يتساءل الدكتور نصرت ((أيقدر الوثني على تشبيه المرأة بما يعبد إن لم يكن للمرأة في الشعر الجاهلي شيء من القداسة؟))⁽⁵⁾، ((أيقوى الشاعر الجاهلي على تشبيه المرأة بمعبودته الشمس إن لم تكن المرأة التي ذكرها في شعره، على غير ما يبدو في ظاهرها، ذات صفة

(1) عبد الرحمن، نصرت: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، ص 110 - 111.

(2) النابغة الذبياني: الديوان، ص 40، مائر: متموج.

(3) الأعشى: الديوان، ص 92.

(4) النابغة الذبياني: الديوان، ص 40.

(5) عبد الرحمن، نصرت: الصورة الفنية، ص 111.

قدسية عنده؟⁽¹⁾ ويرى الدكتور نصرت، أن الغزال الذي كانت تشبه به المرأة كان حيوانا طوطميا مقدسا عند الجاهليين، ويدلل على ذلك بمجموعة من الأخبار التاريخية وأبيات الشعر كقول امرئ القيس:

وماذا عليه إن ذكرتُ أوانيساً كغزلان رملٍ في محاريبِ أقيالٍ

ويعلق بعد ذلك قائلا ((فوجود الغزلان في المحاريب دليل على ارتباط الغزال بالدين الجاهلي))،⁽²⁾ ثم يستعين الدكتور نصرت بالمعاجم اللغوية ليجد أن الغزالة من معاني الشمس، وكذلك يقال للشمس المهابة⁽³⁾، ثم يدلل بأمثلة شعرية على صحة ما توصل إليه، من ذلك تعليقه على أبيات لقيس بن الخطيم:⁽⁴⁾

لعمرة إذ قلبه معجبٌ فأنى بعمرة أنى بها
ليال لنا ودها منصّبٌ إذا الشّوْلُ لَطَّتْ بأذنانها
وراحت حدابير حُدْبَ الظهو ر مُجْتَلَمًا لحم أصلابها
كأن القرنفل والزنجبيل وذاكي العبير بجلبابها
نمتها اليهود إلى قبةٍ دوين السماء بمحرابها

يقول الدكتور نصرت: ((فابن الخطيم يذكر عمرة في زمنين، زمن ماض إذ كان قلبه معجبا بها، وزمن مستقبل إذا يكون فيه حبها مضنيا ويكون هذا الضنى يوم يجد بعمرة البعاد، فتجف ضروع النياق من الجذب، وتهزل أصلابها، وتنوى أسنمتها... وقد رفعها اليهود في محاريبهم إلى قبة دوين السماء... أرايت يوما المرأة يؤدي رحيلها إلى جذب الأرض؟ أم أرايت في كنيس

(1) المرجع السابق ص113.

(2) عبد الرحمن، نصرت: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، ص117.

(3) المرجع السابق ص118.

(4) قيس بن الخطيم: الديوان، تحقيق د. ناصر الدين الأسد، بيروت، دار صادر، 1991، ص134، 135.

اليهود امرأة مرفوعة على المحراب دون قبة السماء ؟ فاليهود كما نعلم يصورون في محاريبهم الشمس لا المرأة، والشمس التي يؤدي رحيلها إلى الجذب لا المرأة.))⁽¹⁾.

وما دامت المرأة عند الجاهلين رمزا للشمس، فهي إذن بارتباطها بالطلل تشكل رمزا خاصا أراده الجاهليون. فهي قد رحلت فأدى رحيلها إلى إفقار الديار، وحتى القصائد غير الطللية فالمرأة فيها تكاد لا تظهر إلا راحلة، فكأن الشعراء قد ربطوا الخصب بالمرأة، فيبقون في الديار إذا بقيت ويرحلون إن رحلت⁽²⁾. ويخلص الدكتور نصرت إلى القول أن سيدة الطلل هي الشمس ربة الجاهليين، فالشمس في رحلة دائمة، تطلع كل صباح، وتغرب كل مساء، وتتحركها تتبدل الفصول الأربعة، ويتغير أديم الأرض من خصب إلى جذب، والشعراء ييكون على الطلل ويتنزلون، أو ييكون على الشمس التي رحلت فأدى رحيلها إلى خراب الديار وإفقارها.⁽³⁾ فإبداع الشاعر الجاهلي بذلك مرتبط بأغراض دينية مباشرة تتمثل في التنزل للشمس، والبحث عنها، وذكر ما حصل بعد غيابها، وهو يريد من حديثه معها أن يطلب العون من إلهته التي يعتقد بقدرتها على الأخذ والعطاء، وإبداع الشاعر إذن يمثل في كثير من الحالات فيضا دينيا، انتهجه الشاعر الكاهن الساحر الذي يحتل مكانة مرموقة في القبيلة والمجتمع الجاهلي ليكون ممثلا لقومه للتوجه إلى الشمس، ومخاطبتها. وقد يكون هذا سببا في إصرار الشاعر الجاهلي على التقيد بالمقدمة الطللية، وذكر المرأة المعشوقة فيها بأسماء مختلفة، مما يرجح أن هذه المقدمات كانت تقليدا دينيا في الأساس، ثم أصبحت فيما بعد تقليدا شعريا عند العرب تراجع شيئا فشيئا، وظهرت مقدمات من نوع آخر تتناسب مع تقاليد الحياة الجديدة في كل عصر، وربما كان رفض الشعراء لها في العصور العباسية، من مثل بشار بن برد، مرتبطا بكونها مقدمات دينية وثنية يقلدها المسلمون، فمن الصعب أن يقاوم هؤلاء الشعراء مبدأ عاما اتبعوه هم أنفسهم.

(1) عبد الرحمن، نصرت: الصورة الفنية، ص121.

(2) عبد الرحمن، نصرت: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، ص128.

(3) المرجع السابق ص131.

ويرى الدكتور نصرت، أن أسماء النساء المختلفة، ترمز إلى صفات للشمس، أو معبودات أخريات على غرارها، فالأسماء التي تبدأ بألم تدل على سيدة الحكمة، وسلمى ترمز للحب العذري والعفة، وسعاد رمز لسيدة الربيع⁽¹⁾، ثم يحاول إثبات ذلك من خلال استقراء بعض القصائد الجاهلية، وليس الغرض هنا مناقشة دقة هذه الرموز والافتراضات، فالدراسات الأدبية لا تحمل استنتاجات ثابتة أوجازمة، ولكن الأساس يبقى واحداً، والرموز الدينية تبقى موجودة في هذا الشعر، وإن كان كشفها صعباً.

ويقدم الدكتور نصرت على هذا الأساس قراءات جديدة لبعض القصائد الجاهلية كقراءته لمعلقة زهير بن أبي سلمى التي قالها في حلول السلام بين عبس وذبيان:

أَمِنْ أَوْفَى دِمْنَةً لَمْ تَكَلِّمْ	بِحَوْمَانَةٍ الدَّرَاجِ فَالْمُتَثَلِّمِ
وَدَارٌ لَهَا بِالرَّقَمَتَيْنِ كَأَنَّهَا	مَرَجِيعُ وَشْمٍ فِي نَوَاشِرِ مَعْصَمِ
بِهَا الْعَيْنُ وَالْأَرَامُ يَمْشِينَ خَلْفَةً	وَأَطْلَاوْهَا يَنْهَضْنَ مِنْ كُلِّ مَجْتَمِ
وَقَفْتُ بِهَا مِنْ بَعْدِ عَشْرِينَ حِجَّةً	فَلَأْيَا عَرَفْتُ الدَّارَ بَعْدَ تَوَهُمِ
أَتَأْفِي سَفْعاً فِي مُعْرَسِ مَرْجَلِ	وَنَوِيًّا كَحَوْضِ الْجَدِّ لَمْ يَتَثَلَّمِ
فَلَمَّا عَرَفْتُ الدَّارَ قُلْتُ لِرَبْعِهَا	أَلَا أَنْعِمَ صَبَاحاً أَيُّهَا الرِّبْعُ وَاسْلَمْ ⁽²⁾

وبعد مجموعة من التساؤلات، يشرح الدكتور نصرت هذه الأبيات، رابطاً بين الإبداع الشعري والمعتقدات الدينية في العصر الجاهلي، فيقول: ((لقد رحلت سيدة الحكمة والخصب ومالكة الدراج والمنتلم والرقمتين، قبل عشرين حجة، منذ أن شبت الحرب بين عبس وذبيان،

⁽¹⁾ عبد الرحمن، نصرت: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، ص 150.

⁽²⁾ زهير بن أبي سلمى: الديوان ص 17، نواشر: عروق، العين: البقر العين، خلفه: يخلف بعضها بعضاً، أطلاع: مفردها طلاء وهو ولد البقرة الوحشية أو الظبية، المعرس: مكان نصب القدور، الجد: البئر القديمة.

فأدى رحيل سيدة الخصب والحكمة إلى إفقار الديار، حتى باتت كأنها الوشوم على المعاصم، وحتى أصبحت مرتعا للغزلان والبقر. إنني لأقف بديارها بعد عشرين حجة، كي أتوسل إليها أن تعود، فقد عاد السلام وإنني لأبحث عن دارها، هأنذا أجدها، فقد كانت تطعم الناس، وها هي ذي الأثافي السود التي كانت تنصب عليها القدور. وكانت تمطر الناس، وها هو ذا النوي الذي كان يحمي الناس من كثرة المطر. يا دار سيدة الحكمة والخصب، عمي صباحا إنني أتمنى السلامة بعودة صاحبتك إليك.))⁽¹⁾

ويتابع الدكتور نصرت تناول بقية المعلقة بربطها بالمعتقد الجاهلي رابطا بين عودة السلام والخصب. وبهذا التناول الجريء نجد أن المعتقد الأسطوري الجاهلي كان محورا رئيسا في دفع عملية الإبداع الشعري الجاهلي، كبقية العوامل المتنوعة التي ساهمت في دفع هذا الإبداع.

وقد لاقت هذه الدراسات في الإبداع الشعري الجاهلي رفضا وانتقادا من كثير من الدارسين والنقاد المتمسكين بالشروح التقليدية القديمة للشعر الجاهلي، والحق أن إغفال الدراسات الحديثة القائمة على أسس النقد الأدبي؛ ليس بالأمر الصائب، إنما الأصل أن يُفاد من الدراسات القديمة والحديثة جنبا إلى جنب، لخدمة الإبداع الشعري الجاهلي واكتشاف أسراره، فيجب أن تكون هذه الدراسات مكملة لبعضها بعضا، لتحقيق الهدف المنشود باعتبارها دراسات أدبية نقدية فاعلة، دون التعصب إلى مذهب أدبي معين، بل يجب أن يتم تناول القضية بنظرة موضوعية، فلا ينظر إلى الشعر الجاهلي بأنه نسج من الأساطير والمعتقدات، وفي الوقت نفسه لا يمكن أن نغفل دور الأسطورة والمعتقد في هذا الشعر، فربما تكون الصورة ((المترسبة في الشعر من الدين القديم، هي من آثار احتذاء الشعراء لنماذج فنية سابقة - لم تصلنا - كانت وثيقة الصلة بهذا الدين، أو بمعنى آخر، لقد تحولت الصورة الدينية إلى قوالب فنية))⁽²⁾ اتبعها الشعراء الجاهليون في

(1) عبد الرحمن، نصرت: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي ص198.

(2) البطل، علي: الصورة الفنية في الشعر العربي، ص 57.

قصائدهم، فكانت هذه الصور التي تعج بالنماذج الأصلية والأساطير الحية، لتساهم في الإبداع الشعري الجاهلي بشكل مباشر.

المبحث الثالث: دور التجربة الصعبة في الإبداع الشعري الجاهلي:

تضمن الشعر العربي بما فيه الشعر الجاهلي، قصائد شعرية متميزة، ارتبطت بالشاعر المبدع بشكل كبير، كتائية الشنفرى ولاميته التي أصبحت لامية العرب، وعينية أبي ذؤيب الهذلي، وبائية أبي تمام، وغيرها من القصائد العربية التي حظيت بالتفرد والتميز، عن بقية القصائد التي نظمها الشاعر نفسه، مما يدفع القارئ إلى البحث عن الأسباب التي كانت وراء ذلك التميز والشهرة، والبحث عن دوافع نظمها المتعلقة بالشاعر.

لقد خاض الشاعر الجاهلي حياة إنسانية تعج بالتجارب المختلفة، التي تأثر بها تأثراً مباشراً عند خوض تجربته الشعرية، فالتجربة الشعرية كثيراً ما تنتج بدفع تجربة صعبة خاضها الشاعر وتأثر بها تأثراً عميقاً، ((فعندما تنتهب نفس الشاعر الآلام، يجد عوضاً عنها تلك اللذة التي يستمتع بها وهو في نشوة الوحي، وفي هذه النشوة يكمن مرض الشاعر ودواؤه، ولا بد أن يعني هذا أنه بسبب تلك الآلام كان الوحي، ومع الوحي كانت النشوة، أي إن المعاناة كانت السبيل إلى الوحي أي الإبداع، وكان الإبداع وسيلة لإخضاع تلك الآلام والتلذذ بها))،⁽¹⁾ وليس المقصود بالتجربة الصعبة تلك التي تحمل الأثر السيء فقط وإنما تشمل أيضاً التجارب الجميلة كالنصر، والعشق، وتحقيق الأمنيات، وقد لا تشكل هذه الأمور تجربة صعبة للشاعر، فربما تحقق نصره بسهولة مطلقة، فلم يترك أحداثاً مؤثرة في وجدانه، لينتج تجربة فنية متكاملة، وليس كل شاعر عشق امرأة كانت معاناته كمعاناة عنتره العبسي، فربما يحصل على غايته بسهولة مطلقة، فيكون إنتاجه الشعري محدوداً حول هذه التجربة، لا يكتب له الديمومة والانتشار، وهذا يعني أن قصيدة مثل لامية العرب، كان لها تجربة صعبة خاضها الشاعر، فأنتج هذه القصيدة المتميزة، التي ذاعت وانتشرت، وحملت في ثناياها ديمومة لم تقلل من شهرتها حتى وقتنا هذا. فكل قصيدة لها تجربة أو حدث مر في حياة الشاعر، ولكن تأثير هذه التجارب مختلف، وبالتالي يختلف الإبداع قوة وتكاملاً حسب هذه التجربة.

وقد يتبادر إلى الذهن أن الشاعر الجاهلي عاش حياة بسيطة وساذجة، لم يحمل خلالها الهموم، ولم يعيش التجارب الصعبة الدافعة إلى إبداع متميز، إنما اقتصر إبداعه على نقل واقعه وحياته البسيطة وبعض تجارب العشق التي خاضها مع النساء، وهذا ظن عار عن الصحة، لأن الشاعر الجاهلي كان يتأثر بأحداث تجعله ((يصوغ تجربة تكشف عن حدث وجداني عقلي، إزاء حقائق الكون والحياة، حدث يتأمل من خلاله في الوجود وأسراره، ويلتصق به وبنفسه، فيه تنشأ مشاعره ومعانيه وتتولد ألفاظه وصيغه وإيقاعاتها، وتتوالى

(1) اسماعيل، عز الدين: التفسير النفسي للأدب، ط1، دار غريب للطباعة، ص21.

تأملاته وأفكاره وعواطفه))،⁽¹⁾ فتجارب الشاعر الجاهلي كثيرة ومتنوعة، منها الصعب المعقد الضخم، ومنها البسيط المتواضع، وكل هذه التجارب ساهمت في دفع إبداعه الشعري كل حسب تأثيرها، وهذا الحال ينطبق على تجارب الشعراء في جميع العصور حتى عصرنا الحديث.

يمكن للباحث أن يميز نوعين من التجارب الدافعة للإبداع في العصر الجاهلي، النوع الأول يتمثل في التجارب العامة التي يعيشها الجاهليون في حياتهم، وتتكرر عند معظم الشعراء، وهي مستمدة من العلاقات الاجتماعية، والممارسات اليومية، بما تتضمنه من حروب ونزاعات، أو تجارب العشق والزواج والغدر، وكل هذه التجارب العامة تدفع الشعراء لنظم الشعر، حسب تأثيرها عليهم. أما النوع الثاني، فيتمثل في تجارب خاصة بالشاعر، مرتبطة به ارتباطا وثيقا، مما أثر في مشاعره، وفي أدوار حياته الرئيسية، وهذا النوع من التجارب ليس متكررا عند عموم الشعراء، وقد يتكرر عند بعضهم، وربما تكون التجربة الخاصة من تجارب النوع الأول، ولكن تأثيرها على الشاعر جاء بشكل أكثر عمقا، وبهذا فقد تتداخل التجارب من النوعين.

ويمكن التعرف على التجارب الصعبة العامة، التي دفعت الشعراء الجاهليين إلى الإبداع من خلال تتبع إحدى المجموعات الشعرية الجاهلية كالأصمعيات أو المفضليات، فكل مفضلية تحمل تجربة شعرية خاضها الشاعر المبدع، ويغلب على تجارب الشعراء في المفضليات أن تكون عامة متكررة عند معظم الشعراء، مع وجود بعض التجارب الخاصة، وعند محاولة حصر هذه التجارب نجد معظمها مستمدة من تجارب الحرب، والغزو، والمخاطر، والمغامرات، واللهو والعشق، التي يخوضها الشاعر مع قبيلته، فإما أن يقوم بوظيفته باعتباره شاعرا، يسجل الأحداث العظيمة، ويفخر بالنصر، ويهجو الأعداء، وإما أن تؤثر فيه هذه التجارب تأثيرا نفسيا مباشرا، فينتج إبداعا شعريا أكثر تميزا وقوة، يقترب من الإبداع المدفوع

(1) ضيف، شوقي: في النقد الأدبي، ط6 القاهرة، دار المعارف ص 144.

بالتجارب الخاصة. ففي المفضلية الأولى نجد تأبط شرا يصف هربه في يوم وقع فيه بكمين مع أصحابه، حيث كنفوا جميعاً ثم دبّروا حيلة بارعة وتمكنوا من الهرب، وفي هذه القصيدة، يظهر دور تجارب المغامرات في دفع الشاعر إلى الإبداع، فقد نجح الشاعر في نقل صورة دقيقة لهذه المغامرة المميزة للشعراء الصعاليك، يقول تأبط شرا: (1)

يا عيدُ مالكَ من شوقٍ وإبراقٍ ومرّ طيفٍ على الأهوال طراقٍ

.....

.....

إني إذا خلّة ضنّت بنائلها وأمسكتُ بضعيف الوصلِ حذاقٍ (2)

نجوتُ منها نجائي من بجيلة إذ ألقيتُ ليلةً خبتِ الرهطُ أرواقي (3)

ليلةً صاحوا وأغروا بي سراعهم بالعيكتين لدى معدى ابنِ براقٍ (4)

كأنما حثّثوا حصاً قوادمه أو أمّ خشفٍ بذى شتّ وطباقٍ (5)

لا شيء أسرع مني ليس ذا عذرٍ وذا جناحٍ بجانب الريدِ خفاقٍ (6)

حتى نجوتُ ولما ينزعوا سلمي بواله من قبيضٍ الشدّ غيداقٍ (1)

(1) المفضل الضبي: المفضليات، ص 27.

(2) أحذاق: متقطع.

(3) بجيلة: القبيلة التي أسرته، الخبت: اللين من الأرض، الرهط: موضع، ألقيت أرواقي: استقرغت مجهودي في العدو.

(4) العيكتان: موضع، معدى: مصدر ميمي أو اسم مكان من عدا يعدو، ابن براق: عمرو صديق تأبط شرا.

(5) حثّثوا: حركوا، الحص: جمع احص وهو ما تتأثر ريشه وتكسر ويريد الظليم وهو ذكر النعام، الخشف: ولد

الظبية، الشث والطباق: نباتان طبيبتا المرعى.

(6) العذر: جمع عذرة ما اقبل من شعر ناصية الغرس، الريد قمم الجبال العالية.

وفي مفضلية أخرى، يصف عبد يغوث بن وقاص الحارثي، تجربته المريعة في وقعة يوم الكلاب الثاني، وهو قائد قومه في هذه المعركة، حيث أسره بنو تميم وأصروا على قتله، وكانوا قد شدوا لسانه لئلا يهجوهم، فلما لم يجد من القتل بدا، طلب إليهم أن يطلقوا لسانه ليذم قومه، وينوح على نفسه، فنظم قصيدة تحولت فيها تجربة الحرب العامة، إلى تجربة أكثر اتصالاً بالشاعر، بعد ما حل به، وقد ذكر في القصيدة قصة أسره، وشد لسانه، وما لقي من هزء نساء تميم به، وأسف على لذائذه الماضية، وفي أبيات هذه القصيدة يتضح دور تجربة الموت في الدفع إلى النظم، سواء أكان الميت قريباً يرثيه الشاعر، أو حتى موت الشاعر نفسه إن اتاحت له الفرصة ليرثي نفسه، وكثيراً ما رثى الشعراء الجاهليون أنفسهم، وهم ينازعون الموت في قصائد شعرية متميزة كما فعل عبد يغوث عندما تم تجهيزه للموت، ومما قاله: (2)

أَلَا لَا تَلُومَانِي كَفَى اللَّوْمَ مَا بَيَا وَمَا لَكُمْ فِي اللَّوْمِ خَيْرٌ وَلَا لِيَا

أَلَمْ تَعْلَمَا أَنَّ الْمَلَامَةَ نَفْعُهَا قَلِيلٌ وَمَا لُومِي أَخِي مِنْ شِمَالِيَا (3)

.....

.....

جَزَى اللَّهُ قَوْمِي بِالْكُلَابِ مَلَامَةً صَرِيحُهُمْ وَالْآخِرِينَ الْمَوَلِيَا (4)

وَلَوْ شِئْتُ نَجَّيْتُ مِنَ الْخَيْلِ نَهْدَةً تَرَى خَلْفَهَا الْخُوَّ الْجِيَادَ تَوَلِيَا (5)

وَلَكِنِّي أَحْمِي ذِمَارَ أَبِيكُمْ وَكَانَ الرَّمَا حُ يَخْتَطِفُنَ الْمُحَامِيَا

أَقُولُ وَقَدْ شَدُّوا لِسَانِي بِنِسْعَةٍ أَمْعَشَرَ تَيْمٍ أَطْلَقُوا عَنْ لِسَانِيَا

(1) الشد القبيض: الجري السريع، الغيداق: الكبير الواسع.

(2) المفضل الضبي: المفضليات ص 155.

(3) الشمال: واحد الشمائل.

(4) صريحهم: خالصهم ومحضهم في النسب، المولي: الحلفاء.

(5) النهدة: انلمرتقة الخلق، الاحوى من الخيل: ما ضرب لونه إلى الخضرة.

أَمْعَشَرَ تَيْمٍ قَدْ مَلَكْتُمْ فَأَسْجَحُوا فَإِنَّ أَخَاكُمْ لَمْ يَكُنْ مِنْ بَوَائِيَا⁽¹⁾

فَإِنْ تَقْتُلُونِي تَقْتُلُوا بِي سَيِّدًا وَإِنْ تُطْلِقُونِي تَحْرُبُونِي بِمَالِيَا

أَحَقًّا عِبَادَ اللَّهِ أَنْ لَسْتُ سَامِعًا نَشِيدَ الرُّعَاءِ الْمَغْرِبِينَ الْمَتَالِيَا⁽²⁾

وَتَضْحَكُ مِنِّي شَيْخَةً عِبْشَمِيَّةً كَأَنْ لَمْ تَرَى قَبْلِي أُسِيرَا يَمَانِيَا

.....

وَقَدْ كُنْتُ نَحَارَ الْجَزُورِ وَمُعْمِلَ آلِ مَطِيٍّ وَأَمْضِي حَيْثُ لَا حَيٍّ مَاضِيَا

ويتضح في هذه الأبيات دور التجربة الصعبة التي خاضها الشاعر في حثه على الإبداع بالرغم من هول الموقف الذي تمثل بالموت المحتم، ولو بقي الشاعر حيا بعد هذه الحرب، لما كانت تجربته الدافعة مؤثرة بهذه الصورة، حتى ولو ذاق طعم الهزيمة، فبالهزيمة يشاطره الهموم أبناء قبيلته جميع، أما في موقف الموت فهو المجابهة الوحيدة. وتجارب الحرب والمغامرة التي كانت سببا في إبداع الشعراء كثيرة في الشعر الجاهلي،⁽³⁾ ولكنها متفاوتة التأثير على الشعراء، وأكثر ما يكون تأثيرها عند الموت والرثاء، وإذا خرجنا عن نطاق المفضليات قليلا، لن نجد أدل على هذا التأثير من قصائد الخنساء في رثاء أخيها، إضافة إلى القصائد التي رثى بها الشعراء أنفسهم، ومن هذه القصائد ما قاله بشر بن أبي خازم يرثي نفسه وهو ينازع الموت بعد إصابته بسهم في أثناء غزوة له، حيث تجمعت في نفسه خواطر

(1) اسجحوا: سهلوا ويسروا، أخاكم: يعني النعمان بن جساس الذي قتلته قبيلة الشاعر من قبيلة بني تميم، لم يكن من بوائيا: لست قاتله.

(2) المتاليات: الإبل التي نتج بعضها وبقي بعض، المعزب: المنتحي بإبله.

(3) ينظر المفضلية رقم 2، 3، 5، 12، 31، 60، 83، 75، 90، 99، 96، 100،

كثيرة بسبب هذه التجربة القاسية، فذكر ابنته، وذكر الموت، وقص الذكريات بمشاعر حزينة صادقة، ومما قاله في هذه القصيدة: (1)

أَسْأَلُهُ عُمِيرَةً عَنْ أَبِيهَا	خِلَالَ الْجَيْشِ تَعْتَرِفُ الرُّكَّابَا
تُؤَمِّلُ أَنْ أَوْوَبَ لَهَا بِنَهَبٍ	وَلَمْ تَعْلَمْ بِأَنَّ السُّهْمَ صَابَا
فَرَجَّيَ الْخَيْرَ وَانْتَظِرِي إِيَّابِي	إِذَا مَا الْقَارِظُ الْعَزَيُّ آبَا
فَمَنْ يَكُ سَائِلًا عَنْ بَيْتِ بَشَرٍ	فَإِنَّ لَهُ بَجْنَبَ الرَّدِّهَ بَابَا
ثَوَى فِي مُلْحَدٍ لَا بَدَّ مِنْهُ	كَفَى بِالْمَوْتِ نَأْيًا وَاعْتِرَابَا
رَهِينَ بَلَى وَكُلُّ فَتَى سَيَبْلَى	فَأَذْرِي الدَّمْعَ وَانْتَحِبِي انْتَحَابَا
فَإِنْ أَهْلَكَ عَمِيرَ فَرَبَ زَحْفٍ	يُشَبِّهُ نَقْعُهُ عَدَوًّا ضَبَابَا
سَمَوْتَ لَهُ لِأُلْبَسَهُ بِزَحْفٍ	كَمَا لَفَّتْ شَامِيَةً سَحَابَا

وتحوي المفضليات الجاهلية العديد من القصائد المتعلقة بتجارب العشق وهجران المحبوبة وفقدائها، والتجارب الزوجية، حيث يخوض الشاعر إحدى هذه التجارب، فيتأثر بأحداثها ويندفع ذلك التأثير إبداعاً شعرياً، تشيع فيه روح الصدق، وإظهار مشاعر المعاناة التي لحقت بالشاعر بسبب هذه التجربة، ومن ذلك ماقاله الشاعر الجميح الأسدي، واصفا تجربته مع امرأته التي نفرت منه وسمعت لرجل من أعدائه حرضها على مضارته، ويصف الجميح جرأتها عليه وعدم وقوفها معه في الشدائد، ويتهمها بأن فقره كان سبباً في نشوزها،

(1) بشر بن أبي خازم: ديوان بشر، تحقيق د. عزّة حسن، ط1، دمشق، مطبوعات مديرية إحياء التراث القديم، 1960، ص24 (القصيدة ليست مفضلية).

ويأمرها بالصبر، ويؤملها بقرب اليسر، وهذه القصيدة تبين مدى تأثير تجارب الحياة الاجتماعية في عملية الإبداع الشعري، ومن هذه الأبيات: (1)

أَمَسْتُ أُمَامَةً صَمْتًا مَا تُكَلِّمُنَا مَجْنُونَةً أُمَ أَحَسْتُ أَهْلَ خَرُوبٍ (2)

مَرَّتْ بِرَاكِبٍ مَلْهُوزٍ فَقَالَ لَهَا ضُرِّيَ الْجَمِيعِ وَمَسِيَّهُ بِتَعْذِيبٍ (3)

.....

لَمَّا رَأَتْ إِبْلِيَّ قَلَّتْ حُلُوبُهَا وَكُلُّ عَامٍ عَلَيْهَا عَامٌ تَجْنِيبِ

.....

فَإِنْ تَقَرَّرِي بِنَا عَيْنًا وَتَخْتَفِضِي فِينَا وَتَتَنَظَّرِي كَرِّيً وَتَغْرِيبي (4)

فَاقْنِي لَعَلَّكَ أَنْ تَحْظِي وَتَحْتَلِي فِي سَحْبِلٍ مِنْ مُسُوكِ الضَّأْنِ مُنْجُوبِ (5)

وخاض المرقش الأصغر تجربة مع معشوقته فاطمة بنت المنذر، أثرت فيه إلى حد العض على إصبعه حتى قطعه، وكانت هذه التجربة دافعا له إلى النظم، ووصف علاقته بفاطمة بما فيها هذه الحادثة، ومفاد القصة، (6) أنه كان على اتصال بفاطمة عن طريق جارية تسهل لهما الأمر وكان له ابن عم يقال له جناب بن عوف، لا يؤثر عليه أحدا، وكان لا يكتمه سرا، فألح عليه أن يخلفه ليلة عند صاحبتة، فأمتنع عليه زمانا ثم أجابه إلى ذلك، وعلمه كيف يصنع إذا دخل عليها، فلما دنا منها عرفته فأنكرته، وأمرت جاريته بإخراجها، فعاد إلى المرقش وأخبره بالأمر مما أثر على المرقش كثيرا، فعرض على إيهامه حتى قطعه، فقال في

(1) الضبي، المفضليات، ص34.

(2) خروب: اسم موضع يسكن فيه أهلها.

(3) ملهوز: وصف للجمل وهو الموسوم في أصل لحيته.

(4) تختفضي: تقيمي، التغريب: الأبعاد في البلاد.

(5) فاقني: احفظي حياءك، السحبِل: العظيم، المسوك: جمع مسك وهو الجلد، المنجوب: الذي دمع بالنجب أي القشر.

(6) ابن قتيبة: الشعر والشعراء ص122.

ذلك قصيدة اختارها صاحب المفضليات، ذكر فيها هذه الحادثة مبينا أثر المحبوبة في قلبه، والذكرى التي تعاوده مما فعل، وذكر الطعائن، وأشار إلى استحيائه من فاطمة بسبب ما فعل، وتمنى لها الخير واستعطفها، وأكد على شدة حبه لها، وبين أثر فراقها على حياته، ومن هذه الأبيات قوله: (1)

أَلَا يَا اسْلَمِي لَا صَرَمَ لِي الْيَوْمَ فَاطِمًا وَلَا أَبَدًا مَادَامَ وَصْلُكَ دَائِمًا

.....

تَرَأَتْ لَنَا يَوْمَ الرَّحِيلِ بَوَارِدٍ وَعَذَبِ الثَّنَا لَمْ يَكُنْ مُتَرَكِمَا (2)

سَقَاهُ حَبِيُّ الْمُزْنِ فِي مُتَهَلِّلٍ مِنْ الشَّمْسِ رَوَّاهُ رَبَابًا سَوَاجِمًا (3)

صَحَا قَلْبُهُ عَنْهَا عَلَى أَنَّ ذِكْرَهُ إِذَا خَطَرَتْ دَارَتْ بِهِ الْأَرْضُ قَائِمًا

تَبَصَّرَ خَلِيلِي هَل تَرَى مِنْ ظِعَانٍ خَرَجْنَ سِرَاعًا وَاقْتَعَدْنَ الْمَقَائِمَا (4)

.....

وَإِنِّي لِأَسْتَحْيِي فُطَيْمَةً جَائِعًا خَمِيصًا وَأَسْتَحْيِي فُطَيْمَةً طَاعِمًا

أَفَاطَمَ إِنَّ الْحَبَّ يَعْفُو عَنِ الْقَلَى وَيُجَشِّمُ ذَا الْعَرَضِ الْكَرِيمِ الْمَجَاشِمَا (5)

.....

(1) المفضل الضبي: المفضليات، ص 244.

(2) الوارد: الطويل، ويريد شعرها.

(3) حبي المزن: ما اقترب من السحاب، في متهلل: في روض متهلل، الرباب: سحاب دون السحاب الأعظم، سواجم: تسكب الماء.

(4) الطعائن: أراد النساء، اقتتن: ركين، المفائم: واحدتها مُفَامٌ وهو الإبل العظيم.

(5) القلى: البغض، يجشم: يكلف على مشقة أي يحمله على ركوب الهول.

أَفَاطَمَ لَوْ أَنَّ النِّسَاءَ بـِـبِلْدَةٍ وَأَنْتِ بِأُخْرَى لَا تَبْعُكِ هَائِمًا

.....

وَأَلَى جَنَابِ حِلْفَةٍ فَأَطَعْتَهُ فَنَفْسُكَ وَلَ اللَّوْمَ إِنْ كُنْتَ لَائِمًا

.....

أَلَمْ تَرَ أَنَّ الْمَرْءَ يَجْذُمُ كَفَّهُ وَيَجْشُمُ مِنْ لَوْمِ الصَّدِيقِ الْمَجَاشِمَا

أَمِنْ حُلْمٍ أَصْبَحْتَ تَتَكُتُ وَاجِمًا وَقَدْ تَعْتَرِي الْأَحْلَامُ مَنْ كَانَ نَائِمًا⁽¹⁾

ويظهر في هذه الأبيات مدى تأثر الشاعر بهذه التجربة الصعبة ومدى ارتباطها بمشاعره، وصدق هذه المشاعر مما أنتج تجربة شعرية مؤثرة، يندمج معها القارئ متعاطفاً مع الشاعر بالرغم مما فعله بعشيقته، فقد برع الشاعر في وصف هذه التجربة التي مثلت نموذجاً عاماً من تجارب الجاهليين الدافعة إلى الإبداع.⁽²⁾

ونجد في المفضليات الجاهلية تجارب أخرى دفعت الشعراء إلى الإبداع كالخصامات المؤدية إلى الهجاء، أو الرد على قصيدة، ويتكرر عندهم الحديث عن تجربة فقدان الشباب والشوق إليه⁽³⁾، وما يحدثه المشيب بهم من ضعف وهجر للنساء والأحباب، بعد أن كانوا يحققون أهدافهم، ويفعلون ما يريدون، وكثيراً ما تدفعهم هذه التجربة إلى وصف الموت، وقد يفضلهم بعضهم على الحياة، وفي هذا النوع من التجارب نجد الشاعر ينظم بمشاعر مهزوزة، تعاني من الألم والحرقنة بسبب ما آلت إليه أحواله، ويتمكن الشعراء في هذه القصائد من إبداع تجربة شعرية متكاملة تنعكس فيها خبرتهم وقدرتهم الشعرية في عديد من الأحيان. نجد مثل هذه التجربة في قصيدة للشاعر الأسود بن يعفر النهشلي، سكب فيها دمه على ذكريات

(1) تتكت: يقال نكت في الأرض إذا جعل يخطط فيها، الواجم: الحزين.

(2) ينظر (تجارب العشق والزوجات...) المفضلية رقم: 6، 9، 10، 16، 17، 18، 21، 28، 34، 39، 45، 59، ...

(3) ينظر المفضلية رقم: 16، 22، 27، 41، 43، 53، 97، 105.

الشباب، ورحب بالموت، وتحدث عن همومه وأرقه، وضرب الأمثلة المؤكدة لحتمية الموت، واستعاد ذكريات الشباب واللهو والصيد، ومن أبيات هذه القصيدة: (1)

نام الخلي وما أحسُّ رُقادي والهَمُّ مُحْتَضِرٌ لَدَيَّ وَسَادِي

من غير ما سَقَمٍ ولكنْ شَفَنِي هَمُّ أَرَاهُ قَدْ أَصَابَ فَوَادِي

ومن الحوادثِ لا أبا لكِ إِنِّي ضُرِبْتُ عَلَيَّ الْأَرْضُ بِالْأَسْدَادِ (2)

.....

.....

إِنَّ الْمَنِيَّةَ وَالْحَتُوفَ كَلَاهِمَا يُوْفِي الْمَخَارِمَ يَرْقُبَانِ سَوَادِي (3)

.....

.....

ماذا أُؤَمِّلُ بَعْدَ آلٍ مُحَرَّقٍ تركوا منازلَهُمْ وبعْدَ إِبَادِ

.....

.....

فإذا النعيمُ وكلُّ ما يُلهى به يوماً يصيرُ إلى بلىٍ ونَفَادِ

.....

.....

إِذَا تَرَيْتَنِي قَدْ بَلَيْتُ وَغَاضَنِي ما نِيلَ مِنْ بَصْرِي وَمِنْ أَجْلَادِي

وعصيتُ أَصْحَابَ الصَّبَابَةِ وَالصَّبَا وَأَطَعْتُ عَاذِلَتِي وَلَانَ قِيَادِي

.....

.....

(1) الضبي، المفضليات، ص216-219.

(2) الأسداد: جمع سد وهو الحاجز بين الشيئين.

(3) يوفي: يعلو، المخارم: جمع مخرم وهو منقطع انف الجبل، سوادي: شخصي.

ولقد لهُوتُ وللشبابِ لُذادَةً بِسُلافةٍ مُزجتَ بماءِ غَوادي

.....

ولقد غدوتُ لِعاذبٍ متناذرٍ أحوى المذانبِ مُؤنقِ الرُّودِ⁽¹⁾

.....

بِمُشمرٍ عتدَ جَهِيزٍ شَدَهُ قيدِ الأوابدِ والرَّهانِ جَوادِ⁽²⁾

تأثر إبداع بعض الشعراء الجاهليين بتجارب من نوع خاص يختلف عن التجارب العامة المتكررة في الشعر الجاهلي، وإن تكررت هذه التجارب عند قلة من الشعراء أو تشابهت في بعض الأحيان، وهذه التجارب تلتقي مع ما أسماه الدكتور مصطفى سويف "التجربة الخصبة" في دراسته للإبداع الشعري⁽³⁾ والمقصود بهذه التجربة عند سويف أن تكون قوية مؤثرة تقوم على توترات عميقة لدى الشاعر، فليس كل تجربة يمر بها تحمل الأثر نفسه والدافعية نفسها، ويرى سويف أن القصائد في هذا النوع من التجارب، تنتج بفعل التقاء تجربتين متشابهتين في نفس الشاعر، الأولى تجربة حصلت معه قديماً، والثانية حصلت عند إنتاج القصيدة التي نظمها الشاعر، ولكن وقع التجربة الأخيرة أيقظ التجربة القديمة في نفس الشاعر، ((ويحدث هنا ما يسميه بعض الشعراء دوامة، تُبعث فيها بعض المواقف الماضية، وتختلط بآثار الموقف الحاضر))⁽⁴⁾ وقد لاحظ سويف من خلال استقراءه إجابات بعض الشعراء في أثناء دراسته

⁽¹⁾العاذب: المكان البعيد، المتناذر: الذي يتناذره الناس لخوفه، المذانب: جمع مذنّب وهو المسيل الصغير من الحرة إلى الوادي، الأحوى: الذي اشتدت خضرته فمال إلى السواد، وأراد النباتات حول المذانب، المؤنق: المعجب.

⁽²⁾ المشمر: الفرس الطويل القوائم، العتد: الذي عنده عدة للجري، جهيز شده: سريع عدوه، الأوابد: الوحوش.

⁽³⁾ سويف، مصطفى: الأسس النفسية للإبداع الفني الشعر خاصة. ص270 وما بعدها.

⁽⁴⁾ سويف، مصطفى: الأسس النفسية للإبداع الفني، ص273.

للإبداع؛ أنه ما من قصيدة أبدعها الشاعر إلا ولها ماضٍ في نفسه،⁽¹⁾ ويمكن أن نلاحظ وجود هذا الماضي في القصيدة، إن كنا على علم بأحداثه في حياة الشاعر الماضية.

تأثر بعض الشعراء الجاهليين بهذا النوع من التجارب في إبداعهم الشعري، وكانت قصائدهم المدفوعة بمثل هذه التجارب، مميزة ببروز العديد من الأحداث المرتبطة بالماضي، وأحداثه، وآثاره النفسية على الشاعر، ويظهر الشاعر في هذا النوع مرتبطاً ((بما يقول ارتباطاً وجدانياً عميقاً، ينبئ عن تفاعله معه وامتزاجه به، وفنائه فيه عقلياً، وفكرياً، وشعورياً)).⁽²⁾ ويمكن ملاحظة ذلك حتى لو لم نجد تفاصيل التجربة القديمة التي أثرت في حياة الشاعر، ثم التقت مع تجربته الجديدة، ويجب التنبيه إلى صعوبة معرفتنا لتجارب الشعراء المعاصرين الماضية، فما بالنّا إذن بالشعراء الجاهليين الذين لا نعلم عن تفاصيل حياتهم، إلا مذكرته لنا كتب التاريخ والأخبار، التي لم تهتم بنقل هذه التفاصيل، إلا ما وجد صدفة بين ثنايا الأخبار.

يبقى الاعتماد إذن على القصائد الجاهلية نفسها، في محاولة رصد تجربتين أثرتا في حياة الشاعر، وتسببتا في دفعه إلى إبداع شعري متميز، فقد تحوي القصائد الشعرية بعض الأخبار والدلالات التي تبين تأثر الشاعر بتجربة قديمة كان لها أثر واضح في حياته، وبالتالي في شعره.

يعد الشاعر الجاهلي عنتره العبسي من الشعراء الجاهليين، الذين عاشوا حياة قاسية مليئة بالتجارب الصعبة والمؤلمة، التي تمس أعماق النفس الإنسانية، وقد امتدت هذه التجارب على جميع مراحل حياته، منذ الطفولة وحتى المشيب، فقد عانى في طفولته، من عقدة العبودية التي مني بها لأنه ولد من أمة حبشية، وطالما عيّربسواده، وسواد أمه وإخوته، وحرّم من ابنة

(1) سويّف، مصطفى: الأسس النفسية للإبداع الفني، ص 271.

(2) أبو الخشب، إبراهيم علي: في محيط النقد الأدبي، ط 1، مصر، دار النهضة العربية / 1978/ ص 177.

عمه زوجة، ونفي وطرده وضرب،⁽¹⁾ وكل هذه التجارب أثرت في شعره بشكل بيّن، حتى إن الأخبار تنقل أن عنتره لم ينطق بالشعر، إلا عندما ساءه رجل من بني عبس بذكر سواد أمه وأخوته وعيّر به بذلك، وبأنه لا يقول الشعر، فرد عليه عنتره ردا مهينا، ونظم إثر ذلك معلفته⁽²⁾، ومع أن في هذا الخبر ما يدل على بعض المبالغة، والتمسك بفكرة النبوغ الشعري المفاجئ، إلا أن فيه ما يدل على معرفة القدماء بدور التجربة الصعبة في عملية الإبداع الشعري.

وقد نظم عنتره العديد من القصائد التي تدور حول هذه التجارب، وحول معاناته من حب ابنة عمه عبلة، وفي قصائده هذه نلمح قوة حضور تجاربه الماضية، ومدى تأثيرها في شعره، حيث كانت تلقي دائما مع تجارب اللحظة التي يعيشها. وعاش عنتره تجربة الغربة المريعة بالنفي تارة، وبالبحث عن مهر ابنة عمه تارة أخرى، وشعر في تلك اللحظات بمرارة الغربة القائلة وهو بعيد عن قومه، وفي هذه اللحظات استعادت أعماق ذاكرته تجارب حياته القاسية، فتمثلت له تجربة الغربة الفعلية التي عاشها بين أبناء قومه، فهو لم يكن يوما إلا غريبا لم يشعر بالانتماء إلى القبيلة أبدا، وما كان قومه يحترمونه إلا عند الحاجة إليه في الحرب والطنن، ثم لا يلقى إلا الإهانة والتحقير. ونتج عن ذلك تحرك الذكريات في نفس عنتره، فالنقت محنة غربته القديمة في قبيلته، مع غربته التي يعيشها منتقلا بين القبائل، فذكر في شعر تلك الفترة غربته وذكر مآسيه الماضية التي لقيها من قومه، يقول في إحدى قصائده: ⁽³⁾

إذا فاضَ دمعي واستَهَلَّ على خدي وجاذبني شوقي إلى العلم السَّعدي⁽⁴⁾

أذكرُ قومي ظلمهم لي وبغيهم وقلةَ إنصافي على القُربِ والبُعدِ

(1) الاصفهاني، الأغاني، 8/244.

(2) ابن قتيبة: الشعر والشعراء ص150.

(3) عنتره العبسي: ديوان عنتره، ص129.

(4) العلم السعدي: جبل في قبيلة الشاعر.

بنيتُ لهم بالسيفِ مجداً مُشيداً فلما تنأهى مجدهم هدموا مجدي
يعيبونَ لوني بالسواد وإنما فعالمهم بالخُبثِ أسودٌ من جُدي
أتحسبُ قيسٌ أننى بعدَ طردهم أخافُ الأعادي أو أذلُّ من الطردِ

وكيف يحلُّ الذلُّ قلبي وصارمي إذا اهتزَّ قلبُ الضدِّ يخفقُ كالرعدِ⁽¹⁾
متى سلَّ في كفى بيومٍ كريهةٍ فلا فرقَ ما بينَ المشايخِ والمردِ
وما الفخر إلا أن تكونَ عمامتي مكوَّرةً الأطرافِ بالصارمِ الهندي
نديميَّ إما غيبتما بعدَ سكرةٍ فلا تذكرا أطلالَ سلمى ولا هندِ
ولا تذكرالي غيرَ خيلٍ مُغيرةٍ ونفعَ غبارِ حالكِ اللونِ مُسودِّ

وريحانتي رُمحي وكاساتُ مجلّسي جماجمُ ساداتِ حراصٍ على المجدِ
قلله دري كم غبارٍ قطعتهُ على ضامرِ الجنينِ مُعتدلِ القدِّ
فواذلُ جيراني إذا غبتُ عنهمُ وطالَ المدى ماذا يلاقون من بعدي

لقد عبر عنثرة في هذه الأبيات عن ألم غربته، وشدة شوقه لقبيلته، ولكنه لم ينس في الوقت نفسه أن يذكر غربته بين قومه وما فعلوا به من ظلم، وقلة إنصاف، بالرغم مما حققه لهم من أمجاد، وهزأ من تعبيرهم له بالسواد وذكرهم بفعالهم الخبيثة، وذكر طردهم له، وعدم تأثير ذلك فيه، وفخر بقوته وبأسه وفروسيته، ونرى في هذه الأبيات تجربة من نوع خاص،

(1) الضد: النظير.

تخرج من أعماق الشاعر، وتشعرنا بعقدة النقص التي سببها موقف قبيلته منه بسبب لونه الأسود، وحاول عنتره أن يتغلب عليها في شعره وفنه، فأكثر من الفخر بنفسه وذكر خصاله الحميدة، وكانت هذه التجربة سببا مباشرا في دفع إبداعه الشعري، ولا ننسى هنا علاقته مع ابنة عمه عبله التي زادت من هذه المعاناة بشكل دائم، ولهذا كان لشعر عنتره نكهة خاصة، ارتبطت بذكر هذه الموضوعات من جهة، والإكثار من الفخر وذكر بطولته وشجاعته في الحرب من جهة أخرى، تعويضا عن شعوره بالنقص بسبب نظرة قومه السيئة. وربما يتوافق وضع عنتره مع الرأي الذي يرى أن ((الإبداع الفني يقتضي أن يكون الفنان تعيشا كثير المعاناة، عصائيا على حافة الجنون))⁽¹⁾

اختلف الشنفرى شاعر الصعاليك مع قبيلته كما اختلف عنتره، ولكن خلافه كان لأسباب مختلفة، وقد تضاربت الروايات حول الأسباب الحقيقية لهذا الخلاف، ومن هذه الروايات ما يشير إلى أنه عاش مع بني سلامان بن مفرج بن الأزدي، كأسير فداء وهو فتى صغير، دون أن يعلم ذلك، معتقدا أنه ابن للرجل الذي مكث في بيته، فطلب يوما من ابنة ذلك الرجل وهو يعتقد أنها أخته؛ أن تغسل له رأسه، فأنكرت أن يكون أخاها ولطمته، ثم عرف حقيقة الأمر، وتوعد بالانتقام.⁽²⁾ ويرى الدكتور شوقي ضيف أن أقرب الروايات التي تفسر سبب خلافه مع قبيلة الازد أنهم قتلوا أباه فتحولت أمه عنهم، وسكنت في قبيلة بني فهم.⁽³⁾ ومهما كان سبب الخلاف فقد ترك في أعماق الشنفرى كرها شديدا لظلم البشر، الذي تمثل في استعباده أو قتل أبيه من قبل أبناء قبيلته؛ فاتجه إلى حياة الصعلكة محاولا البحث عن مجتمع آخر يجد فيه الصفات المثالية التي طالما تحدث عنها في أشعاره.

لقد خاض الشنفرى تجربة الصعلكة وعكس كل مظاهرها، في أشعاره التي نظمها في تلك الفترة، وعلى الرغم من انتصار الشنفرى للصعلكة والصعاليك، إلا أنه في قرارة نفسه

(1) السمرة، محمود: النقد الأدبي والإبداع في الشعر، ط1، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر/1979/ص57.

(2) الاصفهاني، الأغاني، 185/10.

(3) ضيف، شوقي، العصر الجاهلي، ص379.

كان يعي الأسباب التي دفعته إليها، وكان يستعيد تجاربه الماضية القاسية، فيندفع إلى نظم شعري تلقى فيه تلك التجارب مع تجربة الصلابة التي يحاول من خلالها نشر إنسانيته ومبادئه الخلقية التي يتمنى نشرها بين الناس. ولعل لاميته الشهيرة خير مثال على تجربته هذه فقد بدأها بإعلان الخروج على قومه الظلمة، ثم أطلق عنان شعره ليصور حياته الجديدة بما تتضمنه من صفات حسنة، يحمل الناس على التحلي بها. فقد دفعت تجربة الشنفرى قريحته إلى إبداع فني متميز، تمثل في إنتاج تجربة شعرية، كتب لها الشهرة والأزلية إلى يومنا هذا، يقول الشنفرى: ⁽¹⁾

أقيموا بني أمي صدور مطيكم فإني إلى قوم سواكم لأميل

.....

وفي الأرض منأى للكريم عن الأذى وفيها لمن خاف القلى متعزلاً

لعمرك ما بالأرض ضيقٌ على امرئ سرى راغباً أو راهباً وهو يعقل

وإن مدت الأيدي إلى الزاد لم أكن بأعجلهم إذ أجشعُ القوم أعجل

.....

ولستُ بمهيفٍ يُعشي سوامه مجدعةً سقبانها وهي بهل⁽²⁾

.....

ولا خالف دارية متغزل يروح ويغدو داهناً يتكحل⁽³⁾

(1) الشنفرى: لامية العرب، شرحها وحققها د محمد بديع شريف، بيروت، دار ومكتبة الحياة، 1964، ص27.

(2) المهيف: الذي لم يظماً بسرعة وينطلق بابله إلى المناطق النائية، يعشي: يعود مساءً، سوائمه: جمع سائمة وهي الإبل، مجدعة: ضعيفة وهزيلة، سقبان: جمع سقب وهو ولد الناقة.

(3) الخالف: المتخلف عن الفضل، الداري: الذي لا يباين منزله

طريدُ جنَاياتٍ تَيَاسَرْنَ لَحْمَهُ عَقِيرَتُهُ لَأَيَّهَا حُمٌّ أَوَّلُ⁽¹⁾

.....

.....

وإِلْفُ هُمُومٍ مَا تَزَالُ تَعُودُهُ عِيَاداً كَحَمَى الرَّبْعِ أَوْ هِيَ أَثْقَلُ

.....

.....

وَلَيْلَةُ نَحْسٍ يَصْطَلِي الْقَوْسَ رَبُّهَا وَأَقْطَعُهُ اللَّاتِي بِهَا يَتَبَلُّ

دَعَسْتُ عَلَى غَطَشٍ وَبَغْشٍ وَصَحْبَتِي سَعَارٌ وَإِرْزِيزٌ وَوَجَرٌ وَأَفْكَلُ⁽²⁾

فَأَيَّمْتُ نِسْوَاناً وَأَيَّمْتُ إِدَّةً وَعَدْتُ كَمَا أَبْدَأْتُ وَاللَّيْلُ أَيْلُ

.....

.....

وَضَافٍ إِذَا هَبَتْ لَهُ الرِّيحُ طَيَّرَتْ لِبَائِدٍ عَنْ أُعْطَافِهِ مَا تَرْجُلُ

بَعِيدٌ بِمَسِّ الدُّهْنِ وَالْفَلِي عَهْدُهُ لَهُ عَبَسٌ عَافٍ مِنَ الْغَسْلِ مُحُولُ

وهذه أبيات قليلة من لامية الشنفرى، تبين تأرجح الشاعر بين تجارب الماضي وتجارب الحاضر الذي يريده، فقد أعلن مغادرة أولئك القوم، وبحث عن قوم آخرين يجد فيهم الصفات التي عشقها وفخر بالتحلي بها، ورغم كل هذا فهو عاجز عن نسيان الماضي، الذي يكدر صفوه دائماً، فقد تذكر المخاطر التي تحيط به من قومه، وغيرهم من المنتقمين الذين يريدون رأسه، ثم عاد ووصف معاركه وقوته، وجعل بين كل ذلك حضوراً واضحاً لحياة الشاعر الصلوك وصعوبتها، فلا يغيب عن لاميته ذلك التأرجح بين تجربة الماضي وتجربة الحاضر، فالقصيدة ((تبدأ في نفس الشاعر، عندما يحس بالاهتزاز وعدم الاتزان أمام موقف،

(1) تياسرن: تفاسمن، العقير: النفس أو الجثة للميت، حم: قدر وكتب.

(2) الغطش: الظلام، البغش: المطر الخفيف، السعار: الجوع الشديد، الإرزيز: البرد القارس، الوجر: الخوف، الأفكل: الرعدة.

أو فكرة معينة، أو ذكرى، وقد تتجمع عند ذاك في وعيه الذكريات القديمة، والخبرات الكثيرة، فتشعل من وجدانه وتنشط من إيقاعه، وتبلور من أفكاره إلى المدى الذي يجد نفسه أمام خبرة جديدة لا تكتمل دائرتها إلا بغنائها⁽¹⁾

وكان لطرفة بن العبد تجربة مؤلمة مع قبيلته وهو طفل صغير، ساهمت في إيداعه الشعري بشكل جلي، وكانت هذه التجربة تخرج من أعماق طرفه، كلما مر بتجربة أخرى مشابهة تشعره بالظلم والقهر، وتتمثل تجربة طرفه الأساسية في موت أبيه وهو طفل صغير، وحرمان أعمامه له من ميراثه ظلما، حتى عاش مع أمه عيشة فقر وبؤس وذل،⁽²⁾ مما دفعه إلى كره قبيلته حتى صار جريئا على هجاء قومه وهجاء غيرهم⁽³⁾ فضايقوا به ذرعا، وطرده لتمرده وسوء خلقه، كما اعترف في معلقته: ⁽⁴⁾

وما زالَ تَشْرَابِي الخُمُورَ وَلَذَّتِي وبيعي وإنفاقي طريقي ومُتَلَدِي

إلى أن تحامنتي العشيرةُ كُلُّهَا وأُفردتُ إفرادَ البعيرِ المُعْبَدِ

ولا تفارق طرفه ذكرى التجربة القديمة التي عاشها وهو طفل، فلا ينسى أن يذكر ظلم الأهل والأقارب في معلقته وهو في خضم الحديث عن حكمه وآرائه: ⁽⁵⁾

وظلُّمُ نَوي القُربى أَشَدُّ مَضَاضَةً على المرءِ من وقع الحسام المهندِ

فقد دفعته تجربة الطفولة إلى قول هذه الحكمة الصادقة، التي تمثلها الناس على مدار الأزمنة، ودفعته تجربته أيضا إلى نظمها شعرا صريحا وجهه إلى قومه حقدا وعتابا: ⁽⁶⁾

(1) د. حنورة، مصري عبد الحميد: علم نفس الأدب، ط1، القاهرة، دار غريب للطباعة والنشر، ص211.

(2) الزوزني: شرح المعلقات السبع، ص61.

(3) ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ص103.

(4) طرفه بن العبد: الديوان، ص45.

(5) المصدر السابق، ص51 المرجع السابق ص94.

(6) المصدر السابق الديوان ص59.

ما تنتظرون بحقَّ وردة فيكمُ صغر البنون ورهطُ وردة غيبُ
قد يبعثُ الأمرَ العظيمَ صغيرُهُ حتى تظلَّ له الدماءُ تصبُّبُ
والظلمُ فرَّقَ بين حيَّي وائلٍ بكر تساقبها المنايا تغلبُ
والصدقُ يألُفه اللبيبُ المرتجى والكذبُ يألُفه الدنيُّ الأخيبُ

أبدع طرفة بن العبد شعرا صادقا متميزا، ارتبط بتجاربه التي عاشها، ومن خلال هذه التجارب يمكن تفسير الطريقة التي تناول فيها طرفة بعض موضوعاته الشعرية، فإذا نظرنا إلى معلقته وجدناه يكثر من الفخر والاعتداد بالنفس، محاولا تحقيق القوة التي كان يتمناها ليأخذ حقه من أعمامه:

وإن شئتُ لم تُرَقِّلْ وإنْ شئتُ أُرَقِّلْتُ مخافةً ملويٍّ من القدِّ مُحصِدِ
وإنْ شئتُ سامى واسطِ الكورِ رأسها وعامتُ بضبعيها نجاءَ الخَفِيدِ
إذا القومُ قالوا من فتى خِلْتُ أنني غَيتُ فلمْ أكسل ولم أَتَبَدِّ
ولستُ بحلالِ التلاعِ مخافةً ولكنْ متى يسترفِدِ القومُ أُرَفِدِ
وإنْ يَلْتَقِ الحيُّ الجميعُ تلاقني إلى ذُرْوَةِ البيتِ الشريفِ المُصمِّدِ⁽¹⁾

يكرر طرفة عبارة " إن شئت " مرتين، محاولا تعويض نفسه عقدة الضعف التي شعر بها صغيرا، ثم فخر بنفسه مظهرا تميزه وتفوقه على غيره، ثم انه دعا في معلقته إلى التلذذ بالحياة وعدم إضاعة اللهو والمتعة: ⁽²⁾

⁽¹⁾ طرفة بن العبد: الديوان، ص 41، ملوي: أي سوط، القد: الجلد، الخفيد: ذكر النعام، عامت: سبحت، الضبع: العضد.

⁽²⁾ المصدر السابق ص 46.

فإن كنت لا تستطيع دفع منيتي فدعني أبادرُها بما ملكت يدي

ويبين قوله هذا اندفاعه إلى تعويض نفسه عن الحرمان، والفقر، والألم الذي عاشه صغيراً، وفي هذا ما يثبت أن تجربته الصعبة كانت دافعا رئيسا لإبداعه الشعري المتميز.

ارتبط الإبداع الشعري الجاهلي، بكثير من التجارب الصعبة، التي شكلت دوامة التقت فيها الأحداث القديمة مع الحديثة في نفس الشاعر، ودفعته إلى إبداع حظي بمكانة مرموقة. وقد اعترف امرؤ القيس، أشعر شعراء الجاهلية، بتأثير التجارب الماضية والحاضرة في حياته، فقال عندما سمع خبر مقتل أبيه: ((ضيعني صغيراً وحملني دمه كبيراً))،⁽¹⁾ وعاش امرؤ القيس بعد مقتل أبيه مستمرا في البحث عن ثأره، ينظم الأشعار مدفوعا بتأثير هذه الدوامة من الأحداث والتجارب. وهذا حال كثير من الشعراء في العصر الجاهلي، حيث قادتهم تجاربهم الصعبة إلى أرقى أنواع الإبداع الفني، وحتى القصائد البسيطة والمقطوعات القصيرة، لا تحدث للشاعر إلا إن لاقته تجربة ما، ((ولا بد للشاعر في أثناء ذلك كله من أن يضغط على نفسه وعقله، حتى يستخرج منهما الأحاسيس والأفكار الحبيسة، وحتى تتبض تجربته بالحياة، ولا بد أن يعاني فيها من حين تخلقها في قلبه إلى حين اكتمالها))⁽²⁾ ولا يعني هذا كله أن الشاعر محكوم بهذه التجارب بشكل مطلق، فمهما ((يكن من أمر استغراق الفنان في توضيح تجربته الشعورية بالفن، ومهما يكن من أمر العادات المصاحبة لهذا التوضيح، فإنه يقبل على إبداع أثره الفني وهو على وعي كامل بما يقوم به في هذا السبيل، ولا يمكن القول أنه يندفع إليه مسخرا بقوى خارجية))،⁽³⁾ فالشاعر أو الفنان مميز عن بقية الناس، بقدرته وموهبته القادرة على تحويل التجارب التي يعيشها، إلى تجارب فنية شعرية إبداعية، يقبل عليها المتلقي مشاركا فيها عن طريق الفن.

(1) ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ص 51.

(2) د. ضيف، شوقي: في النقد الأدبي، ص 143.

(3) د. يونس، عبد الحميد: الأسس الفنية للنقد الأدبي، ط2، القاهرة، دار المعارف، 1966، ص 105

الفصل الثالث

التلقي في الشعر الجاهلي

المبحث الأول: دور المتلقي الجاهلي في عملية الإبداع.

المبحث الثاني: صلة المتلقي بالمبدع.

المبحث الثالث: دور المتلقي في تحديد موضوعات القصيدة الجاهلية.

المبحث الرابع: غنائية الشعر الجاهلي والتلقي.

المبحث الأول: دور المتلقي الجاهلي في عملية الإبداع:

يعتبر وجود المتلقي سواء أكان قارئاً، أم سامعاً، أساسياً في عملية الإبداع الفني عامة، والشعري خاصة. وهذا بيّن في فنون جميع الحضارات الإنسانية، حيث قامت هذه الفنون لإنشاء علاقة مع الجمهور كما هو الحال في فن المسرح الإغريقي، وقد اشتملت الكثير من اللوحات الفنية المنقوشة القديمة - كالفن الفرعوني - على صور تمثل الجمهور وعامة الناس. وارتبطت الفنون الشعرية بالإنشاد الجماعي، في جميع الحضارات، فالفنان لا يبدع من أجل نفسه، إنما يبدع من أجل متلق يعي هذا الإبداع ويفهمه، ويتواصل معه، فلولا وجود المتلقي لما وجد أي إبداع أدبي فني، وهذا الوجود وحده، يمثل دوراً فاعلاً في عملية الإبداع.

لقد ناقش الدكتور سويف في محاولته المتميزة لتفسير الإبداع الفني، دور المجتمع المتلقي وعلاقته مع الشاعر في الإنتاج الأدبي، من خلال المنهج النفسي في دراسة الأدب، ومع أن سويف لم يستخدم لفظة المتلقي في معالجته، إلا أن حديثه عن المجتمع، والشاعر، والأنما والآخرين، كان ناجحاً في إظهار علاقة المتلقي بالمبدع من حيث دفعه إلى الإبداع الشعري، واعتبر سويف أن منشأ عملية الإبداع الفني، أساسه العلاقة بين أنا الشاعر والآخرين، أي المجتمع الذي حدده بالنحن عندما يكون الشاعر على وفاق معه، ومن خلال العلاقة بين الأنما والآخرين، يمكن اندفاع الإبداع حيث ((أن حالة النحن قد تتصدع، فينجم خلاف عميق بيننا وبين أفراد الجماعة التي نتكامل معها، وعندئذ يتحول الموقف إلى أنا والآخرين، بدلا من النحن))⁽¹⁾ ويرى سويف ((أن حركة العبقرى تبدأ من حدوث هذا الصدع في النحن، ويحدث هذا الصدع توترا عاما في الشخصية، يعمل على دفعها دائما، وتتجه محاولة العبقرى إلى تغيير الحواجز لا إلى تحطيمها))⁽²⁾ أي أن المبدع يحاول إعادة التوازن مع مجتمعه المتلقي، وتضييق فجوة الخلاف معه، لأن عدم الاستقرار وما يحصل مع المبدع ((مرجعه إلى بروز الصدع، وازدياد شعور الشخص بالحاجة إلى النحن))⁽³⁾ مما يدفعه إلى الإبداع كوسيلة لإنهاء ذلك الصدع، وبالتالي يكون المتلقي، أو المجتمع عند سويف، أساسا في دفع الشاعر إلى الإبداع الفني، وليس بالضرورة كما يرى سويف ((وجود مرحلة سابقة على مرحلة التصدع هذه، كان الشاعر فيها شخصا متكاملا مع مجتمعه))⁽⁴⁾ فربما تكون علاقة الشاعر جيدة ومستقرة قبل حدوث مرحلة التصدع والخلاف، أو تكون سيئة أصلا قبل تعمق الخلاف، و الخلاصة أن هذا الصدع، وهذه العلاقة مع المجتمع المتلقي، تدفع الشاعر إلى الإبداع للوصول إلى معادلة تصالح مع المتلقي.

لقد حتم النظام القبلي على الشاعر، أن لا يقتنع بذاته دون أن يكون هناك توافق بينه وبين قبيلته، فيتم له بذلك تحقيق النحن، ضمن نظام قبلي منظم، يكون فيه الشاعر لسان حال القبيلة

(1) سويف، مصطفى: الأسس النفسية للإبداع الفني، ص123.

(2) سويف، مصطفى: الأسس النفسية للإبداع الفني، ص127.

(3) المرجع السابق: ص131.

(4) المرجع السابق والصفحة السابقة.

التي تفرح به وتحنفل، وتقدم لها القبائل التهاني والتبريكات بمجرد نبوغه، فهو ينظم متوجهاً إليهم إما مادحا، أو مفتخرا، أو مدافعا، فانطبقت بهذا نظرة الدكتور سوييف، على كثير من الحالات عند المبدع الجاهلي، حيث كان الصدع بين الشاعر والقبيلة، سببا مباشرا في دفع كثير من الشعراء إلى الإبداع، محاولين تغيير الواقع الأليم الذي يعيشونه، والوصول إلى حالة الاستقرار مع أبناء مجتمعهم، ولعل عنتره العبسي خير مثال على هذه الحالة، فقد مثلت تجربته الصعبة، التي مر الحديث عنها سابقا، صدعا قويا مع النحن، بسبب تلك النظرة وتلك المعاملة التي حظي بها، حتى إن نظمه لمعلقته، كان نتيجة لسبه من أحد أبناء قبيلته⁽¹⁾، ومع هذا نجد عنتره مصرا على التمسك بالقبيلة، محاولا إنهاء الخلاف معهم، بالرغم من إيمانه بظلمهم له، وكان دافعه وراء ذلك حبه لعبلة، فحاول إرضاء قومه، والدفاع عنهم بالرغم من كرهه لهم، يقول عنتره:⁽²⁾

وَلَوْلَا حُبُّ عِبْلَةَ فِي فُؤَادِي مُقِيمٌ مَا رَعَيْتُ لَهُمْ جَمَالَا
عَتَبْتُ الدَّهْرَ كَيْفَ يُذِلُّ مِثْلِي وَلِي عَزَمٌ أَقْدُّ بِهِ الْجَبَالَا

فكانت هذه العلاقة بين عنتره وبين وقومه، دافعا له للإبداع، وإخراج عواطفه المتأججة، في أشعار رائعة، برزت فيها ملامح ذلك الصدع القوي، والصراع الداخلي، الذي امتزج فيه الحقد والحب معا، حيث دفعه المتلقي إلى إبداع يهدف منه عنتره إرضاء قومه، والوصول إلى معادلة، تتيح له الزواج من عبلة، إن استطاع إقناع مجتمعه المتلقي، بمكانته وقدرته وبطولاته، التي كان يتغنى بها في أشعاره، يقول عنتره:⁽³⁾

سَلِي يَا ابْنَةَ الْعَبْسِيِّ رُمَحِي وَصَارِمِي وَمَا فَعَلَا فِي يَوْمِ حَرْبِ الْأَعَاجِمِ

.....

.....

(1) ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ص 150.

(2) عنتره العبسي: الديوان، ص 203.

(3) المصدر السابق: ص 211.

وَكَمْ فَارِسٍ يَا عَيْلَ غَادَرْتُ ثَاوِيًا يَعْضُ عَلَى كَفِّهِ عَضَّةً نَادِمَ

.....

أَحَبُّ بَنِي عَيْسٍ وَلَوْ هَدَرُوا دَمِي لِأَجْلِكَ يَا بِنْتَ السَّرَّاءِ الْأَكَارِمِ

وَأَحْمَلُ ثِقَلِ الضَّيِّمِ وَالضَّيِّمُ جَائِرٌ وَأُظْهِرُ أَنِّي ظَالِمٌ وَابْنُ ظَالِمِ

يصر عنتره على تمسكه بقومه بالرغم من كل شيء، وهذا التمسك شبيه بتمسك طرفة بن العبد، بالرغم من خلافاته معهم أيضا، فقد أشار طرفة بطريقة المذنب إلى أخطائه، ومعاقبتهم له في قوله:

وما زال تشرابي الخمر ولذتي وبيعي وانفاقي طريفي ومُتَلَدِي

إلى أن تحامنتي العشيرة كلها وأفردت إفرادَ البعير المعبَّد⁽¹⁾

فأبياته السابقة تبدو محاولة منه، للاعتراف بذنوبه، ومحاولة مصالحة القبيلة، بعد الصدع الذي نشأ بينهما.

ونلاحظ في مثل هذه الحالات، أن نظم الشاعر أكثر توجهاً للمتلقى، فهو الدافع الرئيس وراء إبداع الشاعر وحثه على النظم، مما يثبت أهمية المتلقي في الدفع المباشر لعملية الإبداع.

ولا يقتصر دور المتلقي، على دفع المبدع للنظم، أو تذوق الأعمال الشعرية، إنما يشارك الشاعر في عملية الإبداع الشعري، عن طريق فك مغالق النص وفهمه العميق، ثم سد الفراغات التي أوجدها الشاعر في نصه، بطرق عدة، كدفع القارئ إلى التأويل، والبحث عن الرموز، وفهم مقاصد الأساليب البلاغية المختلفة، التي يتضمنها النص الشعري.

(1) طرفة بن العبد: الديوان ص45.

فرض المتلقي على المبدع في جميع العصور، أن يتقيد بموازين خاصة في نصه، تحكم إبداعه وتوجهه الوجهة التي يريد بها ((أي أن الشاعر محكوم برقابة العقل القارئ لنصه، هذه الرقابة تنشد حسن القول، كي لا يصد العقل عنه أو يرفضه))⁽¹⁾ وهذا يدفع المبدع إلى وضع ما أسمته نظرية التلقي بالقارئ الضمني، في عمله الشعري في أثناء النظم، وهذا يشكل نوعاً آخر من أنواع مشاركة المتلقي في الإبداع الشعري، فوجود القارئ الضمني الممثل لذوق المتلقي الحقيقي في نص المبدع، فارضاً شروطه المتنوعة، لا يقل شأنًا عن الدور الذي يلعبه المبدع نفسه في عملية الإبداع، وبهذه المشاركة يتسع دور المتلقي في هذه العملية لينافس دور الشاعر المبدع. وقد تنبه ابن طباطبا العلوي إلى دور المتلقي الفاعل عندما قال: ((وعيار الشعر أن يورد على الفهم الثاقب، فما قبله واصطفاه فهو واف، وما مَجَّه ونفاه فهو ناقص))⁽²⁾.

ولا يقل دور المتلقي الجاهلي شأنًا عن دور أي متلق في العصور اللاحقة، وحتى عصرنا الحالي الذي ظهرت فيه نظرية التلقي، باعتبارها علماً يهتم بالمتلقي ودوره في العملية الإبداعية، إذ ليس وجود هذه النظرية من أوجد التلقي بحد ذاته، إنما تساعد نظرية التلقي على فهم دور متلقي العمل الأدبي في أي عصر من العصور، أو مجتمع من المجتمعات، ولا بد من الإقرار بأن المتلقي الجاهلي، كان على درجة كبيرة من الوعي، والقدرة على الفهم، والتواصل مع النتاج الشعري، وكفي لمعرفة ذلك، النظر إلى الشعر الجاهلي المتميز بكل ما فيه من أساليب، وموضوعات، وقوالب شكلية؛ فيما أن الإبداع الشعري لأية مرحلة مقدم للمتلقي، ومراعيًا لذوقه ومطالبه، فلا بد أن يتناسب هذا الإبداع، قوة ومتانة، أو ضعفًا وركاكة، مع متلقيه المشارك في إبداعه ضمناً.

لم يبدع الشاعر الجاهلي نصاً شعرياً سهلاً مباشراً، يصل إلى ذهن المتلقي دون جد وتعيب ومثابرة، بل كان لسان حاله مع المتلقي، أن ((المعنى لا يحصل لك، إلا بعد انبعاث منك في

(1) المبارك، محمد: استقبال النص عند العرب، ص 191.

(2) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص 52.

طلبه، واجتهاد في نيئه))⁽¹⁾ فكان نصه مليئاً بما أسمته نظرية التلقي، الفجوات أو الفراغات، التي يقوم المتلقي بسدها. ولم يكن المتلقي الجاهلي قاصراً عن أداء دوره إنما تمكن من سد هذه الفجوات وفهم مغالق النص الشعري الجاهلي، لمشاركة الشاعر في إبداعه. وقد رويت في كتب الأدب الكثير من الأخبار التي تدل على قوة إدراك المتلقي الجاهلي، وقدرته على الفهم العميق، ومن ذلك قصة تحاكم امرئ القيس وعلقة الفحل، عند أم جندب زوجة امرئ القيس، حيث طلبت أم جندب منهما أن يقولوا شعراً في وصف الفرس، على روي واحد وقافية واحدة، فقال امرؤ القيس:

خِلِيَّ مُرَا بِي عَلَى أَمِّ جُنْدَبٍ لِنَقْضِي حَاجَاتِ الْفُؤَادِ الْمَعْدَبِ

وقال علقة:

ذَهَبَتْ مِنَ الْهَجْرَانِ فِي كُلِّ مَذْهَبٍ وَلَمْ يَكُ حَقّاً كُلُّ هَذَا التَّجَنُّبِ

ثم أنشدها جميعاً، فقالت لامرئ القيس: علقة أشعر منك. قال وكيف كان ذلك؟ قالت: لأنك قلت:

فَلِلْسَوِّطِ الْهَوْبِ وَلِلْسَاقِ دَرَّةٌ وَلِلزَّجْرَمَنِ وَقَعُ أَخْرَجَ مُهْذَبِ

فجهدت فرسك بسوطك ومريته بساقك، وقال علقة:

فَأَدْرَكُهُنَّ ثَانِيَا مِنْ عِنَانِهِ يَمَرُّ كَمَرِّ الرَّائِحِ الْمُتَحَلِّبِ

فأدرك طريدته وهو ثان من عنان فرسه، لم يضربه بسوط ولا مراه بساق ولا زجره.⁽²⁾

(1) الجرجاني، عبد القاهر: اسرار البلاغة، تحقيق: هـ. رنير، استانبول، مطبعة وزارة المعارف، 1954م، ص133.

(2) ابن قتيبة: الشعر والشعراء: ينظر القصة ص125، ألّهوب: حرارة ملتهبة دافعة للجري، درة: حركة، أخرج: صفة للظلم، مهذب: سريع العدو، الرائح: السحاب، المتحلب: المتساقط مطره.

وقد استشهد كثير من النقاد بهذه القصة، في سياق الحديث عن بداية النقد العربي، في العصور المتقدمة، ولكن الذي يهمنا هنا، ما تبينه القصة من قدرة المتلقي الجاهلي على غوص أعماق النص، وفك مغالقه، واكتشاف معانيه العميقة، فقد قرأت أم جندب أبيات كل من الشعارين حسب ثقافتها وقدرتها على فهم النص الشعري، فقبلت ما يناسب هذه الثقافة ورفضت غيره، وهي بذلك بمثابة مشاركة في النظم.

وتدخل المتلقي الجاهلي في إبداع الشاعر مباشرة، عندما كان يرفض شيئاً من إبداعه أو يلاحظ خطأه، ومن ذلك ما روي عن اعتراض طرفة بن العبد على قول المسيب:

وقد أتناسى الهمَّ عند احتضاره بناجٍ عليه الصَّيَّعِيَّةُ مَكْدَم

فقال طرفة: استنوق الجمل لأن الصيعرية من متعلقات الناقة وليس الجمل⁽¹⁾

ومن ذلك ما يروى عن إقواء النابغة الشهير في قوله:⁽²⁾

زعم البوارح أن رحلتنا غداً وبذاك خبرنا الغداف الأسود

وعندما قدم النابغة إلى المدينة، حاول أهلها أن يجعلوه يدرك هذا العيب في قوله، عن طريق ترديد القيان غناء البيت من خلال القصيدة، مع التركيز على الروي الذي كانت فيه القافية مجرورة في بقية الأبيات، ففهم ما يريدون وغير روي البيت حتى صار "وبذاك تتعاب الغراب الأسود" وكان من أجل ذلك يقول "وردت يثرب وفي شعري بعض العاهة، فصدرت عنها وأنا أشعر الناس"⁽³⁾ وفي قوله اعتراف مباشر لدور المتلقي في نظم الشعري. فهذه القصص التي ساقتها كتب الأدب، للإشارة إلى مراحل النقد في العصر الجاهلي، تثبت بوضوح جانباً من دور التلقي في الإبداع الشعري.

⁽¹⁾ الأصفهاني: الأغاني 24/245.

⁽²⁾ النابغة الذبياني: الديوان، ص 38.

⁽³⁾ ينظر القصة: الأصفهاني: الأغاني 11/13.

وقد عمد الشاعر الجاهلي إلى ترك مساحة للمتلقي في شعره، كي يشاركه في نظمته في أثناء القراءة، أو الاستماع، حيث احتاجت القصائد الشعرية، إلى بذل جهود كبيرة من المتلقي، كي يتوصل إلى المعنى المطلوب، بسبب ابتعاد الشعراء الجاهليين عن تفصيل أفكارهم الشعرية أو تقديمها بصورة مباشرة، واكتفوا بإيجاز هذه الأفكار وترك المتلقي يعمل على سد فجوات النص، باستكمال تلك الأفكار في ذهنه. تحدث بشر بن أبي خازم الأسدي عن أرقه، وسهره، وعدم قدرته على النوم، فقال: (1)

فبتُ مسهّداً أرقاً كأنني تمشّت في مفاصلي العُقار

أراقبُ في السماء بناتِ نعشٍ وقد دارت كما عطفَ الصّوارُ

وعاندتِ الثريا بعد هدءٍ معاندةً لها العيوقُ جارُ (2)

لقد أراد بشر أن يخبر المتلقي أن ليله طويل جداً، وأراد أن يؤكد أنه لم ينم لحظة واحدة طوال هذا الليل، بل بقي ساهراً يراقب النجوم، وهو يهدف إلى إيصال همه إلى المتلقي دون أن يخبره بذلك مباشرة، ولكنه أخبر عن مراقبته لبنات نعش حتى دارت، وعلى المتلقي أن يعي من خلال مراقبة الشاعر لبنات نعش هذه، أنه قد بقي مستيقظاً طوال الليل، فبنات نعش تمثل سبعة نجوم متقاربة تدور حول القطب الشمالي، وهي لا تغيب مع النجوم، بل تدور وتتعطف في جانب السماء حتى يبهرها الصبح، أي يذهب بضوئها، فلا ترى وإذا علم المتلقي ذلك فلا بد أن يعلم ما الذي أراد الشاعر قوله، دون أن يصرح به مباشرة، إنما تركه ليمثل فجوة في نصه، على المتلقي أن يقوم بسدها. واستغل بشر النجوم وأبراج السماء في إحداث فجوات في نصه في

(1) بشر بن أبي خازم: الديوان، تحقيق د عزة حسن، ط1، دمشق، مطبوعات مديرية أحياء التراث القديم، 1960،

ص65

(2) عطف: رأى شيئاً ففرغ منه فراغ عنه، العقار: الخمر، الصوار جماعة بقر الوحش، بنات نعش: سبعة نجوم تدور حول القطب الشمالي عاندت الثريا: سقطت للمغيب، بعد هدء: بعد ذهاب صدر الليل، العيوق: نجم احمر مضيء في طرف المجرة الايمن يتلو الثريا لا يتقدمها.

أبيات أخرى وصف فيها الثور الوحشي، الذي شبه ناقته به، وجعل للمتلقي فجوات متنوعة يشاركه الإبداع من خلالها، حيث يقول: (1)

ثُمَّ اغْتَرَزْتَ عَلَى عَنَسٍ عَذَابَةٍ	سَيَّ عَلَيْهَا خَبَارُ الْأَرْضِ وَالْجَدِّ
كَأَنَّهَا بَعْدَ مَا طَالَ الْوَجِيفُ بِهَا	مِنْ وَحْشٍ خُبَّةَ مُوشِيٍّ الشَّوَى قَرْدُ
طَاوٍ بِرَمْلَةٍ أَوْرَالٍ تَضَيِّقُهُ	إِلَى الْكَنَاسِ عَشِيٍّ بَارِدٍ صَرْدُ
فَبَاتَ فِي حَقْفِ أَرْطَاةٍ يَلُودُ بِهَا	كَأَنَّهُ فِي ذِرَاهَا كَوَكْبٍ يَقْدُ
يَجْرِي الرَّذَاذُ عَلَيْهِ وَهُوَ مَنْكَرَسٌ	كَمَا اسْتَكَانَ لَشَكْوَى عَيْنِهِ الرَّمْدُ
بَاتَتْ لَهُ الْعَقْرَبُ الْأُولَى بِنَثَرَتِهَا	وَبَلَّهَ مِنْ طُلُوعِ الْجِبْهَةِ الْأَسَدُ
فَفَاجَأَتْهُ وَلَمْ يَرْهَبْ فَجَاءَتْهَا	غَضَفٌ نَوَاحِلُ فِي أَعْنَاقِهَا الْقَدْدُ
مَعْرُوقَةٌ الْهَامُ فِي أَشْدَاقِهَا سَعَةٌ	وَلِلْمُرَافِقِ فِيمَا بَيْنَهَا بَدْدُ
فَأَزَعَجَتْهُ فَأَجَلَى ثُمَّ كَرَّ لَهَا	حَامِي الْحَقِيقَةِ يَحْمِي لَحْمَهُ نَجْدُ
فَمَارَسَتْهُ قَلِيلًا ثُمَّ غَادَرَهَا	مَجْرِبُ الطَّعْنِ فَتَالٌ لَهَا جَسْدُ
أَذَاكَ أَمْ تَلَاكَ؟ لَا بَلْ تَلَاكَ تَفَضُّلُهُ	غَبَّ الْوَجِيفِ إِذَا مَا أُرْقِلْتَ تَخْدُ (2)

(1) بشر بن أبي خازم: الديوان، ص55

(2) اغترز: ركب، موشي الشوى: الذي في قوائمه بياض يريد الثور الوحشي، الكناس: موضع في الشجر تأوي إليه الوحش من البقر والظباء تستكن فيه من الحر والمطر، منكرس: من الانكراس، وهو الانكباب، غضف: جمع أغضف وهو الكلب المسترخي الأذن، القدد: السير بقدر من الجلد.

بدأ بشر في هذه الأبيات الحديث عن ناقته القوية الصلبة، وكعادة الشعراء الجاهليين، فهو يبعد انتباه المتلقي عن الناقة إلى الثور الوحشي، فيشبه ناقته بثور وحشى يلجئه البرد والمطر إلى شجرة الأرطاة، وفي تكرار التجاء الثور إلى شجرة الأرطاة في الشعر الجاهلي، ما يحمل في ثناياه دلالة معينة، يقوم المتلقي الجاهلي بفك مغالقتها وفهمها، وفي حديثه عن المطر المرتبط ببرج العقرب وبرج الأسد، وتأثير هذا المطر على الثور، ما يعيد ذهن المتلقي إلى الناقة مرة أخرى، حيث يقوم المتلقي بالبحث عن سر الفجوة التي تركها المبدع في البيت عن طريق معتقدات العرب الجاهليين في ارتباط الأمطار بأبراج السماء، فبرج الأسد محمود الأمطار في نظر العرب، وتقول العرب: "لولا نوء الجبهة ما كان للعرب إيل، ويقال ما امتلأ واد من نوء الجبهة ماء إلا امتلأ عشباً"⁽¹⁾ وهذا يعني بالنسبة للمتلقي الشيء الكثير، فقد خص الشاعر الثور بهذا المطر لأنه يريد له، ولكن لأنه يقصد ناقته، وإذا تمكن المتلقي من فهم المقصود وتتبعه فسوف يستعيد صورة الناقة مرة أخرى بعد أن غابت في حديث الثور، وسرعان ما تغيب صورتها من جديد، ليعود الشاعر إليها مرة أخرى في البيت الأخير، وفي هذا الحضور والغياب، ما يجعل ذهن المتلقي متفتحاً دائماً، ليتمكن من تتبع الأبيات، وفهم مقاصد الشاعر بعمق، وفي سؤال الشاعر "أذاك أم تلك" ما يدفع المتلقي إلى البحث عن إجابة، سرعان ما يسعه الشاعر بها دون أن يترك له فسحة للإجابة، فيتضح للمتلقي سبب ذلك الربط بين الناقة والثور، بعد أن انتهى الأمر بتفضيل الناقة على الثور، وكأنه يقول إن هذه الناقة موصوفة بكذا وكذا، من صفات الثور، ولكنها أفضل من هذه الأوصاف بكثير، وفي كل هذا ما يدفع المتلقي، إلى البحث، والتمعن، والقراءة النافذة.

(1) بشر بن أبي خازم: الديوان، ينظر حاشية ص 56.

وكثيرا ما عمد الشاعر الجاهلي، إلى الانتقال من الحديث عن موصوف إلى وصف شيء آخر يربطه بالموصوف الأصلي، لغرض جذب المتلقي وحثه على البحث والإمعان، وبالتالي المشاركة في الإبداع، بدلا من جعله متلقيا سلبيا يبحث عن المتعة فقط، قال عبيد بن الأبرص⁽¹⁾:

نَأْتِكَ سُلَيْمِي فَالْفَوَادُ قَرِيحُ وليس لحاجات الفؤاد مريحُ

إِذَا ذُقْتَ فَاهَا قُلْتَ طَعْمَ مُدَامَةٍ مشعشة ترخي الإزار قديحُ

بمَاءِ سَحَابٍ فِي أَبَارِقٍ فِضَّةٍ لها ثمنٌ في البايعينَ ربيعُ

تَأْمَلُ خَلِيلِي هَلْ تَرَى مِنْ ظَعَانٍ يمانية قد تغتدي وتروحُ

تحدث عبيد في البيت الأول عن سليمي، ثم انتقل مباشرة إلى وصف فيها، وعند بداية هذا الانتقال، أشرك المتلقي في مشاعره، عندما وجه إليه الخطاب بقوله "إِذَا ذُقْتَ... قُلْتَ" وفي هذا الانتقال أدخل طعم الخمر في وصف المحبوبة، وبذلك أتم إشراك المتلقي الذي لا نشك في معرفته بطعم الخمر في ذلك العصر، وما أن ينتقل إلى البيت الثالث، حتي ينسى المتلقي ذكر المحبوبة، باستكمال الشاعر الحديث عن الخمر، ثم يذكر الطعائن في البيت الرابع، فيخرج المتلقي من نشوة الخمر إلى ذكر النساء مرة أخرى، ولا يكون المتلقي سلبيا متذوقا فقط في غمار هذا الانتقال، بل يقوم بتتبع الشاعر، واستيعاب مفاصل الانتقال، ووعي غرض الشاعر من ذكر الخمر، وعلاقته بفهم المحبوبة.

إن مشاركة المتلقي الجاهلي في الإبداع، عن طريق سد الفجوات التي يتركها المبدع في النص، تشكل قاعدة واسعة ترتبط بالفكر الجاهلي القديم بنواحيه المختلفة، خاصة الدينية والعقدية منها، وقد مر في الحديث عن دور الدين والأسطورة ما يبين احتواء الشعر الجاهلي على الكثير من الرموز والأساطير، وقد تصدى كثير من الدارسين لدراسة الشعر الجاهلي من هذه الزاوية

⁽¹⁾ عبيد بن الأبرص: الديوان، ط1، بيروت، دار صادر، ص46.

بالاعتماد على المنهج الأسطوري في دراسة الأدب، وتبين هذه الدراسات أن دور المتلقي الجاهلي في فهم مغالق النص الشعري، وسد فجواته أكبر مما نظن بكثير، حتى أن التلقي كان يشكل في بعض الأحيان طقساً دينياً عقائدياً، يقوم به المتلقي مع الشاعر، خاصة في العصور المتقدمة على العصر الجاهلي، وفي كل هذا ما يؤكد مرة أخرى دور المتلقي الجاهلي البارز، في عملية الإبداع الشعري، فهو لم يكن بمعزل عن هذه العملية أبداً، إنما شكل حضوراً مباشراً، في أدائها، وتكفل بفهم الأساطير والرموز التي وجدت في إبداع الشعراء.

وأورد ابن طباطبا، أمثلة على بعض هذه الرموز، المرتبطة بأساطير العرب، وأطلق عليها سنن العرب وتقاليدها فقال ((وأمثلة لسنن العرب المستعملة بينها، التي لا تفهم معانيها إلا سماعاً، كما مساك العرب عن بكاء قتلها حتى تطلب بثأرها، فإن أدركته بكت حينئذ على قتلها. وفي هذا المعنى:

مَنْ كَانَ مَسْرُورًا بِمَقْتَلِ مَالِكٍ فليأتِ نسوتنا بوجه نهارٍ

يجد النساء حواسرا يندُبُهُ يلطمُنَ أوجههنَّ بالأسحارِ

قَدْ كُنَّ يَكْنِزْنَ الْوَجْوهَ تَسْتَرًا فالآن حين برزن للنظرِ

يقول: من كان مسروراً بمقتل مالك، فليستدل ببكاء نساننا، وندبهن إياه، على إنا قد أخذنا بثأرنا وقتلنا قاتله⁽¹⁾) فابن طباطبا بذلك، قد لاحظ أن المتلقي الجاهلي يقوم بعملية فهم من نوع خاص للشعر، وأن الشاعر يترك له هذه الفسحة للمشاركة في سد الفجوات.

وفي استخدام الموروثات التاريخية التي تشبه الأساطير، يقول علقمة بن عبدة متحدثاً عن أعداء ممدوحه الحارث بن جبلة الغساني، وما حل بهم من هزيمة منه:

رغاً فوقهم سَقَبُ السَّمَاءِ فِدَاحِضٌ بِشِكَّتِهِ لَمْ يَسْتَلْبِ وَسَلِيبُ

(1) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص 73.

كانهم صابت عليهم سحابة صواعقها لطيرهن ديب⁽¹⁾

يقول التفسير اللغوي للبيت الأول، إن الشاعر ضرب ثموداً مثلاً لهم، أي هلكوا ونزل بهم من الشؤم ما نزل بأولئك، لأن السقب المقصود هنا هو ولد ناقه صالح. ويرى الدكتور أحمد كمال زكي أن ((تصدير البيت بالفعل رغاء، مع تحديد فاعله سقب إشارة إلى موضوع تاريخي - كالأسطورة- يبدو معقداً إلا أنه موح بوجود قوة هالكة كأنها القدر))⁽²⁾ ويرى الدكتور أحمد زكي أن البيت الثاني يجعلنا ((في مواجهة معركة إبادة، يلاحق فيها الحارث خصومه بالموت، يبعث به من فوقهم كالسحابة الصاعقة، وثمرود نفسها - فيما نعرف - هلك بصاعقة، كذلك التي يتحدث عنها علقمة، والمعنى الإجمالي كما يقول الشراح، أنهم هلكوا كما هلكت ثمود، بعد أن عقرت الناقة، ولكن وراء ذلك مجموعة من الإشارات إلى أحد نماذج يونج العليا، أو بعبارة أخرى، استغل علقمة عملية إبادة ثمود في تصوير عملية إبادة الأوس وبهراء، واستقطب في هذا التصوير دلالات الألفاظ بنحو يحدد تماماً رؤيته الشعرية))،⁽³⁾ وعلى هذا النحو، يشارك المتلقي الجاهلي مشاركة فاعلة في سد هذه الفجوات الأسطورية التي تركها الشاعر، وهذه وظيفة تتطلب متلقياً على درجة كبيرة من الوعي، والإطلاع والقدرة على الفهم، وهذا ما ينطبق على المتلقي الجاهلي.

وتذكرنا فجوات علقمة في البيتين السابقين، بأبيات للشاعر عبيد بن الأبرص، نظمهما عندما هم المنذر بقتله، وخيره بين طرق ثلاث للموت⁽⁴⁾ فقال: ⁽⁵⁾

وخيرني ذو البؤس في يوم يؤسه خصالاً أرى دونها الموت قد برق

⁽¹⁾ علقمة بن عبة: الديوان، تحقيق سعيد نسيب مكارم، بيروت، دار صادر، 1962م، ص 28+29، السقب: ولد الناقة، الداحض: الذي يفحص الأرض برجله، بشكته: أي عليه سلاحه. وينظر: المفضل الضبي: المفضليات، ص 395.

⁽²⁾ زكي، أحمد كمال: التفسير الأسطوري للشعر القديم، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الثالث، س 1981/ص 118.

⁽³⁾ زكي، أحمد كمال: التفسير الأسطوري للشعر القديم، مجلة فصول المجلد الأول، العدد الثالث، 1981م/ص 118.

⁽⁴⁾ عبيد بن الأبرص: الديوان، ص 9.

⁽⁵⁾ المرجع السابق، ص 99.

كما خيّرت عادً من الدهرِ مرّةً سحائب ما فيها لذي خيرة أنقُ

سحائبُ ريحٍ لم تُوكَلْ ببلدةٍ فتركتها إلا كما لئيلة الطلق⁽¹⁾

يشير عبيد في الأبيات إلى إسطورة هلاك قبيلة عاد، وهو بذلك يشحن المتلقي للتفاعل مع موقف الشاعر الذي يجابه الموت، عندما يبدأ المتلقي بالربط بين ما حل بقبيلة عاد، وبين ما سيحل بالشاعر من الموت، وزاد على ذلك بأن استغل صورة الطلق وما يرافقه من ألم وصراخ، مماثلة لحالة أهل ثمود التي لم يرها المتلقي، فقرب من صورتها إلى ذهنه وهو يهدف إلى بيان صورته هو لا صورة عاد ولا صورة الطلق، وعلى المتلقي فهم كل ذلك، وسد جميع الفجوات، والسؤال الذي يطرح نفسه هنا: هل هناك أسباب أخرى وراء استحضر الشاعر صورة الطلق التي تؤدي للولادة والحياة، وهو يقف أمام الموت؟ وهل يرى الشاعر في قتله طقساً يؤديه النعمان، يحمل في ثناياه نوعاً من الحياة، أو الحماية حسب معتقداتهم، ويكون فيها الشاعر بمثابة القربان؟

وقد أكثر الشعراء الجاهليون من استخدام الصور الأسطورية والتاريخية لإحلال الفجوات في أشعارهم، وربما يعود ذلك إلى تعلق فكر الإنسان الجاهلي بمثل هذا النوع من القصص، وقدرته على التفاعل معه وفهمه، ويبدو أنهم خلطوا الأخبار التاريخية بالأساطير، وكذلك ساهموا في تحويل بعض الأخبار التاريخية إلى ما يشبه الأساطير، وفي إحدى قصائده، نجد النابغة الذبياني يستغل قصة زرقاء اليمامة، بغرض إشراك المتلقي الجاهلي الذي أعجب بهذه القصص في عملية الإبداع الشعري، عن طريق التفاعل بين النص والمتلقي من خلالها، يقول النابغة في ممدوحه: ⁽²⁾

ولأرى فاعلاً في الناس يشبهه ولا أحاشي من الأقوام من أحدٍ

(1) الأنق: الفرح بالشيء والإعجاب به، الطلق بسكون اللام: وجع الولادة، وفتحها هنا لوقوفه على السكن.

(2) النابغة الذبياني: الديوان، ص33.

إلا سليمان إذ قالَ الإله له
فَم فِي البريةِ فاحدُدها عن الفَنَدِ
وَحَيْسَ الجنِّ إِنِّي قد أَذنتُ لَهُم
يبنونَ تدمرَ بالصَّفّاحِ والعمدِ
فمن أَطاعَكَ فانفعهُ بطاعتهِ
كما أَطاعَكَ وادلُّهُ على الرِّشْدِ
ومن عصاكَ فعاقبه مُعاقبةً
تنهى الظُّلومَ ولا تقعدُ على ضَمَدِ
.....

احكمُ كحكم فتاةِ الحيِّ إذ نظرتُ
إلى حَمامٍ شرّاعٍ واردٍ الثمدِ
يحفُّهُ جانباً نيقٌ وتُتبعُهُ
مثلَ الرّجاجةِ لم تُكحلْ من الرمدِ
قالتُ ألا ليتما هذا الحمام لنا
إلى حمامتنا ونِصفُهُ فَقَدِ
فحسبوه فألفوه كما حَسَبَتْ
إلى حمامتنا ونِصفُهُ فَقَدِ
فكَمَلَتْ مائةً فيها حمامتُها
تسعا وتسعينَ لم تنقُصَ ولم تزدِ
وأسرعتُ حِسبةً في ذلكَ العدَدِ

وكانت الأعراب تزعم في الهديل، أنه فرخ كان على عهد نوح، فمات ضيعة وعطشا، فيقولون إنه ليس من حمامة إلا وهي تبكي عليه، دون أن تدرك شيئا،⁽¹⁾ وقد وصلت هذه الأساطير إلى العصر الإسلامي، وقدمها الشعراء الإسلاميون الأوائل إلى المتلقي الإسلامي، الذي يمثل نقطة التحول الأولى عن المتلقي الجاهلي، يقول الشاعر الإسلامي كعب بن سعد الغنوي، يرد على امرأة حذرته من المخاطر والموت: ⁽²⁾

فإنَّكَ والموت الذي ترهيبُهُ عليَّ وما عدَّالةُ بغفولِ

(1) الأصمعي، أبو سعيد عبد الملك: الأصمعيات، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر و عبد السلام محمد هارون، ط7، مصر، دار المعارف، س1993، ص74 حاشية رقم 10.

(2) النابغة الذبياني: الديوان، ص33.

كِدَاعِي هَدِيلٍ لَا يُجَابُ إِذَا دَعَا وَلَا هُوَ يَسْلُو عَنْ دَعَاءِ هَدِيلٍ

فإذا كان المتلقي "المرأة" على علم بأسطورة فرخ الحمام، تمكن من سد الفجوات التي وضعها الشاعر، وفهم العلاقة بين المرأة، و داعي الهديل الذي لم يجب دعاؤه، تماما كما لن يجيب دعاءها الشاعر، بالابتعاد عن المخاطر ومجابهة الصعاب، وبالتالي يشترك المتلقي في إبداع الشاعر بالشكل المناسب بفهم مغالقات النص، وفي هذين البيتين ما يبين تشابه طرائق التلقي في العصرين الجاهلي والإسلامي، على الرغم من بدء المتلقي بتقبل أنماط جديدة للإبداع، خالفت تلك التي كانت سائدة في العصر الجاهلي.

كان حضور المتلقي الجاهلي، ومشاركته في النص الشعري الجاهلي، على درجة كبيرة من الأهمية والتأثير في عملية الإبداع الشعري، فقد أوجد الشاعر في نصه، القارئ الضمني، الذي يمثل الأسس والتقاليد الشعرية التي تناسب المتلقي، فلا يبدع الشاعر بيتا شعريا واحدا إلا وهو يضع نصب عينيه، رغبة المتلقي وقوانينه الصارمة، فلا يغيب عن ذهنه في أثناء عملية الإبداع قارئاً ضمناً، يفرض عليه شروطه وكأنه مشارك فعلي في نظم القصيدة، جنباً إلى جنب مع الشاعر المبدع، فالمتلقي ((لحظة إقباله على النص لا يأتي من فراغ، بل يأتي محملاً بروافد ثقافية، وأعراف أدبية ووعي بالتاريخ الأدبي، وبمخزون من النصوص السابقة والمعاصرة، فيتم التأويل في إطار يضعه القارئ، بما لديه من فهم مسبق))⁽¹⁾ وهذا ينطبق على المتلقي الجاهلي، الذي توقع من المتلقي نمطا معيناً وألزمه به.

وقد تتبته النقاد القدماء، إلى وجود القارئ الضمني في النص الشعري القديم، دون إشارة مباشرة إلى ذلك. وأسوق هنا المقتبس التالي من الشعر والشعراء، لملاحظة اهتمام الشاعر بالمتلقي، والبحث عما يرضيه ويناسبه: ((إنَّ مقصد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن، والآثار فبكى وشكا، وخاطب الربيع، واستوقف الرفيق، ليجعل ذلك سببا لذكر أهلها الطاعنين عنها... ثم وصل ذلك بالنسيب، فشكا شدة الوجد، وألم الفراق، وفرط الصباغة والشوق، ليميل

⁽¹⁾ باعشن، لمياء: نظريات قراءة النص، مجلة علامات في النقد، جزء 39/مجلد 10، 2001م، ص 119.

نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجود، ويستدعي به إصغاء الأسماع إليه، لأن التشبيب قريب من النفوس، لائط بالقلوب، لما قد جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل، وإلف النساء، فليس يكاد أحد يخلو من أن يكون متعلقاً منه بسبب، وضارباً فيه بسهم، حلال أو حرام. فإذا علم أنه قد استوثق من الإصغاء إليه، والاستماع له، عقّب بإيجاب الحقوق... فإذا علم أنه قد استوجب على صاحبه حق الرجاء، وزمامة التأميل، وقرّر عنده ما ناله من المكاره في المسير، بدأ المديح...⁽¹⁾) وفي حديث ابن قتيبة السابق ما يشير إلى أن الشاعر قد وضع المتلقي نصب عينيه، في كل ما ينظم من شعر، فلا ينظم إلا في الموضوعات التي ترضي المتلقي، ولا يعالج هذه الموضوعات إلا كما يريد أيضاً، وهذا ما يجعل القارئ الضمني مشاركاً في العملية الإبداعية، بمثابة ممثل للمتلقي، ولعل هذه المشاركة هي التي دفعت بعض الشعراء إلى المبالغة في العناية بالشعر، فأعادوا فيه النظر بعد النظر، ونقحوه حتى أطلق عليهم عبيد الشعر،⁽²⁾ مثل زهير بن أبي سلمى، الذي صنع ((الحوليات على وجه التنقيح والتنقيف، يصنع القصيدة ثم يكرر فيها النظر خوفاً من التعقب))⁽³⁾ ونلاحظ أن عبارة "خوفاً من التعقب" تختص بالمتلقي، الذي قد يعيب على القصيدة شيئاً كما حصل مع النابغة الذبياني في المدينة المنورة، وكان هذا هاجس الشعراء، الذين جعلوا المتلقي أساس نجاحهم، فمكث في قصائدهم متدخلاً في كل ما ينظمون.

وقد لا حظ بشر بن المعتمر، أن ما يطلق عليه القارئ الضمني الآن، يجب أن يتناسب مع المتلقي الفعلي، فكل متلق يخاطب حسب مقامه، وعلى الشاعر أن يخاطبه بما يناسبه من المعاني، فقال بشر ((ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني، ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين، وبين أقدار الحالات، فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاماً، ولكل حالة من ذلك مقاماً حتى يقسم أقدار الكلام على أقدار المعاني، ويقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات، وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات))⁽⁴⁾ فلا يمكن للمتلقي أن يشارك في إبداع لا يفهمه، ولا يناسب ذوقه ووضعه، وهذا ما

(1) ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ص28.

(2) المرجع السابق ص29.

(3) القيرواني، ابن رشيق: العمدة، 129/1.

(4) الجاحظ، عمر بن بحر: البيان والتبيين، 88/1.

راعاه الخطاب الشعري الجاهلي للمتلقي، خاصة في موضوع المديح، الذي كان يلزم الشاعر بقواعد وآداب راسخة.

وألزم القارئ الضمني المبدع الجاهلي، على تضمين نصه العديد من الأساليب البلاغية المختلفة من مجاز واستعارة ومحسنات بديعية، وغيرها من هذه الأنواع البلاغية، التي تشرك المتلقي في الإبداع، وتساعد على عملية الفهم، وقد لاحظ قدامة أهمية الالتفات، في مساعدة المتلقي على الفهم ففسر قدامة الالتفات بأن ((يكون المتكلم آخذاً في معنى، فيعترضه إما شك فيه أو ظن أن راداً يردده عليه، أو سائلاً يسأله عن سببه، فيلقت إليه بعد فراغه منه، فإما أن يجلي الشك أو يؤكد، أو يذكر سببه))⁽¹⁾.

وقد علق قدامة بن جعفر على قول امرئ القيس:⁽²⁾

يا هل أتاكَ وقد يحدثُ ذوُ الودِّ القديمِ مسمّة الذحلِّ

قال ((فكأنه لما قال "أتاك" وكان المعنى مسرعين مظهرًا، وهم أن المخاطب يقول له: يبلغني، فقال: وقد يحدث ذو الود متمّة الذحل))⁽³⁾ وقدامة بذلك، يرى أن المتلقي الضمني قد ألزم امرأ القيس بوضع هذا الالتفات في البيت، كي يبعد أي التباس يعرقل على المتلقي عملية الفهم ((فإذا كان الكلام الوارد على الفهم منظوماً، مصفى من كدر العي، مقوماً من أود الخطأ واللحن سالماً من جور التأليف، موزوناً بميزان الصواب، لفظاً ومعنى وتركيباً، اتسعت طريقه ولطفت موالجه فقبله الفهم وارتاح له))⁽⁴⁾ وعلق قدامة أيضاً على قول طرفة:⁽⁵⁾

وتكفُّ عنك مخيلةُ الرجلِ العريضِ موضحة عن العظم

(1) الحموي، تقي الدين: خزنة الأدب، تحقيق عصام شعيّتو، ط1، بيروت، دار ومكتبة الهلال، 134/1.

(2) امرؤ القيس: الديوان ص 155.

(3) ابن جعفر، قدامة: نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، ط1، بيروت، دار الكتب العلمية ص151.

(4) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص 52.

(5) ابن جعفر، قدامة: نقد الشعر، ص151.

بحسام سيفك أو لسانك والكلم الأصيل كأرغب الكلم

قال قدامة: ((فكأنه لما بلغ بعد" حسام سيفك أولسانك" قدر أن معترضا يعترضه، فيقول: كيف يكون مجرى السيف واللسان واحدا، فقال: والكلم الأصيل كأشد الجراح وأكثرها اتساعا))⁽¹⁾ وفي عبارتي قدامة"وهم أن المخاطب يقول" و" قدر أن معترضا" ما يدل مرة أخرى على أنه وعى تماما أهمية المتلقي في تشكيل القصيدة الشعرية، وكأنه في كلامه السابق يقول: إن الالتفات يعني أن يلتفت المبدع إلى القارئ الضمني، ويرى إن كان نظمه يناسبه أم لا، وفي استشهاده لامرئ القيس وطرفة، ما يثبت أن الشعراء الجاهليين قدروا أهمية المتلقي في أثناء نظمهم، حيث بقي المتلقي الضمني حاضرا ومشاركا.

ويختلف مفهوم الالتفات عند معظم النقاد، عن ذلك المفهوم الذي وضعه قدامة، ولكنه يصب في نفس زاوية المتلقي الضمني أيضا، فعرفه ابن الأثير بأنه الانتقال ((عن صيغة إلى صيغة، كالانتقال من خطاب حاضر، إلى غائب أو من خطاب غائب إلى حاضر، أو من فعل ماض إلى مستقبل، أو من مستقبل إلى ماض))⁽²⁾ وقد تمثل النقاد بأبيات امرئ القيس:⁽³⁾

تَطَاوَلَ لَيْلُكَ بِالْإِثْمِ وَنَامَ الْخَلِيُّ وَلَمْ تَرَ قَدْ

وَبَاتَ وَبَاتَتْ لَهُ لَيْلَةٌ كَلَيْلَةِ ذِي الْعَائِرِ الْأَرْمَدِ

وَذَلِكَ مِنْ نَبَأٍ جَاعَنِي وَخُبْرَتُهُ عَنْ أَبِي الْأَسْوَدِ

((فخاطب في البيت الأول، وانصرف عن الخطاب إلى الإخبار في البيت الثاني، وانصرف عن الإخبار إلى التكلم في البيت الثالث على الترتيب))⁽⁴⁾ ولا بد أن امرأ القيس كان قد وعى

⁽¹⁾ المرجع السابق والصفحة السابقة.

⁽²⁾ ابن الأثير، ضياء الدين: المثل السائر، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، ط1، بيروت، المكتبة العصرية،

س1995، 3/2.

⁽³⁾ امرؤ القيس: الديوان ص 84.

⁽⁴⁾ الحموي، تقي الدين: خزنة الادب، 1/135.

أهمية الالتفات قبل أن يلاحظها الزمخشري عندما وصف الالتفات بقوله: ((أن الكلام إذا نقل من أسلوب، إلى أسلوب كان ذلك أحسن نظرية لنشاط السامع، وأكثر إيقاظاً للإصغاء إليه من إجرائه على أسلوب واحد))،⁽¹⁾ ومن هنا تتبعه الشعراء، مجارة للقارئ الضمني.

لقد جذب الشاعر الجاهلي أنظار النقاد في مختلف العصور، إلى أساليبه البلاغية المتقنة، التي تضمنها شعره، لغاية تنظيم خطابه الشعري مع المتلقي، وجعله شريكا في النظم، فالمجاز مثلا كان يمثل شيفرات في النص، يقوم المتلقي بفكها وتحديد مقاصدها بما يخرجها إلى الفهم والمتعة وحسن التدوق، ((والمجاز في كثير من الكلام أبلغ من الحقيقة، وأحسن موقعا في القلوب والأسماع))⁽²⁾، وقد شغف النقاد بتشبيهاتهم الفنية، التي تحفز المتلقي على المشاركة والتفكير الحثيث، وكثيرا ما تمثل النقاد ببيت امرئ القيس الشهير: ⁽³⁾

كَأَنَّ قُلُوبَ الطَّيْرِ رَطْبًا وَيَابِسًا لَدَى وَكْرِهَا الْغُنَابُ وَالْحَشَفُ الْبَالِي

لقدرته الفائقة على الجمع بين تشبيهين بهذه الصورة. وعد صاحب العمدة امرأ القيس أول من توصل إلى التمثيل في الاستعارة⁽⁴⁾ عندما قال: ⁽⁵⁾

وَمَا ذُرِفَتْ عَيْنَاكَ إِلَّا لِتَضْرِبِي بِسَهْمِيكَ فِي أَعْشَارِ قَلْبٍ مُقْتَلٍ ⁽⁶⁾

ولا يخفى ما تركه امرؤ القيس في هذا البيت من فجوات، باستخدام الأساليب البلاغية، ليملاها المتلقي. وقد أكثر الجاهليون من استخدام الأساليب الشعرية المتنوعة التي من شأنها أن تجذب المتلقي وتحثه على الانتباه، "كالتخلص" الذي أبدع الجاهليون في استخدامه، فأعجب بفعلهم النقاد

(1) القزويني، جلال الدين: الإيضاح في علوم البلاغة، ط4، بيروت، دار إحياء التراث، 1998، 74/1.

(2) القبيرواني، ابن رشيق: العمدة، 266/1.

(3) امرؤ القيس: الديوان ص145.

(4) القبيرواني: العمدة 277/1.

(5) امرؤ القيس: الديوان ص38.

(6) قال ابن رشيق ((فمثل عينيها بسهمي الميسر - يعني المعلّى وله سبعة أنصباء، والرقيب، وله ثلاثة أنصباء - فصار جميع أعشار قلبه للسهمين اللذين مثل بهما عينيها، و مثلّ قلبه بأعشار الجزور؛ فتمت له جهات الاستعارة والتمثيل.)) العمدة 277/1.

كثيراً، وتمثلوا بشعرهم⁽¹⁾. وكثيراً ما اعتمد الشعراء على صور شعرية، تثير مخيلة المتلقي فتدفعه إلى المشاركة في الإبداع، عن طريق وظيفة التخيل المنوطة بالمتلقي ((فالخيال هو الذي يخترق عتمة الأشياء، أو غلظتها وضرورتها وجمودها، على ماهيات ثابتة، ليذروها، ويعتجنها ويلوكها؛ ليصوغ منها شيئاً جديداً))⁽²⁾ وعمد الشعراء الجاهليون إلى صور شعرية متنوعة، مدفوعين بهيمنة القارئ الضمني الذي طالبهم دائماً بالجديد، فلا تكاد قصيدة جاهلية تخلو، من صور شعرية تخيلية تحفز المتلقي على المشاركة في الإبداع، ولا يخفى هنا أن وظيفة التخيل، أو فهم المجازات، أو التأويل، كلها يقوم بها المتلقي عند سماعه أو قراءته للعمل الشعري، فتتحقق بذلك أهميته، بالتوصل إلى المعنى المطلوب، فلا يمكن أن يكون خيال المتلقي خاملاً عند سماعه قول الأعشى:

ما رَوْضَةٌ من رِياضِ الحَزَنِ مُعْشِبَةٌ خُضْرَاءُ جَادَ عَلَيْهَا مُسْبِلٌ هَظْلُ
يُضاحِكُ الشَّمْسَ مِنْهَا كوكَبٌ شَرِقٌ مؤزَّرٌ بِعَمِيمِ النَّبْتِ مُكْتَهِلُ
يوماً بِأَطْيَبِ مِنْهَا نَشْرٌ رَائِحَةٌ ولا بِأَحْسَنَ مِنْهَا إِذْ دَنَا الْأَصْلُ⁽³⁾

فسرعان ما تتطلق مخيلته، ترسم صورة تلك الروضة المعشبة الخضراء، الغنية بالمطر الغزير، وتزيد المخيلة انتعاشاً، بصورة مضاحكة الشمس التي تكمل منظر الروضة في مخيلة القارئ، وما أن يصل القارئ البيت الثالث حتى تبدأ مخيلته بالتحول دفعة واحدة، من صورة الروضة، إلى صورة الفتاة الحسنة، التي تفوق تلك الروضة بطيب رائحتها، وكل ذلك الدور الذي قام به المتلقي في عملية التخيل، لا يقل شأناً عن دور المبدع في عملية الإبداع ونظمه لهذه الأبيات، فالخيال الشعري من أهم الطرائق، التي تمد النص الشعري بالفجوات، التي يمكن أن نصفها بالفجوات الواسعة، التي تترك للمتلقي مجالاً واسعاً، وحرية أكبر، في فك مغالقتها

(1) القيرواني، العمدة، 227/1 .

(2) قنصوة، صلاح: انطولوجيا الإبداع الفني، مجلة فصول، العددان الثالث والرابع، م10/1992/ص43.

(3) الأعشى: الديوان، ص 150، شرق: ريان، مؤزر: يلبس الإزار، مكتهل: تام، الأصل: وقت الغروب.

وفهمها، والتحكم بصورتها، بالطريقة التي تناسب فهمه وعقله وذوقه، ((فالقارئ أو المتلقي يتحول إلى عنصر فاعل في الخطاب... لأنه يعدل بمقاصد الأديب حيث يشاء، بأن يحيط الخطاب برؤية مخصوصة، تصنعها تجربته ومواقفه، وقدرته الخاصة على التخيل))⁽¹⁾ مما يزيد من دوره مكانة وفاعلية.

بقي مسألة جديرة بالذكر في هذا المبحث، وهي البحث عن دور المتلقي في عملية تطور الشعر الجاهلي، منذ بداية العصر الجاهلي وحتى نهايته، وبداية العصر الإسلامي، فهل كان للمتلقي الجاهلي دور في تطور الشعر؟ وهل تطور الشعر الجاهلي فعلاً، منذ بدايته وحتى بداية العصر الإسلامي؟ لقد اعتبرت نظرية التلقي الحديثة المتلقي أساساً، بل السبب الرئيس في تطور النوع الأدبي، بعد أن كانت هذه الوظيفة منوطة بالمبدع، ووضع يافوس مفهوم تغيير الأفق، للدلالة على هذه العملية، أي أن المتلقي إذا اصطدم بتغيير معين، أو نمط جديد في طريقة عرض العمل الأدبي، بخلاف صورة هذا العمل في ذهنه، فإنه إما أن يرفض هذا العمل، أو أن يغير أفق توقعه ويتقبل العمل الجديد، وبالتالي تحصل عملية التطور⁽²⁾.

إن دراسة التطور الذي طرأ على الشعر الجاهلي عملية شاقة، تحتاج إلى دراسة أسلوبية وتاريخية، وهذا ليس بالأمر السهل، ومع هذا فليس من الصعب إيراد الملاحظات التالية حول هذا الموضوع:

- إن مقولة الجاحظ، التي أعادت الشعر الجاهلي إلى مئة وخمسين عاماً قبل الإسلام لاقت الكثير من الرفض من الباحثين، حيث أن شعراً كهذا، لا يمكن أن يكون قد بدأ دفعة واحدة، وربما أن الجاحظ كان يقصد بذلك، الشعر الجاهلي بصورته الحالية، ولم يشأ أن يتتبع بدايات هذا الشعر.

⁽¹⁾ الزنكري، حماد: المتلقي عند النقاد القدامى - السلطة المحبوسة-، مجلة فصول، عدد3، مجلد 13، 1994م، ص 291.

⁽²⁾ ينظر خضر، ناظم عودة الأصول المعرفية لنظرية التلقي ص140، وعلوي، حفيظ إسماعيلي مدخل إلى نظرية التلقي ص90.

- لقد أثبتت كثير من الروايات كما مر سابقاً، أن الشعراء الجاهليين اكتسبوا كثيراً من الأنماط الشعرية اكتساباً، كما قلد امرؤ القيس ابن خدام في البكاء، وهذا يدل أن هناك بدايات، وأنماطاً معينة، للشعر الجاهلي، لم تصلنا ولم نسمع بها، وهذا يدل أن المتلقي الجاهلي، كان يغير أفق انتظاره في كل مرحلة، متقبلاً الأنماط الجديدة، مما سمح بانتشارها وبقائها وتطورها

- إن كثيراً من الآراء، ترى أن الشعر الجاهلي كان امتداداً لسجع الكهان، أي أن ارتباطه بالديانات القديمة، بما تضمنته من أساطير كان كبيراً، ثم بدأ يأخذ الشكل الحالي تدريجياً، مع تقبل المتلقي للنمط الجديد في كل مرة، حتى وصل الشعر الجاهلي إلى شكله الحالي.

- ساق صاحب العمدة خبراً مفاده ((أن الشعر كله إنما كان رجزاً وقطعاً، وإنه إنما قصّد على عهد هاشم بن عبد مناف، وكان أول من قصده مهلهل وامرؤ القيس... وأول من طول الرجز وجعله كالقصيد، الأغلب العجلي، شيئاً يسيراً وكان على عهد النبي صلى الله عليه وسلم، ثم أتى العجاج بعد، فافتنّ فيه فالأغلب العجلي والعجاج في الرجز، كامرؤ القيس ومهلهل في القصيد))⁽¹⁾ وهذا القول يشير بشكل مباشر، إلى أن الشعر الجاهلي قد تطور على مدى مراحل متعددة، استكملت في عصر الرسول صلى الله عليه وسلم، ثم في العصر الأموي، وقد مثلت المطولات الجاهلية مرحلة من هذه المراحل، وكان المتلقي الجاهلي متقبلاً لهذه الأنماط، - وكذلك المتلقي الإسلامي - أي أنه قام بتغيير أفقه في كل مرة تجاه العمل الجديد، بما يعطي المجال للشعر بالتطور، حتى جاء عصر الإسلام، وقام المتلقي الإسلامي الأول، الذي كان جاهلياً قبل وقت قصير، بتغيير أفق توقعه مرة أخرى لتقبل أنماط شعرية جديدة تخلص من التقاليد الجاهلية، التي رفضها الدين الإسلامي، وهذا يدل على فاعلية المتلقي الجاهلي، ومشاركته في عملية تطور الأنماط الشعرية الجاهلية، من فترة إلى أخرى، فتحققت مشاركته للشاعر في إنتاج النص الشعري الجاهلي.

⁽¹⁾ القيرواني: العمدة، 1/189.

وخلص القول: إن المتلقي الجاهلي، قد أسهم في عملية إبداع الشعر الجاهلي على مختلف الصعد، فهو المحرك الأول للشاعر كي يبدع، ثم إنه متلق على قدر كبير من الأهمية، يمكن أن نطلق عليه القارئ الفائق، أو المثالي⁽¹⁾ المتعمق في عملية الفهم، وسد الفجوات المختلفة، التي يتركها له الشاعر لمشاركته في النظم، فيبتعد بذلك عما يمكن تسميته بالقارئ السلبي، الذي يقتصر دوره على التلقي فقط. وبتقبل المتلقي للعمل الشعري الجاهلي، اكتسب ذلك الشعر تطوره وديمومته وأصالته، فلا يكتب لأي عمل أدبي الخلود والبقاء، إلا بتدخل المتلقي الفاعل، وهذا ما ينطبق على الشعر الجاهلي.

(1) خضر، ناظم عودة: الأصول المعرفية لنظرية التلقي ص160

المبحث الثاني: صلة المتلقي بالمبدع:

يحتم الفن وجود علاقة معينة، بين الفنان والمجتمع الذي يعيش فيه، وتختلف هذه العلاقة بين مجتمع وآخر، ومن عصر لآخر حسب الأفكار والمعتقدات والتعاليم، ولا يمكن النظر إلى الفن باعتباره من مختصات الفنان، فهذا يلغي علاقة التواصل بين متلقي الفن، ومبدعه وهذا ينطبق على الفنون الأدبية بطبيعة الحال، فكل ((خطاب أدبي، يعني تواصلاً بين المبدع والمتلقي، والوسيط النوعي بين الاثنين، هو النص أو القصيدة))⁽¹⁾ التي نظمها الشاعر، لتكون بمثابة وسيلة للاتصال مع المتلقي.

ولا يعني هذا أن العلاقة بين المبدع والمتلقي مقصورة على التعامل بالنص، بل هناك علاقة أخرى بينهما، يمكن تسميتها العلاقة التواصلية والاجتماعية، فالمتلقي يتعامل مع المبدع من خلال النص، ومن خلال التواصل الاجتماعي بينهما، ومن خلال هاتين العلاقتين يحدد كل منهما موقفه من الآخر، فإما أن تبنى علاقات إيجابية بينهما، تتمثل في احترام الفنان، وتقبل دوره في المجتمع، والإقبال على فنه وفهمه، والتواصل معه، أو تكون العلاقة سلبية، يغفل فيها المجتمع المتلقي دور الفنان، أو يعجز عن فهم إبداعه، أو يصطدم بإبداع من نوع مختلف، لا يتوافق مع آراء المتلقي وتوقعاته.

وينطبق هذا على المتلقي الجاهلي، في بناء علاقاته مع المبدع، حيث أدى الإبداع الشعري إلى تشكيل علاقات متشعبة بين المبدع والمتلقي الجاهليين، على المستويين

(1) المبارك، محمد: استقبال النص عند العرب ص153.

الاجتماعي والنصي، وتميزت هذه العلاقات، عن تلك التي كانت في العصور الأدبية التالية، كعصرنا الحديث بسبب اختلاف الظروف الحياتية، والمستويات الفكرية، التي تحدد مستوى العلاقات. فعلى المستوى الاجتماعي، كانت علاقة المتلقي الجاهلي بالشاعر المبدع، علاقة تكاد تكون مرتبطة بقوانين دينية عقدية، حيث ارتبط الشعر آنذاك بهالة من التقديس، واتصل نظم الشعر بالجن والشياطين، وطغت مسألة الوحي والإلهام في تفسير إبداعه، وارتبط بالترانيم والأدعية الدينية، التي كان يستخدمها الكهان والسحرة - كما مر في دراسة السحر والكهانة- وقد أوجب كل هذا علاقة مميزة، بين المتلقي والشاعر، في العصر الجاهلي، قوامها الاحترام المطلق للشاعر، واحتلاله المكانة الكبيرة بين أفراد المجتمع، وليس أدل على ذلك مما قاله ابن رشيقي عن احتفال القبائل العربية بالشعراء، كما يحتفلون بالأعراس، فإذا نبغ في القبيلة شاعر، أنت القبائل فهنأتها ⁽¹⁾ وكان الشاعر من وجهاء قومه، يمثلهم في مواقف الصلح والمعاهدات، وينصحهم في مواقف الحرب، وينظم القصائد مستعظفاً الأعداء لفك أسراهم إذا وقعوا في الأسر، فتوطدت بذلك دعائم الصلة بينه وبين المتلقي، الذي وجد فيه مدافعاً عن حقوقه، وحافظاً لمآثره، فازدادت أواصر الترابط بين الشاعر والمتلقي إلى حد كبير، مما ساهم في جعل الشعر الجاهلي تراثاً فنياً عميقاً وخالداً في مختلف العصور، وها نحن الآن نتلقى هذا الشعر ونعيد قراءته حيناً بعد حين، فثبت أنه نص متعدد القراءات، وقادر على تحقيق العلاقة بين مبدعه ومتلقيه، سواء أكان المتلقي الجاهلي، أو المتلقي في العصور الأخرى، وقد اعتمدت علاقة المتلقي الجاهلي بالمبدع في ذلك الوقت، على اعتبار الشاعر مؤدياً لوظائف عدة، يعجز عنها المتلقي، وربما اعتقد المتلقي الجاهلي، أن غياب الشاعر قد يؤدي إلى الهلاك، فزاد من احترامه له، بما يشبه التقديس.

وبالرغم من بدء انفصال الشعر الجاهلي، عن الهالة الدينية مع العصور الجاهلية المتأخرة، إلا أن الشعر لم يفقد من أهميته، بل أصبح نظاماً شعرياً نافس أرقى الفنون

(1) القيرواني: العمدة 65/1.

الحضارية، وبقي تقليده أمراً واجباً على الشعراء في العصور اللاحقة، وأدت محافظة الشعر الجاهلي على أهميته، إلى استمرار أهمية الشاعر ومكانته في المجتمع، ومع بدء انفصال الوظيفة الدينية عن الوظيفة الشعرية في العصر الجاهلي. يمكن أن نلمح نوعين اثنين من المتلقين: الأول: وهو المتلقي الخاص، ممثلاً بالملوك ورؤساء القبائل، أو قادة المعارك، والثاني: المتلقي العام، وهو المتمثل في عامة الناس من أفراد المجتمع الجاهلي، وتختلف صلة المتلقي العام بالشاعر عن صلة المتلقي الخاص، حيث تحكم علاقة كل منهما بالآخر آداب وقوانين معينة، تختلف في كل نوع عنها في النوع الآخر.

كان المتلقي الخاص ينظر إلى الشاعر باعتباره شخصاً يبحث عن وده ورضاه، وينشد التكسب منه، ومهما وصلت علاقة الشاعر بالمتلقي الخاص، فإن حواجز وقواعد، تبقى مفروضة على المبدع لا يجوز أن يتجاوزها، أي أن مكانة الشاعر الكبيرة أمام المتلقي، تكاد تكون منتهية في معظم الأحيان، على خلاف المتلقي العام، الذي بقيت هذه المكانة مغروسة في صدره.

تروي كتب الأدب أن الحارث بن حلزة الإشكري، قد روى معلقته بين يدي عمرو بن هند ارتجلاً، وكان ينشده من وراء حجاب بسبب البرص الذي كان به⁽¹⁾، وما كان هذا ليحصل لو كان ينشد بين يدي العامة، ولكن المتلقي الخاص فرض سيطرته على الشاعر، فكانت مرتبة الأخير دون المتلقي الخاص غالباً، مهما وصلت العلاقة بينهما، ولو كان الأمر عكس ذلك، لما تمكن عمرو بن هند، من جعل الحارث ينظم من خلف الستار. والمتلقي الخاص يجعل المبدع متوجهاً نحوه، طالباً رضاه، وكثيراً ما نشبت الخلافات بين المتلقي الخاص والمبدع، فكان المبدع يكثر ويبالغ من الاعتذار، كي يكسب رضا المتلقي، كما فعل النابغة الذبياني في اعتذارياته الشهيرة، مع النعمان بن المنذر، حيث أكثر من نظم القصائد الشعرية، التي اعتذر

(1) ابن قتيبة: الشعر والشعراء ص111.

فيها إلى النعمان بن المنذر ومدحه، بسبب بعض الوشايات التي كانت توتر العلاقة بينهما، يقول النابغة في إحدى هذه القصائد:

أتاني أبيت اللعن أنك لمتني	وتلك التي أهتم منها وأنصب
فبت كأن العائدات فرشني	هراسا به يعلو فراشي ويقشب
لئن كنت قد بلغت عني خيانة	لمبلغك الواشي أغش وأكذب
ولكنني كنتُ امرأً لي جانب	من الأرض فيه مُستردّ ومذهب
ملوك وإخوان إذا ما أتيهم	أحكم في أموالهم وأقرب
.....	

فلا تتركني بالوعيد كأنتي إلى الناس مطلي به القار أجرب⁽¹⁾

ويتضح في هذه الأبيات، مدى توجه النابغة إلى المنذر، واعياً مكانته، وطالباً عفوه،⁽²⁾ فقمة انزعاج النابغة أن النعمان قد لامه، وهو يبين مدى تأثير هذا اللوم عليه، فهو مرضٌ ألمه كوخز شوك الهراس، ثم يصل النابغة إلى قمة الاستعطاف من متلقيه النعمان، في البيت السادس، حيث يبعده الناس عن أنفسهم، وكأن جرباً قد أصابه، لخوفه من النعمان، ولا ينسى النابغة في خضم هذا الحديث والاستعطاف، أن يتحدث عن النعمان بالمدح والثناء، وهذا النوع من الاعتذار لا يصدر من شاعر إلى متلق، إلا إن كان خاصاً.

يختلف كل هذا المنحى في حالة المتلقي العام، فهنا تعود للشاعر سطوته القديمة، واحترامه الكبير من المتلقي، فهو لا يتوجه إلى المتلقي بالتواضع وطلب التقرب، بل على العكس تماماً يقبل المتلقي على الشاعر، سواء في الأسواق الأدبية كسوق عكاظ، أو في أماكن

(1) النابغة: الديوان ص17 وما بعدها. الهراس: شجر شوكي، يقشب: يخلط، القار: القطران.

(2) ينظر ديوان النابغة قصيدة يا دار ميه بالعلياء في السند لملاحظة هذا التوجه، ص30.

تواجههم، وهنا لا نجد الشاعر يخاطب المتلقي من وراء ستار، أو وفق قيود معينة، بل نجده يقف على مرتفع أو ظهر دابة، متكناً كما يتكئ الخطباء، ويلتف المتلقون من حوله يسمعون إلى إنشاده، مقدرين موهبته، وهو لا ينتظر منهم شيئاً، بل هم ينتظرون ذلك كما انتظر المحلق من الأعشى أن يمدحه ليزوج بناته، وفعل ذلك فعلاً⁽¹⁾ وتروي الأخبار أن النابغة كانت تضرب له قبة في سوق عكاظ، فيتجه إليه الشعراء كي يتحاكموا عنده في الشعر، فيقرر الغلبة لهذا، أو ذاك ويفاضل بينهم⁽²⁾ وهنا نجد أن المتلقي هو المتوجه إلى الشاعر، والشاعر هو صاحب القرار والسلطان.

وعندما يكون المتلقي عاماً، يعطي الشاعر مساحة أكبر للتحرك كي يبدع ما يشاء، فتنوع موضوعات المبدع، ويتحدث عن تجارب شعرية عامة وخاصة. أما في حالة المتلقي الخاص فهناك قيود موضوعية لا تعطي الشاعر أيّ مساحة للتحرك، بل يجب التقيد بكل ما يتوجب من معاملات وأساليب خطابية أمام الملوك، فقد كان طرفة بن العبد ((ينادم عمرو بن هند، فأشرفت ذات يوم أخته، فرآى طرفة ظلها في الجام⁽³⁾ الذي في يده فقال:

أَلَا يَا بَابِي الظُّبِّيُّ الَّذِي يَبْرِقُ شَنْفَاهُ⁽⁴⁾

وَلَوْلَا الْمَلِكُ الْقَاعِ دُ قَدْ أَلْتَمَنِي فَاهُ

فحققت ذلك عليه وكان قال أيضاً:

وَلَيْتَ لَنَا مَكَانَ الْمَلِكِ عَمْرُو رَغَوْتُ حَوْلَ قَبْتِنَا تَدُورُ

لِعَمْرُكَ إِنَّ قَابُوسَ بْنِ هَنْدٍ لِيَخْلُطُ مَلَكَهُ نَوَكٌ كَثِيرُ⁽⁵⁾

(1) القيرواني: العمدة 48/1.

(2) الأصفهاني: الأغاني 383/9.

(3) الجام: الكأس.

(4) شنفاه: حلية تعلف في الأذن.

(5) النوك: الحمق.

وقابوس هو أخو عمرو بن هند، وكان فيه لين ويسمى قبينة العرس، فكتب له عمرو بن هند إلى الربيع بن حوثة عامله على البحرين كتاباً، أوهمه فيه أنه أمر له بجائزة⁽¹⁾، وهناك كان مقتله بسبب هذا التجاوز أمام المتلقي الخاص، فما كان ليحصل ذلك لو كان متلقي هذا النص من العامة. ومع أن المتلقي الخاص يفرض على المبدع قيوداً كثيرة، إلا أن هذه القيود تجعله ينتج شعراً متميزاً، في كثير من الأحيان، فيهتم بمطالع القصائد، وحسن التخلّص، وترتيب الموضوعات، والبعد عن الأخطاء، كل ذلك إعلاء لقيمة المتلقي الخاص، الذي لا يترك الشاعر جهداً من أجل إرضائه.

ويمكن القول إن علاقة الشاعر بالمتلقي الخاص، هي علاقة متكلفة من كلا الجانبين، فالشاعر المبدع لا يتوخى عند المتلقي الخاص - سواء كان ملكاً أو قائداً أو غيره - إلا شهرة، أو جاهاً، أو مالا يتكسبه، ولا يتوخى المتلقي الخاص من الشاعر، إلا أن يذاع اسمه، ويشتهر سمعة وذكره عندما يمدحه كبار الشعراء. وهذا بخلاف العلاقة بين الشاعر والمتلقي العام، حيث يشعر الشاعر عنده بأنه مبدع حقيقي، جاء المتلقي ليستمع إليه دون أية أهداف، والمتلقي لا يبحث عنده إلا عن الفن والمتعة والتذوق، لمشاركته أحاسيسه وإبداعه، وهذا ما حدا بالمتلقي الجاهلي، والشعراء أن يجتمعوا في الأسواق للنظم، وعرض البضاعة الشعرية في أوقات معينة من كل عام، حتى اتصل النظم الجاهلي بهذه الأسواق العامة التي يرتادها الجميع.

ومن خير ما يمثل تلك الصلة العميقة، بين المبدع وبين المتلقي الجاهلي، أن الشعراء كانوا يتوجهون إلى أبناء مجتمعهم، بقصائد يرثون فيها أنفسهم وهم ينازعون الموت، فأبي صفياء ذهن وأبي قريحة، تسمح لهم بالنظم والإنشاد في مثل تلك المناسبات القاسية، لولا أن علاقة الشاعر بالمتلقي الجاهلي، مثلت حياة الشاعر الفعلية، التي يعيش من أجلها، خاصة وأن قصائد هؤلاء الشعراء، كانت توجه إلى المتلقي بطريقة تحمل طابع الخطاب المباشر والمناجاة. واللافت للنظر أن بعض الشعراء كانوا يرفضون نظم الشعر عند مواقف الموت، كما حصل مع عبيد بن

(1) ابن قتيبة: الشعر والشعراء ص 105.

الأبرص، عندما هم النعمان بقتله، وطلب منه الإنشاد فقال عبيد: حال الجريض دون القريض،⁽¹⁾ ومع ذلك تقول بعض الروايات، أنه أنشد شعرا في هذا المقام،⁽²⁾ فالشعراء يقدرّون هول الموقف الذي هم فيه، ويعلمون أن أنفسهم لا ترغب بالنظم في ذلك الوقت، ولكنهم في النهاية ينظمون، ويوجهون خطابهم للمتلقى، كما فعل بشر بن أبي خازم الأسدي⁽³⁾ الذي لم ينس أن يفخر بقومه، ويتمنى المشاركة معهم في المعارك، وهو يرثي نفسه قبل الموت:⁽⁴⁾

فَعَزَّ عَلَيَّ أَنْ عَجَلَ المَنايا ولما ألقَ كعبا أو كلابا
ولمّا تلتبس خيلٌ بخيلٍ فيطّعنوا ويضطربوا اضطرابا
فيا للناسِ إنّ قناةَ قومي أبت بثقافها إلا انقـلابا
هُمُ جدعوا الأنوف فأوعبوا وهم تركوا بني سعد يبابا

وفي الأبيات السابقة، نجد كيف يتوجه الشاعر إلى المتلقى، حتى أنه ينسى ذكر نفسه لاهتمامه بالمتلقى، فهذه الصلة وطيدة إلى الحد الذي تحدث عنه الشاعر أحمد رامي، في إحدى الجلسات التي عقدها معه الدكتور مصطفى سوييف حيث قال: ((لقد كنت أفرغ أحيانا من إنشاء القصيدة في منتصف الليل، فأندفع أوقف البواب لأسمعه قصيدتي الجديدة، ولا يمكن أن يهدأ بالي إذا أنا لم أفعل ذلك))⁽⁵⁾ وهذا نفسه ينطبق على الشاعر الجاهلي ومتلقيه، فكلاهما اتجه نحو الآخر بطريقة تتميز بالإقبال و الاندفاع، المتلقى ينتظر من الشاعر إبداعا متميزا، وينتظره في الأسواق الأدبية لسماع الشعر، و الشاعر ينقح القصائد، ويعيد فيها النظر، ويرتاد الأسواق، وينظم فيها الأشعار، ويجعل شعره سجلا تاريخيا للمفاخر والحروب، وحماية القبيلة، ويخاطب قبل موته

(1) ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ص162.

(2) ابن الأبرص، عبيد: الديوان ص99، والقصة ص9.

(3) ممن رثى نفسه في الجاهلية الشاعر افنون، المفضليات ص260.

(4) ابن أبي خازم، بشر: الديوان ص24.

(5) سوييف، مصطفى: الأسس النفسية للإبداع الفني ص140.

أهله وعشيرته، الذين طالما التفتوا حوله لسماع شعره، في المحافل والأسواق، ولا شك أن هذا التواصل ناجم عن تأثير ذلك النص المنظوم، وكأنه سحر يخلب ألباب المتلقين، فلا يجدون أمامه، إلا الإجلال والتقدير لمبدعه الشاعر، الذي سرعان ما يدفعه ذلك إلى الاعتزاز بقيمة نفسه، والاتجاه بالشعر نحو المتلقي، الذي منحه هذه المرتبة العالية، بحسن تفاعله، وفهمه لكل ما يصدر عن الشاعر.

ومن أسباب عمق العلاقة بين المتلقي الجاهلي والشاعر، أن المتلقي في ذلك الوقت كان يتواصل مع الشاعر مباشرة، دون الحاجة إلى الوسيط الناقد، الذي بدأ يظهر في العصور اللاحقة، حتى صار أمراً حتمياً هذه الأيام، فنحن الآن نحتاج في أغلب الأحيان، إلى ناقد يقدم لنا العمل الأدبي ويفسره، ولا نتمكن من سد فجوات النصوص التي نقرأها، إلا بعد أن نأخذ بعض المفاتيح من النقاد، وهذا كله كان غائباً في العصر الجاهلي، فقد كان المتلقي يأخذ من الشاعر مباشرة، ويفهم كل ما يقوله دون الحاجة إلى أي تفسير أو شرح، وكان ناقد النص الشعري الجاهلي، هو المتلقي نفسه، فكان يسمع، ويفهم، ويحلل، ويوجه الانتقادات إلى الشاعر، كما فعلت أم جندب مع امرئ القيس وعلقمة الفحل. وهذا لا ينطبق على المتلقي الحالي للشعر الجاهلي، إذا استثنينا النقاد والمتخصصين، فهو يحتاج إلى الشروح، ومعرفة سنن العرب، وتقاليد السائدة آنذاك، ليتطابق فهم المتلقي المعاصر مع فهم المتلقي الجاهلي لذلك الشعر، وقد يختلف فهمنا الآن عن فهم الجاهليين للنص الواحد، بسبب عدم معرفتنا ببعض الأعراف والأحداث، التي تتعلق بذلك النص، ومن هنا سوف تتعدد القراءات لهذا الشعر، حسب المعطيات المتوفرة لدينا، ويمكن القول إن دراسة الشعر الجاهلي، حسب فهم متلقيه المعاصر لا يجدي نفعاً، إلا إذا تواصل البحث عن معطيات وقواعد الفهم، التي تعامل بها المتلقي الجاهلي مع الشعر آنذاك، فيتأتى لنا فهم ذلك الشعر من وجهة نظر الجاهليين أنفسهم، ويحدث عندنا ما سماه ياكوس "إندماج الأفق" في نظرية التلقي الحديثة، حيث عبر ياكوس بهذا المفهوم، عن ((العلاقة القائمة

بين الانتظارات الأولى التاريخية للأعمال الأدبية، والانتظارات المعاصرة التي قد يحصل معها نوع من التجاوب⁽¹⁾.

لقد شكل النص الشعري الجاهلي، حلقة الوصل بين المبدع والمتلقي الجاهلي، كما شكل أي نص أدبي في أي عصر من العصور، وقد أوجد هذا النص منظومة من القواعد، تعمل على تنظيم التواصل والفهم بين الطرفين، فقد حُكم المبدع بالقارئ الضمني، الذي تمثل في نصه الشعري ليمثل القواعد والأعراف الشعرية المتداولة في العصر الجاهلي، وبذل المبدع كل جهوده من أجل تطبيق هذه القواعد، فأعاد النظر تلو النظر في القصيدة المنظومة، وراعى كل ماطلبه المتلقي من شروط للتقبل وفهم النظم، ((وهنا ينبغي أن نتذكر، أن المبدع ليس نباتاً برياً، فهو غير مقطوع الصلة بالتاريخ والسياق الثقافي لمجتمعه، ومن ثم فهو حين يقيم عمله، فإن ذلك يتم في الغالب من خلال عملية مقارنة - قد لا تكون متعمدة - بالقيم الفنية والثقافية السائدة، والمبدع الأصيل هو الذي يتمكن من الالتزام بالأصول والقواعد الفنية، ويتمكن في الوقت نفسه من تجاوزها، إحتضاناً وتبنياً لتطلعات الجماعة، ومطالبها وقضاياها⁽²⁾)) وينتظر المتلقي من المبدع أن ينظم وفق صورة معينة، كان قد رسمها في ذهنه، وقد أطلق يابوس على هذا الانتظار أفق التوقع، أو أفق الانتظار، أي أن مفتاح الصلة بين الطرفين يتمثل في القارئ الضمني بالنسبة للشاعر، وأفق التوقع بالنسبة للمتلقي، فإذا ضمن المبدع نصه ما يوافق القارئ الضمني، فسواءً ذلك أفق انتظار المتلقي، وهذا ما تميز به الشعر الجاهلي، الذي جعل فيه المبدع القارئ الضمني نصب عينيه دائماً، وقد كان أفق انتظار المتلقي الجاهلي، يتطلب القصيدة المنظومة وفق ما أطلق عليه النقاد العرب فيما بعد عمود الشعر، حيث يمثل هذا العمود بكل ما يحمل من خصائص فنية ولغوية متنوعه، النموذج المرسوم في ذهن المتلقي، أي يوافق أفق انتظاره، فإذا تأتى للشاعر أن يبدع كما يريد القارئ الضمني، وتوافق ذلك النظم مع أفق توقع المتلقي، فإن ذلك يفضي إلى عملية تواصل إيجابية بين الاثنين، فالشاعر ((إنسان يتحدث إلى إخوانه في

(1) علوي، حافيط إسماعيلي: مدخل إلى نظرية التلقي، علامات في النقد ج34/مجلد9، 1999م، ص91.

(2) حنورة، د. مصري عبد الحميد: علم نفس الأدب مجلد1/ص189.

الإنسانية، فيسمع صدى كلامه في نفوسهم⁽¹⁾ ولذا وجب عليه أن يخاطبهم كما يريدون، كي تتم لهم عملية الفهم، التي هي أساس التلقي وهذا ما حدا بالشاعر الجاهلي، أن يلتزم بنظام قصيدة ثابت، نجد تقسيماته تتكرر في جميع القصائد، كي تتوافق مع انتظارات المتلقي الجاهلي. وقد يتمكن المبدع من ((مخاطبة انفعالات المتلقي وإثارتها، إلى الدرجة التي تدفع المتلقي إلى اتخاذ فعل يتعارض مع رؤيته في كثير من الأحيان، فيستجيب المتلقي لما يدفعه إليه القول الشعري، حتى لو تعارض ذلك مع عقله ورؤيته))⁽²⁾ أي أن الشاعر المتميز يستطيع الخروج عن إرادة المتلقي في كثير من الأحيان، وقد يغير وجهة نظره أيضا.

وقد أعجب النقاد القدماء بتقسيمات الجاهليين للقصيدة العربية، وطريقة عرضها، واتخذوها قاعدة للشعر، كما قال ابن قتيبة ((وليس لمتأخر الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدمين في هذه الأقسام، فيقف على منزل عامر، أو يبكي عند مشيد البنيان، لأن المتقدمين وقفوا على المنزل الدائر والرسم العافي، أو يرحل على حمار أوبغل ويصفهما، لأن المتقدمين رحلوا على الناقة والبعير، أو يرد على المياه العذاب الجواني، لأن المتقدمين وردوا على الأواجن الطوامي، أو يقطع إلى الممدوح منابت النرجس والآس والورد، لأن المتقدمين جروا على قطع منابت الشيح والحنوة والعرارة))⁽³⁾ فقد كانت هذه القواعد شبيهة بالمقدسة عند المتلقي الجاهلي، مما جعل النقاد يحاولون فرضها على المتلقي في العصور اللاحقة، وكان هذا من أهم الهفوات النقدية التي وقع فيها النقاد في بداية الأمر، فلكل عصر ذوقه الخاص، وتقاليده الفنية التي تحكم علاقته بالمبدع، وقد أشار الجرجاني إلى مسألة اختلاف الأذواق في تقبل الأعمال الأدبية، فقال: ((وأنت قد ترى الصورة تستكمل شرائط الحسن، تستوفي أوصاف الكمال، وتذهب في الأنفس كل مذهب، وتقف من التمام بكل طريق، ثم تجد أخرى دونها في انتظام المحاسن، والتتام الخلقة، وتتأصف الأجزاء، وتقابل الأقسام، وهي أحظى بالحلاوة، وأدنى إلى القبول، وأعلق بالأنفس،

(1) السمره، محمود: النقد الأدبي والإبداع في الشعر ص58.

(2) عصفور، جابر: قراءة التراث النقدي، ص241.

(3) ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ص28.

وأسرع ممارسة للقلب، ثم لا تعلم - وإن قاسيت واعتبرت ونظرت وفكرت - لهذه المزية سببا، ولما خُصَّتْ به مقتضيا⁽¹⁾ وهذا ما يؤكد لنا من جديد، ضرورة العلم بسنن الجاهليين، وكل ما حكم نظرته إلى الشعر من معتقدات، كي نتمكن من فهم الصلة الحقيقية بين المبدع والمتلقي الجاهليين.

ضمن الشاعر الجاهلي نصه الشعري مجموعة من الأساليب التي فرضتها علاقته بالمتلقي، وأهمها مطابقة الكلام لمقتضى الحال، وتمييزه بين أقدار المخاطبين في القصائد الشعرية، وخاصة في شعر المديح، وإن عاب النقاد على الشعراء الجاهليين بعض الهفوات في هذا المقام. وقد تعرض قدامة بن جعفر في حديثه عن قصيدة المديح إلى هذا الموضوع، وتحدث عن أهميته فقال ((وقد ينبغي أن يعلم أن مدائح الرجال... تنقسم أقساما بحسب الممدوحين من أصناف الناس، في الارتفاع والاتضاع، وضروب الصناعات، والتبدي والتحضر))،⁽²⁾ وقد أعجب النقاد بكثير من المطالع الشعرية التي نظمها الجاهليون، خاصة في قصيدة المديح، التي اشترط ابن طباطبا في مطلعها أن يخلو ((مما يتطير به، أو يستجفى من الكلام والمخاطبات، كذكر البكاء، ووصف إقفار الديار، وتشتت الألف، ونعي الشباب، وذم الزمان))،⁽³⁾ وأوصى ابن طباطبا بتجنب مثل قول الأعشى:⁽⁴⁾

وسؤالي فهل تردّ سؤالي؟

ما بكاء الكبير بالأطلال

ف بريحين من صبا وشمال

دمنة فقرة تعاورها الصيـ

(1) الجرجاني، القاضي علي بن عبدالعزيز: الواسطه بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح محمد أبو الفضل ابراهيم

وعلي محمد البجاوي، بيروت، دار القلم ص412.

(2) ابن جعفر، قدامة: نقد الشعر ص106.

(3) ابن طباطبا: عيار الشعر ص168.

(4) الأعشى: الديوان ص167.

ومن المطالع الجاهلية التي أعجب بها النقاد،⁽¹⁾ قول النابغة الذبياني، يمدح عمر بن الحارث الأصغر: (2)

كَلِّينِي لَهُمْ يَا أُمِّمَةَ نَاصِبٍ وَلَيْلٍ أُقَاسِيهِ بَطِيءِ الْكَوَاعِبِ

وكان سبب هذا الاعتناء بالمطلع عند النقاد، لأنه ((أول ما يقرع السمع، وبه يستدل على ما عنده من أول وهلة))،⁽³⁾ فيساعد ذلك المتلقي على التواصل مع الشاعر، وفهم مقاصده، وهذا ما جعل الجاهليين يعتنون بمطالع قصائدهم، ويصرون على مراعاة التقاليد الشعرية التي تناسب ذوق المتلقي الجاهلي، الذي كان يرفضها إذا لم تتوافق مع الحال والمناسبة، التي قيلت فيها، ويتطير إذا حصل ذلك، مما يوتر عملية التواصل مع المبدع، وقد ذكر صاحب العمددة ((أن النعمان بن المنذر رأى شجرة ظليلة، ملتفة الأغصان، في مرج حسن، كثير الشقائق، وكان معجبا بها وإليه أضيفت شقائق النعمان، فنزل وأمر بالطعام والشراب، فأحضر، وجلس لذته، فقال له عدي بن زيد العبادي وكان كاتبه أتعرف أبيت اللعن، ما تقول هذه الشجرة ؟ فقال: وما تقول؟ قال: تقول:

رُبَّ رَكْبٍ قَدْ أَنَاخُوا حَوْلَنَا يَشْرَبُونَ الْخَمْرَ بِالمَاءِ الزُّلَالِ

عَطَفَ الدَّهْرُ عَلَيْهِمْ فَتَوَّأَ وَكَذَاكَ الدَّهْرُ حَالٌ بَعْدَ حَالٍ

مَنْ رَأَى فَلْيُوطِّنْ نَفْسَهُ إِنَّمَا الدُّنْيَا عَلَى قَرَبٍ زَوَالِ

كأنه قصد موعظته، فتنغص عليه ما كان فيه، وأمر بالطعام والشراب فرفعا من بين يديه، وارتحل من فورهِ، ولم ينتفع بنفسه بقية يومه وليلته))،⁽⁴⁾ وهنا أخطأ عدي بن زيد في نظمه هذا

(1) ينظر خزانة الأدب 19/1، والعمدة 218/1.

(2) الذبياني، النابغة: النابغة ص9.

(3) القيرواني، ابن رشيقي: العمدة 218/1.

(4) القيرواني، ابن رشيقي: العمدة، 223/1، وينظر أبيات عدي بن زيد العبادي: الديوان، تحقيق محمد جبار المعيد،

بغداد، شركة دار الجمهورية للنشر والطبع، 1964م، ص 15، (رواية الأبيات وترتيبها تختلف في الديوان).

الشعر أمام النعمان، بطريقة الموعظة، ثم إن الحال الذي تم فيها لا تسمح بذكر الموت والزوال، وإخفاق الشاعر في إرضاء المتلقي هنا، قطع عملية التواصل بينهما، وجعل نتيجة هذا الشعر سلبية، وربما كان الأمر أقل تأثيراً لو كان عدي بن زيد أمام متلق عام، فوجوده أمام متلق خاص زاد من توتر الموقف.

وربما يكون الشاعر علباء بن أرقم بن عوف، قد أحسن عرض قصيدته الاعتذارية للنعمان بن المنذر، حيث كان قد ذبح كبشاً في حمى النعمان، فاغضبه ذلك، ومما قاله علباء لما وقف بين يديه:

أَلَا تَلِكُمَا عِرْسِي تَصُدُّ بَوَجهَا	وَتَزْعُمُ فِي جَارَاتِهَا أَنَّ مَن ظَلَمَ
أَبُونَا وَلَمْ أَظْلِمْ بِشَيْءٍ عَمَلْتَهُ	سَوَى مَا تَرِينَ فِي الْقَذَالِ وَفِي الْقَدَمِ
نَبِيتُ كَأَنَّا فِي خُصُومِ عَرَامَةٍ	وَتَسْمَعُ جَارَاتِي التَّائِيَّ وَالْقَسَمِ
وَأَيُّ مَلِكٍ مِّنْ مَّعَدٍ عَلِمْتُمْ	يَعْزِبُ عَبْدًا ذِي جَلَالٍ وَذِي كَرَمِ
أَمِنْ أَجْلِ كَبِشٍ لَمْ يَكُنْ عِنْدَ قَرْيَةٍ	وَلَا عِنْدَ أَذْوَادٍ رَتَاعٍ وَلَا غَنَمِ
أَخُوفٌ بِالنَّعْمَانِ حَتَّى كَأَنَّمَا	قَتَلْتُ لَهُ خَالَا كَرِيمَا أَوْ ابْنَ عَمِّ
وَإِنَّ يَدَ النَّعْمَانِ لَيْسَتْ بِكَرَّةٍ	وَلَكِنْ سَمَاءٌ تَمْطُرُ الْوَيْلَ وَالْدَيْمَ ⁽¹⁾

يجابه علباء في هذا الموقف غضب المتلقي، الذي يشكل خطراً يتهدهده، فالعلاقة بين المبدع والمتلقي هنا علاقة جفاء وغضب، يحاول المبدع بفطنته أن يتغلب عليها بإبداعه، فيترك في مطلع قصيدته الغزل والتشبيب، ويتحدث عن زوجته، وهذا أمر غريب لولا أن الشاعر يضمراً أمراً مقصوداً من وراء ذلك، فهو يريد أن يستعطف النعمان عن طريق وصف العلاقة المتوترة

(1) الأصمعي: الأصمعيات: ص 157 وما بعدها.

بينه وبين زوجته، وما يعانيه من طمعها وغطرستها، مما قد يثير شفقة النعمان وحرزه عليه، فيكتسب بذلك عطف المتلقي، ويجد المدخل المناسب، الذي يجذب به انتباه النعمان لسماع بقية القصيدة، ثم يبذل جهدا واضحا للتقليل من أهمية فعلته بأخذ الكباش، ويبين أنه لا يستحق العقاب من أجل ذلك، ويستبعد أن يعاقبه النعمان من أجله، ثم يمدح النعمان بالكرم والعطاء، وهذا قمة الاعتذار والاستعطاف معا، والقدرة على استيعاب المتلقي، عن طريق اختيار الأفكار والمقدمات المناسبة للحال التي تم فيها النظم، ومراعاة مقام المتلقي الذي تم النظم أمامه.

ما ينطبق على المطلع، ينطبق على المقدمة وحسن التخلص من موضوع إلى آخر، في القصيدة، فالشاعر الجاهلي يبدأ بالنسيب ((اليميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه، ويستدعي به إصغاء الأسماع))⁽¹⁾، فتتم له السيطرة المطلقة على المتلقي، ويزداد الأخير به إعجابا، وقد كان الجاهليون يأتون بمقدمات تتناسب مع الحال وسيقاق القصيدة المنظومة، فيستبدلون بالمقدمات الطللية والغزلية مقدمات من نوع آخر، كذكر الشباب، والتحسر عليه، أو ذكر خلافاتهم الزوجية كما فعل علباء في القصيدة السابقة، وكل هذا كان يخضع لطبيعة العلاقات القائمة بين المبدع والمتلقي، ومن خلال استقراء الشعر الجاهلي، والبحث عن السياق الذي نظمت فيه القصيدة يمكن أن نلاحظ أن الشعراء الجاهليين، قد برعوا في تطبيق القاعدة النقدية " لكل مقام مقال " أو " مقتضى الحال " التي أكثر الجاحظ من تكرارها، والحث عليها في مواطن عدة من كتاب البيان والتبيين، وكان هذا بسبب وعي الشاعر الجاهلي أن مراعاة حال المتلقي، من أهم الآداب الشعرية التي تحكم صلة المتلقي بالمبدع.

ومن الأساليب الشعرية التي استخدمها الشعراء الجاهليون لتعميق الصلة بالمتلقي، وجذب انتباهه في أثناء النظم، ما يعرف بمفاجأة وعي المتلقي بطرق شتى، مما يزيد من سرعة انتباهه للنظم، وتفعاله مع المنظوم، فقد يسرد الشاعر الجاهلي قصته، واصفا شيئا ما، يأخذ من القصيدة مساحة كبيرة من الأبيات، ينسجم فيها المتلقي مع الموصوف انسجاما تاما، دون أدنى تفكير في

⁽¹⁾ ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ص 27.

شيء آخر، ثم ينهي ذلك الوصف ببيت يذكر فيه أن كل ما وصفه كان شبيهاً بناقته، أو محبوبته، أو أي شيء من مختصاته، وهذا من شأنه أن يفاجيء وعي المتلقي بشكل كبير، ويزيد من اهتمامه بالنص المبدع، وقد يحاول قراءة النص مرة ثانية، أو ترده من جديد للتتبع، ويمكن أن نلمح ذلك في قصيدة للنابغة الذبياني⁽¹⁾، وصف فيها ناقته التي ارتحل بها، فبدأً بتشبيهها بالثور الوحشي على عادة الشعراء الجاهليين، ثم قص قصة هذا الثور في سبعة عشر بيتاً، تحدث فيها عن صفاته، وتعرضه للمطر وخطر الصياد والكلاب، وقدرة هذا الثور على هزيمة الكلاب، وشرح النابغة ذلك بالتفصيل، ثم ختم القصيدة ليقول فجأة:⁽²⁾

فذاك شبه قلوصي إذ أضرب بها طول السرى والسرى من بعد أسفار

فيفاجئ بذلك وعي المتلقي، الذي يعود إلى الوراء لاسترجاع القصيدة مرة أخرى، فيربط أفكارها بعد أن نقله الشاعر من ذكر الناقة إلى قصة الثور الوحشي، ثم إلى الناقة مرة أخرى.

وعلى النمط نفسه تحدث المسيب بن علس، عن محبوبته في قصيدة ذكرت سابقاً⁽³⁾، وصفها بجمانة، وقص مغامرة الصيادين الذين سعوا لأجلها، وأسهب وفصل، ثم قال:⁽⁴⁾

فتلك شبه المالكية إذ طلعت ببهجتها من الخدر

وقد يستخدم الجاهليون عبارة "دع ذا" عند التخلص من موضوع إلى آخر، وهذا كثير في أشعارهم⁽⁵⁾، ويستخدمون كذلك أسلوب التساؤل، ثم الإجابة، لاستدعاء ذهن المتلقي والسيطرة على انتباهه⁽⁶⁾، وكذلك يستخدمون تكرار بعض العبارات، أو الأساليب اللغوية في بدايات

(1) النابغة: الديوان ص 51.

(2) المصدر السابق، ص 51.

(3) ينظر ص 81 من البحث.

(4) المسيب بن علس: الديوان ص 353.

(5) ينظر مثلاً: الأصمعيات: ص 25، ديوان زهير ص 77.

(6) ينظر: النابغة: الديوان، ص 53.

الأبيات كتكرار واو ربّ⁽¹⁾، أو استخدام أسلوب التفصيل كالتعداد الرقمي مثلاً⁽²⁾، لإثارة انتباه المتلقي، كما يستخدمون صوراً جديدة تحمل الشذوذ والغرابية بما من شأنه أن يثير مخيلة المتلقي بشكل كبير، عند مفاجأة وعيه بهذه الأمور، وكثيراً ما ظهر ذلك في أبيات امرئ القيس التي تصف الفرس، كما في قوله:⁽³⁾

مُكْرٌ مُفِرٌّ مُقْبِلٌ مُدْبِرٌ مَعَا كَجَلْمُودٍ صَخْرٍ حَطَّةُ السَّيْلِ مِنْ عِلِّ

وقوله:⁽⁴⁾

لَهُ أُيْطَلَا ظَبْيٍ وَسَاقَا نَعَامَةٍ وَإِرْخَاءِ سِرْحَانٍ وَتَقَرِيبُ تَتْفَلٍ

فهذه الصورة للفرس، بكل ما تحمله من أبعاد قد تكون مرتبطة بعقائد أسطورية، تثير مخيلة المتلقي الذي يحاول رسم صورة لذلك الفرس، المنطلق بعدة اتجاهات في آن واحد، أو صورته المتشكلة من مجموعة حيوانات مختلفة، فالناس ((موكولون بتعظيم الغريب، واستطراف البعيد، وليس لهم في الموجود الراهن، وفي ما تحت قدرتهم من الرأي بهوى، مثل الذي لهم في الغريب القليل، وفي النادر الشاذ))⁽⁵⁾ وفي قدرة الشاعر على بلوغ مثل هذه الصور والتشبيهات الغريبة، ما من شأنه أن يزيد ثقة المتلقي به، بما يفضي إلى الإعجاب والتقدير الكبيرين، ولا يقف تصيد الغريب والشاذ عند الجاهليين في الصور فقط، بل يتجاوزهم إلى حد الأفكار الشعرية نفسها، كما فعل ربيعة ابن مقروم عندما دعا لممدوحه أن يظل محسوداً لأنه يعيش قرير العين، ((وهذا من طريف دعاء العرب ونادره))⁽⁶⁾، يقول ربيعة:⁽⁷⁾

(1) الأصمعي: الأصمعيات ص23، قصيدة خفاف بن ندبة.

(2) الأصمعي: الأصمعيات ص64 قصيدة مالك بن جريم.

(3) امرؤ القيس: الديوان ص52.

(4) المصدر السابق ص55.

(5) الجاحظ: البيان والتبيين، 1/62.

(6) المفضل: المفضليات، حاشية ص213.

(7) المصدر السابق والصفحة السابقة.

هذا ثنائي بما أوليت من حسنٍ لا زلت عوضَ قرير العين محسودا

وتعد المبالغة من أهم الطرق التي اتبعها الجاهليون، لمفاجأة وعي المتلقي، لما تحمله من استغراب وطرافه، تثير فضولية المتلقي وتدفعه إلى التفكير، و يبدو أن المتلقي الجاهلي كان مغرما بمثل هذه المبالغات، مما جعل المبدع يقبل عليها، ومن هذه المبالغات ما قاله زهير بن أبي سلمى في وصف الضفادع: (1)

يَخْرُجْنَ مِنْ شَرَبَاتٍ مَاؤُهَا طَحِلٌ عَلَى الْجُدُوعِ تَخَافُ النِّعَمَ وَالْغَرَقَا

فكيف تخاف الضفادع من الغرق، وهي تنشأ في الماء وتعيش فيه؟ وما كان زهير ليجهل هذا، وما كان ليستخدمه لولا تقبل المتلقي الجاهلي لمثل هذه النماذج، الأمر الذي دعا النابغة الذبياني إلى القول ((أشعر الناس من استجيد كذبه، وضحك من رديئه))، (2) ويستشهد صاحب العمد، بحكم النابغة على قول حسان بن ثابت للدلالة على أهمية المبالغة عند الجاهليين:

لَنَا الْجَفَنَاتُ الْغُرُّ يَلْمَعْنَ بِالضَحَى وَأَسْيَافُنَا يَقْطُرْنَ مِنْ نَجْدَةٍ دَمًا

حيث جعل النابغة حسان مقصرا وطلب منه المبالغة (3)، وقال له ((إنك قلت الجففات، فقللت العدد، ولو قلت الجفان لكان أكثر، وقلت يلمعن في الضحى، ولو قلت يبرقن بالدجى لكان أبلغ في المديح، لأن الضيف بالليل أكثر طروقا، وقلت يقطرن من نجدة دما، فدلت على قلة القتل، ولو قلت يجرين؛ لكان أكثر لانصباب الدم))، (4) وقد احتوى الشعر الجاهلي على كثير من هذه المبالغات مما يدل أن علاقة المتلقي بالمبدع الجاهلي، ومعرفة الثاني بنوع الأول، كانت سببا وراء هذه المبالغات الكبيرة في المعاني الشعرية.

(1) زهير بن أبي سلمى: الديوان ص44.

(2) القيرواني، ابن رشيق: العمد، 53/2.

(3) القيرواني، ابن رشيق: العمد، 53/2.

(4) الأصفهاني: الأغاني، 384/9.

وقد يعتبر البعض أن الالفاظ الغربية والشاذة في الشعر الجاهلي من الأساليب التي استخدمها الشعراء لمفاجأة وعي المتلقي، وإرضاء ذوقه، والأغلب أن الأمر ليس على هذه الحال، لأن الفاظ الشعر الجاهلي، التي نحس بصعوبتها وغرابتها، لم تكن كذلك بالنسبة للمتلقي الجاهلي، الذي ألفها واعتاد على سماعها مهما كان نوعها، وربما ينطبق هذا على بعض الأساليب الأخرى، التي نعدّها الآن من المبالغات أو الأساليب التي تفاجئ وعي المتلقي.

وتمكن الشاعر الجاهلي بفطنته، أن يعي أهمية الأسلوب القصصي، المتشكل من السرد تارة، والحوار تارة أخرى، في التأثير على المتلقي وجذبه، وتوطيد أواصر العلاقة معه، فالأسلوب القصصي السردى، الذي تمثل بتحلق المتلقين حول القاص للاستماع، انتشر منذ أقدم العصور الإنسانية، وكان من أوائل الفنون التي عرفها البشر، وربما كان فن المسرح اليوناني القديم قد تطور عن الفن القصصي القديم، وقد استمرت القصص والحكايات، في التأثير على المجتمعات العربية حتى وقتنا الحاضر، الذي تحولت فيه هذه القصص من شكلها البسيط، إلى الفنون التمثيلية والمسرحية السنمائية، وما زلنا نسمع بالحكايات الذي يطوف في البلدان ليقص الأقاصيص الشعبية، التي يقبل عليها المتلقي إقبالا ليس له نظير، وليس هناك أدل على هذا الاهتمام من ذبوع سيرة عنتره، وسيرة بني هلال، وغيرها من الحكايات والقصص الشعبية بين الناس، إلى أيامنا هذه، فأسلوب القصة يحمل في ثناياه الكثير من التشويق، والحث على الاستماع واستكماله حتى اللحظة الأخيرة، للوصول إلى نهايته.

استخدم الشعراء الجاهليون الأسلوب القصصي في أشعارهم بشكل كبير ومتكرر، فكانوا يعرضون أفكارهم بطريقة قصصية شيقة، يندمج معها القارئ بانسجام، كالأشعار التي تحدثت عن قصة الثور الموحشي، أو عن المعشوقة كما مر سابقا، عند المسيب بن علس، والأعشى في قصة البحث عن المرأة الدرة التي ينشدها الصياد في البحر، فقد رأينا كيف يندمج القارئ مع القصة، لمعرفة مصير الصيادين، وكيف بحثوا عنها، ووصلوا إليها، ولابد من انسجام المتلقي الجاهلي مع الشاعر في مثل هذه الأشعار القصصية.

وقد يأخذ الشاعر الجاهلي أسلوب السرد والحوار لعرض شعره، دون أن تكون هناك قصة واضحة المعالم، وهذا من شأنه أن يؤثر تأثير الأسلوب القصصي ذاته، ومن أمثلة ذلك الأصمعية التي نظمها كعب بن سعد الغنوي⁽¹⁾، حيث، بدأ قصيدته بأسلوب سردي تضمنه البيت الأول، قدم فيه للقضية التي سوف يتناولها، وهي لوم زوجته له على مجابهة الأخطار، يقول في البيت الأول:

لَقَدْ أَنْصَبْتَنِي أُمُّ قَيْسٍ تَلُومُنِي وَمَا لَوْمٌ مِثْلِي بَاطِلًا بِجَمِيلِ

تحول في البيت الثاني إلى الأسلوب الحواري واستغرق فيه خمسة أبيات وضح فيها للمتلقي كيفية اللوم الذي كانت تتحدث به الزوجة:

تَقُولُ: أَلَا يَا اسْتَبَقِ نَفْسَكَ لَا تَكُنْ تُسَاقُ لَغِبْرَاءِ الْمَقَامِ دَحُولِ

ثم نقل بعد ذلك الكلام إلى نفسه ليتحدث إليها وهو يبرر موقفه ويخبرها إن الموت حق:

أَلَمْ تَعْلَمِي أَنْ لَا يُرَاحِي مَيِّتِي قُعُودِي وَلَا يُدْنِي الْوَفَاةَ رَحِيلِي

ويستغرق في حديثه هذا، من البيت السابع إلى البيت العاشر، ثم يعود إلى السرد من جديد ليتحدث عن علاقته بأصحابه ويعتذر بإحترامهم وتقديرهم، وعاد في البيت الخامس عشر إلى أسلوب الحوار الخطابي، واللافت للنظر أن الموضوع الذي تحاور فيه مع زوجته يتمثل في قضية الموت التي حذرت زوجته منها، وأقنعها هو بدوره أن الموت حاصل لا بد منه، وقضية الموت التي تناقش فيها مع زوجته تمثل قضية جماعية مشتركة، شغلت تفكير الإنسان في العصور القديمة، وكأن الشاعر أراد معالجة هذه القضية بطريقة حوارية، تمثل نوعاً من الاتصال بمتلق أوجده الشاعر في النص وحاوره.

(1) الأصمعي: الأصمعيات، ينظر: الأصمعية رقم 19، ص 74

وقد يعرض الشعراء في أشعارهم قصصا حقيقية، وقعت مع بعض الأشخاص، أو الأمم ويكون المبدع عند ذلك أمام مسألة صعبة، تتمثل في تحويل السرد القصصي الخالص، إلى سرد شعري، دون أن يضعف شعره بسرد الأحداث التي يضطر إلى نظمها شعرا، وهذا يتطلب جهدا كبيرا، وصفه ابن طباطبا في قوله ((وعلى الشاعر إذا اضطر إلى إقتصاص خبر في شعره، دبره تدبيرا يسلس له القول، ويضطرر فيه المعنى، فبنى شعره على وزن يحتمل أن يحشى بما يحتاج إلى إقتصاصه، بزيادة من الكلام يخلط به، أو نقص يحذف منه، وتكون الزيادة والنقصان يسيرين غير مخدجين لما يستعان فيه بهما، وتكون الألفاظ المزينة غير خارجة من جنس ما يقتضيه، بل تكون مؤيدة له وزائدة في رونقه وحسنه))⁽¹⁾ وفي كلام ابن طباطبا ما يبين مدى الجهد الذي سوف يبذله المبدع لتقديم هذه القصص إلى المتلقي شعرا، ويستشهد ابن طباطبا بأبيات الأعشى التي قص فيها قصة السموأل،⁽²⁾ لتمثل نموذجا إبداعيا جاهليا، على مثل هذا النوع من الشعر، ثم يعلق ابن طباطبا بعد عرض أبيات الأعشى قائلا ((فانظر إلى استواء هذا الكلام، وسهولة مخرجه، وتمام معانيه، وصدق الحكاية فيه، ووقوع كل كلمة موقعها الذي أريدت له، من غير حشو مجتلب، ولا خلل شاذ، وتامل لطف الأعشى فيما حكاه واختصره في قوله " أأقتل ابنك صبرا أو تجيئ بها" فأضمر ضمير الهاء في قوله " واختار أذراعه أن لا يسب بها" فتلافى ذلك الخلل، بهذا الشرح، فاستغنى سامع هذه الأبيات عن استماع القصة فيها، لاشتمالها على الخبر كله بأوجز كلام، وأبلغ حكاية، وأحسن تأليف وألفظ إيجاء))⁽³⁾ ونلاحظ في هذا المقتبس والمقتبس السابق، أن ابن طباطبا يضع شروط نظم الشعر القصصي، ويركز في هذه الشروط على راحة المتلقي، وسهولة تقبله لما ينظم الشاعر، ويبين فوائد النظم القصصي في تسهيل فهم المتلقي لهذه القصص، واستيعابها بأوجز العبارات، ويتضح من تمثله بابيات شعرية جاهلية أنه وجد في هذا الشعر خير نموذج لمثل هذا النوع من الشعر.

(1) ابن طباطبا: عيار الشعر ص84.

(2) الأعشى: الديوان ص71.

(3) ابن طباطبا، عيار الشعر ص85.

لقد حكمت العلاقة بين المبدع والمتلقي الجاهليين، قواعد كثيرة، متعددة ومتشابكة، وعلى مستوى من الفنية والتنظيم، تفوق العلاقات التي وجدت في العصور اللاحقة، وحتى في أقوى العصور الأدبية، فهي ليست علاقة بسيطة بين شاعر ومستمع أعرابي بسيط، يستمع إلى الشعر ويردده أو يتحلق حول الشاعر للمتعة والغناء فقط.

وقد حرص الشاعر الجاهلي أشد الحرص على توطيد علاقته بالمتلقي، تماما كما أقبل المتلقي على تحقيق التواصل معه، فقلما نجد شاعرا جاهليا لم يخاطب متلقيا يوجده في قصيدته، ويطلب منه المشاركة في الهموم والبكاء، أو انتظار المطر، ولم يتوان الشاعر عن تتبع الأساليب الشعرية، التي تزيد المتلقي به تمسكا، مما أوجد هذه الصلات العميقة، التي حكمتها قواعد ومعتقدات وسنن جاهلية، تتعلق بالدين والمعتقد تارة، وبالفكر والفن تارة أخرى.

المبحث الثالث: دور المتلقي في تحديد موضوعات القصيدة الجاهلية:

نشأ الفن في جميع المجتمعات، وفي مختلف العصور، من خلال العلاقات القائمة بين الفنان وأبناء مجتمعه، الذين استمد تجاربه الفنية من علاقته معهم، ثم عبر عن هذه التجارب من خلال رؤيته الخاصة، ليقدمها لهم، وهذا مخالف لآراء أصحاب نظرية الفن للفن، الذين رفضوا أن يكون الفن من أجل المجتمع، وقد ثبت عكس ذلك ببساطة، من خلال دراسة الشعر الجاهلي، الذي يبعد عنا مئات السنين، فالفنان مرتبط بمجتمعه أشد الارتباط، وما كان لينظم لولا هذا المجتمع، فالشرط ((الأول لقيام الشاعر، هو ظهور علاقة معينة بينه وبين مجتمعه))⁽¹⁾.

وقد فرضت هذه العلاقة، بين الفنان والمجتمع المتلقي، على الشاعر أن ينظم ما يناسب أفق توقع هذا المجتمع، ليس من ناحية النمط والأسلوب فحسب، بل من ناحية الموضوعات التي يتضمنها فنه، خاصة الفن الشعري، الذي مثل قضايا المجتمع، وحمل همومه بطريقة تفوقت على كل الفنون الأخرى، ومثل الشعر في مجمله معظم التجارب الإنسانية، التي يستطيع كل

(1) سوييف، مصطفى: الأسس النفسية للإبداع الفني، ص117.

قارئ أن يجد فيها تجربته الخاصة، مما يدفعه للإقبال على إبداع الشاعر، الأمر الذي يدفع الأخير إلى البحث عن موضوعات تناسب المتلقي، ليضمنها قصيدته، وهذا ما جعل كل عصر من العصور، يتميز بظهور موضوعات شعرية جديدة، تتناسب وشعر تلك المرحلة، مثل شعر الخمریات في العصر العباسي، وشعر الطبيعة في العصر الأندلسي، وهذا الأمر نفسه ينطبق على الشاعر الجاهلي، الذي ارتبط بمتلقيه ارتباطاً وثيقاً، فاق أي ارتباط بين مبدع ومتلق، في أي عصر من العصور، فحظي باحترام قومه الكبير، واحتلاله المراتب العالية، الأمر الذي دفعه إلى تقدير ذلك، والنظم في الموضوعات التي تناسب أبناء مجتمعه، فتدفعهم إلى الإقبال على شعره، ليكون المتلقي بذلك هو المحدد لموضوعات القصيدة الجاهلية، بما في ذلك الموضوعات العامة المعروفة في هذا الشعر.

لقد فرض المجتمع القبلي، الذي ساد في العصر الجاهلي، على الشاعر علاقة من نوع خاص، مفادها أن الشاعر ينظم باسم قبيلته التي يرتبط بها بعقد اجتماعي، وهذا جعل بين الشاعر وبين قبيلته ((عقداً فنياً، يفرض عليه ألا يتحدث عن نفسه، وإنما يتحدث عن قبيلته -أو بعبارة أخرى- يجعل من لسانه لساناً لقبيلته، ومن شعره صحيفة لها))،⁽¹⁾ وسيحفل شعره بموضوعاتها، التي تفرضها ظروفها، ويمكن هنا أن نقول إن المبدع الجاهلي يقف أمام متلق قبلي، ينتظر منه نظم كل ما يتصل بالقبيلة، ويهم المجتمع بأكمله، فكان موضوع الفخر القبلي من أهم الموضوعات التي حددها المتلقي الجاهلي، في القصيدة الجاهلية، فقلما نجد شعراً جاهلياً، يخلو شعره من الفخر بالقبيلة والتغني بانتصاراتها، وذكر مآثرها، وحتى القصائد التي كانت تتحدث عن ذوات الشعراء أنفسهم، لا يمكن أن تخلو من ذكر القبيلة والتغني بها، وهذا ما أكثر من ضمير الجماعة "نحن" في القصائد الجاهلية الفخرية، من منطلق وعي الشاعر بذوق المتلقي، حيث أراد أن يملأ سامعه حماسة، ترتفع بالروح القبلية عن طريق هذا الشعر، والأمثلة على الشعر القبلي الجاهلي كثيرة لا حصر لها، لعل أشهرها ما ورد في معلقة عمرو بن كلثوم،

(1) د. خليف، يوسف: دراسات في الشعر الجاهلي ط1، القاهرة، دار غريب، ص174.

التي سيطر عليها ضمير النحن في معظم أبياتها، وهو يتحدث عن مفاخر قومه، ومآثرهم وبطولاتهم، يقول عمرو بن كلثوم: ⁽¹⁾

أبا هندٍ فلا تعجل علينا	وأنظرنا نخبرك اليقيناً
بأننا نورد الرايات بيضا	ونصدرهن حُمرا قد رويناً
وأيام لنا غر طوال	عصينا الملك فيها أن ندينا
.....	
وقد هرت كلاب الجن منا	وشذبنا قتادة من يلينا
متى ننقل إلى قوم رحانا	يكونوا في اللقاء لها طحينا
.....	
ورثنا المجد قد علمت معدّ	نطاعن دونه حتى يبيننا
ونحن إذا عمادُ الحي خرت	عن الأحفاض نمنع من يلينا
نجد رؤوسهم في غير برّ	فما يدرون ماذا يتقوناً

ونلاحظ في الأبيات السابقة، مدى تأثر الشاعر بالنزعة القبلية التي سيطرت على معظم المعلقة، إذا استثنينا مقطعي الغزل والخمر، والحال نفسه ينطبق على بقية الشعراء بالنسبة لموضوع الفخر القبلي، فقد وجدوا أنفسهم مرغمين على النظم به، إرضاء للمتلقي القبلي الذي ينتمي إليه الشاعر، وقد ارتبط بموضوع الفخر القبلي، موضوع آخر فرضه المتلقي، وهو ذكر الحرب وأيام العرب، التي ارتبطت بالقبيلة، ويجوز لنا أن نعتبر شعر الحرب والحماسة،

(1) ابن كلثوم، عمر: معلقة عمر بن كلثوم بشرح أبي الحسن بن كيسان، تحقيق د محمد ابراهيم البناء، ط1، القاهرة، دار الاعتصام، 1980م، ص58، وينظر: ديوان عمر بن كلثوم، ط1، بيروت، دار صادر، 1996، ص51.

موضوعاً مستقلاً عن شعر الفخر القبلي من حيث التقسيم، لكثرة هذا الشعر وذيوعه في العصر الجاهلي، بسبب الحروب والأيام المتلاحقة، التي فرضت على الشاعر تسجيلها والتغني بها، لمناسبتها انتظارات المتلقي في ذلك الوقت، ولو تتبعنا مجموعة شعرية كالمفضليات أو الأصمعيات لوجدنا شعر الحرب يمثل مساحة كبيرة منها -كما مر سابقاً- وقد اختار أبو تمام مجموعة قصائد جاهلية في كتاب الحماسة الذي جمعه، لما كان لهذا الشعر من تأثير وصدى حتى في العصور اللاحقة، قال ودّك بن ثميل المازني:

رُوَيْدَ بَنِي شَيْبَانَ بَعْضَ وَعَيْدِكُمْ تَلَاقُوا غَدًا خَيْلِي عَلَى سَفَوَانِ
تَلَاقُوا جِيَادًا لَا تَحِيدُ عَنِ الْوَعَى إِذَا مَا غَدَتْ فِي الْمَازِقِ الْمُتَدَانِي
عَلَيْهَا الْكُمَاةُ الْغُرُ مِنْ آلِ مَازِنِ لِيُوْثُ طِعَانٍ عِنْدَ كُلِّ طِعَانِ
تَلَاقُوهُمْ فَتَعْرِفُوا كَيْفَ صَبَرُهُمْ عَلَى مَا جَنَتْ فِيهِمْ يَدُ الْحَدَثَانِ
مَقَادِيمُ وَصَالُونَ فِي الرَّوْعِ خَطْوُهُمْ بِكُلِّ رَقِيقِ الشَّفَرَتَيْنِ يَمَانِ
إِذَا اسْتُنْجِدُوا لَمْ يَسْأَلُوا مِنْ دَعَاهُمْ لِأَيَّةِ حَرْبٍ أَمْ بِأَيِّ مَكَانٍ⁽¹⁾

فقد كان شعر الحماسة من الموضوعات الشعرية، التي تحدت في القصيدة الجاهلية بفعل المتلقي، وانتظاره لهذه القصائد من الشاعر، مما جعل الشعراء الجاهليين في مختلف القبائل يتنافسون على إجادة هذا الشعر، يحاول كل منهم رفع قيمة قبيلته، وبيان قدراتها الحربية، التي من شأنها أن تخيف القبائل الأخرى، فيدفع الشاعر بذلك الأذى عن قبيلته، ويرفع من قيمة نفسه أمام أبنائها، فيرددون أشعاره، ويتغنون بها.

ويعتبر شعر المدح والثناء والهجاء، من أهم الموضوعات الشعرية الجاهلية، التي ارتبطت نشأتها بالمتلقي لتعلقها بوجوده أصلاً، ومع أنه يمكن اعتبار جميع الموضوعات الأخرى خاصة

⁽¹⁾ أبو تمام، حبيب بن أوس الطائي: ديوان الحماسة، شرح العلامة التبريزي ط1، بيروت دار القلم 32/1؛ فما بعدها.

الغزل، مرتبطة أيضا بالمتلقي، إلا أن درجة ارتباط الغزل أو الوصف أو الخمر بالشاعر، أكبر من ارتباطها بالمتلقي بكثير، وهذا بخلاف المدح والثناء والهجاء، حيث يستمد الشاعر كل ما فيها من المتلقي الذي يتوجه إليه بالنظم.

وكان شعر المديح في بداية العصر الجاهلي، ينبع من المشاعر الصادقة، التي يكنها الشاعر للمتلقي ((مكافأة عن يد لا يستطيع أداء حقها إلا بالشكر إعظاما لها، كما قال امرؤ القيس بن حجر يمدح بني تميم رهط المعلا:

أَقْرَّ حَشًا أَمْرِي الْقَيْسَ بْنَ حُجْرٍ بَنُو تَيْمٍ مَصَابِيحُ الظَّلَامِ

لأن المعلا أحسن إليه وأجاره حين طلبه المنذر بن ماء السماء، لقتله بني أبيه الذين قتلوا بدير مرينا⁽¹⁾ واستمر شعر المديح بهذه الصورة، إلى أن ظهر المديح التكبسي على يد النابغة الذبياني، الذي ((مدح الملوك، وقبل الصلة على الشعر))⁽²⁾، وقد سقطت منزلته بسبب ذلك، كما يقول صاحب العمد⁽³⁾ ولا ننسى أنه يتكسب من مثلق خاص، يرى نفسه فوقه أصلا، فكيف وهو يريد المال منه أيضا، فالمتلقي يفرض قيودا صارمة على النص والشاعر في شعر المديح التكبسي، تدفع الشاعر إلى الإغراق والمبالغة في المدح لإرضاء الممدوح، يقول الحارث بن حلزة الشكري في مدح الملك قيس ابن شراحيل مبالغا في وصف جوده وعطاياه:⁽⁴⁾

أُنْمِي إِلَيَّ حَرْفَ مُذَكَّرَةٍ تَهَيَّصُ الْحَصَى بِمَوَاقِعِ خُنْسٍ
خَدِمَ نَقَائِلُهَا يَطْرُنَ كَأَقْفِ طَاعَ الْفِرَاءِ بِصَحْصَحِ شَأْسٍ
أَفَلَا تُعَدِّيْهَا إِلَى مَلِكٍ شَهْمُ الْمَقَادَةِ مَاجِدِ النَّفْسِ

(1) القيرواني ابن رشيقي: العمد، 80/1.

(2) المصدر السابق والصفحة السابقة.

(3) القيرواني ابن رشيقي: العمد، 80/1.

(4) المفضل: المفضليات ص 133.

وإلى ابن مارية الجواد وهل
شروى أبي حسان في الإنس
يحبوك بالزغف الفيوض على
همياتها والدُّهم كالغرس
وبالسبيك الصقر يضعفها
وبالبغايا البيض واللُّعس
لا يرتجى للمال يهلكه
سعد النجوم إليه كالنَّحس
فله هنالك لا عليه إذا
دبعت أنوف القوم للتعس⁽¹⁾

لقد قطع الحارث بن حلزة رحلته إلى الممدوح على ناقة قوية، تشبه الجمل قوة وصلابة
وقدرة على قطع الفيافي الخشنة، وهو ينطلق بها إلى ملك شهم ليس له نظير أو مثيل في الجود
والكرم، فهو يمنح زائريه الكثير من الدروع والذهب والقيان، ولا يخاف على أمواله أن تنفذ من
الإنفاق، بل له الفضل دائما في المنح والعتاء.

ويجب أن تتضمن قصيدة المديح بعد المقدمة والمطلع المناسب ذكر رحلة الناقة إلى
الممدوح، وما يتضمنها من مصاعب، فإذا أتم ذلك للممدوح ((بدأ في المديح فبعثه على المكافأة،
وهزه للسماح، وفضله على الأشباه، وصغر في قدره الجزيل))،⁽²⁾ فالموضوعات التي يتطرق
إليها الشاعر في قصيدة المديح تحددت بفعل مناسبتها لأسماع متلقيه الممدوح، الذي ينتظر أفق
توقعه هذا النمط التقليدي من الموضوعات.

وقد وصل شعر المديح التكسبي إلى الذروة في العصر الجاهلي، عندما جاء الأعشى، حيث
((جعل الشعر متجرا يتجر به نحو البلدان، وقصد حتى ملك العجم فأثابه وأجزل عطيته، علما
بقدر ما يقول عند العرب، واقتداء بهم فيه، على أن شعره لم يحسن عنده حين فسر له بل

(1) أنمي: ارتفع، تهص: تدق فتكسر، المواقع: المطارق " شبه مناسم الناقة بالمطارق " الخزم: المنقطعة، الشأس:

الموضع الخشن أو الغليظ، مارية: أم قيس ممدوحه، الشروى: المثل، اللعس: سواد في الشفتين يضرب إلى الحمرة.

(2) ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ص28.

استهجنه، واستخف به، لكن احتذى فعل الملوك ملوك العرب⁽¹⁾ وفي هذا ما يشير إلى أهمية المديح بالنسبة لملوك العرب، حيث أدت هذه الأهمية إلى تقبله من الملوك الأعاجم، دون أن يفهموا منه شيئاً كنوع من العادة والتقليد.

وكثيراً ما كان المتلقي يفرض على الشاعر أن يمدحه لغاية تحقيق أهداف غير التكبسب، أهمها الشفاعة والاستعطاف لإطلاق الأسرى، وفي مثل هذا النوع من المديح يضطر الشاعر في أغلب الأحيان إلى قول ما لا يريد أن يقول من مدح وثناء، ولكن الموقف يجبره على ذلك، حيث لا يجد الشاعر بدا من الانصياع لمتطلبات المتلقي، قال سلامه بن جندل يمدح صعصعة بن محمود بن عمرو بن مرثد، وكان قد أسر أخاه أحمد بن جندل فاطلقه له: ⁽²⁾

سأجزيك بالقد الذي قد فككته	سأجزيك ما أبليتنا العام صعصعا
فإن يك محمود أباك فإننا	وجدناك منسوباً إلى الخير أروعا
سأهدي وإن كنا بتثليث مدحة	إليك وإن حلت بيوتك لعلعا
فإن شئت أهدينا ثناء ومدحة	وإن شئت عدينا لكم مئة معا ⁽³⁾

وموضوع الشفاعة لفك الأسر، مفروض على الشاعر من متلقين: الأول متمثل في الأسير الذي يخص الشاعر، والثاني متمثل في المسؤول عن الأسر سواء كان ملكاً أم قائداً، والمتلقي الأسير هو السبب الرئيس في تناول الشاعر لهذا الموضوع، حيث فرضت علاقته مع الشاعر على الأخير أن يتناول موضوع المدح لغرض فك الأسر، وإن لم يكن الشاعر المبدع راضياً عن مدحه لذلك الممدوح. وقد لا يرى الشاعر عيباً فيما يقول إن نجحت مساعيه، وتحققت آماله.

(1) القيرواني: العمدة 81/1.

(2) ابن جندل، سلامه: الديوان، صنعه محمد بن الحسن الأحول، تحقيق د. فخرالدين قباوة ط2، دار الكتب العلمية، بيروت /1987/ص200.

(3) عندما سمع صعصعة الأبيات قال " المدحة والثناء أحب إلينا "، الديوان ص203.

وارتبط موضوع الهجاء بالمتلقي الجاهلي ارتباطاً وثيقاً، وترى بعض الآراء كما ذكر سابقاً، أن شعر الهجاء كان نوعاً من التعاويذ والأناشيد الدينية، الموجهة إلى الأعداء والخصوم⁽¹⁾، وعلى هذا، فربما كان يذهب بعض الناس إلى الشعراء يطلبون منهم نظم مثل هذه القصائد، كي يوجهونها إلى أعدائهم، وكثيراً ما قام بعض الشعراء الجاهليين بنظم شعر الهجاء لإرضاء أشخاص آخرين، وليس لأن المهجو قد أساء لهم، أي أن المتلقي هو من حدد للشاعر هذا الموضوع في كثير من الأحيان لينظم فيه، وبالتالي يكون المتلقي الذي نظم الهجاء لإرضائه سبباً لتحديد موضوع القصيدة مرة أخرى، حيث سعى الشاعر لإرضائه، واختيار ما يناسبه.

وقد بقي تأثير شعر الهجاء قوياً على المهجو، حتى مع مرور الوقت، وانتهاء الهالة الدينية القديمة، التي أحاطت به، وخير مثال على ذلك ما يروى عن هجاء الشاعر الأموي جرير قبيلة نمير، فكان ((الرجل من نمير إذا قيل له ممن الرجل يقول من نمير، وأمال بها عنقه فلما هجاهم جرير بقوله:

فَغَضَّ الطَّرْفَ إِنَّكَ مِنْ نُمَيْرٍ فلا كَعْباً بَلَغْتَ وَلَا كِلَاباً

صار إذا قيل لأحدهم ممن الرجل يقول من بني عامر، وما لقيت قبيلة من العرب ما لقيت نمير بهجو جرير))⁽²⁾ وهذا يعني أن تداول شعر الهجاء بين المتلقين، كان أوسع انتشاراً من أي غرض شعري آخر، الأمر الذي جعل الشعراء يتتبعون في هذا الشعر كل الموضوعات التي تتناسب مع المتلقي، وتسهل عليه عملية تلقي شعر الهجاء، وقد عمد الشعراء الجاهليون إلى استخدام شعر الهجاء في الاستطراد الشعري، لوعيهم مدى تأثير موضوع الهجاء على المتلقي، قال صاحب الخزانة:⁽³⁾ ((إن أول شاهد ورد في هذا النوع وسار مسير الأمثال قول السموأل:

وإنا لقومٌ لا نرى القتلَ سبةً إذا ما رأته عامرٌ وسلولُ

(1) ينظر العصر الجاهلي د. شوقي ضيف ص197.

(2) الأبيشي: المستطرف في كل فن مستظرف، 4/2.

(3) الحموي: خزانة الأدب 103/1.

فانظر إلى خروجه الداخل في الافتخار إلى الهجو، وحسن عوده إلى ما كان عليه من
الافتخار بقوله:

يَقْرَبُ حُبُّ الْمَوْتِ آجَالَنَا لَنَا وَتَكْرَهُهُ آجَالُهُمْ فَتَطُولُ

ويرى ابن رشيق أن التعريض في شعر الهجاء ((أهجي من التصريح؛ لاتساع الظن في
التعريض، وشدة تعلق النفس به، والبحث عن معرفته، وطلب حقيقته، فإذا كان الهجاء تصريحاً
أحاطت به النفس علماً، وقبلته يقيناً في أول وهلة، فكان كل يوم في نقصان لنسيان، أو ملل
يعرض))⁽¹⁾ وفي كلام القيرواني هذا، ما يؤكد أهمية تتبع ذوق المتلقي، وترك الفجوات التي
عليه أن يملأها عن طريق التعريض، ولقد حرص الشاعر الجاهلي على تحقيق التعريض في
أشعار الهجاء، كأحد متطلبات التلقي، فقد ((وضع النص الشعري القديم استجابة لدواعي التلقي
التي كانت حاضرة في وعي الشاعر، فضمن شعره رموزاً تحمل على معاني متعددة، واتجاهات
شتى، وجاء النص حافلاً بالقصص عن الحياة الجاهلية بإيجاز وإلماح))⁽²⁾ ولا بد من الإشارة إلى
أن ارتباط شعر الهجاء بالمتلقي، يفوق غيره من الموضوعات، لأنه يتضمن أساليب التهكم
والسخرية والضحك، مما يثير أحاسيس المتلقي الذي انسجم مع هذه الأساليب قديماً وحديثاً، قال
ذو الإصبع العدواني في هجاء ابن عمه:

لِي ابْنُ عَمٍّ عَلَى مَا كَانَ مِنْ خُلُقٍ مُخْتَلِفَانِ فَأَقْلِيهِ وَيَقْلِينِي
أُرْزَى بِنَا أَنَّنَا شَالَتْ نَعَامَتُنَا فَخَالَنِي دُونَهُ وَخَلَّتْهُ دُونِي
يَا عَمْرُو إِنْ لَا تَدَعُ شَتْمِي وَمَنْقَصَتِي أَضْرِبْكَ حَيْثُ تَقُولُ الْهَامَةَ اسْقُونِي
لَا هِ ابْنِ عَمِّكَ لَا أَفْضَلْتَ فِي حَسَبٍ عَنِّي وَلَا أَنْتَ دِيَّانِي فَتَخْزُونِي

(1) القيرواني: العمدة 173/2.

(2) المبارك، محمد: استقبال النص عند العرب ص117.

إِنِّي لَعَمْرِكَ مَا بَابِي بِذِي غَلَقٍ عَنِ الصَّدِيقِ وَلَا خَيْرِي بِمَمْنُونٍ
وَلَا لِسَانِي عَلَى الْأَدْنَى بِمُنْطَلِقٍ بِالْفَاحِشَاتِ وَلَا فَتْكِي بِمَأْمُونٍ
عَفَّ يَوْوُسٌ إِذَا مَا خِفْتُ مِنْ بَلَدٍ هُونًا فَلَسْتُ بِوَقَافٍ عَلَى الْهُونِ
عَنِّي إِلَيْكَ فَمَا أُمِّي بِرَاعِيَةٍ تَرَعَى الْمَخَاضَ وَمَا رَأْيِي بِمَغْبُونٍ⁽¹⁾

ونلاحظ في الأبيات، كيف يتحدث ذو الإصبع عن علاقته بابن عمه، بتهكم وسخرية، وفي البيت السادس وما بعده يبدأ بالتعريض به، فكل صفة ينسبها لنفسه يقصد ضدها لابن عمه، وتصل قمة التعريض ذروتها في البيت التاسع، فأم ابن عمه كانت أمة، وهو لم يذكر ذلك مباشرة، وإنما نفاه عن نفسه. ونرى انسجام الموضوعات التي احتوتها القصيدة مع ذوق المتلقي واضحاً، ففخره بعون الصديق، والبعد عن البذاءة وفحش القول، والعفة، يجعل من شخصه مقبولا عند المتلقي، وفي تعريضه ما يجعل للمتلقي هامشا للبحث والمشاركة.

وقد فرضت شخصية المتلقي على الشاعر الجاهلي، الموضوعات التي يمكن الاستعانة بها في هجائه، فإذا كان المهجو سيئ الخلق وضيع النسب، لا ذكر له، يمكن للشاعر أن يهجو بهما يريد مصرحاً ومعرضاً، أما إن عرف عن المهجو عكس ذلك، فلا فائدة من هجوه بالسباب والطعن بالشرف، أو ضعة النسب، فإن ذكره وسمعته بين الناس سيحول دون تقبله لهذا النوع من الهجاء، إنما يفرض المتلقي نوعاً آخر من الهجاء، تماماً كما قال النابغة الذبياني في عامر بن الطفيل عندما حدث بينهما سوء، فسأل النابغة قومه ((ما قلتم لعامر بن الطفيل وما قال لكم؟ فأنشدوه، فقال: أفحشتم على الرجل وهو شريف لا يقال له مثل ذلك))،⁽²⁾ ومما قاله النابغة فيه:⁽³⁾

(1) المفضل الصبي: المفضليات، ص160، قلاه: أبغضه، شالت نعامتنا: تفرق أمرنا، الهامة: الرأس،

(2) القيرواني: العمدة 171/2.

(3) النابغة الذبياني: الديوان ص19.

فإن يك عامرٌ قد قالَ جهلاً فإن مَظَنَّةَ الجهلِ الشبابُ
فكنْ كأبيك أو كأبي براءٍ توافقكُ الحُكُومَةُ والصَّوابُ
ولا تذهبْ بحلمك طامياتٌ من الخِيلاءِ ليسَ لهُنَّ بابُ
فإنك سوفَ تحلمُ أو تنأهى إذا ما شبتَ أو شابَ الغرابُ

((فلما بلغ عامرا ما قاله النابغة، شق عليه وقال: ما هجاني أحد حتى هجاني النابغة، جعلني القوم رئيسا، وجعلني النابغة سفيها جاهلا وتهكم بي)).⁽¹⁾ ونلاحظ هنا أن النابغة وعى تماما ما يجب أن يضمن هجاءه من موضوعات يتقبلها المتلقي، إضافة إلى قدرته الكبيرة في إحراز النتائج التي أرادها من المتلقي المهجو. فقد فرض المتلقي الجاهلي بفكره وذوقه على الشاعر اختيار الموضوع الملائم لنظمه، وفرض قيود ذوقه عليه، ونجح الشاعر في تفهم ذلك.

وفي تحديد موضوع الرثاء، نجد المتلقي الجاهلي يتحكم بالشاعر أيضا ولا نعني هنا الرثاء الصادق الموجه إلى المقربين من أبناء وآباء وزوجات، فهذا الشعر كشعر الغزل الصادق ينبع من عواطف الشاعر المبدع وأحاسيسه، دون قيود فعلية يفرضها المتلقي السامع، مع أن المتلقي أساس في نظم أي موضوع شعري. والمقصود بالرثاء هنا، رثاء الأشخاص الذين لا تربطهم بالشاعر رابطة وثيقة، إنما يقوم الشاعر برثائهم لإرضاء المتلقين من أقاربهم، مثل رثاء أبناء الملوك، أو رثاء الملوك أنفسهم، أو رثاء شخص مهم في القبيلة يميل إليه الناس، وفي كل هذه الأنواع يفرض المتلقي على الشاعر تناول موضوعات معينة، تتناسب وضع الميت، وقوانين التلقي وأعرافه وذوقه ومقامه، فسييل ((الرثاء أن يكون ظاهر التفجع، بين الحسرة، مخلوطا بالتلف والأسف والاستعظام، إن كان الميت ملكا أو رئيسا كبيرا كما قال النابغة في حصن حذيفة بن بدر:

⁽¹⁾ القيرواني: العمدة 172/2.

يَقُولُونَ حِصْنٌ ثُمَّ تَأْبَى نَفُوسُهُمْ وَكَيْفَ بِحِصْنٍ وَالْجِبَالُ جُنُوحُ
ولم تُلَفْظِ الموتى القبورُ ولم تَزَلْ نجومُ السماء والأديم صَحِيحُ
فَعَمَّا قَلِيلٍ ثُمَّ جَاءَ نَعِيْهُ فَظَلَّ نَدِيُّ الْحَيِّ وَهُوَ يَنْوَحُ

فهذا وما شاكله رثاء الملوك والرؤساء (الجلّة))،⁽¹⁾ وعلى الشاعر أن يتقيد به سواء أكان ذلك نابعا من عواطف صادقة، أم لإرضاء ذويه، فشروط التلقي تفوق الشاعر قوة حتى في اختيار موضوعاته.

ومن عادة الجاهليين أن يضمنوا مراثيهم أبياتا تختص بتعزية أهل الميت، كي يخففوا عن المتلقي مشاعر الألم، ومن عادتهم أيضا ((أن يضربوا الأمثال في المراثي، بالملوك الأعزة، والأمم السالفة، والوعول الممتعة في قلل الجبال، والأسود الخادرة في الغياض، وبحمر الوحش المتصرف بين القفار، والنسور والعقبان والحيات؛ لبأسها وطول أعمارها، وذلك في أشعارهم كثير موجود ولا يكاد يخلو منه شعر))⁽²⁾ وقد تحدثت كل هذه الموضوعات في قصيدة الرثاء، بفعل مناسبتها لوعي المتلقي، وقدرتها على جذبه، وتحصيل اهتمامه، ثم التخفيف عن آلامه بضرب هذه الأمثلة، يقول المرقش الأكبر في رثاء ابن عمه ثعلبة بن عوف، ناعنا صفاته ومعزيا بذكر الأمثلة على الموت، ممثلا بموت الوعول والطيور:

ثَعْلَبُ ضَرَّابُ الْقَوَانِسِ بِالْـ سَيْفٍ وَهَادِي الْقَوْمِ إِذْ أَظْلَمَ
فَاذْهَبْ فِدَى لَكَ ابْنُ عَمِّكَ لَا يَخْذُ إِلَّا شَابَةَ وَأَدَمَ
لَوْ كَانَ حَيٌّ نَاجِيًا لَنَجَا مِنْ يَوْمِهِ الْمُزَلَّمِ الْأَعَصَمَ
فِي بَاذِخَاتٍ مِنْ عَمَايَةٍ أَوْ يَرْفَعُهُ دُونَ السَّمَاءِ خَيْمَ

(1) القيرواني: العمدة 147/2، وينظر أبيات النابغة: الديوان ص 29، ولم أجد البيت الثالث مع الأبيات في الديوان.

(2) القيرواني: العمدة 151/2.

من دُونِهِ بَيِّضُ الْأَتُوقِ وَفَوْقَهُ طَوِيلُ الْمَنَكِبَيْنِ أَشَمُّ

يَرْقَاهُ حَيْثُ شَاءَ مِنْهُ وَإِذَا تَنَسَّهِ مَنِيَّةٌ يَهْرَمُ

لَيْسَ عَلَى طَوْلِ الْحَيَاةِ نَدَمٌ وَمِنْ وَرَاءِ الْمَرءِ مَا يَعْلَمُ

يَهْلِكُ وَالِدٌ وَيَخْلَفُ مَوْءُودٌ وَكُلُّ ذِي أَبٍ يُيْتَمُ⁽¹⁾

وكما حدد المتلقي الجاهلي للشاعر النظم في موضوع الرثاء، والموضوعات التي يتناولها فيه، فقد حدد له أيضا ما يبتعد عنه منها، كالاتبعاد عن المقدمة الغزلية والنسيب، لعدم مناسبتها مقام الرثاء، وقد تفيد الشعراء الجاهليون بذلك، فلم يقع الغزل في مقدمات هذه القصائد إلا نادرا، دون إغراق أو مبالغة فيه.

لقد ساهم المتلقي في تحديد الموضوعات الرئيسة للقصيدة الجاهلية، المتمثلة في الأغراض الشعرية، وحتى في الموضوعات الفرعية التي تضمنها الغرض الشعري، ونظرة سريعة إلى هيكلية القصيدة الجاهلية، نلاحظ تكرار اللوحات الطللية، ووصف رحلة الناقة، ولوحات الثور الوحشي المتكررة، ومهما كانت السنن والأعراف والتقاليد التي حكمت النظرة إلى هذه اللوحات ومحتوياتها، فإن المتلقي الجاهلي بقوانينه وسننه، قد ساهم في وجودها في القصيدة الجاهلية، ولم يترك مجالا أمام الشاعر للإفلات إلى مداخل أخرى، إلا بقبوله ومناسبة التغيير الحاصل في القصيدة لفكره وعقله، ولا مبالغة في اعتبار المتلقي الجاهلي، أشد المتلقين تعصبا على الشاعر، بفرضه قيودا وقوانين لم يتمكن من فرضها أي متلق آخر، في العصور اللاحقة، كالعصر العباسي الذي خرج فيه الشعراء عن تقاليد كثيرة، وجعلوا غيرها قواعد شعرية أخرى، تقبلها المتلقي مع مرور الزمن، فالهالة الدينية والقداسة التي حظي بها الشاعر الجاهلي، مع ارتباط شعره بالوحي والإلهام وشياطين الشعراء، ومع نظرة الإكبار التي تمتع بها الشعر والشاعر؛ لم

(1) المفضل: المفضليات ص238، القوانس: أعلى البيض أي أوسط الرؤوس، شابه وأدم: جبلان، الأعصم: الذي في يديه بياض، المزلم: الوعل اللطيف، باذخات: جبال طوال، عماية: جبل، الأنوق: طائر الرخم وهو لا يبيض إلا في أبعد الأمكنة.

تمنع المتلقي من أداء دوره الإيجابي في عملية الإبداع الشعري على أكمل وجه، دافعا لها من جهة، ومشاركا فيها من جهة أخرى، بما يتضمنه الشعر من ثغرات، ومحددا للموضوعات التي يتناولها.

إن دراسة عملية التلقي في الإبداع الشعري الجاهلي، تنفي تماما أن يكون المتلقي الجاهلي بسيطا ساذجا، أو مدفوعا بفعل حياته البدوية إلى الإقبال على الشعر، مغنيا ومنشدا، دون وعي إلى أن هذا الشعر يمثل حياته، ويعكس كل ما فيها من أحداث، ويصور إقبال الإنسان الجاهلي لنظمها شعرا، بل الأمر أعقد من ذلك بكثير، لأن المتلقي الجاهلي يقف أمام شعر منظوم وفق سنن وقواعد ومعتقدات محكمة بأساطير متنوعة، عليه أن يفك شيفراتها، ويفهم مغالقتها بسد الفجوات المتنوعة التي تركها الشاعر في نصه، تحقيقا لمتطلبات القارئ الضمني. وقد أثبت المتلقي الجاهلي قدرته على كل ذلك، فاعترض على أشعار كثيرة، وصحح بعضها، وأرغم الشاعر على الانقياد إليها، وتمكن من التواصل معه، عن طريق تحقيقه لعملية الفهم، التي تعتبر أساس التلقي الشعري في أي عصر من العصور، ويمكننا اعتبار المتلقي الجاهلي صاحب قدرة فائقة، مكنته من أداء وظيفته أمام الشاعر بكل ما تضمنته من تعقيدات.

المبحث الرابع: غنائية الشعر الجاهلي والتلقي:

يوصف الشعر الجاهلي في مختلف المصادر والدراسات بأنه شعر غنائي فهو ((ذو نفس بطولي أو ملحمي أحيانا))⁽¹⁾، وأكثر أوزانه تناسب الغناء وتقبل التلحين، وقد أورد صاحب الأغاني كثيرا من الأشعار الجاهلية التي لحنَت وغنيت في العصور اللاحقة، إضافة إلى الأشعار التي كانت تغنى في العصر الجاهلي، حيث أصبح الغناء في العصور التالية للجاهلية، حرفة لكثير من القيان اللواتي حظين بشهرة واسعة عند مختلف الطبقات، وحتى عند بعض الخلفاء الذين أعجبوا بالغناء كثيرا، وجعلوه زاد مجالسهم، وشرابها الأول.

وقد حاول بعض الدارسين وضع حدود فاصلة بين مصطلحي الغناء والإنشاد، فوجد بعضهم أن ((الإنشاد ليس إلا ضربا من الغناء، والغناء يعتمد أساسا على جمال الصوت ورقته ورخامته،

(1) المبارك، محمد: استقبال النص عند العرب، ص 120.

ولذلك فالغناء أكثر تعقيدا من الإنشاد لتشابهه بالوزن والمعنى⁽¹⁾ ورأى آخرون أن ((الذين ربطوا الإنشاد بالغناء فاتهم النظر في التراتيل الدينية القديمة، فهي ليست غناء بل إنشادا، وهي على وجه العموم وجه من وجوه الخير... وهذه النظرة إلى الخير والنفع قديمة، يمكن أن نعود بها إلى تلك الأناشيد والتراثيل الدينية، التي كان الإنسان الجاهلي يرددها في المعابد والهيكل الدينية، تضرعا وتوسلا إلى الآلهة، تلك الأناشيد التي تمثل على رأي الباحثين النشأة الأولى للشعر⁽²⁾)) ولن أفصل في هذا المبحث بين مصطلحي الغناء والإنشاد، بسبب التداخل الكبير بين المصطلحين، ولتداخل الإنشاد الديني القديم مع الغناء الشعري في مرحلة من المراحل الجاهلية، بشكل يصعب فصله، كما أن الدراسة لا تهدف إلى التفصيل في سياقات هذه المصطلحات.

كان ارتباط الشعر بالإنشاد والغناء وثيقا في العصور القديمة، وعند مختلف الأمم، حتى إننا نجد كلمة أنشد فلان أو أنشدنا فلان تنتشر في معظم صفحات كتب النقد والأدب بشكل كبير وواضح، وقد بقي ارتباط الشعر بالغناء وطيدا حتى عصرنا الحالي، فلا يكتب الآن لشعر شهرة، كذلك التي تكتب للشعر المغنى على ألسنة المغنين، لما يشكله الغناء من تأثير على ألباب المتلقين. وقد لاحظ ذلك نقادنا العرب واهتموا به، وعلق القاضي الجرجاني على ذلك بقوله: ((ثم تأمل كيف تجد نفسك عند إنشاده، وتفقد ما يداخلك من الارتياح ويستخفك من الطرب إذا سمعته⁽³⁾)) وتعامل النقاد مع الشعر والغناء باعتبارهما شيئا واحدا في معظم الدراسات، واعتبر الغناء بداية الشعر الذي نشأ بعد النثر، فقال صاحب العمدة ((كان الكلام كله منشورا، فاحتاجت العرب إلى الغناء بمكارم أخلاقها وطيب أعرافها، وذكريات أيامها الصالحة، وأوطانها النازحة، وفرسانها الأبجاد، وسمحاتها الأجواد؛ لتهتز أنفسها إلى الكرم، وتدل أبناءها على حسن الشيم، فتوهموا أعاريض جعلوها موازين الكلام، فلما تم لهم وزنه سموه شعرا، لأنهم شعروا به أي

(1) يحيى، رشيد: شعرية النوع الأدبي في قراءة النقد العربي القديم، ط1، الدار البيضاء، أفريقيا الشرق، 1994م، ص

134.

(2) المبارك، محمد: استقبال النص عند العرب، ص122.

(3) الجرجاني، القاضي علي بن عبد العزيز الوساطة بين المتنبي وخصومه ص27.

فطنوا⁽¹⁾ وفي قوله: "أي فطنوا" ما يشير إلى أهمية الغناء الشعري، في ملامسة قلب المتلقي وعقله، وتمكينه من الفهم والتواصل.

وليس من المستغرب أن يتغنى المتلقي الجاهلي بالشعر المنظوم، وهو الذي شغف بالشعر وكان علمه الأول، والغناء يزيد من هذا الشعر جمالا ورونقا فهو ((مراد السمع، ومرتع النفس، وربيع القلب، ومجال الهوى، ومسلاة الكئيب، وأنس الوحيد، وزاد الراكب، لعظم موقع الصوت الحسن من القلب، وأخذ بمجامع النفس))،⁽²⁾ مما يزيد من راحة المتلقي إليه وطلبه له، حتى أن الغناء يساعد

الشاعر نفسه على النظم، وهذا ما أشار إليه الكثير من النقاد مستشهدين بقول حسان بن ثابت:⁽³⁾

تغن بالشعر إما كنت قائله إن الغناء لهذا الشعر مضمار

ولا يزال المتلقي حتى وقتنا الحاضر ((مفتونا بالصوت، يحركه ويشكل استجاباته، وهو في حركته باتجاه القصيدة، يتبع نبض الإيقاع المكتوم حيناً، والتطريب الحسي والوجداني حيناً آخر))⁽⁴⁾

وقد أعادت الروايات التاريخية الغناء إلى عصور قديمة جداً، تصل إلى عهد عاد، منها رواية المسعودي، التي تنسب بداية الغناء، إلى جرادتي عاد المشهورتين بصوتهما وهما قينتان على عهد عاد لمعاوية بن بكر العملي⁽⁵⁾، وتعيد بعض الروايات الغناء إلى عهد طسم وجديس، حيث يروى أن الشموس وهي عفيرة بنت عباد، قد بعث معها يوم زواجها مجموعة من القيان

⁽¹⁾ القيرواني: العمدة 20/1.

⁽²⁾ الأبيشي: المستطرف في كل فن مستظرف 315/2.

⁽³⁾ القيرواني: العمدة 313/2، وينظر: شوقي ضيف: العصر الجاهلي ص 191م. (لم أجد البيت في الديوان).

⁽⁴⁾ العلاق، علي جعفر: الشعر وضغوط التلقي، مجلة فصول، عدد 2/مجلد 15، 1996، ص 156.

⁽⁵⁾ المسعودي: مروج الذهب، 4/133.

يتغنين⁽¹⁾، ويرى الدكتور ناصر الدين الأسد أن هذه الأخبار لا تحتاج إلى التحقيق، والبحث عن مدى الصحة أو المبالغة، إنما يكفي منها ((الدلالة الواضحة، التي ترمز إلى علمهم أو شعورهم بقدم وجود القيان في تلك البلاد))⁽²⁾. لقد أكد العرب بمثل هذه الأخبار، أن الغناء قد وجد في عصور مغلقة في القدم، منذ وجد الإنسان الأول، وقد تكون نشأته الأولى منفصلة عن الشعر تماماً.

وقد حاول النقاد العرب تتبع بداية الغناء العربي، فنقل ابن رشيق أن الحدا هو أول أنواع الغناء، وهو المعروف عنده بالنصب، إضافة إلى نوعين آخرين من الغناء، هما السناد الثقيل ذو الترجيع الكثير النغمات والنبرات، والهزج الخفيف الذي يرقص عليه⁽³⁾، أما المسعوي فقد قال إن الحدا في العرب سابق للغناء، ومنه أخذ الغناء، وهو أول السماع والترجيع في العرب⁽⁴⁾ ويرفض الدكتور ناصر الدين الأسد نظرية ابن رشيق في تفسير نشأة الغناء العربي، ويرى أنها ((نظرة قريبة سطحية، لم يكن فيها من العمق ما يجعلها تسبر غور المسألة، فتغوص إلى جذورها وترفع الفروع إلى أصلها الأول، وسنرى... أن الحدا والنصب وسائر أنواع الغناء التي ذكرها القدامى العرب، إنما هي فروع مستحدثة قريبة العهد، وأن لها أصلاً يغوص في أعماق القدم))⁽⁵⁾ ويبدو أن هذا الأصل مرتبط بترانيم وممارسات دينية متصلة بالمعتقدات الجاهلية القديمة التي كان يتوجه بها الجاهليون إلى معبوداتهم، ثم تطورت هذه الترانيم المغناة إلى شعر مغنى مع مرور الوقت، أي تحول الغناء إلى فن شعري، ولا بد أن نتذكر ((أن الفن كان يواكب الدين ويلازمه وأن شعائر العبادة كانت تبتغي الوسيلة للتعبير عن نفسها في صورة فنية... والغناء والموسيقى منها إنما نشأت أول ما نشأت في أحضان الدين))⁽⁶⁾ وهذا الاعتقاد ليس من

(1) الأصفهاني: الأغاني، 11/168.

(2) الأسد، ناصر الدين: القيان والغناء في العصر الجاهلي، ط2، دار المعارف/1968م/ص53.

(3) القيرواني، ابن رشيق: العمدة، 2/313.

(4) المسعودي: مروج الذهب، 4/133.

(5) الأسد، ناصر الدين: القيان والغناء، ص98.

(6) المرجع السابق، ص143.

قبيل الظن والتخمينات، وإنما يدعمه الكثير من الروايات والأشعار في كتب الأدب إن أحسن النظر إلى دلالاتها، فمن خلال النظر في واقع الغناء العربي القديم، نلاحظ ظاهرة انتشار القيان اللواتي وجدن منذ العصر الجاهلي، ثم ازدهر وجودهن في العصر العباسي بشكل كبير ليحملن لواء الفن الشعري المغنى في قصور الخلفاء والأمراء، إضافة إلى الحانات والأسواق العامة، وقد ((كان أصل الغناء ومعدنه في أمهات القرى من بلاد العرب ظاهراً فاشياً، وهي: المدينة والطائف وخيبر ووادي القرى ودومة الجندل واليمامة، وهذه القرى مجامع أسواق العرب))⁽¹⁾ وتنتقل الأخبار أن تلك القيان لعبن دور المومسات، وتاجرن في ممارسة الفواحش، وكن يتميزن برفع الرايات على أبواب بيوتهن بشكل علني، ليستدل الناس بهذه البيوت، وهذا يذكرنا بالدور الذي كانت تلعبه البغايا في المعابد القديمة، حيث مثلن الوسيلة التي تتفد طقوس جلب الخصب والخير، وربما تكون القيان امتداداً لبغايا المعابد اللواتي ارتبط عملهن بالدين والمعتقد، وقد وجد في الشعر الجاهلي إطلاق اسم البغايا على الإماء القيان المغنيات، في قول الأعشى:

يَهْبُ الْجَلَّةُ الْجَرَّاجِرِ كَالْبِسْتَانِ تَحْنُو لِدَرْدَقِ أَطْفَالِ

وَالْبَغَايَا يَرْكُضْنَ أَكْسِيَّةَ الْإِضْرِيحِ وَالشَّرْعَبِيِّ ذَا الْأَذْيَالِ⁽²⁾

وقال الحارث بن حلزة:⁽³⁾

وَبِالسَّبْيِكِ الصُّفْرِ يُضَعْفُهَا وَبِالْبَغَايَا الْبَيْضِ وَاللُّعْسِ

وقد كان النعمان بن ماء السماء في يوم يؤسه يقتل من يصل إليه ويلطخ دمه بالغريين⁽⁴⁾ وفي رواية النويري فإن الغريين اسطوانتان، بناهما النعمان على قبر جارييتين كانتا

⁽¹⁾ ابن عبد ربه، أحمد بن محمد الأندلسي: العقد الفريد، تحقيق سعيد العريان، دار الفكر 23/7.

⁽²⁾ الأعشى: الديوان، ص171، الجراجر: الضخمة، الدردق: الأطفال؛ جمع لا مفرد له، الإضريح: كساء حريري

أصفر اللون، الشرعبي: الحرير الأحمر.

⁽³⁾ المفضل: المفضليات ص134

⁽⁴⁾ الأصفهاني: الأغاني 92/22

قنيتين تغنيان بين يديه⁽¹⁾ وتلطّيح الدماء بقبور القيان أشبه بتقديم القرابين، وربما كان هذا العمل امتدادا لممارسات طقسية تعود إلى عصور أقدم من عصر النعمان، عندما كان للبغايا والقيان مكانة دينية في المعابد، وهذه الممارسة تذكرنا بوسيلة بعض القبائل القديمة في محاولة جلب الأمطار عن طريق غمر قبور الأسلاف بالماء⁽²⁾، وربما كان استخدام الدم وسيلة أكثر قوة من الماء عند المجتمع الجاهلي، وخلاصة القول هنا: ما المكانة التي احتلتها القيان في ذلك العصر، ليقدم النعمان لقبورها دماء البشر؟!

يروى أن عمر بن الخطاب غض الطرف عن غناء رباح بن المغترف، ولكنه رفض منه أن يغني غناء النصب⁽³⁾، الذي كانت تغنيه القيان⁽⁴⁾، وفي هذه الرواية -إن صحت- ما يشير إلى حساسية ذلك النوع من الغناء خاصة، بسبب ارتباطه بالمعتقدات الجاهلية القديمة. وفي أشعار الجاهلين ما يشير إلى عادة غريبة تتمثل في شق الرداء، والإلقاء به على القينة، يظهر هذا في قول الشاعر عبد يغوث: ⁽⁵⁾

وَأَنْحَرُ لِلشَّرْبِ الْكَرَامَ مَطِيَّتِي وَأَصْدَعُ بَيْنَ الْقَيْتَيْنِ رِدَائِيَا

ويظهر ذلك أيضا في قول عبدة بن الطيب: ⁽⁶⁾

تَغْدُو عَلَيْنَا تُلْهِبُنَا وَنُصَفِّدُهَا تَلْقَى الْبُرُودُ عَلَيْهَا وَالسَّرَائِلُ

(1) النويري، شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب: نهاية الأرب في فنون الأدب، نسخة مصورة عن نسخة دار الكتاب، مصر، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطبع والنشر، 387/1.

(2) أبو سويلم، أنور: المطر في الشعر الجاهلي، ط1، عمان، دار عمار، بيروت، دار الجيل، 1987م، ص78.

(3) ينظر في رواية الخبر: البهقي، أحمد بن الحسين: سنن البهقي الكبرى، تحقيق محمد عبد القادر عطا، مكة المكرمة، مكتبة دار الباز، 1994م، 224/10.

(4) ينظر رأي الدكتور ناصر الدين الأسد حول غناء رباح، وغناء النصب: القيان والغناء في العصر الجاهلي، ص97 وما بعدها.

(5) المفضل: المفضليات، ص158.

(6) المصدر السابق ص 145.

يتضح من قول عبد يغوث، أنه يفتخر بفعلته هذه كما يفتخر الجاهليون بالعبادات والتقاليد الجاهلية الحسنة، التي يمارسونها في مجتمعاتهم القبلية، وهذا ما يثبت أهمية القينة مرة أخرى ليس من جهة اللهو والمتعة فحسب، إنما من جهة التقاليد والممارسات الطقسية أيضا.

تصر الروايات التاريخية عن بداية الغناء العربي، على ربط الحداء بالإبل، وتقصر هذه الروايات قصة ذلك الشخص الذي توجه بالبكاء إلى الإبل كي تعود إليه، ثم أصبح ذلك البكاء يوجه إلى الإبل دائما⁽¹⁾، ونعود لنتذكر هنا أن حيوان الإبل كان طوطما جاهليا، توجهت إليه بعض القبائل بالعبادة، وربما أنهم قد أوجدوا بعض الأدعية والعبارات للتوجه إلى هذا الحيوان الطوطم، ثم تطورت هذه العبارات إلى غناء للإبل فيما عرف بالحداء، وربما أن النظرة إلى القينة في العصر الجاهلي قد ارتبطت بالنظرة إلى الغناء نفسه، حيث ارتبط الغناء بالطقوس والترانيم الدينية، التي توجه بها الكهان إلى آلهتهم، ونظر إليها المتلقي بكل رهبة وخوف وتقديس، ثم تطورت هذه الترانيم لتصبح شعرا يعتمد على الغناء الذي يهواه المتلقي لأنه ((يرق ذهن، ويلين العريكة، ويبهج النفس، ويسرها، ويشجع القلب، ويسخي البخيل، وهو مع النبىذ، يعاونان على الحزن الهادم للبدن، ويحدثان له نشاطا...))،⁽²⁾ هذا إضافة إلى الهالة الدينية، التي بقيت مرتبطة بالشعروالغناء، فازداد المتلقي بهما رغبة واهتماما. وارتباط الغناء بالممارسات الدينية ليس حكرا على المجتمعات القديمة، فقد ظهر ما يشبهه عند بعض الفرق الإسلامية، كالمتصوفة وال دراويش، إضافة إلى الأغاني و الأدعية الدينية الملحنة، التي تحتل حضورا واسعا في الاحتفالات الدينية، حتى وقتنا الحاضر، ((وكم كان لأهل الريف قديما عندنا، من أقاصيص خيالية خرافية، ينسجونها ويتناقلونها، ويجعلونها أحاديث أسمارهم، وأساس فنونهم الغنائية، وما نزال نسمع الآن... من يتغنون بتلك الأقاصيص المنبثقة من أساطير أسلافهم))⁽³⁾، ولا يقتصر

(1) المسعودي: مروج الذهب، 4/133، القيرواني: العمدة 2/314.

(2) المسعودي: مروج الذهب، 4/134.

(3) درويش، محمد طاهر: النقد الأدبي عند العرب إلى نهاية القرن الثالث هجري، دار المعارف، 1979م ص268.

هذا على المجتمعات العربية، فقبائل أفريقيا وأمريكا وأستراليا، لا يمكن أن تقيم أي احتفال ديني بلا إيقاع وعزف.⁽¹⁾

وقد ارتبط الغناء في العصر الجاهلي بعملية التلقي الشفوي للشعر الجاهلي، حيث كان المتلقي يستمع إلى هذا الشعر مشافهة، ثم ينتقل بين الناس عن طريق الرواية الشفوية، فكان الاعتماد على الصوت المغنى هو أساس عملية التلقي في ذلك العصر ((والصوت هو وسيلة الاتصال المعرفي بين الأنا والآخر، وكلما قويت الطاقة التي تصحب الصوت كانت فعاليته أكبر بالنسبة للمستقبل، فعلى قدر ما تكون طاقة الإرسال، تكون فعالية الاستقبال))⁽²⁾ والغناء يمثل جهدا كبيرا من المبدع يقدمه للمتلقي، ومما يؤكد أن هذا الشعر كان يلقي على مسامع المتلقي غناء، تكرار كلمة أنشدنا فلان، في كتب الأدب، فالإنشاد ((في الشعر عامل من عوامل التأثير، إن عن طريق المعنى، أو بواسطة اللحن وتنويعاته، والصوت وطبقاته، والإيقاع ودرجاته))⁽³⁾ ويبدو أن الشاعر الجاهلي كان ناجحا في إيصال شعره المغنى إلى المتلقي، وقد تفاخر المسيب بن علس، بسرعة انتشار شعره على ألسنة الناس، فقال: ⁽⁴⁾

فَلأُهْدِينَ مَعَ الرِّيحِ قَصِيدَةً مَنِيَّ مُغْلَغَلَةً إِلَى الْقَعَقَاعِ

تَرُدُّ الْمِيَاهُ فَمَا تَزَالُ غَرِيبَةً فِي الْقَوْمِ بَيْنَ تَمَثُّلٍ وَسَمَاعِ

وقد أشار ابن عبد ربه -كما أسلفنا- إلى انتشار الغناء في مجامع أسواق العرب⁽⁵⁾ التي كان الشعراء يجتمعون بها لعرض أشعارهم، وانتشار الغناء في هذه الأماكن يبين إلى أي مدى ارتبط هذا الغناء بالشعر الملقى شفويا، حيث فرض المتلقي الشفوي ((معطيائه على النص الشعري المستجيب أصلا لميزات الشفوية، كالموسيقى والإيقاع، والصوت وكذلك النبر وميزات

(1) زكي، أحمد كمال: الأساطير، ص142.

(2) إبراهيم، نبيلة: خصوصيات الإبداع الشعبي، مجلة فصول، عدد 4+3، مجلد 10، 1992، ص69.

(3) الغريبي، خالد: الشعر ومستويات التلقي، علامات في النقد، ج34، مجلد9/1999م/ص117.

(4) المفضل: المفضليات، ص62..

(5) ابن عبد ربه: العقد الفريد، 2/7.

السماح⁽¹⁾) ولا بد أن التمتع بقدرات الإلقاء كان لزاما على الشاعر الجاهلي، وربما كان هذا سببا في كثرة الاهتمام بمظاهر الشاعر الشكلية، كحلق شعره، أو الاتكاء على سيف، أو الاعتلاء على مرتفع، أو دابة، لمقابلة المستمعين، وإيصال الإنشاد الشعري بشكل مناسب.

ويؤثر الغناء الشفوي للشعر الجاهلي على ألسنة القيان في إنماء الشعر وإغزاره، حين يتعرض الشعراء لوصف القيان المغنيات، وذكر آلات الطرب، ومجالس اللهو، ويؤثر كذلك على الأوزان الشعرية والبحر والقافية⁽²⁾ حيث يبدي الشعراء اهتمامهم بالبحث عن الأوزان والقوافي التي تناسب غناء القيان.

وتعد الشفوية والغناء، وما يرافقهما من تناقل على الألسنة، من أهم الأسباب التي أوجدت تلك الاختلافات في متن النصوص الشعرية، حيث تتغير كلمة أو أكثر في بعض الأبيات، بسبب المتلقي الذي يقوم بغناء الشعر، أو ترداده شفويا، فينسى كلمة ويأتي بغيرها، أو يرى مناسبة كلمة أخرى للغناء واللحن، فيستبدلها بها. والشعر المروي في كل الآداب العالمية لا يحتفظ بنص ثابت، فالشاعر عند كل إنشاد يدخل تعديلات مختلفة على القصيدة، التي تتغير بدورها مع الاحتفاظ بجوهرها وموضوعاتها الأساسية.⁽³⁾

ويدل ارتباط الغناء بالترانيم الدينية القديمة والأغاني الشعبية على أن الغناء قد سبق الشعر، وأن الشعر كان نتيجة له فيما بعد، حيث تحولت هذه الترانيم الدينية إلى فنون شعرية مع مرور الزمن كما ذكرنا، وقد كان العرب قديما يخلدون انتصاراتهم في الأغاني الشعبية، ثم أصبح ذلك التخليد في أبداعاتهم الشعرية المغناة، وينقل المؤرخ اليوناني (سوزومينوس) الذي عاش في أوائل القرن الخامس الميلادي أنه في عام 372 للميلاد هزمت (مانيا) ملكة العرب الرومان في

(1) المبارك، محمد: استقبال النص عند العرب، ص117.

(2) الأسد، ناصر الدين: الغناء والقيان في العصر الجاهلي، ص179.

(3) ينظر جمال، عادل سليمان: الشعر الجاهلي في ضوء نظرية باري لورد- نظرة جديدة، مجلة المورد، عدد1، مجلد

19، 1990م، ص17.

فلسطين وفنيقيا، فحفظ العرب ذكرى الانتصار في أغانيهم الشعبية⁽¹⁾ أي أن الغناء كان أسبق من الشعر بزمان طويل.

ورأى ابن طباطبا أن الغناء فن منفصل عن الشعر، عندما وصف الشعر الجيد بقوله ((وكان أنفذ من نفث السحر وأخفى ديبيا من الرقى، وأشد إطرابا من الغناء))⁽²⁾ ولا غرابة في فصل الغناء عن الشعر فقد أصبح الغناء فنا وحرفة خالصة، تقتصر على القيان دون الشعراء.

لقد فرضت سمة الغنائية والشفوية التي اتسم بها الشعر الجاهلي علاقة مميزة، بين الشعر والتلقي، بقيت موجودة إلى وقتنا الحاضر، وهي تميز الشعر عن بقية الفنون الأخرى، وتعطيه سمة مميزة تتمثل بارتباطه بالغناء والإنشاد، وبهذا تحقق لتلقي الشعر خصوصية ميزته عن تلقي أي فن آخر.

إن تلقي الشعر الجاهلي باعتباره فنا غنائيا، ساهم في إقبال المتلقي الجاهلي على هذا الفن لما يحمله الغناء من مكانة دينية عند المجتمعات القديمة، إضافة إلى دور الغناء في التأثير على النفس البشرية، وإدخال المتعة إلى قلبها. ويترك التلقي الشفوي للشعر الغنائي دورا جديدا متميزا للمتلقي، بما يقوم به من ترداد وغناء لهذا الشعر، أو المشاركة في الغناء مع الشاعر في أثناء الإلقاء، وإرشاد الشعراء إلى بعض أخطائهم في الوزن والقافية، وقد زادت سمة الغنائية في تعميق العلاقة بين المتلقي والشاعر، حتى إن أصحاب الأعشى صنّاجة العرب وشاعر الغناء والقيان، كانوا يشربون الخمر على قبره ويصبوا قدحه على قبره، لما كان له من مكانة في قلوبهم.

(1) عوض، ريتا: بنية القصيدة الجاهلية، ص122.

(2) ابن طباطبا: عيار الشعر ص54.

الخاتمة

تناول هذا البحث الذي استغرق تمهيدا وثلاثة فصول قضيتي الإبداع والتلقي في الشعر الجاهلي، وهما قضيتان بالغتا الأهمية بالنسبة لهذا الشعر، لبعده الساحق عنا، وحاجته لمثل هذه الدراسات من جهة، ولخصوصية الدراسات المتعلقة بقضايا الإبداع، أو التلقي، من جهة أخرى، لحاجة هذين الموضوعين إلى واقع حي يطبقان عليه، وهذا ما يتعذر تطبيقه على الشاعر الجاهلي المبدع، أو الإنسان الجاهلي المتلقي، مما دعا إلى وجود الكثير من التفاصيل، والأخبار في هذا البحث، وبعيدا عن التفاصيل الكثيرة في البحث، فإنني أجمل أهم النتائج في النقاط التالية:

1 - ارتبط تفسير الإبداع الشعري عند الجاهليين، بزمنين مختلفين، الزمن الأول: ارتبط فيه هذا التفسير بالوحي، والإلهام، والآلهة، فيما عرف بشياطين الشعراء، حيث كان الشعر لا يزال محافظا على الهالة الدينية القديمة، المرتبطة بالكهانة، والتعاويذ، والابتهالات الدينية، واستمر وجود هذه الفكرة التي أخذت بالضعف تدريجيا، حتى العصور الإسلامية الأولى. والزمن الثاني: وهو المرحلة التي بدأ الشعر فيها يفقد قداسته، وهالته الدينية، مع بقاء جذورها حاضرة، ونجد الجاهليين في هذه المرحلة يلجأون في تفسير إبداعهم إلى قضية الاكتساب، وتعلم الخبرات الشعرية من السابقين، وهذا في ظاهره يبدو فكرا متناقضا، لولا وجود مرحلتين متداخلتين، في النظرة إلى الشعر في ذلك العصر.

2 - ارتبط الشعر الجاهلي بالكهانة والسحر، في مرحلة من المراحل القديمة، التي امتدت جذورها إلى مراحل متأخرة في ذلك العصر، يثبت ذلك الكثير من الأخبار، والأشعار، والقصص، إضافة إلى التشابه في العديد من الأمور، بين الشاعر من جهة، وبين الكاهن والساحر

من جهة أخرى، ليس أدل على ذلك من اقتران الشعر بالسحر، في مواضع عدة في القرآن الكريم.

3 - إن المصادر التي يستقي منها الشاعر الجاهلي إبداعه، كثيرة ومتنوعة، وربما تكون الطبيعة، ومجالس اللهو والخمر، والحروب، من أهم مصادر الإبداع بالنسبة للشاعر الجاهلي، لما يحمله كلٌّ من هذه المصادر من خصوصية، ترتبط بالديانات الجاهلية من جهة، وبالأعراف والتقاليد من جهة أخرى.

4 - تأثر الشاعر الجاهلي في إبداعه بعوامل عدة، دخلت في إنتاج صورهِ الشعرية، وشكل اللاشعور الجمعي عنصراً مباشراً في دفع الشاعر إلى الإبداع، حيث وجد الشاعر الجاهلي نفسه تحت وطأة اللاشعور الجمعي، الذي يُسقط على إبداعه العديد من النماذج الأصلية، مما شكل صوراً ولوحات فنية مكرورة عند معظم الشعراء الجاهلين، مثل لوحات الطلل، والرحلة، والغزل، وصورة المرأة والناقة، والثور الوحشي، وغيرها.

5 - تدخلت الأسطورة (الدين) في دفع الإبداع الشعري الجاهلي، وظهر في هذا الإبداع ثلاثة أشكال للأسطورة: الأول: أساطير تعبر عنها نماذج بدائية، أو أصلية، وصلت عن طريق اللاشعور الجمعي، والثاني: أساطير ومعتقدات يمارسها الجاهليون، ويؤمنون بها، وقد وظفها الشعراء لخدمة مواقف معينة في إبداعهم، والثالث: أساطير ومعتقدات، تدخل في الإبداع الشعري الجاهلي، لتتقل حضورها الفعلي المباشر، باعتبارها معتقداً يؤمن به الشاعر، أي لا يمكن اعتبار وجودها في الشعر توظيفاً.

6 - عاش الشاعر الجاهلي حياة معقدة، مليئة بالتجارب الغنية المؤثرة، أي أن حياته لم تكن بسيطة ساذجة، عبر عنها في شعره ببساطة. ويمكن للباحث أن يميز نوعين من التجارب الدافعة للإبداع في ذلك العصر، الأول: يتمثل في التجارب العامة التي يعيشها الجاهليون في حياتهم، وهي تتكرر عند معظم الشعراء، ومصدرها العلاقات الاجتماعية، والممارسات اليومية المختلفة،

والثاني: يتمثل في التجارب الخاصة بالشاعر، المرتبطة به ارتباطا وثيقا، حيث تؤثر في أدوار حياته الرئيسة بشكل مباشر، ويمكن وصفها بالتجربة الخصبة.

7 - لعب المتلقي الجاهلي دورا أساسيا في عملية الإبداع الشعري، ودوره لا يقف عند المبدأ الذي يعتبر وجود المتلقي أصلا، سببا رئيسا في الإبداع، بل تجاوز ذلك، إلى مشاركة الشاعر في إنتاج قصيدته بعدة طرق، مثل فرضه للقيود المتعددة على الشاعر، وإلزامه بإيجاد القارئ الضمني في نصه، حتى غدا المتلقي الجاهلي مشاركا فعليا للشاعر، لا يقل شأنًا عن المتلقي في العصور الأدبية اللاحقة.

8- تحددت علاقة المتلقي الجاهلي بالمبدع، عن طريق النص الشعري من جهة، وعن طريق التواصل الاجتماعي من جهة أخرى، وتمثلت العلاقة الاجتماعية، بالنظرة إلى الشاعر من خلال مكانته الكبيرة في المجتمع، ومن خلال طبيعة المتلقي الجاهلي، الذي تمثل بالمتلقي الخاص تارة، والمتلقي العام تارة أخرى، وتمثل الأول بالملوك، ورؤساء القبائل، وأصحاب الجاه والمكانة، ومثل الثاني عامة الناس من أبناء المجتمع الجاهلي.

9 - ساهم المتلقي الجاهلي مساهمة مباشرة، في تحديد موضوعات القصيدة الجاهلية، وأغراضها المختلفة، فعلاقة الفنان الشاعر بالمجتمع المتلقي، تفرض عليه أن ينتج ما يناسب أفق توقع الأخير، وانتظاراته في مختلف النواحي المتعلقة بالعمل الأدبي.

10- يعتبر الشعر الجاهلي شعرا غنائيا، فهو قابل للتلحين والغناء، وقد شاع غناؤه على السنة القيان منذ أقدم العصور الجاهلية، وتكرر عبارة " أنشدنا فلان"، بصورة واضحة في معظم كتب الأدب والنقد مما يثبت ارتباط الشعر بالغناء والإنشاد، ويبدو أن ارتباط الشعر الجاهلي بالغناء يعود إلى أقدم الأزمنة، التي عُرف فيها الشعر، حين كان الغناء ابتهالات، وأدعية دينية، تقدم إلى الآلهة، واستمر ارتباط الغناء بالشعر إلى العصور اللاحقة، خاصة وأن الشعر الجاهلي اعتمد على الرواية الشفهية في انتقاله بين الناس، ومن جيل لآخر، والغناء من أهم العوامل

المساعدة على الحفظ، والثبات في الذاكرة، إضافة إلى دوره الكبير في جذب نفس المتلقي للاستمتاع بالشعر وتذوقه.

المصادر والمراجع

- القرآن الكريم
- الأبشيهي، شهاب الدين: المستطرف في كل فن مستظرف، ط 2، بيروت، دار الكتب العلمية، 1986م
- ابن الأثير، ضياء الدين: المثل السائر، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، ط 1، بيروت، المكتبة العصرية، 1995م.
- أحمد، عبد الفتاح محمد: المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي، ط 1، دار المناهل لطباعة والنشر والتوزيع، 1987م.
- الأسد، ناصر الدين: القيان والغناء في العصر الجاهلي، ط 2، القاهرة، دار المعارف، 1968م
- اسماعيل، عز الدين: التفسير النفسي للأدب، ط 1، القاهرة، دار غريب للطباعة. د.ت
- الأصفهاني، أبو الفرج: الأغاني، 24 مجلد، تحقيق سمير جابر، ط 2، بيروت، دار الفكر، د.ت
- الأصمعي، أبو سعيد عبد الملك: الأصمعيات، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر و عبد السلام محمد هارون، ط 7، القاهرة، دار المعارف، 1993م.
- الأعشى، ميمون بن قيس: شرح ديوان الأعشى، تحقيق كامل سليمان، ط 1، بيروت، دار الكتاب اللبناني، د.ت
- الأمدي، الحسن ابن بشر: الموازنة بين أبي تمام والبحتري، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، بيروت، المكتبة العصرية، 1944م.

- امرؤ القيس بن حجر : الديوان، بيروت، دار صادر، 1958م. + (الديوان بتحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم، ط4، دار المعارف، 1984م.)
- أوس بن حجر: الديوان، تحقيق وشرح د محمد يوسف نجم، ط2، بيروت دار صادر، 1967م.
- بشر بن أبي خازم: ديوان بشر، تحقيق د عزّة حسن، ط1، دمشق، مطبوعات مديرية إحياء التراث القديم، 1960م.
- البطل، علي: الصورة في الشعر العربي حتى آخرالقرن الثاني الهجري، دراسة في أصولها وتطورها، ط1، بيروت، دار الأندلس، 1980م.
- البهيقى، أحمد بن الحسن: سنن البهيقى الكبرى، تحقيق محمد عبد القادر عطا، مكة المكرمة، مكتبة دار الباز، 1994م.
- أبو تمام، حبيب بن أوس الطائي: ديوان الحماسة، شرح التبريزي ط1، بيروت، دار القلم. د.ت
- الثعالبي، أبو منصور عبد الله بن محمد: ثمار القلوب في المضاف والمنسوب، تحقيق: محمد أبو الفضل ابراهيم، ط1، القاهرة، دار المعارف، 1965م.
- الجاحظ، عمرو بن بحر: 1- البيان والتبيين، تحقيق فوزي عطوي، ط1، بيروت، الشركة اللبنانية للكتاب، 1968م.
- 2- الحيوان، تحقيق فوزي عطوي، ط 1، بيروت، مكتبة الطلاب وشركة الكتاب اللبناني، 1968م.

- الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة، تحقيق هـ. رتير، استانبول، مطبعة وزارة المعارف، 1954م

- الجرجاني، القاضي علي بن عبد العزيز: الوساطة بين المتبني وخصومه، تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل ابراهيم وعلي محمد البجاوي، بيروت، دار القلم د.ت

- ابن جعفر، قدامة: نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، ط1، بيروت، دار الكتب العلمية. د.ت.

- الجمحي، ابن سلام: طبقات الشعراء الجاهليين والإسلاميين، طبعت هذه على نسخة خطية قديمة وقوبلت على نسخة طبع أوروبا، د.ت

- الحادرة: ديوان شعر الحادرة، تحقيق د ناصر الدين الأسد ط2، بيروت دار صادر، 1980م

- حسان بن ثابت: شرح ديوان حسان بن ثابت الأنصاري، بيروت، دار إحياء التراث العربي، د.ت

- الحسن، إحسان محمد: موسوعة علم الاجتماع، ط1، بيروت، الدار العربية للموسوعات، 1999م.

- الحطينة، جروول بن أوس: الديوان، شرح أبي سعيد السكري، بيروت، دار صادر، 1967م.

- الحموي، تقي الدين: خزانة الادب، تحقيق عصام شعيثو، ط1، بيروت، دار ومكتبة الهلال، 1987م.

- حميدة، عبد الرازق: شياطين الشعراء، القاهرة، طبعة مكتبة الانجلو المصرية، د.ت

- حنورة، مصري عبد الحميد: علم نفس الأدب، ط1، القاهرة، دار غريب للطباعة والنشر، د.ت
- الحوت، محمود سليم: في طريق الميثولوجيا عند العرب، ط1، بيروت، مطبعة دار الكتب، 1955م.
- أبو الخشب، إبراهيم علي: في محيط النقد الأدبي، ط1، مصر، دار النهضة العربية، 1978م.
- خضر، ناظم عودة: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ط1، عمان، دار الشروق، 1997م.
- خليف، يوسف: دراسات في الشعر الجاهلي ط1، القاهرة، دار غريب، د.ت.
- الخنساء: الديوان، ط5، بيروت، دار الاندلس، 1968م.
- درويش، محمد طاهر: النقد الأدبي عند العرب إلى نهاية القرن الثالث الهجري، دار المعارف، 1979م.
- ديوان الهذليين: ط1، القاهرة، الدار القومية للطباعة والنشر، 1965م.
- ذو الرمة: الديوان، تحقيق: كارليل هنري هيتس، ط1، بيروت، عالم الكتب، د.ت.
- زكريا، إبراهيم: مشكلة الفن، ط1، القاهرة، دار مصر للطباعة، 1976م.
- زكي، أحمد كمال: 1- دراسات في النقد الأدبي، ط2، دار الأندلس/1980م.
- 2- الأساطير، ط2، بيروت، دار العودة، 1979م.
- زهير بن أبي سلمى: شرح شعر زهير بن أبي سلمى، صنعة أبي العباس ثعلب، تحقيق د فخر الدين قباوة ط1، بيروت، دار الآفاق الجديدة، 1982م.

- الزوزني، أبو عبد الله الحسين: شرح المعلقات السبع، بيروت، مكتبة المعارف، 1988م.
- زيدان، جرجي: تاريخ الأدب العربي، ط2، مصر، مطبعة الهلال 1924م.
- ستولنيتز، جيروم: النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية، ترجمة د فؤاد زكريا، ط1، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، د.ت.
- السجستاني، أبو داود: سنن أبي داود، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، بيروت، دار الفكر، د. ت.
- سحيم عبد بني الحساس: الديوان تحقيق عبد العزيز المنجي، القاهرة، الدار القومية للطباعة والنشر، 1950م.
- سرحان، نمر: موسوعة الفلكلور الفلسطيني، ط2، منظمة التحرير الفلسطينية، دائرة الثقافة، د.ت.
- سلامة بن جندل: الديوان، صنفه محمد بن الحسن الأحول، تحقيق د. فخر الدين قباوة ط2، دار الكتب العلمية، بيروت، 1987م.
- السمرة، محمود: النقد الأدبي والإبداع في الشعر، ط1، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر 1979م.
- سويف، مصطفى: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ط2، القاهرة، دار المعارف.
- أبو سويلم، أنور: المطر في الشعر الجاهلي ط1، عمان- دار عمار، بيروت- دار الجيل، 1987م.
- السواح، فراس: جلجامش ملحمة الرافدين الخالدة، ط1، دمشق، دار علاء الدين 1996م

- الشجري، هبة الله: مختارات ابن الشجري، ط2، بيروت، دار الكتب العلمية، 1980م.
- الشنفرى: لامية العرب، شرحها وحققها د محمد بديع شريف، بيروت، دار ومكتبة الحياة، 1964م.
- الشورى، مصطفى عبد الشافي: الشعر الجاهلي-تفسير أسطوري، ط1، القاهرة، الشركة العالمية للنشر، لونغمان، 1996م.
- صفوت، أحمد زكي : جمهرة خطب العرب في عصور العربية الزاهرة، القاهرة، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البالي الحلبي وأولاده، د.ت
- ضيف، شوقي: في النقد الأدبي، ط6 القاهرة، دار المعارف، 1992م.
- ابن طباطبا، محمد بن أحمد العلوي: عيار الشعر، تحقيق د محمد سلام زغلول، ط3، الاسكندرية، منشأة المعارف، د.ت.
- طرفة بن العبد: الديوان، تحقيق فوزي عطوي، بيروت، دار صعب 1980م.
- الطفيل، الغنوي: الديوان، تحقيق محمد عبد القادر أحمد، ط1، دار الكتاب الجديدة، 1968م.
- عامر بن الطفيل: الديوان، بيروت، ار صادر 1995م
- ابن عبد ربه: العقد الفريد، تحقيق سعيد العريان، بيروت، دار الفكر، د.ت
- عبد الحكيم، شوقي: موسوعة الفلكلور والأساطير العربية، ط1، القاهرة، مكتبة مدبولي، د.ت.
- عبد الرحمن، السيد محمد: نظريات الشخصية، القاهرة، دار قباء، 1998م.

- عبد الرحمن، دنصرت: 1- الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، ط2، عمان، مكتبة الأقصى، 1982 م.

2- الواقع والأسطورة في شعر أبي ذؤيب الهذلي، عمان، دار الفكر للنشر والتوزيع، 1985م.

- عبد القادر، حامد: دراسات في علم النفس الأدبي، ط1، الحلمية الجديدة، المطبعة النموذجية، د.ت.

- عبد المطلب، محمد: قراءة ثانية في شعر امرئ القيس. ط1، مصر، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، 1996م.

- عبيد بن الأبرص: الديوان ط2بيروت، دار صادر، د.ت.

- عجلان، عباس بيومي: عناصر الإبداع الفني في شعر الأعشى، الاسكندرية، مؤسسة شباب الجامعة، 1985م.

- عدي بن زيد العبادي: الديوان تحقيق محمد جبار المعيد، بغداد، شركة دار الجمهورية للنشر والتوزيع، 1964م.

- د. عصفور، جابر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط1، المركز الثقافي العربي، د.ت.

- علقمة بن عبدة: الديوان، تحقيق نسيب مكارم، بيروت، دار صادر، 1996م.

- د. علي، جواد: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ط2، بيروت، دار العلم للملايين، 10 مجلدات، د.ت.

- عنتره العبسي: الديوان، تحقيق كرم البستاني، بيروت، دار صادر، 1958م.

- د. عمارة، إخلاص فخري: الشعر الجاهلي بين القبلية والذاتية، ط1، القاهرة، مكتبة الآداب، 1991م.

عمر بن كلثوم، عمر : 1- معلقة عمر بن كلثوم، يشرح أبي الحسن بن كيسان، تحقيق: محمد إبراهيم البنا، ط1، دار الاعتصام 1980م.

2- الديوان، ط1، بيروت، دار صادر، 1996م.

- عوض، ريتا: بنية القصيدة الجاهلية، الصورة الشعرية لدى امرئ القيس، ط1، بيروت، دار الأدب، د.ت.

- ف. د. سكوفور نيكوف: موسوعة نظرية الأدب- إضاءة تأريخية على قضايا الشكل- الشعر الغنائي3مجلد، ترجمة د جميل التكريتي، ط2، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، 1986م.

- الفرزدق: شرح ديوان الفرزدق، تحقيق إيليا الحاوي، ط2، الشركة العالمية للكتاب، د. ت.

- الفيروز آبادي: القاموس المحيط، ط5، بيروت، مؤسسة الرسالة، 1996م.

- د. الفيومي، محمد إبراهيم: في الفكر الديني الجاهلي قبل الإسلام، ط1، القاهرة، عالم الكتب، 1979م.

- ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم: الشعر والشعراء، تحقيق د مفيد قميحة، ط2، بيروت، دار الكتب العلمية 1985م.

- القرشي، أبو زيد: جمهرة أشعار العرب، بيروت، دار صادر ودار بيروت، 1963 م.

- القزويني، جلال الدين: الإيضاح في علوم البلاغة، ط4، بيروت، دار إحياء التراث، 1998م.

- القلقشندي، أحمد بن علي: **صبح الأعشى في صناعة الإنشاء**، تحقيق د يوسف علي طويل، دمشق، دار الفكر، 1987م.

- القيرواني، ابن رشيق: **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، ط4، بيروت، دار الجيل، 1972م.

- قيس بن الخطيم: **الديوان**، تحقيق د. ناصر الدين الأسد، بيروت، دار صادر، 1991م.

- كريم، صمويل نوح: **أساطير العالم القديم**، ترجمة د. أحمد عبد الحميد يوسف، و د. عبد المنعم أبو بكر، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1974م.

- كعب بن زهير: **الديوان**، بيروت، دار الفكر للجميع، 1968م.

الكلبي، هشام بن محمد: **كتاب الأصنام**، تحقيق أحمد زكي، ط1، القاهرة، الدار القومية للطباعة والنشر، د.ت.

- لبيد بن ربيعة: **الديوان**، ط1، بيروت، دار القاموس الحديث، د.ت.

- لقيط بن يعمر الإيادي: **الديوان**، تحقيق د. محمد ألتونجي، ط1، دار صادر، بيروت، 1998م.

- المبارك، محمد: **استقبال النص عند العرب**، ط1، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1999 م.

- المسعودي، علي بن الحسن: **مروج الذهب ومعادن الجوهر**، تحقيق يوسف أسعد داغر، ط، بيروت دار الأندلس 1965م.

- المسيب بن علس: **الديوان**، (ديوان المسيب الملحق بديوان الأعشيين)، لندن، نشرات جيب، 1928م.

- **المفضل الضبي: المفضليات**، تحقيق احمد محمد شاكر، وعبد السلام هارون، ط، القاهرة، دار المعارف، 1964م.
- **المطلبي، عبد الجبار: مواقف في الأدب والنقد**، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد- دار الرشيد للنشر، 1980م.
- **الميداني، أبو الفضل أحمد بن محمد: مجمع الأمثال**، ضبط وتعليق: محمد اللحام، ط، بيروت، دار الفكر 1992 م.
- **ابن منظور: لسان العرب**، تحقيق عبدالله علي الكبير، و محمد أحمد حسب الله، و هاشم محمد الشاذلي، ط1، القاهرة، دار المعارف، د. ت.
- **النابعة الذبياني : الديوان**، تحقيق كرم البستاني، بيروت، دار صادر، 1963م.
- **النويري، شهاب الدين أحمد عبد الوهاب: نهاية الأرب في فنون الأدب**، نسخة مصورة عن نسخة دار الكتاب، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطبع والنشر، د. ت.
- **يحياوي، رشيد: شعرية النوع الأدبي في قراءة النوع الأدبي القديم**، ط1، الدار البيضاء، أفريقيا الشرق، 1994م.
- **د. يونس، عبد الحميد: الأسس الفنية للنقد الأدبي**، ط2، القاهرة، دار المعارف 1966م.

الدوريات المنشورة

- إبراهيم، نبيلة: خصوصيات الإبداع الشعبي، مجلة فصول، عدد 3+4/مجلد 10، 1992م.
- باعشن، لمياء: نظريات قراءة النص، علامات في النقد، مجلد 10/ج 39، 2001م.
- جمال، عادل سليمان: الشعر الجاهلي في ضوء نظرية باري لورد - نظرة جديدة، مجلة المورد، عدد 1/مجلد 19، 1990م.
- الحديثي، بهجت عبد الغفور: الرمزية في موضوعات القصيدة العربية قبل الإسلام، مجلة المورد، عدد 1/مجلد 25، 1997م.
- خمري، حسين: متخيل النص وعنف القراءة علامات في النقد، مجلد 11 / ج 41.
- خنسة، وفيق: قراءة إضافية في معلقة طرفة بن العبد، مجلة المعرفة، عدد 64/1994م.
- الديك، إحسان: صدى عشتار في الشعر الجاهلي، مجلة جامعة النجاح للأبحاث، مجلد 15/2001م.
- زايد، عبد الحميد أحمد: من أساطير الشرق الأدنى القديم، عالم الفكر، عدد 3 /مجلد 6 1975/م.
- زايد، عبد الحميد: خصائص الفن المصري القديم، عالم الفكر، عدد 4/مجلد 1978، 8م.
- زكي، أحمد كمال: التفسير الأسطوري للشعر القديم، مجلة فصول، العدد 1/مجلد 1

- الزكري، حماد: المتلقي عند النقاد القدامى - السلطة المحبوسة، مجلة فصول، عدد3/مجلد13، 1994م.

- سرحان، سمير: التفسير الأسطوري في النقد الأدبي، مجلة فصول، عدد3/مجلد1/1981م.

عبد الرحمن، إبراهيم: التفسير الأسطوري للشعر الجاهلي، مجلة فصول، مجلد1 عدد3، 1981م.

- العلاق، علي جعفر: الشعر وضغوط التلقي، مجلة فصول، عدد2/مجلد15، 1996م.

- علوي، حافيظ إسماعيلي: مدخل إلى نظرية التلقي، علامات في النقد، مجلد9/ج34، 1999م.

- الغريبي، خالد: الشعر ومستويات التلقي، علامات في النقد، ج34، مجلد9/1999م.

- غزول، فريال: المنهج الأسطوري مقارنا، مجلة فصول، عدد3/مجلد1، 1981م.

- قنصوة، صلاح: أنطولوجيا الإبداع الفني، مجلة فصول، العددان الثالث والرابع/مجلد10/1992م.

قنديل، د.محمد المنسي: بنغلادش بشر وأنهر وقحط، مجلة العربي، عدد460/آذار1997،

- المناعي، مبروك: في صلة السحر بالشعر. مجلة فصول، عدد1+2/مجلد10/يوليو1991

An- Najah National University

Faculty of Graduate Studies

**Creativity and Acquisition in Pre-Islamic
“*Jahili*” Poetry**

Prepared by

Muhammad Najeh Muhammad Hasan

Supervised by

Dr.Ihsan Eldeik

Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of
Master of Arts in Arabic Language & Literature, Faculty of Graduate
Studies, at An-Najah National University, Nablus, Palestine

2004

Creativity and Acquisition in Pre-Islamic “*Jahili*” Poetry

Prepared by

Muhammad Najeh Muhammad Hasan

Supervised by

Dr. Ihsan Eldeik

Abstract

This study discusses creativity and acquisition in the *Jahiliya* “pre-Islamic” poetry depending on the studies that have tackled the issue of artistic creativity in general. It depends on the modern theory of acquisition in its endeavor to apply a few of its basics on the *Jahiliya* “pre-Islamic” poetry. This research consists of a preface and three sections. The preface itself lays out the theoretical foundation which the research relies on; where it tackles the issue of artistic innovation throughout the approaches of interpretation briefly; such as, the psychological one, the theory of intuition and the viewpoints of Arab critics in the process of creativity. The preface, furthermore, deals with the theory of acquisition which has originated in Germany in the late 1960’s in its broad outlines.

The first section deals with the poetic creativity in the *Jahiliya* “pre-Islamic period. It reviews the outlook of their interpretation to it. Thus, we might perceive that this interpretation has been entwined with two different epochs. The interpretation of this has been connected with

revelation, intuition and gods who are nicknamed as the demons of poetry. Poetry, then, used to be conservative for the old religious aura which is connected with fortune-telling, amulets and religious supplications. This idea continued to survive slightly until the first Islamic ages. The second epoch is the stage where poetry has started to get rid of its holiness and religious glory with the remaining of its roots still available.

We find out that the *Jahilis* “pre-Islamists” at this stage tend to interpret their creativity by the issue of acquisition and the learning of poetic experience from gotten from the forerunners. This, succinctly, seems to be contrastive but for the existence of two intertwining stages in the perception towards poetry in that age.

The first section of this research implies the details of Arabs’ relations with the *Jinn* “demons” as well as the study of foretelling & magic and their relation with the *Jahiliya* “pre-Islamic” poetry where the *Jahiliya* “pre-Islamic” poetry seems to be correlated with foretelling and magic at one of the early stages whose roots have extended throughout the late periods of that age. This has been proven by a lot of news, poems and narratives; in addition to analogy in several matters; such as, the poet from one side and the priest & magician from the other one. It is needless to mention in this respect the association of poetry with magic in various matters inside the Holy Qur’an. The section ends

with a preview for the most important sources of creativity at the *Jahiliya* “pre-Islamic” age. WE notice that the sources which the *Jahiliya* “pre-Islamic” poet has derived his creativity from are innumerable and versatile. Nature might be one of them; as well as the councils of merriment, wine and war being a few of the most important sources for the creativity of the *Jahiliya* “pre-Islamic” poetry simply because they are merited for privacy in the matters of *Jahiliya* “pre-Islamic” religions from one side and the traditions and customs from another one.

The second section deals with the effective motivations in the *Jahiliya* “pre-Islamic” poetry creativity. Due to the fact that the effects in the process of poetic creativity are numerous, the concentration has been made on the most effective of them in the *Jahiliya* “pre-Islamic” poetry. This section has implied the collective unconsciousness and its effect on the process of creativity. The researcher has traced a few original examples in the *Jahiliya* “pre-Islamic” age to prove the role of active unconsciousness in the process of creativity. The discourse about unconsciousness has implied the tracing of its existence in the paintings of ruins, flirtation and travelling as well as the interpretation of a few paintings. After the collective unconsciousness, the role of religion and myth has been viewed in the *Jahiliya* “pre-Islamic” poetry where the patterns of legends about poetry have been registered depending on the legendary approach. This section has proven that the legend (religion)

has enhanced the *Jahiliya* “pre-Islamic” poetry where creativity has been manifested in three patterns. The first one included the legends expressed by primitive samples or original ones that were obtained via the collective unconsciousness. The second one included the legends and relics practiced by the *Jahilis* “pre-Islamists” who believe in them; and they have employed them for the service of certain positions in their creativity. The third one included the legends and beliefs that enter into the *Jahili* “pre-Islamic” poetic creativity so as to transcend their active, direct presence.

The second section ends with the discourse about the role of the hard experience to enhance the *Jahiliya* “pre-Islamic” poetry. The researcher has expressed a set of such experiments in this respect. Then he concluded that the *Jahili* “pre-Islamist” poet has lived a complicated life that is full of rich, effective experiments. The researcher might distinguish between two kinds at that age. The first kind is represented in the general experiments lived by the *Jahilis* “pre-Islamists” in their lives. They are repeated with nearly most of the poets. Their origin is the social relations and the daily, various practices. The second kind is represented in the personal experiments of the poet himself. They are correlated with him very closely where they affect his primary life in a direct way where they might be merited for fertility.

The third section has dealt with the topic of acquisition in the *Jahiliya* “pre-Islamic” poetry. The researcher has resorted to the modern theory of acquisition in it as well as the viewpoints of Arab critics and their objective remarks about it. This section has been commenced with the discourse about the role of *Jahili* “pre-Islamist” receiver in the process of creativity as a motive to him from one side and a participant in it from the other. The *Jahili* “pre-Islamist” receiver seemed to play a major role in the process of poetic creativity. His role has transcended into participating with the poet in the composition of his poem; such as, imposing various restraints on the poet and the necessity for the implied reader in his text to the extent that the *Jahili* “pre-Islamist” receiver has turned into being an actual participant for the poet himself.

This section has implied a preview for the connection of the receiver with the creator in the *Jahili* “pre-Islamic” society. It was shown that their relation has been outlined throughout the poetic text from one side and the method of social continuation from the other. The social relation was represented in the perception towards the society and the nature of the *Jahili* “pre-Islamist” receiver which were represented by the personal receiver at one time and the general one at another. The former receiver was represented by kings, the chiefs of tribes and the prestigious laymen of *Jahili* “pre-Islamic” society.

This section was ended with the topic of lyricism in the *Jahili* “pre-Islamic” poetry which used to be sung by *Qiyān* “women singers” since the inception of the *Jahili* “pre-Islamic” ages where lyricism used to be in the sort of supplication and hymns to gods.

The researcher has benefited a lot from the previous studies and research in this respect; such as, the study of Dr./*Mustafa Soweif*: The psychological basics of artistic creativity; Dr./*Nasrat Abdul-Rahman*: The artistic image in the *Jahili* “pre-Islamic” poetry; Dr./*Rita Awadh*: The structure of *Jahili* “pre-Islamic” poem & The poetic image for *Omro’ ol Qais*; the study of *Nazim Oudeh Khadr*: The cognitive origins for the theory of the receiver; Dr./*Muhammad Elmobarak*: The text acquisition for the Arabs; the lectures of Dr./*Ihsan Eldeik* and his invaluable directions.

