تلقي الشعر الجاهليّ في النقد الحديث

إعـــداد

غازي عبد العزيز يعقوب عاشير

إشـــراف

الأستاذ الدكتور جاسر خليل أبو صفية

قدمت هذه الأطروحة استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراة في

اللغة العربية وآدابها

كلية الدراسات العليا

الجامعة الأردنية

تموز، ٢٠٠٩

تعتمد كلية الدراسات العليا
هذه النسخة من الرسالـــة
التوقيع.....التاريخ.....

الجامعة الأردنية

نموذج التفويض

أنا غازي عبد العزيز يعقوب عاشير، أفوض الجامعة الأردنية بتزويد نسخ من رسالتي للمكتبات أو المؤسسات أو الهيئات أو الأشخاص عند طلبها.

التوقيع:

التاريخ: ٢٦ تموز ٢٠٠٩.

قرار لجنة المناقشة

نوقشت هذه الأطروحة (تلقي الشعر الجاهلي في النقد الحديث) وأجيزت بتاريخ ٢٠ تموز ٢٠٠٩م.

أعضاء لجنة المناقشة

الأستاذ الدكتور جاسر خليل أبو صفية، مشرفاً
أستاذ الأدب الأموي و صدر الإسلام
.....

الأستاذ الدكتور أنور عليان أبو سويلم عضواً
أستاذ الأدب الجاهلي
.....

الأستاذ الدكتور شكري عزيز ماضي عضواً
أستاذ النقد الحديث
.....

الأستاذ الدكتور ماجد ياسين الجعافرة عضواً
أستاذ الأدب العباسي (جامعة اليرموك)
.....

تعتمد كلية الدراسات العليا
هذه النسخة من الرسالة
التوقيع ..... التاريخ ٢٦/٨/٢٠٠٩

إهـــداء

إلى روح والدتي طيّب الله ثراها،

وإلى زوجي العزيزة التي طبعت بأناملها الغالية بصبر وأناة هذا البحث،

وإلى آلتي الثمينة (بريل) التي لطالما أنّت من ضرباتي العنيفة على لوحة مفاتيحها .

ثلاثة رموز للحب والخير والعطاء أهدي إليهـم هذا الجهد المتواضع .

شكر وتقدير

يسعدني أن أقدم عميق الشكر وخالص العرفان إلى جامعة البحرين التي تكفلـــت بابتعـــاثي للحصول على درجة الدكتوراة، وتولت دعمي ماديًّا ومعنويًّا طوال مدة دراستي.

كما أزجي خالص الشكر والتقدير إلى إنسان عيني الكامل ورفيقة دربي العلمي جنات علي أحمد التي قرأت هذا البحث بقلبها الكبير حرفـــًا حرفـــًا وكلمة كلمة وجملة جملة، مدققة ومراجعة ومصوبة ما قد وقعتُ فيه من هنات.

ولا يفوتني أن أسجل الفضل لصاحب الفضل أستاذي المشرف على هذا البحث الأستاذ الدكتور جاسر خليل أبو صفية، الذي تعهّد هذا البحث بكريم عنايته وجميل رعايته منذ أنْ كان فكرة حتى استوى على سوقه، كما أشكر الأساتذة الأفاضل أعضاء لجنة المناقشة: الأستاذ الدكتور شكري عزيز ماضي، والأستاذ الدكتور أنور عليان أبو سويلم، والأستاذ الدكتور ماجد ياسين الجعافرة، الذين تفضلوا بالموافقة على قبول مناقشة هذا البحث، والذين ستكون ملحوظاتهم وما سيُسدونه من نصح محلَّ اعتزاز الباحث وتقديره.

فهرس المحتويات

العنوان	الصفحة
قرار لجنة المناقشة	ب
إهداء	ج
شكر وتقدير	د
فهرس المحتويات	ه
الملخص	ز
مقدمة	١
تمهيد:	
نظرية التلقي من استجابة القارئ إلى جمال التلقي.....	٦
– استجابة القارئ.....	٩
– إشكالية التأويل (الهرمنوطيقا)	١٢
– جمال التلقي.....	١٦
الفصل الأوّل:	
الشّعر الجاهليّ في ضوء المنهج التاريخي	٢٤
– المنهج التّاريخيّ: مسردٌ نظريّ	٢٦
– مفهوم المرآة وبناء الأفق	٣١
– إرهاصات الشكّ في صحة الشّعر الجاهليّ: تصدّع الأفق	٣٨
– طه حسين: انكسار الأفق	٤٨
– أولا: الموجِّهات غير المباشرة:	
أ. الموجِّه الدّاخليّ العربيّ	٥٠
ب. الموجِّه الغربي	٥٤
– ثانيًا: الموجّهات المباشرة:	
أ. موجّه المنهج	٥٩
ب. موجِّه الاستشراق	٦٢
– جناية طه حسين على الشّعر الجاهليّ	٦٦
– إعادة تشكيل أفق المرآة	٧٣

الفصل الثّاني:
الشّعر الجاهليّ في الدّراسات النّفسيّة ٩٥
– المنهج النفسي: مسردٌ نظريٌ ٩٦
– الاتجاه الوجودي في دراسة الشعر الجاهلي ١٠٧
– المعادل الموضوعي وقراءة الشعر الجاهلي ١١٧
– الاتجاه النفسي الاجتماعي في دراسة الشعر الجاهلي ١٣٠
– التحليل النفسي ودراسة الشعر الجاهلي ١٤٣
– الوحدة النفسية في دراسة القصيدة الجاهلية ١٧٩

الفصل الثالث:
الشعر الجاهليّ في ضوء التفسير الأسطوري ٢٠٥
– المنهج الأسطوري: مسردٌ نظريٌ ٢٠٦
– الشعر الجاهلي: تأصيلٌ فنيٌ..... ٢١٣
– الشاعر الجاهلي صانع أسطورة ٢٢٨
– الشعر الجاهلي بين الفن والأسطورة ٢٤٤
– التفسير الأسطوري للشعر الجاهلي ٢٦٧
– الصوت القديم الجديد ٢٩٢
خاتمة ٣١٣
قائمة المصادر والمراجع ٣١٧
الملخص باللغة الإنجليزية ٣٣٦

تلقي الشعر الجاهلي في النقد الحديث

إعــداد

غازي عبد العزيز عاشير

إشــراف

الأستاذ الدكتور جاسر خليل أبو صفية

الملخص

يتخذ هذا البحث من نظرية التلقي منطلقــًا لقراءة الأعمال النقدية الحديثة، التي عُنيت بدراسة الشعر الجاهلي وتفسيره، وهو يُؤسس بنيانه النقدي على فرضية أو مقدمة مفادها: أنّ المناهج النقدية تُشكل في أثناء القراءة آفاقــًا معرفية تحجب النص عن متلقيه أو تُقصيه عنه؛ ممّا يجعله يُقدم قراءة خاطئة لهذا النص؛ لأنّها قراءة لا تكشف عن معناه، وإنّما تُثبت معاني وأفكارًا لم يُثبتها النص لنفسه، لكنها وُجدت على نحو ما في ذهن المتلقي وفي تصوّراته وانطباعاته عن هذا النص أو ذاك.

ولإثبات هذا الفرض اختار الباحث ثلاثة مناهج نقدية اشتهر بها النقد الحديث المعني بدراسة الشعر الجاهلي وتفسيره، وهي المنهج التاريخي والنفسي والأسطوري، ولقد بيّن الباحث أهمية النظرة التي ألزم بها نقاد المنهج التاريخي أنفسهم، المتمثلة في أنّ الأدب عمومًا مرآة صادقة تصوّر أو تعكس حياة الأديب وعصره، بل إنّه صورة صادقة تكشف عن لغة العصر الذي أنتج فيه العمل الأدبي ولهجاته. وأوضح الباحث كيف كانت هذه النظرة إلى الأدب عامة وإلى الشعر الجاهلي خاصة أداة طيّعة في يد نقاد هذا المنهج، استعملها البعض منهم في نفي الشعر الجاهلي، ووظّفها البعض الآخر في إثباته، ومع أنّ النص الشعري واحد والأداة النقدية المتمثلة في النظرة الآنفة إلى الشعر ولغته واحدة، فقد جاءت نتائج تلك الدراسات التي بحثت في قضية نحل الشعر متضاربة نفيًا وإثباتــًا.

وحاول الباحث أن يرصد الاتجاهات النفسية التي استثمرت في دراسة الشعر الجاهلي مبيّنــًا كيف أنّ هذه الاتجاهات – على اختلاف أصولها ومنطلقاتها– شكّلت آفاقــًا معرفية حجبت الشعر الجاهلي ومعانيه الغنية ودلالاته الثرّة عن متلقيه، فكانت صور هذا الشعر في نظر نقاد هذا المنهج تطفح بالعقد النفسية والرغبات الجنسية المكبوتة، وهي في جانب آخر من هذا

النقد تُمثل مخاوف الشاعر وقلقه الوجودي من وحدة المصير المحتوم، كما تصوّر قمع المجتمع للفرد أو تسلّط القبيلة عليه والحد من طاقاته وتقييد رغباته بمنظومة من القيم والتقاليد.

وكشف الباحث عن الصورة التي رسمها نقاد المنهج الأسطوري للشعر الجاهلي، فكانت صورة عارية عُريًّا تامًّا عمّا هي عليه في هذا الشعر؛ إذ صار الشعر الجاهلي – وفق النظرة الأسطورية– شعرًا خلوًا من صدق الإحساس وحرارة الشعور، فهو لا يعدو أنْ يكون ترانيم وصلوات تُقدّم في هيكل الإلهة الشمس، أو غيرها من الآلهة أو النجوم، التي عُبدت في عصور موغلة في القدم من تاريخ شبه الجزيرة العربية. لقد حاول نقاد هذا الاتجاه أنْ يُفسّروا – وفق هذه النظرة الضيقة– صور الشعر الجاهلي، فربطوها بنظائرها في السماء، وقطعوها عن كل سبب يمكن أنْ يصلها بالأرض، فصورة الناقة، والفرس، والثور الوحشي، والصيّاد وكلابه، والظليم، والنسر، وغيرها من صور الحيوان، والإنسان، والطير لها نظائر في السماء، وما لم يجدوا له شبهًا أو نظيرًا في السماء توهّموا له ذلك توهمًا، أو ألحقوه بنظائره في الشعر، كما فعلوا مع صورة الحمار الوحشي عندما ألحقوه بصورة الثور، وهكذا غدا الشاعر في هذا النقد كاهنـــًا معلّقـــًا بصره بصفحة السماء دائمًا، لا يلتفت إلى صوت الضمير أو نداء القلب، ولا يستجيب لحاجات النفس أو حركة التاريخ أو نبض المجتمع.

ويُثبت الباحث بعد هذا التطواف المتأنّي في الأعمال النقدية التي تناولت الشعر الجاهلي بالدرس والتفسير الفرض الذي انطلق منه في أوّل هذا البحث، وهو أنّ هذه الأعمال جميعًا قد قدّمت قراءات لا تكشف عن حقيقة هذا الشعر ومقاصده بالقدر الذي تفضح نظرات هؤلاء النقاد وتصوّراتهم وانطباعاتهم عن هذا الشعر وعن طبيعته الفنية، وهي – بهذا الفهم– تُقدّم قراءات خاطئة متغافلة عن طبيعة العمل الأدبي الفنية وقيمته الجمالية حينًا، وتصويره للحياة أو رؤيته للعالم حينًا آخر.

مقدمة

يهدف هذا البحث إلى سبر الخطاب النقدي الحديث المتخذ من الشعر الجاهلي مادة للدرس والتفسير، وينطلق من فرضين أساسيين استلهمهما من نظرية التلقي، الأوّل: هو أنّ العمل الأدبي عمل صامت لا يعدو أن يكون بقعًا من الحبر على الورق، والقارئ هو الذي يُنطقه بما يمنحه من معنى عند القراءة. والثاني: أنّ المناهج النقدية تشكّل آفاقــًا معرفية توجّه مسار القراءة وتحرفه عن قصد العمل الأدبي، بل تحجب في كثير من الأحيان العمل عن متلقيه، أو تقصيه عنه.

ولاتساع رقعة البحث وتنوّع مشاربه النقدية واتجاهاته؛ اقتصر على الأعمال النقدية التي درست الشعر الجاهلي في ضوء ثــلاثة منــاهج، هي: التــاريخي والنفسي والأسطوري. وهي –جميعًا– اعتمدت في دراسة الشعر الجاهلي وتفسيره على سياقات خارجية كحياة الأديب وعصره أو ذاته وشخصيته أو الأساطير الدينية وغير الدينية التي تُعدّ مصدرًا مهمًا من مصادر الشعر عامة والشعر الجاهلي خاصة، ومادة من مواده الخام.

ولم يُعنَ هذا البحث بالأعمال النقدية التي وظفت المنهج الاجتماعي في دراسة الشعر الجاهلي؛ لندرتها – في حدود علم الباحث– في مدونة نقد الشعر الجاهلي. ولم يُعنَ كذلك بالأعمال النقدية التي وظفت البنائية وما بعدها؛ لأنها تخرج – في نظر الباحث– من النقد الحديث وتدلف إلى دائرة النقد المعاصر. واقتصر هذا البحث على الأعمال النقدية العربية والمعرّبة. ولم يقف على الدراسات التي كُتبت بلغات أعجمية على كثرتها وأهميتها العلمية لضعف همّة الباحث عن تحقيق هذا المطلب.

وحاول الباحث بما هيئ له من صبر وأناة وجهد أن يجنّب البحث ما قد يلحق به من هنات لغوية، أو أخطاء تركيبية لاستعانته بدراسات معرّبة شابها الكثير من هذه الأخطاء والهنات، وهو أمر قد يعجز عن النهوض به العالِم الثبْت فضلا عن الطالب الغرّ الذي لا خبرة له بفصاحة اللغة وسلامة تراكيبها.

ولقد سبقت هذا البحث، دراساتٌ حاولت أن تعرض الأعمال النقدية، أو تصفها، أو تفسرها، متخذة من الشعر الجاهلي مادة للدرس والتحليل، ومن المناهج النقدية الحديثة، أدوات علمية، وآليات كشف للمادة الأدبية المراد قراءتها، وهي على قلتها تنقسم قسمين: الأول: دَرَسَ الأعمال النقدية التي تناولت الشعر الجاهلي موظفًا مناهج نقدية مختلفة، وهو الأقرب إلى هذا البحث. والقسم الثاني: ينصب جهده على دراسة أعمال نقدية، وظفت منهجًا واحدًا في دراسة الشعر الجاهلي.

وينحصر القسم الأول في دراستين اثنتين هما: كتاب الدكتور عفيف عبد الرحمن، الموسوم بـ"الشعر الجاهلي في آثار القدامى والمحدثين"، وهو بحث تَتبَع فيه صاحبه الشعر الجاهلي في مظان التراث، ثم ثنّى بعرض كتب المستشرقين وبالحديث عن الشعر الجاهلي في آثار النقاد والباحثين العرب المحدثين. وقد حصر بحثه في عرض مقتضب للدراسات التي درست الشعر الجاهلي، مفيدةً كلُ واحدة منها بمنهج من المناهج النقدية التالية: المنهج الأسطوري، والمنهج الاجتماعي، والمنهج النفسي، والمنهج البنائي، والمنهج التكاملي.

وقد قدم عفيف عبد الرحمن مقدمة قصيرة لكل منهج من هذه المناهج، تناول فيها نبذًا توضّح تاريخ نشأة المنهج، وأهم رواده في الغرب، قبل أن يشرع في عرض الكتب والدراسات العربية، التي وظفت هذا المنهج، أو ذاك في دراسة الشعر الجاهلي.

وعلى ما في هذه الدراسة من جهد واضح، بذله صاحبها في جمع المادة، وتصنيفها وعرضها عرضًا يفي بحاجة القارئ المتشوّف إلى معرفة المناهج النقدية، والتيارات الأدبية التي تناولت الشعر الجاهلي، فإنها لم تفِ بعنوان الكتاب؛ فقد أغفل عفيف عبد الرحمن صورة هذا الشعر في آثار القدامى والمحدثين، فلم يقف على تجلياتها أو تشكلاتها في الأعمال التي عرض لها؛ مما جعل دراسته عرضًا متعجلا لكل قراءة على حدة، دون أن يشمل بحثه بإطار نظري، يؤطر هذا البحث، ويلم شتاته.

أمّا الدراسة الثانية، فهي: "آليات الخطاب النقدي العربي الحديث في مقاربة الشعر الجاهلي– بحث في تجليات القراءات السياقية" للباحث محمـــد بلوحي، قـــدم فيها قراءة وصفية – حسب تعبيره– للقراءات النقدية التي تناولت الشعر الجاهلي، آخذةً من المناهج "السياقية" وسيلة لدراسة النص الجاهلي وتفسيره. ويريد محمد بلوحي بالقراءات السياقية، تلك التي تتناول النص الأدبي، مستعينةً بسياقات النص الخارجية، كالسياق التاريخي، والاجتماعي، والنفسي، والأسطوري، الباحثة عن جوهر معنى النص، أو سرّ جماله في موضع خارج هذا النص، أو خارج لغته الشعرية.

وقصَر بلوحي دراسته على الأعمال النقدية، التي درست الشعر الجاهلي، منتظمةً في ثلاثة مناهج نقدية، هي: التاريخي، والنفسي، و الأسطوري، مستعرضًا الدراسات التاريخية، وواقفـــًا على أهم القضايا الكبرى في الشعر الجاهلي، التي قتلها مؤرخو الأدب، وأساتذة النقد، بحثـــًا وتمحيصًا كقضية تدوين الشعر الجاهلي ومصادره وانتحاله، وغيرها من القضايا المتعلقة بتحقيق التراث ودراسته.

ولم يحالف بلوحي التوفيقُ في عرض الدراسات النفسية؛ إذ وضع كتابي يوسف اليوسف: "مقالات في الشعر الجاهلي"، و"بحوث في المعلقات" ضمن الدراسات النفسية، وكان على حق في ذلك، لكنه أخطأ حين عدّ هذين الكتابين قراءتين سياقيتين للشعر الجاهلي؛ ذلك أن صاحبهما انطلق في تفسير الشعر الجاهلي من معطيات "الأسلوبيات النفسية"، التي تبدأ من الأنساق اللغوية للشعر، وصولا إلى بنية الشاعر النفسية المتحكمة في إبداع شاعر ما، أو جملة من الشعراء في مجتمع متجانس.

وقد جانب بلوحي الصواب؛ إذ رأى أن يوسف اليوسف، درس شخصية الشاعر الجاهلي، وبحث في عقده النفسية ليمنح الكتابين صفة القراءات السياقية، ولكن القارئ لا يجد لما ذكره أي أثر في الكتابين المذكورين. ولقد أنفق الباحث الساعات الطوال في قراءة دراسة محمد بلوحي، فلم يخرج بفائدة علمية تذكر؛ إذ جاءت دراسته الوصفية – حسب تعبيره– للقراءات التي تناولت الشعر الجاهلي متعجلة، اتكأ فيها على عروض لتلك القراءات، سبقت قراءته.

واتضح ذلك من كتابة بحثه بلغتين اثنتين، الأولى: لغة بلوحي نفسه، وهي لغة يشوب أسلوبها الضعفُ، ويعتري عباراتها التفككُ. واللغة الثانية: تضم أساليب لباحثين شتّى، تكشف عن طبائعهم الأدبية وأذواقهم الفنية، ولا غرو في ذلك فقد قيل:" إن الأسلوب هو الرجل".

ويُعنى القسم الثاني من الدراسات التي سبقت هذا البحث، بتناول قراءات وظفت المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي. وأهمها دراستان: الأولى: دراسة عبد الفتاح محمد أحمد "المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي– دراسة نقدية"، وهي دراسة رصينة قدم فيها صاحبها تتبعًا واضحًا لأصول المنهج الأسطوري لدى نقاد الغرب، ثم رصد الإرهاصات العربية التي أشارت إشارات خاطفة إلى أثر الرموز الأسطورية في فهم الشعر الجاهلي، كما عرض للدراسات التي وظفت هذا المنهج بصورة علمية، جعلتها تنأى – بشيء من التفاوت – عن الانطباعية، وتدخل في مرحلة أخرى، هي مرحلة التوثيق العلمي. وختم عبد الفتاح محمد دراسته بفصل بيّن فيه موقع المنهج الأسطوري بين المناهج النقدية الحديثة، كالمنهج الوجودي والنفسي والبنائي، مشيرًا في آخر هذا الفصل من دراسته، إلى بعض المزالق التي وقع فيها من وظف المنهج الأسطوري في دراسة الشعر الجاهلي، وتفسير رموزه.

وثاني الدراستين، دراسة وهب رومية "شعرنا القديم والنقد الجديد"، وهي كتاب تنزّل في بابين: الأول: – وهو ما يعني هذا البحث– قدم فيه صاحبه نقدًا علميًا ممتعًا للدراسات التي فسرت الشعر الجاهلي تفسيرًا أسطوريًا؛ إذ تناولها دراسة دراسة بالنقد والتفسير، موضحًا الهنات

والأخطاء التي وقعت فيها عند قراءة الشعر الجاهلي، مبينًا فساد هذه الدراسات جملة وتفصيلا، وإفسادها روحَ الشعر الجاهلي، وجمالياته الفنية.

وقدم وهب رومية في الباب الثاني قراءات لجملة من القصائد الجاهلية، محاولا أن يقترب فيها من التفسير النفسي والوجودي للأدب.

وانتظم هذا البحث في تمهيد وثلاثة فصول وخاتمة، خصص الباحث التمهيد للوقوف على أهم الأسس التي قامت عليها نظرية التلقي، مكتفيًا بما قد يضئ البحث من منطلقات ورؤى نقدية، مؤكدًا أهمية القراءة في إنطاق العمل الأدبي ومنحه المعنى، كما أوضح الدور البارز لأفق التوقعات وأثره في توجيه القراءة وطرائق تشكلها لدى كل من هانز جورج جادامر وهانز روبرت ياوس.

وعُقِدَ الفصل الأول لبيان أهمية ما أطلق عليه مفهوم أفق المرآة في توجيه مواقف نقاد المنهج التاريخي في إثبات صحة نسبة الشعر الجاهلي إلى قائليه أو نفيها، متتبعًا بداية ظهور هذا المفهوم في دراسة الشعر الجاهلي ونقده، ثمّ بداية انكسار هذا الأفق على يد أصحاب نظرية نحل الشعر. وقد أفرد الباحث مبحثـًا لكتاب طه حسين "في الشعر الجاهلي" لأهميته وقف فيه على أهم المؤثرات أو الموجهات التي قادت طه حسين إلى رفض الشعر الجاهلي جملة وتفصيلا، مبينًا أهمية أفق المرآة في رفض طه حسين الشعر الجاهلي ونفي نسبته إلى قائليه، كما أوضح الباحث أهمية هذا المفهوم في تشكّل مواقف مَنْ ردَّ على طه حسين من نقاد هذا المنهج، ودوره في إثبات نسبة هذا الشعر إلى قائليه من شعراء الجاهلية.

وتناول الباحث في الفصل الثاني الدراسات التي فسرت الشعر الجاهلي في ضوء الاتجاهات النفسية محاولا استخلاص صورة للشعر الجاهلي لدى كلّ اتجاه من هذه الاتجاهات، مبينًا أثر المنهج النفسي على اختلاف اتجاهاته في توجيه القراءات المختلفة التي أسهمت في رسم صورة للشعر الجاهلي مغايرة لما هي عليه في الدراسات التي وظفت المنهج التاريخي، ولا سيما تلك التي وظفت مفهوم المرآة.

وعُني الباحث في الفصل الثالث والأخير بتناول الأعمال النقدية التي فسرت الشعر الجاهلي تفسيرًا أسطوريًا محاولا أن يبرز أثر هذا المنهج في توجيه نقاد هذا الاتجاه في قراءة الشعر الجاهلي، مبينًا كيف أن هذا المنهج شكّل أفقـًا معرفيًا أسهم في رسم صورة للشعر الجاهلي مختلفة عن الصورتين السابقتين اللتين رسمهما له نقاد المنهجين: التاريخي والنفسي. وانتهى

البحث بخاتمة أثبت الباحث فيها أهم ما توصل إليه من نتائج وأحكام استخلصها من تضاعيف فصوله.

وبعدُ، فهذا جهدٌ متواضع أنفق الباحث في قراءة مادته ساعات طوالا محققـــًا ومدققـــًا ومبينًا ما عنَّ له من ملحوظات على ما قرأ، فإن وُفق في ذلك فمن الله، وإن أخطأ فمن نفسه.

والله ولي التوفيق

تمهيد

نظرية التلقي
من استجابة القارئ إلى جمال التلقي

أجمل النقاد المعاصرون تاريخ النظرية الأدبية في ثلاث مراحل رئيسية، ركزت كل مرحلة منها على عنصر محدد من عناصر الاتصال، المتمثلة في: المؤلف (المرسل)، والنص (الرسالة)، والقارئ (المتلقي). وتنحصر المرحلة الأولى – التي يشكل المؤلف محور اهتمامها– فيما يعرف بالاتجاه الرومانسي (Romantic) في الأدب، وما تمخض عنه من مناهج نقدية، اتخذت من المؤلف، أو الأديب محور اشتغالها، كالمنهج التاريخي، والمنهج النفسي، والمنهج الاجتماعي، وغيرها من المناهج التي عنيت بدراسة أنساق خارجة عن النص الأدبي.

وتتمثل المرحلة الثانية – وهي التي انصب اهتمام النقاد فيها على النص– فيما أفرزه النقد الجديد من اتجاهات تمثلت في أعمال الشكليين الروس (Russian Formalists)، ونقاد حلقة براغ، والنقد البنائي في فرنسا.

ويختزل المرحلة الثالثة المتجهة نحو القارئ، مفهومُ ما بعد البنائية، ويُقصد به الاتجاهات النقدية، التي جاءت ردًّا على النظرية البنائية، كالسيميائية، والتفكيكية، ونقد استجابة القارئ، وجمال التلقي[١].

ويرى النقاد المعاصرون أنّ مناهج السياق – باستثناء نظرية الانعكاس (Reflection) الماركسية–، قد أهملت القارئ لحصر اهتمامها في الأديب نفسه، أمّا النقد الجمالي الماركسي، فقد تعامل مع القارئ مثلما يتعامل مع المؤلف؛ إذ سعى إلى دراسة وضعه الاجتماعي، وتحديد طبقته ضمن نظام المجتمع التراتبي الذي تصوره الأعمال الأدبية. في حين تعزل المناهج الشكلية (Formalistic)، والبنائية (Structurlism) النص عن أي سياق خارجي فهي "لا تحتاج إلى القارئ إلا بوصفه ذاتـًا للإدراك يتعين عليها، تبعًا لحوافز (Motivations) نصّية، أنْ تتبين الشكل أو تكشف عن التقنية الفنية المستعملة "[٢] في إبداعه .

وقد حاولت النظرية النقدية المتمركزة حول استجابة القارئ (Reader Response)، أن تضع القارئ في بؤرة اهتمامها؛ وذلك بتنقية مجال الدراسات الأدبية ممّا "يشوبه من عقبات منهجية، أهمها: ربط فكرة الأدب بمفهوم المرآة، التي تكشف نفسية الكاتب، أو صورة المجتمع في العمل الفني، كما حاولت أن تدحض كل النظريات الشكلية النصيّة، التي تعزل العمل الفني

---

[1] Eagleton, Terry, (1983). Literary Theory: An Introduction, Oxford Blackwell, p. 74. أفاد السيد إبراهيم من هذا التصنيف في كتابه "نظرية القارئ وقضايا نقدية وأدبية"، (١٩٩٨). القاهرة: مكتبة زهراء الشرق، ص ٧. وبشرى صالح في "نظرية التلقي: أصول وتطبيقات"، (٢٠٠١). ط١، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ص ٣٢.

[2] ياوس، هانز روبرت، (٢٠٠٤). جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، تر: رشيد بنحدو، المشروع القومي للترجمة (٤٨٤)، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ص ٣٩.

في نطاق التناص الداخلي، وكأن النص يولد في عزلة تامة عن الواقع، أو الموقف التاريخي، الذي يعمل فيه"[١].

فالظاهرة الأدبية لغة سياقية (Contextual Language) متجاوزة الدلالات الحرفية، والإشارات القريبة للغة، وقادرة على إدراك تناقضات المجتمع "لا عن طريق افتراض انعكاس آلي لحقيقة مستقرة في الذهن من قبل، ولكن عن طريق افتراض تغلغل سابق لحقيقة الواقع في بنية العمل ذاتها، وفي متلقيها"[٢] .

وتشترك نظريات ما بعد البنائية (Post Structuralism) مع جمال التلقي (Reception Aesthetic) في ألمانيا، في أنّها – جميعًا– ينصبّ اهتمامها في المقام الأول على الطريقة التي يتلقى بها القارئ النص، فيدركه ويفهمه، وهي تنطلق من فرضية مفادها: أنّ القارئ يُسهم على نحو فعّال في إنتاج معنى النص، ولكنها تختلف فيما بينها على القدر الذي يسهم به القارئ، وعلى الكيفية التي يحدث بها إسهامه[٣]. كما تتفق نظريات ما بعد البنائية مع جمال التلقي في عدد من القضايا كمفهوم العمل الفني المفتوح، ورفض مركزية العلم، وإرجاع دور الذات الفاعلة إلى مكانته من عملية الإبداع الفني، وإعادة تقييم العمل الفني بالنظر إلى وظيفته في التغيير الاجتماعي[٤].

وتمتاز نظريات ما بعد البنائية من المناهج النقدية الأخرى في طبيعة معنى العمل الفني، فلم يعد النص لديها متجهًا إلى الخارج "على نحو تغدو فيه الكلمات إشارات أو أدوات اصطلاحية يُشار بها إلى موجودات، بل هي نفسها تسمّي الأشياء والموجودات جميعًا"[٥]. وبهذا المعنى ترفض هذه النظريات كل قراءة سلبية تعتقد أن معنى النص قد صيغ نهائيًا أو حُدد سلفـًا، فلم يبقَ إلا العثور عليه في النص أو في ذهن كاتبه؛ فالقراءة – في تصور هذه النظريات– أشبه ما تكون بقراءة الفلاسفة للوجود "إنّها فعلٌ خلاقٌ يضم الرمز إلى الرمز، والعلامة إلى العلامة، ويسير في دروب ملتوية من الدلالات، نُصادفها حينًا ونتوهمها أحيانًا، فنختلقها اختلاقـًا"[٦]. إنّها

---

[1] الكردي، محمد علي، (١٩٩٩). ظاهرة التلقي في الأدب، مجلة علامات في النقد، مج ٨، ج ٣٢، ص ١٧.

[2] هولب، روبرت، نظرية التلقي مقدمة نقدية، تر: عز الدين إسماعيل، (٢٠٠٢). ط ١، القاهرة: المكتبة الأكاديمية، ص ٧٣.

[3] Peck, John & Cuyle Martin, eds. (1993). Literary Terms and Criticism, Macmillan, p. 188.

[4] ياوس، هانز روبرت، جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، ص ١٠٧.

[5] توفيق، سعيد، (١٩٩٥). هرمنوطيقيا النص الأدبي بين هيدجر وجادمر، مجلة نزوى، ع ٢، ص ٨٦.

[6] الواد، حسين، (١٩٨٤). من قراءة النشأة إلى قراءة التقبل، مجلة فصول، مج ٥، ع ١، ص ١١٥.

عملية إنتاج أو إبداع – وفق منظور الناقد الفرنسي رولان بارت (Roland Barthes)– لأنّها تبدع نصًا "هو النص الذي نكتبه فينا ونحن نقرأ"[١].

وكما رفضت نظريات ما بعد البنائية مناهج السياق، التي ترى في النص الأدبي وثيقة تاريخية، أو اجتماعية، أو نفسية تشير إلى معانٍ حرفية، أو دلالات خارجة عن النص، تكشف رؤية المؤلف، أو صورة عصره، فهي ترفض – أيضًا– النظرة الشكلية والبنائية إلى النص، التي ترى أنّ النص الأدبي يتضمن معناه في داخله، أي في تشكله اللساني، وهو – بهذا المنظور– بنية نصيّة مكتفية بذاتها، ومشيرة إلى داخلها: بنية تشتمل على الدلالة، وعلى طرائق إنتاجها، وشروط تفسيرها.

إنّ العمل الأدبي – في تصور النقاد المعاصرين– ليس غرضًا في ذاته، وإنّما هو غرض بما يُضيفه إليه كل متلقٍ من تجربته الخاصة. والمعنى الأدبي نتاجٌ تفاعلي بين النص والقارئ، أو بعبارة أخرى بين "ما يقوله النص لقارئه وما يقوله قارئه له"[٢].

لقد نبذ هؤلاء النقاد كل معنى محدد للنص سلفـًا، لا لرغبة منهم في المغايرة حسبُ، وإنّما لفلسفتهم الرامية إلى رفض كل معرفة جاهزة، والتعويض عنها بضرب من العلاقة الحوارية التي تهدف إلى استقراء ما يحدث للقارئ في أثناء تلقي النص الأدبي، و تبيّن الكيفية التي يصل بها إلى المعرفة المبنية على مشاركة القارئ الفعالة في تشكيل المعنى "فالفرق بين المعرفة الجاهزة والمعرفة المشيّدة، كالفرق بين الاكتشاف والاختراع"[٣].

استجابة القارئ (Reader Response):

تُعدّ فلسفة مارتن هيدجر (Martin Heidegger) الكاشفة عن دور الوعي الإنساني في فهم الأشياء، والعالم، والوجود، إرهاصًا حقيقيًا للنظريات النقدية، التي تصبُّ جلّ اهتمامها على إبراز دور القارئ في النص الأدبي، وإدراكه؛ فقد نبّه هيدجر على أنّ أهم ما يتميز به الوجود الإنساني، هو وجوده المتعِين (Concretion)، فالوعي يُسقط أشياء العالم في الوقت الذي يخضع فيه للعالم؛ لوجوده فيه، ويعني ذلك أنّ العالم موجود بمقدار ما يتعين، أو يتمثل في وعينا، ولا يحدث هذا التحقق إلا بوجودنا في العالم، وتفاعلنا مع موجوداته، ووفق هذا المنظور،

---

[1] بارت، رولان، هسهسة اللغة، تر: منذر عياشي، (١٩٩٤). ط١، حلب: مركز الإنماء الحضاري، ص ٤١.

[2] خليل، إبراهيم محمود، (٢٠٠٣). النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، ط١، عمّان: دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، ص ١٢٠.

[3] صالح، بشرى، جمالية التلقي: أصول وتطبيقات، ص ٥٣.

يرفض هيدجر كل اتجاه تأملي محايد، ينظر إلى الأشياء من علٍ وكأنّما ينظر إليها من قمة جبل[١].

ويخالف جان بول سارتر (Jan Paul Sartre) الرأي القائل: إنّ العمل الأدبي يوجد أولا، ثم ينظر القارئ إليه، ذاهبًـــا إلى أن العمل الأدبي، لا وجود له إلا عندما يُنظر إليه[٢]. فـــالنص – عند سارتر– بدون القارئ لا يُعدّ شيئًا. إنّه "بقع سوداء من الحبر على الورق، وعندما ينفث القارئ فيها من روحه ويحوّلها إلى كلمات وجمل، فإنه بذلك يصنع المعنى"[٣]. فالقارئ عند سارتر هو الذي يُخرج العمل الأدبي إلى الوجود؛ إذ "يكتشفه في الخلق ويخلقه بهذا الاكتشاف"[٤].

ويوضح سارتر، نتيجة لهذا التصور، فعل القراءة (Reading Act)؛ إذ ليست القراءة –في رأيه– عملية آلية يتأثر بها القارئ بالحروف المكتوبة، كما تتأثر لوحة آلة التصوير بما ينعكس عليها من ضوء؛ فالمعنى لديه لا يبقى محصورًا في الكلمات، وإنما هو الذي يمكّن القارئ من فهم كل كلمة منها، إنّه يربط – بفضل نشاط يبذله القارئ– بين كل كلمة وأخرى، وهو لا يتحصل بمجموع دلالة كل كلمة على حدة، وإنّما ينبع من جهد القارئ، ومناقشته كلمات النص وعباراته، فقد يقرأ المتلقي النص كلمةً كلمةً دون أن يقبض على معناه؛ لأنّ المعنى –عند سارتر– لا يتشكل من مجموع الكلمات، إنّما من مجموعها العضوي، أو تعاضدها البنائي. والقراءة – بهذا التصور– إبداع جديد لا يقلّ في جدته وطرافته، عن إبداع المؤلف[٥].

وعلى هذا النحو من التفكير في طبيعة العمل الأدبي، يؤكد جورج بوليه (Georges Poulet) ما ذهب إليه سارتر، فهو يرى أنّ العمل الأدبي يختلف عن الكتاب، أو النص، أو ما شابه ذلك من "كيان شكلي ملموس أو مثالي له استقلال ذاتي خاص به. فهو قصدٌ يتحقق داخل قصد القارئ الفعّال"[٦]. ويشرح بوليه عملية القراءة، التي تحدث حينما يتخلى الكتاب عن ماديته من حيث هو ورق، ويغدو سلسلة من الكلمات والصور، تبدأ في تعاقبها في وجود جديد تشغله ذات القارئ العميقة[٧].

---

[1] سلدن، رامان، النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، (١٩٩١). ط١، القاهرة: دار الفكر، ص ١٨٨.

[2] سارتر، جان بول، ما الأدب؟، تر: محمد غنيمي جلال، (١٩٨٤). بيروت: دار العودة، ص ٥٨.

[3] المرجع السابق، ص ٢٥.

[4] المرجع السابق، ص ٥١.

[5] المرجع السابق، ص ٥١ – ٥٢.

[6] راي، وليم، المعنى الأدبي من الظاهرتية إلى التفكيكية، تر: يوئيل يوسف عزيز، (١٩٨٧). ط١، بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر، ص ٢٠.

[7] بوليه، جورج، النقد والتجربة الداخلية، ضمن نقد استجابة القارئ من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، تحرير: جين ب. تومبكنز، تر: حسين كاظم وعلي حاكم، (١٩٩٩). المشروع القومي للترجمة: المجلس الأعلى للثقافة، ص ١٠٢ – ١٠٣.

إنّ العمل الأدبي- كما يراه بوليه- "ليس شيئًا ذا وجود موضوعي، ولكنه خبرة القارئ الشعورية، أو عملية يقوم بها القارئ ويخلقها خلقـًا"[١]. إنّه شكل متحرك ومتغير، بيْد أنّ الشكل المادي الذي يتخذه، يحول دون رؤية طبيعته المتغيرة، وإن حاولنا ذلك[٢].

وإذا سلمنا بحركية العمل الأدبي، فإننا نجد أنفسنا منقادين إلى فكرة تعدد القراءات بتعدد القرّاء؛ ذلك أننا نخط – حينما نقرأ أي عمل أدبي- "كتابة سلبية" (Negative Writing) فنُضيف إلى النص المقروء، أو نحذف منه ما نريد، أو ما لا نريد أن نجد فيه "فما أن يوجد قارئ حتى تبتعد القراءة عن النص"[٣].

ويؤكد رامان سلدن (Raman Selden) أهمية الدور، الذي يؤديه تعدد زوايا النظر إلى النص الأدبي، وتنوعها في إنتاج معنى النص وإغنائه، ويضرب لذلك مثلا (بأحجبة الأرنب- البطة)، وهو مجسم لرأس حيوان إذا نظرت إليه من جهة اليمين؛ تبين لك أنّ الجسم رأس بطة، وإذا نظرت إليه من جهة اليسار؛ بدا رأسَ أرنب[٤]. ولا يختلف المثال السابق عن حقيقة المعنى الأدبي لأي نص يتلقاه عدد من القرّاء، ويتضح ذلك بالوقوف على فكرة القراءة عند رولان بارت؛ إذ ترتبط فكرة القراءة عنده بتعدد معاني النص الواحد، أو قابليته للتأويل بأزْيَد من معنى، فالنص – لدى بارت- ليس سطرًا من الكلمات ينتج معنى واحدًا، وإنّما هو فضاء لأبعاد متعددة تتزاوج فيها كتابات مختلفة، وتتنازع دون أن يكون أيٌ منها أصليًا[٥].

ويمنحنا تشبيه بارت النص الأدبي بالفضاء تصورًا غامضًا لامتداد هذا الكيان الغريب في الزمان؛ إذ يتشكل من عدد هائل من النصوص، أو الكتابات، التي تتداخل فيما بينها، لتكوّن نسيج النص، فالأديب – بهذا المعنى- ما هو إلا قارئ آخر. يقول روبرت شولز (Robert Choles): "إنّ القصيدة نص يرتبط بنصوص أخرى، ويتطلب مشاركة فعّالة من قارئ ماهر قادر على تأويله"[٦]. فليس في النص حقائق مطلقة، على القارئ اكتشافها، وإنّما "هنالك تأويلات"[٧]. ولا تعني هذه التأويلات (Interpretations) وصولنا إلى غرض مؤلف العمل الأدبي، ولكنها تشير إلى قيامنا بعملية إنتاجية تتدخل فيها عوامل متعددة، تكون في جزء منها

---

[1] Wals, Katie, (1989). A Dictionary of Stylistics, London, p. 392.

[2] فيش، ستانلي، الأدب في القارئ: الأسلوبية العاطفية، ضمن نقد استجابة القارئ من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، ص ١٦١.

[3] تودروف، تزفيتان، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء سلامة، (١٩٨٧). ط١، المغرب: دار توبقال للنشر، ص ٢١.

[4] سلدن، رامان، النظرية الأدبية المعاصرة، ص ١٨١.

[5] بارت، رولان، نقد وحقيقة، تر: منذر عياشي، (١٩٩٤). ط١، حلب: مركز الإنماء العربي، ص ٢١.

[6] شولز، روبرت، سيمياء النص الشعري، ضمن اللغة والخطاب الأدبي (مقالات لغوية في الأدب)، اختيار وترجمة: سعيد الغانمي، (١٩٩٣). ط١، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ص ٩٧.

[7] سونتاغ، سوزان، ضد التأويل، تر: باقر جاسم محمد، (١٩٩٢). مجلة الثقافة الأجنبية، ٣٤، ص ٦٦.

موضوعية، وفي جزء آخر ذاتية؛ إذ إنّ القراءات التي نُنتجها – كما يرى وليم راي (William Ray)– ليست صادرة عن العمل الأدبي حسبُ، ولكنها صادرة عن أنفسنا وعن قدرتنا على الاستقبال[١].

إشكالية التأويل (الهرمنوطيقا[٢]) Hermeneutics

تنطلق التأويلية من فرضيتين مهمتين في فلسفتها الباحثة عن طبيعة الفن والأدب، تتلخص أولاهما في أنّ "النص يكشف عن الوجود، وينطوي على حقيقة أو معنى يتجاوز إطار بنيته الشكلية، وتقوم الثانية على أنّ تفسير النص – ثمّ فهمه– يقتضي تجاوز حدود الذاتية والموضوعية معًا"[٣].

وقد أثرت تلك الفرضيتان عن طبيعة النص الأدبي، في نظرة عالِم الجمال هانز جورج جادامر(Hans George Gadamer) إلى البعد الجمالي للفن، فالبعد الجمالي– حسب ما يرى جادامر– ليس هو الشكل الفني الخالص، وإنّما هو الشكل الذي يعرض، أو يُقدِّم مضمونه ما يقوله لنا العمل الفني، وهو بذلك يتماثل مع الفنون الأخرى، ويتداخل معها. ويرى جادامر – تبعًا لذلك– أنّ أزمة نظريات الحداثة واتجاهاتها المختلفة في مجال علم الجمال والنقد الأدبي، إنما تكمن في تصور مفهوم الشكل الفني بوصفه غاية الفن القصوى، ومرجع الناقد والمتذوق النهائي على حد سواء، في حين أن الشكل الخالص، وهمٌ لا وجود له في عالم الفن؛ لأنه مفهوم لا يوجد إلا في عالم المنطق والرياضيات[٤].

ويرفض جادامر – وفق هذا المنظور– كل أنواع القراءة المعتمدة على أنماط من القواعد، والأدوات، والإحصاءات، والتفسيرات المتباينة، فالنص الأدبي ليس مادة تجريبية يمكن إخضاعها – دائمًا– لقوانين أو قواعد تحكمُ النصوص اللغوية؛ لأنّ مثل هذا التناول، لا يؤدي

---

[1] راي، وليم، المعنى الأدبي من الظاهرتية إلى التفكيكية، ص ٧٧.

[2] الهرمنوطيقا مصطلح قديم بدأ استخدامه في دوائر الدراسات اللاهوتية، ليشير إلى القواعد والمعايير، التي ينبغي على المفسر أن يتبعها لفهم النص الديني وتفسيره، ويعود قدم هذا المصطلح للدلالة على هذا المعنى عام ١٦٩٤، ومازال مستمرًا حتى اليوم ولا سيما في الأوساط البروتستانتية. وأصبحت الهرمنوطيقا منذ القرن التاسع عشر تعني – بصفة عامة– نظرية التأويل: تكوين الإجراءات والمبادئ المستخدمة في الوصول إلى معاني النصوص المكتوبة. انظر: الرويلي، ميجان، والبازعي، سعد، (٢٠٠٢). دليل الناقد الأدبي، ط٣، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ص ١٣. وأبو زيد، نصر حامد، (١٩٩٩)، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ط٥، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ص ١٣.

[3] توفيق، سعيد، هرمنوطيقيا النص الأدبي بين هيدجر وجادمر، ص ٨٤.

[4] جادامر، هانز جورج، تجلي الجميل ومقالات أخرى، تحرير: روبرت برناسكوني، تر: سعيد توفيق، (١٩٩٧). القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، ص ٣٣، مقدمة المترجم.

إلى غياب حقيقة النص، وضياع خصوصيته الأدبية حسبُ، وإنّما يجعل من أيّ نص أدبي، موضوعًا أو مادة تجريبية للنقد، وإن كان هذا النص ضئيل القيمة الفنية، ما دام الغرض لم يعد النص في ذاته ولذاته، وإنّما تناول النص فنيًا وتأطيره منهجيًا. وبناء على ذلك، يخلص جادامر إلى أنّ المناهج الحداثية في النقد الأدبي سياقية (Contextual) كانت أم نسقية (Systematic)، قد رسّخت في تنظيرها صورة من صور أزمة الحداثة، اتضحت بدورها في الجانب الإبداعي، أو العملي من هذا النقد[١].

ولقد تجلت أزمة الحداثة، أو النقد الحديث في ظاهرة ذات خطر يهدد الإنسان في هذا العصر عمومًا، ويهدد المفكر على وجه الخصوص، وتتلخص هذه الظاهرة في "الشعور بالاغتراب" عن العالم والأشياء، فالنزعة الموضوعية المنهجية – في تصور جادامر– تقود إلى نوع من الوهم في الفهم والتفسير: وهم الاعتقاد بسيطرة الذات على الموضوع، أو المفسر على النص موضوع التفسير. ولكن النص يفلت – دائمًا– من قبضة الذات، مسببًا حالة من الاغتراب، ناجمة عن عدم فهم الذات الموضوع؛ وذلك لافتقارها إلى الخبرة الحميمة، التي تُوجد نوعًا من الحوار بينها وبين النص، مما يُحدث علاقة مشتركة – كتلك التي تكون بين الأصدقاء حسب تعبير جادامر– يؤسسها الحوار المشترك بين الذات والموضوع[٢]

ويعزو جادامر سبب نزوع الذات إلى المنهج عند تناول أيّ نص، إلى رغبتها الملحة في اتخاذ صورة محايدة، لا تبدو معها ذاتـًا حقيقية، إنما تصبح ذاتـًا مقنّعة بأقنعة، هي تلك الأدوات، أو الآليات التي تتعامل مع النص، من أجل إحالته إلى موضوع للاستخدام، يشبه ما تستخدمه من أدوات في عالمها التقني المعاصر، أو بعبارة جادامر في عالمها الاغترابي، الذي لم تعد تسمع فيه نداء الأشياء والموجودات، التي تحيا بينها[٣].

إنّ خبرة التأويل (Hermeneutics Experience) عند جادامر، هي نوع من التوجه المعرفي الرافض لكل أشكال المعرفة التصويرية المتحصلة، والمكتسبة من استخدام المنهج، وهذا التوجه المعرفي نهجه جادامر؛ ليؤكد به أنّ ثمّة الكثير مما يمكن معرفته عن طريق آخر غير المنهج. وتُعدّ الأعمال الفنية والنصوص الأدبية نماذج تمثل الحقيقة، التي لا تُكتسب عن طريق المنهج، فنموذج العلم الطبيعي، أو نموذج المعرفة التصويرية والتجريبية، ليس هو

---

[1] توفيق، سعيد، هرمنوطيقيا النص الأدبي بين هيدجر وجادامر، ص ٨٣.

[2] المرجع السابق، ص ٩٠ – ٩١.

[3] المرجع السابق، ص ٩١.

الوسيلة الوحيدة لبلوغ الحقيقة، والرأي عند جادامر، هو أنّ المنهج ضربٌ من التفكير الممنهج الذي ساهم في تعميق اغتراب الإنسان المعاصر.

وإذا كانت فكرة المنهج المتنامية بفضل جهود العلم الحديث، التي تبنتها العلوم الإنسانية كافة، إنّما جاءت محاولة لتجاوز شعور الإنسان بالاغتراب إزاء العالم، فإنّها قد ردت على هذا الاغتراب باغتراب مماثل، فما المنهج سوى أدوات فرضتها الذات على الموضوع، فهي لا تفهمه كما هو معطى لها في خبرة لصيقة بها، وإنّما تفسره وفق تصوراتها، عوضًا من أن تلتحم به في خبرة حميمة[١]. وهكذا تجد الذات نفسها "أمام نص التفسير، وليس النص المراد تفسيره"[٢].

لقد حاول جادامر في عمله "الحقيقة والمنهج" (Truth and Method) الذي صدر في عام ١٩٦٠، وفي سائر أعماله الأخرى أن ينتصر للحقيقة، التي يقولها الفن، رافضًا الوقوف عند شكل العمل الأدبي القار؛ إذ يرى أنّ "الوعي بالفن من حيث هو وعي جمالي، يكون دائمًا ثانويًا لمريدي الحقيقة، التي تنبثق من العمل الفني ذاته، ومن ثمّ فإننا عندما نحكم على العمل الفني بناء على خاصيته الجمالية، فإنّ شيئًا ما كان مألوفــًا لنا ألفة حميمة يصبح مغتربًا، وهذا الاغتراب يحدث– عادة– عندما... لا ننفتح على الحقيقة التي يقولها العمل الفني، ونحاول عوضًا عن [كذا] ذلك فهم العمل من خلال خاصيته الجمالية فقط، أي من خلال الصورة، أو الشكل الجمالي"[٣] الخالص.

ويوضح جادامر المأزق الذي أوقع النقد الحديث نفسه فيه، حين عوّل على النزعة الشّكليّة في فهم النص الأدبي وتفسيره، فهو يذهب إلى أنّ مثل هذا التوجه، من شأنه إسقاط تاريخ النص، كما لو كان النص يخاطب قارئًا خارج زمانه بشكله الخالص، لكن النص – في تصور جادامر– ليس شكلا خالصًا يخاطب قارئًا مجردًا، لأنّ مثل هذا التصور يرسم صورة تعميمية للقارئ، ويضفي معنى مطلقــًا على النص، في حين أنّ للنص طبيعة زمانية، ويخاطب قارئًا زمانيًا: قارئًا يحيا في إطار تاريخي، قد يكون مغايرًا لتاريخ النص، مما يسمح بتعدد تفسيرات النص، وتنوعها تبعًا لدور القارئ في فهم النص، وتمثله. وهكذا يخلص جادامر إلى أنّ تاريخ النص، يعني أنّه قد كتبه شخصٌ ما، ليوجهه إلى قراء حقيقيين (Real Readers)، ولا يمكننا أن نستبعد

---

[1] توفيق، سعيد، هرمنوطيقيا النص الأدبي بين هيدجر وجادامر، ص ٨٩.

[2] المرجع السابق، ص ٩٠.

[3] جادامر، هانز جورج، تجلي الجميل ومقالات أخرى، ص ١٨ مقدمة المترجم.

تاريخ النص في أي قراءة جادة؛ لأنّ ذلك من شأنه أن يختزل النص إلى ظاهرة طبيعية تشبه في طبيعتها – حسب تعبير جادامر– أمواج البحر[١].

ويقترح جادامر لفهم أيّ نص أدبي، أداة أساسية يطلق عليها المواءمة، وتتركب هذه الأداة من فعلين متلازمين، لا ينفك أحدهما عن الآخر هما: الفهم، والتطبيق، فتحقق الفعل الأول، مشروط بتحقق الفعل الثاني، وتحقق هذا الأخير مشروط بتحقق الأول[٢].

وإذا كان فهمُ أي نص أدبي، محكومًا بوعي القارئ تاريخَ ذلك النص، وقياسه على عصره الحاضر، فإنّ ذلك أصدق ما يكون في نصوص التراث، فالتراث – في تصور جادامر– ليس محكومًا بالمناهج النقدية، أو الأدوات التفسيرية، ثمّ لا يمكن إعادة تأسيسه تأسيسًا اصطناعيًا، أو لا يمكن التعامل معه عن بعد، بتلك المناهج والأدوات، كما لو كان النص موضوعًا منفصلا عنا؛ فالوعي الإنساني – عند جادامر– مقيد بمحددات تاريخية فعّالة، ومؤثرة في وعينا التاريخي، وهو ما يسميه جادامر بـ"الوعي التاريخي الفعّال"[٣].

ويقترح جادامر لتحقق فهم أي نص من الماضي، بل أي نص أدبي على الإطلاق إقامة حوار بين الذات (القارئ) والآخر (النص)، وهذا الحوار لا يحدث في اتجاه واحد، يبدأ من الذات، وينتهي عند الآخر، بل قد يأخذ مسارًا مغايرًا، بحيث يبدأ من الآخر، وينتهي عند الذات، التي تملك زمام المبادرة في هذه العملية الحوارية، فهي التي تنفتح على الآخر، وتسمح له بأن يتحدث إليها، كما تُتيح لنفسها فرصة الإنصات إليه، وكأنّها – بذلك– تتبادل معه المواقع، فلا ترى فيه موضوعًا تسعى إلى السيطرة عليه، ولا ترى في نفسها سوى ذات محايدة تنظر إلى موضوعها عن بعد دون أن تحيا فيه، وتتيح له العيش فيها[٤].

إنّ القراءة – في تصور جادامر– هو نوع من تجسير الفجوة بين الماضي والحاضر، فنحن إذ نمارس القراءة في الحاضر، لا نستطيع أن نتخلص من الأفكار الجاهزة، والتحيزات المستقرة في ثقافتنا، لكننا مع ذلك نستطيع أن نتوصل إلى بعض الفهم، الذي يُمكّننا من إلقاء الضوء على نصوص التراث، وفي أثناء عملية الفهم هذه، قد يحصل نوع من الاندماج بين "أفق توقعاتنا"، وآفاق كتابة الماضي وقراءته[٥].

---

[1] توفيق، سعيد، هرمنوطيقيا النص الأدبي بين هيدجر وجادامر، ص ٨٨.

[2] المرجع السابق، ص ٩٢ – ٩٣.

[3] جادامر، هانز جورج، تجلي الجميل ومقالات أخرى، ص ١٤ مقدمة المترجم.

[4] توفيق، سعيد، هرمنوطيقيا النص الأدبي بين هيدجر وجادامر، ص ٩٠ – ٩١.

[5] صالح، فخري، (١٩٩٩). هانز ياوس من توقعات القارئ إلى معنى التجربة الجمالية، مجلة علامات في النقد، مج ٨، ج ٣٢، ص ٣٤٨.

ويشير جادامر– وفق هذا التصور– إلى ما يضمن خلود العمل الفني واستمراره؛ إذ يرى أنّ العمل الفني لا يدوم ويبقى بهدف استرجاع شيء ما حدث ذات مرة، لأنّه لا يعتمد في دوامه وبقائه على "طابعه الوثاقي، وإنّما على صداه الذي يتردد في وعي الأجيال التالية، فهو يعتمد في بقائه على إرادة حافظة، تتمثل في أولئك الذين يتلقون رسالة العمل ويفهمونها، ومن ثمّ يحفظونها ويجعلونها متواصلة مع الحاضر"[١].

ويُستخلص مما سبق، أنّ العمل الأدبي لا يخرج إلى العالم بوصفه حزمة منجزَة مكتملة المعنى، فالمعنى يتحدد بالموقف التاريخي لمتلقي هذا العمل أو مفسره، وهو مرهون – أيضًا– بتفاعل أفق القارئ التاريخي مع أفق النص، بل مع آفاق تلقيه. وقد أثــرّت هرمنوطيقا جادامر في نظرية الاستقبال أو التلقي. وهذا ما سيكشف عنه البحث حين يستعرض نظرية جمال التلقي لدى ياوس في الصفحات التالية:

جمال التلقي[٢](Reception Aesthetic):

تُعنى نظرية جمال التلقي بإعادة النظر في العلاقة التي تربط النظرية الأدبية بالتاريخ بصرف أنظار النقاد عن المؤلف والنص، وتركيزها على علاقة النص بالقارئ.[٣] و هي ترفض فكرة أن يكون الأدب تعبيرًا عن روح العصر – كما يرى هيجل– فجمال أيّ عمل أدبي في عصر ما، ما هو إلا معيار أو تقليد أدبي في ذلك العصر، ويمكن لظهور أسلوب جديد، أو نمط ذي تأثير قوي في القرّاء أن يستبعد المعيار الجمالي السائد "ليصبح في عداد الماضي بحيث يجعل هذا المعيار نسيًا منسيًا أو ينيط به مهمة ثانوية ضمن المعيار الجمالي الجديد"[٤]، فما هو مطلوب وأساسي في عصر ما، قد يُنسى أو يُهمل، أو يُلغى من ذاكرة الأجيال اللاحقة.

ويمثل هانز روبرت ياوس (Hans Robert Juass)، أهمَّ نقاد جمال التلقي، فقد زاوج في نظرته إلى جمال التلقي، بين النظرية الماركسية في الأدب، والنظرية الشكليّة، ليعوض

---

[1] جادامر، هانز جورج، تجلي الجميل ومقالات أخرى، ص ٢٢ مقدمة المترجم.

[2] يفرّق النقاد المعنيون بنظرية استجابة القارئ بين جمال التلقي ونقد النقد، فهم يرون أنّ "لا علاقة إطلاقــًا بين جمال التلقي ونقد النقد، فإذا كانت الأولى تدرس الخطابات النقدية من أجل تقدير نسبة الأساليب الأدبية والجمالية في النصوص المدروسة... فإن الثاني يتناول هذه الخطابات في حد ذاتها، بحثــًا عن بعدها الإجرائي ومنطقها الداخلي، وبنيتها الاستدلالية ومرجعيتها المعرفية، وعن مدى مواءمتها المنهجية للنصوص المدروسة ..." ياوس، هانز روبرت، جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، ص ١٤. حاشية مقدمة المترجم.

[3] إسماعيل، سامي، (٢٠٠٢). جماليات التلقي: دراسة في نظرية التلقي، هانز روبرت ياوس، وفولفغانغ آيزر، ط١، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ص ١١.

[4] ياوس، هانز روبرت، جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، ص ١١٢.

النقص الذي ألحقته النظريتان بالنقد الأدبي؛ إذ قام بدمجهما مستبقيًا أفضل ما فيهما، فاستبقى المطلب التاريخي للماركسية، مع ما أنجزه الشكليّون في مجال الإدراك على المستوى الجمالي، وهو ما يُعرف بفكرة "الإغراب"، أو "تجدد الإدراك ونفي الألفة"[١].

ويشبّه ياوس العمل الأدبي بالتوليفة الموسيقية، التي تثير أصداء مختلفة وجديدة؛ إذ يحرّر نفسه دائمًا من مادية الكلام، ويحقق وجوده في العالم عن طريق إشاعة مشاعر متنوعة، ومعانٍ متباينة لدى القراء، فالعمل الأدبي – بهذا المنظور–، ليس موضوعًا موجودًا في ذاته، ولا شيئًا يبدو للمؤرخ على الهيئة نفسها في كل الأزمنة؛ لأنّه – حسب تعبير ياوس– ليس أثرًا تذكاريًا، يكشف للمشاهد السلبي عن ماهيته غير الزمانية[٢].

وقد استعار ياوس فكرة "لازمانية" المعايير الجمالية، أو "نسبية" (Relative) التقاليد الأدبية من العالِم والفيلسوف توماس كون (Tomas. Khun)، الذي يذهب إلى أنّ "العلم يظل يقوم بعمله التجريبي داخل عالم عقلي لصيغة معينة، إلى أن تحلّ صيغة جديدة محل الصيغة القديمة، وتطرح مشكلات جديدة، وتؤسس فرضيات أخرى"[٣].

ويؤكد ياوس – في مقابل ذلك– أنّ كل فعل تلقٍ (Reception Act)، يفترض اختيارًا وتحيزًا إزاء التقليد السابق؛ إذ يتشكل أيّ تقليد أدبي ضمن سيرورة تحققٍ من مواقف متعارضة، مثل: التملك، والرفض، والحفاظ على التراث، أو تجديده[٤].

وخلاصة القول: إنّ الملاحظة الجمالية – في تصور ياوس– خاضعة للتغيير التاريخي، ممّا يعني أنّ أيّ نص أدبي ظهر في حقبة من الزمن؛ ليخاطب المتلقي بمدلوله، يصبح في حقبة زمنية أخرى، نصًا لا قيمة لمدلوله، وإنّما يُنظر إليه بوصفه نصًا مجازيًا فقط[٥].

ويفرّق ياوس بين الأثر الأدبي والتلقي، فالأول يحدده النص، والثاني يحدده القارئ، ويفترض الأثر نداء أو إشعاعًا ينبعث من النص، وقابلية لدى القارئ لتلقي هذا الإشعاع، أو النداء الذي يتملكه. ويشير ياوس إلى أنّ تاريخ تلقي الأعمال الأدبية، مرهون بالوقوف على المعنى المتشكّل من الحوار المتبادل بين النص وقرائه، أو بين العمل وجمهوره؛ ذلك أنّ استمرار أعمال من التراث في تأثيرها في الأجيال اللاحقة، مقيد بإثارتها لاهتمام تلك الأجيال،

---

[1] إبراهيم، السيد، (١٩٩٩). النظرية النقدية ومفهوم أفق التوقع، مجلة علامات في النقد، مج ٨، ج ٣٢، ص ٥٣.

[2] المرجع السابق، ص ٤٢. وانظر صالح، فخري، هانز ياوس من توقعات القارئ إلى معنى التجربة الجمالية، ص ٣٤٩.

[3] سلدن، رامان، النظرية الأدبية المعاصرة، ص ١٩٢.

[4] ياوس، هانز روبرت. جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، ص ١١٠.

[5] ياوس، هانز روبرت، الأدب ونظرية التأويل، فصل من كتاب: النقد ما هو؟، مجموعة مؤلفين، تحرير: بول هيري، تر: سلافة حجاوي، (١٩٧٩). بغداد: دار الشؤون الثقافية، ص ١٥٠.

التي تواظب على تلقيها دون انقطاع، أو تستأنف تلقيها بعد توقف، سواء أكان هذا الاهتمام مضمرًا أم معلنًا[١].

وينطلق ياوس في تشييد نظريته "جمال التلقي" من فرضية مفادها: أنّ العمل الأدبي لا ينبثق من فراغ، ولا يؤول إلى فراغ؛ فليس مصدره أرضًا خلاء، ولا مصيره أرضًا يبابًا؛ إذ كل كاتب ينطلق من أفق فكري وجمالي، يكيّف تصرّفه في الأفكار والموضوعات، وتدبيره اللغة، وسياسته الأشكـــال والأساليب الأدبية، ويتشكل هذا الأفق من طول تمرس المبدع بالجنس الأدبي، الذي يبدع فيـــه، ومن تصوره الخاص للكتابة، ومن ذخيرة قراءاته. وفـــي المقابل، فـــإنّ كل قارئ – ولاسيّما إذا كان ناقدًا– يمتلك أفقـــًا فكريًا وجماليًا يحكمان تلقيه النص، وتفسيره وتأويله[٢].

وليؤكد ياوس الفكرة السابقة، يستعين بمفهوم "الأفق" (Horizon)، الذي أشار إليه جادامر سابقـــًا، وقد عرّفه ياوس بأنه نظام من التوقعات (Expectations) يلوح عند قراءة العمل الأدبي، وينبثق عن جملة من المكونات، أولها: اللحظة التاريخية التي يظهر فيها أفق التوقعات للقارئ، ونعني بها لحظة القراءة، وهي لحظة لها خصوصيتها التاريخية؛ إذ إنّها لا تشبه في حضورها أي لحظة أخرى. وثانيها: خبرة القارئ بالجنس الأدبي، الذي ينتمي إليه النص المقروء، وثالثها: وعي القارئ المسبق بالعلاقة التي تربط هذا النص بنصوص أخرى، من قِبَل البنية الشكلية، والمضمون، وهو ما يُعرف في النقد المعاصر بالتناص (Intertextuality)[٣]. وآخر هذه المكونات: معرفة القارئ المسبقة بالفرق الجوهري بين لغة الأدب، ولغة الحياة اليومية، أو اللغة النفعية[٤].

ويشرح ياوس طبيعة القراءة، التي تمنح النص قيمته الجمالية، سلبية كانت أم إيجابية، فحين يبدأ القارئ القراءة، ينشأ حوار خاص بين أفق القارئ، وأفق المؤلف، يتسم بالتوتر والتجاذب، ويتمخض عن هذه العملية الحوارية – حسب ما يرى ياوس– احتمالات ثلاثة: فقد يتماثل أفق

---

[1] ياوس، هانز روبرت، جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، ص ١٢٤.

[2] المرجع السابق، ص ١١.

[3] اشتهر مصطلح التناص على يد جوليا كرستيفا. ويشير إلى الطرق المتعددة التي يتداخل فيها نص ما على نحو لا ينفصل بنصوص أخرى، ويكون ذلك التداخل جليًا أو خفيًا أو اقتباسًا أو إحالة. ويتحقق التناص أيضاً بهضم نص ما للخصائص الشكلية والجوهرية لنص أو نصوص سابقة، وكذلك بمشاركته في المخزون اللغوي الجمعي والأعراف والتقاليد الأدبية الموجودة مسبقـــًا والمعدة للاستعمال. وترى كريستيفا أن كل نص في الحقيقة نص متداخل؛ وهو موقع لتقاطع عدد غير محدود من النصوص، بما فيها النصوص التي ستُكتب مستقبلا. انظر: M.H.Abram, (1993). A Glossary Of Literary Terms. 6th Edition, Fort Worth, San Diego: Harcourt Brace College, p. 285.

[4] ياوس، هانز روبرت. جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، ص ١١. وانظر إبراهيم، السيد، النظرية النقدية ومفهوم أفق التوقع، ص ١٦٩ – ١٧٠.

النص مع أفق توقع القارئ، وقد يخيّب الأول توقعات الآخر، أو قد يغيرها، وتكمن قيمة النص الفنية في طبيعة استجابة القارئ للعمل، فإذا استجاب له متماثلا معه، كان العمل رديئًا، وإذا استجاب له مخيبًا أفق توقعاته، كان العمل عديم الأثر. أمّا إذا استجاب له مغيّرًا من توقعاته، أو مُعَدّلا لها، أو مصححًا لها، كان جيدًا رفيعًا[١].

ويرى ياوس – وفق هذا التصنيف– أنّه يتعين على الناقد، أو مؤرخ الأدب أن يُفسّر نوع الاستجابة، بجمع استجابات قرّاء العمل المراد دراسته الممثِلة لجميع الحقب الزمنية منذ لحظة إبداعه، وحتى آخر تلقيه في سلسلة الأعمال النقدية، لفحصها بغية الكشف عن أثر العمل الأدبي في كل واحد منها[٢].

ولكي تكون قراءة العمل الأدبي قراءة مُنصِفة، يطالب ياوس الناقد بإعادة تشكيل أفق التوقعات، ليعيده إلى ما كان عليه لحظة إبداعه وتلقيه، مما يتيح للناقد إعادة طرح الأسئلة التي أجاب عنها العمل، ثمّ الكشف عن الطريقة التي مكّنت قارئ الحقبة، – التي أبدع فيها ذلك العمل– من أن ينظر إليه ويفهمه. وبتبني هذا التناول، يبطل التأثير غير الواعي، الذي تمارسه على القراءة الجديدة – باستمرار– معايير ومناهج حديثة، توجّه حكم القارئ الجمالي على العمل الأدبي[٣].

إنّ المتـــابع لمفهوم الأفق عند جـــادامر، ومفهوم أفـــق التوقعات (Horizon Of Expectations) عند ياوس، يلاحظ وجه الشبه بينهما، إلا أنّ هناك فرقـــًا بين الأفقين، ففي حين يشترط جادامر التحام أفق القارئ بأفق النص لتحقق الفهم، يجعل ياوس تنقية أفق النص من كل ما قد يلحق به من أفكار، وثقافات، ومعايير جمالية، مطلبًا أساسيًا لتحري الدقة في القراءة، إضافة إلى أنّ ياوس قد منح أفقه بعدًا تاريخيًا، يتيح للناقد فرصة تتبع سيرورة العمل وتشكله، بتلقيه في حقب متتالية من التاريخ، وهو ما منح الناقد الألماني دورًا بارزًا في صياغة تاريخ الأدب صياغة جديدة.

ويعترض روبرت هولب (Robert Holub) على فكرة بناء الأفق، أو إعادة تشكيله عند ياوس؛ إذ يرى أنّ بحث ياوس عن القراءة المحايدة بإعادة تشكيل الأفق، أو بنائه على النحو

---

[1] ياوس، هانز روبرت. جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، ص ١١ ١٢.

[2] المرجع السابق، ص ١٢.

[3] المرجع السابق، ص ٥١.

المذكور، أوقعه في الأخطاء التي ينتقدها، فعلى النقيض مما يلح عليه جادامر من تاريخ العمل الأدبي، يطالب ياوس القارئ بأن يتجاهل وضعه في التاريخ، أو أن يضعه بين قوسين[١].

ولكن، كيف يقدم العملُ الجديد نفسه للقارئ؟

يرى ياوس أنّ العمل الأدبي الجديد، لا يقدم نفسه للقارئ بوصفه غاية في الجدة، وإنّما يعرض نفسه على القارئ عن طريق الإشارات الصريحة، والمقنّعة، والتلميحات الضمنية، والخصائص المألوفة، وغير المألوفة للقارئ، موقظًا – بذلك– بعض الذكريات في نفسه، جاعلا إياه يتوقع شكل بداية العمل ونهايته، بحيث يعمل في هذه الحال على مخالفة توقعاته، أو إعادة توجيهها على مدار العمل، أو إيقاظ حس المفارقة في نفسه، ليتمكن الكاتب من تنويع هذه التوقعات، أو تغييرها، أو تصحيحها، أو إعادة إنتاجها، وهو يخالف بذلك جماعة "الأدب الاجتماعي" الذين يذهبون إلى أنّ الكاتب مقيد إلى جمهور قرائه، أو إلى الوسط الذي يوجد فيه، وإلى الآراء، والأفكار، والمعتقدات السائدة في عصره؛ إذ ينبغي عليه أن يؤلف كتابًا يوافق توقعات قرائه، ويقدم لهم الصورة التي يرتضونها لأنفسهم[٢].

إنّ علاقة من هذا النوع – في منظور ياوس– لا تنظر إلى موضوعها نظرة جدلية كافية، وذلك حين تتصور العلاقة بين المؤلف والجمهور علاقة أحادية الاتجاه، تبدأ من المؤلف مرورًا بالعمل الأدبي، لتنتهي عند القارئ، في حين تفترض نظرية جمال التلقي علاقة مزدوجة؛ إذ ثمة أعمال أدبية لا يربطها في لحظة صدورها أي علاقة بجمهور محدد، لكنها تقلب كليًّا أفق التوقع المألوف، بحيث يتكون جمهورها تدريجيًا[٣]. ويُعد ظهور حركة الشعر الحر أو شعر التفعيلة في العالم العربي، وكيفية تشكّل جمهور هذه الحركة مثالا واضحًا على رؤية ياوس السابقة.

وتُقاس قيمة العمل الأدبي الجمالية – عند ياوس– بـ"المسافة الجمالية" (Aesthetic Distance)، ويقصد بها: المسافة التي تفصل العمل عن أفق تلقيه، فالعمل تكون قيمته الجمالية أرفع، إذا ازورّ عن توقعات القارئ، وأحدث فيها تغييرًا؛ لأنّه حينئذ يفتح مجالا لخبرة جديدة، تمر في وعي القارئ محل خبراته السابقة. وتمثل استجابة الجمهور، إحدى المؤشرات التي يستطيع الناقد الاستعانة بها، لتحديد "المسافة" التي يبتعد بها العمل عن أفق توقعات قرائه، عدا الدراسات الأدبية المتوفرة التي تناولت ذلك العمل، قديمة كانت أم متأخرة[٤].

---

[1] هولب، روبرت، نظرية التلقي، ص ١٠٨.

[2] صالح، فخري، هانز ياوس من توقعات القارئ إلى معنى التجربة الجمالية، ص ٣٤٩ – ٣٥٠.

[3] ياوس، هانز روبرت، جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، ص ٤٩.

[4] المرجع السابق، ص ٤٧.

ويرفض هولب فكرة الحكم على العمل الفني جماليًا، بمقدار ما يُحدثه من تغيير أو تعديل في أفق تلقيه، أو بالمسافة التي يبتعد بها العمل عن توقعات قرائه، فهو يرى أنّ لو جلس قرد من الشمبانزي إلى الآلة الكاتبة، وأخذ يدق عليها كيفما اتفق، ثم نُشر ما كتبه على أنّه رواية، لجاء مثل ذلك الصنيع مخالفــًا لتوقعات القرّاء، ولكن ذلك لا يجعل منه أدبًا رفيعًا في نفس متلقيه. ويذهب هولب إلى أنّ المأزق الذي أوقع ياوس نفسه فيه، يكمن في اعتماده على الشكليين، ولاسيّما فيما يتصل بمسألة "الإغراب في الفن"[١].

ويرى الباحث أنّ هولب قد أسرف في نقد ياوس، لسببين: الأول هو أنّ ياوس في كلامه على مفهوم المسافة الجمالية، إنّما كان يضع مقياسًا، أو يحاول ضبط عيار، يقوّم الأعمال الأدبية جماليًّا، فهو لا يبرح يتحرك داخل دائرة الأدب، ولا يخرج عنها إلى أعمال تفتقر إلى الجمال الأدبي أصلا، من مثل: ضربات قردٍ على الآلة الكاتبة.

والسبب الثاني: أنّ هولب في نقد عيار "المسافة الجمالية"، لم يتنبه إلى بعض الفِقَر التي ضمّنها ياوس كتابه، والتي تشبه الضوابط أو الاستدراكات على ذلك المفهوم "المسافة الجمالية". وهو ما لم يشر إليه هولب في نقده. فقد قرر ياوس أن العمل الأدبي قد يكسر أفق توقعات القرّاء دون أن يُعدّ من الأدب الرفيع، ويرجع ذلك إلى أن التجربة الأولى لتلقي العمل – وهي التجربة التي حدثت فيها خبرة التوقع– لا تكون كذلك للقرّاء الذين يجيئون في حقبة تالية، فالأفق يتغير في عصر تالٍ، فلا يكسر ذلك العمل أفق التوقعات، بل قد يُعدّ العمل عملا تقليديًا يسهم بدوره في تشكيل أفق من التوقعات، أو ترسيخ ذلك الأفق عن طريق سيرورة العمل الطويلة في التاريخ[٢].

ويذكر ياوس في موضع آخر من كتابه، أنّ مقاومة العمل الأدبي الجديد توقعات جمهوره، قد تكون على درجة من الشدة، ينجم عنها الحاجة إلى سيرورة تلقٍ طويلة، قبل أن يُستوعب العمل الأدبي، الذي كان في الأصل غير متوقع، أو غير مألوف إلى أنْ يحلَّ مذهب أدبي جديد أو نظرية جمالية جديدة تؤسس جملة من القيم والمعايير، تسهم في تشكيل أفق جديد، يفهم الجمهور العمل الفني عن طريقه، وينتشر بين قرّائه، وهذا ما يفسر ظاهرة الأعمال الأدبية التي تسبق عصرها[٣].

---

[1] هولب، روبرت، نظرية التلقي، ص ١٠٨ – ١١٠.

[2] ياوس، هانز روبرت، جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، ص ٥٨ – ٥٩. وانظر إبراهيم، السيد، نظرية القارئ وقضايا أخرى، ص ١٥.

[3] ياوس، هانز روبرت، جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، ص ٥٩.

ويتضح مما سبق، أن ياوس لم يقدم فكرة "المسافة الجمالية"، للحكم على جمال العمل الأدبي دون أن يُتبع ذلك المفهوم بشرح له، واستدراك عليه، ساعيًا إلى سدّ كل ثغرة يحاول النقد أن ينفذ منها.

ولقد أفاد ياوس من مفهومي أفق التوقعات (Horizon Of Expectations)، والمسافة الجمالية (Aesthetic Distance)، ليضع من ذلك كله للمعنيين بنظرية الأدب، تصورًا جديدًا لصياغة تاريخ الأعمال الأدبية، مما ميّز نظريته من باقي النظريات في مجال التلقي، فقد رفض ياوس كتابة تاريخ الأدب بوضع الأعمال الأدبية في عصور أدبية تبعًا للصورة التي تعكسها هذه الأعمال لتلك العصور.

إنّ ياوس لا يُعنى في كتابة تاريخ الأدب بالمؤلف، أو النص، أو التأثيرات التي يُحدثها عصر ما في مجموعة من الأعمال الأدبية، إنّما يركز على فعل تلقي النص، بدءًا من كتابته، وانتهاءً بتفسيره الممتد في الزمان، فالنص- وفق هذا المنظور- "ليس وجودًا موضوعيًا محاطًا بعدد غير محدد من التأويلات، التي تشكل ظلالا شبحية له، بل إن هويته لا تتحقق إلا في أفق استقباله، ومن خلال تأويلات جماعية لأجيال متتالية من القرّاء"[١].

ويقود هذا التصور لطبيعة النص الأدبي إلى إعطاء القارئ أهمية خاصة في منح العمل الأدبي معناه وسيرورته، فالقارئ – حسب تصور ياوس- ليس عنصرًا سلبيًا يقتصر دوره على الانفعال بالعمل الأدبي، بل يتعدى ذلك الدور إلى الإسهام في صنع التاريخ، لأنّه ليس من المعقول أن يحيا العمل الأدبي في التاريخ بمعزل عن الجهود التي يقدمها قرّاؤه، الذين يتوجه إليهم، ذلك أنّ انفعال القرّاء بهذا العمل، ومن ثمّ تأويلهم له، أو تفسيره هو الذي يمنح التجربة الأدبية سيرورتها[٢].

إنّ تاريخ العمل الأدبي – في نظر ياوس- هو تاريخ تلقيه، فالاستقبال الذي يحظى به العمل من قرّائه الأوائل، يفترض حكم قيمة جماليًا، أدرك بالإحالة على أعمال أدبية سبقت ذلك العمل، بحيث كرّست قراءاتها المتتالية أفقــًا من التوقعات، يحكم أي قراءة لاحقة، وهذا الإدراك الأوّلي المحض للعمل الجديد، يمكنه أن يتطور، ويغنى، ويتشكل من جيل إلى جيل، ليؤلف من استمراره في التاريخ، سلسلة تلقيات متتابعة، ستقرر أهمية العمل التاريخية، وتحدد مكانته في الأدب[٣].

---

[1] صالح، فخري، هانز ياوس من توقعات القارئ إلى معنى التجربة الجمالية، ص ٣٤٨.

[2] ياوس، هانز روبرت، جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، ص ٤٠.

[3] المرجع السابق، ص ٤٠.

وخلاصة القول: إنّ ياوس يضع العمل الأدبي في أفقه التاريخي، وفي سياقه الثقافي، الذي سبق تشكيله، متفحصًا العلاقات المتغيرة بين آفاق توقعات القرّاء التاريخيين لكتابة نوع جديد من التاريخ الأدبي، الذي لا يركز على المؤلفين، والأعمال الأدبية للعصور المختلفة، والتيارات المتنوعة، بل على تأويلات ذلك الأدب في لحظات استقباله التاريخية. وحسب نظرية ياوس، فإنّ الأعمال الأدبية لا تبقى ثابتة مع تغير تلك التأويلات، بل إنّها تتغير تبعًا للآفاق التاريخية، التي تُستقبل عن طريقها.

الفصل الأوّل

الشّعر الجاهليّ في ضوء المنهج التّاريخيّ

يُزمع في هذا الفصل من الدّراسة الوقوف على تشكّل صورة الشّعر الجاهليّ في إطار المنهج التّاريخيّ، من منظور مفهوم واحد فقط هو: مفهوم "المرآة" أو "الانعكاس" أو "التصوير"؛ فقد مثّل هذا المفهوم المحور الذي انبثقت منه معطيات المنهج التّاريخيّ، وفرضياته الأساسيّة.

ويتلخص مفهوم "المرآة" – كما يتصوّره أصحاب المنهج التاريخيّ– في أنّ العمل الأدبيّ ما هو إلا مرآة صادقة تنعكس فيها شخصية الأديب، ومجتمعه وعصره، وكلّ ما يحيط به، أو بعبارة أخرى: إنّ العمل الأدبيّ تصوير أو تمثيل للأديب ولبيئته وعصره، ولأهمية هذا الفرض الّذي افترضه أصحاب هذا المنهج – إذ شكّل الأفق الثقافيّ أو المحضن المعرفيّ الذي تبلورت فيه صورة الشّعر الجاهليّ– سيجعل الباحث هذا المفهوم، مفهوم "المرآة" قطب الرّحى الّذي تدور حوله صفحات هذا الفصل، ومن قضية نحل الشّعر الجاهليّ، وكتاب الدكتور طه حسين "في الشّعر الجاهليّ" شِقِيْها اللذين هما مادّة البحث، أو متنه، إضافة إلى ما كُتب في قضية النحل والانتحال من بحوث ودراسات، وما خُطّ عن كتاب طه حسين من نقد، وما أُلّف عنه من كتب.

ولن يتوخى الباحث في هذا البحث عن قضية النحل والانتحال، بسطَ آراء القدماء والمحدثين فيها، أو مناقشتها، ولن يعرض آراء طه حسين التي تُشكك في صحة الشّعر الجاهليّ، وفي نسبته إلى قائليه، مؤيدًا أو معترضًا؛ فقد سبقه إلى ذلك أساتذة كبار[1]، وسيُشار إلى جهودهم تلك في متن هذا البحث وحواشيه كلما سنحت الفرصة بذلك. وإنّما يُقصد من هذا البحث في قضية نحل الشّعر الجاهليّ، ودراسة كتاب طه حسين على وجه الخصوص، الكشف عن الأفق المعرفيّ الذي كان يصدر عنه المؤلّف، والموجّهات المباشرة وغير المباشرة الّتي كانت تحكم مساره وتتصرف فيه، فكان ذلك الأفق، وتلك الموجّهات هي المؤثرات الأولى التي أسهمت إسهامًا واعيًا أو غير واعٍ في رسم صورة الشّعر الجاهليّ، ضمن إطار المنهج التاريخيّ.

ويحاول هذا البحث – أيضًا– أنْ يتتبع تشكّلات مفهوم المرآة من منظور "أفق التّوقعات" الذي تبنّاه هانز روبرت ياوس في درسه النقديّ، والّذي تطرّق إليه الباحث في صفحات تمهيد هذه الدّراسة، وذلك من أجل رصد حركة الشّعر الجاهليّ ضمن المنهج التّاريخيّ، ولتبيّن كيفية تشكّل ذلك الأفق، وأيّ الدّراسات التي رسّخته، وأيّها ازورّت عنه، ولكن قبل أن يُتصدى لذلك كلّه، يلزم تقديم عرض مختصر لطبيعة المنهج التّاريخيّ وأهمّ أعلامه.

---

[1] أفرد ناصر الدين الأسد الباب الرابع من كتابه "مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية" (ط٧، بيروت: دار الجيل، ١٩٨٨) لدراسة قضية وضع الشعر ونحله، وهو أوسع وأشمل مَنْ كتب في هذا الموضوع؛ إذ ناقش آراء القدماء والمستشرقين والمحدثين، وأفاد منه كلّ من كتب بعده في هذا الموضوع.

المنهج التّاريخيّ: مسردٌ نظريّ:

ينظر النقاد المحدثون إلى المنهج التّاريخيّ على أنّه واحد من المناهج السياقيّة التي اشتهر بها النّقد الأوروبيّ الحديث، وقد ظهر هذا المنهج في فرنسا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر بجهود جملة من النقاد الفرنسيين، أمثال: "سانت بيف" (Saint Beuve)، و"هيبوليت تين" (Hippolite Taine)، و"برونتيير" (Bruntiere)، و"غوستاف لانسون" (Gustave Lanson). ثُمَّ أخذ هذا المنهج يشيع في أوروبا وفي العالم العربيّ، حتى صارت كتب النّقد والأدب تتبنى أطروحاته في محاولتها صياغة تاريخٍ للأدب.

وقد فطن روّاد المنهج التّاريخيّ إلى القصور الذي لحق بالنّقد الأدبيّ؛ لِما شاع فيه من أحكام متسرّعة، وانطباعات متكلّفة، وتفسيرات جاهزة، سادت في النّقدين: البلاغيّ والتأثريّ، فراحوا ينشدون الصّرامة العلميّة، والدّقة الموضوعيّة فيما أتاحه لهم العلم التجريبيّ، والفلسفة الحديثة من مناهج البحث، وطرائق التفكير؛ فاستلهموا الفلسفة الوضعيّة لدى "أوجست كونت" (Auguste Conte)، ومنهج البحث الاجتماعيّ لـ"إميل دوركايم" (Emile Durkheim)، ونظريّة التّطور التي وضعها "داروين" (Darwin)، كما أفادوا من النظريّة التي ألّفها "فرانز بوب" (Franz Bopp) في علم اللغة المقارن[١].

وأوْلى هذا المنهجُ الأديبَ – بوصفه فردًا وكائنًا اجتماعيًّا – مكانةً كبيرة بإبراز أثر الوسط الاجتماعيّ في الإبداع الأدبيّ، وفهم العبقريات الفذّة في صلتها بروائعها الأدبيّة. وبفضل هذا المنهج نحا النّقد الأدبيّ المنحى الذي أفضى إلى التماس كلّ ما يتصل بحياة الأديب وعصره، للتسلّح بمعرفة دقيقة تُحيط بكلّ الظّروف، التي أسهمت في تشكّل عبقريّة الأديب وموهبته الفنيّة[٢].

ويرى أصحاب هذا الاتجاه أنّه "من أشدّ الأمور خطأ أنْ يُقال: إنّ كلّ أديب كائنٌ مستقلٌ بذاته، فضلا عن أن يُقال ذلك في آثاره: قصيدة، أو قصة، أو مسرحية، إنّما الأديب وكلّ آثاره وأعماله ثمرة قوانين حتميّة عملت في القديم، وتعمل في الحاضر، وستظل تعمل في المستقبل، وهو يصدر عنها صدورًا حتميًّا لا مفرّ منه، ولا خلاص، إذ تشكّله وتكيّفه حسب مشيئتها، وحسب ما تحمل في تضاعيفها من جبر وإلزام"[٣].

---

[1] المسدي، عبد السلام، (١٩٩٤). في آليات النقد الأدبي، تونس: دار الجنوب للنشر، ص ٨٦ – ٨٧.

[2] الواد، حسين، (١٩٨٥). قراءات في مناهج الدراسات الأدبية، تونس: سراس للنشر، ص ٤٠.

[3] ضيف، شوقي، (١٩٧٢). البحث الأدبي طبيعته، مناهجه، أصوله، مصادره، مصر: دار المعارف، ص ٨٥ – ٨٦.

وتكمن أهمية المنهج التّاريخيّ، في أنّه يتيح للنّاقد أن يعيد إبداع العمل الأدبيّ، ويحكم عليه بموضوعيّة حينما يسترجع النّاقد الظّروف الأصلية، التي أبدع فيها العمل الأدبيّ، مستعينًا بالبحث التّاريخيّ، وأن يُعيد إليه الحياة واللون اللذين كان عليهما عند مولده[١].

وتنبثق تصورات هذا المنهج من ثلاثة مبادئ أساسيّة، أوّلها: أنّ العمل الأدبيّ ظاهرة طبيعيّة، يخضع – في نشأته– لِما تخضع له أيّ ظاهرة طبيعيّة. وثانيها: أنّه من نتاج الإنسان، وبيئته، وعصره. وثالثها: أنّ الحكم النّقديّ عليه لا يمكن أنْ يكون إلا حكمًا موضوعيًّا، يُتّخذ من التفسير الأدبيّ نفسه[٢].

ويتفق أصحاب هذا المنهج – على اختلاف أصولهم المعرفيّة وتنوّع مشاربهم الفلسفيّة – على فرضيّة أساسيّة، مُفادها: أنّ مؤرخ الأدب "لا يعنيه في قليل ولا كثير ما يتفرّد به الأديب، إنّما ما يجتمع فيه مع أدباء أمّته؛ مما يمكن أنّ نسمّيه قاسمًا مشتركًا، وهو قاسم يَعِدّه، لكي يُوضع في فصيلة أدبيّة معيّنة، لها خصائصها وصفاتها المحدّدة، وهي صفات وخصائص لا تتّضح في الفصيلة، إلا من خلال بحوث دقيقة لكلّ ما يتصل بأدبائها من علاقات لا تكاد تنحصر بجنسهم، وبيئتهم، وعصرهم، وظروفهم التربويّة، والاقتصاديّة والاجتماعيّة، وكلّ ما أفعم أحاسيسهم ونفوسهم من وشائج وروابط زمانيّة ومكانيّة، وكلّ ما دَاخلَ حياتهم من حوافز وعوائق، مع ما مرّ بالأديب من طيف سعادة أو طيف شقاء، ومن ذلك كلّه ينفذ مؤرّخ الأدب إلى وضع الأدباء، وضعًا بصيرًا في فصائلهم الأدبيّة، وأنماطهم الفنيّة"[٣].

وإذا كان أعلام المنهج التّاريخيّ قد اتفقوا على الفرضيّة الأساسيّة، التي ينبغي على مؤرّخ الأدب أن يتمثلها عند كتابة أيّ بحث، فإنّهم اختلفوا في الكيفيّة التي يُثبت بها النّاقد تلك الفرضيّة. فقد بدأ سانت بيف بدراسة الأدباء وشخصيتهم دراسة علميّة، تقوم على بحوث تفصيليّة لعلاقاتهم بأوطانهم، وأممهم، وعصورهم، ومجتمعاتهم، وتربيتهم، وأمزجتهم، وثقافاتهم، وتكويناتهم الجسمانيّة، وخواصّهم النفسيّة، وتعرّف كلّ ما يتصل بهم من عادات وأفكار ومبادئ، إلى ما يتّصل بذلك من جزئيّات دقيقة تتّصل بالأدباء، وحياتهم اليوميّة[٤]. واستطاع سانت بيف من ذلك "أنْ يحصل من هذا الرّكام على بصر نافذ بالأديب وإنتاجه"[٥].

---

[1] إنريك، أندرسون إمبرت، مناهج النقد الأدبي، تر: الطاهر أحمد مكي، (١٩٩٢). ط٢. القاهرة: دار المعارف، ص ١٠٩.

[2] كارلوني، وفيللو، النقد الأدبي، تر: كيتي سالم، (١٩٨٤). ط٢، بيروت، باريس: منشورات عويدات، ص ٤٦.

[3] ضيف، شوقي، البحث الأدبي، ص ٨٦ – ٨٧.

[4] المرجع السابق، ص ٨٦.

[5] هايمن، ستانلي، النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، تر: إحسان عباس ومحمد يوسف نجم، (١٩٥٨). ج ١، بيروت: دار الثقافة، ص ٢٠٧.

ولم يبدأ تين من حيث بدأ سانت بيف؛ إذ لم يجعل الأديبَ محور اهتمامه الأوّل، والقطب الذي تدور حوله جلّ دراساته[١]، بل ذهب إلى أبعد من ذلك، فجعل العمل الأدبيّ واقعة يقف منها موقف المفسِّر لها، وهو في تفسيره هذا يصدر عن أسس ثابتة، هي: أنّ وراء ذلك العمل مؤلّفًا محكومًا بالجنس (Race) الذي ينتمي إليه، وبالبيئة (surrounding)، التي عاش فيها، وبالعصر (Epoch)، الذي يحيا فيه[٢]. ويقصد "تين" بالجنس "الفطرة الموروثة في الأمّة، إذ لكلّ أمّة منحدرة من جنس معين، خصائصها الفطريّة، التي يشترك فيها السلف والخلف، دون استثناء"[٣]. ويرى ويمسات (Wimsatt) أنّ "تين" قد أوغل في تصنيفه للأمم والشّعوب، حين جعل جنسًا بشريًّا أرقى من آخر، فذهب إلى أنّ العقل السّاميّ يفتقر إلى التفكير الغيبي الماورائي، ويضيق عن تمثّل أعمال الطبيعة، ويجود فيه الشّعر الغنائيّ المتوهّج[٤].

ويقصد "تين" بالبيئة[٥] الوسط الجغرافيّ والمكانيّ الذي ينشأ فيه أفراد الأمّة، نشوءًا يعدّهم؛ ليمارسوا حياة مشتركة في العادات والأخلاق، والرّوح الاجتماعيّة[٦]. وأمّا العصر أو الزّمان كما يدعوه " تين" فيقصد به جملة الظّروف السياسيّة والثقافيّة والدينيّة والفنيّة[٧]، التي امتاز بها عصرٌ من عصر، وحقبةٌ من حقبة، والتي أثّرت في الأديب وأدبه؛ إذ إنّ الأديب إفراز طبيعيّ لهذه الظّروف، كما أنّ آثاره نتيجةٌ حتميّة لتفاعلها، أو قلْ لتجاذبها وتنافرها داخل نفس الأديب ووجدانه.

وشغف "برونتيير" بما كتبه "داروين" في علم الأحياء في كتابه: "أصل الأنواع" وما رسمه فيه من نظريّة التّطوّر، أو نظريّة النّشوء والارتقاء، محاولا أنْ يوظّف هذه النظريّة في صياغة تاريخ الأدب، وتطوّر الأجناس الأدبيّة ونشأتها، فصنّف في سنة ١٨٩٠ كتابه: "تطوّر الأنواع الأدبيّة"، محاولا أن يُثبت أنّ الأجناس الأدبيّة: شعرًا كانت أم نثرًا تنقسم إلى فصائل تشبه في

---

[1] Wimsatt & Brooks (1965), c., Literary Criticism- A short History, Routelge & Kegan Paul, London, P. 481.

[2] عبد الرحمن، نصرت، (١٩٧٩). في النقد الحديث، دراسة في مذاهب نقدية حديثة، وأصولها الفكرية، ط١، عمّان: مكتبة الأقصى، ص ٣٩.

[3] ضيف، شوقي. البحث الأدبي، ص ٨٨.

[4] Wimsatt & Brooks, Literary Criticism, P. 686.

[5] يرى ويمسات أن النقاد التاريخيين يجعلون عامل البيئة رديفًا للمجتمع، ويجعل "تين" العمل الأدبي صورة له. انظر: Wimsatt & Brooks, Literary Criticism, P: 481.

[6] ضيف، شوقي، البحث الأدبي، ص ٨٩.

[7] المرجع السابق، ص ٩١. انتقد شوقي ضيف قوانين "تين" الثلاثة: الجنس، والبيئة، والعصر. انظر كتابه: البحث الأدبي، ص٨٦ – ٩٤.

نشوئها وارتقائها وتوالدها وتطوّرها فصائل الكائنات الحيّة، فهي تنمو وتتكاثر وتتطور حتى تصل إلى مرحلة النّضج، ثمّ هي قد تضعف وتتلاشى، وتنحلّ إلى أجناس أدبيّة أخرى جديدة[١].

وينتقد لانسون منهج "تين" و"برونتيير" في النّقد الأدبيّ، فيرى أنّ محاكاتهما للعلوم الطبيعيّة والعضويّة، واستخدام معادلاتها في مجال الأدب، قد انتهى بهما إلى مسخ تاريخ الأدب، وتشويهه[٢]. يقول "لانسون" موضّحًا نظرته إلى طبيعة النّصّ الأدبيّ: "وإذا كان النّصّ الأدبيّ يختلف عن وثيقة التّاريخ بما يثير لدينا من استجابات فنيّة وعاطفيّة، فإنّه يكون من الغرابة والتناقض أن نُدلّ على هذا الفارق في تعريف الأدب، ثمّ لا نحسب له حسابًا في المنهج... وإذن فمحو العنصر الشخصي محوًا تامًّا أمرٌ غير مرغوب فيه، ولا هو ممكن. والتأثرية أساس عملنا"[٣].

لقد أراد "لانسون" أن يوازن بين قراءتين: قراءة ذوقيّة تأثريّة، هدفها: اللذة والمتعة والتّسلية، وقراءة ثانية لا تلغي القراءة الأولى، ولا تنكرها، ولكنها توجّهها وتغنيها، بما توفر لها من منهج منظّم في البحث، وأدوات دقيقة تحدّ من جموح القراءة الأولى، وتوجّه مسارها[٤]. وعلى النّاقد الحقّ أن يتمثّل القراءتين كلتيهما عند ممارسته أيّ عملٍ نقدي.

وقد تبلور المنهج التّاريخيّ واكتملت ملامحه على يد "لانسون"، فتاريخ الأدب في منظوره ليس مجموعة دراسات عن كتّاب كبار حسبُ، وإنّما هو تمثيلٌ دقيق للمناهج التاريخيّة المتاحة، ويتحقق ذلك بأن يميّز النّاقد العصور الأدبيّة، وأن يحدد بها الاتجاهات المسيطرة، وأن يُظهر تعاقب الأحداث التّاريخيّة، وترابطها من أجل أن يرسم لكلّ نوع أدبي يريد دراسته لوحة تأخذ في حسبانها الكتّاب الصّغار، وتُعيد وضع الكتّاب الكبار في مواضعهم المناسبة، وفق الظروف المرافقة للأدب، كما ينبغي على النّاقد أن يربط بين الوقائع الأدبيّة والوقائع الأخرى غير الأدبيّة من مثل: الأحداث التّاريخيّة، والحركات السياسيّة، والاجتماعيّة، والأفكار الدينيّة، وغيرها. وجملة القول: أن يقدم الناقدُ الأدبَ في ديمومته واستمراره الحيّ، وأن يُحيي مؤلفات الماضي، كما لو كان يعيش زمن ظهوره، وأن يحاول فهمه على نحو أفضل مما فهمه أسلافه؛ لأنّه قد هُيئ له من المعرفة النّظريّة، وأدوات التطبيق ما لم يُهيَّأ لهم[٥].

---

[1] ضيف، شوقي، البحث الأدبي، ص ٩٤.

[2] لانسون، مايبه، منهج البحث في الأدب واللغة، تر: محمد مندور، (١٩٤٦). بيروت: دار العلم للملايين، ص ٣١.

[3] المرجع السابق، ص ٢٦ – ٢٧.

[4] المرجع السابق، ص ١٧– ١٨.

[5] المرجع السابق، ص٢١ – ٢٤، وانظر، كارلوني، وفيللو، النقد الأدبي، ص ٨٩.

وينبّه بعض النقاد إلى الأخطار التي قد يقع فيها منْ يوظّف المنهج التّاريخيّ في دراسة الأدب، فمنها: الاستقراء الناقص للمادّة المراد دراستها، فقد يؤدي هذا الضّرب من الاستقراء إلى صياغة نتائج متعجِلة، أو إصدار أحكام خاطئة لا تُبرز وجهَ الحقيقة العلميّة، بل قد تجيء منافية لها، ومن هذه الأخطار – أيضًا– الأحكام الجازمة، فالجزم والقطع بالأحكام مرفوضان في الدّراسات الأدبيّة؛ لأنهما يخالفان طبيعة العمل الأدبيّ، الذي مادّته اللغة، وقوامه الخيال، ففيه تتعدد زوايا النّظر إليه، وإن كانت رؤية مؤلّفه واحدةً. وثالث هذه الأخطار، التعميم العلميّ، فقد يدرس النّاقد ظاهرة ما كالمجون على سبيل المثال، فيقف عليها في عصر من العصور دون غيرها من الظّواهر كالزهد أو البذخ، فيصف العصر بالمجون[١]، ويمكن أن نربط هذا الخطر بالخطر الأوّل؛ لأنّه قد يكون نتيجة له، فالاستقراء النّاقص قد يدفع النّاقد إلى التعميم.

وأكثر ما أُخذَ على هذا المنهج، أنّه اختزل الظّاهرة الأدبيّة في صورة سطحية هي صورة "المرآة"، فالأدب في تصور النقاد التاريخيّين ما هو إلا مرآة تنعكس فيها صورة الأديب، وبيئته وعصره، والأدب بدوره صورة منعكسة في مرآة الأديب، وفي كلّ ما يتصل به من ضروب الحياة وألوانها المتعدّدة.

ومثل هذا التّصور يقتضي وجود علّة تتمثل في الأديب وعصره، ومعلول يتمثل في صورة العمل الأدبيّ، والعلاقة التي تربط المعلول بعلّته، هي علاقة "المشاكلة"، أو "المحاكاة"، فالعمل الأدبيّ تمثيل ومحاكاة للأديب، وكلّ ما يتصل به، والأديب بدوره محاكاة للعمل الأدبيّ، والنّاقد التاريخيّ مخيّر في دراسته بين أن يبدأ من العمل، لينتهي بالأديب وعصره، وبيئته، أو يبدأ من الأديب وينتهي بالعمل[٢]. وأمام هذا التسطيح للظّاهرة الأدبيّة وأسبابها، وبواعثها المحتملة "فإنّنا لن نكون أصحاب فن وأدب، بل أصحاب تصوير وتسجيل"[٣].

إنّ الأدب ليس تقريرًا للظّواهر الحاضرة، بقدر ما هو تعبير عن الأشواق البعيدة، والرّغبات المكنونة سواء للفرد أو للجماعة، وهو قد يكون نبوءات بعيدة لا يتنبّأ بها الآخرون، ولا يفتحون لها قلوبهم[٤] "إنّ الظّواهر الثقافيّة – ومنها الأدب– إنّما هي ثمرة لتفاعل معقّد لا يتّسم بالثبات بين عناصر تتحول عمّا كانت عليه في البداية، مما يعني أنّ الصلة بين الأديب والظّواهر

---

[1] قطب، سيد، (١٩٥٩). النقد الأدبي، أصوله، ومناهجه، ط٣، القاهرة: دار الفكر العربي، ص ١٥٩.

[2] كارلوني، وفيللو. النقد الأدبي، ص ٦٤ – ٧٠.

[3] عصفور، جابر، (١٩٨٣). المرايا المتجاورة دراسة في نقد طه حسين، مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص ١٢٢.

[4] قطب، سيد، النقد الأدبي، ص ١٦٣.

الثقافيّة وعللها ليست صلة مباشرة أو سطحية، وإنّما هي صلة معقدة تقوم على دخول وسائط متعدّدة، تساهم في تعقيد عمليّة التفاعل ذاتها"[١].

تلك هي أهمّ ملامح المنهج التّاريخيّ، وتوجّهات أعلامه، عرض لها الباحث في سطور بالقدر الذي يعني بحثه؛ لإبراز أثر هذا المنهج في دراسة الشّعر الجاهليّ، وسيعرض – أيضًا– إلى هذا المنهج حين تستدعي الحاجة إلى ذلك، وتحديدًا عند التكلم على تجلّياته في الأدب العربيّ في نقد طه حسين للشّعر الجاهليّ ومعاصريه.

مفهوم المرآة وبناء الأفق:

لم يكن مفهوم "المرآة" حاضرًا في النّقد العربيّ القديم؛ فقد ساد هذا النقدَ مفهومٌ آخر كثيرًا ما تردّد في كتابات العرب القدماء، وهو مفهوم "الدّيوان"، وهذا المفهوم لا يقلّ أهمية عن مفهوم "المرآة"؛ لأنّه يشتمل عليه؛ إذ يتضمن معنى التّصوير والتّمثيل والانعكاس، وغيرها من معاني مفهوم "المرآة" ودلالاته[٢]، فالدّيوان لدى العرب القدماء مستودع العلوم والفنون والحكمة، يخلّد أيّامهم ويسطّر تاريخهم ويحافظ على مفاخرهم، ويبرز مآثرهم، قال ابن سلام الجمحي في طبقاته: "وكان الشّعر في الجاهليّة عند العرب ديوان علمهم، ومنتهى حكمهم، به يأخذون، وإليه يصيرون."[٣] ويرى الجاحظ في كتاب "الحيوان" أنّ الشّعر الجاهليّ هو الطريقة التي ارتضتها العرب في جاهليّتها؛ لتخليد مآثرها وتسجيل مناقبها، قال: "فكلّ أمّة تعتمد في استيفاء مآثرها، وتحصيل مناقبها على ضرب من الضّروب، وشكل من الأشكال، وكانت العرب في جاهليّتها تحتال في تخليدها بأن تعتمد في ذلك على الشّعر الموزون، والكلام المقفى، وكان ذلك ديوانها"[٤].

---

[1] عصفور، جابر، المرايا المتجاورة، ص ٧١.

[2] تنبه إحسان سركيس إلى التقارب بين مفهومي المرآة والديوان، ويظهر ذلك من قوله في موضعين من كتابه: "مدخل إلى الأدب الجاهلي"، يقول: "هذا الشعر [يريد الشعر الجاهلي] هو بحق ديوان العرب، وهو في جوهره ولبابه ... مرآة صادقة لحياة العرب ارتسمت فيه صور مزاياهم وخصائصهم بأمانة ووضوح". ويقول أيضًا: "ولإنْ سُمي الشعر ديوان العرب، فلأنك تنظر في صفحته فتعكس على خيالك من مرآته صورة رمال الصحراء ومضارب الخيام وملاعب الولدان وأسماء المنازل وموارد المياه وأوصاف الخيل والإبل: قوام حياة الإنسان في الصحراء ..." انظر، سركيس، إحسان، (١٩٧٩). مدخل إلى الأدب الجاهلي، بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، ص ٢١–٢٢، ص ١١٣ على التوالي.

[3] الجمحي، محمد بن سلام (ت ٢٣١ ه). طبقات فحول الشعراء، قرأه وشرحه: محمود محمد شاكر، (١٩٨٠). القاهرة: مطبعة المدني، ١: ٢٤.

[4] الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر (ت ٢٥٥ ه). كتاب الحيوان، تح: عبد السلام هارون، (١٩٣٨). ط١، مصر: مطبعة البابي الحلبي وأولاده، ١: ٧١ – ٧٢.

وكثيرًا ما يتردد معنى "الدّيوان" في كتب الأدب والبلاغة، فقد ذكره أبو هلال العسكري في معرض إشادته بالشّعر، وأهميته في معرفة أيّام العرب وأنسابها، قال موضّحًا ذلك المعنى: "لا تُعرف أنساب العرب وتواريخها وأيّامها ووقائعها إلا من جملة أشعارها؛ فالشّعر ديوان العرب وخزانة حكمتها ومستنبط آدابها، ومستودع علومها"[١].

ويرد معنى الديوان لدى المظفر بن فضل العلوي بالدلالة نفسها التي وردت لدى العسكري بقوله: "أمّا الشعر فإنه ديوان الأدب، وفخر العرب، وبه تُضرب الأمثال، ويفتخر الرجال على الرجال، وهو قيدُ المناقب ونظام المحاسن، ولولاه لضاعت جواهر الحِكم، وانتثرت نجوم الشرف، وتهدّمت مباني الفضل، وأقوتْ مرابع المجد، وانطمست أعلام الكرم، ودرستْ آثار النعم"[٢].

ويتابع ابن خلدون أبا هلال العسكري والمظفر بن فضل في الإشارة إلى هذا المعنى في أثناء كلامه على الشّعر وأهميته عند العرب بقوله: "واعلم أنّ فن الشّعر من بين الكلام كان شريفــًا عند العرب، ولذلك جعلوه ديوان علومهم وأخبارهم وشاهد صوابهم وخطئهم، وأصلا يرجعون إليه في الكثير من علومهم وحكمهم، وكانت ملكته مستحكمِة فيهم..."[٣].

ولقد تأثر بعض النقاد المحدثين بالنّظرة السابقة إلى الشّعر الجاهليّ التي رسّخها النقاد العرب القدماء، فهذا المستشرق كارلو نالينو يصرّح بأنّ "العرب القدماء من أكثر الأمم شعرًا، لهم فيه التصرّف العجيب، والاقتدار اللطيف، دوّنوا فيه عواطفهم وأعمالهم ومفاخرهم"[٤].

ويبيّن جرجي زيدان وظيفة الشّعر الجاهليّ؛ فقد صوّر العربُ به "عاداتهم وحيواناتهم وأدواتهم... كما صوّرها المصريّون والآشوريّون واليونان والرّومان على قصورهم ومعابدهم، وكما استخرج علماء الآثار عادات تلك الأمم وأخلاقهم من آثارها المنقوشة والمحفورة، فالباحث في شعر الجاهليّة يستخرج منه عادات العرب، وآدابهم وأخلاقهم وطبائعهم وسائر أحوالهم"[٥].

وتتضح وظيفة الأدب التّصويرية أكثر إذا اطلعنا على آراء المستشرقين في طبيعة الشّعر الجاهليّ؛ إذ ترى الشّعر عامّة والشّعر الجاهليّ خاصّة مرآة صادقة تنقل لنا الحياة والعصر

---

[1] العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله (ت بعد ٣٩٥ هـ). كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، تح: علي محمد البجّاوي، ومحمد الفضل إبراهيم، (١٩٥٢). ط١، مصر: عيسى البابي الحلبي وشركاه، ص ١٣٨.

[2] العلوي، المظفر بن فضل (ت ٦٥٦ هـ). نضرة الإغريض في نصرة القريض، تح: نهى عارف الحسن، (١٩٧٦). دمشق: مطبعة طبرين، ص٢٩٣.

[3] ابن خلدون، عبد الرحمن بن محمد (ت ٨٠٨ هـ). مقدمة ابن خلدون، تح: علي عبد الواحد وافي، (١٩٦٢). ط١، مصر: مطبعة لجنة البيان العربي، ٤: ١٢٩٠.

[4] نالينو، كارلو، (١٩٧٠). تاريخ الآداب العربية من الجاهلية حتى عصر بني أمية، ط٢، مصر: دار المعارف، ص ٦٥.

[5] زيدان، جرجي، (١٩٥٧). تاريخ آداب اللغة العربية، ط١، مصر: دار الهلال، ص ٩٤.

الجاهليّين بكلّ دقة ووضوح، يقول تيودور نولدكه (Theoder Nöldeke) في دراسة له في الشّعر الجاهليّ وقف فيها على التغييرات والتحريفات الّتي طرأت على ذلك الشّعر، لجملة من الأسباب لا يتسع المقام لذكرها هنا: "ومهما يكن من شدّة التغييرات والتحريفات الّتي أصابت نصوص القصائد القديمة، ومهما تعرضت له روايتها، فإنّه تفوح من هذه الشذرات روح ... تدلّ على أنّ الشّعر العربيّ القديم وجماله لم يضيعا... فإنّنا نتلقى من القصائد العربيّة القديمة صورة حيّة للعرب القدماء بفضائلهم وعيوبهم، بعظمتهم ومحدوديتهم. إنّها ليست شعرًا يسعى لتقديم صورة فوق حسيّة، ويؤدي إلينا أساطير متفوقة، أو دائرة غنية من الأفكار المعبّر عنها بالشّعر، وإنّما هي شعر جعل مهمته الرئيسيّة وصف الحياة، والطبيعة، كما هما في الواقع"[١].

ويقدم محمد لطفي جمعة – في كتابه "الشّهاب الرّاصد" الذي خصصه للردّ على كتاب طه حسين "في الشّعر الجاهليّ" ونقده– مجموعة من آراء المستشرقين الذين عنوا بدراسة الشّعر الجاهليّ دراسة تاريخيّة، وقفوا فيها على الشّعر الجاهليّ واستنطقوا قصائده، ووصلوا إلى النتيجة الّتي وصل إليها نولدكه في دراسته السابقة الّتي مُفادها: أنّ الشّعر الجاهليّ يعكس لنا بوضوح حياة العرب الجاهليّين، وأيّامهم وأخلاقهم وطبائعهم وصفاتهم، وكلّ ما يتصل بهم، فهذا نيكلسون (Nicholson) في كتابه "تاريخ آداب اللغة العربيّة"، يقول: "إنّ مزايا العصر الجاهليّ وخواصّه مرسومة صورها بأمانة ووضوح في الأغاني والأناشيد التي نظمها الشّعراء الجاهليّون"[٢]، ويقول: "إنّ الأدب الجاهليّ المنظوم منه والمنثور يُمكّننا من تصوير حياة تلك الأيّام الجافية تصويرًا أقرب ما يكون من الدّقة في مظاهره الكبرى"[٣]، ويقول ثوربيكه (Thorbecke) في كتابه "عنترة أحد شعراء الجاهليّة": "لا نملك مصادر موثوقــًا منها [كذا] لتدوين تاريخ تلك الغارات سوى القصائد والمقطوعات المحفوظة عن شعراء الجاهليّة"[٤]، ويقول أيضًا: "يمكن تعريف الشّعر الجاهليّ بأنه وصف... لحياة الجاهليّة وأفكارها، فقد صوّر العرب أنفسهم في الشّعر صورة منطبقة على الحقيقة [كذا] بدون تزويق ولا تشويه"[٥]، وتكلم رينان في كتابه "تاريخ اللغات السّاميّة ومعارضتها" فقال: "إنّ الشّعر العربيّ الجاهليّ لم يفقد قيمته التّاريخيّة والأدبيّة من

---

[1] نولدكه، تيودور، من تاريخ ونقد الشعر العربي القديم، ضمن دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلي، تر: عبد الرحمن بدوي، (١٩٧٩). ط١، بيروت: دار العلم للملايين، ص ٣٩– ٤٠.

[2] نيكلسون، تاريخ آداب اللغة العربية، ص ٢٦. نقلا عن: جمعة، محمد لطفي، (١٩٢٦). الشهاب الراصد، ط١، مصر: مطبعة المقتطف والمقطم، ص ٤٠.

[3] المرجع السابق، ص ٢٧. نقلا عن: جمعة، محمد لطفي، الشهاب الراصد، ص ٤٠.

[4] ثوربيكه، عنترة أحد شعراء الجاهلية، ص ١٤، نقلا عن: جمعة، محمد لطفي، الشهاب الراصد، ص ٤٠.

[5] المرجع السابق، ص ٧٩. نقلا عن: جمعة، محمد لطفي، الشهاب الراصد، ص ٤٠.

حيث هو تصوير صادق للحياة الجاهليّة، وقد شبّه طرفة بن العبد خدَّ ناقته بقرطاس الشّآمي في البيت الأوّل بعد الثلاثين[١] من معلقته، يقول:

وَخَــدٌّ كَــقِرْطاسِ الشَّآمِي وَمِشْفَرٌ كَسِبْتِ اليَمَــانِي قِــدُّهُ لَمْ يُجرَّدِ

مما يدلّ على أنّ الورق كان صنفــًا غريبًا نادرًا، وأنّه كان يُستجلب من سوريا في عهد قريب من نظم هذه المعلقة"[٢].

وتكمن أهمية هذا الشّعر عند هؤلاء النقّاد، الذين سِيقت بعض آرائهم في طبيعة هذا الشّعر وقيمته في طبيعته الإحاليّة، بحيث تغدو القصيدة بهذا التّصوّر عالمًا يحيل على خارجه، فليست للشّعر أيّ قيمة تُذكر بمعزل عمّا يقدّمه للقارئ من معلومات وأفكار عن الشّاعر وبيئته وعصره، بل إنّ قيمة هذا الشّعر تكون أعلى كلّما مثّل الحياة أصدق تمثيل، وصوّرها أدقّ تصوير، ولذلك كان الشّعر عند هؤلاء النقاد "وثيقة ومصدرًا يُستدلّ بهما على طبيعة حياة العرب"[٣]، ومعاشهم وأيّامهم، وكل ما يتصل بهم في حلّهم وترحالهم.

وإذا ما ابتعد الباحث قليلا عن طبيعة الشّعر الجاهليّ وأهميته في الكشف عن خصائص العصر الجاهليّ، واقترب من لغته – أيّ اللغة الشّعريّة بمعناها الواسع؛ إذ تشمل الألفاظ والتراكيب والصور الشّعرية والموسيقى، وغيرها– يجد نقّاد هذه المرحلة من النّقد الحديث قد وجدوا في لغة الشّعر الجاهليّ ما يجعلهم يطمئنون إلى صحة نسبة هذا الشّعر إلى قائليه وعصره، فألفاظه فيها أثر البداوة، وتشبيهاته بعيدة غريبة، وموسيقاه سطحية تعتمد على المؤثّرات الخارجيّة من رنين وموسيقى داخليّة مع وحدة القافية، يقول كارل بروكلمان (Carl Brockelman) واصفــًا هذه اللغة: "ولم يكتفِ الشّاعر [الجاهليّ] من أجل التأثير على [كذا] مستمعيه بالتوسّع في استخدام الثروة اللغويّة التي يكثر أن تكون من الغريب أو الإبعاد في التشبيهات بانتقاء الصور الّتي تتبادر إلى الأذهان، بل كان لا يستهين أيضًا باستعمال المؤثرات السّطحيّة المعتمدة على الرّنين والموسيقى اللفظيّة، إلى جانب ما يلتزمه من وحدة القافية"[٤].

---

[1] البيت ٣٢ في شرح الأعلم الشنتمري. انظر: الديوان، شرح الأعلم الشنتمري (ت ٤٧٦ هـ)، تح: درية الخطيب، ولطفي الصقال، (2000). (ط٢)، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص٣٧. السِّبت: جلود البقر المدبوغة. القدّ: ما قُدّ من الجلد وهو هنا النعل نفسها. لم يجرد: لم يلق الشعر من عليه فهو ألين وأحسن.

[2] رينان، تاريخ اللغات السامية ومعارضتها، ص ٣٦٢ – ٣٦٣، نقلا عن: جمعة، محمد لطفي، الشهاب الراصد، ص ٤١. تعذّر علينا الرجوع إلى دراسات المستشرقين التي أوردها جمعة؛ إذ إنها – في حدود علمنا– لم تُترجم بعد.

[3] ربابعة، موسى، (١٩٩٩). الاستشراق الألماني المعاصر والشعر الجاهلي، ط١، إربد: مؤسسة حمادة للخدمات والدراسات الجامعية، ص ٤٧.

[4] بروكلمان، كارل، تاريخ الأدب العربي، تر: عبد الحليم النّجار، (١٩٦٨). ط١، القاهرة: دار المعارف، ١: ٥٨.

وبناء على هذا التصور للغة الشّعر الجاهليّ يرفض بروكلمان الفكرة القائلة: إنّ الرّواة والأدباء قد اخترعوا هذه اللغة الشّعريّة على أساس كثرة من اللهجات الدّارجة، فهو يرى أنّ هذه اللغة لم تكن جارية في الاستعمال العام أو في لغة الحياة اليوميّة، بل كانت لغة فنيّة قائمة فوق اللهجات، وإن غذّتها جميع اللهجات، ومنحتها صيغتها النّهائيّة[١].

ويعدّ سير تشارلز ليال (Sir Charles Lyall) كثرة الألفاظ الغريبة والغامضة على علماء الأدب وشرّاحه، التي تزخر بها القصائد الجاهليّة سببًا يدعو إلى الوثوق بصحة هذه القصائد وصحة نسبتها إلى ناظميها؛ إذ كانت تلك الألفاظ تنتمي إلى مرحلة قديمة من اللغة كانت غير مستعملة في الزّمن الذي كُتبت فيه تلك القصائد، وجُمعت في دواوين[٢].

ويستشهد عبد الحميد المسلوت برأي للمستشرق إدورد براونلشر يعزو فيه اختلاف لغة الشّعر الجاهليّ عن لغة نصوص المخطوطات المكتشفَة في جنوب بلاد العرب إلى أمر واحد هو: أنّ سكّان هذه الممالك الجنوبيّة لا نصيب لهم من الشّعر العربيّ، على أنّ ذلك لا ينفي اشتراك بعض أشخاص منهم في نظم الشّعر العربيّ، لأنّ الكثير من سكّان جنوب بلاد العرب كانوا يتكلّمون باللغتين الشّماليّة العدنانيّة، والجنوبيّة القحطانيّة قبل أن يأتي القرآن فيوحّد اللهجتين[٣].

ويُرجع جرجي زيدان تميّز لغة الشّعر الجاهليّ من لغة الشّعر العربيّ بعد ظهور الإسلام إلى اختلاف أصول الشّعراء وأنسابهم، فالشّعراء الجاهليّون الّذين بلغتنا أخبارهم – في رأي زيدان– نحْو مئة شاعر وبعض المئة على اختلاف أصولهم، كلّهم عربٌ سوى واحد كان عبدًا لبني الحسحاس، وهو أعجميّ. فلا عجب – إذًا– إذا خلُص الشّعر الجاهليّ من العُجمة خلافـًا لما آلت إليه حال الشّعر بعد الإسلام؛ إذ نبغ فيهم طبقة من الموالي غير العرب وهو ما ميّز لغة الشّعر الجاهليّ من لغة الشّعر بعد ظهور الإسلام، فالشّعراء الجاهليّون كلّهم عرب، وأكثرهم من عدنان، ومعظمهم أهل بادية ورحلة، متشابهون في أخلاقهم وأغراضهم[٤].

ويذهب مصطفى صادق الرّافعيّ إلى أنّ خشونة ألفاظ الشّعر الجاهليّ سمة بارزة في ذلك الشّعر وجماع خصائصه المميّزة له من سائر أطوار الشّعر العربيّ[٥]. يقول في ذلك المعنى بلغته الأدبيّة المعهودة: "إنّ العرب لم ينظروا في تصفية معانيهم ونحت ألفاظهم الشّعريّة حتى تخرج

---

[1] بروكلمان، كارل، تاريخ الأدب العربي، ١: ٤٢.

[2] ديوان عبيد بن الأبرص، تح: حسين نصّار، (١٩٥٧). مصر: مكتبة ومطبعة البابي الحلبي، ص ٢٢، مقدمة ليال.

[3] المسلوت، عبد الحميد، (د.ت). نظرية الانتحال في الشعر الجاهلي، القاهرة: دار القلم، ص ١٥٤– ١٥٥.

[4] زيدان، جرجي، تاريخ آداب اللغة العربية، ١: ١٠١ – ١٠٢.

[5] الرافعيّ، مصطفى صادق، (١٩٤٠). تاريخ آداب العرب، ط١، مصر: المكتبة التجارية الكبرى، ٣: ٢٥٧ – ٢٥٨.

رقيقة تتهالك، ونحيفة لا تتمالك. فذلك راجع إلى فطرة الاستقلال وحالة البدواة، فإن شئت قلت إنّ ألفاظهم إنّما تقطر من سيوفهم، أو تسيل من رماحهم، أو تجدب في رمالهم، أو تخصب في أوديتهم، أو تدبّ في حشراتهم، أو تسعى مع دوابّهم، أو تعذب في أمطارهم، أو تأسن في غدرانهم، ..."[١].

ولا تختلف لغة الشّعر الجاهليّ عند هؤلاء النقاد عن صورة الشّعر الجاهليّ وطبيعته، فاللغة هنا ما هي إلا انعكاس مباشر لخشونة الحياة وشظف العيش، وكثرة الارتحال طلبًا للماء والكلأ، إنّها لغة خشنة يكثر فيها الغريب والنّادر، الّذي كثيرًا ما يغمض على علماء الأدب، الّذين هم أوّل من عرض هذا الشّعر ونَقَدَه.

ولم يكن الشّعر الجاهليّ عند هؤلاء النقاد مرآة صادقة لحياة الشّاعر وبيئته وعصره حسبُ، وإنّما تجاوز ذلك إلى شخصية الأديب نفسه، فالشّعر الجاهليّ مرآة تعكس شخصية الأديب: ما يشعر به وما يتطلع إليه.

وإذا كانت موضوعات الشّعر الجاهليّ واحدة عند جميع الشّعراء الجاهليّين، ومرتّبةً في كلّ قصيدة ترتيبًا واحدًا، كما يذهب نولدكه، مما قد يُشعر قارئ هذه القصائد بافتقارها إلى شيء من الذّاتيّة، أو قوّة الشّخصيّة، فإنّ القارئ الخبير المتمرّس بقراءة هذا الشّعر يُدرك الفروق الدّقيقة، التي تميّز كل شاعر من غيره من الشّعراء، كما يتبيّن آراء كلّ شاعر وتصوّراته المختلفة حول الحياة وما يتصل بها[٢].

ويحاول المستشرق ليال أن يستدلّ على صحة نسبة شعر عبيد بن الأبرص إليه من طريقين: أولاهما ورود أسماء أماكن القبيلة ومنازلها في معظم قصائد الدّيوان، وهي أماكن تشير إلى منازل قبيلة الشّاعر، وتدلّ على أنّ الشّاعر من سعد بن ثعلبة من قبيلة أسد، التي توجد في أرضها المواضع المذكورة في مختلف قصائد الشّاعر. وثانيهما: الأحداث والوقائع التي ترد في الكثير من شعر عبيد، من مثل حادثة مقتل حجر والد امرئ القيس، ومقاومة القبيلة لغسان وملكها الحارث الأعرج، وكل ذلك يثبت أنّ الشّعر لعبيد، ثم يورد ليال ثبتـًا بالألفاظ التي تتكرر في شعر عبيد، والتي يمتحها الشّاعر من معجمه الشّعري، وهي تكشف عن حضور ذات الشّاعر في شعره، وبروز شخصيته في قصائده[٣].

---

[1] الرافعيّ، مصطفى صادق، تاريخ آداب العرب، ٣: ٢٦٠.

[2] نولدكه، تيودور، من تاريخ ونقد الشعر العربي القديم، ضمن دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهليّ، ص ١٩ – ٢٠.

[3] ديوان عبيد بن الأبرص، مقدمة ليال، ص ٢٣ – ٢٥.

ويمسّ الرّافعيّ شعر امرئ القيس مسًّا رفيقــًا يخلص منه إلى أنّ شعره يخرج في بعض المواضع مخارج نافرة "فلا يتناسب شعره في الجودة، ولا يطّرد في سلامة اللفظ، ولا في صحة المعنى بل يجيء بالشّريف والسّخيف، والمُبتذل والضّعيف، حتى كأنّ شعره صُوِّر على اضطراب أخلاقه، ولا يُعلل ذلك إلا بتفاوت الأحوال التي يقول فيها "[١] .

ويرى الرّافعيّ أنّ الانقلابات الكبرى التي حدثت في حياة امرئ القيس، وتحوّله عن حياة القصور وعيش الملوك إلى التّصعلك ومخالطة الرّعاء كان له أبلغ الأثر في اختيار ألفاظه وانتقاء تعبيراته، فتردّد في شعره التّشبيه بمساويك الإسحل، وحب الفلفل، ونقف الحنظل، وغيرها مما هو في شعره، وبسبب تلك الحياة التي عاشها هذا الشّاعر جاء في شعره بالسّاقط والسّفساف[٢].

ويخلص الرّافعيّ من ذلك كلّه إلى أنّ امرأ القيس قد بالغ الرّواة في الحمل عليه فـ"كأنّه دابّة الشّعر، فنسبوا له سخف القول، وساقط الكلام، وما يجري مجرى الهذيان ... غير أنّ النّاقد البصير يستطيع أن يتبيّن أسلوب امرئ القيس من قراءة قصيدتين أو ثلاث مما صحّ له، فيستخلص منها صفات شعره التي ميّزته بالتّقديم وجعلته أمير الشّعراء، وصاحب لوائهم"[٣].

والنّاظر في الصّورة التي رسمها النقاد المحدثون للشّعر الجاهليّ يجدها محكومة بتصوّرات المنهج التّاريخيّ ومعطياته النّظريّة، وخاصّة ما يتعلق بمفهوم "المرآة" الذي أشار إليه البحث آنفــًا، فالشّعر – في منظور هؤلاء النقاد– صورة صادقة لحياة الشّاعر وعصره، وهو أيضًا مرآة تعكس بدقة شخصية الشّاعر، وتبرز ملامحها التي تميّزه من غيره من الشّعراء، أمّا لغة هذا الشّعر فإنّ النّظر فيها لا يختلف في شيء عن التصوّر العام للشّعر، ووفق المفهوم الذي كان يوجّه أنظار النقاد إلى الشّعر الجاهليّ ويحكم تصوّراتهم، فلغة الشّعر – كما يراها هؤلاء النقاد– تختلف اختلافــًا بيّنًا عن لغة أيّ شعر آخر، بل هي تختلف عن لغة أيّ نصّ أدبيّ أو غير أدبيّ، وإن كان ذلك النّصّ هو القرآن.

إنّ لغة الشّعر الجاهليّ لغة انبثقت من صحراء شبه جزيرة العرب، فهي في نظر هؤلاء النقاد تمور بروح البداوة، يكثر فيها غريب اللفظ ووحشيّه إذا ما قيست بما كانت عليه لغة الشّعر بعد قرن أو قرنين من ظهور الإسلام، وهي تمثيل قويّ لكلّ ما يعتري نفوس الجاهليّين من آلام وآمال، وما يهدّدها من مخاوف وأخطار تتعلّق بتهديد الطبيعة، وجهل الإنسان على حدّ سواء،

---

[1] الرافعي، مصطفى صادق، تاريخ آداب العرب، ٣: ٢٠٨.

[2] المرجع السابق، ٣: ٢٠٢.

[3] المرجع السابق، ٣: ٢٠٣ – ٢٠٤.

وهي لغة – في رأي بعضهم– أدبيّة تعلو جميع اللهجات التي تمثّل لغة الخطاب العامّ وإنْ غدّتها جميع اللهجات[١].

إرهاصات الشكّ في صحة الشّعر الجاهليّ: تصدّع الأفق:

تناولت الصفحات السابقة من البحث محاولة تتبع تشكّل "أفق المرآة" الّذي كان يحكم أنظار النقّاد المحدثين وتصوّراتهم عن الشّعر الجاهليّ، وبيان أثر المنهج التّاريخيّ في توجيه تلك الأنظار إلى الشّعر ولغته؛ إذ شكّل هذا المنهج أفقــًا أو محضنًا معرفيًّا يحكم تصوّرات النقّاد ورؤاهم النّقديّة. وفي الصفحات التالية سيرصد هذا البحث البدايات التي أخذ ذلك الأفق يتصدّع فيها بفعل بعض القراءات التي استمدت أكثر مواقفها النّقديّة، وملحوظاتها من الشّكّ في صحة الشّعر الجاهليّ من مظانّ الأدب والنّقد التي يزخر بها النّقد العربيّ القديم، وهي مواقف وآراء أخذت تضرب بمعاول النّقد في بناء الأفق السابق المهيمن على ميدان نقد الشّعر الجاهليّ بوعي من النقّاد أو بغير وعي منهم. فليس غرض هذه الآراء هدم بنيان الشّعر الجاهليّ أو نقضه، وليس غرضها نفيه أو رفضه، كما سيتضح ذلك عند كلّ من طه حسين، وديفيد صموئيل مرجليوث (D.S. Margoliouth)، وإنّما هي خواطر وآراء تنبّه إليها أصحابها مما جاء في كتب التّراث من روايات عن ضياع الشّعر الجاهليّ وانتحاله، وما كان من أخلاق بعض رواته، وما عنّ لنقّاد هذه المرحلة من آراء تبلورت من قراءة الشّعر الجاهليّ نفسه.

أما الطريق الأولى التي تأثر فيها هؤلاء النقّاد بما جاء في كتب التّراث فسيكتفي الباحث فيها بذكر آراء ابن سلام وما أورده من أخبار تنبّه إلى قضية نحل الشّعر الجاهليّ وضياع أكثره من صدور الرّواة، قال ابن سلام في طبقاته: "وفي الشّعر مصنوع مفتعَل، موضوع، كثير لا خير فيه، ولا حجة في عربية، ولا أدب يُستفاد، ولا معنى يُستخرج، ولا مثل يُضرب، ولا مديح رائع، ولا هجاء مُقذِع، ولا نسيب مُستطرَف. وقد تداوله قوم من كتاب إلى كتاب، لم يأخذوه عن أهل البادية، ولم يعرضوه على العلماء. وليس لأحد – إذا أجمع أهل العلم والرّواية الصّحيحة على إبطال شيء منه– أن يقبل من صحيفة، ولا يروي عن صحفي. وقد اختلفت العلماء بعدُ في بعض الشّعر كما اختلفت في سائر الأشياء: فأمّا ما اتفقوا عليه، فليس لأحد أن يخرج منه"[٢].

ويقرّ ابن سلام في حكمه هذا على الشّعر بصحة بعض الشّعر الجاهليّ، فهو يرى أن ثمّة شعرًا موثوقــًا بصحته يعلمه أهل العلم والرّواية الصّحيحة، وليس لأحد إذا اتّفق هؤلاء العلماء

---

[1] بروكلمان، كارل، تاريخ الأدب العربي، ١: ٤٢.

[2] الجمحي، محمد بن سلام، طبقات فحول الشعراء، ١: ٤.

والرّواة على شيء منه أن يخرج عن هذا الإجماع؛ فيُضعّف هذا الشّعر الذي أتّفق على صحته أو يُضعّف شيئًا منه.

وإذا كان ابن سلام قد أشار إلى أنّ في الشّعر الجاهليّ شعرًا مصنوعًا مفتعَلا موضوعًا، فإنّه لم يبيّن نسبة هذا الشّعر المشكوك في صحته إلى ما اتّفق عليه العلماء، وقطعوا بصحته، فكلمة "كثير" في كلام ابن سلام كلمة يشوبها الغموض، فإذا افترضنا أنّ الكثرة التي قال بها ابن سلام ألف بيت أو تزيد، فإنّها إذا ما قِيست بمجموع أبيات الشّعر الجاهليّ التي وصلت إلينا والتي قدّرها بعض المستشرقين بخمسة عشر ألف بيت من الشّعر[١]، لم تكن عددًا يُلتفت إليه في عِيار الإحصاء والحساب.

وألمح ابن سلام إلى وضع الرّواة، وحديثه في هذا الباب ينقسم قسمين: الأوّل: إشارات عامة عن تصرّف بعض الرّواة في الشّعر ونحله دون أن يسمّيَ منهم أحدًا، يقول منبّهًا على وضع بعض العشائر شعرًا على ألسنة شعرائها: "فلمّا راجعت العرب رواية الشّعر، وذكر أيّامها ومآثرها، استقلّ بعض العشائر شعر شعرائهم، وما ذهب من ذكر وقائعهم. وكان قومٌ قلّت وقائعهم وأشعارهم، فأرادوا أن يلحقوا بمن له الوقائع والأشعار، فقالوا على ألسنة شعرائهم. ثمّ كانت الرّواة بعدُ فزادوا في الأشعار التي قِيلت. وليس يشكلُ على أهل العلم زيادةُ الرّواة، ولا ما وضعوا ولا ما وضع المولّدون، وإنّما عَضَلَ بهم أنْ يقول الرّجل من أهل البادية من ولد الشّعراء أو الرّجل ليس من ولدهم، فيشكل ذلك بعض الإشكال"[٢].

ولا يخفى على القارئ ما في الفقرة السابقة لابن سلام من إشارة إلى قدرة العلماء – وهم مَنْ هم في نقد الشّعر – على تمييز صحيح الشعر من سقيمه، وفصل فاسده عن بريئه، كما لا يخفى على القارئ ما في عبارة "بعض الإشكال" من دلالة على ندرة وقوع مثل ذلك اللبس في أثناء تمييز الشّعر ونقده.

وقد أورد ابن سلام حادثة واحدة تؤيّد ما ذُهب إليه من قدرة الرّواة العلماء على تمييز فاسد الشّعر من صحيحه، و إنْ كان واضع هذا الشّعر من ولد الشّاعر نفسه، يقول ابن سلام: "أخبرني أبو عبيدة أن ابن داود بن متمّم بن نويْرة، قدم البصرة في بعض ما يقدم له البدوي من الجلب والميرة، فنزل النحيت، فأتيته أنا وابن نوح العطارديّ، فسألناه عن شعر أبيه متمّم، وقمنا له بحاجته، وكفيناه ضيعته، فلمّا نفد شعر أبيه، جعل يزيد في الأشعار ويصنعها لنا، وإذا كلام دون

---

[1] ألفرت، فلهلم، ملاحظات عن صحة القصائد العربية القديمة، ضمن دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلي، ص ٦٠-٦١.

[2] الجمحي، محمد بن سلام، طبقات فحول الشعراء، ١: ٤٦ – ٤٧.

كلام متمّم وإذا هو يحتذي على كلامه، فيذكر المواضع التي ذكرها متمّم، والوقائع التي شهدها. فلمّا توالى ذلك علمنا أنه يفتعله"[١].

والقسم الثاني من هذا الباب المتعلّق بوضع الرواة الأشعار واصطناعها، هو ما ذكره ابن سلام من أخبار لرواة بعينهم، وأهمّ هؤلاء الرّواة راويان هما: محمد بن إسحق صاحب السّيرة وحمّاد الرّاويّة، أمّا الأوّل فقد قال عنه ابن سلام: "وكان ممّن أفسد الشّعر وهجّنه وحمل كل غثاء منه محمد بن إسحق بن يسار مولى آل مخرمة بن المطّلب بن عبد مناف ... وكان أكثر علمه بالمغازي والسِّير وغير ذلك، فقبل النّاس عنه الأشعار، وكان يعتذر منها ويقول: لا علم لي بالشّعر، إنّما أوتى به فأحمله، ولم يكن ذلك له عذرًا، فكتب في السِّير أشعار الرّجال الذين لم يقولوا شعرًا قط، وأشعار النّساء فضلا عن الرّجال، ثم جاوز ذلك إلى عاد وثمود، فكتب لهم أشعارًا كثيرة وليس بشعر، إنّما هو كلام مؤلّف معقود بقوافٍ. أفلا يرجع إلى نفسه فيقول: مَنْ حمل هذا الشّعر ومَنْ أدّاه منذ آلاف السّنين، والله تبارك وتعالى يقول:﴿فَقُطِعَ دَابِرُ الْقَوْمِ الَّذِينَ ظَلَمُوا﴾[٢]، أيّ: لا بقيّة لهم، وقال أيضًا: ﴿وأَنَّهُ أَهْلَكَ عَادًا الأُولَى وَثَمُودَ فَمَا أَبْقَى﴾[٣]..."[٤].

وقال ابن سلام في حمّاد الرّاوية: "وكان أوّل مَنْ جمع أشعار العرب وساق أحاديثها حمّاد الرّاوية، وكان غير موثوق به، وكان ينحل شعر الرّجل غيره وينحله غير شعره ويزيد في الأشعار"[٥]، وقال: "سمعت يونس يقول: العجب ممّن يأخذ من حمّاد، وكان يكذب ويلحن ويكسر"[٦].

ولن يُناقش هنا رأي ابن سلام في حمّاد الرّاوية وابن إسحق، فقد ناقشه إلى ذلك أساتذة كبار منهم الدكتور ناصر الدّين الأسد الّذي خصص في كتابه "مصادر الشّعر الجاهليّ وقيمتها التاريخيّة" بابًا تناول فيه مسألة الشّكّ في صحة الشّعر الجاهليّ، كما ضمّن هذا الباب فصلا في توثيق الرّواة وتضعيفهم[٧].

وإذا ما تجاوز القارئ تضعيف ابن سلام لبعض الرّواة ونقدهم، وانتقل إلى حديثه عن ضياع الشّعر الجاهليّ، وجده يُطلق أحكامًا مرسلة يعتريها شيء من التّناقض أحيانًا، وللتّدليل

---

[1] الجمحي، محمد بن سلام، طبقات فحول الشعراء، ١: ٤٧ – ٤٨.

[2] الأنعام: ٤٥.

[3] النجم: ٥٠ – ٥١.

[4] الجمحي، محمد بن سلام، طبقات فحول الشعراء، ١: ٧ – ٨.

[5] المصدر السابق، ١: ٤٨.

[6] المصدر السابق، ١: ٤٩.

[7] الأسد، ناصر الدين، مصادر الشعر الجاهليّ وقيمتها التاريخيّة، ص ٤٢٩ – ٤٧٨.

على ذلك نورد له خبرين: الأوّل لأبي عمْرو بن العلاء قال: "ما انتهى إليكم مما قالت العرب إلا أقلّه، ولو جاءكم وافرًا لجاءكم علم وشعر كثير"[١].

وقال ابن سلام: "... قال عمر بن الخطاب: كان الشّعر علم قوم لم يكن لهم علم أصح منه"[٢]. ثم عقب ابن سلام بقوله: "فجاء الإسلام فتشاغلت عنه العرب، وتشاغلوا بالجهاد وغزو فارس والرّوم، ولهت عن الشّعر وروايته. فلمّا كثر الإسلام، وجاءت الفتوح، واطمأنّت العرب بالأمصار، راجعوا رواية الشّعر، فلم يؤولوا إلى ديوان مدوَّن، ولا كتاب مكتوب، وألفوا ذلك وقد هلك من العرب مَنْ هلك بالموت والقتل، فحفظوا أقلّ ذلك، وذهب عليهم منه كثير. وقد كان عند النّعمان بن المنذر منه ديوان فيه أشعار الفحول، وما مُدح هو وأهل بيته به، صار ذلك إلى بني مروان، أو صار منه"[٣].

أمّا قول أبي عمرو بن العلاء، فَيُردُّ بما رُدَّ من قول ابن سلام السّابق في صنع العشائر الأشعار ونسبتها إلى شعرائها الجاهليّين الّذين قلّت أشعارهم، فإذا كان ابن سلام لم يحدد مقدار "الكثرة" المصنوعة أو المنحولة قياسًا إلى الشّعر الصّحيح، فإنّ أبا عمرو بن العلاء لم يحدد هنا القدْر الذي بقي من هذا الشّعر قياسًا إلى ما فُقِد منه. فلو افتُرِضَ أنّ ما ضاع من الشّعر الجاهليّ كثير جدًا – كما ذهب أبو عمرو– وأنّ ما بقي من هذا الشّعر قليل يعدل خمسة عشر ألف بيت –كما أشير آنفـًا–، فإنّ هذا العدد يصلح لأن يكون مادّة تكفي الباحث؛ ليتعرّف هذا الشّعر ويقفَ على خصائصه، بل وتمكّنه من دراسة الحياة الجاهليّة الّتي ظهر فيها، والعصر الّذي قيلت فيه تلك الأشعار، وهو مطلب يسعى إلى تحقيقه أصحاب المنهج التّاريخيّ.

وأمّا الرّواية الثّانية التي عقب فيها ابن سلام على قول عمر بن الخطاب، فقد ناقشها ناصر الدّين الأسد مناقشة علميّة أثبت بها ما اعترى هذا القول من تناقض واضح جعله لا يصمد أمام عقل النّاقد المدقق[٤]، ولا يوجد متّسع في هذا البحث لعرض آراء الأسد القيّمة؛ لأنّ الغرض من هذا البحث الوقوفُ على الأفق المعرفيّ الّذي انطلق منه نقاد هذه المرحلة من النّقد التّاريخيّ، والذي وجّه قراءتهم للشّعر الجاهليّ.

وإذا كان المنهج التّاريخيّ في مرحلة تصدّع الأفق السّابق الّذي هيمن عليه مفهوم "المرآة" – كما بيّن الباحث ذلك في الصّفحات السّابقة– قد تأثّر تأثـّرًا واضحًا بآراء ابن سلام ومرويّاته – وهو ما سيلحظه القارئ عند عرض آراء النقاد المحدثين في مسألة الشّكّ في الشّعر الجاهليّ–

---

[1] الجمحي، محمد بن سلام. طبقات فحول الشعراء، ١: ٢٥.

[2] المصدر السابق، ١: ٢٤.

[3] المصدر السابق، ١: ٢٥.

[4] الأسد، ناصر الدين، مصادر الشعر الجاهليّ وقيمتها التاريخيّة، ص ١٩٤ – ١٩٦.

فإنّ هذا النّقد – أيضًا– مزج بين هذه الآراء وما عنّ له من آراء وتصوّرات جاءت نتيجة البحث الدؤوب في نصوص الشّعر الجاهليّ ومصادره القيّمة الّتي تعايش معها أصحاب المنهج التّاريخيّ، ونقبوا فيها تنقيبًا فاحصين مرة ومحلّلين أخرى ومحققين مرارًا؛ إذ لم تحظَ مصادر الشّعر الجاهليّ بالعناية والدّرس والتّحقيق والتّدقيق كما حظيت به عند أصحاب هذا المنهج.

وأوّل هذه الدّراسات التّاريخيّة وأكثرها رصانة دراسة المستشرق نولدكه الّذي يُعدُّ – بحقّ– أوّل مَنْ نبّه على مسألة الشّكّ في الشّعر الجاهليّ بعد أن خاض فيها النقاد العرب القدماء، وعلى رأسهم ابن سلام. وهو يذهب إلى أنّ الصّورة الأصليّة الحقيقيّة للشّعر الجاهليّ الّتي كانت عليها في العصر الذي ظهر فيه هذا الشّعر ليست كما هي عليه اليوم، فالأدب لا يمكن أن يبقى على صورته دون كتابة تُقيّده، ولأنّ القصائد الجاهليّة بقيت مُددًا طويلة في أفواه الرّواة يتناقلونها من جيل إلى جيل، فهي عرضة لكلّ ما يلحق الأدب الشعبيّ الشفويّ من تغيير وتبديل. ويرى أنّه مهما تكن الأخبار الّتي وصلت إلينا عن قوّة ذاكرة الرّواة صحيحة، فإنّ أقوى ذاكرة لا تستطيع أنْ تحول دون حدوث تغييرات من حين إلى آخر فيما تحفظ من شعر[١].

ويعزو نولدكه تلك التغييرات والتحريفات الّتي طرأت على قصائد العصر الجاهليّ إلى طول المدّة الزّمنيّة الواقعة بين تأليف هذه القصائد وتقييد نصوصها كتابة، ويشير إلى الصّعوبات الّتي يتعذّر معها الوصول إلى لغة هذه القصائد كما استعملها شعراؤها في العصر الّذي قيلت فيه، ويردّها إلى قلّة القصائد الّتي بين أيدينا عن العصر الجاهليّ، مما يجعل الباحث في هذا الشّعر عاجزًا عن تحديد اللغة الخاصّة بكلّ شاعر وأسلوبه الّذي يميّزه من غيره من الشّعراء، فيتعذر عليه استرداد النّصوص الأصليّة في جزئيّاتها وتفاصيلها[٢].

وقد ساعد على حدوث هذا الضّرب من التغييرات والتحريفات – في رأي نولدكه– الثروة الكبيرة التي تملكها اللغة العربيّة، فكثيرًا ما استبدل رواة الشّعر وعلماؤه – إمّا عن قصد تيسيرًا للفهم، وإمّا عن غير قصد– بكلماتٍ أو عبارات كلماتٍ أو عباراتٍ أخرى، كما ساعد اضطّراب تركيب قصائد الشّعر الجاهليّ وتفكّك بنائها – حسبما يبدو لبعض النقاد– على سقوط بعض الأبيات من بعض مواضع القصيدة، فلو كانت هذه القصائد ليست كما تبدو عليه لبعض الرّواة والنقاد لكان بناؤها أكثر تماسكًا ورسوخًا على تقادم السّنين وتباعدها[٣].

---

[1] نولدكه، تيودور، من تاريخ ونقد الشعر العربي القديم، ضمن دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلي، ص ٢١ – ٢٢.

[2] المرجع السابق، ص ٢٩.

[3] المرجع السابق، ص ٢٢ – ٢٣.

ويرى نولدكه أنّ اتّحاد بعض قصائد الشّعر في الوزن والقافية أدّى إلى دخول شذرات من بعض القصائد في قصائد أخرى، من ذلك ما أُدخِل في معلقة امرئ القيس من أبيات[١] يرى السّكريّ أنّها لتأبّط شرًا، ويذهب أيضًا إلى أنّ التّصريع في بعض الأبيات التي ترد في وسط بعض القصائد من مثل:

أفــاطمَ مَهلا بــعضَ هــذا التَّدلُّلِ وإنْ كنتِ قدْ أزمعتِ صرْمي فأجْمِلِي[٢]

ومن مثل:

قِــفي قَبْــلَ التَّفــرُّق يــا ظَــعِينا نُخبِّــرْكِ اليَــقينَ وتُــخْبِــرينــا[٣]

قد يكون مقدمات لقصائد أخرى[٤].

وكما حدث التّحريف والتّغيير – في رأي نولدكه– في نصوص القصائد الجاهليّة؛ فإنّ التّحريف والوضع قد نال الرّوايات التّاريخيّة المتعلقة بالسبب الذي قِيلت فيه هذه القصائد، أو الحوادث التي صاحبتها أو وقعت بعد تأليفها أو أشارت إليها؛ فعدد كبير من هذه القصائد نُسب إلى هذا الشّاعر مرّة وإلى ذاك الشّاعر مرّة أخرى، وثمّة قصائد لا يمكن أن تكون من نظم مَنْ تُنسب إليه، وكثيرًا ما يحدث ذلك مع الأعراب حين يجهلون قائلي بعض القصائد فينسبونها إلى شعراء آخرين، وقد يخلط جامع هذه القصائد الّذي حفظها عن ظهر قلب بين الكثير من مؤلّفيها، كما يخلط بين نصوصها[٥].

ويلحظ القارئ أنّ بحث نولدكه في الشّعر الجاهليّ بحثٌ يتعرض إلى نحل الشعر وأسبابه على ضوء ما قدّمته المصادر العربيّة من شواهد ونصوص[٦]؛ فنحل الشعر الّذي يتحدث عنه لا يعدو التغييرات التي تلحق بنصوص الأدب، أو أحوال عرضيّة تعتري روايتها مثل: ترتيب الأبيات أو استبدال كلمة بكلمة أخرى، أو تغيير عبارة بعبارة أخرى، أو إدخال أبيات من قصيدة في قصيدة مماثلة لها في الوزن والقافية، أو نسبة أبيات مجهولة المؤلف إلى شاعر مشهور ...

---

[1] يقصد الأبيات التالية:

وقــرُبْةٍ أقــوامٍ جــعلتُ عِــصامَها على كاهِــلٍ مِــنِّي ذلــولٍ مُــــرَحَّلِ
ووادٍ كَــجوْفِ العَــيْرِ قــفْرٍ قطعتُهُ بــه الذِّئــبُ يعــوي كالخــليع المعيَّلِ
فقــلتُ لــه لمّــا عَــوَى إنَّ شأنَــنَا طويلُ الغِنَى إنْ كنــتَ لمــــّا تَمَــوَّلِ
كِــلانا إذا مــا نــالَ شيــئًا أفاتــَهُ ومَن يــحْتَرِثْ حَــرْثِي وحــرْثَكَ يُهْزَلِ

انظر:. الديوان، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، (د.ت)، ط٤، القاهرة: دار المعارف، ص ٣٧٢. تمّول: أصاب مالا وغنًى.

[2] المصدر السابق، ص ١٢.

[3] ديوان عمرو بن كلثوم، تح: رحاب مكاوي، (١٩٩٦). ط١، بيروت: دار الفكر العربي، ص ٦٦.

[4] نولدكه، تيودور، من تاريخ ونقد الشعر العربي القديم، ضمن دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلي، ص ٢٣ – ٢٥.

[5] المرجع السابق، ص ٣١ – ٣٢.

[6] الجبوري، يحيى، (١٩٩٧). المستشرقون والشعر الجاهلي بين الشك والتوثيق، ط١، بيروت: دار الغرب الإسلامي، ص ٢١.

إلى آخره، وهي أمور تصيب آداب الشّعوب التي لها شعر عريق نُقِل عن طريق الرّواية الشفويّة في عصور طويلة.

وثاني هذه الدّراسات التي ألقت بظلال الشّكّ على صحة الشّعر الجاهليّ دراسة المستشرق هـ. ألفرت (H. Ahlwardt)، الذي ضمّن بحثه مجموعة من الخواطر تحلّق في سماء الشّعر الجاهليّ – ونعتذر لهذه العبارة الأدبيّة التي وصفت بها آراء الباحث قصدًا– لِتهبط على بحثه حقائق ونتائج محكمة لا يمكن الشّكّ في صحتها. فقد صاغ ألفرت تلك الخواطر على هيئة أسئلة متتابعة وإجابات كثيرًا ما تكون متسرّعة، من ذلك قوله[1]: "وهل نظن بأنّه من غير الممكن أن يلذ للبعض أن يُوهموا عشاق الشّعر القديم المتطلّعين إليه وأن يخدعوهم في الظّلام؟ هذا ليس فقط بل هو مؤكّد. كذلك أدى الغرور دوره؛ فقد وُجِد كثير من النّاس الّذين ظنّوا أنّهم يعرفون كلّ شيء ولا يعجزون عن الجواب عن أيّة مسألة، وحين تعوز معرفتهم كانوا يخترعون من عند أنفسهم – ووجدوا مَنْ يصدقهم– ألا يحقُ لنا أن نفترض أنّهم من كنز ذاكرتهم جمعوا – تحت اسم شاعر قديم مشهور– قصائد ينتسب أجزاؤها إلى مَنْ لسنا ندري من الشّعراء؟ وأنّهم في إنشادهم لقصيدة قديمة صحيحة قد غيّروا فيها حسب رأيهم، فأضافوا هنا وأسقطوا هناك وغيّروا في موضع ثالث، وفضلا عن هذا فإنّهم حتى لو قصدوا أنْ يكونوا صادقين فهل كانت قواهم تكفي للوفاء بذلك؟، هل كانت ذاكرتهم من الدّقة بحيث استطاعت أن تحفظ كلّ عبارة، وأن تحافظ تمامًا على ترتيب الأبيات، وألاّ تنسى أسماء أصحاب القصائد العديدة المفردة والمقطوعات الشّعريّة، أو ألا تخلط بينهم؟، ألم يقع لهم حتى عن غير قصد في إنشادهم هنا وهناك أنْ يُولجوا الكثير مما يتناسب مع المضمون والشّكل، وأن يوردوا الكثير مما ينتسب إلى موضع آخر؟. إنّي مقتنع بهذا..."[2].

وينتهي ألفرت من هذه الأسئلة كلّها إلى الشّكّ في صحة الشّعر الجاهلي بوجه عامّ، ويُرجع أسباب شكّه في هذا الشّعر إلى الكيفيّة الّتي نُقل بها إلى عصر متأخّر، وفي الأحوال الّتي ارتبطت بنظمه وتلقيه، وفي طرائق تركيبه. ويذهب ألفرت إلى أنّ التّحريف والتّغيير قد طال القصائد الّتي رُويت عن طريق رواة موثوق بروايتهم، وإرهاف حسّهم النّقديّ، وسلامة ذوقهم

---

[1] يعتذر الباحث للقارئ عن ضعف هذه الترجمة وطول الاقتباس الذي أراد به أن يبرز أسلوب ألفرت وصياغة أفكاره ومقدماته التي يعتمد عليها في إطلاق أحكامه المتعجّلة.

[2] ألفرت، فلهلم، ملاحظات عن صحة القصائد العربية القديمة، ضمن دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلي، ص ٥٢ – ٥٣.

وإحكام عملهم، فهي أيضًا قد يدور حولها الشّكّ في نسبتها وحجمها وترتيبها الدّاخليّ وبعض أبياتها المفردة[١].

ونظر ألفرت إلى مضامين هذه القصائد فوجدها تكاد تخلو من العاطفة الدينيّة، وهو يرى أنّه من الأمور المثيرة للدّهشة أنّه لا يوجد في الخمسة عشر ألف بيت تقريبًا الّتي وصلت إلينا من العصر الجاهليّ غير عدد قليل جدًا من المواضع التي تتضمن إشارات ضعيفة إلى عبادة الأوثان. فمهما يكن من عدم اكتراث الشّعراء الجاهليّين بآلهتهم، فقد وُجدت أسباب كافية لذكرهم والحلف بهم. لكنّ كلّ هذا وما أشبهه قد خلت منه القصائد الجاهليّة[٢].

وينظر إرش بروينلش (Erich Braünlich) في دراسته "في مسألة صحة الشّعر الجاهليّ" إلى عدم التّطابق بين شعر البدو الجاهليّين وحياة العرب القدماء الواقعيّة، على أنّه باعث على الشكّ في الشّعر الجاهليّ، فهذا الشّعر يكشف عن وجه من الحضارة يتجاوز الحقيقة الواقعيّة لحياة مؤلّفيه، وبعبارة أخرى فإنّ الشّعر الجاهليّ – حسب منظور بروينلش– لا يمثّل حياة البداوة الّتي كان يعيشها عرب الجاهليّة، ولكنّه لا يوافق بعض النقاد الذين يرون خلوّ الشّعر الجاهليّ من أسماء الأوثان باعثـًا على الشّكّ فيه، فقد فات هؤلاء النقّاد أنّ القبائل العربيّة في العصر الجاهليّ كانت جميعها تؤمن بعلائم الحظ ووحدة المصير، وهي تؤمن بوجود إله يعلو كلّ آلهة تلك القبائل، فخلوّ الشّعر الجاهليّ من أسماء الأوثان، وورود اسم "الله" فيه ينبغي ألا يُعدُّ سببًا كافيًا للطّعن في صحة بيت من الشّعر الجاهليّ[٣].

وتناول مصطفى صادق الرّافعيّ قضية نحل الشّعر ووضعه في كتابه "تاريخ آداب العرب" نافيًا أن يكون في عرب الجاهليّة مَنْ يصنع الشّعر وينحله غيره على نحو ما كان في الإسلام، فقد كان منهم من يقوم بخلاف ذلك وهو انتحال الرّجل شعر غيره أو الاجتلاب منه أو نحو ذلك، مما عُرف فيما بعد "بالسّرقات الشّعريّة"[٤].

وأشار الرّافعيّ إلى وضع الشّعر في الإسلام وذكر ما صنعته قريش وبعض القبائل من شعر ونسبته لشعرائها الّذين قلّت أشعارهم، كما أشار إلى ما صنعه بعض الرّواة والعلماء من

---

[1] ألفرت، فلهلم، ملاحظات عن صحة القصائد العربية القديمة، ضمن دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلي، ص ٧٢.

[2] المرجع السابق، ص ٦٠ – ٦١. وقد كان بروكلمان أكثر إنصافـًا ودقة من ألفرت، فهو يرى أنّ علماء المسلمين قد رووا أشعارًا للجاهليّين تشتمل على أسماء الأصنام وعبادتها، وإنْ أسقطوا أيضًا أبياتـًا أخرى لشبهات دينيّة، وذلك في حالات قليلة. بروكلمان، كارل، تاريخ الأدب العربي، ١: ٦٦.

[3] بروينلش، إرش، في مسألة صحة الشعر الجاهلي، ضمن دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلي، ص ١٣٨ – ١٣٩.

[4] الرافعي، مصطفى صادق، تاريخ آداب العرب، ١: ٣٦٦.

أشعار ليدلّلوا بها على مسائل اللغة والنّحو، أو ليفسّروا معنى آية من القرآن، أو ليؤيّدوا رأيًا لنصرة مذهب من المذاهب المتصارعة في دولة الإسلام[١].

ثم انتقل الرّافعيّ إلى ذكر الرّواة الوضّاعين وهو يعزو وضع الرّواة الشّعرَ إلى ثلاثة أغراض: للشّواهد على العلم، والشّواهد على الأخبار والاتّساع في الرّواية، فأمّا شواهد العلم فقد أُشير إليها آنفــًا، وأمّا الاستشهاد على الأخبار فقد نشأ هذا النّوع من وضع الشّعر للاستشهاد على تفسير القرآن والحديث، وعلى كلّ ما قامت به الرّواية من الصدر الأوّل حتى قرّ في أوهام النّاس أنّ ما لا شاهد له من كلام العرب لا ثقة به عِلمًا كان أم خبرًا. وذكر الرّافعيّ ما صنعه القصّاصون من أشعار لقّفوها ليدسّوها في قصصهم وأساطيرهم التي يروونها للنّاس، ثم تطرّق إلى ما وضعه الأعراب والقصّاصون من شعر وأخبار على ألسنة الجن؛ إذْ تناقله عنهم الرّواة وتظرّفوا به في الأحاديث[٢].

وتكلّم الرّافعيّ على تزيّد بعض الرّواة في الرّواية ومَنْ اشتهر منهم بذلك مِن مثل: حمّاد الرّاوية وخلف الأحمر، وغيرهما من رواة المِصريْن: البصرة والكوفة، ثم تجاوز ذلك الحديث إلى ذكر حال وضع الشّعر في المدينة. وذكر الرّافعيّ ثلاثة أضرب أخر من وضع الشّعر أوّلها: ما سنّه الأدباء فيما يتكلّفون من الشّعر والرّسائل والخطب؛ إذ كانوا يعرضون أشعارهم ورسائلهم وخطبهم على النقّاد وأهل البصر بالكلام طالبين رأيهم فيها، راغبين في معرفة موقع ما يأتون به من استحسانهم ومبلغ تجرّد الهوى في الحكم عليه[٣]، وثانيها: ما عُلّق به على الكتب فكانت تُلحق الأبيات من الشّعر للشّاعر المتأخّر لبعض العرب، "ويُعلّق ذلك على كتاب عنده، أو ينحل الشّاعر أبياتــًا لغيره، ثم يدسّها في ديوان شعره، على أن يكون هذا مما يُكاد به لذلك الشّاعر، حسدًا له، ونفاسةً عليه، أو عبثــًا يلهو به مَنْ يفعل ذلك، أو لسبب مما يجري هذا المجرى"[٤].

وأمّا الضرب الثالث فهو ما يدعوه الرّواة بالشوارد، وهي نتفٌ من الشّعر مجهولة النّسبة "يروونها [أي الرّواة] على أنّها مرسلة لا أرباب لها، وهي نادرة في الشّعر، لأنّهم لا يحفلون بما جهلوا نسبته...بيد أنّه متى كانت الأبيات لا شاهد فيها وكانت جيّدة حسنة السّبك رصينة المعنى طليّة العبارة، عدّوها من الشوارد لتجوز من هذا الباب إلى الرّواية"[٥]

---

[1] الرافعي، مصطفى صادق، تاريخ آداب العرب، ١: ٣٦٧.

[2] المرجع السابق، ١: ٣٧٥ – ٣٧٦.

[3] المرجع السابق، ١: ٣٨٦.

[4] المرجع السابق، ١: ٢٨٧.

[5] المرجع السابق، ١: ٣٨٧ – ٣٨٨

وتناول الرّافعيّ اختلاف الرّواة في رواية الأشعار؛ فقد يغيّر العربيّ فيما يتمثّله من الشّعر كلمةً بأخرى يراها أليق في موضعها وأثبت في معناها، أو تكون الكلمة قد أصابت هوًى في نفسه[١]. ومن أسباب الاختلاف في الرّواية الّتي أشار إليها الرّافعيّ "أنّ الشّعراء في الصدر الأوّل كانوا يعتمدون على الحفظ ولكنهم لا يُثبتون من شعرهم كلّ لفظ بعينه، بل ربما أنشد الرّجل منهم أبياتاً فتُروى عنه، ثم تأتي الأيّام فينسى بعض ألفاظها؛ فلا يكون إلا أن يضع غيرها، ثمّ يُنشد الأبيات على وجه آخر فتُروى أيضًا، ثمّ تجتمع في شعره الرّوايتان أو الرّوايات المختلفة"[٢].

وقد يحسب قارئ الصّفحات التي سطّرها الرّافعيّ أنّه ينفي صحة الشّعر الجاهليّ، أو يعتقد بنحله، فالرّأي عنده خلاف ذلك؛ إذ نبّه على فساد رأي مَنْ يأخذ بهذا الرّأي، فيُنكر صحة نسبة الشّعر الجاهليّ إلى قائليه، يقول: "وقد رأينا من يُنكر أنّ هذه القصائد صحيحة النّسب إلى قائليها مرجّحًا أنّها منحولة وضعها مثل حمّاد الرّاوية، أو خلف الأحمر، وهو رأي فائل؛ لأنّ الرّوايات قد تواردت على نسبتها، وتجد أشياء منها في كلام الصدر الأوّل، وإنّما تُصحّح الرّوايات بالمعارضة بينها فإذا اتّفقت فلا سبيل إلى ذلك، غير أنّه مما لا شك فيه عندنا أنّ تلك القصائد لا تخلو من الزيادة وتعارض الألسنة، قلَّ ذلك أو كثر، أمّا أن تكون بجملتها مولّدة فدون هذا البناء نقض التاريخ"[٣].

ويجد النّاظر فيما كتبه الرّافعيّ عن نحل الشّعر ووضعه أنّه قد اتّكأ في بحثه على ما أورده النقّاد العرب القدماء من روايات وأخبار عن نحل الشّعر دون أن يمحّصها فيميّز الصحيح من السقيم، دون أن يناقشها فيبدي فيها رأيًا أو يجلوها بالشّرح والتفسير فيزيد القارئ فهمًا؛ فقد جمعها من مظانّ الأدب؛ ليبسطها في بحثه مزهوًّا بها فرحًا بما وقع بين يديه منها.

والمُلاحظ على هذه الآراء التي ضُمّ بعضها إلى بعض في أفق معرفيّ واحد شكّل بداية الشّكّ في الشّعر الجاهليّ أنّها جميعًا أخذت تبتعد قليلا، أو كثيرًا عن أفق "المرآة" الّذي رسّخته بالدّرجة الأولى دراسات المستشرقين، ومَنْ حذا حذوهم من النقاد العرب، كما أنّها كانت محكومة بالتّراث ومروياّته مشدودة إلى الأخبار، فلم تأتِ هذه الآراء والتصوّرات نتيجة لقراءة فاحصة لقصائد الشّعر الجاهليّ، إلا ما ندر وهي لا تمثّل منهجًا واضحًا في قراءة النّصوص واستنطاقها، فلم تجمع كلّ ما وقع بين أيديها من شعر جاهليّ وتنظر فيه؛ لتتبيّن خصائصه الشّعوريّة والتّعبيريّة حسبما يهديها التذوّق والاستعراض، ثُمَ تتتبّع الخصائص المشتركة مع

---

[1] الرافعي، مصطفى صادق، تاريخ آداب العرب، ١: ٣٨٨.

[2] المرجع السابق، ١: ٣٨٩.

[3] المرجع السابق، ٣: ١٩٣.

دراسة البيئة والظّروف العامّة ذات التأثير في تكوين هذا الشّعر، ثمّ تتذوّق مجموعة شعر الشّاعر الّذي تشكُّ في نسبة بعض الأبيات أو القصائد إليه، وتتعرّف خصائص هذه المجموعة الشّعريّة بدقة – وإنْ لم يؤدِ بها الجهد المبذول إلى شيء من الجزم التّام– ثمّ تتذوّق هذه الدّراسة النّصّ المراد تحريره، وتتملّى خصائصه الشّعوريّة والتّعبيريّة، ثمّ تُرجّح صحة نسبته أو خطئها إلى ذلك الشّاعر، ولا يتحقق ذلك إلا بعد الاستعانة بالرّوايات وتمحيصها[١].

طه حسين: انكسار الأفق:

صدر كتاب طه حسين "في الشّعر الجاهليّ" عام ١٩٢٦م، فأثار ضجّة فكريّة ونقديّة في أوساط الأدباء والباحثين في ذلك الوقت، ونشأت بسبب هذا الكتاب حركة نقديّة حرّكت الرّكود النّقديّ كما حرّك كتاب علي عبد الرازق "الإسلام وأصول الحكم" وكتابات قاسم أمين حول تحرير المرأة الرّكود الفكريّ إبّان عصر النّهضة؛ إذ جمع بين هذه الكتب الثلاثة محاولتُها الجادّة في زعزعة الثوابت وخلخلة منظومة القيم المتماسكة في الأدب والفكر والاجتماع في العالم العربيّ عامّة وفي مصر بوجه خاصّ.

وليحرر طه حسين الأدب والنّقد من الجمود والانغلاق اللذين اشتهرا بهما منذ عصر الانحطاط وحتى بداية القرن العشرين، أعلن الحرب على المنهج البلاغيّ في النّقد والأدب[٢]، ذلك المنهج الذي هو– حسب تعبير حسين الواد– يقصر تعامله على "اللفظة تأتي مُتخيّرة شريفة أو سوقيّة مبتذلة، وعلى العبارة ترتاح إليها الألفاظ أو تقلق فيها، وعلى الكلام يعرى من التشبيه والطّباق والجناس أو يكثر فيه ويتزايد، وإذا خرج المنهج البلاغيّ من هذه المشاغل، فإلى النّظر في مدى امتثال النّصّ الأدبيّ إلى القواعد المشترطة في نظائره من النّصوص التي استُمدّت منها القواعد فتظهر حينئذٍ عباراتٌ من قبيل: الاتّباع والابتداع، والسّرقة والاحتذاء، أو إلى المعنى يوافق اللفظ فيشربه أو يقصر أحدهما عن الآخر فيتهافت. ولقد بلغ المنهج البلاغيّ حدًّا أقصى من التهذيب حتى استحال إلى مجموعة من القواعد والقيود تُرهِق المبدِع أيّما إرهاق، ويستخدمها القارئ استخدامًا أصبح مع تطاول الأيّام آليًّا لكثرة ما يعيد بعضه بعضًا أيّما كان النّصّ المدروس"[٣].

---

[1] قطب، سيد، النقد الأدبي، أصوله، ومناهجه، ص ١٥٨.

[2] حسين، طه، (١٩٧٦). حديث الأربعاء، ط١٢، القاهرة: دار المعارف، ٢: ٥١ – ٥٢.

[3] الواد، حسين، قراءات في مناهج الدراسات الأدبية، ص ٣٨ – ٣٩.

واتّخذ طه حسين من منهج الشّكّ الديكارتيّ[1] أداة نقديّة لبحثه كما يزعم في مقدمة كتابه "في الشّعر الجاهليّ" "والقاعدة الأساسيّة لهذا المنهج هي أن يتجرد الباحث من كل شيء كان يعلمه من قبل، وأن يستقبل موضوع بحثه خالي الذهن مما قيل فيه خلوًّا تامًّا"[2].

ويرفض يوسف سليم سلامة في بحثه "ديكارت وطه حسين" زعْم الأخير توظيف منهج ديكارت في كتابه "في الشّعر الجاهليّ"، فهو يرى أنّ طه حسين أخرج هذا المنهج من ميدان إلى ميدان آخر[3] لا يصلح له في صورته الأصليّة، وعلى هذا يتعذر الحديث عن تأثّر حقيقيّ بديكارت إلا بكثير من التحديد والتقييد، فشكُّ ديكارت شكٌّ منهجي في حين شكُّ طه حسين تاريخيّ؛ لأنّه لا يستهدف البحث عن ماهيّات ثابتة مثل الماهيّات الرّياضيّة أو الحقائق الغيبية، وإنما يستهدف من وراء شكّه "الكشف عن دور الزّمان في بناء اللغة وهدمها، وعن دوره في صحة الرّواية الأدبيّة وكذبها، والبرهنة على أنّ المصلحة والعصبيّة والصّراع بين الأمم المختلفة داخل الدّولة العربيّة في عصرها الأوّل قد لعبت دورًا كبيرًا في تشويه الرّواية [الأدبيّة]"[4]. فكلّ هذه الموضوعات عناصر تاريخيّة فيما يندرج شكّ ديكارت في إطار الشّكّ الفلسفي الوجوديّ الذي يتخذ من الرّياضيات منهجًا ومن الغيبيات موضوعًا.

وإذا أرد باحث أن ينسب منهج طه حسين الّذي وظّفه في دراسة الشّعر الجاهليّ إلى أحد المناهج النقديّة الحديثة، فلن يُلحقه بمنهج ديكارت الفلسفي، وإنّما سيذهب إلى ما ذهب إليه بعض الباحثين المحدثين من أمثال سيّد قطب الّذي يرى أنّ طه حسين "لم يأخذ من فلسفة ديكارت إلا هذا المبدأ [يقصد هنا مبدأ الشّكّ] لم يأخذ طريقة تفكيره ذاتها، لأنّ موضوعه غير موضوع ديكارت، موضوعه أدبيّ تاريخيّ؛ فاستخدمَ أدوات المنهج التاريخيّ وطريقته"[5].

وسيقف البحث بشيء من التفصيل على أثر المنهج التّاريخيّ في توجيه آراء طه حسين في دراسة الشّعر الجاهليّ في الصّفحات التّالية من هذا الفصل، ولكن قبل ذلك، من المهم تقديم بحث موجز في الموجّهات العربيّة والغربيّة التي وجّهت طه حسين في أثناء صياغة تلك الدراسة.

---

[1] حول فلسفة ديكارت انظر: ديكارت، مبادئ الفلسفة، تر: عثمان أمين، (١٩٧٩). القاهرة: دار الثقافة.

[2] حسين، طه، (١٩٢٦). في الشعر الجاهلي، ط١، القاهرة: دار الكتب المصرية، ص ١١.

[3] يقصد بالميدان الأول: الفلسفة، وبالميدان الآخر: الأدب أو النقد الأدبي.

[4] سلامة، يوسف سليم، (١٩٩٠). ديكارت وطه حسين، الكتاب الدوري: قضايا وشهادات الخاص بطه حسين، قبرص: مؤسسة عيبال، ص ٩٥. ويقول محمد عابد الجابري: "إن ما ظهر عند طه حسين من أفكار ديكارت إنما هي أصداء غامضة مجتزأة من سياق الديكارتيّة". الجابري، محمد عابد، (١٩٩١). التراث والحداثة، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ص ٢٥١.

[5] قطب، سيد، النقد الأدبي، أصوله، ومناهجه، ص ١٨٣.

أولا: الموجِّهات غير المباشرة:

أ. الموجِّه الدّاخليّ العربيّ:

ويُراد بهذا الموجِّه، ذلك الحراك العلميّ والثّقافيّ الّذي وُجِد في مصر في أواخر القرن التّاسع عشر وأوائل القرن العشرين، فقد انقسمت السّاحة العلميّة والثّقافيّة – حسب ما يرى طه حسين– بين فريقين كبيرين من الشّيوخ والعلماء وأهل الفكر؛ إذ سيطر كلّ فريق على بعض المؤسسات العلميّة والثّقافيّة، ففي حين هيمن الفريق الأوّل على الأزهر الشّريف ومدرسة القضاء ودار العلوم، راح الفريق الثّاني ينشر فكره في الجامعة المصريّة ومدرسة المعلمين ومدارس وزارة المعارف وفي الصحف السيّارة وغيرها.

وقد أخرج هذان الفريقان نوعين من التّعليم "يقف كلاهما في وجه صاحبه عدوًّا مبينًا، وخصمًا عنيدًا: التّعليم المدنيّ في مدارس الحكومة وما إليها، والتّعليم الدّينيّ في الأزهر وملحقاته، هذان النّوعان من التّعليم يُخرجان لمصر في كلّ عامّ جيشين مستعدين للخصام: أحدهما جيش المتعلّمين المستنيرين الطّامحين إلى المثل الأعلى الرّاغبين في الاتّصال بحياة العلم الحديث، والآخر جيش الجامدين المتعصّبين الّذين رُكّبت رؤوسهم إلى الوراء، فهم ينظرون إلى أمس بينما ينظر خصومهم إلى غد"[1].

ويُحذر طه حسين الأمّة المصريّة من الخطر المستشري في تعليم الأزهر وملحقاته جرّاء الجمود والتّعصب اللذين لحقا به وبشيوخه الذين هم أسُّ هذا الجمود والتخلف، فكتب مقالا بعنوان "خَطَرَان" نشرته جريدة السّياسة في ١٦ يوليو ١٩٢٦، قدّم فيه طه حسين مشروعًا لإصلاح الأزهر ودافع عن نفسه فيما نُسب إليه من تهمة الكفر والفسوق الّتي ألحقها به شيوخ الأزهر ومن حذا حذوهم، لِما نشره في كتابه "في الشّعر الجاهليّ" من آراء وأفكار أثارت حفيظة الرّأي العام والأزهر، يقول – موجّهًا خطابه للمسؤولين عن الحياة الدّستوريّة والتشريعيّة في مصر–: "خطران: أولهما: الجهل، وثانيهما: الجمود، وكلاهما عقبة كؤود في سبيل الحياة الدّستورية، فأمّا أوّلهما وهو الجهل [فـ]الدّستور نفسه يعدّ لإزالته حين يجعل التّعليم الأوّليّ عامًّا إجباريًّا...، فلستُ أخاف الجهل لأنّي أعلمُ أنّه سيزول أو سيقلُّ وتخفُّ وطأته شيئًا فشيئًا. ولكنّ الدّستور لم يحتط للخطر الثاني وهو الجمود وليس في حياتنا كلّها ما يدلُّ على أنّنا نريد أن نتقيَ الجمود حقـًّا، ومع ذلك فلستُ أدري أيّهما شرٌّ: الجهل أم الجمود. ولستُ أدري أيّهما أشدُّ نكرًا

[1] كريم، سامح، (١٩٧٧). معارك طه حسين الفكريّة والأدبيّة، ط٢، بيروت: دار القلم، ص ٩١.

في حرب الحريّة العقليّة والسّياسيّة. أهذا الجاهل الّذي يحارب لأنّه لا يعلم أم هذا الجامد الذي يحارب عن علم أو عمّا يتخيل أنّه علم"[١].

ويقترح طه حسين – لإزالة خطر جمود شيوخ الأزهر وتعصّبهم على مَنْ يخالفهم– أمرين: الأوّل: مؤقت لا بدّ منه وهو أنْ يتّخذ المسؤولون من الوسائل التشريعيّة والسياسيّة ما يحول بين الشّيوخ والتسلّط على الحياة العقليّة والعلميّة والسياسيّة. الأمر الثاني: ليس مؤقتـًا لكنّه واجب محتوم أشدُّ وجوبًا من الأمر الأوّل وهو استئصال هذا الجمود ووقاية الأجيال الحاضرة والمقبلة من شرّه[٢].

وينتقد طه حسين الطّريقة المتّبَعة في تدريس مادّة الأدب بالأزهر، فهذا المذهب يدعُ كلّ شيء حيث تركه القدماء لا يناله بتغيير ولا تبديل ولا يمسّه في جملته وتفصيله إلا مسًّا رفيقـًا. أما مذهب المستنيرين المجددين فيقلب العلم القديم رأسًا على عقب، فهو إن لم يمحُ أكثره فسيمحو منه شيئًا كثيرًا[٣].

ويُنفّر طه حسين قرّاءه من طريقة تدريس الأزهر لمادّة "أدب اللغة" الّتي يدرّسها شيوخ "لا صلة بينهم وبين الأدب، يقلّدون فيه تقليدًا كما يقلّدون في الفقه... بل هم يقلّدون في الفقه عن علم بالفقه، ويقلّدون في الأدب عن جهل بالأدب"[٤]. "هم لم يغيّروا في الأدب شيئًا. وما كان لهم أن يغيّروا فيه شيئًا وقد أخذوا أنفسهم بالاطمئنان إلى ما قال القدماء وأغلقوا على أنفسهم في الأدب باب الاجتهاد كما أغلقه الفقهاء في الفقه والمتكلّمون في الكلام"[٥].

ولذلك فلا يوجد فارق – في رأي طه حسين– بين ما كان يتحدث به ابن إسحق ويرويه الطّبريّ من تاريخ العرب وآدابهم، وما يكتبه المؤرّخون والأدباء عن العرب في هذا العصر؛ لأنّ الكثرة من هؤلاء المؤرّخين والأدباء لم تتأثّر بعدُ بهذا المنهج الحديث، ولم تستطع بعدُ أنْ تؤمن بشخصيّتها وأنْ تخلّص هذه الشخصيّة من الأوهام والأساطير[٦].

---

[1] كريم، سامح، معارك طه حسين الفكريّة والأدبيّة ، ص ٨٩ – ٩٠.

[2] المرجع السابق، ص ٩٠ – ٩١.

[3] حسين، طه، في الشعر الجاهلي، ص ٣.

[4] حسين، طه، (١٩٦٤). في الأدب الجاهليّ، القاهرة: دار المعارف، ص ١١.

[5] حسين، طه، في الشعر الجاهلي، ص ٤ – ٥.

[6] المرجع السابق، ص ٤٦.

وينقد طه حسين بعض الدّراسات التي قام بها باحثون محدثون ألّفوا في تاريخ الأدب، فهذه الدّراسات تقسّم تاريخ الأدب إلى عصور، وتحاول أن تُدخل فيه شيئًا من التّرتيب والتّنظيم؛ فذلك كلّه عناية بالقشور والأشكال لا يمسُّ اللّباب ولا الموضوع[١].

ومثل هذا المذهب – كما يرى طه حسين– "لا يأخذ بحظٍّ من أسلوب القدماء في النّقد، ولا من أسلوب المحدثين في البحث، وإنّما يحاول أن يقلّد الأوروبيّين فيما يسمّونه "تاريخ الآداب"، فيعمد إلى الكتّاب والشّعراء والخطباء والفلاسفة، فيترجم لهم أو يختلس لهم ترجمة من كتب الطّبقات على اختلافها، ثمّ يُتبع كلّ ترجمة بشيء من شعر الشّاعر أو نثر الكاتب أو بيان الخطيب، ثمّ يلمُّ في كلّ عصر بطائفة من المعاني يلقّق بعضها إلى بعض في غير فقه ولا فهم ولا احتياط، ولا دقة، ويسمّي هذا الخليط كلّه "أدب اللغة العربيّة" حينًا، و"تاريخ أدب اللغة العربيّة" حينًا آخر"[٢].

ويرفض طه حسين الاستظهار الذي كان متــّبَعًا في التّعليم في مصر، والذي يطمس شخصية طالب العلم ويحدُّ من تفكيره فيما يُحصّل من علم وما يجني من معرفة، إذْ يستحيل الطّالب – بهذا الضّرب من التّعليم– "إلى كتب متحرّكة، هذا يحفظ "الكامل" لا يعدوه فيصبح نسخة من كتاب "الكامل" تمشي على رجلين وتنطق بلسان، وهذا يحفظ كتاب "البيان والتبيين" فيصبح نسخة منه، وهذا يحفظ أخلاطًا من هذه الكتب مزيجًا غريبًا يتكلّم مرّة بلسان الجاحظ وأخرى بلسان المبرّد وثالثة بلسان ثعلب ورابعة بلسان ابن سلام"[٣].

ولقد شعر طه حسين بالقدسيّة التي نسجها أنصار القديم حول كتب التّراث، فعصموا أصحابها من الخطأ والنّسيان، ومن كلّ ما يعرض للمرء من عوارض وأحوال، – وهذا في رأيه– خطأ مبين؛ لأنّ القدماء يكذبون كما يكذب المحدثون ويخطئون كما يُخطئ المحدثون، "وكان حظّ القدماء من الخطأ أعظم من حظّ المحدثين، لأنّ العقل لم يبلغ من الرّقي في تلك العصور ما بلغ في هذا العصر ولم يستكشف من مناهج البحث والنّقد ما استكشف في هذا العصر"[٤].

ولكي يوجّه طه حسين طلاب العلم إلى صفات الباحثين الّذين هم عدّة المستقبل يذكر أهمّ صفة يجب أن يتحلى بها الباحث، وهي التجرّد من كلّ ما قد يصرف الباحث عن المنهج العلميّ المتّسم بالموضوعيّة والحياد، فعلى الباحث حين يستقبل البحث أن ينسى قوميته وكلّ مشخّصاتها

---

[1] حسين، طه، في الشعر الجاهلي، ص ٤.

[2] المرجع السابق، ص ٧ – ٨.

[3] المرجع السابق، ص ١٢٨.

[4] المرجع السابق، ص ١٣١.

وأن ينسى دينه وكلّ ما يتصل به وأن ينسى كلّ ما يُضادّ هذه القوميّة وما يُضادّ هذا الدّين؛ يجب ألا يتقيد بشيء ولا يُذعن لشيء إلا مناهج البحث العلميّ الصحيح[١].

ولا يقف الباحث الّذي ينشده طه حسين عند هذا الحدّ، بل هو يجاوزه إلى حدود أخرى أبعد منه مدى وأعظم أثرًا، فهو قد ينتهي إلى تغيير التّاريخ أو الشّكّ في أشياء لم يكن يُباح الشّكّ فيها وهو بين اثنتين: إمّا أن يجحد نفسه ويجحد العلم وحقوقه، وإمّا أن يعرف لنفسه حقوقها ويؤدّي للعلم واجبه، فيتعرّض لِما ينبغي أن يتعرّض له العلماء من الأذى ويحتمل ما ينبغي أن يحتمله العلماء من سخط السّاخطين[٢].

ويرى طه حسين أنّ مَنْ أراد أن يبحث في مسألة الشّعر الجاهليّ فعليه ألا يطمئنَّ إلى ما قاله القدماء في هذا الشّعر، وإنّما يلقاه بالتحفّظ والشّكّ. ولعلّ أشدّ ما يتملّكه الشّكّ حينما يجد في القدماء ثقة واطمئنانًاعلى ما ذهبوا إليه من آراء، وهو يريد أن يدرس مسألة الشّعر الجاهليّ متجاهلا إجماع القدماء على ما أجمعوا عليه، ويسأل: "أهناك شعر جاهليّ؟ فإن كان هناك شعر جاهليّ فما السّبيل إلى معرفته؟ وما هو؟ وما مِقداره؟ وبمَ يمتاز من غيره؟"[٣] ويمضي الباحث "في طائفة من الأسئلة يحتاج حلّها إلى رويّة وأناة وإلى جهود الجماعات العلميّة لا إلى جهود الأفراد"[٤].

ولقد كان للأزهر وشيوخه وما أُلحِق به من مدارس حضورٌ واضح في كتابات طه حسين في مختلف المجالات وبخاصّة مجال الأدب والدّين والسّياسة، وكأنّ هؤلاء الشّيوخ الذين يدعوهم طه بأنصار القديم في كتبه ومقالاته، والّذين كان يهزأ بهم ويتندّر، قرّاء ضمنيون يحكمون توجّه المؤلّف في كتاباته، فلولا هذا المذهب من أنصار القديم وما يطرحه من أفكار ونظريات في النّقد والأدب والفكر والثّقافة، ما وجدت في كتابات طه حسين تلك الرّوح الثائرة الممتعضة السّاخطة على هذه الفئة من الشّيوخ والأساتذة.

لقد عاش طه حسين في أروقة الأزهر زمنًا جاهدًا في التّعايش مع شيوخه وطلابه، ولكنّه فشل في ذلك، فظلّ في الأزهر على مضض وكره منه، إلى أن انتقل إلى الجامعة المصريّة الّتي فُتِنَ بأساتذتها ومع ذلك لم يغادر الأزهر بجسده وإنْ غادره بروحه، لما للأزهر وشيوخه وطلابه من حظوة – آنذاك– في نفوس المصريّين وما له من مكانة في قلوبهم، فلم يغادر طه حسين

---

[1] حسين، طه، في الشعر الجاهلي، ص ١٢.

[2] المرجع السابق، ص ٦.

[3] المرجع السابق، ص ٥.

[4] المرجع السابق، ص ٥.

الأزهر، وإنّما كان يعيش مع الماضي القديم أوّل النّهار في الأزهر، ويعيش الحاضر الأوروبّي آخر النّهار في الجامعة[١].

ويشعر القارئ بوطأة الأزهر الشّريف على نفس طه حسين ووجدانه وتأثيره السلبي في ممارسته لحرّيّة البحث والتفكير في الأدب العربيّ، وقد تجلّى ذلك بوضوح حين أعلن نتائج بحثه "في الشّعر الجاهليّ" يقول: "ولقد اقتنعت بنتائج هذا البحث اقتناعًا ما أعرف أنّي شعرت بمثله في تلك المواقف المختلفة الّتي وقفتها من تاريخ الأدب العربيّ، وهذا الاقتناع القويّ هو الّذي يحملني على تقييد هذا البحث ونشره في هذه الفصول غير حافل بسخط السّاخط، ولا مكترث بازورار المزورّ"[٢]. ويحسب المرء أنّ خوف طه حسين من سخط السّاخط وازورار المزورّ هو الذي جعله يُهدي كتابه "في الشّعر الجاهليّ" إلى صاحب الدّولة محاباةً له واتّقاء لشرّ السّاخطين والمزورّين من أنصار مذهب القديم، وقد صدق طه حسين في حدسه فلحِقَه من الأذى والعنت ما يضيق عن ذكره وتفصيله هذا البحث.

ب. الموجّه الغربيّ:

ويُقصد بهذا الموجّه نظرة طه حسين إلى العقل الأوروبّيّ وعلاقته بالعقل المصريّ وموقفه من الحضارة الغربيّة وكلّ ما يتصل بها من علم وفن وقيم وأخلاق، وأهمية حذق الأدب اليونانيّ واللاتينيّ لدراسة الأدب العربيّ.

ويُقسّم طه حسين في كتابه "مستقبل الثّقافة في مصر" العالم – من حيث الجغرافيا– ثلاثة أقسام: الغرب الأوروبّيّ الّذي يجب أن تحتذيه دول العالم وتقلّده في كلّ ما ابتكره من علم وحضارة، والشّرق الأقصى البعيد من أوروبّا أو من الغرب مثل: الهند والصين واليابان وغيرها، والشّرق الأدنى أو القريب من أوروبّا، ويقصد طه حسين به تلك الدّول الّتي تقع على بحر الرّوم أو على حوض المتوسط، والّتي تُعرف حاليًا بدول الشّرق الأوسط.

ويحاول طه حسين من منظور استشراقيّ أن يُلحق الشّرق القريب بأوروبّا، وليسوّغ ذلك قام بسياحة في التّاريخ اليونانيّ والمصريّ وانتهى إلى أنّ العقل المصريّ كان مؤثــّرًا في العقل اليونانيّ إلى أيّام الإسكندر متأثــّرًا به، مشاركًا له في كثير من خصاله إن لم يشاركه في خصاله كلّها، فلمّا كان فتح الإسكندر للبلاد الشّرقيّة[٣]، واستقرار حلفائه في هذه البلاد، اشتدّ

---

[1] نالينو، كارلو، تاريخ الآداب العربية، ص ٧، مقدمة طه حسين.

[2] حسين، طه، في الشعر الجاهلي، ص ١.

[3] يسمّي طه حسين غزو الإسكندر للبلاد الشرقية فتحًا.

اتّصال الشّرق بحضارة اليونان، واشتدَّ اتّصال مصر بهذه الحضارة بنوع خاصّ، وأصبحت مصر دولة يونانيّة أو كاليونانيّة، وأصبحت الإسكندريّة عاصمة من عواصم اليونان الكبرى في الأرض، ومصدرًا من مصادر الثّقافة اليونانيّة للعالم القديم، بل أعظم مصدر لهذه الثّقافة في ذلك الوقت[١].

ويؤكّد طه حسين فكرة اتّصال مصر بالعقل اليونانيّ والحضارة اليونانيّة، فيذهب إلى أنّ "العقل المصريّ لم يتّصل بعقل الشّرق الأقصى اتّصالا ذا خطر، ولم يعش عيشة سِلم وتعاون مع العقل الفارسيّ، وإنّما عاش معه عيشة حرب وخصام، ومعنى ذلك أنّ العقل المصريّ قد اتّصل من جهة بأقطار الشّرق القريب اتّصالا منظّمًا مؤثّرًا في حياته ومتأثّرًا بها واتّصل من جهة أخرى بالعقل اليونانيّ منذ عصوره الأولى اتّصال تعاون وتوافق وتبادل مستمر منظّم للمنافع في الفن والسّياسة والاقتصاد"[٢].

ويذكر طه حسين سبب تخلّف مصر عن ركب الحضارة الغربيّة فيعزوه إلى العزلة الّتي فرضها العنصر التركيّ على مصر والشّرق الأدنى، فقطع الصلة بينه وبين أوروبّا في الوقت الّذي مضت فيه أوروبّا في نهضتها، في حين أخذ هذا الشّرق القريب ينحطُّ ويُسرف في الانحطاط حتى كاد يفقد شخصيته العقليّة[٣].

ويضرب طه حسين للمصريّين مثلا بالشّعب اليابانيّ وهو من شعوب الشّرق الأقصى الذي "كان يخالف في حياته المادّيّة والعقليّة أشدّ المخالفة وأقواها شعوب أوروبّا. فما هي إلا أنْ أحسَّ ألا سبيل إلى أن يعيش كريمًا حتى يشبه الأوروبيّين في كلّ شيء ويزاحمهم في ميادينهم ويداريهم في سيرتهم"[٤].

وإذا كان الشّعب اليابانيّ قد خضع إلى ما أفرزه العقل الأوروبّيّ فراح يتابعه ويقلّده في سيرته الحضاريّة، فلِمَ لا يقوم الشّعب المصريّ وشعوب الشّرق الأدنى بذلك الدّور وهو أقرب جغرافيًّا إلى أوروبّا من اليابان، بل إنّ العقل المصريّ هو في أصله – حسب ما يرى طه حسين– عقل ينتمي إلى أسرة الشّعوب التي عاشت حول بحر الرّوم، وقد كان العقل المصريّ أكبر العقول الّتي نشأت في تلك البقعة من الأرض سنًّا وأبلغها أثرًا[٥].

---

[1] حسين، طه، (١٩٩٣). مستقبل الثقافة في مصر، القاهرة: دار المعارف، ص ٢٥.

[2] المرجع السابق، ص ٢٠.

[3] المرجع السابق، ص ٢٩.

[4] المرجع السابق، ص ٢٦.

[5] المرجع السابق، ص ٢٢.

ولا يقف بحث طه حسين في طبيعة العقل المصريّ عند هذا الحدّ، بل تمثّل تشخيص الكاتب الفرنسي بول فاليري للعقل الأوروبّيّ الذي ردّه إلى ثلاثة عناصر: حضارة اليونان وما فيها من أدب وفلسفة وفن، وحضارة الرّومان وما فيها من سياسة وفقه، والمسيحيّة وما فيها من دعوة إلى الخير وحثّ على الإحسان، ثمّ يُعقب طه حسين على ذلك بقوله: "فلو أردنا أن نحلل العقل الإسلاميّ في مصر وفي الشّرق القريب أفتراه ينحلُّ إلى شيء آخر غير هذه العناصر الّتي انتهى إليها تحليل بول فاليري؟"[١].

ويخلص طه حسين من هذه المقارنة بين العقل الأوروبّيّ والعقل الإسلاميّ في مصر وما جاورها من دول الشّرق القريب إلى أنّه ليس هناك عقل أوروبّيّ يمتاز من العقل الشّرقي، وإنّما هو عقل واحد تختلف عليه الظّروف المتباينة المتضادّة، فتؤثّر فيه آثارًا متباينة متضادّة ولكنّ جوهر هذا العقل واحد ليس فيه تفاوت ولا اختلاف[٢].

وغاية طه حسين من هذا الطّرح الّذي يُقرِّب المسافة بين المصريّين والأوروبيّين ويجعل عقولهم المتفرّقة عقلا واحدًا في الأصل والجوهر أنْ يمحوَ "من قلوب المصريّين أفرادًا وجماعاتٍ هذا الوهم الآثم الشّنيع الذي يصوّر لهم أنّهم خُلقوا من طينة غير طينة الأوروبّيّ وفُطروا على أمزجة غير الأمزجة الأوروبّيّة، ومُنحوا عقلا غير العقول الأوروبّيّة"[٣].

ويرفع طه حسين من قدر الحياة اليونانيّة في كتابه "قادة الفكر" إلى الحدّ الأقصى وذلك حين يسجّل الحقيقة الواقعة – في رأيه – "وهي أنّ الحياة اليونانيّة الّتي خضعت للشّعر في أوّل أمرها ثمّ بعد ذلك للعقل، كانت أخصب حياة عرفها الإنسان في العالم القديم"[٤].

ويذهب طه حسين في رأيه هذا إلى أبعد من ذلك، فهو يرى أنّ العقل اليونانيّ هو الذي سيطر على الحياة الإنسانيّة إلى اليوم، أمّا العقل الشّرقيّ فقد انهزم مرّات أمام العقل اليونانيّ، ويُرجع طه حسين سبب تفوُّق العقل اليوناني على العقل الشّرقي إلى أنّ الأوّل يسلك مسلكًا فلسفيًّا في فهم الطبيعة وتفسيرها، بينما خضع العقل الشّرقي للمذهب الدينيّ في فهم الطبيعة وتفسيرها[٥].

وإذا ما قرأنا ما كتبه طه حسين عن طبيعة العقل الغربي والشّرقيّ نجد ثَمّة تناقضًا واضحًا بين ما كتبه في "مستقبل الثّقافة في مصر" وما ذكره في "قادة الفكر"، ففي حين يزعم في كتابه الأوّل أنّ العقل الأوروبّيّ والمصريّ عقل واحد في الأصل والجوهر فليس هناك عقل غربيّ

---

[1] حسين، طه، مستقبل الثقافة في مصر، ص ٣٠.

[2] المرجع السابق، ص ٣٠.

[3] المرجع السابق، ص ٣٧.

[4] حسين، طه، (١٩٨٦). قادة الفكر، ط٤، بيروت: دار العلم للملايين، ص ٣٨.

[5] حسين، طه، مستقبل الثقافة في مصر، ص ٣٧.

وآخر شرقيّ، نجده في الكتاب الثّاني يناقض هذا الرّأي فيذهب إلى أنّ العقل اليونانيّ – وهو أصل العقل الأوروبّيّ– انتصر عدّة مرّات على العقل الإسلاميّ الشّرقيّ وتفوّق عليه، وذلك راجع إلى طريقة كلّ منهما في النّظر إلى الطّبيعة وتفسيرها.

ويطالب طه حسين المصريّين وشعوب الشّرق القريب أن يتابعوا الغرب في كلّ ما يوصلهم إلى ما وصل إليه ويحقق لهم ما حققه، يقول: "السبيل إلى ذلك ليس في الكلام يُرسل إرسالا ولا في المظاهر الكاذبة والأوضاع الملفّقة...، وإنّما هي واحدة فذّة ليس لها تعدد وهي: أن نتّبع سيرة الأوروبّيّين ونسلك طريقهم لنكون لهم أندادًا ولنكون لهم شركاء في الحضارة خيرها وشرّها، حلوها ومرّها، وما يُحبُّ منها وما يُكره، وما يُحمد منها وما يُعاب"[١].

إنّ طه حسين في الفقرة السّابقة يطالب الشّرق أن يكون غربًا، ويطالب مصر أن تكون قطعة من أوروبّا وإذا ما تحقق لمصر وللشّرق القريب ذلك فسيحدث التّواصل المرجوّ بين الشّرق والغرب، وهو الّذي سيمكّن الشرقيّين من أن يتحدّثوا إلى الأوروبّيّ فيفهم عنهم، ومن أن يسمعوا للأوروبّيّ فيُفهموا عنه، ومن أن يُشعروا الأوروبّي بأنّهم يرون الأشياء كما يراها، ويقوّمون الأشياء كما يقوّمها، ويحكمون على الأشياء كما يحكم عليها، بل يطلبون منها مثلما يطلب، ويرفضون مثلما يرفض[٢].

ولكي يتحقق للشّرق ما يصبو إليه من السّبق في ميدان العلم لابدّ من أن يتأثّر بالمنهج العلميّ الّذي ابتكره الغرب ووظّفه في دراسته وأبحاثه، ولابدّ أن يصطنع الشّرق هذا المنهج في نقد آدابه وتاريخه كما اصطنعه الغرب في نقده وتاريخه، فعقلية أهل الشّرق قد أخذت منذ عشرات السّنين – في رأي طه حسين– تتغير وتصبح غربيّة أو أقرب إلى الغربيّة منها إلى الشّرقيّة[٣]. ولا يحسب طه حسين أنّ أحدًا يمكن أن يُلتمس عنه العلم والمعرفة اليوم كالأوروبّيين، فلا بدّ للشّرق من أن يلتمس ذلك عندهم حتى يُتاح له أن ينهض على أقدامه ويستردّ ما غلبه عليه هؤلاء الأوروبّيّون من علومه وآدابه وتاريخه[٤].

ويُؤكد طه حسين ضرورة دراسة الشّرقيّين اللغة اليونانيّة واللاتينيّة وآدابهما قبل أن يدرسوا لغتهم العربيّة وآدابها[٥]، فلا سبيل إلى درس الأدب العربيّ إذا كان الطّالب العربيّ وأساتذته

---

[1] حسين، طه، مستقبل الثقافة في مصر، ص ٣٩.

[2] المرجع السابق، ص ٤١.

[3] حسين، طه، في الشعر الجاهلي، ص ٤٥.

[4] حسين، طه، في الأدب الجاهلي، ص ١٦.

[5] المرجع السابق، ص ١٧.

وشيوخه يجهلون آيات الأدب الأجنبيّ قديمه وحديثه، وهي الّتي أثرت في حياة الإنسان والتي تغلغل العلم بها في طبقات الشّعوب الغربيّة كافة[١].

لقد سيطرت فكرة التّغريب عند طه حسين على فكره ووجدانه إلى الحدّ الّذي جعل الشّرق غربًا، فلا ينظر إلى الشّرق إلا على أنّه موات خالص ولا ينظر إلى الغرب إلا على أنّه مستقبل حاضر؛ لأنّه أقام رؤيته على أساس تجاوز تاريخ الغرب والشّرق، دون النّظر إلى خصائصهما الفعليّة[٢].

كان طه حسين منساقــًا خلف ما أفرزته الحضارة الغربيّة في الميادين كافة، وكان مأخوذًا بهذه الإنجازات أخذًا جعله يقبل هذه الحضارة بحلوها ومرّها، خيرها وشرّها، ما يُحبّ منها وما يُكره وما يُحمد منها وما يُذمّ[٣]. فالحضارة – بهذا المنظور– لا تتجزّأ، فهي إمّا أن تُؤخذ جملة وتفصيلا وإمّا أن تُترك جملة وتفصيلا، أمّا عدا ذلك الضّرب من التّواصل مع الغرب فسيكون هجينًا ملفقــًا، وليس هو سبيل النابهين المستنيرين من علماء الأمّة وشبابها الطّامحين إلى تحقيق التقدّم والرّقي لأوطانهم.

لقد كتب طه حسين معظم أبحاثه الأدبيّة ودراساته النّقديّة ومنها: بحثه الّذي نحن بصدد دراسته تحت تأثير واضح من هذا الموجّه الغربيّ الذي يمثل ردّة الفعل الطّبيعيّة لما وجده في الأزهر من تخلّف وجمود اتّصف به معظم شيوخه، وبيّن الفرق بين أقصى ما يصبو إليه الأزهر وهو تمثّل النّصّ الأدبيّ ومحاكاته، وما تطمح إليه الجامعة المصريّة من استنباط الحقائق من النّصوص وصياغتها علمًا، يقول: "إذا كان المرصفيّ علّمني كيف أقرأ النّص العربيّ القديم وكيف أتمثله في نفسي وكيف أحاول محاكاته، فإنّ نالينو علّمني كيف أستنبط الحقائق من ذلك النّصّ وكيف ألائم بينها وكيف أصوغها آخر الأمر علمًا يقرؤه النّاس؛ فيفهمونه ويجدون فيه شيئًا ذا بال"[٤].

---

[1] حسين، طه، في الأدب الجاهلي، ص ١٩.

[2] العظمة، عزيز، (١٩٩٢). العلمانيّة من منظور مختلف، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربيّة، ص ٢٤٧.

[3] حسين، طه، مستقبل الثقافة في مصر، ص ٣٩.

[4] نالينو، كارلو، تاريخ الآداب العربية، ص ١١، مقدمة طه حسين.

ثانيًا: الموجّهات المباشرة:

أ. موجّه المنهج:

سيطر المنهج التّاريخيّ في النّقد على معظم أعمال طه حسن النّقديّة، فكان مفهوم "المرآة" الّذي أشير إليه في الصّفحات السّابقة من هذا الفصل هو الأداة النّقديّة الّتي كانت تحكم تفسيرات طه حسين النّقديّة وتُوجّه مسارها.

ويحدد مفهوم "المرآة" علاقة العمل الأدبيّ بأصله وهي علاقة – في أعمال طه حسين النقديّة– "تختزلها كلمات ثلاث هي: التّصوير والتّمثيل والانعكاس. هذه الكلمات الثّلاث الّتي تدور في مجال دلاليّ واحد أثيرة عند طه حسين وشائعة في كتاباته...، إذ تُشير هذه الكلمات الثّلاث – في سياقاتها المختلفة عنده– إلى طرفين: أحدهما علّة والآخر معلول، الطّرف الأوّل هو الأصل القبْليّ الّذي ينعكس في الطّرف الثاني على نحو من الأنحاء، أمّا الطّرف الثاني فلا يمكن أن يُوجد إلا من حيث هو صورة للطّرف الأوّل وتمثيل له"[١].

وقد تنبّه طه حسين إلى أهمية هذا المنهج في دراسة الأعمال الأدبيّة منذ أن التحق بالجامعة المصريّة، ووجد فيها حياة أخرى تختلف عن تلك الّتي عاشها في الأزهر، فبفضل أستاذه نالينو تعلّم طه حسين "أنّ الأدب مرآة لحياة العصر الذي يُنتج فيه"[٢].

ويوظّف طه حسين في دراسته لأبي العلاء المعرّي مفهومًا آخر من مفاهيم المنهج التّاريخيّ يسمّيه "الجبر في التّاريخ" وهو مفهوم لا يختلف كثيرًا عن مفهوم "المرآة"؛ إذ هو شكلٌ من أشكاله. ويعني "الجبر في التّاريخ" "أنّ الحياة الاجتماعيّة إنّما تأخذ أشكالها المختلفة وتنزل منازلها المتباينة بتأثير العلل والأسباب التي لا يملكها الإنسان ولا يستطيع لها دفعًا ولا اكتسابًا"[٣].

ويترتّب على هذا الفهم أنّ كلّ أثر مادّيّ أو معنويّ – ومن ذلك الأدب والفن– ينبغي أن يُردّ إلى أصوله ويُعاد إلى مصادره، وهي العلل المادّيّة والمعنويّة التي تتحكّم في حركة التّاريخ وفي مظاهر الأدب بوصفها نتاجًا ثقافيًّا "يخضع للبحث والتّحليل خضوع المادّة لعمل الكيمياء"[٤].

ويُعمّق مفهوم "الجبر في التّاريخ" الصّلة بين العمل الأدبيّ والمجتمع، وإن كان ذلك على حساب فرديّة الأديب، لأنّه مفهوم ينظر إلى الحياة الاجتماعيّة بوصفها تتشكّل تحت تأثير مجموعة من العلل والأسباب الّتي تُلغي فعاليّة الفرد وتعده خاضعًا لها[٥]. وقد لاحظ محمود أمين

---

[1] عصفور، جابر، المرايا المتجاورة دراسة في نقد طه حسين، ص ٢٠.

[2] نالينو، كارلو، تاريخ الآداب العربية، ص ١١، مقدمة طه حسين.

[3] حسين، طه، (١٩٦٣)، تجديد ذكرى أبي العلاء، القاهرة: دار المعارف، ص ١٨.

[4] المرجع السابق، ص ١٩.

[5] مساعدي، محمد. من المنهج التاريخي إلى جماليّة التلقي، http://www.fit.wanked.aljabrjabed.net/n67-08musaidi.htm

العالم تلك الصّرامة المنهجيّة في – عمل طه حسين– الّتي يتراجع أمامها الفرد المبدع ويرتفع فيها صوت "الجبريّة والحتميّة"[١]. فطه حسين في هذه الدّراسة كان "متبنّيًا منهج الحتم التّاريخيّ والطبيعيّ عند تين"[٢].

وقد بلغ اعتماد طه حسين في دراسته لأبي العلاء على مقولات المنهج التّاريخيّ الحدّ الّذي جعل الباحث عبد الله إبراهيم يرى أنّ اهتمامه كان منصبًّا على البحث عن تلك المقولات في موضوعه دون أن يصرف اهتمامًا مماثلا لطبيعة الموضوع وخصوصياته[٣]. وهو ما دفع أحد المعنيين بخطاب طه حسين النّقديّ إلى القول: إنّ طه حسين صرف جلّ جهده في هذه الدّراسة "تجديد ذكرى أبي العلاء" لخدمة الشّكل والمنهج ورتّب كلّ ذلك خطابًا نقديًّا أنتج لغة ثنائيّة الأبعاد هي: النفي والإثبات، ترفض المنهج القديم وتدعو إلى المنهج الجديد[٤].

وقد استشرت مقولات المنهج التّاريخيّ في أعمال طه حسين النّقديّة، فكانت موجِّهًا يحكم رؤاه وآراءه؛ ممّا جعل معظم أعماله أصداءً لعمل واحد، أو صورًا متشابهة الملامح لأصل محدّد ترتسم فيها كلّها تصوّرات المنهج التّاريخيّ، يقول طه حسين في كتابه "فصول في الأدب والنّقد": "إنّ علاقة الانعكاس الّتي تربط بين الأدب والمجتمع ترجع إلى حقيقة مؤدّاها: أنّ الأديب – مهما يكن أمره – كائن اجتماعيّ لا يستطيع أن ينفرد ولا أن يستقل بحياته الأدبيّة ولا يستقيم له أمر إلا إذا اشتدّت الصّلة بينه وبين النّاس فكان صدًى لحياتهم، وكانوا صدًى لإنتاجه، وكان مرآة لِما يُذيع فيهم من رأي وخاطر، وما يغذوهم من هذه الآثار الأدبيّة على اختلاف ألوانها"[٥].

وينبّه طه حسين على دور المجتمع أو البيئة كما يدعوه "تين" في عمليّة الإبداع الأدبيّ، فهو يرى أنّ الأديب لا يستمدّ أدبه من شخصه وحده، ولا يستمدّ شخصيته من شخصه وحده، وإنّما يستمدّ أكثر فنه وشخصيته من أشياء أخرى ليس له حيلة فيها، وليس لطبيعته ومزاجه وفرديته فيها ما نظنّ من التّأثير، فالفرد نفسه ظاهرة اجتماعيّة؛ إذ هو لم يأتِ من لا شيء وإنّما جاء من أسرته، ولم يكد يرى النّور حتّى تلقته الحياة الاجتماعيّة فصوّرته في صورتها وصاغته على مثالها وأخضعته لمؤثراتها الّتي لا تُحصى، فعنصر الفرديّة فيها ضئيل لا يكاد يُحسّ[٦].

---

[1] العالم، محمود أمين، (د.ت). طه حسين مفكرًا، ضمن كتاب طه حسين كما يعرفه كتّاب عصره، القاهرة: دار الهلال، ص ١٢٦.

[2] العالم، محمود أمين، (١٩٨٨). الفلسفة العربيّة المعاصرة، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ص ٨١.

[3] إبراهيم، عبد الله، (٢٠٠٤). الثّقافة العربية والمرجعيات المستعارة، ط١ ، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص ٤٨.

[4] بوحسن، أحمد، (١٩٨٥). الخطاب النقدي عند طه حسين، بيروت: المركز الثّقافي العربي، ص ٨٦.

[5] حسين، طه، (١٩٤٥). فصول في الأدب والنقد، القاهرة: دار المعارف، ص ٦ – ٧.

[6] حسين، طه، (١٩٨٢). خصام ونقد، ط١١، بيروت: دار العلم للملايين، ص ٢٥٧.

ويتّضح مفهوم "المرآة" عند طه حسين أكثر في كتابه "نقد وإصلاح" يقول: "لأول مرّة تعلّمنا أنّ الأدب مرآة لحياة العصر الّذي يُنتج فيه، لأنّه إمّا أن يكون صدًى من أصدائها، وإمّا أن يكون دافعًا من دوافعها، فهو متّصل بها على كلّ حال، وهو مصوِّر لها على كلّ حال ولا سبيل إلى درسه وفقهه إلا إذا دُرست الحياة الّتي سبقته فأثـّرت في إنشائه والّتي عاصرته فتأثـّرت به وأثـّرت فيه"[١].

ويحاول طه حسين – أيضًا– في كتابه "قادة الفكر" أن يردّ للمجتمع المكانة التي يستحقها في حقل البحث العلميّ، فيذهب إلى أنّ الفرد ظاهرة اجتماعيّة، فليس من العلميّة في شيء أنْ يُجعل الفرد كلَّ شيء وتُمحى الجماعة الّتي أنشأته وكوّنته محوًا، وإنّما السبيل أن تُقدّر الجماعة وأن يُقدّر الفرد وأن يُجتهد في تجديد الصّلة بينهما وفي تعيين ما لكليهما من أثر في الآداب والآراء الفلسفيّة والنظم الاجتماعيّة والسياسيّة المختلفة[٢].

ولم يفرض مفهوم "المرآة" نفسه على تصوّر طه حسين لطبيعة العمل الأدبيّ، بل تجاوز ذلك إلى التدخّل في تحديد وظيفة الأدب، يقول طه حسين: "لا نبتغي من الأدب... رواية الأعاجيب والعظات ولا إرضاء الذوق والميل الفني، وإنّما نتّخذ الأدب... مرآة للأمم وسبيلا إلى فهم حياتهم العقليّة والشّعوريّة وإلى فهم ما خضعت له من ألوان النّظم المختلفة"[٣].

ويربط طه حسين بين طبيعة الأدب التّصويريّة ومفهوم "الدّيوان" الّذي تداوله النقاد العرب القدماء، فالأدب – في رأي طه حسين– لا يكون أدبًا "حتى يصوّر حياة النّاس وليس في الأرض أدب إلا وهو يصوّر حياة أصحابه، ومن هنا كان الأدب مصدرًا من مصادر التّاريخ...، ولأمر ما قال قدماؤنا: إنّ الشّعر الجاهليّ ديوان العرب، لأنّهم لم يكادوا يعرفون شيئًا من أمر هؤلاء الجاهليّين إلا من طريق هذا الشّعر"[٤].

وبعبارة أخرى يرى طه حسين "أنّنا إذا أردنا أن نتّخذ لعصر من العصور صورة صادقة فلا بدّ من الرّجوع إلى الشّعراء والكتّاب، لأنّهم يمثّلون الجماعة حقـًّا"[٥]. ولأنّ "الحياة الأدبيّة هي الخلاصة النّقيّة، وهي في الوقت نفسه المرآة لكلّ ما اضطربت به الأمّة العربيّة في

---

[1] حسين، طه، (١٩٥٦). نقد وإصلاح، بيروت: دار العلم للملايين، ص ١٧١ – ١٧٢.

[2] حسين، طه، قادة الفكر، ص ١١. وانظر: حسين، طه، خصام ونقد، ص ٤٤.

[3] حسين، طه، حديث الأربعاء، ١: ١٨٥. وانظر: حسين، طه، (١٩٨٠). كتب ومؤلفون، بيروت: دار العلم للملايين، ص ٦١.

[4] حسين، طه، خصام ونقد، ص ٤٤ – ٤٥. ويقول طه حسين في هذا المعنى أيضًا: "ولولا أنّ الأدباء يشاركون في الحياة الواقعة لأدبهم لما أمكن أن يلهج مؤرخو الآداب بهذه الجمل التي يلحّون علينا بها من أنّ الأدب صورة لعصره ومرآة لبيئته، ومن أنّ الأدب مصدر من مصادر التاريخ". حسين، طه، (١٩٥٢). ألوان، القاهرة: دار المعارف، ص ٢٠٠.

[5] حسين، طه. حديث الأربعاء، ٢: ٥٣.

حياتها"[١]. "ولن يوجد شيء يصوّر الأمّة العربيّة أصدق تصوير كالشّعر العربيّ الذي هو مرآة لحياة هذه الأمّة"[٢].

فالعمل الأدبيّ – عند طه حسين– "... صورة لأصل قبْلي يوازيه، ومعنى ذلك أنّ العمل الأدبيّ لا يتشكّل من فراغ بل ينشأ عن حاجة فرديّة واجتماعيّة، ويصوّر وضعًا من الأوضاع الفرديّة الاجتماعيّة"[٣].

ولقد أدّى الإفراط الشّديد في تمثل طه حسين مقولات المنهج التّاريخيّ على مستوى التّنظير وتوظيفها في نقد النّصوص إلى إطلاق بعض الأحكام المتسرّعة على الكثير من نصوص الأدب العربيّ، كتلك التي أطلقها على الشّعر الجاهليّ بتوجيه من مفهوم "المرآة" الذي يشكّل أحد المفاهيم الأساسيّة التي صدر عنها أصحاب المنهج التّاريخيّ، وهو ما سيُعرض إليه عند تناول كتاب طه حسين "في الشّعر الجاهليّ" بالعرض والتّحليل.

ب. موجِّه الاستشراق:

ألمح الباحث في الصّفحات السّابقة إلى تأثر طه حسين بالحضارة الأوروبّية في عمومها، وإلى دعوته المتكرّرة إلى المستنيرين من أبناء الأمّة إلى تمثل هذه الحضارة في نفوسهم وحياتهم، وتبيّن حرص طه حسين الشّديد على توجيه أبناء الجيل الجديد من الشّباب إلى الإفادة من منجزات الغرب في الميادين كافة، وسيحاول هذا البحث في السّطور التّالية أن يجلوَ أثر الاستشراق في حياة طه حسين العلميّة[٤]، ولاسيما المستشرق الإنجليزي مرجليوث الذي مثلت آراؤه في الشّكّ في صحة الشّعر الجاهليّ موجِّهًا مباشرًا لكتاب طه حسين "في الشّعر الجاهليّ"،

---

[1] أمين، أحمد، (١٩٦٥). فجر الإسلام، القاهرة: مكتبة النهضة المصريّة، ص. ك، مقدمة طه حسين.

[2] حسين، طه، (١٩٥٣). من حديث الشّعر والنثر، القاهرة: دار المعارف، ص ١٦. ويقول طه حسين: "إذا أردتَ أن تتخذ من هذا العصر [العباسي] صورة صادقة، تحكم بها عليه حكمًا صادقـًا، فأنت مضطرّ إلى أن ترجع إلى هؤلاء الشّعراء والكتّاب أكثر من رجوعك إلى هؤلاء الفقهاء والمتكلمين والرواة؛ لأنّ الشّعراء والكتّاب يمثلون الجماعة حقـًا ويعبرون عن أهوائها وميولها ويصفون ما تضطرب فيه من ضروب الحياة". حسين، طه. حديث الأربعاء، ٢: ٣٥.

[3] عصفور، جابر، المرايا المتجاورة: دراسة في نقد طه حسين، ص ١٩.

[4] أحيط طه حسين منذ عام ١٩٠٨ بمناخ استشراقي شبه مغلق، فكثير من المعارف كانت تُقدم إليه من منظور استشراقي، فعلى جويدي درس الأدب الجغرافي والتاريخي، وعلى نالينو درس الأدب العربي، وعلى سنتيلانا درس تاريخ الفلسفة الإسلاميّة، وعلى ماسينون درس تاريخ الشرق القديم، وعلى ليتمان درس اللغات الساميّة، وكلّ هذه المؤثرات اختمرت ووُجدت تجليّاتها في كتاباته، ثمّ انتقل إلى فرنسا فواصل دراسته على سيتويوس في التاريخ، ودور كايم في الاجتماع – وهو الذي أشرف على أطروحته عن فلسفة ابن خلدون الاجتماعيّة –، وعلى كازنوفا في تفسير القرآن، ولانسون في الأدب الفرنسي، وليفي بروفنسال في فلسفة ديكارت وغيرهم من نقاد الغرب وفلاسفته. انظر:عبد الغني، مصطفى، (١٩٩٠)، تحوّلات طه حسين، القاهرة: الهيئة المصريّة العامة للكتاب، ص ٢٠ – ٣٠.

فكانت دراسة مرجليوث "أصول الشّعر العربيّ"[1] هي الأصل الّذي بنى عليه طه حسين نظريّته في نحل الشّعر الجاهليّ الّتي أذاعها في كتابه المذكور.

وقد انطلق مرجليوث في دراسته تلك من فرضيّتين أساسيّتين تمثلان أصل دراسته التي شكّ فيها في صحة الشّعر الجاهليّ جملة وتفصيلا، أمّا الفرضيّة الأولى: فهي أنّ الشّعر الجاهليّ لا يمثل حياة الجاهليّة البدويّة، ولأنّ الشّعر لا يوجد – في رأيه – إلا عند الأمم المتحضّرة أصلا، شكّ مرجليوث في شعر المعلقات؛ لأنّها تكشف عن تحضّر ورقيّ، ويشير للدّلالة على ذلك إلى معلقة طرفة بن العبد، وإلى ما جاء فيها من ذكر القناطر البيزنطيّة والملاحة في نهر دجلة والصّرح الممرّد وقرطاس الشّآمي، وغيرها من مظاهر الحضارة الّتي تحفل بذكرها القصيدة[2]. فالشّعر الجاهليّ عند مرجليوث منحول نُظم في عصر متأخّر بعد ظهور الإسلام بعد انتشار المدن الإسلاميّة في أصقاع الأرض، واطمئنان العرب فيها، وشيوع المدنيّة في الحياة العربيّة الإسلاميّة.

ويُفهم من كلام مرجليوث أنّ العرب لم يكن لهم شعر في الجاهليّة، فهم أمّة بادية ليس لها شعر، أو لا ينبغي أن يكون لها شعر؛ فمرجليوث لا يؤمن بالخبر الّذي ذكره ابن سلام في طبقاته عن عمر بن الخطاب الّذي نوقش سابقــًا من هذا الفصل، فهو يشكّك أولا في نسبة هذا الخبر إلى عمر؛ لأنّ هذه النّسبة تؤدّي إلى نوع من المفارقة التّاريخيّة الواضحة؛ ذلك أنّ استقرار العرب في الأمصار بعد فتح العراق ومصر والشّام لم يحدث في عهد الخليفة الثاني عمر بن الخطاب؛ إذ كان عهده يمثّل أوج الفتوح الإسلاميّة، وإنّما حدث الاستقرار في أوائل حكم بني أميّة.

وأمر آخر حفز مرجليوث على رفض رواية ابن سلام، وهو أنّ الخبر يذكر قتل معظم حملة الشّعر الجاهليّ في حرب الفتوح، وضياع هذا الشّعر الّذي يُنسب إلى الجاهليّة، أو ضياع أكثره من صدور الرّجال، فإذا كان ذلك كذلك فمن أين جاء كلّ هذا الرّكام من الشّعر الجاهليّ؟ بل كيف حُفظت هذه القصائد الطّوال إذا لم يكن هناك رواة يحفظونها في ذاكرتهم، وقد امتهنوا هذه الحرفة حتى دُوّنت في الصّحف[3].

فأمّا الأمر الأوّل الّذي رفض مرجليوث من أجله خبر ابن سلام وهو ما جاء على لسان عمر بن الخطاب من أنّ العرب راجعت رواية الشّعر بعد أن اطمأنّت في الأمصار وفرغت من

---

[1] ترجم عبد الرحمن بدوي، مقالة مرجليوث، وعنّونها بـــ" نشأة الشعر العربي". انظر كتابه: دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلي، ص ٨٧.

[2] مرجليوث، ديفيد صموئيل، نشأة الشعر العربي، ضمن دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهليّ، ص ١٢٨.

[3] مرجليوث، ديفيد صموئيل، نشأة الشعر العربي، ضمن دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهليّ، ص ٩٦.

غزو فارس والرّوم، فإنّ مرجليوث ردّ هذا الخبر لمنافاته وقائع التّاريخ؛ إذ لم يستقر العرب في الأمصار إلا بعد ثلاثين سنة من وفاة الخليفة الثاني عمر، أيّ في خلافة بني أميّة، فما كان لمرجليوث أن يرفض هذا الخبر لولا وقوعه في خلط كبير؛ إذ لم يُفرّق هذا الباحث بين كلام عمر وتعقيب ابن سلام عليه، فقد انتهى كلام عمر عند قوله: "أصح منه"، ليبدأ كلام ابن سلام من قوله: "ثمّ جاء الإسلام فتشاغلت..."، وقد قال ابن سلام ما قاله بعد أن استقرّت العرب في الأمصار وهلك منهم مَنْ هلك بالقتل...، فلا توجد في كلام ابن سلام أيّة مفارقة تاريخيّة واضحة.

وأمّا الأمر الآخر وهو رفضه ضياع الشّعر الجاهليّ أو ضياع أكثره فلم يبقَ منه إلا القليل، وهو ما يناقض حقيقة ما وصل إلينا من شعر جاهليّ وصفه مرجليوث بركام هائل من المجلّدات، فإنّ هذه الكثرة في حسابه هي قلّة إذا ما قورنت بحجم ما ضاع من شعر جاهليّ لم يصل إلينا.

ويحاول مرجليوث أن يوفق بين نفيه لوجود شّعر جاهليّ وذكر القرآن للشّعر والشّعراء، فيذهب إلى أنّ ما جاء في القرآن من ذكر للشّعر والشّعراء لا يُقصد به الشّعر الّذي نعرفه، وإنّما هو كلام غامض غموض سجع الكهّان، بل إنّ لفظة شاعر في القرآن الكريم تشير – على حدّ زعمه– إلى الكاهن، ويدلُّ على ذلك تشابه أوصاف الكاهن والشّاعر في القرآن[١].

ويرى مرجليوث أنّنا إذا أردنا أن نبحث عن أصل للشّعر العربيّ الّذي بين أيدينا، فلن نجد خيرًا من القرآن؛ إذ في القرآن نثر مسجوع، وأوزان تُشبه إلى حدّ كبير أوزان الشّعر، وهذه الأوزان والأسجاع هي البدايات الأولى لِما جاء بعد ذلك من أشعار مكتملة الوزن والقوافي[٢].

وسبب آخر يدعو إلى الشّكّ في صحة الشّعر الجاهليّ – في رأي مرجليوث– وهو أنّ العرب في الجاهليّة لم تكن تعرف الموسيقى، فهي أمّة بادية غير متحضّرة، كما يدلّ على ذلك خلوّ القرآن من أيّ إشارة إلى الموسيقى، فإذا كان العرب يجهلون هذا الفن الرّفيع الرّاقي، فمن أين لهم هذه الأشعار الّتي تكشف عن ذوق رفيع بالموسيقى وخبرة عريضة في هذا الفن مع جهلهم به؟[٣].

ومن دواعي الشّكّ في الشّعر الجاهليّ عند مرجليوث أنّ الشّعر لا يمثل الحياة الدينيّة لعرب الجاهليّة، فأثر الشّرك الّذي نجده في نقوش الجزيرة العربيّة لا نجده في الشّعر الجاهليّ، بل إنّ

---

[1] المرجع السابق، ص٨٧ – ٨٨.

[2] المرجع السابق، ص ١٠٠.

[3] مرجليوث، ديفيد صموئيل، نشأة الشعر العربي، ضمن دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهليّ، ص ١٢٥.

هناك شعراء جاهليّين وثنيّين أمثال الأعشى كانوا يذكرون شعرًا يتضمن إشارات إلى ديانات أخرى مثل: النّصرانيّة، مما جعل الأب لويس شيخو يعدّهم من شعراء هذه الديانة، وهناك شعراء جاهليّون يقسمون في شعرهم بالله مثل: عبيد بن الأبرص[١].

ويعمّم مرجليوث هذه السّمة التي يراها في شعر عبيد على جميع الشّعراء الجاهليّين، فهو يرى أنّ هؤلاء الشّعراء لم يعبّروا عن أنفسهم بلسان حال الوثنيّة، وإنّما كانوا في عمومهم مسلمين "في كلّ شيء إلا في كونهم لم يُسمّوا مسلمين"[٢]، فالدّين الوحيد الّذي يمكن أن يُنسب إليه هؤلاء الشّعراء الجاهليّون هو الإسلام؛ إذْ إنّهم ليسوا موحّدين توحيدًا مستقيمًا – فمن النّادر أن يذكروا إلهًا غير الله– بل إنّهم على معرفة ببعض الأمور التي كثيرًا ما أكّد القرآن أنّهم كانوا يجهلونها[٣]، فهذا النّابغة الذّبياني يذكر طرفًا من قصة نوح – عليه السلام– يقول في مدح أحد الملوك:

فألْفيْتُ الأمانة لم تَخُنْهَا كذلك كانَ نوحٌ لا يَخُونُ[٤]

ويستدلُّ مرجليوث بهذا البيت على تأخّر قائله إلى ما بعد نزول القرآن الكريم على الأقل؛ إذ يخلص إلى أنّ المصدر الوحيد للنّابغة حين قال هذا البيت القرآن[٥].

وليدلل الباحث على صحة ما ذهب إليه من أنّ هذا الشّعر الّذي يُنسب إلى الجاهليّة قد قيل في حقبة لاحقة بعد ظهور الإسلام، فهو شعر إسلاميّ يُورد للقارئ طائفة من الألفاظ والتّعابير الإسلاميّة قالها شعراء جاهليّون، مما يؤكد أنّ هذا الشّعر منحول[٦].

ثمّ ينتقل مرجليوث إلى دراسة لغة الشّعر الجاهليّ، وأوّل ما يلحظه هو أنّ هذا الشّعر الّذي يُنسب إلى الجاهليّة لا يمثل لغة القبائل العربيّة ولهجاتها، فقد نُظِم ذلك الشّعر بلغة واحدة هي لغة القرآن، ويستبعد مرجليوث وجود لغة مشترَكة بين القبائل كافة قبل مجيء القرآن الذي وحّد لغات العرب ولهجاتهم، ولم تكن لغة الشّعر الجاهليّ واحدة في قبائل الشّمال، أو قبائل عدنان حسبُ، وإنّما تجاوز ذلك إلى لغة أهل الجنوب القحطانيّين، فقد جاء شعر شعراء الجنوب بلغة

---

[1] المرجع السابق، ص ١١٠ – ١١١.

[2] المرجع السابق، ص ١٠٩.

[3] يريد مرجليوث معرفة النابغة بأمانة نوح –عليه السلام– وهو ما تشير إليه الآية القرآنية: ﴿كَذَبَتْ قَوْمُ نُوحٍ الْمُرْسَلِينَ۞ إِذْ قَالَ لَهُمْ أَخُوهُمْ نُوحٌ أَلا تَتَّقُونَ۞ إِنِّي لَكُمْ رَسُولٌ أَمِينٌ﴾. الشعراء: ١٠٥ – ١٠٧.

[4] الديوان، تح: الشيخ محمد الطاهر بن عاشور، (١٩٨٦). تونس: الشركة التونسية للتوزيع، ص ٢٦٦.

[5] مرجليوث، ديفيد صموئيل، نشأة الشعر العربي، ضمن دراسات المستشرقين حول صحة الشّعر الجاهليّ، ص ١١٣.

[6] المرجع السابق، ص ١١٣ – ١١٧.

القرآن أيضًا، فكان شعرهم مخالفـًا للغة النّقوش التي اكتشفها الأثريّون في جنوب جزيرة العرب[١].

ولم يقف مرجليوث عند حدّ الشّكّ في صحة الشّعر الجاهليّ، وإنّما أنكر أن تكون للرّواة حرفة كانوا يمارسونها في العقود الأولى من ظهور الإسلام، لأنّ الإسلام يجبُّ ما قبله، والقرآن يصف من يتّبع الشعراء بأنّهم غاوون[٢]، فوَصَفَهم بالضّلال، كما كانت لهجته تجاه الشّعراء قاسية؛ إذ ازدراهم في أكثر من موضع، وعليه يرى مرجليوث أنّ هناك سببًا قويًّا لينسى المسلمون هذا الشّعر وينصرفوا عنه إلى العبادات التي حبّبها الله إليهم[٣].

وخلاصة هذا العرض المقتضَب لبعض آراء مرجليوث في عدم صحة نسبة الشّعر الجاهلي إلى قائليه، أنّ مرجليوث قد افترض – وإن لم يصرّح– أنّ هذا الشّعر ينبغي أن يمثّل الحياة الجاهليّة في مختلف مظاهرها، أو أنّ الشّعر الجاهليّ مرآة صادقة لهذه الحياة، فلمّا تعذر عليه التماسها في الشّعر حَكَمَ عليه بالنّحل والوضع والاختلاق. ولكنّ آراء مرجليوث هذه لم تُحدث صدًى واضحًا في النّقد الحديث، ولاسيما عند النّقاد العرب كالّذي أحدثته آراء طه حسين في قضية نحل الشّعر الجاهليّ، وهو ما سيُبيّن في الصّفحات الخاصّة بما سُمّي بـ"إعادة تشكيل الأفق".

جناية طه حسين على الشّعر الجاهليّ:

حاول الباحث في الصّفحات السّابقة تقديم عرض سريع للمحاضن الثقافيّة، والآفاق المعرفيّة المباشرة وغير المباشرة التي وجّهت طه حسين في كتابه "في الشّعر الجاهليّ". وسيفرد الصّفحات اللاحقة من هذا الفصل للوقوف على منهج الكتاب وفرضياته الّتي كان لها الدّور البارز في صياغة نتائج طه حسين، والحكم بموجبها على الشّعر الجاهليّ بأنّه منحول مختلَق.

وأوّل ما يسترعي انتباهَ قارئ كتاب طه حسين هو أنّه "لم يَحفل... بالإعلان عن أصل الرّؤية النقديّة القائلة: إنّ الأدب مرآة للحياة كما احتفى بالإعلان المثير عن تبنّيه منهج الشّك الدّيكارتي مع أنّ تلك الرّؤية النّقديّة كانت أهمّ العناصر الفاعلة في فكر طه حسين النقديّ وأحدَّها حضورًا فيه"[٤].

---

[1] مرجليوث، ديفيد صموئيل، نشأة الشعر العربي، ضمن دراسات المستشرقين حول صحة الشّعر الجاهليّ، ص ١١٨ – ١١٩.

[2] يقصد بذلك قوله تعالى: ﴿والشُّعَرَاءُ يَتَّبِعُهُمُ الغَاوُونَ﴾. الشعراء: ٢٢٤.

[3] مرجليوث، ديفيد صموئيل، نشأة الشعر العربي، ضمن دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهليّ، ص ٩٦ – ٩٧.

[4] إبراهيم، عبد الله، الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، ص ٤٣.

ولكن طه حسين عَدَلَ عن ذلك في الطبعة الثانية من هذا الكتاب – بعد أن غيّر العنوان مستبدلا كلمة الأدب بالشّعر، كما ألغى من كتابه فصلا وأضاف إليه فصلا آخر– فأشار إشارة صريحة إلى مفهوم "المرآة" في الأدب، يقول: "إذا كان الشّعر في لفظه ومعناه مرآة لحياة الشّاعر خاصّة ولحياة البيئة الاجتماعيّة التي يعيش فيها الشّاعر بوجه عامّ. فيجب أن تكون المعاني الّتي يقصد إليها شعراء الجاهليّين ملائمة لحياة البادية في صورها وأغراضها وموضوعاتها. فإذا وُجد في شعر بعض هؤلاء الشّعراء ما يخالف هذا القانون فيجب أن تُلتمَس العلّة لتفسيره، فإنْ وُجد في حياته ما يفسّر هذه المخالفة فذاك. وإلا فالشّعر منحول"[١].

ولقد أوقع طه حسين نفسه في خطأ منهجيّ جسيم حين أقحم "أداة البحث التّاريخيّ الخارجيّ في معالجة تصوّرات ومواقف وتمثيلات وُجدت لها تجلياتٌ في الخطابين الشّعريّ والدّينيّ، ولم يستعن بالقراءة الاستنطاقيّة التي يمكن لها أن تستخلص صورة العصر التي يبحث عنها"[٢].

إنّ طه حسين باستخدامه مفهوم "المرآة" قد أقصى مادّة البحث المتمثلة في الشّعر الجاهليّ لصالح الوقوف على الأخبار والمرويّات التاريخيّة، فهو يُثبت عدم صحة الشّعر الجاهليّ في مقدمة كتابه لعدم تجاوبه مع القراءة الباحثة عن صورة العصر في مرآة الأدب، وهو عِيار مثارُ خلاف بين نقاد الأدب؛ لأنّه يحكم على المادّة الأدبيّة طبقــًا لعِيار مستعار من خارجها، إنّه عِيار "حضور الواقع في الأدب" وبما أنّ هذا الحضور قد افترضه المنهج الذي أخذ به طه حسين فإنّ البرهنة عليه أصبحت هاجسًا يلاحقه أفضى إلى رفض الشّعر الجاهليّ وإلغاء بعض شعرائه[٣].

وأشار طه حسين في مقدمة كتابه إلى لحظات القلق والشّكّ في صحة الشّعر الجاهليّ الّتي انتابته، مؤكّدًا أنّ ما بقي – بعد البحث– من شعر جاهليّ قليل جدًا "لا يمثل شيئًا ولا يدُّل على شيء ولا ينبغي الاعتماد عليه في استخراج الصّورة الأدبيّة الصّحيحة لهذا العصر الجاهليّ"[٤]، يقول طه حسين موجّهًا حديثه إلى القارئ: "وأوّل ما أفجؤك به في هذا الحديث هو أنّي شككتُ في قيمة الشّعر الجاهليّ وألححتُ في الشّكّ، أو قُلْ ألحّ عليَّ الشّكّ فأخذتُ أبحثُ وأفكرُ وأقرأ وأتدبّرُ حتى انتهى بي هذا كلّه إلى شيء إلا يكن يقينًا فهو قريب من اليقين. ذلك أنّ الكثرة المطلقة مما نسميه شعرًا جاهليًّا ليست من الجاهليّة في شيء وإنّما هي منتحلة مختلقة بعد ظهور الإسلام فهي إسلاميّة تمثل حياة المسلمين وميولهم وأهواءهم أكثر مما تمثل حياة الجاهليّين"[٥].

---

[1] حسين، طه، في الأدب الجاهلي، ص ٢٦٣.

[2] إبراهيم، عبد الله، الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، ص ٤٩ – ٥٠.

[3] المرجع السابق، ص ٥٠ – ٥١.

[4] حسين، طه، في الشعر الجاهلي، ص ٧.

[5] حسين، طه، في الشعر الجاهلي، ص ٧.

وإذا كان الشّعر الجاهليّ منحولا مختلقــًا – في رأي طه حسين– لأنّه لا يخضع للأداة النّقديّة المحبّبة إليه الّتي أقحمها في معظم أبحاثه النّقديّة – كما أشير آنفــًا– فإنّه لا يقول بنفي العصر الجاهليّ القريب من الإسلام؛ إذ "نستطيع أن نتصوّره تصوّرًا واضحًا قويًّا صحيحًا. ولكن بشرط ألا نعتمد على الشّعر الجاهليّ بل على القرآن من ناحية والتّاريخ والأساطير من ناحية أخرى"[١].

فطه حسين – إذًا– لا يُنكِر الحياة الجاهليّة وإنما يُنكر أن يمثلها هذا الشّعر الّذي يسمّونه الشّعر الجاهليّ، وهو إذا أراد أن يدرس الحياة الجاهليّة فليس يسلكُ إليها طريق امرئ القيس والنّابغة وغيرهم من الشّعراء الّذين يُسمَّون الجاهليّين؛ لأنّه لا يثق بما يُنسبُ إليهم، وإنّما يسلك إليها طريقــًا أخرى ويدرسها في نصّ لا سبيل إلى الشّكّ في صحته هو القرآن. فالقرآن – كما يرى طه حسين– "أصدق مرآة للعصر الجاهليّ" فهو نص ثابت لا سبيل إلى الشّك فيه[٢].

ولم يقف بحث طه حسين عن الحياة الجاهليّة عند نصّ القرآن وحده، بل تجاوز ذلك إلى نصوص الشّعر فهو يطلب هذه الحياة من شعر شعراء الصّدر الأوّل للإسلام الذين جاؤوا بعده ولم تكن نفوسهم قد طابت عن الآراء والحياة الّتي أَلِفها آباؤهم قبل ظهور الإسلام، ثمّ هناك الشّعر الأمويّ الذي تظهر فيه حياة الجاهليين ظهورًا واضحًا، وعلى الأخصّ شعر الفرزدق وجرير والأخطل وذي الرّمّة والرّاعي وغيرهم أكثر من ظهورها في الشّعر الّذي يُنسب إلى طرفة وعنترة والشّمّاخ وبشر بن أبي خازم والأعشى وغيرهم[٣].

ويعقد طه حسين مقابلة بين صورة عرب الجاهليّة كما صوّرها القرآن، وصورتهم في الشّعر الذي يُنسب إلى الجاهليّين، ففي حين يصوّر القرآن هؤلاء العرب في صورة المتمدّنين المتشدّدين المنافحين عن دينهم وعقائدهم وأوثانهم، مجادلين عنها جدالا عنيفًا يكشف عن عقول راجحة لها حظ وافر من التّقدم في الكثير من مجالات الحياة والرّفاهية، نجد هذا الشّعر الذي يُنسب إلى الجاهليين يُظهر هذه الحياة نفسها "حياةً غامضة جافة بريئة أو كالبريئة من الشّعور الدّينيّ القويّ والعاطفة الدّينيّة المتسلّطة على النّفس والمسيطرة على الحياة العمليّة"[٤]. ويسأل طه حسين متعجبًا: "أوليس عجبًا أن يعجز الشّعر الجاهليّ كلّه عن تصوير الحياة الدّينيّة للجاهليّين؟!"[٥].

---

[1] المرجع السابق، ص ٨.

[2] المرجع السابق، ص ١٥ – ١٦.

[3] المرجع السابق، ص ١٦.

[4] المرجع السابق، ص ١٨ – ١٩.

[5] حسين، طه، في الشعر الجاهلي، ص ١٩.

إنّ عرب الجاهليّة الّذين يصوّرهم القرآن أصحاب علم وذكاء، وأصحاب عواطف رقيقة وعيش فيه لين ونعمة، نجدهم في الشّعر الجاهليّ جُهّالا أغبياء يتصفون بالغلظة والخشونة[1].وإذا كان القرآن يصوّر الأمّة العربيّة أمّة ليست معزولة في الصّحراء، بل هي منفتحة على العالم الخارجيّ ولها رحلات تجاريّة إلى الشّام واليمن[2] كما أنّها على اتّصال بدولتي الفرس والرّوم، فإنّ الشّعر الجاهليّ يصوّر الأمّة العربيّة أمّة معزولة مغلقة على نفسها منقطعة عن العالم الخارجيّ؛ إذ هي في الشّعر قبائل متحاربة فيما بينها متطاحِنة تتنافس على الماء والكلأ فلا تعرف من هذه الحياة سوى الغزو والسّلب[3].

ويناقش طه حسين مسألة أخرى تحظر على الباحث التّسليم بصحة الكثرة المطلقة من الشّعر الجاهليّ، وتُثبِتُ صواب ما يذهب إليه، فهذا الشّعر الذي لا يمثل الحياة الدّينيّة والعقليّة للعرب الجاهليّين بعيد كلّ البعد عن أن يمثل اللغة العربيّة في العصر الّذي يزعم الرّواة أنّه قِيل فيه[4]، فقد أجمع هؤلاء الرّواة على أنّ ثمّة خلافــًا قويًّا بين لغة حِمير "العرب العاربة" ولغة عدنان "العرب المستعربة"، ويستشهد طه حسين بقول أبي عمرو بن العلاء: "ما لسان حمير بلساننا ولا لغتهم بلغتنا"[5].

ويتابع طه حسين مرجليوث في التّشكيك في لغة الشّعر الجاهليّ، فهو حين ينظر في الشّعر الّذي يُنسب إلى شعراء حِمْيَر القحطانيّين في الجاهليّة لا يجد فرقــًا قليلا ولا كثيرًا بينه وبين شعر العدنانيّين، بل هو لا يجد فرقــًا بين لغة هذا الشّعر ولغة القرآن، ويُرجع السبب في ذلك إلى أنّ هذا الشّعر الذي يُضاف إلى القحطانيّة قبل الإسلام ليس من القحطانيّة في شيء، فلم يقله شعراؤها وإنما حُمِل عليهم حملا بعد ظهور الإسلام[6] لأسباب فصّلها طه حسين في كتابه "في الشّعر الجاهليّ" ولا مجال هنا للخوض في ذكرها[7].

ويقف طه حسين على لغة المعلقات، فيلاحظ أنّ شعراء المعلقات موزعون على ثلاث قبائل رئيسيّة، هي: كِندة القحطانيّة، وقيس، وربيعة، ولكنّ اختلاف هذه القبائل لم يؤثر في القصائد

---

[1] المرجع السابق، ص ٢٠.

[2] يشير إلى قوله تعالى: ﴿لإيلافِ قُرَيش. إيلافِهم رحْلة الشّتَاءِ والصَّيفِ"﴾. قريش:١، ٢.

[3] حسين، طه، في الشعر الجاهلي، ص ٢١.

[4] المرجع السابق، ص ٢٤.

[5] المرجع السابق، ص ٢٥. حرّف طه حسين في قول أبي عمرو بن العلاء؛ إذ ورد في طبقات الشعراء لابن سلام بالصورة التالية: قال أبو عمرو بن العلاء: "ما لسان حمير وأقاصي اليمن اليوم بلساننا ولا عربيتهم بعربيتنا"، انظر: طبقات فحول الشعراء،١: ١١.

[6] حسين، طه، في الشعر الجاهلي، ص ٣٠.

[7] خصص طه حسين فصلا كاملا لدراسة الأسباب التي أدّت إلى نحل الشّعر، أجملها في خمسة أسباب، هي: السياسة أو العصبية، والدين، والشعوبية، والقصص، والرّواة. انظر: في الشّعر الجاهليّ، ص ٤٢ – ١٢٤.

تأثيرًا ما؛ فالقارئ أمام هذه المفارقة بين اثنتين: إمّا أن يؤمن بأنّه لم يكن ثمّة خلافٌ في اللغة واللهجات ولا في المذهب الكلامي بين القبائل العربيّة من عدنان وقحطان، وإمّا أن يعترف بأنّ هذا الشّعر لم يصدر عن شعراء هذه القبائل، وإنّما حُمل عليهم حملا بعد ظهور الإسلام[١].

ولا يقف شك طه حسين عند شعر القحطانيّين؛ لأنّ لغته توافق كلّ الموافقة شعر العدنانيّين حسبُ، بل يتجاوز ذلك إلى الشّكّ في شعر قبائل عدنان نفسها، فالرّواة يذهبون إلى أنّ الشّعر قد تنقّل في قبائل عدنان فكان في ربيعة، ثمّ انتقل إلى قيس ثمّ إلى تميم، فظلّ فيها إلى ما بعد ظهور الإسلام، أي إلى أيّام بني أميّة؛ إذ نبغ الفرزدق وجرير[٢]، والرّواة مجمعون أيضًا على أنّ قبائل عدنان لم تكن متّحدة اللغة أو اللهجة قبل أن يظهر الإسلام فيقارب بين اللغات المختلفة ويُزيل كثيرًا من تباينها[٣]، فإذا كان ذلك كذلك، فكيف استقامت أوزان الشّعر وقوافيه كما دوّنها الخليل لقبائل العرب كلّها على ما كان بينها من تباين اللغات واختلاف اللهجات، وإذا لم يكن نظم القرآن – وهو ليس مقيّدًا بما يتقيّد به الشّعر – قد استطاع أن يستقيم في الأداء لهذه القبائل فكيف استطاع الشّعر وهو مقيّد بالوزن والقافية أن يستقيم لها؟! وكيف لم تُحدث هذه اللهجات المتباينة آثارها في وزن الشّعر وتقطيعه؟![٤]

والنتيجة التي يخلص إليها طه حسين من هذا البحث اللغوي هي أنّ: "هذا الشّعر الّذي يسمّونه الجاهليّ لا يمثّل لغة الجاهليّة ولا يمكن أن يكون صحيحًا؛ لأنّنا نجد بين هؤلاء الشّعراء الذين يُضيفون إليهم شيئًا كثيرًا من الشّعر الجاهليّ قومًا ينتسبون إلى عرب اليمن إلى هذه القحطانيّة العاربة الّتي كانت تتكلم لغة غير لغة القرآن، والّتي كان يقول عنها أبو عمرو بن العلاء إنّ لغتها مخالفة للغة العرب، والتي أثبت البحث الحديث أنّ لها لغة أخرى غير اللغة العربيّة"[٥].

فالشعر – إذًا– في منظور طه حسين لا يمثّل حياة العرب الجاهليّين ولا عقليتهم ولا ديانتهم ولا حضارتهم، بل لا يمثّل لغتهم؛ فهو موضوع منحول محمول على أصحابه حملا بعد ظهور الإسلام[٦]، والشّعر الجاهليّ لا يمثّل شيئًا ولا يُثبت شيئًا ولا يدلّ على شيء "ولا ينبغي أن يُتخذ

---

[1] حسين، طه، في الشعر الجاهلي، ص ٣٣.

[2] المرجع السابق، ص ٣١.

[3] المرجع السابق، ص ٣٢.

[4] المرجع السابق، ص ٣٥.

[5] حسين، طه، في الشعر الجاهلي، ص ٢٩.

[6] المرجع السابق، ص ٤١.

وسيلة إلى ما اتُّخذ إليه من علم بالقرآن والحديث"[١]؛ لأنه تُكلّف تكلفــًا وأخترع اختراعًا. فإذا لم يكن بدٌّ من الاستدلال بنصّ على نصّ فينبغي الاستدلال بالقرآن والحديث على عربيّة الشّعر المنسوب إلى الجاهليّين لا بهذا الشّعر على عربيّة القرآن والحديث[٢].

لقد أخضع طه حسين في بحثه القرآن كما أخضع الشّعر الجاهليّ لأداته المنهجيّة التي ترى في النّصّ الأدبيّ مرآة صادقة تمثل أو تصوّر الحياة التي يظهر النّصّ فيها دون أن يضع تمييزًا بين الخصائص الفارقة لكلّ من النّصّ الشّعريّ والنّص الدينيّ؛ إذ يساوي بينهما في الماهيّة والوظيفة.

ويلحظ القارئ المدقق فيما عُرِض من آراء طه حسين ومرجليوث حول صحة الشّعر الجاهليّ المرتبطة بمفهوم واحد هو: مفهوم "المرآة" الاختلافَ الشّديد بين الصّورتين اللتين رسمهما كلّ باحث للشّعر الجاهليّ مع اشتراكهما في المنهج النقديّ وفرضياته التي أشير إليها آنفًا، ففي حين يرفض مرجليوث الشّعر الجاهليّ جملة وتفصيلا؛ لأنه لا يمثل حياة البدو الرّحل ولا يصوّر ما كانوا عليه من جفوة وغِلظة؛ إذ يرسم هذا الشّعر للعرب الجاهليين صورة تُبرزهم متمدّنين متحضّرين، أو يأخذون بأسباب الحضارة والتمدّن، نجد طه حسين يرفض كذلك الشّعر الجاهليّ نفسه؛ لأنه لا يصوّر الحياة الجاهليّة على حقيقتها كما صوّرها القرآن الذي يُظهر هؤلاء الجاهليّين على قدر من الحضارة والرّقي وعلى اتّصال بالأمم المحيطة بجزيرة العرب، لاسيّما الفرس والرّوم، أمّا الشّعر الجاهليّ – في رأي طه حسين– فيرسم للعرب أنفسهم حياة مخالِفة لما هم عليه في الواقع؛ إذ يُبرزهم في صورة البدو الجُفاة الرّحل الّذين ليس لهم حظ من حضارة أو مدنيّة، ولا اتّصال بأسبابهما.

إنّ اختلاف صورة الشّعر الجاهليّ لدى كلّ من مرجليوث وطه حسين ليُوضّح ما ذهب إليه سارتر (Sartre) من أنّ العمل الأدبيّ – بمعزل عن القارئ– لا قيمة له فهو بقعٌ سوداء من الحبر تنتظر القارئ الّذي يمنحها المعنى[٣]. لقد قرأ مرجليوث وطه حسين الشّعر نفسه واستخلص كل منهما صورة مغايرة بل مناقضة للصورة التي استخلصها الآخر، وهاتان الصورتان اللتان استخلصهما هذان الباحثان من الشّعر الجاهليّ لا تمثلان الواقع المفترَض الّذي استمدّه مرجليوث من مرويّات التّاريخ الأدبيّ، وأخَذَهُ طه حسين عن القرآن، فكان هذا الواقع مخالفًا لما عثر عليه الباحثان في نصوص الشّعر الجاهليّ من صور لا تمتّ للعالم الخارجيّ بأيّ صلة؛ مما جعل

---

[1] المرجع السابق، ص ٩ – ١٠.

[2] المرجع السابق، ص ١٨٣.

[3] سارتر، جان بول، ما الأدب؟، ص ٢٥.

مرجليوث وطه حسين يرفضان تلك النّصوص جملة وتفصيلا؛ لأنّها لا تمثل العصر الذي ظهرت فيه.

إنّ شك طه حسين في الشّعر الجاهليّ ورفضه له ليس مردّه تأثره بآراء المستشرقين حسبُ – كما يذهب بعض الباحثين[١]– وإنما يرجع إلى ما افترضه من أنّ الأدب عامّة والشّعر خاصّة مرآة تعكس شخصية الأديب أو الشّاعر وعصره، ولإثبات هذا الفرض أخذ طه حسين يبحث ويجدّ في البحث عن صورة الحياة الجاهليّة والعصر الجاهليّ الّتي استوحاها من القرآن الكريم، فلمّا تعذر عليه إيجاد تلك الصّورة الّتي استلهمها من مصدر خارجيّ غير الشّعر، شكّ فيه شكًّا أدّى به إلى رفضه.

لقد أفرط طه حسين في توظيف مفهوم "المرآة" في دراسة الأدب عامّة والشّعر خاصّة، فجاءت نتائج أبحاثه معتمِدة اعتمادًا واضحًا على هذا المفهوم في تقويم الأعمال الأدبيّة ونقدها، لكنّه أدرك خطأ ذلك المفهوم وعدم جدواه في دراسته للمتنبي الّتي أراد منها أنّ يرسم للقارئ صورة للمتنبي وحياته من شعره ففشل في ذلك وأعلن فشله في آخر هذه الدّراسة، يقول: "إنّ شعر المتنبي لا يصوّر المتنبي وإنّ شعر الشّعراء لا يصوّر الشّعراء تصويرًا كاملا صادقــًا يمكّننا من أخذهم فيه أخذًا، مَهْمَا نبحث ومهما نجدّ في التحقيق"[٢].

ويرى طه حسين – على ما تقدم– أنّه من الخير أن نقتصد وألا نتشدّد في هذه النّظريّة التي تقول: إنّ الشّعر مرآة الشّاعر وإنّ الأدب مرآة الأديب فقد بات لا يطمئن إلى هذه النّظريّة ولا إلى نتائجها، ومع ذلك فطه حسين لا يشك في أنّ الشّعر مرآة لشيء، ولكنه لا يدري "أهذا الشّيء هو نفس الشّاعر أم هو شيء آخر غيره"[٣].

وإذا ما أخِذ بنظرة طه حسين الجديدة إلى الشّعر والأدب وتوظيفها في دراسة الشّعر الجاهليّ تسقط كلّ دواعي الشّكّ الّتي ساقها في دراسته "في الشّعر الجاهليّ" وهي المقدمات الّتي بنى عليها نتائج بحثه، وبعبارة أخرى لو أنّ طه حسين يرى في الشّعر الجاهليّ ما يراه في شعر المتنبي، بل ما يراه في كلّ شعر الشّعراء عامّة، وهو أنّ الشّعر ليس مرآة صادقة للشّاعر وعصره لمَا شكّ في صحة هذا الشّعر وفي نسبته إلى قائليه، ولا حكم عليه بأنّه لا يمثّل شيئًا ولا

---

[1] منهم يحيى الجبوري، انظر: مرجليوث، ديفيد صموئيل، أصول الشّعر العربي، تر: يحيى الجبوري، (١٩٩٤). بني غازي: قاريونس، ص ٣٠ – ٣١. مقدمة المترجم.

[2] حسين، طه، (١٩٨٦). مع المتنبي، ط١٣، القاهرة: دار المعارف، ص ٣٧٨ – ٣٧٩.

[3] المرجع السابق، ص ٣٧٩.

يدلّ على شيء ولما قال عنه: إنّه شعر "مقسّم بين السياسة والدّين ذهبت هذه بشطر منه وذهب هذا بالشّطر الآخر"[١].

إنّ النّزعة الموضوعيّة المنهجيّة التي أشير إليها عند الحديث عن جادامر قادت طه حسين إلى نوع من الوهم في الفهم والتفسير، ناتج عن رغبة الباحث الملحّة في اتخاذ صورة محايدة معزولة عن النّصّ موضوع الدّراسة، وما يربطها به من خبرة حميمة مباشرة؛ مما يجعل المنهج أدوات وأقنعة تحجب رؤية الباحث في النّصّ وتحدّ من حدسه النّقديّ [٢].

إعادة تشكيل أفق المرآة:

ويُقصد بإعادة تشكيل أفق المرآة رجوع مفهوم "المرآة" إلى جملة الدّراسات الّتي تناولت الشّعر الجاهليّ ولاسيما تلك الّتي تصدّت للرّد على طه حسين ومرجليوث ردًّا صريحًا أو ضمنيًا، محاولةً أن تعيد تشكيل أفق المرآة الّذي يصرّ أصحابه على القول بظهور شخصية الأديب وعصره في العمل الأدبيّ، ووفقًا لهذا المفهوم يغدو الشّعر الجاهليّ مرآة صادقة تُظهر شخصية الشّاعر الجاهليّ وعصره وكلّ ما يتصل بهذا العصر من حياة سياسيّة و اقتصاديّة واجتماعيّة ودينيّة... إلخ.

وأوّل من تصدّى لآراء مرجليوث المشكِّكَة في صحة الشّعر الجاهليّ المستشرق سير تشارلز ليال، الّذي يرفض ردّ الشّعر الجاهليّ وإنكاره لوجود بعض الرّوايات والأخبار الّتي قد يُفهم منها تضعيف بعض الرّواة، مثل: حمّاد وخلف وغيرهما، فهو يرى أنّ مثل هذه القصص والأخبار ينبغي أن تحفّز الباحث على البحث والتمحيص في هذا الشّعر مهتديًا بما تقدّمه الرّواية في ذلك الزّمن من أدلّة، ناظرًا إلى موضوع القصيدة وأسلوبها والصّفات الشّخصيّة المميِّزة؛ ليرى بعد ذلك هل فيها ما يوحي بأيّ وجه من زيادات دخيلة، أو تغيير في ترتيب الأبيات، أو أنّها موضوعة منحولة[٣].

ولا يُنكر ليال ما طرأ على قصائد الجاهليّة الطّوال من تغييرات وتحريفات ناجمة عن عدم تثبّت الذاكرة، ولكنّه لا يرى ذلك سببًا كافيًا لوصمها بالانتحال والاختلاق، فحين ندقق في هذه القصائد ذاتها نجد قدرًا من الشّخصيّة الذاتيّة يكفينا للقول إنّها في معظمها من نظم الشّعراء الّذين نُسبت إليهم، وما ينسحب على هذه القصائد الطّوال – في رأي ليال– يمكن قوله في المعلقات

---

[1] حسين، طه، في الشعر الجاهلي، ص ٨٩.

[2] توفيق، سعيد، هرمنوطيقا النص الأدبي بين هيدجر وجادامر، ص٩٠-٩١.

[3] الضبي، المفضل، المفضليات، تح: سير تشارلز ليال، ٢: ٢١. نقلا عن الأسد، ناصر. مصادر الشعر الجاهلي، ص ٣٧٢.

السّبـــع، فكلّ هذه القصائد تظهر فيها الشّخصيّـــة القويّة المتميّزة بـــوضوح، ونجد هذه الظّاهرة – أيضًا– في القصائد الثلاث التي للأعشى والنّابغة وعبيد، التي يعدّها بعض النّقاد القدماء من المعلقات فكلّ هؤلاء الشّعراء تركوا بصمتهم على شعرهم، ومن الإفراط في الخيال والمبالغة أن نظنّ أنّ معظم القصائد المنسوبة إلى شعراء الجاهليّة منحولة في عصر متأخّر، ومن تأليف أدباء عاشوا في ظروف مغايرة، وفي عالم شديد الاختلاف عن حياة البداوة في الصّحراء العربيّة[١] .

ويَعدّ دلاً فيدا (Giorgio Levi Della Vida) في دراسته "بلاد العرب قبل الإسلام" الشّعر الجاهليّ مصدرًا آخر من مصادر معرفتنا ببلاد العرب في العصور التي يسمّيها "العصور العربية الوسيطة"، فقد تطرّق دلا فيدا إلى مسألة الشّكّ في صحة الشّعر الجاهليّ وهو يرى أنّ هذه القضية قضية عسيرة دقيقة بحثها علماء كثيرون بالغ بعضهم في دعوى وضع الشّعر ونحله، ولكننا إذا ما دققنا في قراءة هذا الشّعر فسنتبيّن أنّ مجموع الرّوايات الشّعرية في جملتها صحيحة أصيلة، فقد صوّر شعراء العصر الجاهليّ جوانب معيّنة من حياة البداوة في ذلك العصر وأبرزوها في مُثل عليا ونماذج رفيعة.[٢]

وتصدّى الباحثون العرب – على اختلاف تخصصاتهم– للرّد على كتاب طه حسين "في الشّعر الجاهليّ" وقد ذكر محمد رجب البيومي[٣] جملة من هؤلاء الباحثين، وسيُشار إلى آرائهم ولاسيّما ما يتكأ منها على مفهوم "المرآة" الّذي شكّل الأصل الّذي استمدّت منه أغلب الرّدود مواقفها النقديّة، وإن اختلفت فيما بينها في الحجج الّتي ساقها كلّ باحث، وفي الأدلّة التي أتى بها لإثبات ما يدّعيه، ويلحظ القارئ أنّ اختلاف هذه المواقف النّقديّة راجع إلى مدى اقترابها أو ابتعادها من مفهوم "المرآة"، فإذا تمثّلت هذه الدّراسات ذلك المفهوم في ردودها على آراء طه حسين تمثّلا يجعل حضوره فيها قويًّا أو حظّها منه وافرًا، كانت مقدماتها وأدلّتها ونتائجها متشابهة، فهي كالدّراسة الواحدة، وكلما ابتعدت هذه الدّراسات عن مفهوم "المرآة" قليلا أو كثيرًا أخذت تتفرّد بما يتيح لها العقل من سوق المقدمات المنطقيّة، وجني النّتائج العقليّة، فتهمل النّصّ المدروس "الشّعر الجاهليّ" وتعتمد على العقل وأدلّته في دحض حجة الخصوم.

وأكثر ما أخذته هذه الدّراسات على كتاب طه حسين "في الشّعر الجاهليّ" استقراؤه النّاقص لمادّة بحثه، وهي نصوص الشّعر الجاهليّ الّتي سقط أكثرها من بحث المؤلّف، فأثّر ذلك في

---

[1] ديوان عبيد بن الأبرص، ص ٢١ – ٢٢. مقدمة ليال.

[2] Giorgio Levi Della Vida, (1944). Pre-Islamic Arabia, The Arab Heritage, New Jersy, 41 - 48. نقلا عن: الأسد، ناصر الدين، مصادر الشعر الجاهلي، ص ٣٧٦.

[3] بيومي، محمد رجب، (د.ت). موقف النقد الأدبي من الشعر الجاهلي، الرياض: جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، ص ١١ – ١٢. مقدمة المؤلف.

نتائج بحثه، يقول الرّافعيّ موضّحًا خطر هذه الآفة: "فعلى قدر ما يعجز المؤلف عن استيعاب المادّة يكون عجز فكره، ويدخل رأيه من الخلل والاضطراب والنّقص بمقدار ما عسى أن يكون في تلك الموادّ الّتي سقطت عنه من الإحكام والضّبط والزّيادة وغيرها من أسباب الرّأي، ولن يسلُم مؤرخ الأدب من ذلك ولن يكون لفكره نفاذ... إلا إذا أراح هذه العلّة بالاطّلاع والجمع والاستقصاء"[١].

وتأتي دراسة محمد لطفي جمعة "الشّهاب الرّاصد" الّتي خصصها للرّد على كتاب طه حسين "في الشّعر الجاهليّ" في مقدمة الأبحاث الّتي وظّفت المنهج التّاريخيّ في دراسة الشّعر الجاهليّ، والتي اتّخذت من مفهوم "المرآة" أداة منهجيّة لإثبات صحة الشّعر الجاهليّ، وإبطال دعوى طه حسين الّتي تقول بعدم تمثيل الشّعر الجاهليّ للحياة الجاهليّة، وعدم تصويره لنفوس قائليه.

يصرّح جمعة في بحثه بدلالة الشّعر الجاهليّ في جملته على نفوس ناظميه وحياتهم، ولو أُتيح لدراسة هذا الشّعر ناقدٌ مثل سانت بيف لأمكنه الوقوف على حقيقة الشّعراء الجاهليّين من قصائدهم. ويحاول الباحث أن يسلك في بحثه مسلك سانت بيف، ليبيّن للقارئ انفراد كلّ شاعر من هؤلاء الشّعراء بخواصّ خُلقيّة وعقليّة تُبرز شخصيته[٢].

ويرى جمعة أنّ الشّعر الجاهليّ صورة للحياة الجاهليّة: ولو لم يكن كذلك ما لبث متلقوه "مبهوتين مأخوذين بسحره؛ لأنّ خيال الشّاعر الجاهليّ امتلأ بما حوله ولم تتعدَ أفكاره الجوّ الّذي كان يعيش فيه، فكان إذا وصف أو شبّه انتحل التّشبيه والاستعارة ممّا يَسمع ويرى، وذكره في شعره على سذاجته لانطباعه في الشّعر على الإلهام والوحي الفطريّ، وهذه السّذاجة البريئة ظاهرة في نثرهم وشعرهم"[٣].

ويبالغ جمعة في ثقته بالشّعر الجاهليّ و قدرته على تمثيل حياة البداوة في العصر الّذي قِيل فيه، ويعزو سبب ذلك إلى أنّ الشّعراء الجاهليّين "يقولون الشّعر عن شعور حيّ ولا يتخذون إلى ما وراء مشهودهم ومعقولهم، فجاء شعرهم مثالا صادقـًا لبداوتهم وحضارتهم حتى لو اندثرت جميع أخبارهم وآثارهم، وما بقي إلا شيء من شعرهم، لتيسّر للباحث أن يستخرج منه وصفـًا كاملا لجميع أحوالهم... ويسري هذا الحكم على جميع شعراء الجاهليّة... فالشّعر العربيّ ينزع دائمًا إلى رسم الحقيقة رسمًا ناطقـًا"[٤].

---

[1] الرافعي، مصطفى صادق، (١٩٥٣). تحت راية القرآن: المعركة بين القديم والجديد، ط٣، القاهرة: مطبعة الاستقامة، ص ٢٢٠.

[2] جمعة، محمد لطفي، الشهاب الراصد، ص٤١.

[3] جمعة، محمد لطفي، الشهاب الراصد، ص ٤٤.

[4] المرجع السابق، ص ٣٩.

ويستطرد جمعة في سَوق ما يفترضه في طبيعة الشّعر عامّة والشّعر الجاهليّ خاصّة، فهو يرى ضرورة الاعتماد عليه في استخراج الصّورة الاجتماعيّة والأدبيّة والمدنيّة؛ لأنّ الشّعر – في رأيه– وحده يدّل على حياة الأمّة الّتي قِيل فيها، وصدر عنها، ويصف لنا أخلاقها وآدابها وقوميتها، وهو يمثّل الحياة العقليّة والدينيّة والوجدانيّة، والشّعر العربيّ هو الّذي يُظهر الواقع بجميع محاسنه ومساوئه؛ لأنّ مزيّة اللغة العربيّة بعد السهولة والإبانة أنّها أثمرت أحسن قطافها في العصر الجاهليّ، وكانت يومئذٍ أكثر موادَّ وأوفر أنواعًا"[1].

ثم ينتقل جمعة إلى الجانب التّطبيقيّ من كتابه، محاولا التماس الحياة الجاهليّة وشخصية الشّعراء في هذا الشّعر، وليدلّل على أنّ الشّاعر نَظَم في نفسه وفي عيشته، وانتقل من وصف الأفراد إلى وصف الجمهرة والجماعة ومثّل ضروب الحياة القوميّة وحركة العقل،[2] يذكر أبياتًا لطرفة تصوّر جانبًا من الحياة الجاهليّة، وتعكس معاناة الشّاعر وموقف قبيلته منه، كما تُبرز صبواته وإقباله على الحياة:

وما زالَ تَشْرابي الخُمُورَ ولَذّتِي ... وبَيعِي وَإنْفَاقِي طَرِيفي وَمُتْلَدِي

إلى أنْ تَحَامَتْنِي العَشِيرةُ كُلُّها ... وأُفرِدْتُ إفْرَادَ البَعِيرِ المُعَبَّدِ

رَأيتُ بَنِي غَبْرَاءَ لا يُنْكِرُونَنِي ... ولا أهْلُ هَذَاكَ الطِّرَافِ المُمَدَّدِ

ألا أيُّهَذَا الزَّاجِرِي أحْضُرَ الوَغَى ... وَأنْ أشْهَدَ اللّذاتِ هَلْ أنْتَ مُخْلِدِي

فإنْ كُنْتَ لا تَسْطِيعُ دَفْعَ مَنِيَّتِي ... فَدَعْنِي أُبَادِرْها بِمَا مَلَكَتْ يَدِي

فَلَولا ثَلاثٌ هُنَّ مِنْ حَاجَةِ الفَتَى ... وَجَدِّك لم أحْفَلْ مَتَى قَامَ عُوَّدِي

فَمِنْهُنَّ سَبْقِي العاذِلاتِ بِشَرْبَةٍ ... كُمَيْتٍ متَى ما تُعْلَ بالماءِ تُزْبِدِ

وَكَرِّي إذا نَادَى المُضَافُ مُحَنَّبًا ... كَسِيدِ الغَضَا نَبَّهْتَهُ المُتَوَرِّدِ

وَتَقْصِيرُ يَوْمِ الدَّجْنِ وَالدَّجْنُ مُعْجِبٌ ... بِبَهْكَنَةٍ تَحْتَ الخِبَاءِ المُمَدَّدِ[3]

ويشير إلى بيتي عروة بن الورد، وقد ضاقت حاله:

لعلَّ ارتيادي في البلادِ وبُغْيَتِي ... وشَدِّي حيازيمَ المطِيّة بالرَّحل ِ

سيدفُعني يومًا إلى رَبِّ هجمةٍ ... يُدافِع عنها بالعُقوق وبالبُخِل ِ[1]

---

[1] المرجع السابق، ص ٣٢.

[2] المرجع السابق، ص ٤٥ – ٤٨.

[3] الديوان، ص ٤٤ – ٤٧. الطريف: ما استحدث من المال، متلدي: ما كان قديمًا، تحامتني: باعدتني، المعبد: المذلل بالقطران، بني غبراء: يريد بهم الفقراء والمحتاجين، الطِّراف: قبّة من أدم تكون للأغنياء، عودي: النائحات عليّ عند موتي، المضاف: المُلجأ الذي أحاط به العدو، مُحنّبًا: الفرس في يديه انحناء، السِّيد: الذئب، الغضا: شجر،المتورد: الذي يطلب الورد، الدجن: إلباس الغيم السماء، البهكنة: التامة الخلق الحسنة، الممدد: المشدود بالأطناب.

ويذكر هجاء النّابغة الذبياني لعامر بن الطّفيل:

فــإن يــكُ عــامرٌ قد قال جَهْلا فــإنّ مــطيّــة الجهــلِ السَّــبابُ
فَــكُنْ كــأبيكَ أو كــأبي بــَــراءٍ تصــادفــك الحكومــةُ والصَّوابُ
فــلا يــذهبْ بــلبّك طــائشــاتٌ مــن الخيــلاءِ لــيس لــهنَّ بَابُ[٢]

وأورد بيتــًا لأبي ذؤيب الهذلي يصف فيه مصرع حمار الوحش:

فــأبَــدَّهنَّ حُــتــوفَهُــنَّ فَهاربٌ بــذمائِــهِ أو بَــارِكٌ مُتَــجَعْجِــعُ[٣]

ويذكر جمعة أبياتــًا لقريط بن أنيف أحد شعراء بلعنبر توضح إباء العربيّ الظّلم، ودور القبيلة في نُصرة أبنائها، يقول قريط وقد سُلبت إبله وتقاعس قومه عن نصرته:

لكنَّ قَومِي وإنْ كانوا ذَوي عَــدَدٍ لَيْسُوا مِنَ الشَّرِّ في شَيءٍ وإنْ هَانا
يَجْزونَ مِنْ ظُلمِ أهْلِ الظُّلمِ مَغفِرةً وَمِــنْ إساءةِ أهــلِ السُّوءِ إحْسَانا
كــأنَّ ربْــكَ لَمْ يَخْــلِقْ لِخَــشْيَتِهِ سِوَاهُمُ في جَميعِ النَّاسِ إنْــسانا
فَليــتَ لــِي بــهُم قومًا إذا رَكِبوا شَنوا الإغــارة فُرْسانــًا وَرُكْبَانا[٤]

وبعد أن هجا الشّاعر قبيلته وسخر منها راح يمدح بني مازن الّذين نصروه وآزروه في استرداد إبله، يقول:

لو كُنْتُ مِنْ مازنٍ لَمْ تَسْتَبِحْ إبــلِي بــنو اللَّقِيطَةِ مِــنْ ذهْلِ بنِ شَيْبَانا
إذًا لَقَــامَ بِنَصْرِي مَعْشَرٌ خُــشُــنٌ عِــنْدَ الحَفِيظَةِ إنْ ذو لــُوثةٍ لانــَــا
قــومٌ إذا الشَّرُّ أبْدَى نَاجِذَيْه لَهُــمْ طــارُوا إليــه زَرافــاتٍ وَوُحْــدَانَا
لا يَسألــون أخَــاهُمْ حِيــنْ يَنْدُبُهُم فِي النَّــائِباتِ على مــا قالَ بُــرْهَانا[٥]

ويتمثّل جمعة بمجموعة من الأبيات لشعراء جاهليّين، ليدلّل على تمثيل هذا الشّعر لمظاهر حياة عرب الجاهليّة في عاداتهم وتقاليدهم وأعرافهم، من مثل الطّلاق وزواج الولد من امرأة أبيه

---

[1] الديوان. تح: أسماء أبو بكر محمد، (١٩٩٢). ط١، بيروت: دار الكتب العلمية، ص ٩٠.

[2] الديوان، ص ٥٧.

[3] السكري، أبو سعيد الحسن بن الحسين (ت ٢٧٥ ه). شرح أشعار الهذليين، تح: عبد الستار أحمد فرّاج، مراجعة: محمود محمد شاكر، (١٩٦٥). القاهرة: مكتبة دار العروبة، ص ٢٤. أبدهن: قتلهن بددًا، بذمائه: ببقية نفسه، المتجعجع: الساقط المصروع اللاصق بالأرض. هذا البيت من قصيدة إسلامية لأبي ذؤيب لا جاهلية.

[4] أبو تمام، حبيب بن أوس الطائي (ت ٢٣١ ه). ديوان الحماسة، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، (١٩٥٥). مصر: مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح وأولاده، ١: ١٨.

[5] الديوان، ١: ١٩. لوثة: ضعف ولين.

وصفات الخيل وعنايتهم بها وتحريم الخمر عند طلب الثأر، واعتمادهم في التّأريخ على الحوادث المشهورة مثل عام الفيل وعام الختان، وغيرها[١].

وبعد أن فرغ جمعة من سَوق الأدلّة من الشّعر الجاهليّ والتعليق عليها؛ ليثبت أنّ هذا الشّعر يمثل الحياة الجاهليّة بما تفرزه من عادات وقيم وتقاليد وأعراف وغيرها من مظاهر الحياة المرتبطة بحياة البداوة، يتناول هذا الشّعر مستخرجًا شخصية بعض الشّعراء من شعرهم، فشعر لبيد – في رأيه– "صدًى لصوت نفسه وحوادث حياته كافتخاره بالتجسس لقومه على الأعداء وشهامته في الدّفاع عن الحقوق العامّة في مجلس القوم بالحيرة، حيث بعثت به عشيرته نائبًا"[٢] ينافح عنها.

أمّا عمرو بن كلثوم فشعره في معلقته "يدّل على أنّه جمع في شخصه فضائل الرّجولة الّتي مجّدها العرب، ورأسها الشّجاعة والإقدام والاعتماد على النّفس، ولا شكّ أنّ هذه الخصال المحمودة تقتضي المفاخرة، وما كانت المفاخرة الصّادقة إلا دليلا على الشّعور بالقوّة والتغنّي بها...وإنّ في شعره نسقــًا وسياقــًا يخالف بهما بقية الشّعراء"[٣].

وقد قدّم جمعة بين يدي القارئ جملة من الأدلّة الّتي لم يَذكر منها في هذا البحث سوى عدد قليل من الأبيات، ليوضح بها ما ذهب إليه من أنّ الشعر كان مرآة صادقة تعكس حياة الشعراء وعصرهم، فغاية بحثه إثبات "أنّ مرآة الحياة الجاهليّة تُلتمس في الشّعر والنثر الجاهليين؛ لأنّ العرب صوّروا في شعرهم عاداتهم وآدابهم وأخلاقهم ومحيطهم بما فيه من عناصر الطّبيعة والمخلوقات من أنعام ونبات وجماد، كما صوّرها المصريّون والآشوريّون واليونان والرّومان في قصورهم ومعابدهم ومقابرهم... فالباحث في شعر الجاهليّة يستخرج منه عادات العرب وآدابهم وأخلاقهم وسائر أحوالهم"[٤].

ولا يختلف محمد الخضر حسين في نقده كتاب طه حسين "في الشّعر الجاهليّ" كثيرًا عن نقد محمد لطفي جمعه، فقد قام بنقض الكتاب المذكور كلمةً كلمةً وعبارةً عبارةً؛ لِيُثبت أنّ الشّعر الجاهليّ مرآة صادقة للعصر الّذي قيل فيه هذا الشّعر وللحياة الّتي ظهر فيها. وقد أخذ محمد الخضر حسين على طه حسين أنّه لم يقرأ نصوص الشّعر الجاهليّ قراءة شاملة مدققة تمكّنه من استخلاص الصّورة الحقيقية لعرب الجاهليّة من الشّعر الجاهليّ، فزعم أنّ هذا الشّعر يُظهر هؤلاء الجاهليّين قومًا يتصفون بالجهل والغباوة والغلظة والخشونة، فَجَانَبَ بذلك الصّواب؛ لأنّ

---

[1] جمعة، محمد لطفي، الشهاب الراصد، ص ٧٢ – ٨٥.

[2] المرجع السابق، ص ٢٩٤.

[3] المرجع السابق، ص ٢٩٦.

[4] جمعة، محمد لطفي، الشهاب الراصد، ص ٧٢.

من يقرأ الشّعر الجاهليّ – في رأيه– وهو خالي الذهن مما قيل فيه يعجب من ذكاء قائليه وسعة خيالهم وإقصائهم النّظر في تأليف المعاني والتصرّف في فنون الكلام[١].

ولكي يدلّل حسين على ما يذهب إليه يذكر رأي جرجي زيدان في عرب الجاهليّة الّذي استشّفه من القراءة الفاحصة للأخبار والمرويّات التّاريخيّة، يقول زيدان: "قد يتبادر إلى الذهن أنّ أولئك البدو كانوا أهل بداوة وهمجيّة لبعدهم عن المدن وانقطاعهم للغزو والحرب، ولكن ممّا وصلنا من أخبارهم أنّهم كانوا كبار العقول: أهل ذكاء ونباهة واختبار وحنكة، وأكثر معارفهم من ثمار عقولهم، وهي تدلّ على صفاء أذهانهم وصدق نظرهم في الطّبيعة وأحوال الإنسان ممّا لا يقلّ عن نظر أعظم الفلاسفة"[٢].

ويُخَطّئ حسين صاحب كتاب "في الشعر الجاهلي" حين ذهب إلى أنّ الشّعر الجاهليّ يصوّر العرب أمّة معتزلة لا صلة لها بالعالم الخارجيّ وبالأمم المجاورة لها، فهو يرى أنّ من يدرس هذا الشّعر يجد فيه وفي الأخبار المتّصلة به ما يُحدّثه بأنّ من الشّعراء – وهم زعماء بعض القبائل– من كانوا يسافرون إلى الشّام واليمن، بل إلى فارس والرّوم، نجد ذلك في شعر امرئ القيس وعمرو بن كلثوم وأمية بن أبي الصّلت والأعشى[٣].

ويخلص حسين من بحثه إلى "أنّ من ينظر في هذا الشّعر الجاهليّ بشيء من التدبّر وينظر في حضارة القبائل الّتي عاش فيها هؤلاء الشّعراء بأيّ مرآة شاء، وعلى أيّ مطلع تسنّى له، لا يستطيع أن يُدرك تفاوتــًا بين هذا الشّعر وتلك الحضارة إلا إذا اشتدّ حرصه على أن يقول [مع طه حسين] إنّ هذا الشّعر ليس من الجاهليّة في شيء"[٤].

ويردّ محمد فريد وجدي على رأي طه حسين القائل إنّ الشّعر الجاهليّ لم يُبرز أخلاق الجاهليّين ولم يُبيِّن محاسنهم ونقائصهم كما صوّرها القرآن، بل هو يصوّر العرب جميعهم كرماء أجوادًا لا يعرفون البخل، فيوضّح أنّ القرآن يمثل حياة الجاهليّين من وجهة نقائصهم وسيئاتهم تمثيلا لا يدانيه فيه شعر ولا نثر، وليس للقرآن أن يجلوَ ما كان عليه العرب من صفات محمودة، وهو في مقام دعوتهم إلى دين جديد يطمح إلى تغيير نظامهم الاجتماعيّ إلى نظام آخر أفضل منه، ولا يمكن الاستغناء عن الشّعر الجاهليّ في كتابة تاريخ العرب الجاهليّين لأنّ القرآن وحده لا يكفي للقيام بذلك الأمر، ومادام الشّعر المنسوب لشعراء الجاهليّة –وفيه المختلّق والصحيح– قد أجمع على نسبة صفات من مثل الكرم والشّجاعة وإباء الضيم... إلخ إلى

---

[1] حسين، محمد الخضر، (د.ت). نقض كتاب الشعر الجاهلي، القاهرة: المكتبة الأزهرية للتراث، ص ٥١ – ٥٢.

[2] زيدان، جورجي، تاريخ آداب اللغة العربية،١: ٢٩.

[3] حسين، محمد الخضر، نقض كتاب في الشعر الجاهلي، ص ٧٥.

[4] حسين، محمد الخضر، نقض كتاب في الشعر الجاهلي، ص ١٢٥ – ١٢٦.

هؤلاء القوم فيمكن الاعتماد عليه في تكميل صياغة تاريخ عرب الجاهليّة، وإلا فنكون قد حكمنا بعدم إمكان الوصول إلى هذا التّاريخ على الإطلاق[١].

ويفنّد محمد الغمراوي[٢] رأي طه حسين السابق الّذي يذهب فيه إلى أنّ شعراء الجاهليّة لم يذكروا في أشعارهم صفة البخل، فقد جعل هذا الشّعر العرب جميعًا كرماء أجوادًا، فيردّ عليه من وجهين: أولهما: أنّ عرب الجاهليّة لو كانوا جميعهم أجوادًا ما تمادحوا بالجود ولا تذامّوا بالبخل، وثانيهما: ما قاله بعض شعراء الجاهليّة من أشعار تدلّ على وجود صفة البخل لدى بعض عرب الجاهليّة، فيتمثل ببيت عروة بن الورد:

إنـــي امـــرؤ عـــافى إنائيَ شِرْكةٌ وأنـــت امـــرؤُ عـــافى إنائكَ واحدُ[٣]

كما يشير إلى بيت المتلمّس:

وحبسُ المـــالِ أيـــسرُ مِـــنْ فَنَاهُ وضـــربٍ فـــي البـــلادِ بـــغيرِ زَادِ[٤]

ويخطّئ الغمراوي[٥] طه حسين فيما ذهب إليه من أنّ شعراء الجاهليّة لم يصفوا البحر في أشعارهم على أهميته، فقد كان العرب يصطنعونه في مرافقهم، في حين ذكره القرآن ومنَّ على العرب بأن سخّره لهم، فيذكر الغمراوي أبياتـــًا جاهليّة تشير إلى البحر، مثل بيت امرئ القيس:

وليلٍ كَمَوْجِ البحْرِ أرخَى سُدُولَـــهُ عـــليَّ بـــأنواع الهـــمُومِ لِـــيَبْتَلِي[٦]

وبيت عمرو بن كلثوم:

ملأنـــا البَّـــرَ حـــتى ضاقَ عنَّـــا كَـــذاكَ البـــحرُ نَـــمْلؤهُ سَـــفِيـــنَا[٧]

كما يذكر أبياتـــًا لبعض شعراء الساحل تصوّر النِياق بالسّفن، أو تشبّه رحلة الظّعائن برحلة السّفن الّتي تمخر عُباب الماء، من ذلك ما جاء في معلقة طرفة بن العبد من قوله:

عَـــدَوْلِيَّةٌ أوْ مِنْ سَفِينِ ابْنِ يَـــامِنٍ يَجُورُ بـــهَا المَلَّاحُ طَـــوْرًا وَيَهْتَدِي

يَشُقُّ حَبَـــابَ المـــاءِ حَيْزُومُها بِها كـــما قَسَمَ التُّـــربَ المُفـــايِلُ بـــاليدِ[٨]

---

[1] وجدي، محمد فريد، (١٩٢٦). نقد كتاب الشعر الجاهلي، ط١، مصر: مطبعة دائرة معارف القرن العشرين، ص ٣٢.

[2] الغمراوي، محمد أحمد، (١٩٢٩). النقد التحليلي لكتاب في الأدب الجاهلي، القاهرة: المكتبة السلفية، ص ١٥٨.

[3] الديوان، ص ٦١.

[4] الديوان، تح: حسن كامل الصيرفي، (١٩٧٠). مصر: مطابع الشركة المصرية للطباعة والنشر، ص ١٧٢.

[5] الغمراوي، محمد أحمد. النقد التحليلي لكتاب في الأدب الجاهلي، ص ١٦٠.

[6] الديوان، ص ١٨.

[7] الديوان، ص ١٠٨.

[8] الديوان، ص ٢٤. عَدَوْليّة: نسبة إلى قرية بالبحرين تسمى عَدَوْلى، يجور: يعدل بها مرة ويميل، حُباب الماء: أمواجه، حيزومها: صدرها، المفايل: الذي يلعب الفيال وهي لعبة للصبيان؛ إذ يجمعون ترابًا ويخبئون فيه خبيئـــًا.

ويتمثّل الغمراوي[1] بأبيات لابن الزّبَعرى مدلّلا بها على أنّ الشّعر الجاهليّ يمثّل الحياة الاقتصاديّة لعرب الجاهليّة واتّصالهم بالأمم الخارجيّة الّتي من حولهم، مخالفـًا في ذلك رأي طه حسين الّذي أشار الباحث إليه سابقـًا القائل: إنّ الشّعر الجاهليّ يصوّر العرب في عزلة ليس لهم أيّ صلة بالعالم الخارجيّ، يقول ابن الزبعرى:

ألهى قُصَيًّـا عن المجـدِ الأساطيرُ وَرِشْـوَةٌ مثل ما تُرشَى السَّفَاسِيـرُ

وأكْـلُها اللحمَ بَحْتـًا لا خَلِيطَ لـهُ وَقَوْلُها رَحَـلتْ عِـيرٌ مَضت عِيـرُ[2]

ولا يختلف عبد الحميد المسلوت كثيرًا عن الدّراسات الّتي سبقته إلى نقد طه حسين، فهو يؤكد أنّ الشّعر الجاهليّ أمعن في تصوير حياة الصّحراء ووحشها وليلها ومطرها، وأنوائها، فأتى في ذلك بالعجب العجاب، ومن يقرأ معلقة امرئ القيس أو طرفة أو لبيد أو النابغة يرى أنّ هذا الشّعر مثّل حياة الصّحراء والبادية تمثيلا واضحًا كما ذكر شعراؤه البحر والسّفن الّتي تمخر عُبابه بقدر ما أتيح لهم من علم وتكوّن لديهم من معارف[3].

أمّا فيما يتعلق بالرّد على رأي طه حسين القائل بعدم تمثيل الشّعر المنسوب إلى شعراء الجاهليّة للحياة الدينيّة كما صوّرها القرآن، فهذا الشّعر يكاد يخلو من العاطفة الدينيّة وطقوس العبادة، فقد انقسمت هذه الرّدود على طه حسين ثلاثة أقسام: الأوّل منها لا يرى من وظيفة الشّعر الجاهليّ خاصّة، والشّعر بوجه عامّ أن يصوّر الحياة الدّينيّة، فكما لم يصوّر شعر الفرزدق وجرير والرّاعي وغيرهم الحياة الدّينيّة الإسلاميّة كذلك لم يصوّر شعر الجاهليّين الحياة الدّينيّة في العصر الجاهليّ[4]. ويذهب أصحاب هذا القسم إلى أنّ القرآن حينما يذكر الحياة الدّينيّة لعرب الجاهليّة وما فيها من أصنام وأنصاب إنما يقارع أديانًا، فهو يذكرها ويصفها ويحتجّ عليها، وليس من وظيفة الشّعر الجاهليّ ولا طبيعته مقارعة الأديان، ولا الاحتجاج عليها، فتتّضح فيه العاطفة الدّينيّة القويّة[5].

ويوضّح المسلوت طبيعة الشّعر عامّة والشّعر الجاهليّ خاصّة الّتي تختلف كلّ الاختلاف عن طبيعة القرآن، يقول: "المعروف أنّ الشّعر هو تعبير عن خلجات الأنفس ونوازع القلوب وفيض الخاطر، وأنّه تصوير لِما يضطرب في الأحناء من شهوة عارمة أو رغبة متحكّمة أو

---

[1] الغمراوي، محمد أحمد، النقد التحليلي لكتاب في الأدب الجاهلي، ص ١٥٤ – ١٥٥.

[2] الجمحي، ابن سلام، طبقات فحول الشعر، ١: ٢٣٥–٢٣٦. السفاسير جمع سفسير، وهو السمسار الذي يدخل بين البائع والمشتري متوسطًا لإمضاء البيع، البحت: الخالص.

[3] المسلوت، عبد الحميد، نظرية الانتحال في الشعر الجاهلي، ص ١٣٠.

[4] الرافعي، مصطفى صادق، تحت راية القرآن، ص ١٥١ – ١٥٢.

[5] المرجع السابق، ص ١٥٢. وانظر المسلوت، عبد الحميد، نظرية الانتحال في الشعر الجاهلي، ص ١١٩.

متعة تُشتهى وتُرغب... ومن أجل ذلك نجد الشّعور الدّافق والعاطفة الجيّاشة تشتعل عند الشّاعر في الحرب والضّرب... أو الفخر والمدح أو الهجاء والقدح أو العشق والحب أو القلى والبغض، أمّا الحديث عن الدّين وتصوير العقائد والضّراعة للمعبود فقلَّ أنْ تجده إلا عند أمثال أميّة بن أبي الصّلت وغيره من القلائل الّذين تنطوي نفوسهم على سكينة وادعة وتعلّق بالخالق"[١].

ويُنكر المسلوت[٢] أن تكون ثمّة علاقة بين الشّعر والحياة الدّينيّة وما يتصل بها من عاطفة وشعور، فقد يُصوّر الشّعر صاحبه راضيًا مطمئنًّا وقد يصوّره غاضبًا ثائرًا، ويذكر المسلوت أبياتــًا لعمرو بن كلثوم الّتي قالها حين شعر بظلم الملك لقومه فأنشد في عنف وثورة:

أبـــا هنـــدٍ فـــلا تَـــعْجَلْ علَينـــا وأنـــظِرْنـــا نُـــخَبِّـــرْكَ اليـــقِينَـــا
بـــأنَّـــا نُـــوردُ الرَّايـــاتِ بـــيضًا ونُـــصدِرُهُـــنَّ حُـــمْرًا قـــد رَوِينا
وأيَّـــامٍ لنـــا غُـــرٍّ طِـــوَالٍ عَـــصَيْنا المَـــلْكَ فـــيها أنْ نَـــدينَا[٣]

ويذكر أيضًا قول عروة بن الورد:

إذا المرءُ لم يَبْعثْ سَوامًا ولم يُرَحْ عليه ولـــم تَـــعطِفْ عليه أقاربُـــهْ
فَللموتُ خيرٌ للفتى مـــــــن حياتهِ فقيرًا ومِـــنْ مولىً تَذُبُ عقاربُـــه
وسائلةٍ أينَ الرّحيلُ وسائـــــــــلٍ ومن يســـألُ الصُّعلوكَ أين مذاهبُه
فلا أتركُ الإخوانَ ما عشتُ للرَّدى كما أنـــّه لا يَتركُ الـــماءَ شـــاربُه[٤]

وأمّا القسم الثاني من هذه الدّراسات فيرى أنّ الشّعر الجاهليّ يمثّل الحياة الدّينيّة أصدق تمثيل، وأنّ من يقرأ كتاب الأصنام لابن الكلبي وغيره من الكتب يقع على أبيات ذات عاطفة دينيّة قويّة[٥] ولا يقتصر تمثيل الحياة الدّينيّة لعرب الجاهليّة على شعر المشركين وعَبَدة الأوثان حسبُ، بل يتجاوز ذلك إلى شعر اليهود والنّصارى وغيرهما، فشعر هؤلاء الشّعراء نشتمّ منه رائحة دينها[٦].

ويقترب محمد لطفي جمعة من مفهوم "المرآة" أكثر حين يبحث في مسألة مدى تمثيل الشّعر الجاهليّ للحياة الدّينيّة في العصر الجاهليّ؛ إذ يقدم مبحثــًا[٧] ذكر فيه أسماء أصنام عرب

---

[1] المسلوت، عبد الحميد، نظرية الانتحال في الشعر الجاهلي، ص ١١٩.

[2] المرجع السابق، ص ١٢٨.

[3] الديوان، ص ٧٣.

[4] الديوان، ص ٤٨. السوام: الماشية. لم يُرَح: لم تُرد إلى مراحها.

[5] حسين، محمد الخضر، نقض كتاب في الشعر الجاهلي، ص ٤٨.

[6] الغمراوي، محمد أحمد، النقد التحليلي لكتاب في الأدب الجاهلي، ص يز– يح. من مقدمة الأمير شكيب أرسلان.

[7] جمعة، محمد لطفي، الشهاب الراصد، ص ٨٥ – ٩٢.

الجاهليّة الّتي كانوا يعبدونها، وما ارتبط بها من عادات وطقوس كالاستقسام بالأزلام والحلف بالدّماء الجارية على وجه الأرض حول الصّنم، ثم تمثّل بأبيات قبسها من كتاب الأصنام لابن الكلبي وغيره من المصادر الجاهليّة الّتي تشير إلى أنّ شعراء الجاهليّة كان لهم شعر يمكن للباحث أن يستخلص منه صورة واضحة للحياة الدّينيّة في العصر الجاهليّ، من ذلك ما قاله شاعر جاهلي يذكر الصّنم ودّ:

حيـــاك ودٌّ فـــإنّـــا لا يَـــحلُّ لنـــا لَهوُ النّساءِ وإنّ الـــدِّينَ قد عَزَما[1]

وقول أحد عبّاد يغوث:

وســـارَ بنـــا يـــغوثُ إلـــى مُرادٍ فنـــاجَـــزْنَـــاهُمُ قَبْـــلَ الصَّبَـــاحِ[2]

وقول عبد العُزى بن وديعة المزنيّ يحلف بالصّنم مناة:

إنّـــي حَـــلفتُ يمينَ صِدقٍ بَـــرّةً بـــمِناةَ عنـــد محلِّ آلِ الخَـــزْرَجِ[3]

ومن ذلك قول عمرو بن الجُعَيْد في اللّات:

فإنّي وتَركِي وَصلَ كأسٍ كـــالذي تـــبرّأ مِـــنْ لاتٍ وكـــان يَـــدِينُها[4]

وقول المتلمّس في هجاء عمرو بن المنذر:

أطْـــرَدْتَـــنِي حَـــذَرَ الهـــجاءِ ولا الـــلاتِ والأنْـــصـــابِ لا تَـــئـــلُ[5]

وقول زيد بن عمرو بن نفيل وقد تألّه في الجاهليّة وترك عبادة الأصنام:

ولا هُبـــلا أزُورُ وكـــانَ ربًّـــا لنـــا فـــي الـــدَّهرِ إذ حِلمِي صغيرُ[6]

ويستمر محمد لطفي جمعة في سَوق أدلّته من الشّعر الجاهليّ، فيورد أبياتـــًا لامرئ القيس وطرفة وعنترة؛ لِيُثبت أنّ شعر هؤلاء الشّعراء تجلّت فيه العاطفة الدّينيّة القويّة بخلاف ما يدّعيه

---

[1] ابن الكلبي، هشام بن محمد بن السائب (ت ٢٠٤ هـ). كتاب الأصنام، تح: أحمد زكي، القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب، (١٩٢٤)، ص١٠.

[2] المصدر السابق، ص ١٠.

[3] المصدر السابق، ص ١٤.

[4] المصدر السابق، ص ١٦.

[5] الديوان، ص٤٢، وانظر كذلك: ابن الكلبي، محمد بن السائب، كتاب الأصنام، ص ١٦.

[6] ابن الكلبي، محمد بن السائب، كتاب الأصنام، ص ٢٢.

طه حسين من أنّ شعر هؤلاء الثلاثة خالٍ من هذه العاطفة التي تُبرز الحياة الدّينيّة في العصر الجاهليّ.

ويتفرّد كتاب محمد فريد وجدي "نقد كتاب الشّعر الجاهليّ" بالقسم الثالث من الدّراسات التي اختلفت حول قضية تمثيل الشّعر الجاهليّ للحياة الدّينيّة في العصر الجاهليّ، وهو لا يُنكِر قدرة هذا الشّعر على تمثيل الحياة في مختلف مظاهرها السياسيّة والاجتماعيّة والاقتصاديّة والدّينيّة، فذلك تفرضه طبيعة الأدب ووظيفته، ولكنه يُنكِر وجود هذه الحياة الدينيّة أصلا في العصر الجاهليّ؛ إذ كانت "وثنيتهم ساذجة مبهمة قليلة السّلطان على عقولهم لم تدفعهم لأيّ صناعة من الصّناعات التي يدفع إليها التديّن، ولولا أصنامٌ كانوا أقاموها في مكة يحجّون إليها في كلّ عام مرّة لساغ عدّهم من الأمم المجرّدة من العاطفة الدّينيّة"[١]. ويستشهد وجدي على ما يذهب إليه بحادثة أبرهة حين جاء بجيشه إلى مكة لهدم الكعبة فلم تنبرِ القبائل لحمايتها وحماية الآلهة التي حولها، وعلى رأس هذه القبائل قريش التي فرّت من ملاقاة جيش أبرهة بنسائها وأطفالها، معتصمةً بشعاب الجبال[٢].

وليُكمل نقاد هذه المرحلة التي أسميناها "إعادة تشكيل أفق المرآة" دراسة الشّعر الجاهليّ قدموا دراسة لغويّة تناولوا فيها البحث في أصل لغة الشّعر الجاهليّ وطبيعتها، للرّد على آراء طه حسين التي أشير إليها في الصّفحات السّابقة من هذا الفصل، والتي يؤكد فيها أنّ هذا الشّعر لا يمثل لغة العرب في العصر الجاهليّ ولا لهجاتهم، فقد قِيل هذا الشّعر بلغة واحدة هي لغة القرآن.

ولقد كان الرأي السائد لدى النّقاد المحدثين قبل نشر دراسة مرجليوث "أصول الشّعر العربيّ" وكتاب طه حسين "في الشّعر الجاهليّ" أنّ اللغة وألفاظها ما هي إلا صور ومعانٍ منزوعة من الواقع فهي متأثرة بهذا الواقع ومؤثرة فيه، وقد ردّ بعض الباحثين سبب ما نجده في الشّعر الجاهليّ من جفاء المعنى، وخشونة اللفظ، وضعف بعض الأساليب إلى تبدّل الحياة أو العصر الذي قِيل فيه هذا الشّعر، الأمر الذي أدّى إلى تغيّر حقائق ألفاظه مع مرور الزّمن، فقد يمنحها تقادم العهد "صورًا ومعانيَ معدومة...لا سبيل معه إلى تحقيق الوصف بالمشاهدة أو بالعادة والألفة ونحو ذلك، ومن ثمّ تتنزّل الألفاظ منزلة الغريب، ويغرق بعضها في الغرابة إذا انعدمت صورها الذهنيّة من المجتمع فتجري مجرى الألفاظ المُمَاتة"[٣].

---

[1] وجدي، محمد فريد، نقد كتاب الشعر الجاهلي، ص ٣٣.

[2] المرجع السابق، ص٣٣-٣٤.

[3] الرافعي، مصطفي، تاريخ آداب العرب، ٣:٢٥٧.

ويُفهم من هذا الرّأي أنّ اللغة عامّة ولغة الشّعر خاصّة لغة اجتماعيّة تستمدّ ألفاظها ومعانيها مما تواطأ عليه أفراد المجتمع، فكثيرًا ما تتغير صور الألفاظ ومعانيها بفعل الزّمن فتفقد بذلك صورها الذهنيّة وتغمض على المتلقي الّذي يأتي في عصر متأخّر عن العصر الّذي أستخدمت فيه تلك الألفاظ، فلا يفهمها. ويُذكّر هذا الرّأي بما أشير إليه من أدلّة المستشرق ليال[1] على صحة الشّعر الجاهليّ؛ إذ يجعل من غموض بعض ألفاظ هذا الشّعر على الرّواة والعلماء دليلا قويًّا على صحة نسبة هذا الشّعر إلى قائليه، فكثيرًا ما كانت تغمض هذه الألفاظ على الرّواة فيختلفون في تحديد معانيها؛ وبسبب ذلك ظهرت مصطلحات من مثل: الغريب، والوحشيّ، أو الحُوشيّ، وغيرها من مصطلحات تُبرز معاناة هؤلاء الرّواة والعلماء الذين جاؤوا في عصر متأخّر بعد ظهور الإسلام في فهم الشّعر الجاهليّ وتفسيره.

ويقدم محمد لطفي جمعة في ردّه على آراء طه حسين بحثــًا رصينًا تناول فيه أصل لغة الشّعر الجاهليّ وجذورها الّتي نشأت منها، وهو يرى أنّ طه حسين كان على خطأ حين افترض أنّ هناك لغة قحطانيّة وشعراء قحطانيّين ينتسبون إلى هذه اللغة "وأنّ الّذين اختلقوا بعض الشّعر الجاهليّ ونسبوه إلى شعراء من قحطان غفلوا عن هذه الحقيقة الشّديدة الخطورة وهي اختلاف اللغتين –لغة الشّعر المختلق واللغة القحطانيّة المزعومة– ولم ينتبهوا إليها ولا مرّة واحدة"[2]. وينفي جمعة وجود لغة قحطانيّة عاربة في عرف علم أصول اللغات[3]؛ لأنّ من الثابت أنّ اللغة الحميريّة الأصيلة قد اندثرت قبل ظهور الإسلام ولم يبقَ منها سوى ألفاظ قليلة قيّدها المؤرّخون وتخلّفت عنها لهجات عديدة كالمهريّة والشحريّة والحضرميّة وغيرها من اللهجات[4]. ويحدد الباحث تاريخ وجود اللغة العربيّة الفصحى فيذهب إلى أنّها بدأت في الوجود مع اللغة الحميريّة الجنوبيّة في آن واحد، أو بعدها بقليل، ويردّ تاريخ مولدها إلى القرن الأوّل قبل ميــلاد المسيح –عليه السلام– أي قبل ظهور الإسلام بسبعة قرون، وإذا كان نزوح قبائل الجنوب إلى الشّمال لم يبدأ إلا بعد سيل العرم الّذي لم يحدث إلا في القرن الأوّل من ميلاد المسيح، فإنّ اللغة العربيّة المحضة كانت – وقتذاك– في إبّان نشأتها ولم تبلغ أشدّها، وبين هذه الحقبة والعصر الّذي وصل إلينا فيه شعر جاهليّ على الأقل أربعة قرون وهي مدّة كافية لاندماج قبائل الجنوب في قبائل الشّمال[5].

---

[1] ديوان عبيد بن الأبرص، ص ٢٢، مقدمة ليال.

[2] جمعة، محمد لطفي، الشهاب الراصد، ص١٠٢.

[3] المرجع السابق، ص ١٣٣.

[4] جمعة، محمد لطفي، الشهاب الراصد، ص ١٣٤.

[5] المرجع السابق، ص ١٣٤.

ونتج عن هذا الاندماج بين قبائل الجنوب وقبائل الشّمال منذ أربعة قرون قبل ظهور الإسلام ذوبان لغة أهل الجنوب في لغة أهل الشّمال شيئًا فشيئًا حتى تولّدت بعد ذلك لغة هي لغة الشّعر الجاهليّ، ويكمن الخطأ الّذي وقع فيه طه حسين– في رأي جمعة– في أنه لم يحسب أيّ حساب لهذه المدّة الزّمنية الطّويلة الّتي فصلت بين نشأة اللغة الحميريّة والعربيّة، واندماج قبائل الجنوب في قبائل الشّمال بعد ذلك من جهة، وظهور الشّعر الجاهليّ من جهة أخرى، وهي مدّة تكفي لولادة لغة جديدة ناجمة عن ذوبان لغة الجنوب في لغة الشّمال، أو تلاقح اللغتين معًا[١].

وبناء على ذلك الرفض يُفند جمعة رأي طه حسين القائل: إنّ لغة الشّعر الجاهليّ لا تمثل لهجات القبائل العدنانيّة المختلفة، فالشّعر الجاهليّ – عند طه حسين– نُظم بلغة واحدة هي لغة القرآن أو لهجة قريش، فيقدم بين يدي القارئ طائفة من أبيات الشّعر الجاهليّ الّتي يظهر فيها أثر لهجات القبائل واضحًا[٢] من ذلك قول امرئ القيس بن حجر في معلقته:

تــقولُ وقــد مَــالَ الغبيطُ بنا معًا عَقَرْتَ بَعِيري يا امرأ القيسِ فانزلِ[٣]

والغبيط بلغة طيء مركب من مراكب النّساء[٤].

وقول زيد بن مهلهل بن يزيد الطائي الملقب بزيد الخيل:

إنّي أرى في عامر ذو تَرَون[٥]

فذو هذه لغة في (الذي) أو لهجة ظاهرة خاصة بطيء،

وقول النّابغة:

بقيــةُ قِــدْرٍ من ثُــورٍ ثُــورِثْــتْ لآل الجُــلاح كــابرًا بــعد كابرِ[٦]

فلم يوجد لفظ كابر في معنى كبير إلا في هذا الموضع، وقد بيّن بذكر لفظ (بعد) أنّ (عن) في قوله كابر عن كابر بمعنى بعد.

وقول الشاعر:

خالي عُويفٌ وأبو عَلَجٍّ

المطعمان اللحمَ بالعشجِّ[٧]

---

[1] المرجع السابق، ص ١٣٥.

[2] المرجع السابق، ص ١٥٤ – ١٥٧.

[3] الديوان، ص١١.

[4] وقيل الهودج بعينه.

[5] الديوان، صنعة: نوري حمودي القيسي، (د.ت). النجف الأشرف: مكتبة النعمان، ص ١٠٧.

[6] الديوان، ص١١٣.

[7] ابن جني، أبو الفتح عثمان، (ت ٣٩٢ هـ). سر صناعة الإعراب، تح: محمد حسن محمد حسن إسماعيل، وأحمد رشدي شحاته عامر، (٢٠٠٠). ط١، بيروت: دار الكتب العلمية، ١: ١٨٧.

أي (أبو علي) و(العشي)، أبدلت الياء جيمًا في لغة فقيم دارم.

ويتفق محمد الخضر حسين مع مرجليوث وطه حسين فيما أثبتته الآثار المخطوطة والمنقوشة من أنّ لغة حِمير تختلف عن لغة عدنان، فقد كانت اللغة الحميريّة الجنوبيّة لغة أجنبية عن لغة أهل الشّمال العدنانيّة، كما يتفق معهما في أنّ هاتين اللغتين اشتدّ الاتّصال بينهما بعد ظهور الإسلام، وأصبحتا كاللغة الواحدة، ولكنّ محمد الخضر يختلف مع مرجليوث وطه حسين في حال هاتين اللغتين قبل ظهور الإسلام بعشرات السّنين، ففي حين يرى الأخيران أنه لا يوجد أيّ اتّصال أو تفاعل بين اللغة العدنانيّة واللغة القحطانيّة قبل أن يأتي القرآن فيوحّد بينهما ويجمع العرب على لغة واحدة هي لغة قريش، يذهب محمد الخضر حسين إلى أنّ الاختلاف بين اللغتين قد خفّ لذلك العهد وزال منه جانب من الفوارق ولم تبقَ القحطانيّة من العدنانيّة بمكان بعيد، والّذي جعل محمد الخضر يعتقد بهذه النظريّة أنّ قبول اللغة القحطانيّة الاتحادَ مع اللغة العدنانيّة بعد ظهور الإسلام لا يكون إلا عن تقارب هيئتهما وتشابههما لأنْ يكونا لغة واحدة، فإنّ الانقلاب من لغة إلى أخرى تخالفها في مفرداتها وقواعد نحوها وصرفها ليس بالأمر الميسور حتّى يمكن حصوله في عشرات قليلة من السّنين[١].

ويُجري محمد الخضر حسين هذه النظريّة على شعر المعلقات فيجد فيه معلقة لشاعر كِندي ومعلقات لشعراء من ربيعة، ولكنه لا يشعر فيها بشيء يشبه أن يكون اختلافــًا في اللهجة أو تباعدًا في اللغة، ويُرجع ذلك إلى سببين رئيسيين: أولهما: أنّ الاختلاف في أصله أصبح في الحقبة التي ظهر فيها الشّعر الجاهليّ يسيرًا. وثانيهما: وجود لغة أفصح من اللهجات الأخرى حرص جميع هؤلاء الشّعراء على النّظم بها، فتقارب الشّعراء في اللهجة جاء – كما يرى محمد الخضر– من "جهة محاكاتهم بالشّعر أفصح لهجة وأشهرها بين القبائل، وهي لغة قريش"[٢].

ويردّ محمد الخضر على رأي طه حسين القائل: إنّ الشّعر الجاهليّ لا يمثّل لهجات القبائل العدنانيّة نفسها؛ إذ نظم هؤلاء الشّعراء على اختلاف قبائلهم الشّعر بلهجة قريش، فيرى أنّ الاختلاف بين لهجات القبائل لا يُخرجها عن أن تُعدّ لسانًا واحدًا وأن يكون هذا اللسان ذا قوانين تجري في هذه اللهجات بأسرها فتختلف لهجات القبائل "في معاني بعض الكلمات، أو بتغاير بعض حروفها، أو هيئتها من حركة وسكون، أو صفتها كالإمالة والتّفخيم، أو بقلبها، أو بالزّيادة

---

[1] حسين، محمد الخضر، نقض كتاب في الشعر الجاهلي، ص٧٠ – ٧١.

[2] حسين، محمد الخضر، نقض كتاب في الشعر الجاهلي، ص٩٣.

فيها، أو النّقص منها، وتختلف في حروف معدودة بالإعراب والبناء، وبإعمال بعض الحركات وإهمالها"[١].

ويرى محمد الخضر أنّ طه حسين كان مخطئًا حين ظنّ أنّ اختلاف لهجات بعض القبائل يقتضي أوزانــًا غير الأوزان الّتي استنبطها الخليل بن أحمد، فإذا كانت اللهجات قد استعصت على النّسق القرآني- وهو ليس مقيّدًا بأوزان وقوافٍ- فكيف أذعنت تلك اللهجات للشّعر الجاهليّ، وهو مقيد بتلك الأوزان والقوافي، ويذهب إلى أنّ طه حسين لم يدرك أنّ الفوراق الّتي ذكرها في القراءات القرآنيّة هي مما تحتملها أوزان الخليل.[٢] ويدلّل على ما يذهب إليه بوجود آثار اختلاف لهجات القبائل في الشّعر الجاهليّ – وهو ما غاب عن طه حسين- من ذلك ما يُعرف بالألفاظ المترادفة والمشتركة وذات الوجوه المتعددة، وهي كلّها من تأثير اختلاف القبائل ولهجاتها، وقد قبلت هذه الظّواهر اللغوية أوزان الشّعر كلّها دون أن تضطرب هذه القوالب الموسيقيّة وتختلّ[٣].

ويقدم محمد أحمد الغمراوي في كتابه الّذي يردّ فيه على آراء طه حسين في عدم صحة الشّعر الجاهليّ بحثــًا لغويًا مستفيضًا في أصل لغة الشّعر الجاهليّ، وهو لا يختلف كثيرًا عمّا جاء به من سبقه من نقاد هذا الأفق الّذين تصدّوا للرّدّ على طه حسين، فهو يرى أنّ الخطأ المنهجيّ الذي أوقع طه حسين نفسه فيه عند بحثه في لغة الشّعر الجاهليّ، هو أنّه أراد أن يلتمس شبهًا بين لغة هذا الشّعر الّذي يُنسب – في زعمه- إلى الجاهليّة ولغة النقوش الحميريّة القديمة التي اكتشفها علماء الآثار في جنوب جزيرة العرب، فلم يضع في حسبانه الفارق الزّمني الكبير الذي يفصل بين اللغتين، ففي حين يُقدّر بعض الرّواة عمر الشّعر الجاهليّ بقرن ونصف أو قرنين من الزّمان قبل ظهور الإسلام على الأكثر، نجد لغة النّقوش الأثريّة الّتي لا يجد طه حسين بينها وبين لغة الشّعر الجاهليّ أيّ شبه تمتدّ إلى زمن سحيق قبل ظهور الإسلام، ويسأل الغمراوي متعجبًا عن الفائدة التي يجنيها الباحث من تنقيبه عن أوجه شبه بين لغتين: إحداهما

---

[1] المرجع السابق، ص ٩٩.

[2] المرجع السابق، ص ١١١ – ١١٢.

[3] المرجع السابق، ص ١٠٥. ويقول محمد الخضري مؤيدًا ما ذهب إليه محمد الخضر حسين: "لا ندري كيف يظهر في الشّعر تباين اللهجات، فإن اللهجة... إنما هي ما يرجع إلى الأداء والشيء الواحد قد يؤدّى بلهجات مختلفة وهو هو في حركاته وسكناته كما اختلف الأداء في القرآن نفسه والقرآن هو هو" الخضري، محمد، محاضرات في بيان الأخطاء العلمية والتاريخية التي اشتمل عليها كتاب في الشعر الجاهلي، ص ١٥.

يرجع تاريخها إلى عهد قريب يمكن للمؤرّخين أنّ يدرسوه ويتحققوا منه، والأخرى يعود عصرها إلى عهد قديم جدًا لا يكاد يلمُّ به التاريخ[١].

ويرى الغمراوي أنّ علماء الشّعر القدماء ورواته كانوا يعلمون أنّ اللغة العربيّة والحميريّة لغة واحدة من جهة الأصل والتّطوّر، وأنّهما لغتان مختلفتان من جهة الفهم، وأنّ أبا عمرو بن العلاء كان أحد هؤلاء العلماء الذين كانوا يعرفون هذه الصّلة من ناحيتيهما، وقد حرّف طه حسين قوله فصار بعد التحريف يدّل على ناحية الاختلاف والمغايرة دون الاتّفاق والاتّحاد فقد نقل عنه قوله: "ما لسان حمير بلساننا ولا لغتهم بلغتنا"، ولم يكن قول أبي عمرو بن العلاء كما نقل طه حسين، فقد رواه ابن سلام في طبقاته على لسان أبي عمرو بن العلاء هكذا: "ما لسان حمير وأقاصي اليمن بلساننا ولا عربيتهم بعربيتنا"، فالناحيتان متمثّلتان في قول أبي عمرو بن العلاء: "ولا عربيتهم بعربيتنا"؛ إذ يتجلّى الاتّحاد في الأصل والاختلاف من حيث الفهم[٢]. وليدلّل الغمراوي على ذلك الرّأي ساق أمثلة من الألفاظ الحميريّة وأخرى من العربيّة، وخرج بنتيجة مُفادها: أنّ اللغة العربيّة طور متأخّر عن اللغة الحميريّة[٣].

وبعد أن أثبت الغمراوي للقارئ أنّ اللغة العربيّة في العصر الجاهليّ طور متأخّر عن اللغة الحميريّة القديمة، وأنّهما في الأصل لغة واحدة أخذ يبحث في لهجات القبائل الشّماليّة، فوجد أنّ القبائل العدنانيّة متّحدة في الأصل والقطر، وأنّها متجاورة في الدّار، ومختلطة بسبب هذا التّجاور في الكثير من مواسم الجاهليّة وأسواقها، وفي غير تلك المواسم كالحروب الّتي تقتضي تحالف القبائل بعضها مع بعض مما أدّى إلى إبقاء لغتهم "واحدة كما كانت؛ إذ وحدة اللغة بينهم هي الأصل في قول القدماء على الأقل، وليس في العلم أو التّاريخ ما ينفيها أو يضعّفها"[٤]، فجميع هذه اللّهجات متّحدة في الأصل ولا يعدو الاختلاف بينها اختلافــًا في الجزئيات لا يُخرجها عن كونها لغة واحدة[٥].

ويذهب الغمراوي بعد هذا البحث المستفيض في لغة الشّعر الجاهليّ إلى أنّ الاختلاط بين القبائل العدنانيّة في الظّروف المختلفة على امتداد العصور الطّويلة قرّب بين لغاتها شيئًا فشيئًا

---

[1] الغمراوي، محمد أحمد، النقد التحليلي لكتاب في الأدب الجاهلي، ص ١٦٩ – ١٧٠.

[2] المرجع السابق، ص ١٨٠.

[3] المرجع السابق، ص ١٨٤ – ١٨٧.

[4] المرجع السابق، ص ١٩٥.

[5] الغمراوي، محمد أحمد، النقد التحليلي لكتاب في الأدب الجاهلي، ص ٢٠٦.

حتّى نشأ عنها بطول الزّمن لغة واحدة في الأدب ذات لهجات متعددة في الكلام، اتّخذتها قريش من غير أن تشعر كما اتّخذتها غيرها من القبائل[١].

وينكر عبد الحميد المسلوت على طه حسين رفضه الشّعر الجاهليّ مع اعترافه بوجود حياة جاهليّة، فهو يرى في الشّعر الّذي قيل في هجو الرّسول ومحاربة دعوته، والشّعر الّذي ناصر الرّسول ونافح عن دعوته دليلا دامغًا على وجود شعر جاهليّ؛ إذ ليس من المعقول أنّ نقرأ شعرًا بهذه القوّة والمتانة والنّضج في زمن ظهور الدّعوة دون أن تكون له أصول يستمدّ منها وجوده[٢].

ويذهب المسلوت إلى ما ذهب إليه بروكلمان من أنّ ثمّة لغة أدبيّة مشتركة قريبة من لغة القرآن، كان العرب جميعًا ينظمون بها أشعارهم ويؤلّفون بها خطبهم مع اختلاف لهجاتهم المحليّة القبليّة، ولولا هذه اللغة الأدبيّة المشترَكة ما فهم عرب القبائل دعوة الإسلام وتأثروا بها واعتنقوها ودافعوا عنها فمن غير المعقول أن "ينزل القرآن بهذه اللهجة المعروفة ولهجات العرب تخالفها ومنطقهم يغاير منطقها. كيف يمكن أن يفهموه ويستجيبوا لدعوته"[٣].

أمّا الدّراسات الّتي رسّخت مفهوم "المرآة" دون أن تدخل في سجال نقديّ مع كتاب الدّكتور طه حسين في الشّعر الجاهليّ فكثيرة ونخص بالذكر منها دراستين، أولاهما: دراسة أحمد محمد الحوفي "الحياة العربيّة من الشّعر الجاهليّ". وقد أراد الحوفي من دراسته أن يثبت صحة الشّعر الجاهليّ – إلا ما نبّه العلماء الثقات على وضعه ونحله– من طريق غير الدّفاع عن أصالة الشّعر الجاهليّ وصحته، بل من قراءة هذا الشّعر في مصادره الأصيلة وإثبات أنّ "الأدب مرآة الأمة ومجتلى عواطفها ومعرض أخلاقها ومظهر معتقداتها وعاداتها، والمعبّر عن مُثلها وآمالها والمتحدّث عن صلة الأفراد والجماعات بعضهم ببعض، وعن صلة الأمّة بغيرها... فالأدب سجل الأمّة وترجمانها"[٤]. والشّعر الجاهليّ وثيق الصلة بحياة العرب ما جلّ منها وما صغر، فهو "جداول ورواضع نابعة من هذه الحياة... فلو أنّه كان شعرًا مصطنعًا لناقض حياة العرب في كثير أو قليل مهما تكن براعة واضعيه وناحليه، ومهما تكن خبرتهم بنُظم الحياة العربيّة؛ لأنّ طبائعهم لا بدّ أن تغلبهم، ولأنّهم لا يستطيعون أن ينسلخوا من بيئتهم انسلاخًا يجعل منهم [كذا] عربًا خُلصًا وهم يحيون في الحواضر في القرن الثاني والثالث"[٥].

---

[1] المرجع السابق، ص ٢٠٦.

[2] المسلوت، عبد الحميد، نظرية الانتحال في الشعر الجاهلي، ص ١٣٦.

[3] المرجع السابق، ص ١٥١، وانظر، بروكلمان، كارل، تاريخ الأدب العربي، ١ :٤٢.

[4] الحوفي، أحمد محمد، (١٩٦٢). الحياة العربية من الشعر الجاهلي، ط٤، القاهرة: مكتبة نهضة مصر ومطبعتها، ص ٣، المقدمة.

[5] الحوفي، أحمد محمد، الحياة العربية من الشعر الجاهلي، ص ٣–٤ المقدمة.

وقصد الحوفي من دراسته هذه إلى شيء آخر هو أن يجلو الحياة العربيّة في صورها المتنوعة جلاء لا يعتمد على التّاريخ وحده، وإنّما يستند إلى الشّعر الّذي صوّر هذه الحياة فأحسن تصويرها، ولا يُنكر الحوفي أنّ هذا الشّعر كان عرضة لأن يتطرق إليه الكذب والمبالغة ولكنّهما يتطرقان أيضًا إلى التّاريخ المدوّن والآثار المنقوشة؛ لأنّ التّاريخ تسجيل فرد أو أفراد، فهو عرضة لأن يتأثر بالرّواية المنقولة –وقد تكون مدخولة– وأن يميل مع الهوى والعاطفة، ولكنّ الشّعر تسجيل آلاف من قبائل شتّى في زمن طويل، ففيه مجال أوسع لمعرفة الحقيقة من سجلات متنوّعة، خلّفها شعراء عبّروا عن عواطفهم صادقين وصوّروا حياتهم العامّة غير كاذبين، وإذا كان في شعرهم ألوان من الخيال تضخّم الواقع فإنّ من مميزات الأدب في العالم كلّه التخييل والتجميل الّذي لا يخلو من تهويل، على أنّ الشّعر أدقّ تصويرًا للحياة؛ لأنّه يتناول ما يهمله التّاريخ[١] .

وقد قسّم المؤلّف بحثه خمسة أبواب اشتمل الباب الأول[٢] على بحوث تمهيدية تحدّث فيها عن الأدب وتطوره في العصور الأدبيّة المختلفة، وعن اللغة العربية واللهجات وصلات العرب التّجاريّة في الجاهليّة وأثر هذه الصّلات في اللغة واتّصال العرب بغيرهم من الأمم، كما تطرق إلى أوّليّة الشعر العربيّ ونشأة الوزن والقافية فيه، وأفرد بحثــًا تناول فيه المعلقات من حيث تعريفها وعددها وأصحابها، وناقش خبر تعليقها.

وتناول الحوفي في الباب الثاني[٣] الحياة الاجتماعيّة من الشّعر الجاهليّ، متتبّعًا الصّور الاجتماعيّة التي يمثلها هذا الشّعر من مثل الصّلات الأسريّة والزّواج والطّلاق وتعدد الزّوجات، وظاهرة وأد البنات. كما استقرأ الشّعر الجاهليّ في تصويره للصّلات القبليّة التي تقوم على أساس الحرب والسّلب والغارة، وما يستتبع ذلك من ذكر أدوات الحرب والقتال لدى عرب الجاهليّة، وما ينجم عن هذه الحروب من أسر وسبي أو صلح وسلم، أو ثأر أو حلف، ثم تحدّث عن الصّعلكة والصّعاليك في العصر الجاهليّ، مبيّنًا المعنى اللغوي للصّعلكة ونشأتها وأخلاق الصّعاليك ومذهبهم في الحياة وخصائص أدبهم.

ووقف الحوفي في الباب الثالث[٤] على الحياة الخُلقيّة كما تتضح في الشّعر الجاهليّ، فذكر أشعارًا تصوّر الكرم والبخل والشّجاعة والعفة والمجون وغيرها من الصّفات الخُلقيّة.

---

[1] المرجع السابق، ص ٣ – ٤، المقدمة.

[2] المرجع السابق، ص ١٠ – ٢١٢.

[3] المرجع السابق، ص ٢١٤ – ٣٠٦.

[4] الحوفي، أحمد محمد، الحياة العربية من الشعر الجاهلي، ص ٣٠٨ – ٣٦٨.

وخصص المؤلف الباب الرّابع[1] لدراسة الحياة الدّينيّة من الشّعر الجاهليّ محاولا أن يثبت أنّ ما بقي من الشّعر الجاهليّ يمثّل الحياة الدّينيّة أصدق تمثيل، ولاسيّما ما وصل إلينا من شعر أمية بن أبي الصّلت وكتاب الأصنام لابن الكلبي، وسيرة ابن هشام وكتاب الأغاني وغيرها من المصادر، ويشير الحوفي إلى تعدد الآلهة والأصنام مستعرضًا بعض أسماء أصنامهم الّتي وردت في أشعارهم للقسم بها أو الاستقسام عندها أو ذكرها ذكرًا عارضًا. وذكر الحوفي مظاهر التوحيد في الشّعر الجاهليّ الّتي تبرز بوضوح في شعر أمية بن أبي الصّلت، وعدي بن زيد وغيرهما من الشّعراء الجاهليّين. ويرى الحوفي أنّ التّوحيد في الشّعر الجاهليّ يرجع بعضه إلى بقايا الدّين الحنيف لسيدنا إبراهيم (عليه السلام).

ويستشف الحوفي في الباب الخامس[2] عادات الجاهليّين ومعتقداتهم من أشعارهم مبينًا صلة الشّعر الجاهليّ ببعض العادات كالخمر والميسر، وما يتصل بهما، وصلته بكثير من المعتقدات المؤسّسَة على الوهم والخرافة من مثل: شياطين الشّعراء وأقاصيصهم، والزجر والعيافة، وعقر الإبل على القبور والهامة والصدى وغيرها من المعتقدات السائدة في العصر الجاهليّ.

أمّا ثاني هاتين الدّراستين فدراسة بدوي طبانة الّتي قصرها صاحبها على دراسة المعلقات، وكلّ ما يتصل بها من تسمياتها، وخبر تعليقها وحياة شعرائها، والفن الشّعري الّذي اتّبعه هؤلاء الشّعراء. وقد انطلق طبانة في دراسته من فرضيات المنهج التّاريخيّ ولاسيّما ما أطلق عليه مفهوم "المرآة" فقد كان هذا المفهوم أهمّ موجّه صدرت عنه دراسته. ويرى بدوي طبانة وفق هذا المفهوم: "أنّ الشعر الجاهلي – وهو أبرز فنون الأدب العربيّ– يعدّ أهمّ مصدر يستمدّ الباحثون منه تاريخ هذه الأمّة وحضارتها"[3]، وأنّ المعلقات – وهي النموذج الأعلى لهذا الشّعر– قد عبّرت تعبيرًا صادقــًا عن أماني النّفس الإنسانيّة وعواطفها وانفعالاتها، وكانت أصدق صورة للمجتمع الّذي عبّرت عنه بشعر قويّ رائع، كما كانت مجتمعًا لألفاظ اللغة العربيّة وأساليب التعبير بها[4].

ويُعدّ الفصل الثالث أهمّ فصول هذه الدّراسة؛ إذ يظهر فيه بوضوح توظيف طبانة مفهوم "المرآة"؛ فقد درس في هذا الفصل المجتمع العربيّ والحياة العربيّة في مختلف مظاهرها، كما صوّرتها المعلقات، وفي هذا الفصل ذكر ما ورد في هذه المعلقات من أسماء مواضع وأحياء قبائل ومنازل أحبّة، وما جاء فيها من أسماء جبال، ورياح وسحاب ومياه ونبات وحيوان وأيّام

---

[1] المرجع السابق، ص ٣٧٠ – ٤٣١.

[2] المرجع السابق، ص ٤٣٤ – ٥١٠.

[3] طبانة، بدوي، (١٩٧٤). معلقات العرب: دراسة نقدية تاريخية في عيون الشعر الجاهلي، ط٣. مصر: مكتبة الأنجلو المصرية، ص٤.

[4] طبانة، بدوي، معلقات العرب: دراسة نقدية تاريخية في عيون الشعر الجاهلي، ص ٥.

العرب وحياة الحرب والسّلم وأدوات القتال، ومنزلة المرأة عند الجاهليّين ومظاهر الحضارة في الحياة الجاهليّة. وقد استخرج طبانة كلّ ذلك من نصوص المعلقات نفسها دون أن يرجع إلى مصدر آخر سواها[١].

ويخلص طبانة إلى أنّ قارئ المعلقات يستطيع أن يتّخذ من مجموعها صورة كاملة للشّعر العربيّ في أقدم عصوره وهي الصّورة التي "انتهت إليها محاولات الشّعراء واطمأنّت إليها أذواقهم الفنيّة وأقرّهم عليها الذوق الأدبيّ العامّ"[٢]. ويستطيع القارئ كذلك أن:"يجد في تلك القصائد ما يعينه على تبيّن معالم البيئة الجاهليّة الّتي عاش فيها أولئك الشّعراء والتعرّف إلى [كذا] طبيعة العرب وميولهم وتقاليدهم، وما كانوا يزاولون في تلك البيئة في ذلك العهد البعيد"[٣]. وصوّرت المعلقات الجنس العربيّ الّذي يسكن الجزيرة العربيّة قبل الإسلام تصويرًا يتّسم بالصدق والصّراحة والحرّيّة، وهي الصّفات الّتي كان أولئك العرب يحرصون عليها في حياتهم الخاصّة والعامّة الّتي كانوا يتصلون بها بالأمم والقبائل أو الأمم الغريبة عنهم، وأظهرت المعلقات العرب على وفاق مع الطبيعة؛ إذ وصف شعرهم هذه الطّبيعة وكلّ ما يتصل بها من أسباب الرّغد ومظاهر الخشونة والشّظف، ولذلك كان أخص ما يوصف به شعر المعلقات هو الصّدق[٤].

****

قصَدَ الباحث في الصّفحات السّابقة من هذا الفصل الوقوفَ على تشكّلات صورة الشّعر الجاهليّ في ضوء المنهج التّاريخيّ، وذلك من مفهوم واحد هو مفهوم "المرآة" الذي يعدّ من أهمّ مقولات المنهج التّاريخيّ في النّقد الأدبيّ الحديث، ومن دراسة قضية واحدة هي قضية وضع الشّعر الجاهليّ ونحله في كتاب طه حسين "في الشعر الجاهلي"، مستعرضًا الدّراسات الّتي مهدت لظهور هذا الكتاب، وتلك الّتي انبرت للرّدّ عليه، واقفًا على أهمّ الموجّهات المباشرة وغير المباشرة التي أثرت تأثيرًا واضحًا في صياغة فرضيات هذا البحث ونتائجه.

ولقد رُصدت أربع مراحل تمحورت حولها الدّراسات التّاريخيّة واللغوية في ضوء هذا المنهج، فكانت المرحلة الأولى هي مرحلة "أفق المرآة"، وهي المرحلة الّتي وُقف فيها على بداية تشكّل أفق المرآة لدى النّقاد المحدثين؛ إذ نظروا إلى الشّعر الجاهليّ على أنه مرآة صادقة تعكس شخصيّة الأديب وعصره، وكلّ ما يتّصل به من مظاهر الحياة المختلفة، وبُيّن في هذه المرحلة

---

[1] المرجع السابق، ص ٨.

[2] المرجع السابق، ص ٢٠٣.

[3] المرجع السابق، ص ٢٠٣.

[4] المرجع السابق، ص ٢٠٣.

تأثر هؤلاء النّقاد المحدثين بالنقاد العرب القدماء، ولاسيما تأثرهم بمفهوم "الديوان" الّذي تردّد في مصادر النقاد القدماء، والّذي لا يختلف كثيرًا عن مفهوم "المرآة". وأطلق على المرحلة الثانية من مراحل دراسة الشّعر الجاهليّ مرحلة تصدّع أفق المرآة، وفيها رُصدت إرهاصات الشّكّ في الشّعر الجاهليّ، وابتعاد دراسات هذه المرحلة عن الأفق الأوّل.

وتمثّل دراستا مرجليوث وطه حسين المرحلة الثالثة من مراحل تشكّل مفهوم "المرآة"، وفيها كسرت هاتان الدّراستان أفق توقعات القارئ، وبخاصّة كتاب الدّكتور طه حسين "في الشّعر الجاهليّ" الذي أثار ضجة نقديّة حرّكت الرّكود في مجال النّقد الحديث.

أمّا المرحلة الرّابعة فهي مرحلة إعادة تشكيل أفق المرآة إلى جملة الدّراسات التّاريخيّة، وقد تحقق ذلك في الدّراسات الّتي تصدّت للرّدّ على كتاب طه حسين أو مرجليوث تصدّيًا مباشرًا أو غير مباشر، والتي عُرض بعضها عرضًا مقتضَبًا في تضاعيف هذا الفصل.

ويستخلص القارئ مما قُدم من دراسات للشّعر الجاهليّ في ضوء المنهج التّاريخيّ صورتين للشّعر الجاهليّ متناقضتين كلّ التناقض؛ ففي حين وجدت جلّ الدّراسات التّاريخيّة في الشّعر الجاهليّ مرآة صادقة تعكس صورة الأديب وعصره، ومظاهر حياته السياسيّة والاجتماعيّة والاقتصاديّة والدّينيّة والعقليّة، وغيرها من هذه المظاهر المختلفة، ذهبت بعض هذه الدّراسات مذهبًا مغايرًا؛ إذ لا ترى في هذا الشّعر سوى الوضع والكذب والاختلاق فهو شعر إسلاميّ نظمه –لأغراض مختلفة– أناس عاشوا في دولة الإسلام.

ويتبيّن القارئ ممّا عُرض من دراسات أنّ الشّعر الجاهليّ لم يكن معطى ثابت المعنى، ولا قطعي الدّلالة، فهو "أفق من الدّلالات أو الحقائق وليس مكانًا لفكرة أو مجموعة من الأفكار نراها ونلتقطها بوضوح"[1]. إنّه – كأيّ نصّ أدبيّ– عمل صامت ينتظر القارئ الذي يُنطقه مستعينًا بما يتسلّح به من أدوات نقديّة أو معرفيّة توجّهه بوعي أو بغير وعي، فتمنحه رؤاه وتصوّراته.

[1] أدونيس، علي أحمد سعيد، (٢٠٠٢). الثابت والمتحول بحث في الإبداع والاتباع عند العرب، ط ٨، بيروت: دار الساقي، ٤: ٢٦٢.

الفصل الثاني

الشّعر الجاهليّ في الدّراسات النّفسيّة

يهدف هذا الفصل إلى تحقيق مطلبين أساسيين، أولهما: رصد الاتجاهات النفسيّة التي وظّفها النقاد المحدثون في دراسة الشعر الجاهلي، وبيان أسس اشتغالها بوصفها آفاقـًا معرفية احتضنت التوجهات النقديّة المتلبّسة بالمنهج النفسي وضبطت مسارها، وثانيهما: محاولة استخلاص الصورة العامة للشعر الجاهليّ التي أفرزتها الاتجاهات النفسيّة، وتَعرُّفُ ملامحها بوصفها قواعد وأدوات تفسير تُشكّل أقنعة تحجب النص عن متلقيه، وتُحيله على مناطق خارج العمل الأدبي؛ فهي – بهذا الفهم– أدوات تُقصي المتلقي عن النص، عوضًا من أنْ تجذبه إليه. ولكن قبل قراءة أهم الاتجاهات النفسيّة، التي درست الشعر الجاهليّ، يحسنُ عرضُ المنهج النفسي، لبيان أهم منطلقاته واهتماماته، والوقوف على بعض منجزات أهم أعلامه.

المنهج النفسي: مسردٌ نظريٌ:

شهد النصف الأول من القرن التاسع عشر حركة علمية وجّه العلماء فيها أبحاثهم إلى دراسة النفس الإنسانية ونوازعها، ووظّفوا لهذه الدراسات كل ما أفادوه من دراساتهم السابقة في علم الأحياء، ووظائف الأعضاء، وعلم الاجتماع والتربية، وغيرها من العلوم، واتبعوا في دراسة النفس الإنسانية ما اتبعوه في تلك الدراسات من طرائق وأساليب، وتفنّنوا في اختراع الأجهزة التي تقيس قوى النفس ونوازعها المختلفة. وبدأت نتائج هذه الأبحاث التجريبية والنظرية تجذب إليهم الطلاب والمريدين من كل الاتجاهات.

وقد تمخّض عن تلك الجهود علمٌ جديد راح يُدرَّس في المؤسسات الجامعية ودوائر البحث، عُرف بعد ذلك بعلم النفس، الذي ما إن تبلورت مناهجه حتى أخذ يتصل بالعلوم الأخرى التي شاعت في ذلك العصر، كما اتّصل بحقول الفن والأدب كافة، ولاسيّما الرسم، والقصص، والشعر، والمسرح، وغيرها من الفنون.

واتّصل علم النفس بالأدب بطريقتين: الأولى: أن يُوسّع عالِم النفس ميدانه، فيُخضع النتاج الأدبي لبحوثه، ومناهجه، ولاسيما إذا كانت نواحيه التي يتخصص فيها واهتماماته كبيرة المساس بالإبداع الأدبي، كنواحي الوجدان والعقل الباطن. والطريقة الثانية: طريقة نقاد الأدب أنفسهم؛ إذ وَجَدَ هؤلاء العلماء ثروة من المعلومات ونتائجَ من الدرس تتصف بالعلم الصحيح، وُضعت بين أيديهم، ووجدوا أنفسهم منذ أمد بعيد لا يختلفون كثيرًا في نظرتهم وتأمُلاتهم عن تلك النتائج وطبيعتها العلمية، فلطالما تكلم هؤلاء النقاد على الخيال في تقليده واختراعه، وعلى العاطفة في صدقها وباطلها واضطرابها وهدوئها، وعلى الشخصية في ظهورها أو اختبائها في العمل

الأدبي، وعلى الرجل وصورته في الأسلوب، وعلى القريحة وأثرها في تصوير الأفكار، وعلى الحس وقوته في ضروب التشبيه والمجاز، وعلى الذهن وتمكنه من الغوص في عميق المعاني، وعلى الأديب أو الشاعر وبيئته، وعلى الأحوال التي مرّ بها مُنشئ الأدب، وما كان لها من أثر في نوع أسلوبه الكتابي ولهجة خطابه ونوع أوزانه وقوافيه[١].

ويصدر المنهج النفسي في دراسة الأدب ونقده عن فرضية مُفادها: أن "العمل الأدبي ما هو إلا محصلة لجميع العلاقات المتشابكة بين الذات والموضوع، لا الماضية حَسْبُ وإنّما المستقبليّة أيضًا، ولا ينحصر في الأحداث الخارجية وحدها، وإنّما يشمل التجارب الذاتية"[٢]. والعـــمل الفني – وفق هذا الفهم– هو تعبير رمزي عن الأحاسيس الداخلية العميقة للفنان[٣]، وهو بذلك نوع من الإذاعة الذاتية عن الفنان يقرؤها أولئك الذين يدرسون مغزى العمل الأدبي الرمزي[٤].

ويركّز علم النفس في دراسة الأدب على ثلاثة عناصر هي الأساس في الإبداع الفني؛ فقد يدرس هذا العلم الأديبَ المبدع من أنشطته الإبداعية المتباينة، وما تشتمل عليه هذه الأنشطة من معرفة ووجدان ودوافع وغير ذلك، وقد يَقرأ هذا الاتجاه العمل الفني سواء أكان في صورته الأوليّة كالمخطوطة أو المسوّدة، أم في صورته المكتملة أو النهائيّة بغية التوصل إلى بعض النتائج العلميّة عن أسس الإبداع نفسه من قِبَل مراحله والعوامل المساهمة فيه.

ويركّز المنهج النفسي – من جهة ثالثة– على المتلقي أو قارئ العمل، فيرصد استجاباته المختلفة في أثناء قراءة الأدب أو بعدها، وثمّة علاقات تربط هذه العناصر الثلاثة يمكن دراستها كعلاقة شخصية الكاتب بإبداعه، أو علاقة شخصية قارئ الأدب بملحوظاته، أو استجاباته لهذا العمل أو ذاك أو مدى تعبير مسوّدات الكاتب عن حالات اضطراباته النفسيّة، أو غير ذلك من الموضوعات[٥].

واستنادًا إلى عناصر الإبداع الثلاثة آنفة الذكر، يتكفل المنهج النفسي بالإجابة عن ثلاث طوائف من الأسئلة يذكر النقاد أبرزها، وهي:

---

[1] أحمد، محمد خلف الله، (١٩٧٠). من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده، ط٢، القاهرة: معهد البحوث والدراسات العربية: المطبعة العالمية، ص ٢١– ٢٨.

[2] فضل، صلاح، (١٩٨٠). منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، القاهرة: دار المعارف، ص ١٦٠.

[3] Herbert, S. (1932), The Unconscious in Life and Art, London, p: 179.

[4] المرجع السابق، ص ١٨٠.

[5] عبد الحميد، شاكر، (١٩٩٥). الدراسات النفسية والأدب، عالم الفكر، مج ٢٣، ع ٣ – ٤، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ص ٢١٢ – ٢١٣.

١. كيف يتحقق الإبداع الأدبي؟ ما طبيعته من الوجهة النفسيّة؟ ما العناصر الشعورية وغير الشعورية الداخلة فيه؟ وكيف تتركّب وتتناسق؟ كم من هذه العناصر ذاتي كامن في النفس، وكم منها طارئ من الخارج؟ ما العلاقة النفسيّة بين التجربة الشعورية والصورة اللفظية؟ كيف تُستنفد الطاقة الشعورية في التعبير عنها؟ ما الحوافز الداخلية والخارجية للإبداع الفني؟.

٢. ما دلالة العمل الفني على نفسية صاحبه؟ كيف نلاحظ هذه الدلالة ونستنطقها؟ هل نستطيع بدراسة العمل الأدبي نفسيًا أن نستقرئ التطوّرات النفسية لصاحبه؟.

٣. كيف يتأثر الآخرون بالعمل الأدبي عند تلقّيه؟ ما العلاقة بين الصورة اللفظية التي يبدو فيها العمل وتجارب الآخرين الشعورية ورواسبهم غير الشعورية؟ كم من هذا التأثير منشؤه العمل الأدبي ذاته، وكم منه منشؤه ذوات الآخرين واستعدادهم؟[١].

وخلاصة القول: أنَّ المنهج النفسي في تفسير الأدب ونقده يقوم أساسًا على نظرة ترى في نتاج الأديب صورة لنفسه، وتأريخًا لحياته العاطفية، وأنَّ جُلَّ ما يشتغل به الناقد الأدبي ينحصر في البحث عن الأديب داخل العمل المنقود، وإذا تعذر ذلك – بعجز الناقد عن أن يجلو حقيقة الأديب من أدبه– فليس من شك في أن هذا الأديب – ولاسيّما إذا كان شاعرًا– لا يستحق النقد والدراسة، ولو نَظَمَ عشرات الدواوين[٢].

ويرتبط النقد النفسي بعالِم التحليل النفسي "سيجموند فرويد" (Sigmund Freud)، (١٨٦٥-١٩٣٩)[٣]، الذي زعْزع إيماننا بأهمية الوعي (Conscious)، أو الشعور، أو "الأنا" (Ego)، كما يطلق عليها علماء النفس، فهي حسب فرويد لم تعد "سيدة بيتها الخاص"[٤]، كما أنها ليست مستودع الحقيقة الإنسانية؛ لأن جوهر وجودنا هو حياتنا الداخلية غير الواعية، تلك البقعة الغامضة التي تكمن فيها ذاتنا الحقيقية، فهذه البقعة هي مستقر أحلامنا وذاكرتنا، وهي المكان الذي تُكيّف فيه حيويتنا النفسيّة شخصيتنا، وتجعل كل فعل مهما كان تافهًا ظاهريًا تعبيرًا عن شيء خافٍ مصدره عالم اللاوعي (Unconscious) الذي تسيطر فيه العواطف والرغبات على

---

[1] قطب، سيد، النقد الأدبي، أصوله، ومناهجه، ص ٢١٥ – ٢١٦.

[2] زكي، أحمد كمال، (١٩٩٧). النقد الأدبي الحديث، أصوله واتجاهاته، بيروت: مكتبة لبنان، الشركة العالمية للنشر، ص ٢٠٦ – ٢٠٧.

[3] خليل، إبراهيم محمود، (٢٠٠٣). النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، ط١، عمّان: دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، ص ٥٦.

[4] نويل، جان بليمان، التحليل النفسي والأدب، تر: حسن المودن، (١٩٩٧). القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، ص ٧.

مصائرنا، ومهما حاولت "الأنا العليا" متمثلة في القيم الاجتماعية والدينية والثقافية، التي تُشكّل الضمير أن تحوّل نظرنا عن هذا العالم غير الواعي، ومهما حاولت "الأنا" أن تُقيم جدارًا من الرقابة، فإن هناك دومًا "الهو" (ID)، أو الغرائز والرغبات التي تُشكّل مصائرنا مهما حاولنا أن نكبتها أو نكبح من جماحها[١].

وتبعًا لهذا الفهم لطبيعة اللاوعي الذي يضبط إيقاع حياة الإنسان ويتحكم فيها ويحدد مسارها، يرى فرويد أنّ حياتنا النفسيّة ليست حرّة بالقدر الذي نتصوره، بل هي مقيّدة؛ إذ إنّ ما نسميه في العالم الخارجي بالمصادفة ينتهي بالحلول في قوانين، وما نسميه في الحياة النفسيّة النزوة يخضع أيضًا لقوانين لم نتحسسها بعدُ تحسسًا واضحًا[٢].

ويشرح فرويد فكرة ظهور العَرَض المؤشِر على وجود العقد النفسيّة، فيرى أنه عندما تصدّ "الأنا"، أي: "الوعي" أو "الأنا العليا" أي: القيم الثقافية للمجتمع الممثلة للضمير، القوةَ الغريزية، فإن "الأنا" تحاول أن تراوغ تلك القوى الرادعة، وحين يكون فعل المراوغة ناجحًا، يقع الشخص في زلات الكلام والكتابة والإدراك والتذكّر[٣]، وعلى هذه الزلات أو الأعراض يعتمد المحلل النفسي في معرفة المرض أو العصاب.

ويفسر فرويد الإبداع الفني لدى المبدع، فهو يندفع تحت وطأة الرغبة اللاشعورية إلى إنتاج ما يُشبع هذه الرغبة، ويكون نشاطه النفسي موزّعًا بين ثلاث قوى: "الأنا" و"الأنا العليا" و"الهو"، ويتجلى الصراع فيما بين هذه القوى في سلوك المبدع في أي موقف من المواقف الثقافية، ويحدث هذا الصراع بواسطة بعض الأسس التي تكبح الغرائز وتُصعّدها، وأهمها: الكبت والقمع والتسامي وغيرها من الأسس[٤].

ويعلّقُ فرويد أهمية كبرى على الرغبات الجنسية في الإبداع الأدبي؛ فالإبداع الأدبي ما هو إلا تنفيس عن رغبات جنسية مكبوتة في اللاشعور، وقد كُبتت منذ عهد الطفولة أو قُمعت قمعًا شديدًا، وهو قمع "جعل وجه الحياة النفسيّة لكل فنان كوجه المحيط يبدو فيه الماء ساكنًا على السطح، أما ما وراء السطح، فالماء فيه مضطرب مائج بتوترات انفعالية تشيع فيها عقد شتّى،

---

[1] السمرة، محمود، (١٩٩٧). النقد الأدبي والإبداع في الشعر، ط١، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص ٨١.

[2] بودري، جان لوي، فرويد والإبداع الأدبي، تر: موريس أبو ناضر، (١٩٨٢). مجلة الفكر العربي المعاصر، ع ٢٠ – ٢١ – ٢٢، بيروت: مركز الإنماء القومي، ص ١٢٦.

[3] هول، كالفن، مبادئ علم النفس الفرويدي، تر: وحّام الكيّال، (١٩٨٨). ط٣، بغداد: مطبعة الرصافي، ص ٤٤.

[4] حجازي، سمير سعد، (٢٠٠١). النقد الأدبي المعاصر قضاياه واتجاهاته، ط١، القاهرة: دار الآفاق العلمية، ص ٥٢.

كما تشيع [فيها] ألوان من الكبت"[١]، وبذلك فإن فرويد يرى في الفنان مريضًا عصابيًا "له فنّه الذي يستطيع أن يفهم من خلاله الحقيقة ويغيّرها"[٢].

إنّ الغرائز الجنسية المكبوتة – بهذا الفهم- هي جوهر الأعمال الإبداعية، لأن المكبوتات في اللاشعور هي التي تُسهم بقسط وافر في إبداعات الفعل البشري في ميادين الثقافة والفن والحياة الاجتماعية، وتحتل الميول الجنسية بين جملة القوى الغريزية المكبوحة جماحها مكانة بارزة، وكل فرد يُساهم في البناء الثقافي – ومنهم الشاعر والأديب- يكون عُرضة لأن تتمرد غرائزه الجنسية على هذا الكبت[٣].

وعالِم النفس الذي يرى رأي فرويد يميل إلى أن ينظر إلى العمل الفني نظرته إلى مشكلة مرضية تتطلّب حلا، ولأن هذه التجربة تُخالف واقع الإنسان في حياته اليومية، فإن عالِم النفس يعدّ الآثار الأدبية المتضمنة أخيلة غريبة شاذة رموزًا يحاول الكاتب أن يخفي بها حقيقة التجربة التي مرّ بها، فهو يحاول بهذا أن يستبدل الخيال بالواقع[٤]. ويؤكد فرويد أن المبدع أو الفنان هو الإنسان الوحيد القوي القادر على تحويل أحلامه إلى إبداعات جمالية عوضًا من أن تغدو أعراضًا مرضية[٥].

ومن أهم العقد الجنسية التي وقف عندها فرويد طويلا في أثناء تفسير أعمال بعض الفنانين والأدباء عقدة "أوديب"[٦] (Oedipus Complex) التي تُشعل في قلب الطفل غيرة محمومة من أبيه على أمه، كما في الأسطورة اليونانية، وهي عقدة تجثم – في رأي فرويد- على قلب كل إنسان مفضية إلى صور شتى من الانحراف الجنسي، وتقابل هذه العقدة عند المرأة عقدة "ألكترا"[٧] (Electra Complex) التي تضرم في قلب الطفلة الغيرة من أمها على أبيها، وكأنما

---

[1] ضيف، شوقي، البحث الأدبي طبيعته، مناهجه، أصوله، مصادره، ص ١٠٦ – ١٠٧.

[2] هايمن، ستانلي، النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ١: ٢٦٢.

[3] فرويد، سيجموند، مدخل إلى التحليل النفسي، تر: جورج طرابيشي، (١٩٨٠). ط١، لبنان: دار الطليعة، ص ١٧.

[4] السمرة، محمود، النقد الأدبي والإبداع في الشعر، ص ١١٤.

[5] فرويد، سيجموند، مستقبل وهم، تر: جورج طرابيشي، (١٩٨١). ط ١، لبنان: دار الطليعة، ص ٦٠ – ٦١.

[6] ظهر تعبير عقدة أوديب لدى فرويد في سلسلة من مقالاته عام ١٩١٠، إذ أشار بصدد حديثه عن تحليله الذاتي كيف أنه وجد في نفسه حبًا تجاه الأم وغيرة من الأب، ومن المعتقد الآن أن هذه العقدة ظاهرة عامة في الطفولة المبكرة تمثل جملة الرغبات الليبيدية والعدوانية التي يشعر بها الطفل تجاه والديه، ولقد أطلق فرويد على هذه العقدة عقدة أوديب لأن مضمون هذه العقدة موجود في الأسطورة اليونانية لسوفكليس "أوديب ملكًا". انظر، طه، فرج عبد القادر وآخرين، (د.ت). معجم علم النفس والتحليل النفسي، ط١، بيروت: دار النهضة العربية، ص ٢٩٠ – ٢٩٥.

[7] هي الرغبة المحرمة للابنة في العلاقة الجنسية بالأب، وعقدة ألكترا هي المكمل الأنثوي لعقدة أوديب. انظر: دسوقي، كمال، (د.ت). ذخيرة علوم النفس، القاهرة: الدار الدولية للنشر والتوزيع، مج ١، ص ٤٦٤.

المرأة والرجل يعيشان على الدوام على حافة عقد جنسية مكبوتة في اللاشعور تكوّنت منذ الطور الأول من حياتهما المبكرة[١].

ولا يختلف "كارل غوستاف يونغ" (Carl Gustav Jung) كثيرًا عن عالِم النفس الأول فرويد، فهو يؤكد أهمية تنبه عالِم النفس على فلتات اللسان وزلات القلم وغيرها من الأعراض التي تظهر من أنشطة الإنسان الأخرى[٢]، ولكنه يختلف معه في تقسيم مستويات النفس، ففي حين يُقسّم فرويد النفس قسمين هما: الوعي واللاوعي أو الشعور واللاشعور، يرى يونغ أن النفس تتوزّع بين ثلاثة مستويات هي: الشعور (Consciousness)، واللاشعور الفردي (Personal Unconscious)، واللاشعور الجمعي أو الجماعي (Collective Unconscious)[٣]، وإذا كانت بؤرة الشعور تتألف من كل ما يعيه الإنسان بنفسه أو يشعر به، وإذا كان اللاشعور الفردي يشتمل على مجموعة الغرائز والرغبات والنزوات التي كُبتت أو قُمعت بواسطة "الأنا"، أو "الأنا العليا" – كما هو عند فرويد– فإنّ اللاشعور الجمعي – وهو المستوى الثالث من مستويات النفس الذي أضافه يونغ إلى المستويين الآخرين– يتضمن كل أشكال الأساطير والنماذج العليا أو البدئية التي يُحددهـــا يونغ بأنها "صور ابتدائية لا شعورية أو رواسب نفسية لتجارب ابتدائية لاشعورية لا تحصى، شارك فيها الأسلاف في عصور بدائية، وقد وُرِّثت في أنسجة الدماغ بطريقة ما فهي – إذن– نماذج أساسية قديمة لتجربة إنسانية مركزية"[٤].

ويرمي يونغ بإضافة هذا المستوى الثالث من مستويات النفس – الذي هو أقوى عنده من اللاشعور الفردي؛ لأنّه يحتفظ بطفولة الجنس البشري جميعه– إلى أن يُخلّص الفنان من عقد اللاشعور الفردي ومكبوتات الجنس، وإذا كان الفن – كما يرى فرويد– شبيهًا بالحلم فإنّ هذا الحلم ليست الأمراض الجنسية منشأه، وإنّما منشؤه رواسب تختزن طفولة البشرية وكل ما ارتبط بها من شعائر وأساطير ما تزال تكمن في نفوس المتحضرين، وفي مظاهر شتى من مظاهر مجتمعاتهم الحضرية. ومع أنّ هذه الرواسب والصور والرموز قد تسرّبت إلى أعماق نفوس الفنانين، حيث اللاشعور الجمعي، فإنها تجد طريقها دائمًا إلى أعمالهم، بل إنّها تنبعث في تلك الأعمال انبعاثـــًا لاواعيًا[٥]؛ إذ تغدو المُشكّلة لبنيتها النفسيّة.

---

[1] ضيف، شوقي، البحث الأدبي طبيعته، مناهجه، أصوله، مصادره، ص ١٠٧.

[2] يونغ، كارل، البنية النفسية عند الإنسان، تر: نهاد خياطة، (٢٠٠٠)، ط٢، اللاذقية: دار الحوار للنشر والتوزيع، ص ٣٨.

[3] المرجع السابق، ص ٤٩.

[4] هايمن، ستانلي، النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ١: ٢٤٥ – ٢٤٦.

[5] ضيف، شوقي، البحث الأدبي طبيعته، مناهجه، أصوله، مصادره، ص ١١٢.

ويرى يونغ أنّ هذه النماذج العليا أو الصور البدئية موجودة في تعبيرات الأدباء والفنانين، كالصور المنبعثة من اللاوعي في الشعر، أو كالتصوّرات اللاواعية عند القارئ أو الجمهور، وقد أخذت هذه الفكرة أهميتها من تنظيراته حول اللاوعي الجمعي، الذي يختزن الماضي الجنسي والذي ولّد الأبطال الأسطوريين لدى البدائيين، ولا يزال يولّد أخيلة فردية مشابهة للرجل المتمدّن، وهو الذي يجد تعبيره الأكبر في رمزية تتجاوز حدود الزمن، غير أنّها مألوفة لدينا؛ إذ لا تنفكُّ تتكرر أبدًا[١]. ويُنبّه يونغ على أن بعض الكتّاب يكشفون عن نماذجهم في أعمالهم الإبداعية، في حين أنّ البعض الآخر منهم يكشف عن النموذج المضاد لشخصيتهم، فهم يكشفون عن الجزء المتمم لشخصيتهم الذي يفتقرون إليه في حيواتهم[٢].

وقد ميّز هذا التوجّهُ في التحليل النفسي يونغ من فرويد، ففي حين كان الأخير يعدُّ الفن تعبيرًا مرضيًّا أو نتاجَ مرحلة نرجسية من مراحل التطور عند الإنسان، أو تحقيقــًا وهميًا للرغبات، أو رضًى معوّضًا ناشئًا عن نهم لم يجد الفنان طريقــًا لإشباعه في عالَم الواقع[٣]، يرفض يونغ تفسير الأعمال الأدبية والفنية بنقائص أصحابها وعاهاتهم أو أمراضهم الجنسية الشاذة، فذلك لا يعدو في أكثر الأحيان – من وجهة نظره– أن يكون فروضًا وظنونًا تؤول بنا إلى أن نركّز اهتمامنا ودراساتنا على الفنانين معرضين عن أعمالهم وآثارهم الإبداعية، دون أن نتبيّن ما تحمله تلك الأعمال من دلالات إنسانية جماعية[٤].

ولا يعني اهتمام يونغ بالنماذج العليا أو البدئية وإبراز أثرها في عملية الإبداع إهماله لعالَم الإنسان الواعي أو القريب، بل إنه بخلاف ذلك يرى أنّ الأدب النفسي يستقي مادته من عالَم الإنسان الواعي، كتجاربه اليومية، والصدمات العاطفية، ومآسي البشر عمومًا، وهذه التي تكوّن ما يُعْرف بعالَم الإنسان الواعي، أو حياته الشعورية؛ إذ يستوعبها الفنان أو الأديب ثم يسمو بها من مستواها المعتاد إلى أن تصبح تجربة الإنسان نفسه، ثمّ يعبّر عنها بطريقة تبعث الجلال والانفعال في نفس القارئ[٥].

وتُعدّ دراسة الطبيب النفسي الفرنسي "جاك لاكان" (Jacques Lacan) لمنجزات فرويد النقلة الأهم في ميدان علم النفس عمومًا، وفي مجال التحليل النفسي بوجه خاص، ولم يكن هدف

---

[1] هايمن، ستانلي، النقد الأدبي ومدارسه الحديثة،١: ٢٤٦.

[2] ويليك، رينيه ووارين، أوستن، نظرية الأدب، تر: محيي الدين صبحي، (١٩٨٧)، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص ٨٧.

[3] هايمن، ستانلي، النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ج ١، ص ٢٤٨.

[4] ضيف، شوقي، البحث الأدبي طبيعته، مناهجه، أصوله، مصادره، ص ١١٤.

[5] السمرة، محمود، النقد الأدبي والإبداع في الشعر، ص ١١٢ – ١١٣.

لاكان من هذه الدراسة إعادة اكتشاف التحليل النفسي من جديد "بل إنه على العكس من ذلك أقام تعليمه في البداية تحت شعار: (العودة إلى فرويد)"[١]، ولقد حدّث لاكان بتلك العودة المهمة إلى فرويد أسس التحليل النفسي وأصولها المعرفية[٢]، وهي تسير في مسارين مختلفين: الأول: استخراج أفكار فرويد من ركام تيسير مفسّريه ممن تلاه من الكتّاب والباحثين، والثاني – وهو الأعقد– يتمثل في اضطلاع لاكان بمسؤولية تصحيح بعض أفكار فرويد بالاستعانة بمجموعة أخرى من منظومته الفكرية. أمّا الاكتشاف الذي يضعه لاكان في المركز من منجزات فرويد ويستعمله بوصفه وسيلته الفكرية الأساسية لتصحيح هذا الأخير من الداخل، فهو "اللاوعي" الذي يظهر في صورة نظام مستقل يتعارض مع نظام يتشكّل مما هو سابق للوعي، ومما هو ضمن دائرة الوعي[٣].

ويرى لاكان أنّ "الاستبصار الفرويدي الأساسي وعبقريته لم تتجلَّ في كشفه اللاشعور فحسب، وإنّما في كشفه عن بنية اللاشعور التي تظهر، بل تسيطر على أفعال البشر وأقوالهم، ومن خلال كشف اللاشعور عن بنيته فإنه يكون مادة قابلة للتحليل"[٤]، ويعني هذا الفرض أن اللاشعور نظام يشبه اللغة، ولذلك فإننا نتوقع تركيبات تختلف فيما بينها[٥]، وتتمايز مشكّلة نسقًا معينًا من الدوال التي تحيل على عدد غير محدود من المدلولات، ولكن السؤال الذي ينبغي أن يُسألُ هنا هو: كيف يتشكّل اللاوعي في نسق أو بنية؟، وللإجابة عن هذا السؤال يستعيض لاكان عن العمليتين الأساسيتين عند فرويد وهما: التكثيف (Condensation) والإزاحة (Displacement) بمصطلحين أساسيين من مصطلحات البلاغة هما: الكناية (Metonymy) والاستعارة (Metaphor)؛ إذ يتحرك "الأنا" الخيالي بوصفه دالا ليعبر عن نفسه عن طريق الصورة إلى "أنا" رمزي يعبر عن نفسه بوصفه دالا لغويًا في الكلام. فمن الأنا المتصورة إلى الأنا الناطقة تتشكل بنية اللاشعور أو اللاوعي الذي لا يخرج عن كونه لغة وهو موضوع

---

[1] ميلر، جاك آلان، جاك لاكان بين التحليل النفسي والبنيوية، تر: عبد السلام بن عبد العالي، (١٩٨٢). مجلة الفكر العربي المعاصر، ع ٢٠ – ٢١ – ٢٢، ص ٧٨.

[2] خضير، ميري، جاك لاكان النظرية والإخفاق، http://alialrabeze.maktoobblog.com/818642

[3] بوي، مالكولم، جاك لاكان، ضمن كتاب البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا، تحرير: جون ستروك، تر: محمد عصفور، (١٩٩٦). عالم المعرفة، ع ٢٠٦، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ص ١٦٠ – ١٦١.

[4] عسكر، عبدالله، (٢٠٠١). مدخل إلى التحليل النفسي اللاكاني، ط٢، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ص ٨٩.

[5] ماريني، مارسيل، النقد التحليلي – النفسي، ضمن كتاب مدخل إلى مناهج النقد الأدبي لمجموعة من المؤلفين، تر: رضوان ظاظا، (١٩٩٧). عالم المعرفة، ع ٢٢١، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ص ٨٣.

التحليل النفسي؛ لأنّه ليس ثمّة وسيلة في جلسات التحليل النفسي سوى الكلام، وسيُكتشف مع لاكان أنّ الإنسان لا يصنع الكلام بالقدر الذي يصنع الكلام الإنسان[١].

وإذا كانت الكناية والاستعارة أسلوبين لغويين مسؤولين عن استقلال الدالّ أو سيادته على المدلول وسيطرته عليه في اللغة – بما للغة من قابلية مستمرة للتحوّل الدلالي لتدلّ على شيء آخر غير الكلام المنطوق بالفعل– فإنّ لاكان يعدّ مصطلحي الاستعارة والكناية المنتميين إلى حقل اللغة، أو التكثيف والإزاحة المنتميين إلى التحليل النفسي محصلة لاغتراب فكرة أو دالّ من واقعة بسيطة تستوجب أن تكون وسيطًا لغويًا[٢].

ولاحظ لاكان وجود بنية متجانسة في الأعراض والأحلام والهنات السلوكية التي تشمل هفوات اللسان وأخطاء الكتابة والنسيان تخضع لقوانين اللاشعور، وهذه القوانين شبيهة بالقوانين التي تنتج المعنى في اللغة؛ فاللغة تتكون من عناصر غير ثابتة تنتج سلسة دالة من العمل المزدوج للدال متمثلة في: التأليف أو التركيب (Combination) والإبدال أو الإحلال (Substitution)، ووفقـًا للأساليب البلاغية – الكناية والاستعارة– ينتج المدلول[٣].

وراجَع جاك لاكان مفهومًا آخر لدى فرويد هو مفهوم "الرغبة"، وعنده أنّ "الرغبة ليست مجرد النزوة أو الهوى أو الأمنية – وهو ما نعرفه معرفة شعورية– كما أنّها ليست الحاجة أو الطلب، إنّما هي ناتج طرح الحاجة من الطلب الذي يساوي "النقص" أو العوز، فالرغبة على هذا النحو هي المجاز الذي يشير إلى نقص كينونة الذات، إذ ليس ثَمّة نقص حقيقي"[٤].

ويفرّق لاكان بين الحاجة والطلب والرغبة، فالحاجة – في رأيه– تنتمي إلى نظام الواقع (الوجود في ذاته)، والطلب ينتمي إلى حقل المتخيّل والرمزي، في حين تنتمي الرغبة إلى النقص الحادث بين المتخيّل والرمزي[٥]، وتبعًا لهذا الفهم للرغبة يصبح هدفها الأوحد الكمال واستعادة الحالة الأولى للوجود أو حالة الكل في واحد، فالرغبة – من هذا المنظور– تشكّل مجاز الحياة بينما يشكّل إشباعها مجاز الموت، ومن هنا كان على الرغبة أن تقاوم الإشباع وتظل في إطار العوز والحرمان؛ إذ تغدو الحياة رحلة البحث عن الكمال الذي لا يتحقق، إلا بالموت[٦]، وهو ما

---

[1] عسكر، عبد الله، مدخل إلى التحليل النفسي اللاكاني، ص ٩٠. يؤكد لاكان الفكرة أعلاه بضربه المثل بالطفل البريء الذي يلعب بالكلمات وهو لا يدري كم ستلعب به هذه الكلمات وتحدد مسار هويته في طريقه للبحث عن ذاته، ص ٩٠.

[2] المرجع السابق، ص ١٢٣ – ١٢٤.

[3] المرجع السابق، ص ١٢٤.

[4] المرجع السابق، ص ١٣٧.

[5] المرجع السابق، ص ١٣٥.

[6] المرجع السابق، ص ١٤٠ – ١٤١.

سيكشف عنه البحث عند قراءة دراسة السيد إبراهيم، الذي وظّف هذا المفهوم عند تفسيره شعر امرئ القيس.

والملاحظ على هذه الاتجاهات النفسيّة الثلاثة التي تناولت الأعمال الفنية والأدبية والتي عُرضت آنفًا، أنّها جميعًا اتفقت على أنّ اللاشعور منبع إبداع الآثار الفنية والأدبية، وهو المادة التي تنبعث منها أحلام ليلنا ويقظتنا وما بينهما، والشعراء والمبدعون يغوصون فيه ويخرجون منه برموز يشعرون فيها باللذة الجمالية دونما إدراك منهم لمعناها الحقيقي[١].

ولقد مكّنت الدراسات النفسيّة الحديثة الناقد من "استغلال طرائق منهجية فأصبح يستطيع أن يحلل الأثر الأدبي ويستمد من التحليل استنتاجات حول نفسية صاحبه، وأصبح يستطيع أن يتناول جميع نتاج الأديب ويستمد منه مستخلصات عامة حول حالته الذهنية يمكن تطبيقها في تفسير آثار بأعيانها، وأصبح في مقدور المرء أن يأخذ سيرة الأديب حسبما وضحتها الشواهد والأحداث الخارجية في حياته والرسائل والوثائق الاعترافية [كذا]، ويبني من هذه جميعًا نظرية في شخصية الأديب: في أنواع الصراع والإخفاق والتجارب الصادمة والأمراض العصبية وغيرها، ويستغل هذه النظرية في الكشف عن كل أثر من آثاره الأدبية"[٢].

ومن أهم مكتسبات التحليل النفسي في تعامله مع الظاهرة الأدبية الجديدُ الذي جاء به في فهم الصورة الأدبية عامة والصورة الشعرية خاصّة؛ فالصورة الأدبية كانت فيما سبق فرويد من مدارس النقد ضربًا من ضروب الزينة الأسلوبية، تغري الأدباء بترصيع الكلام بالمجاز، أما مع فرويد وبعده، فقد حملت هذه الصورة دلالات بلغت من العمق شأوًا بعيدًا، وذلك عندما عُدّت رمزًا يُفصح عن خبايا نفسية مضمرة تُحيل على اللاوعي وعلى ما في الشخصية المبدعة أو القارئ من عقد ومركبات وحصارات يشترك فيها الجميع ويتمايز بها الأفراد في القوة والضعف والاشتداد[٣].

واستطاع المنهج النفسي بما قدّمه من جهود نقدية أن يكتشف، أو يعيد اكتشاف أعمال أدبية كان يشوبها قبله الكثير من الغموض والإبهام، بل ربما عدم التقدير، حتى أخذت بفضل هذا المنهج مكانها اللائق بها في التاريخ الأدبي[٤]، كما أثر في النقد العربي الحديث تأثيرًا واضحًا؛ إذ استطاع الكتّاب الرومانسيون وأصحاب الكلاسيكية الجديدة أن يجدوا لدى فرويد ويونغ وغيرهما

---

[1] عبد الحميد، شاكر، الدراسات النفسية والأدب، ص ٢٢٥.

[2] ديتشس، ديفيد، مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، تر: محمد يوسف نجم، (١٩٦٧). بيروت: دار صادر، ص ٥٢٩.

[3] الواد، حسين، قراءات في مناهج الدراسات الأدبية، ص ١٠ – ١١.

[4] بهي، عصام، (١٩٩١). الاتجاه النفسي في دراسة الأدب ونقده، مجلة فصول، مج ٩، ع ٣ – ٤، ص ١٤٧.

مجالا خصبًا لاهتماماتهم النقدية[١]. وسيتضح ذلك التأثير بشيءٍ من التفصيل عند دراسة الأعمال النقدية العربية التي درست الشعر الجاهلي من منظور الاتجاه النفسي في الصفحات التالية من هذا الفصل.

ومع أنّ المنهج النفسي في تفسير الأدب حظي باهتمام واسع من قبل النقاد المحدثين، فإنّ ثمّة عددًا من المآخذ التي أخذها بعض النقاد على من وظّف المنهج النفسي في دراسة الأدب، منها: أنّهم تعاملوا مع الظواهر الإبداعية بمرجعيات معرفية ترتكز في أساسها على "مبدأ اللذة ومبدأ الواقع" وهو ما جعلهم يقعون في الأحكام المعيارية، التي ترى ضرورة التخلي عن الواقع الخارجي والغوص في العالم الباطني، باحثين عن الجوانب العصابية للأثر الفني، مغفلين الجوانب الإبداعية والجمالية لهذا الأثر، مجهدينَ أنفسهم في البحث في سِير الشعراء وأخبارهم الشاذة، ليؤكدوا نتائجهم التي يتوخّون الوصول إليها[٢].

إنّ الناقد يقع في خطأ جسيم إذا ظنّ أنّ التحليل النفسي والنقد الأدبي صنوان، وكذلك الفنان يقع في الخطأ نفسه إذا ظنّ أنّ أحلامه وأوهامه هي فنّ في حد ذاتها، ومهما كان نوع الحقيقة النفسية التي يتناولها الناقد الأدبي أو الفنان، فإنها لا تكتسب قيمتها إلا من العمل الفني نفسه[٣].

لقد أغفل النقد النفسي طبيعة الفن حين نظر إلى العمل الفني على أنّه رسالة تحمل في طيّاتها معنًى محددًا واضحًا، ذلك أنّ الكلمات "المتداولة عندما تُجمع في عمل أدبي بطريقة معينة، تكتسب سلطة الإيحاء باللامتوقع وبالمجهول، ومن ثَمّ فإنّ الكتّاب ... يتحدثون عند الكتابة عن أشياء لا يعرفونها بدقة. إنّ القصيدة تعرف أكثر من الشاعر"[٤].

فالناقد الذي يجعل همّه الأول دراسة الناحية النفسية في الإبداع الفني يُهمل العمل الفني نفسه، وإذا كان من المعقول أن يُعنى عالِم النفس بالجانب النفسي في الإبداع، فإنّ من واجب الناقد الأدبي أن ينصبَّ اهتمامه على العمل ذاته. ولهذا السبب فإن النقاد الفرويديين المحدثين اعترفوا بمخاطر الاعتماد على الاستنتاجات المنتزعة من حياة الفنان في تقويم العمل الفني، وانصرفوا عن هذا الجانب إلى العناية بالعمل الفني وأثره في نفوس قرائه[٥].

---

[1] زكي، أحمد كمال، النقد الأدبي الحديث، أصوله واتجاهاته، ص ٢٠٣.

[2] بلوحي، محمد، (٢٠٠٤). آليات الخطاب النقدي العربي الحديث، مقاربة الشعر الجاهلي، بحث في تجليات القراءة السياقية، دمشق: منشورات اتحاد الكتّاب العرب، ص ٥٥.

[3] السمرة، محمود، النقد الأدبي والإبداع في الشعر، ص ٩٣.

[4] نويل، جان بيلمان، التحليل النفسي والأدب، ص ٩.

[5] السمرة، محمود، النقد الأدبي والإبداع في الشعر، ص ٩٢ – ٩٣.

الاتجاه الوجودي في دراسة الشعر الجاهلي:

تُمثل ملاحظة سهير القلماوي عن طبيعة المقدمة الطللية الإفراز الأول للاتجاه الوجودي في دراسة الشعر الجاهلي، فقد عدّت هذه الباحثة المقدمة الطللية تعبيرًا نفسيًا ذا خاصية وجودية، فهـــي – بهذا المعنى– ليست بكاء على الحبيب أو تعبيرًا عن لحظة من لحظات السعادة المنقضية، وإنّما هي صرخة متمردة يـــائسة أمـــام حقيقة الموت أو الفناء؛ لأن الشاعر الجاهلي – الذي لم يكن يؤمن بإله ولا بجنة أو ثواب– قد أحسّ حقيقة الفناء وحتمية الموت إحساسًا يختلف عن إحساسنا اليوم، ويختلف عن أحاسيس العربي بعد أن أسلم[١].

وإذا كان لسهير القلماوي فضل السبق في التنبّه إلى حقيقة المقدمة الطللية والنظر إليها من منظور الاتجاه الوجودي، فإن أثر هذا الاتجاه في دراسة الشعر الجاهلي لم يتبلور إلا في مقالة المستشرق "ڤالتر براونه"[٢] الذي قصر مقالته على دراسة مقدمة القصيدة الجاهلية ممثلة في صورة الطلل، وقد أراد براونه من هذه المقالة القصيرة أن يستكنه دلالة هذا الوقوف في الشعر الجاهلي، وأن يجلو بواعثه النفسية، رافضًا تفسير ابن قتيبة لمقدمة القصيدة الجاهلية، الذي يذهب فيه إلى أن النسيب في القصيدة الجاهلية أراد به الشاعر أن يسترعي انتباه سامعيه وأن يجذبهم إليه[٣]، ويرى براونه أنّ جذب انتباه السامع قد يحدث بدخول الشاعر في غرض القصيدة دخولا مباشرًا من مدح أو هجاء أو طلب للنصرة، أو وصف للصحراء، أو الناقة وغيرها من الأغراض، فكل غرض منها جدير بأن يجذب انتباه أفراد مجتمعه[٤].

ويقف براونه على أبيات من مقدمة معلقة عبيد بن الأبرص التي مطلعها:

أَقْـفَـرَ مِـنْ أهـلِـهِ مَلْحُـوبُ فَـالقُطَبِيَّاتُ فَـالـذَّنُـوبُ[٥]

---

[1] القلماوي، سهير، (١٩٦١). تراثنا القديم في أضواء حديثة، مجلة الكاتب المصري، ع ٢، ص ٢٦.

[2] براونه، ڤالتر، (١٩٦٣). الوجودية في الجاهلية، مجلة المعرفة السورية، ع ٤، دمشق، ص ١٥٦ – ١٦١.

[3] يقول ابن قتيبة: " سمعت بعض أهل الأدب يذكر أنّ مقصِّد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار، فبكى وشكا، وخاطب الربع، واستوقف الرفيق، ليجعل ذلك سببًا لذكر أهلها الظاعنين (عنها)... ثم وصل ذلك بالنسيب، فشكا شدة الوجد وألم الفراق، وفرْط الصبابة والشوق، ليُميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه ... فإذا (علم أنه قد) استوثق من الإصغاء إليه، والاستماع له، عقب بإيجاب الحقوق، فرحل في شعره، وشكا النَصب، والسهر... فإذا علم أنه (قد) أوجب على صاحبه حق الرجاء، وذمامة التأميل ... بدأ في المديح". انظر: ابن قتيبة، عبد الله بن مسلم (ت ٢٧٦ ه)، الشعر والشعراء، تح: أحمد محمد شاكر، (١٩٦٦). مصر: دار المعارف، ١: ٧٤ – ٧٥.

[4] براونه، ڤالتر، الوجودية في الجاهلية، ص ١٥٧.

[5] الديوان، ص ٢٣.

ويستخلص من هذه الوقفة السريعة أنّ الغرض الأساسي من هذه المقدمات هو "اختبار القضاء والفناء والتناهي"[١]، وعلى هذا البناء النقدي المتهالك – الذي لم يستقرئ جلّ دواوين الشعر الجاهلي والمجموعات الشعرية لهذا الشعر– يصوغ براونه نتائجه التي يقرر بها أنّ هذه الصرخة في أبيات عبيد – التي تكشف خوف الشاعر من الموت ووطأته على عقل الإنسان الجاهلي ووجدانه– لا تختلف في شيء عن صرخة شعراء الوجودية في أوروبا في العصر الحديث.

وبهذا الفهم الموجّه أو المحكوم بالاتجاه الوجودي الغربي، يشرع براونه في تعليل سخرية شاعر العصر العباسي أبي نواس من وقوف الشعراء الجاهليين على الطلل والبكاء عليه[٢]، ويرد ذلك إلى سبب رئيسي هو جهل أبي نواس معنى هذا الوقوف، وأخذه بالمعنى اللفظي للأبيات دون التأمل العميق فيما توحي به تلك الأبيات من معانٍ تتعلق بمصير الشاعر، وموقفه من الجدب والفناء، فوجود الإنسان – في رأي براونه– تُخيِّم عليه تجربة التناهي المحقق، وبهذا التفسير الموجّه لصورة الأطلال في القصيدة الجاهلية يغدو أبو نواس – الشاعر المجدد لعمود الشعر العربي في نظر بعض الباحثين[٣]– شاعرًا لا يُدرك المغزى الحقيقي لوقوف الشاعر الجاهلي على الطلل[٤].

ولكي يستقيم البناء النقدي لدى براونه وتَثْبُتَ أركانه، يحاول أن يفسر وجود لحظات الفرح والبهجة المتضمنة في معظم مقدمات القصائد الجاهلية، والمتمثلة في ذكريات الغزل، والاتصال بالمرأة، ومشاهد الحب أو ذكْر مجالس اللهو والمجون والشراب، فيرى أنّ لهذه المشاهد المفرحة غالبًا جوانب أخرى مؤلمة عند الشعراء القدماء، وقد تجلّى ذلك بوضوح في هذين البيتين من معلقة عمرو بن كلثوم:

---

[1] براونه، ڤالتر، الوجودية في الجاهلية، ص ١٥٩.

[2] قال أبو نواس في ذلك المعنى:

لتــلكَ أبــكي ولا أبــكي لمنزلــةٍ كانــتْ تحُــلُّ بها هنــدٌ وأسمــاءُ

وقال: عــاجَ الشــقيُّ على دارٍ يُسائلُــها وعُجتُ أســألُ عــن خمّــارةِ البلدِ

وقال أيضًا: قُــلْ لِمنْ يبــكي عــلى رسمٍ دَرَسْ واقفــًا مــا ضرَّ لو كــان جلسْ

انظر: أبو نواس، الحسن بن هانئ (ت ١٩٠ هـ)، الديوان، تح: أحمد عبد المجيد الغزالي، (٢٠٠٣). ط١، بيروت: دار الكتاب العربي، الصفحات على التوالي: 27، ٥٥، ١١٨.

[3] يقول أدونيس: إنّ "أبا نواس لا يرث، بل يُؤسس، ولا يُكمل، بل يبدأ. إنه لا يعود إلى الأصل، وإنما يجد هذا الأصل في حياته ذاتها وبدءًا من تجربته. فهو ينغرس في اللغة وأصواتها، لا في الناطقين وأصواتهم. لذلك لا يكرر الخطوات التي مشيها هؤلاء، وإنما يفتح طريقه هو ويخطو خطواته هو. إنه يعيد، بدءًا من تجربته، تشكيل صورة العالم". انظر: أدونيس، علي أحمد سعيد، الثابت والمتحول، ٢: ١١٨.

[4] براونه، ڤالتر، الوجودية في الجاهلية، ص ١٥٨.

وكــأسٍ قــدْ شَــربْتُ بِبــَعْلبــَكٍّ وَأُخْــرى فــي دِمَشْقَ وقاصِرِينا
وإنّــا سَوفَ تُــدرِكُنــا المنايــا مُــقــدَّرَةً لــنــا ومُــقــدِّرِينــا[1]

فإذا كان البيت الأول منهما يصف موقف الشاعر من الحياة – وهو الإقبال عليها بنهم شديد– فإنّ البيت الثاني – في نظر براونه– يُوضّح الجانب الآخر من هذه الحياة المتمثل في قلق الشاعر الناجم عن خوفه من مشكلة المصير، ومن يقرأ المَشاهد المفرحة في الشعر الجاهلي يُدرك ما يُقلق الشاعر المرهف من مخاوف تنطوي على مشكلةٍ وجودية؛ فالشعراء القدماء يتغنون باللهو ويصفون ساعات الفرح واللذة والهزل والمداعبة ومجالس الشراب، ولكن ذلك كله ينتهي بصرخات الألم؛ إذ يشعرون شعورًا مقيمًا أنّ اللهو قد انقضى، وأنّ الفرح انتهى، وأنّ الشباب فَنِيَ وولّى[2].

ومع أنّ دراسة ڤالتر براونه في تفسير مقدمة القصيدة الجاهلية كانت محفزًا للدراسات الحديثة التي تناولت الشعر الجاهلي بالدرس والتحليل[3]، فإنها رسخّت نمطًا محددًا من التفكير في الشعر يصدر عن الاتجاه الوجودي، الذي ساد في أوروبا في حقبة تلت العصر الجاهلي بقرون؛ مما جعل إبراهيم عبد الرحمن يرفض هذا الضرب من الدراسات التي تناولت الشعر الجاهلي، وهو يذهب مع محمد مندور في أنّ الفلسفة الوجودية لا تقدِر على النهوض بتفسير الشعر الجاهلي؛ لأنّ جوهرها هو إنكار وجود ماهية سابقة على وجود الإنسان والأشياء، والإيمان بشيء واحد هو الوجود حسبُ. وينحصر هذا الوجود لدى الإنسان في الفلسفة الوجودية: في "الكوجيتو"[4] (Le Cogito) الديكارتي إشارة إلى قول ديكارت المشهور: "أنا أفكر، وإذن أنا موجود"، ومعنى ذلك أنه في رأي الوجوديين لا يوجد شيء خارج هذا التفكير ولا شيء سابق عليه، فلا يوجد إله ولا توجد ماهية ولا توجد مُثل ولا قيم أخلاقية متوارَثة لها صفة اليقين، وإنّما كل هذا تراث عتيق أخذ الناس يتحللون منه حتى يُلقوا عن كواهلهم أوزارًا ثقيلة، وحتى يستطيع الفرد أن ينطلق في الحياة من وجوده، الذي يختلط بما كان يسميه السابقون ماهية الإنسان[5].

---

[1] الديوان. ص ٦٥– ٦٦.

[2] براونه، ڤالتر، الوجودية في الجاهلية، ص ١٦٠.

[3] فيدوح، عبد القادر، (١٩٩٨). الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، ط ١، عمّان: دار صفاء للنشر والتوزيع، ص ٢٤٨.

[4] لفظ لاتيني معناه أفكر، يشار به إلى قول ديكارت: أنا أفكر، وإذن أنا موجود. ومعنى هذا القول إثبات وجود النفس من حيث هي موجود مفكر، والاستدلال على وجودها بفعلها الذي هو الفكر. انظر صليبا، جميل، (١٩٧٣). المعجم الفلسفي، ط ١، بيروت: دار الكتاب اللبناني، ٢: ٢٤٩.

[5] مندور، محمد، (د.ت). الأدب ومذاهبه، القاهرة: دار نهضة مصر، ص ١٣٩– ١٤٠. وانظر: عبد الرحمن، إبراهيم، (٢٠٠٠). الشعر الجاهلي، قضاياه الفنية والموضوعية، ط ١، مصر: الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ص ١٣٠.

وليس الشاعر الجاهلي – في رأي إبراهيم عبد الرحمن– هو الإنسان الذي يُفكر على هذا النحو من التفكير الفلسفي الوجودي، بل إنّ كل ما وصل إلينا من أخبار الحياة الجاهلية ليدلنا على شيء واحد وهو "استمساك هؤلاء الجاهليين بتقاليدهم وخضوعهم لقيم مجتمعهم وصدورهم عنها صدورًا صارمًا غريبًا، كما قد ثبُت تعلقهم بأديانهم الوثنية وغير الوثنية من اليهودية والنّصرانيّة وصدّوا أنفسهم بسبب ذلك عن الإسلام وقتــًا طويلا"[١]، مما يجعل توظيف الاتجاه الوجودي في دراسة الشعر الجاهلي مغامرة نقدية لا تفيد في تفسير هذا الشعر على نحو يكشف عن قيمته الفنية والموضوعية الحقيقية.

ومن أشد الدراسات التصاقــًا بالاتجاه الوجودي وتأثرًا بدراسة ڤالتر براونه دراسة عز الدين إسماعيل[٢]، الموسومة بـ"النسيب في مقدمة القصيدة الجاهلية في ضوء التفسير النفسي"[٣]؛ فقد ذهب إسماعيل إلى أنّ النسيب في مقدمة القصيدة الجاهلية يمثل "الجزء الذاتي في القصيدة، الذي يعبّر فيه الشاعر عن موقفه من الحياة والكون من حوله"[٤]، فصورة الحياة لدى الشاعر الجاهلي كانت تنطوي في نفسه على عناصر كونية خفية أحسّها الشاعر إحساسًا مبهمًا، وقدّر موقفه منها، وأهمها ثلاثة عناصر هي: التناقض واللاتناهي والفناء[٥].

ويرى إسماعيل أن تفسير مقدمة النسيب في القصيدة الجاهلية يُبيّن أنّها المجال الذي يصور فيه الشاعر إحساسه بتلك العناصر الكونية وموقفه منها؛ فقد صَدَرَ الشاعر الجاهلي في نسيبه عن مشاعر صادقة كامنة في نفسه تمثل ضربًا من القلق الوجودي، الذي يبدو طبيعيًا في عصر كالعصر الجاهلي، ولم يكن هذا القلق الذي أحسه الشاعر إزاء الكون ومُعمّياته مجرد مشاعر وأحاسيس فردية تعتمل في نفس إنسان دون آخر، وإنّما هي – وهذا ما أضافه إسماعيل إلى محاولة براونه– مشاعر مشتركة تمثل موقفًا إنسانيًا مشتركًا من الحياة والكون[٦].

---

[1] عبد الرحمن، إبراهيم، الشعر الجاهلي، قضاياه الفنية والموضوعية، ص ١٣٠.

[2] لا يتفق الباحث مع حسين عطوان الذي يذهب إلى أنّ عز الدين إسماعيل قد نسخ دراسته عن دراسة ڤالتر براونه، ولكنه يذهب مع يوسف اليوسف الذي يؤكد أنّ إسماعيل قد استوحى بعض جوانب دراسته من دراسة براونه، ويعني الباحث بذلك أنه استوحى تفسيره من ذلك القسم الذي لم يقله براونه، وإنما صرح به أو أوحى به إلى إسماعيل. انظر: على التوالي: عطوان، حسين، (١٩٧٠). مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي، مصر: دار المعارف، ص ٢١٩ – ٢٢٢. واليوسف، يوسف، (١٩٧٥). مقالات في الشعر الجاهلي، دمشق: منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ص ١٣٢.

[3] إسماعيل، عز الدين، (١٩٦٤). النسيب في مقدمة القصيدة الجاهلية في ضوء التفسير النفسي، مجلة الشعر، ع ١، القاهرة: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ص ٣ – ١٤.

[4] المرجع السابق، ص ٧.

[5] المرجع السابق، ص ٧.

[6] المرجع السابق، ص ٨.

وتقوم قطعة النسيب في القصيدة الجاهلية – في قراءة إسماعيل– على عنصرين أساسيين هما: الوقوف على الأطلال، وذكر المحبوبة، ويسأل إسماعيل عن الدلالات البعيدة لاختيار هذين العنصرين بصفة خاصة، والجمع بينهما في لوحة واحدة، ويجيب بأنّ الشاعر قد جمع في هذه اللوحة – التي تتصدّر قصيدته– بين عنصرين متناقضين، أحدهما يُذكّر بالفناء وهو الأطلال، والآخر يُذكّر بالحياة وهو ذكر المحبوبة، وليس في اجتماع هذين النقيضين في موقف واحد وارتباطهما سوى تأكيد لإحساس الشاعر بالتناقض العام، سواء أكان ذلك في العالم الخارجي، أم في عالمه الباطني، فالتناقض الذي تُمثله قطعة النسيب – بهذا الفهم– ليس تناقضًا لفظيًا، وإنّما هو تناقض وجودي يتمثل في واقع الحياة كما يتمثل في كيان الفرد الحي[١].

ويذهب إسماعيل مع "هربرت ريد" (Herbert Raid) – في معرض قراءة الأخير لفرويد– إلى أننا نعرف إله الحب "إيروس"[٢] (Eros)، ولا نعرف إله الموت أو التدمير "ثاناتوس"[٣] (Thanatos)، ذلك أنّ ثاناتوس ليس له كيان مألوف في خيالنا؛ إذ إنّ الناس ظلوا يتوجسون خيفة من أن يخلقوا للموت هيئة محددة، وإلا كانت في غاية الرعب، ومن ثَمّ ظل الموت مُثلا مستقرة في اللاشعور، فالشعور بالموت لا يمكن أن يكون شعورًا واعيًا كالشعور بالحياة، وإنّما هو شعور غاية في الخفاء، يظهر أحيانًا في ظروف خاصة متخذًا من الأقنعة والرموز ما يضمن خفاءه[٤].

ويمضي إسماعيل فيقرر أنّ غريزة الحب "إيروس" تتعرض دائمًا لخطر الموت أو التخريب "ثاناتوس"، وإنْ جُسِّم هذا الخطر في رموز وأشكال لا حصر لها، وهو ما يمنح إسماعيل حق القول: إنّ الإحساس الخفي بالعلاقة بين الحياة والموت ليس إحساسًا حضاريًا راقيًـــا، وإنّما هو – عدا ذلك– إحساس عرفه الإنسان في كل الحضارات، وأدبنا الشعبي مليء – كغيره من الآداب الشعبية الأخرى– بالأشكال الرمزية، التي تمثل هذا الإحساس، أما في أدبنا الراقي فيتمثل هذا الإحساس أقوى ما يتمثل في قطعة النسيب، التي تتصدّر القصيدة الجاهلية، والتي جمع

---

[1] إسماعيل، عز الدين، النسيب في مقدمة القصيدة الجاهلية في ضوء التفسير النفسي، ص ٩.

[2] إله الحب في الأساطير اليونانية ويرمز به إلى الحب الشهواني، انظر حرب، طلال. (١٩٩٩). معجم أعلام الأساطير والخرافات في المعتقدات القديمة، ط ١، بيروت: دار الكتب العلمية، ص ٢٨.

[3] إله الموت لدى الرومان الذي يسكن العالم السفلي. انظر حرب، طلال، معجم أعلام الأساطير والخرافات في المعتقدات القديمة، ص ١٣٨.

[4] إسماعيل، عز الدين، النسيب في مقدمة القصيدة الجاهلية في ضوء التفسير النفسي، ص ٩.

الشاعر فيها بين الحياة والموت، أو بين الحب والألم الناجم عن رحيل المحبوبة، التي ترمز إلى رحيل الحياة[١].

ويصدر إيليا الحاوي عن الاتجاه الوجودي نفسه عند قراءة معلقة طرفة بن العبد محاولا الكشف عن دلالاتها العميقة المتخفية؛ فإذا كانت أبيات المعلقة تبدو في الظاهر أنّها تشي بمجون الشاعر وتهتكه واستخفافه بالحياة، التي لم ينظر إليها قطّ نظرة جدّ وتقدير، فإنّ ادعاءه الفجور وتباهيه به يكشف عن تفكير عميق في الحياة والمصير، فسلوكه الخارجي ليس سوى صدًى لما يعانيه في نفسه من إحساس مرير بالفشل والعقم والتفاهة، وقد أدى ذلك بالشاعر إلى تحري اللذة في ثلاثة أشياء[٢] هي: شرب الخمر، وإغاثة الملهوف، ومداعبة المرأة[٣].

إنّ مذهب طرفة – كما يُعبر الحاوي– هو "مذهب الإباحيين الذين يرون أنّ الحكمة ليست في التموّت والاعتصام والزهد، بل في انتهاب لذائذ الحياة والتمتع بكل لحظة من لحظاتها. فليس للحياة قيمة وليس ثمة فضائل يُجدي اعتناقها والتضحية في سبيل تحقيقها، وإنّما هناك شيء واحد حريّ بالإنسان أن يتحرى عنه وهو اللذة"[٤]. ولعل طرفة يريد من وراء هذا السلوك أن يتصدى لأفراد مجتمعه وإظهار فساد معتقداتهم، التي يلومونه على تفريطه فيها[٥]، وذلك يعني أن اعتزاز طرفة بنفسه هو مظهر لزرايته بقومه واحتقاره لسلوكهم في تمسكهم بقيمهم وتقاليدهم، دون التفكير في الفناء وحتمية الموت[٦].

---

[1] إسماعيل، عز الدين، النسيب في مقدمة القصيدة الجاهلية في ضوء التفسير النفسي، ص ١٠.

[2] يقول طرفة في ذلك:

فلَولا ثَلاثٌ هُنَّ من حاجة الفتى ... وَجَدِّك لم أحفِلْ متى قامَ عُوَّدي
فمِنهنَّ سَبْقِي العاذِلاتِ بشَربَةٍ ... كُمَيْتٍ متي ما تُعلَ بالماءِ تُزبِدِ
وكَرِّي إذا نادى المُضافُ مُحَنَّبًا ... كَسَيِّدِ الغَضَا نبَّهتَهُ المُتَوَرِّد
وتقصِيرُ يومِ الدَّجنِ والدَّجنُ مُعجِبٌ ... ببَهكَنَةٍ تحتَ الطِّرافِ المُمَدَّدِ

انظر: الديوان ، ص٤٥ – ٤٧.

[3] الحاوي، إيليا، (١٩٧٩). في النقد والأدب، مقدمات جمالية عامة وقصائد محللة من العصر الجاهلي، بيروت: دار الكتاب اللبناني، ١: ٢٤٠.

[4] المرجع السابق، ١: ٢٤١.

[5] يقول طرفة لمن يعذله من أفراد مجتمعه:

ألا أيُّهذا الزَّاجِري أحْضُرَ الوغى ... وأنْ أشهدَ اللَّذَّاتِ هل أنتَ مُخلِدِي
فإنْ كُنتَ لا تَستطِيعُ دفعَ منيَّتي ... فذَرني أُبادِرها بما مَلَكَتْ يَدِي

انظر: الديوان، ص ٤٥.

[6] الحاوي، إيليا، في النقد والأدب، ١: ٢٤١. ويقول طرفة في ذلك المعنى:

أرى قبرَ نحَّامٍ بخيلٍ بمالِهِ ... كقبرِ غويّ في البطالة مُفسِدِ
ترى جُثْوَتين من ترُابٍ عليهما ... صفائحُ صُمٌّ من صَفيحٍ مُنضَّدِ =

ويحاول الحاوي أن يوفق بين التناقض الواضح الذي يظهر في موقف طرفة من قيم مجتمعه وتقاليده، والذي يظهر بجلاء في اللذائذ الثلاث التي سبقت الإشارة إليها، ففي حين يفاخر الشاعر بكرمه وبلائه في القتال وفي إغاثة الملهوف والذود عنه، نجده يتغنى بمعاقرته الخمرة وإتلاف المال في شربها حتى الفقر المدقع ومداعبته النساء والمجون في مجالس اللهو، فإذا كان المجتمع الجاهلي يعدُّ الكرم وإغاثة الملهوف من الفضائل، فإنه يعدُّ شرب الخمر والعبث بالنساء من الرذائل التي تحطُّ من قيمة المرء في مجتمعه، وللتوفيق بين هذين الموقفين المتناقضين لطرفة من تلك القيم والأعراف الجاهلية، يطالب الحاوي القارئ بألاّ ينظر إلى سلوك طرفة في شعره على أنه سلوك عفوي ساذج أو صورة من صور العبث أو ضرب من الهذيان، وإنّما ينبغي أن ينظر إليه بوصفه دليلا على حياةٍ نفسيةٍ لم تتّضح في شعره؛ ذلك أنه أخذ يسأل ويلحّ في السؤال عن مصير حياته وحياة الناس وعن الوجود وما سيؤول إليه بعد الموت، فالتبست هذه الفكرة في نفسه وتعقّدت، حتى بدا له أن لا وجود بعد هذه الحياة، فعبّر عن ذلك بقوله:

ألا أيُّهــذا الزَّاجري أحْضُرَ الوَغَى وأنْ أشهَدَ اللَّذَّاتِ هل أنت مُخلِدِي[1]

إنّ تجربة طرفة – في نظر الحاوي بهذا المعنى– تجربة وجودية؛ إذ تنتظم فيها الأشياء وتأتلف المتناقضات في رؤية شعرية واحدة، ترى في الوجود وما يشتمل عليه معْبرًا لمصيرٍ مجهول مرعب، وقد تساوت في هذا المصير جميع المتناقضات في هذه الحياة: الكريم والبخيل، الغني والفقير، الصغير والكبير، السيد والعبد، الزاهد والماجن... إلخ[2]. وبذلك يكون طرفة قد خرج عن نزعته الفردية وأصبح رمزًا لمعاناة الإنسان ووطأة الموت عليه[3].

وعلى هذا النمط من التفكير في الأدب يستلهم عبد القادر فيدوح النظرة الوجودية إلى الحياة والكون[4] – كما تجلت في أعمال من سبقه من الباحثين– ليكشف بشيء من التفصيل عن موقف طرفة بن العبد من الحياة والموت، فهو يرى أنّ هذا الشاعر كان يعيش حياة متأزمة دفعه إليها إحساسه بالفناء والخوف من المصير وحتمية الموت، وقد حاول التخلّص من هذه الأزمة النفسية

انظر: الديوان، ص ٤٨. نحّام: بخيل، الجُثوة: التراب المجموع.

[1] المصدر السابق، ص ٤٥.

[2] يقول طرفة:

أرى قبرَ نحَّامٍ بخيلٍ بمالِهِ كقبرِ غويّ في البطالة مُفسدِ

ترى جُثْوَتين من تُرابٍ عليهما صفائحُ صُمّ من صَفيح مُنضَّدِ

انظر: الديوان، ص ٤٨.

[3] الحاوي، إيليا، في النقد والأدب، ١: ٢٤٢.

[4] فيدوح، عبد القادر، (١٩٩٨). القيم الفكرية والجمالية في شعر طرفة بن العبد، ط١، المنامة: مؤسسة الأيام للصحافة والنشر والتوزيع، ص ٣٩ – ٤٢.

بالتماس اللذة في جميع مظانّها؛ ولذلك صوّر الشاعر حيرته وعبّر عن هذا القلق المخيف الذي سيقوده يومًا إلى مصيره المحتوم[١]، بقوله:

أرى الموتَ أعْدادَ النُّــفُوسِ ولا أرى بَعيدًا غدًا ما أقْرَبَ اليــَومَ مِنْ غَــدِ[٢]

ويُسلم الشاعر نفسه لهاجس الموت المخيف لأنه لا يعرف في أي يوم سيحين أجله، ولأنّ الموت لا يُفرّق بين أحد من الناس وإنْ كان سيدًا عزيزًا مهابًا[٣]، يقول:

أرى الموتَ لا يَرعى على ذي جَلالةٍ وإنْ كــانَ في الدّنيــا عزيزًا بمقعَدِ
لَعَمــرُكَ مــا أدري وإنّــي لواجــلٌ أفــي اليــومِ إقــدامُ المنيَّةِ أو غَــدِ
فإنْ تــَكُ خــلفي لا يَفُتــها سَــوَاديا وإن تــَكُ قُــدَّامي أجِدهــا بمرصدِ[٤]

ويذهب فيدوح إلى أنّ فكرة الموت – بوصفه قَدَرَ الحياة المرصود– فكرة تمثلت كثيرًا معانيها في شعر طرفة حين صوّر حتمية الموت، وهي فكرة قد جاء بها القرآن بعد طرفة[٥]، قال تعالى: ﴿أَيْنَمَا تَكُونُوا يُدْرِككُّمُ المَوْتُ وَلَو كُنتُمْ فِي بُرُوجٍ مُشَيَّدَةٍ وَإِنْ تُصِبْهُمْ حَسَنَةٌ يَقُولُوا هَذِهِ مِنْ عِندِ اللهِ وإن تُصِبْهُمْ سَيئَةٌ يَقُولُوا هَذِهِ مِنْ عِندِكَ قُلْ كُلٌّ مِنْ عِندِ اللهِ فَمَالِ هَؤُلاءِ القَومِ لا يَكَادُونَ يَفْقَهُونَ حَدِيثًا﴾[٦]، ويقول طرفة:

وَلَئنْ بَنَيتِ ليَ المُشقّــرَ فــــــي هَــضْبٍ تُــقَصِّــرُ دُونهُ العُــصْــمُ
لَتُــنَــقِّبَــنْ عــنِّي المــنيِّــــةُ إ نَّ اللــهَ ليس كَحُكمِــــهِ حُــكْــــمُ[٧]

ويمضي فيدوح فيذكر أنّ الشاعر يعترف بــأن هذا الكون يخضع لقوانين جبرية صارمة، بل إنّ الإنسان – في نظر هذا الشاعر– خاضع لقوة إلهية تتحكّم فيه، فعليه إذًا أنْ يستمتع ما عاش في هذه الحياة بكل ما تقع عليه عينه من لذائذها، وهو ضرب من التشبث بالسعادة قبل ضياعها، وهذا الموقف – الذي يصنّف الشاعر في عِداد المُجّان المتهتكين المقبلين على الحياة– ما هو – في رأي فيدوح– إلا محاولةٌ من الشاعر للهروب من هذا الخوف المرير من الموت وفداحة المصير[٨]، وهو ما عبّر عنه بقوله:

---

[1] فيدوح، عبد القادر، القيم الفكرية والجمالية في شعر طرفة بن العبد، ص ٣٩.

[2] الديوان، ص ٥٨.

[3] فيدوح، عبدالقادر، القيم الفكرية والجمالية في شعر طرفة بن العبد، ص ٣٩ – ٤٠.

[4] الديوان، ص ١٥٣. سوادي: شخصي.

[5] فيدوح، عبدالقادر، القيم الفكرية والجمالية في شعر طرفة بن العبد، ص ٤٠.

[6] النساء: ٧٨.

[7] الديوان، ص ١٨٢. المشقر: قصر بالبحرين،هَضْب: جبل، العُصم: الوعول. لتنقبن: لتُطوّفنّ عني المنية.

[8] فيدوح، عبد القادر، القيم الفكرية والجمالية في شعر طرفة بن العبد، ص ٤٠.

كَريـــمٌ يُـــروِّي نَفسَـــهُ في حياتـــِه ستَعلمُ إنْ مُـــتنا صدَى أيَّـــنا الصَّدِي
أرى قبـــرَ نحَّـــامٍ بخيـــلٍ بمِـــالِـــهِ كَقَبـــرِ غـــويّ فـــي البَطالـــةِ مُـــفسِدِ
ترى جُثوَتين من تـــُرابٍ عليهمـــا صفائـــحُ صُـــمٌّ مـــن صفيحٍ مـــنضَّدِ
أرى الموتَ يَعتامُ الكِرامَ ويَصطفِي عقيـــلة مـــالِ الفـــاحِشِ المُـــتَشـــدِّدِ
أرى المـــالَ كنـــزًا ناقصًا كُلَّ ليلةٍ ومـــا تنقصُ الأيـــّامُ والـــدَّهرُ يَـــنفَـــدِ
لَعَمرُكَ إنَّ الموتَ ما أخطـــأ الفتى لَـــكَالطِّوَلِ المُرْخى وثِنيـــاهُ بـــاليـــــدِ[1]

ويرى فيدوح أنّ حقيقة الزمان المحدود جعلت العربي ينظر إلى الحياة على أنها مُهدَّدةٌ أمام حتمية الموت، بل وأمام قوتي الزمان والمكان، وهي نظرة أقلقت الإنسان الجاهلي بصفة عامة في إحساسه الحاد بحتمية الموت، وهو ما عبّر عنه طرفة في البيت الأخير من الأبيات التي سبقت الإشارة إليها[2]. وقد فطن محمد زكي العشماوي إلى أهمية الزمان والمكان – بوصفهما عاملين أساسيين في تحديد اتجاهات الشعر العربي في العصر الجاهلي قبل فيدوح– ، حين ذهب إلى أنّه على هذين العنصرين ينهض هذا العطاء العظيم الذي تركه لنا أسلافنا: شعراء العرب في العصر الجاهلي، ومن فكرتي الزمان والمكان نبعت قيم هذا الشعر وأصالته وخلوده، فقد كان يُرمز للزمان – عند الشاعر القديم– بالدهر، وقد كان الدهر يعني لديه الخطر الذي يهدد الإنسان بوصف الزمان أو الدهر عاملا مهددًا للبقاء وللحياة معًا[3]. فالزمان – كما يرى فيدوح– "يُنقص الحياة، يأكل منها، ينهشها"[4]، ويقول طرفة في هذا المعنى:

أرى المـــالَ كنزًا نـــاقصًا كُلَّ ليلةٍ ومـــا تنقُصُ الأيّـــامُ والـــدَّهرُ يَنفَـــدِ[5]

ويتفق فيدوح مع العشماوي في أن طرفة قد استنفد كل طاقته واستغلها جميعًا في نضاله من أجل البقاء؛ لكي يتخلص من الإحساس المرير بوطأة الموت على فكره ووجدانه؛ فلن يبلغ الإنسان –في رأي الشاعر– ما يريد من خلود إلا بقدر ما يحقق من أمجاد في هذه الحياة، وما يبلغ فيها من بطولات، وما يظفر فيها من متع[6]؛ فالشاعر بذلك يُعنى بالتفكير فيما وراء الموت؛ لأنه غارق في هذه الحياة لإشباع رغباته، وهي نظرة كل عربي عاش في العصر الجاهلي؛ إذ

---

[1] الديوان، ص ٤٨ – ٤٩.

[2] فيدوح، عبد القادر، القيم الفكرية والجمالية في شعر طرفة بن العبد، ص ٤١.

[3] العشماوي، زكي محمد، (١٩٨١). موقف الشعر من الفن والحياة في العصر العباسي، بيروت: دار النهضة العربية، ص ١٩٤.

[4] فيدوح، عبد القادر، القيم الفكرية والجمالية في شعر طرفة بن العبد، ص ٤١.

[5] الديوان، ص ٤٩.

[6] العشماوي، زكي محمد، (د.ت). قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، بيروت: دار النهضة العربية، ص ١٣٩.

كان همّه الأوحد ممارسة الوجود في السعي وراء الملذات، حتى لا يلحقه الموت الذي هو في سباق معه[١]، وفي ذلك المعنى يقول طرفة عن قدرة الموت في الفتك بالإنسان:

إذا شـــاءَ يـــومًا قادهُ بزمامِـــــهِ ومن يـــَــكُ في حَبــلِ المنيَّةِ يَنقَــدِ[٢]

وقد أكد أدونيس ضعف الإنسان وقلقه إزاء مصيره المجهول بقوله: "إنّ الشاعر يتوق إلى التغلب على الهشاشة والموت، ففيما يكتشف الشاعر العربي نفسه يكتشف عبثية العالم الذي يتوقف عليه مصيره ... هكذا تنمو ذاته في وحدة مزدوجة لا صلة لها بما تتأمّله وهي كلما ازدادت تأملا فيه تزداد إدراكًا للهاوية التي تفصلها عنه، وحين يتضح للإنسان انفصاله عن الأشياء حوله، يتضح له نقصه، وبالتالي [كذا] تعطشه لكمال لا يتحقق إلا في الخارج، يشعره وهو يشارك الأشياء وجودها وهو يعيش وقتيًا، يتعذب عذاب مَنْ لا يقدر إلا أنْ يخضع في النهاية، إنّه خارج العالم وخارج نفسه معًا، كئيب يعتزل، ينتظر، يتململ، ويغامر، ويتمنى أن يقهر الزمن والموت والتغيير"[٣].

إنّ المدقّق في هذه الدراسات التي اتخذت من الاتجاه الوجودي- كما تزعم- أداة للكشف عن الغرض الأساسي من الشعر الجاهلي، وعن مراميه البعيدة يتبين – بوضوح- أنّ هذه المحاولات جميعًا كانت محكومة بأفقين يلغي كل منهما الآخر، الأول: يأتي من سلطة النص، الذي يُقصي – بما له من قوة تأثيرٍ- القارئ عن مرجعياته المعرفية، التي اتخذها أداة للتفسير. أمّا الأفق الثاني: فهو أفق الاتجاه الوجودي، الذي يزعم الناقد توظيفه للكشف عن مضامين النص الشعري الجاهلي، وقد أملى هذا الأفق على القارئ سلطة النص ومضامينه أولا، والاتجاه الوجودي الغربي في دراسة الأدب ونقده ثانيًا.

وإذا كانت هذه القراءات قد صوّرت الشعراء متشائمين يائسين عابثين بفعل التفكير في الوجود، أو بفعل الخوف من المصير المجهول؛ فإن الوجودية بوصفها اتجاهًا فلسفيًا غربيًا تختلف اختلافــًا جوهريًا عن تلك التي يزعمها أصحاب هذا الاتجاه، الذين وظفوا النظرة الوجودية في دراسة الشعر الجاهلي؛ ذلك أنّ الوجودية في مرجعياتها الغربية ليست فلسفة استسلام؛ لأنّها تُعرِّف الإنسان بما يفعله، كما أنها ليست فلسفة تشاؤم؛ إذ لا يوجد مذهب أكثر منها تفاؤلا؛ لأنّها تجعل مصير الإنسان بين يديه، وهي ليست مذهبًا يدعو إلى تثبيط الهمم؛ لأنها

---

[1] فيدوح، عبد القادر، القيم الفكرية والجمالية في شعر طرفة بن العبد، ص ٤٢.

[2] الديوان، ص ١٥٢.

[3] أدونيس، علي أحمد سعيد، (١٩٨٣). مقدمة للشعر العربي، ط ٤، بيروت: دار العودة، ص ١٤.

تدعو إلى الفعل، وتقول: إنه لا وجود لأمل إلا في الفعل، والأمر الوحيد الذي يسمح للإنسان بالحياة هو الفعل[١].

وعلى ما في دراسة ڤالتر براونه من ضعف ناجم عن مغالطات منهجية – وقع فيها بسبب "الحضور الكلي للفكر، والنزعة الوجودية في دماغه، مما ضيّق أفقه وأبعده عن الشمولية والإحاطة"[٢]، كما اتضح آنفـًا– فإنّها شكّلت أفقـًا أو نمطًا من التفكير في الشعر الجاهلي رسّخه من جاء بعد براونه من النقاد والباحثين، الذين اقتفوا خطوه وحذوا حذوه، فكانت الوجودية – في قراءتهم– لا تختلف كثيرًا عن نظرة براونه إليها، وهي نظرة جاءت من أفق النص ووحيه لا من مرجعيات المعرفة، التي ادّعت هذه القراءات توظيفها.

لقد وقفت هذه الدراسات – على اختلافها الظاهر– عند التجريد والنظر إلى المُنجز الشعري، على أنه مضامين محضة تدور حول فكرة محددة انسلخت عن أرضيته الحضارية، واكتفت بتفسيره على أسس نفسية وجودية بمعزل عن البيئة التي أنتجته، ونظرة كتلك لابد أنْ تأتي – في رأي بعض الباحثين– مقصِّرة عن الشأو، وفي أحسن الأحوال تأتي أحادية الرؤية من حيث التفسير[٣].

المعادل الموضوعي وقراءة الشعر الجاهلي:

ارتبط مفهوم المعادل الموضوعي بالشاعر والناقد الإنجليزي ت. س. إليوت (T. S. Elliot)، الذي اقترح توظيفه في دراسة الأدب سنة ١٩١٩م في مقالته "التقاليد والموهبة الفردية"، وقد جاء فيها: إنّ "الطريقة الوحيدة للتعبير عن الانفعال في شكل فن تنحصر في إيجاد معادل موضوعي، ... [أو] مجموعة من الموضوعات والأوضاع وسلسلة من الحوادث تكون معادِلة لذلك الانفعال الخاص، وإنّ الحتمية الفنية تكمن في هذه المقدرة التامة للعنصر الخارجي على التعبير عن الانفعال"[٤]، ويكون إليوت بهذا المفهوم قد حطّم الحواجز بين الذات والموضوع، فموضوعية الأدب – في رأيه– لا تتنافى مع ذاتيته.

ولم يكن إليوت أول من ألمح إلى مفهوم المعادل الموضوعي في مجال النقد الأدبي، فقد سبقه إلى ذلك عِزرا باوند سنة ١٩١٠م، حين ذكر في كتابه "روح الرومانس" (The spirit of

---

[1] بدوي، عبد الرحمن، (١٩٧٣). دراسات في الفلسفة الوجودية، ط ٣، بيروت: دار الثقافة، ص ٢١٧.

[2] اليوسف، يوسف، مقالات في الشعر الجاهلي، ص ١٣٠.

[3] المرجع السابق، ص ١٢٧.

[4] الخطيب، حسام، (١٩٧٢). محاضرات في تطور الأدب الأوروبي ونشأة مذاهبه واتجاهاته النقدية، دمشق: مكتبة أطلس، ص ٤٦٣.

Romance) أنّ الشعر نوع من الرياضيات الملهمة التي تزودنا بالمعادِلات للمشاعر البشرية، وهو ما جعل بعض النقاد يعتقدون بأنّ تعريف عزرا باوند للشعر هو البداية الحقيقية لظهور فكرة المعادل الموضوعي في النقد الأدبي، وإنْ ارتبطت بإليوت[١].

ولقد تنبّه بعض النقاد العرب إلى أهمية توظيف المعادل الموضوعي في دراسة الشعر عامة ودراسة الشعر الجاهلي خاصة؛ بغية الكشف عن مدى امتزاج وجدان الشاعر بموضوعات شعره. يقول يوسف اليوسف: "لو أتيح لإليوت أنْ يدرس لامية العرب لصادف في ذئاب الشنفرى خير مثال على نظريته في البديل الموضوعي"[٢]، واليوسف محق فيما ذهب إليه، فقد "كان الشاعر العربي قبل الإسلام يهتم بالأمور المادية، فهو عملي يؤمن بالأشياء المادية الملموسة، ولكن هذه الأشياء المادية ترتبط ارتباطًا وثيقًا بنفس الإنسان"[٣]، وعندما نتعمّق في الشعر الجاهلي نجد أنّ المعاني الإنسانية تُمثل في صور ماديّة طبيعية تتخللها حرارة الوَجْد، التي تصبغ كل مكوناتها، مما يُحيلنا مرة أخرى على النفس البشرية، وهكذا نتأرجح بين الذات والموضوع، فنغدو ونروح بين طرفي هذه المعادلة.

وقد فطن أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ إلى ذلك التمازج بين ذات الشاعر والموضوع، الذي يروم التحدث عنه حين ربط مصير البقرة الوحشية في القصيدة الجاهلية بالغرض من القصيدة أو بالباعث على نظمها يقول: "ومن عادة الشعراء إذا كان الشعر مرثية أو موعظة أنْ تكون الكلاب التي تقتل بقر الوحش، وإذا كان الشعر مديحًا ... أنْ تكون الكلاب هي المقتولة، ليس على أنّ ذلك حكاية عن قصة بعينها، ولكن الثيران ربما جرحت الكلاب وربما قتلتها، وأما في أكثر ذلك فإنها تكون هي المصابة والكلاب هي السالمة والظافرة، وصاحبها الغانم"[٤].

أما في النقد العربي الحديث فثمّة إشارات مبكّرة صريحة تدل على التفات النقاد العرب المحدثين إلى النزعة النفسية لدى الكثير من شعراء العصر الجاهلي، فهذا محمد زكي العشماوي في شرحه بيت لبيد بن ربيعة:

عَرِيَتْ وكان بها الجميعُ فأبكروا منها وغُــودرَ نُــؤيُها وثُــمامُها[٥]

---

[1] رشدي، رشاد، (١٩٦٢). مقالات في النقد الأدبي، ط ١، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ص ٦٣.

[2] اليوسف، يوسف، مقالات في الشعر الجاهلي، ص ٤٦.

[3] مفقوده، صالح، (٢٠٠٣). الأبعاد الفكرية والفنية في القصائد السبع المعلقات، الجزائر: دار الفجر للنشر والتوزيع، ص ١٧٦.

[4] الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، الحيوان، ٢: ٢٠.

[5] الديوان، تح: إحسان عباس، (١٩٦٢). الكويت: وزارة الإرشاد والأنباء، ص٣٠٠. النؤي: الحاجز يُجعل حول الخباء لئلا يصل السيل إليه، الثمام: نبت يُجعل حول الخباء أيضًا ليمنع السيل ويقي الحر.

يقول: "ثم انظر إلى إحساس اللوعة الذي يخلع الشاعر على النؤي والثمام، اللذين يشعر [كذا] من لوعة الحنين وألم الفراق عندما غادرهما أهل هذه الدار وارتحلوا"[١].

ويجد وهب رومية في "قصة البقرة الوحشية مكافئـًا موضوعيًا لموقف الشاعر، فيه التوجع من الدهر ومن ذكرى الحبيب البعيد، وفي هذا الصراع المستمر الذي لم يُسفر عن أمر كلاهما [الشاعر والبقرة] يتململ تحت مقصلة الدهر: الشاعر في حبه ومصائبه ومقاومته، والبقرة في حزنها وصراعها الذي لم ينتهِ مع كلاب الصيد"[٢]، والشعراء – في نظر رومية– "لا يقصّون أخبار هذه الحيوانات رغبة في القص وحده، ولا يصورونها في كل أحوالها حبًّا بالتصوير ... ولكنهم يفعلون ذلك كله استجابة لحاجة مقيمة لا تبرح النفس"[٣].

ويؤكد سامي الدروبي أهمية الجانب النفسي في تناول طبيعة الفن؛ فهو يرى أنّ الفنان "لا يصور واقعًا مرئيًا، وإنّما يتخذ الشكل المرئي الذي يفرضه على الطبيعة ممرًا إلى واقع نفسي غير مرئي ... إنّه لا يصور الطبيعة، بل يُصور نفسه، وهو لا يصور نفسه بواسطة الطبيعة، بل بواسطة أشياء وألوان لا يكاد يكون فيها من الطبيعة شيء، وهو إذ يُصور حالاته النفسية قد لا يقف منها على سطحها الشعوري بل يغوص إلى الأعماق: إلى اللاشعور"[٤].

ويحاول سعيد الأيوبي بالكشف عن عناصر الوحدة والربط في الشعر الجاهلي أنْ يُوظّف المعادل الموضوعي في دراسة النصوص، وهو في تجربته تلك ينطلق من فرضية مُفادها: أنّ "الأطلال والنسيب والرحلة والظعائن وصورة الناقة أو الحيوان... قوالب فنية يضع فيها الشاعر من المعاني والعواطف ما يتلاءم والمعنى العام الذي يُريده من القصيدة، وفي كل هذه القوالب توجد شحنة شعورية تحدد غرض القصيدة و موضوعها الرئيس"[٥].

ويتضح مدى اعتماد الأيوبي على المعادل الموضوعي – لإثبات هذه الفرضية– في قراءة صورة الناقة في القصيدة الجاهلية، فهو يرى أنّ امتداد أوصاف الناقة في الشعر الجاهلي معبر يمرر الشاعر منه كثيرًا من معاني الوصف أو الفخر أو الاعتذار أو معاني المدح، التي يريد التعبير عنها، وهذا يعني أنّ الناقة لم تشغل بأوصافها جزءًا من القصيدة حسبُ، وإنّما تُمثل – في

---

[1] العشماوي، محمد زكي، (١٩٨٠). النابغة الذبياني مع دراسة للقصيدة العربية في الجاهلية، ط٢، بيروت: دار النهضة العربية، ص ٢٤٠.

[2] رومية، وهب، (١٩٧٩). الرحلة في القصيدة الجاهلية، ط٢، بيروت: مؤسسة الرسالة، ص ٣٨٦.

[3] المرجع السابق، ص ١٢٧.

[4] الدروبي، سامي، (١٩٦٢). الفن معرفة، مجلة المعرفة السورية، ع ١٥، ص ٤٣.

[5] الأيوبي، سعيد، (١٩٨٦). عناصر الوحدة والربط في الشعر الجاهلي، الرباط: مكتبة المعارف، ص ٥٠٩.

رأي الأيوبي– محتوًى فكريًا تتحدد بأوصافها أوصاف الشعراء، وتتجسد من ثنايا حديثهم عن قدراتها أفكارهم[١].

ويرى الأيوبي أيضًا أنّ الشاعر الجاهلي كان يُركز في أوصاف الناقة على الجوانب والأبعاد الهندسية من مثل: الطول والامتداد أو الارتفاع، التي تخدم مدلوله الشعري ويكون بينها وبين الموضوع الذي سيعالجه تناسق وتقارب، ولمّا كان الشاعر قادرًا على تمثل الحزن، وذلك في شكل استعادة الزمن الماضي والبكاء عليه، فقد استطاع تبديده أيضًا وإنهاء حالة التوتر وتشنج المشاعر[٢] "باستمالة فكرية ناجحة وانسياب تصويري ملموس، وعبر نقلات فنية سليمة ومرتكزات أسلوبية مدروسة...، وفي ظل هذا الاستخدام المنظم والالتزام المدروس كان [الشاعر] يُنهي وقفته عند الطلل ويبدأ رحلته الصحراوية المرسومة متخذًا من الناقة وسيلة لإمضاء الهم وتسلية الحزن وتبديد المشاعر المؤلمة، وجسرًا يستطيع استخدامه للوصول إلى غايته بعد أنْ يجتاز المصاعب فيقتحم المخاوف، ولهذا كانت تسلية الهم بجسرة أو بذات لوث أو بغيرها من الموصوفات التي تتم بواسطتها الصورة وتتكامل أبعاد اللوحة"[٣].

"وتتفاوت قدرات الشعراء في استخدام أوصاف ونعوت الناقة [كذا] لارتباطها المحكم بطبيعة الغرض الذي أعد له الشاعر القصيدة. وتأخذ هذه النعوت مكانها اللائق بها، لا تُقدم فيه لفظة على سابقتها، وإنّما ينتظمها التوافق البنائي للهيكل الشعري المتبع والمتعارف لدى الشعراء، والشاعر الجاهلي صوّر في الأطلال ذروة الألم وقمة الحزن والتعاسة، ولكنه – إلى جانب ذلك– أعدّ ناقة قوية تتناهى عندها كل الأحزان والمخاوف ... لتكون في مستوى تبديد الحزن الذي أشاعه في القسم الطللي"[٤].

ويبرز المعادل الموضوعي بوضوح في معالجة الأيوبي لموضوع الناقة في معلقة طرفة؛ إذ تُمثل هذه الناقة "المحمول الانفعالي لطموحات طرفة وآماله. إنّها تحمل مدلولات نفسية عن الحياة التي يطمح الشاعر [إلى] أنْ يحياها، ولهذا جعلها كائنًا أسطوريًا من الصعب أنْ يأتيها الفناء أو التغير"[٥]، وبهذا التفسير يكون الأيوبي قد عثر على المعادل النفسي الذي يربط طموحات طرفة ورغباته الحياتية – وهي ملذاته التي عبّر عنها في أجزاء متفرقة من المعلقة، وقد أشير

---

[1] الأيوبي، سعيد، عناصر الوحدة والربط في الشعر الجاهلي، ص ٤٤٩.

[2] المرجع السابق، ص ٤٤٩ – ٤٥٠.

[3] القيسي، نوري حمودي، (١٩٧٤). وحدة الموضوع في القصيدة الجاهلية، بغداد: مؤسسة دار الكتب للطباعة والنشر، ص ٣١.

[4] الأيوبي، سعيد، عناصر الوحدة والربط في الشعر الجاهلي، ص ٤٥٠.

[5] المرجع السابق، ص ٤٧٦.

إليها في غير موضع من هذا البحث- بحياة أخرى يحلم بها تكون فيها اللذائذ متصلة والعيش رغيدًا والحياة وادعة، ولن يجد الشاعر أفضل من الناقة لتكون رمزًا لهذه المعاني كلها[١].

وإذا كانت الناقة في معلقة طرفة تُمثل المحمول الانفعالي لطموحات الشاعر وآماله، فإنّها في نونية المثقّب العبدي – في رأي الأيوبي- المحمول الانفعالي لإحساس الشاعر بظلم الملك عمرو ابن هند وجوره، يقول المثقّب:

إذا مـــا قُمْـــتُ أرْحَلُهـــا بِلَيْـــــلٍ تَـــأوَّهُ آهـــةَ الرَّجُـــلِ الحزِيـــنِ
تَقُـــولُ إذا دَرَأتُ لهـــا وَضِينِـــي أهـــــذا دِينُـــهُ أبَـــدًا ودِينـــي
أكُـــــلَّ الدَّهـــرِ حَـــلٌّ وَارْتحـــالٌ أمَـــــا يُبْـــقِي علَـــيَّ وما يَقِينـــي
فأبْـــقَى بـــاطِـــلي والجِـــدُّ مِنْهـــا كـــدُكَّـــانِ الـــدَّرابنـــةِ المَطِيـــنِ[٢]

فالمتأوّه المتوجّع في الأبيات السابقة هو المثقب نفسه، وقد تقمصت الناقة مشاعره وما يريده من إظهار آهة المظلوم، وإنْ كان ذلك على لسان ناقته، فالشاعر – وفق هذا الفهم- لا يتحدث عن ناقة، وإنّما يتحدث عن نفسه التي يروم تطهيرها من بعض أوجاعها وآلامها[٣]. وهكذا يغدو حديث الناقة – في رأي الأيوبي- كاشفًا لنفسية الشاعر أو معادلا موضوعيًا لها، فهو إذ يُحدثنا عن ناقته، إنّما يُحدثنا عن نفسه[٤].

ويُمثل المعادل الموضوعي أداة نقدية أساسية في "وصف الحيوان" في دراسة عبد القادر عبد الحميد زيدان الموسومة بـ"التمرد والغربة في الشعر الجاهلي"، فهو يرفض فيها النظرة السطحية إلى الشعر الجاهلي، التي تُجرده من العنصر الدرامي وتُبقيه في حيّز السطحية بدعوى بساطة الحياة العربية وعقلية العربي؛ إذ أوقفت هذا الشعر عند عالم الحواس وحالت بين القارئ وقدرات الشاعر الفنية في تعبيره عن نفسه[٥].

ويرى زيدان أنّه إذا كان من بواعث التعبير الدرامي قدرة الفنان على إدراك المأساوي في الحياة، فإنّ الشعر الجاهلي – كما يبدو في مجموعه- لم يكن خلوًّا من الجانب الدرامي بهذا الفهم، ولم يكن الشاعر الجاهلي بعيدًا عن إدراكِ ما في الحياة من مفارقة تكشف عمّا فيها من

---

[1] الأيوبي، سعيد، عناصر الوحدة والربط في الشعر الجاهلي، ص ٤٧٦.

[2] الديوان، تح: حسن كامل الصيرفي، (١٩٩٧). ط ٢، القاهرة: معهد المخطوطات العربية (المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم)، ص ١٩٤ – ٢٠٠. درأت: شددت، الوضين: الرحل بمنزلة الحزام للسرج، دكان: الدكة المبنية للجلوس عليها، الدرابنة: البوابون (فارسي معرب).

[3] الأيوبي، سعيد، عناصر الوحدة والربط في الشعر الجاهلي، ص ٤٨١ – ٤٨٢.

[4] المرجع السابق، ص ٥٠٥.

[5] زيدان، عبد القادر عبد الحميد، (٢٠٠٣). التمرد والغربة في الشعر الجاهلي، ط١، الإسكندرية: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ص ١٦٦ – ١٦٧.

تناقض يُبعدها عن كل علاقة منطقية تربط بين ظواهر الوجود، ولمّا كانت الدراما تتمثل في الوقائع المحسوسة التي تصنع نسيج الحياة، كان التفكير الشعري تفكيرًا بالأشياء، أيّ: تفكيرًا تجسيميًا لا تفكيرًا تجريديًا[١].

ويذهب عبد القادر زيدان إلى أن الاعتقاد الرامي إلى أنّ بعض الشعراء في العصر الجاهلي لا يعبّرون عن مشاعرهم صراحةً، بل يحاولون أنْ يقدموا ما يدعونه بالمعادل الموضوعي لهذه المشاعر هو اعتقاد صائب؛ إذ لم يكن حديث الشاعر الجاهلي عن الحيوان وصفًا مجردًا يدل على فطنة الشاعر وقوة ملاحظته، ولم يكن ذكره الناقة في القصيدة اصطلاحًا قد تواطأ عليه جميع الشعراء بطرْق الموضوع نفسه والمعاني ذاتها، وكذلك الشأن في وصف الحيوان، والوقوف على الأطلال؛ لأنّ الحديث عن الناقة والحيوان والأطلال – في رأي زيدان– موضوعات لها وقعها الخاص وكيانها البارز في نفوس الشعراء وحياتهم، وهو ما ساعد هؤلاء الشعراء على الانطلاق في التعبير عنها بعناية فائقة، وإنْ مثلت في ظاهرها موضوعات مشتركة[٢].

ويحاول زيدان أن يفسر أبياتــًا في وصف الثور الوحشي لكل من النابغة الذبياني وامرئ القيس والأعشى، كما قدّم تفسيرًا في وصف طائر القطا في قصيدة زهير بن أبي سلمى، وهو في ذلك كله يأتي بالأبيات أولا، ثم يشرحها شرحًا مدرسيًا لا يتعدى نثرها وبيان معناها الظاهر، ليخلص من ذلك كله إلى نتيجة يغلب عليها الظن، كقوله في شرحه لأبيات النابغة: "أغلب الظن أننا لا نستطيع أن نفهم هذا الموقف الذي يحدثنا عنه الشاعر من خلال فكرة التشبيه [تشبيه الناقة بالثور]، فربما نكون بصورة أو بأخرى أمام غربة الإنسان في تلك الحياة، فالنابغة يحدثنا عن استقامة الحياة لهذا الثور الذي يُواجَه بالعدوان. عدوان الطبيعة الذي ألجأه إلى الأرطاة، ثم هذا العدوان القادم مع الصباح"[٣]، متمثلا في القنّاص وأكلبه التي ترمز إلى الموت. وكقوله أيضًا بعد شرح أبيات امرئ القيس التي يصف فيها الثور الوحشي مشبهًا إيّاه بناقته: "إنّنا أمام إنسان يفتقر إلى الأمن والسلام، إنسان تملّكت منه الوحدة واحتواه القلق"[٤].

وعلى هذا النحو المتصف بالسّطحيّة يواصل زيدان شرح أبيات الأعشى في وصف الثور، وزهير في وصف القطا؛ ليخلص إلى نتيجة واحدة فحواها أنّ هذه الصور جميعًا تعبّر عن "موقف الإنسان الذي يعاني من الغربة والمطاردة بكل ما يحمله هذا الموقف من توتر ناشئ عن

---

[1] زيدان، عبد القادر عبد الحميد، التمرد والغربة في الشعر الجاهلي، ص ١٦٧.

[2] المرجع السابق، ص ١٦٧.

[3] المرجع السابق، ص ١٦٩.

[4] المرجع السابق، ص ١٧٠.

مواجهة قوى مجهولة. والشاعر يبحث لنفسه ... [عن] أمن وسط هذه النذر المستمرة التي تأتي على راحة الكائنات"[١].

ويواصل زيدان قراءة نماذج أخرى لصور الحيوان في الشعر الجاهلي، فيقرأ وصف الظليم* في ميمية علقمة بن عبدة الفحل[٢]، رافضًا ما ذهب إليه محمد النويهي من أنّ الشاعر في وصفه الدقيق والمفصل لذكَر النعام كان يهدف إلى إعطائنا صورة منقولة بألفاظ دقيقة عن هذا الحيوان[٣]، فهو يرى أنّ هذا الوصف الذي قيل في الظليم لم يكن خالصًا له؛ إذ يكشف عن معاناة الإنسان وغربته في هذه الحياة، فإذا كان الظليم قد عاد إلى أنثاه وفراخه في هذه المرة، فإن الشاعر غير مطمئن لهذه العودة أو لهذه النجاة المؤقتة، ودليل ذلك قول علقمة في آخر لوحة وصف الظليم:

بل كُلُّ قومٍ وإنْ عَزُّوا وإنْ كَثرُوا عَريــفُهمْ بــأثــافي الشّــرِّ مرجُومُ[٤]

فالإحساس الحاد بالنهاية المؤلمة لدى الشاعر ممتزج – هنا– بفرحة العودة السالمة إلى الأهل لدى ذكر النعام[٥].

وإذا كان النويهي يرى في آخر لوحة وصف الظليم – في البيت الذي أشير إليه آنفــًا– انقلابًا واضحًا في مشاعر الشاعر؛ إذ يتحول الشاعر من التفاؤل في الجزء الأول من اللوحة إلى التشاؤم في آخرها[٦]، فإنّ زيدان يذهب مع عز الدين إسماعيل إلى أنّ الفصل الحاسم بين أشكال الحياة المختلفة لا يخلو من التعسف، "فنماذج الأشكال المختلفة، بل المتناقضة، هي الحقيقة الشعورية، التي استقرت في أعماق الكيان الإنساني منذ البداية، والتي تكشف عن ذاتها بين الحين والآخر"[٧]. فنواجه في هذه الحال إدراكًا للوجه الآخر من الحياة عندما امتزج النقيضان في رؤية الشاعر الفنية، وليس انقلابًا فكريًا أو وجدانيًا كما يرى النويهي[٨].

---

[1] زيدان، عبد القادر عبد الحميد، التمرد والغربة في الشعر الجاهلي، ص ١٧٤.

* الظليم: ذكَر النعام.

[2] انظر الديوان، تح: لطفي الصقال ودرية الخطيب، (١٩٦٩). ط١، حلب: دار الكتاب العربي، ص ٥٨ – ٦٣.

[3] النويهي، محمد، (د.ت). الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه، القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر، ١: ٣٨٥.

[4] الديوان، ص ٦٤.

[5] زيدان، عبد القادر عبد الحميد، التمرد والغربة في الشعر الجاهلي، ص ١٧٧ – ١٧٨.

[6] النويهي، محمد، الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه، ١: ٣٩٩.

[7] إسماعيل، عز الدين، (١٩٧٥). الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ط٢، بيروت: دار العودة ودار الثقافة، ص ٣٥٢.

[8] زيدان، عبد القادر عبد الحميد، التمرد والغربة في الشعر الجاهلي، ص ١٨٧.

ولكي يوضح زيدان هذه الفكرة، يقرأ أبيات زهير بن أبي سلمى في وصف البقرة الوحشية[١]، التي تُبرز اجتماع النقيضين في موقف واحد، حين صوّر زهير هزيمة الحياة وانتصارها في لوحة رائعة، تضمنت انهزام البقرة أمام السباع التي افترست ابنها وتركته قطعًا ممزقة، وانتصارها على كلاب الصيد بعد أنْ دخلت في معركة ضارية معها تاركة غبارًا كثيفـًا يحجب الرؤية خلفها[٢].

ويُلاحظ على قراءة عبد القادر زيدان أنّها اتكأت على مجموعة من القراءات السابقة عليها، فهي تفتقر إلى الأصالة، وقد أدى هذا المزج بين أكثر من تفسير إلى انعدام الرؤية النقدية الواضحة، ففي حين نجد أنّ الثور – على سبيل المثال– يمثل لدى زيدان غربة الإنسان ووحدته وانفراده، كما يمثل صراعه مع الموت نجده في موضع آخر من الدراسة نفسها يسبغ عليه شيئًا من القداسة، عندما يرى في المطر المنسكب على متنيه غسلا وتطهيرًا له، وهو في موضع ثالث من هذه الدراسة يعيش في مواجهة الموت إزاء ظلم عناصر تُرسله بطريقة ليست عقلانية[٣]. فنحن – في رأي زيدان– أمام موقف الإنسان الذي يعاني من المطاردة والغربة بكل ما يحمله هذا الموقف من توتر ناشئ عن مواجهة قوى مجهولة، والشاعر يبحث لنفسه عن الأمن وسط هذه النذر المستمرة التي تأتي على راحة الكائنات[٤].

إنّ صورة الثور – كما يراها زيدان – موزعة بين قدسيته بوصفه رمزًا للآلهة وخوفه وقلقه على مصيره المجهول، ولم يكن ذلك ليحدث لو أنّ زيدان لم يعتمد على دراسة إبراهيم عبد الرحمن، الذي يُسبغ القداسة على ثور الوحش[٥]، ودراسة مصطفى ناصف، الذي يرى أنّ هذا الحيوان دائم التعرض إلى الموت والقتل من عناصر خارجة عن بني جنسه، وبطريقة ليست عقلانية[٦]، والناظر في حواشي دراسة زيدان يُدرك مدى اعتماده في تفسير هذه النصوص الجاهلية على بعض الدراسات؛ ممّا أفقد تفسيره وضوح الرؤية النقدية.

ويُخصص صالح مفقوده الفصل السادس من دراسته "الأبعاد الفكرية والفنية في القصائد السبع المعلقات" لتوظيف المعادل الموضوعي في دراسة صورة الناقة والحمار الوحشي مع أتانه والبقرة الوحشية في شعر كل من طرفة بن العبد، والحارث بن حلّزة، وعنترة بن شداد، ولبيد بن

---

[1] انظر: الديوان. تح: محمد حمود، (١٩٩٥). ط١، بيروت: دار الفكر العربي اللبناني، ص ٤٠ – ٤٢.

[2] زيدان، عبد القادر عبد الحميد، التمرد والغربة في الشعر الجاهلي، ص ١٧٨.

[3] المرجع السابق، ص ١٧٣.

[4] المرجع السابق، ص ١٧٤.

[5] عبد الرحمن، إبراهيم، (١٩٧٦). التفسير الأسطوري للشعر الجاهلي، مجلة الشعر، ع ١، ص ١٣٧.

[6] ناصف، مصطفى، دراسة الأدب العربي، ص ٢٨٣.

ربيعة، وهو يرى أنّ الناقة في معلقة طرفة صلبة قوية، إلا أنّ هذه الصلابة والقوة يشوبهما شيء من الضعف، المتمثل في تشبيه جلد الناقة بالقميص المقدّد الممزّق من أثر النسع*، ويؤكد مفقوده أنّ صورة الناقة التي ترسمها أبيات طرفة ليست صورة حيوانية بسيطة منقولة عن الواقع، بل هي صورة إنسانية تُعبر عن مشكلة كل نفس بشرية تحمل وجودها وتسير بعد أنْ قضت ربيع العمر في سعادة، عبّر الشاعر عنها بقوله:

تَرَبَّعَتِ القُفَّين، في الشَّوْلِ تَرْتَعِي حَــدائِقَ مَــوْلِيِّ الأَسِرَّةِ، أغْــيــَدِ[1]

وقد منحت مجموعة من الأسباب الشاعرَ حقَّ جعْل الناقة معادلا موضوعيًا للإنسان – في رأي مفقوده– أهمها: ملازمة هذا الحيوان الإنسان في مناحي حياته المتعددة، وهي مكافئ للإنسان؛ إذ جُعلت الإبل بديلا عن الإنسان المقتول في دفع الديّات مع الفارق في العدد[2].

ويُلاحظ أنّ مفقوده في توجهه هذا نحو المعادل الموضوعي لم يُوضّح لنا كيف تكون صورة الناقة في معلقة طرفة بمختلف أجزائها معادلا موضوعيًا لجسد الإنسان (طرفة) القوي والمتهالك في آن، فهو يفترض فرضًا دون أنْ يدلل عليه من النص. وعلى ما في دراسة مفقوده من ضعف في الصياغة وخلل في البناء النقدي، فإنّنا نفهم من حديثه عن هذه الناقة أنّها تُمثل جسد طرفة القوي والمتهالك، لما يكلفه صاحبه من أعباء تفوق طاقته أو تُثقل كاهله[3]، وهي أيضًا تُمثل طرفة ذاته الذي هو في المرة الأولى صاحب الناقة. وخلاصة القول: أنّ مفقوده إذا وجد في موضع من هذه الصورة أنّ الناقة قد ذُللتْ وأصبحت مطيعة – إذ تستجيب إلى نداء صاحبها طرفة خشية السوط[4]– فإنّها في هذه الحال معادل موضوعي لجسد طرفة، أما إذا وجد في جزء آخر من هذه الصورة أنّها تقوم بحاجة صاحبها ولا تتوانى في نصرته، فإنّها معادل موضوعي لطرفة نفسه، القائل :

---

* النسع: الحبل أو السير المضفور.

[1] الديوان، ص ٢٩. تربعت: أي رعت الربيع فيه، القف: ما ارتفع من الأرض ولم يبلغ يكون جبلا، في الشول: أي مع الشول، والشول: النياق التي خف بطنها وضرعها، موليٌ: الذي أصابه مطر الولي، الأسرة: بطون الأودية، أغيد: المتثني من النعمة.

[2] مفقوده، صالح، (٢٠٠٣). الأبعاد الفكرية والفنية في القصائد السبع المعلقات، القاهرة: دار الفجر، ص ١٨٦ – ١٨٧.

[3] من الواضح أنّ مفقوده في هذه الفكرة واقع تحت تأثير أفق بيت أبي الطيب المتنبي القائل:

وَإذا كَانَــتِ النَّــفــوسُ كِــبــــارًا تَــعِــبَتْ فــي مــرَادِها الأجْــسَامُ

انظر: المتنبي، أبو الطيب أحمد بن الحسين، (ت ٣٥٤ ﻫ). الديوان، شرح أبي البقاء العكبري، (ت ٦١٦ ﻫ). ضبطه وصححه ووضع فهارسه: مصطفى السقا، وإبراهيم الأبياري، وعبد الحفيظ شلبي، (د.ت). بيروت: دار المعرفة، مج ٢، ٣: ٣٤٥.

[4] ذلك قوله:

وإنْ شِئْتُ لم تُرقِلْ، وإنْ شِئْتُ أرْقلتْ مَخَافــةَ مَــلْوِيٍّ مِــنَ القِــدِّ مُحْصَــدِ

انظر: الديوان، ص ٤٠. ترقل: تنفض رأسها لشدة سيرها، ملوي: السوط المفتول، القد: ما قد من الجلد، محصد: الشديد الفتل.

إذَا القَوْمُ قَالُوا: مَنْ فَتَى؟ خِلْتُ أَنَّني عُنِيتُ فلَمْ أَكْسَـلْ، وَلَـمْ أَتَبَلَّـدِ[١]

ولكي يُخرج مفقوده نفسه من هذا المأزق المنهجي – المتمثل في ربط الفرض بالنتيجة دون التدليل على هذا الفرض من النص– أنكر قدرة صورة الناقة بأجزائها المختلفة على أن تكون المعادل الموضوعي لطرفة، يقول معقبًا على بيت طرفة السابق: "إنّ الذي يجعل هذا البيت ينسجم مع السياق الكلي هو نزع الفارق الشكلي بين الإنسان والناقة، الذي فرضته العادة، ونزعة الشعر... وإنْ كانت ناقة طرفة معادلة لما يوجد داخل النفس في بعض الجوانب، إلا أنه لا يمكن أنْ نقول إنّ النفس البشرية هي هذه الناقة، وإنما نقول – بعبارة أسلم– إنّ الإنسان في جانب معين هو مثل هذه الناقة؛ لأنّ نفس الإنسان طافحة بمختلف الأحاسيس، ولا يمكن – تبعًا لذلك– أنْ تكفي صورة الناقة لتجسيم ما يعتلج في أفئدة الشعراء، فقد أشبع الشاعر الناقة وصفًا وحمّلها الكثير من الصفات البشرية، ومع ذلك بقِي في نفسه شيء، بل بقي الشيء الأكبر، ومن هنا يتحول إلى وصف حيوان آخر ليحمّله جوانب إنسانية أخرى"[٢].

ويتجلى مفهوم المعادل الموضوعي بوضوح في دراسة مفقوده عند معالجة قصة الحمار الوحشي وأتانه في معلقة لبيد، وهي توضّح أنّ الأتان قد حملت من هذا الحمار، وهو يعلو بها ما ارتفع من الأرض، لأنّه يغار عليها من الفحول، ويبقى الحيوانان ستة أشهر وحيدين منفردين في مرعى لهما، إلى أنْ نضب ماء المرعى وجف نبته، ويطول صيامه وصيامها فيشعران بالخطر، وينطلقان في رحلة البحث عن الماء والعشب من جديد، والحمار يجعل أتانه أمامه يحثها على العدو ويُحمّلها فوق ما تطيق، فتخضع له مرغَمة متذمرة[٣]، وهذا المشهد يُذكرنا بناقة لبيد، التي شبهها بهذه الأتان، فالأتان هنا معادل موضوعي للناقة، التي يحاول الشاعر بها أنْ يصل إلى هدفه المنشود، في حين يمثل حمار الوحش الإنسان الذي يتصرف في هذه الناقة ويُحمّلها فوق ما تحتمل ليصل بها إلى حيث الأمن والاستقرار. ويمكن – في نظر مفقوده– أنْ نتذكر الصورة السابقة التي تكون فيها الناقة هي الإنسان نفسه، ولاسيّما الناحية الجسدية منه، وعندئذ يكون الإنسان هو الذي يسوق نفسه ويعلو بها حدب الإكام، وبذلك يستطيع القارئ أنْ يصل بين صورة الناقة وصورة الحمار مع أتانه[٤].

---

[1] الديوان، ص ٤١.

[2] مفقوده، صالح، الأبعاد الفكرية والفنية في القصائد السبع المعلقات، ص ١٨٧.

[3] انظر: الديوان، ص ٣٠٤ – ٣٠٧.

[4] مفقوده، صالح، الأبعاد الفكرية والفنية في القصائد السبع المعلقات، ص ١٩١ – ١٩٢.

وتُفضي هذه المعادلات الموضوعية إلى فكرة فحواها: أنّ العقل – وهو المدبِّر للجسم– يفرض على هذا الأخير بعض المهام التي من شأنها أنْ تحقق طموح المرء وتطلعه، فيستجيب جسمه لأداء هذه المهام ولكن بعد لأي وتردد، كاستجابة الأتان لفحلها والناقة لصاحبها، ثمّ تتناقض جوانب مختلفة داخل الإنسان، ولكنها تتجمع لتناقض شيئًا آخر خارجيًا كما كان موقف هذين الحيوانين، اللذين اجتمعا – في رأي مفقوده– على فكرة واحدة، وقررا معًا محاربة هذا الوضع القاتل المتمثل في نضوب الماء وجفاف النبت بالسفر إلى مرعى جديد حيث الماء العذب والنبت الكثير الغض المتشابك، الذي لم يسبقهما إليه أحد[١]، فما أشبه هذه الرحلة برحلة الشاعر مع ناقته، ليكتشف بها وجوده، بل إنّها رحلة بشرية حقــًا لإثبات الوجود أو الوصول إلى الحقيقة الإنسانية[٢].

ولا يختلف تفسير قصة الحمار الوحشي مع أتانه لدى مفقوده عن تفسيره قصة أخرى هي قصة البقرة الوحشية، التي افترس السبع ابنها وتعرضت إلى سهام الصيادين وكلابهم، مما ألجأها إلى خوض معركة مع كلبين شرسين من كلاب الصيد تمكنت فيها من قتل أحدهما وفرار الآخر خوفــًا على نفسه من أنْ يلحق به المصير الذي آل إليه صاحبه، فمفقوده يربط هذه القصة بقصة الحمار وأتانه، ففي حين يصل الحمار (الإنسان) إلى هدفه ليستريح وينعم بحياته – بعد أنْ أثبت ذاته وحقق وجوده– تتولّد لديه أزمات ومخاوف جديدة تتلو ذلك الوصول الآمن، ويتمثل ذلك عند الشاعر في صورة البقرة الوحشية، التي هي – في نظر مفقوده– المعادل الموضوعي للإنسان وصراعه من أجل البقاء، في حين تُمثل السباع الضارية، والصيادون، والكلاب الشرسة، وسهام الصيادين، والظلام، والرمال المتحركة التي تتعثر بها البقرة، والمطر الغزير، عواديَ الزمن أو وسائله، التي يحارب بها الزمانُ الإنسانَ ليوصله إلى مصيره المحتوم[٣]. فالشاعر – في تصور مفقوده– في هذه القصة يتحدث عن نفسه وعن وجوده أمام الطبيعة الغاشمة والمجتمع الجائر من حوله مصورًا وحدته وعزلته وعاطفته، التي اختار لها عاطفة الأمومة، ممثلة في البقرة الوحشية. وبهذه الطريقة من البحث عن المعادلات الموضوعية للشاعر وعاطفته يكون مفقوده قد اقترب من المدلول الحقيقي للنص الشعري وتذوقه.

ويرى مفقوده أنّ الشاعر مهما حاول أنْ يُعبّر عن غربته وتفرّده لابتعاده عن أهله وعشيرته، ومهما عبّر عن فزعه وخوفه وحزنه وألمه، فإنّه لن يُبرز لنا كل ذلك بمثل ما أبرزه

---

[1] انظر: الديوان، ص ٣٠٧.

[2] مفقوده، صالح، الأبعاد الفكرية والفنية في القصائد السبع المعلقات، ص ١٩٢.

[3] المرجع السابق، ص ١٩٤ – ١٩٥.

حين وظّف تلك الصورة؛ إذ لم يكن يُراقب البقرة الوحشية حسبُ، وإنّما كان يعيش واقعيًا بعض عيشتها ويعيش حسًّا وشعورًا كل حياتها، وقد وجد الشاعر أنّ هذه الصورة كفيلة بنقل إحساسه بالغربة والوحدة وفراق الأهل والأحبة في الصحراء، كما أنّها تُعبّر عن موقفه في دفاعه عن نفسه ضد قوى الموت وعن صراعه من أجل البقاء، وهو ما أدّى بمفقوده إلى القول: إنّ انتصار بقرة لبيد هو سبيل الإنسان نفسه إلى تحقيق انتصاراته[١].

ويخرج مفقوده من قراءة صور الحيوان تلك إلى نتيجة فحواها: أنّ الشعراء كانوا يعمدون إلى تصوير الواقع الخارجي ساكنًا كان أم متحركًا، وهم في ذلك كله كانوا يجدون صورًا مشابهة لحيواتهم الفردية أو الجماعية، الشعورية واللاشعورية، فكانت تلك الصور الطبيعية هي المعادل الموضوعي لما يعتمل في نفوسهم، إلا أنّ الصورة الواحدة لم تكن تعادل نفس الإنسان، وإنّما تُمثل جزءًا من أحاسيسه ومشاعره، مما يضطره إلى البحث عن صور أخرى تغطي ما تبقى من هذه الأحاسيس والمشاعر، التي لم تُعبِّر عنها الصورة الأولى، وعليه يذهب مفقوده إلى أنّ الطبيعة بمجملها كانت المعادل الموضوعي للإنسان، ولم تكن العلاقة بين صورة الشاعر الداخلية والصورة الخارجية المستقاة من الطبيعة علاقة تشابه حسبُ، وإنّما كانت علاقة امتزاج مطلق بين الذات والموضوع، فالشاعر يبدو متأثرًا أيّما تأثــّر بهذه المناظر كما أنّه مبدع للطبيعة في شعره[٢].

ويحاول يوسف اليوسف في دراسة لوحة الذئاب في لامية العرب للشنفرى أنْ يوظّف مفهوم المعادل الموضوعي، فهو يرى أنّ الذئاب في هذه القصيدة هي "التقنية المسرحية أو التشخيصية التي استطاع الشاعر من خلالها أنْ يُضفي الكونية، وبالتالي [كذا] الغيريّة على معطيات وجدانية أو ... على مشاعره وإحباطاته الغريزية والاجتماعية"[٣]. ووفق هذا النهج تمكّن الشاعر من صرف هذه المشاعر عن التمركز حول ذاته، ولذا كانت هذه الذئاب تحمل "ارتعاشات" عاطفية، مما جعل الفردي ينسحب – في رأي اليوسف– على الكلي ويحل فيه، فالذئاب "تجسيمات كيانية" لكونية العاطفة وشموليتها ولغيريّتها أيضًا[٤].

ويرى اليوسف أنّ الشنفرى في لوحة الذئاب يؤنسن اللاإنساني بخلع الذات على الموضوع، فالذئاب شخصيات تعكس ذاتــًا معينة هي ذات الشاعر، الذي يُسقط أحاسيسه ونزعاته الشخصية

---

[1] مفقوده، صالح، الأبعاد الفكرية والفنية في القصائد السبع المعلقات ، ص ١٩٥.

[2] المرجع السابق، ص ١٩٦.

[3] اليوسف، يوسف، مقالات في الشعر الجاهلي، ص ٤٥.

[4] المرجع السابق، ص ٤٥.

– ومن بينها الإحساس بمأساوية الحياة– على هؤلاء الذئاب المستسلمين للقهر، يقول الشنفرى معبّرًا عن هذا المعنى:

وَأغْضَى وَأغْضتْ واتَّسى واتَّسَتْ بِه مَرَامِيلُ عَزَّاهــا وَعزَّتْــهُ مُرْمِلُ
شَكَا وشَكَتْ ثُمَّ ارعَوَى بَعدُ وارْعوتْ وللصَّبرُ إنْ لَمْ يَنْفَعِ الشَّكْوُ أجَمَلُ[١]

ففي التطابقات التي يطرحها البيتان السابقان: أغضى وأغضت، اتّسى واتّست، عزّاها وعزّته، مراميل ومرمل، شكا وشكت، ارعوى وارعوت، توحّد داخلي مطلق بين الشاعر وهذه الذئاب[٢].

إنّ ما يُميّز اليوسف في توظيف المعادل الموضوعي عند تناوله لامية العرب من الباحثين الذين تناولتهم هذه الدراسة هو التحرّز والاحتياط، فهو لا يوظّف هذا المفهوم توظيفاً آليًّا دون أنْ يقدم لنا تفسيرًا داخليًا يقف فيه عند كل لفظة من ألفاظ هذا الشعر، وهو يُعيد النظر في مفهوم المعادل الموضوعي محاولا تجاوزه أو تعديله؛ ليكون أداة ناجعة طيّعة في يد الناقد تُراعي خصوصية هذا الشعر وطبيعته، فاليوسف مع توظيفه المعادل الموضوعي لا يزعم أنّ الشنفرى قد اختار الذئاب لطرحها بديلا موضوعيًا لمشاعره وأحاسيسه؛ بل هو "قصد في شعوره أنْ يتحدث عن ذئاب هي كائنات موضوعية واقعية، ولكن تآخيه مع هذه الكائنات المقموعة ... هو الذي يُحيلها إلى استفراغات لاشعورية تعكس عاطفة الشاعر وتجسدها وتحوّلها بالتالي [كذا] إلى بديل موضوعي"[٣]. فاليوسف – بهذا الفهم– يُضفي على المعادل الموضوعي نزعة لاشعورية أو غير واعية تُبعده عن أنْ يكون ضربًا من المعادلات الرياضية بين ذات الشاعر وموضوعاته.

وإذا ما استثنى القارئ دراسة يوسف اليوسف للشعر الجاهلي في توظيفها مفهوم المعادل الموضوعي، التي تدلّ على خبرة عريضة متبصّرة بهذا الشعر وأبعاده النفسية والاجتماعية وبطبيعته الفنية، فإنّ ما وقع في يد الباحث من تفسيرات بسطها في الصفحات السابقة من هذا البحث لا تعدو أنْ تكون تطبيقات آلية لمفهوم المعادل الموضوعي على الشعر الجاهلي؛ إذ غدا الشعر الجاهلي في إطار هذا التوجه النقدي معادلات رياضية لعواطف إنسانية عامة، وأصبحت صور الحيوان فيه إسقاطات نفسية مباشرة لما يعتمل في نفس الشاعر من عواطف ومشاعر،

---

[1] ديوان الصعاليك: الشنفرى، عروة بن الورد، تأبط شراً، السليك بن السلكة، شرح: يوسف شكري فرحات، (٢٠٠٤). بيروت: دار الجيل، ص ٤٣. أغضى: الإغضاء: إدناء الجفون بعضها من بعض، اتسى: اقتدى، مراميل: جمع مرمل الذي نفذ زاده، ارعوى: كفّ عن الشكوى.

[2] اليوسف، يوسف، مقالات في الشعر الجاهلي، ص ٤٦. قد لا تمثل هذه الثنائيات توحداً مطلقاً بين الشاعر والذئاب بقدر ما تحقق تميز الشاعر من هذه الذئاب وترفعه عنها، فهي تنبئ عن سيادة الأول وقيادته، ومحاكاة الآخر لأفعاله أو خضوعه لها.

[3] المرجع السابق، ص ٤٦.

وهو ما جعل صور الحيوان تغدو قوالب جاهزة يصبّ الشاعر فيها عاطفته التي لا تعدو أنْ تكون مشاعر وأحاسيس عامة تصلح لأنْ تكون جوهر أي نص جاهلي فضلا عن أي نص آخر.

ومن الملاحظ على هذه التفسيرات – أيضًا– أنّها تخلّت عن أي قراءة نصية جادة للشعر الجاهلي، فهي تفترض فرضًا مفاده: أنّ هذه الحيوانات يمكن أنْ تمثّل بصورة أو بأخرى نفس الشاعر أو إرادته، أو جسده القوي الصلب أو المتهالك، أو تمثّل الزمن أو أدواته التي تفتك بالإنسان، باحثة في هذا الشعر عمّا يؤكد ما تذهب إليه دون أنْ تقدم الدليل من النص أو تذكر المسوّغات التي أدت إلى حكم هذا الناقد أو ذاك بأنّ هذا الحيوان معادل موضوعي لنفس الشاعر أو لشيء آخر سواها، مما يمنحنا حق القول: إنّ هذه القراءات جميعًا ليست سوى افتراضات محضة، أو تصورات جاهزة لا يقوم عليها أي دليل يُضفي عليها صفة العلمية.

الاتجاه النفسي الاجتماعي في دراسة الشعر الجاهلي:

ينبثق الاتجاه النفسي الاجتماعي في دراسة الأدب من علم النفس الاجتماعي (Social Psychology)، الذي هو فرع من فروع علم النفس. ويُعنى هذا الاتجاه بدراسة السلوك الاجتماعي للفرد والجماعة بوصفه استجابات لمثيرات اجتماعية، ويهتمّ بدراسة التفاعل الاجتماعي ونتائج هذا التفاعل[١].

ومن أهم الدراسات التي مثّلت هذا الاتجاه دراسة صلاح عبد الصبور[٢]، التي أراد منها قراءة الشعر العربي القديم في عصوره المختلفة، والوقوف على طبيعته الفنية. وقد حدد عبد الصبور وظيفتين للشعر الجاهلي: فهو صحيفة عصر الشاعر السياسية أحيانًا وصحيفة نفسه أحيانًا أخرى، ولأنّ النظام القبلي هو السلطة المهيمنة على أفراد المجتمع الجاهلي، فإنّ الوظيفة الأولى هي التي كانت سائدة في ذلك العصر، وهي التي فطن إليها النقاد والدارسون[٣]. ولقد تغيرت هذه النظرة إلى وظيفة الأدب، فكان الشعر – في منظور النقاد المحدثين– تعبيرًا عن نفس قائله، والفنون – في جملتها– تفسير وجداني للحياة، وفي ظل هذه النظرة الحديثة إلى الأدب ووظيفته، يرى عبد الصبور ضرورة قراءة تراثنا العربي قراءة جديدة[٤].

---

[1] زهران، حامد عبد السلام، (١٩٧٧). علم النفس الاجتماعي، ط٤، القاهرة: عالم الكتب، ص ٩ – ١٠. وانظر كذلك في تعريف هذا العلم: سويف، مصطفى، (١٩٧٨). مقدمة في علم النفس الاجتماعي، ط٥، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ص ١. وسلامة، أحمد عبد العزيز، وعبد الغفار، عبد السلام، (١٩٨٠). علم النفس الاجتماعي، مصر: دار النهضة العربية، ص ١٧.

[2] عبد الصبور، صلاح، (١٩٦٨). قراءة جديدة لشعرنا القديم، القاهرة: دار الكاتب العربي للطباعة والنشر.

[3] المرجع السابق، ص ٦.

[4] المرجع السابق، ص ٧.

ويقترح عبد الصبور المنهج النفسي لدراسة الشعر القديم؛ لأنه شديد الإغراء، ولأن الفنان يقدّم لنا من أعماله سجلا وافيًا لحالته النفسية، ولن يعدم الناقد الحصيف وسيلة لاستشفاف هذا السجل وقراءته وتطبيق إحدى عقد علم النفس الكثيرة عليه؛ إذ قلّ أنْ نجد بين الشعراء العرب الكبار شاعرًا على حظ وافر من الاستواء، فضلا عمّا ينفرد به الأدب العربي من ملامح ناتئة[١].

ويردّ عبد الصبور العقد النفسية – التي عانى منها الشعراء الكبار، من مثل: امرئ القيس، وطرفة بن العبد، وعنترة بن شداد، وبشار بن بُرد، وأبي نواس، والمتنبي– إلى القمع الاجتماعي، أو إلى عدم تكيف هؤلاء الشعراء مع مجتمعاتهم، وغاية الناقد – عند عبد الصبور– الوقوف على مواقف الشعراء من مجتمعاتهم، ومن الوضع الاجتماعي الذي أجبروا على التزامه، ولن يجد الناقد سبيلا تحقق له هذه الغاية سوى دراسة عيوب الشاعر الخَلقية وأزماته النفسية، التي تمثل المفتاح الأساسي للولوج إلى عالم الشعر[٢].

ويُعدُّ شرب الخمرة – في قراءة صلاح عبد الصبور– نوعًا من تمرد الشاعر الجاهلي على مجتمعه، ورفض قيمه الجامدة، التي تحدُّ من طموح الشعراء وتلزمهم بأعباء تُثقل كواهلهم، وتُقيّد انطلاق طاقاتهم، وإنْ غُلفت الخمرة بغلاف الفتوّة والشجاعة والبذل[٣]، وقد عبّر عن ذلك عنترة بقوله:

فـــإذا شربـــتُ فإننـــي مستهلـــكٌ مالـــي وعِرضـــي وافرٌ لم يُكلَمِ
وإذا صَحوتُ فما أقصِّرُ عن ندًى وكـــما عَلِمتِ شمائلي وتكرُّمـــي[٤]

ونجد المعنى نفسه في معلقة طرفة بن العبد في قوله:

فَلَـــوْلا ثَلاثٌ هُنَّ مِنْ حَـــاجَةِ الفتى وَجَدِّكَ لم أحْفِـــلْ مَتى قامَ عُوَّدي
فَمِـــنْهُنَّ سَبْقِي العـــاذِلاتِ بشربَـــةٍ كُمَيْتٍ متَى ما تُعْلَ بالمـــاءِ تُزْبِدِ
وكَرِّي، إذا نَادى المُضَافُ، مُحَنَّبًـــا كَسِيـــدِ الغَضَـــا نبَّهْتَـــهُ المُتَوَرِّدِ
وَتَقْصِيرُ يَوْمِ الدَّجْنِ والدَّجْنُ مُعجِبٌ ببَـــهْكنةٍ تَحْتَ الطِّرافِ المُمَـــدَّدِ[٥]

وكقول امرئ القيس:

كـــأنّيَ لَـــمْ أركـــَبْ جـــوادًا لِلَذّةٍ ولم أتبطّنْ كاعِبـــًا ذاتَ خَلْخـــَالِ

---

[1] عبد الصبور، صلاح. قراءة جديدة لشعرنا القديم، ص ١٧.

[2] المرجع السابق، ص ١٨.

[3] المرجع السابق، ص ٢٣ – ٢٤.

[4] الديوان. تح: عبد المنعم شلبي، (١٩٨٠). ط١، بيروت:دار الكتب العلمية، ص ١٤٩.

[5] الديوان، ص ٤٥، ٤٦، ٤٧.

ولم أسبــأ الــزِّقَّ الرَّوي ولم أقُلْ لخيلــيَ كُرِّي كرَّةً بعــد إجفَــالِ[١]

ولكن موضوع الخمرة لا يعدو في جوهره أنْ يكون رمزًا أو وسيلة من وسائل تمرد الشاعر على قيمه الاجتماعية، ويظهر ذلك – بجلاء– في قول طرفة:

ومازالَ تَشْرابي الخُمُورَ، ولَذتِــي وَبَيْعِي، وَإنْفَاقي طَريفي وَمُــتْلدِي

إلى أنْ تَحامَتْنــي العَشِيرَةُ كُلُّــها وَأفــردْتُ إفْرَادَ البَعيــرِ المُعَبَّــدِ[٢]

ويؤكد عبد الصبور– في قراءته النفسية لشعر امرئ القيس– أنّ الأبيات التي يصف فيها الشاعر الذئب – والتي صرفها بعض النقاد القدماء عن شعر امرئ القيس ونسبوها إلى تأبط شرًا، لأنها في رأيهم لا تدلّ على حياة أبناء الملوك، بل هي أقرب منها إلى شعر الصعاليك وشُذاذ العرب– هي من نظم امرئ القيس؛ إذ حاول عبد الصبور أن يستشعر في هذه الأبيات إحدى حالات الشاعر النفسية، وذلك حين ضيّعه أبوه الملك صغيرًا وحمّله دمه كبيرًا، فراح يلتمس العون من وجوه قبائل العرب، حتى إذا أخفق في سعيه طَلبَ العون من ملك الروم، فحالُ هذا الشاعر حالُ رجل مضيَّع، وهي لا تختلف كثيرًا عن حال الصعلوك، الذي خلعته قبيلته وتبرأت من جرائره بعد أنْ أهدرت دمه وحلّت عُرى الولاء، الذي كان بينها وبينه[٣].

ويُبين عبد الصبور أنّ موقف امرئ القيس من المرأة – في معلقته– سببه نظرته الدونية إليها، فهو لا يرى في المرأة سوى وسيلة من وسائل المتعة المحضة، أو صيد يلهو به، أو ضرب من السيطرة الاجتماعية، وقد تجلى ذلك بوضوح في وصف المرأة وعلاقته معها[٤]، بدخوله الخدر على عنيزة، وفي طرقه للمرأة الحبلى والمرضع، وفي لهوه ببيضة الخدر التي لا يرام خباؤها[٥].

وثاني هذه الدراسات التي تبلّور فيها الاتجاه النفسي الاجتماعي في دراسة الشعر الجاهلي ونقده دراسة إيليا الحاوي، الذي ينظر إلى الشعر على أنه تعبير عن تصارع الإنسان مع ما يحيط به، ممّا يُفرَضُ عليه من مؤثرات في سعيه إلى تحقيق ذاته[٦]؛ إذ يشكّل ذلك الصراع أحد بواعث التجربة الشعرية الأساسية، وهو يحدث بين نفس الشاعر التي تــريد أن تحــقق ذاتها والواقــع الاجتماعي – ممثلا في الأخلاق والقيم والتقاليد والعادات– الذي يصيب نفس الشاعر

---

[1] الديوان، ص ٣٥. أسبأ الزق: أشتريه،بعد إجفال: بعد انقلاع.

[2] الديوان، ص ٤٤.

[3] عبد الصبور، صلاح، قراءة جديدة لشعرنا القديم، ص ٥٨ – ٥٩.

[4] المرجع السابق، ص ٧٠ – ٧١.

[5] انظر: الديوان، ص ١١ – ١٨.

[6] الحاوي، إيليا، في النقد والأدب، ١: ٧٨.

بالكبت ويُحيل رغائبها ويوجه سلوكها، وإذا كان التوافق بين الذات الفردية والذات الاجتماعية يبعث في نفس المرء الشعور بالغبطة والرضا، فإنّ الاصطدام بينهما يبعث في النفس صورًا عظيمة من صور الانشقاق والانفصام[١]. ومع أنّ الشاعر يتكيّف مع بيئته ويخضع لها، فإنها تبقى في ضميره المظلم – على حد تعبير الحاوي– أو في لاشعوره إحساسًا غامضًا بالكبت والقهر وعدم التغيير، وهو ما يشعر به كبار الأدباء، فهم يحلمون أحلامًا كبارًا لا يسعها مجتمعهم ولا يَسِيغها ولا يقوى على متابعتها أو اللحاق بها، فيشعرون بالانفراد والغربة ويحيون في عالم من الفن تُمحى فيه الحدود، وتحقق فيه النفس ذاتها بعد أن عجزت عن تحقيقها في الواقع. وهكذا فإن في أعماق الأزمة الفردية أزمة اجتماعية، كما أنّ في أعماق الأزمة الاجتماعية ملتقى الأزمات الفردية، فالأديب – في رأي الحاوي– لا يُدرك أبعاد تجربته، إلا إذا بلغ الأبعاد الحقيقية التي ينطوي عليها واقع مجتمعه[٢].

ويستدعي الحاوي في هذا السياق نظرية فرويد في الباعث الفني، التي تُظهر لنا وطأة المجتمع على الذات الفردية، وتبيّن أنّ التجربة الأدبية تصدر – غالبًا– عن ذلك الانفصام الذي يتولّد في النفس عندما تحاول الذات البدائية الأولى أنْ تتحرر من الذات الاجتماعية المتطعّمة بها، التي لا تبرح تصدّها وتكبتها حتى تتلفع بالأسى وتشعر بالقهر والتحدي، فيغشاها الوهم ويختلط عليها الواقع والمستحيل، فتنطلق من سجنها: سجن المنطق والفهم والتقليد، حيث الشعور والحس؛ لتتنفس بشكل غامض فيما يقوله الشاعر ويشعر به ويخوض فيه. وبذلك يغدو الصراع الحي القائم بين الذات البدائية الأولى والذات الاجتماعية – بكل ما فيه من عنف الغريزة واندفاعها، ومن التحدي والرغبة وما ينطوي عليه من بعث بعد موت وانتفاض بعد ركود– مبعث القلق ومحرِّك إعصار النفس وأغوارها الهادئة، مثيرًا فيها ذلك الانفعال الخلاق، الذي يُبدع فيه الإنسان العالم ويعيد تشكيله من جديد[٣].

وعلى هذا النحو من الرؤية النقدية يحاول الحاوي أنْ يفسر الأبيات الأربعة المتعلقة بمتع طرفة الثلاث، التي أشير إليها آنفــًا، فهو يرى أنّ طرفة حين يُقبل على معاقرة الخمرة أو إقراء الضيف أو مضاجعة المرأة، لا يحفل بتلك المتع لكونها فضائل أو رذائل، وإنما لأنها لذائذ محضة، ويدل على ذلك قوله:

---

[1] الحاوي، إيليا، في النقد والأدب، ١: ٩٣.

[2] المرجع السابق، ١: ٩٣.

[3] المرجع السابق، ١: ٩٤.

فَلَــوْلا ثَــلاثٌ هُنَّ مِنْ لَــذةِ[1] الفتى وَجَدِّكَ لم أحْفِــلْ مَتى قامَ عُوَّدي

وهو يُقبل على هذه اللذات إمعانًا منه في الهرب من المصير المحتوم، وهنا تبدأ – في نظر الحاوي– نزعة الشاعر الفردية ومعاناته الوجدانية وحقيقة عبثه وتمرّده على قيم مجتمعه، فسلوكه سلوك رجل ثائر يرذل كل أشكال التقليد، وينبري للحياة الحرة، التي لا تحاكي أفعال الآخرين وتقلدهم، بل تنزع إلى يقين الوجدان والاقتناع الداخليين. وهكذا لا تغدو لذة طرفة لذة ملؤها العبث والمجون – كما يذهب البعض– وهي ليست تهتكًا وفجورًا، وإنما هي فجيعة تتهرب من ذاتها، إنّها البؤس الذي ينحدر إلى أعماق الكأس؛ إذ تختلّ صور الواقع وتتشوّه، إنّها سَورة الموت البطيء[2].

وفي ضوء هذا التصور لشعر طرفة يمتزج الفردي بالاجتماعي، كما يمتزج الاجتماعي بالكوني، وهو ما يميّز شعر طرفة من غيره من شعراء عصره؛ إذ يعرض إلى تفهم الوجود ومعاناته – الذي أشير إليه آنفــًا–، كما يُمثل الصراع في النفس البشرية بين الواقع الذي يقيدها والمثال الذي تصبو إليه[3].

ويتابع عبد الجليل العريِّض علماء النفس في تحديدهم شروط العمل الإبداعي، فيعدُّ التصدع بين الذات و"النحن" أو بين الشاعر ومجتمعه شرطًا من شروط الإبداع لا تكتمل شاعرية الفرد إلا به[4]، وتتلخص محاولة العبقري في تغيير الحواجز لا تحطيمها، فالإصرار على تخطي الواقع والنظر إلى المستقبل بذرة قد تنمو في نفس الشاعر العبقري جراء تأمّله الواعي، وكثيرًا ما ترد أبيات طرفة بن العبد التالية عند من درس حياته من القدماء والمحدثين:

يــا لــَكِ مِنْ قُبَّــرَةٍ بِمَــعْمَــرِ
خَلا لَكِ الجَوُّ فَبِيضي واصْفِرِي
ونَقّــري مَــا شِئْت أنْ تُــنَقِّري
قَدْ رَحَلَ الصَيادُ عَنْكِ فابْــشِري

---

[1] في ديوان طرفة شرح الأعلم الشنتمري: من حاجة الفتى، انظر، الديوان، ص ٤٥. ووردت عند الزوزني والخطيب التبريزي عيشة الفتى، انظر الزوزني، أبو عبد الله الحسين بن أحمد (ت ٤٨٦ ه)، شرح المعلقات السبع، تحقيق وتعليق محمد عبد القادر أحمد، (١٩٨٧). ط١، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، ص ١٩٥، و التبريزي، أبو زكريا يحيى بن علي، (ت ٥٠٢ ه). شرح القصائد العشر، تح: فخر الدين قباوة، (١٩٨٠). ط٤، بيروت: دار الآفاق الجديدة، ص ١٣٣.

[2] الحاوي، إيليا، في النقد والأدب، ١: ٢٤٠ – ٢٤٣.

[3] المرجع السابق، ١: ٢٥١.

[4] يذكر العريّض ثلاثة شروط أخرى تــُسهم في صقل تجربة المبدع هي: الوراثة والاكتساب والخبرات الاجتماعية. انظر: العريض، عبد الجليل. طرفة بن العبد وصورة الناقة في شعره، ضمن كتاب طرفة بن العبد دراسات وأبحاث، ملتقى البحرين، مجموعة من المؤلفين. تحرير: محمد البنكي (٢٠٠٠). ط١، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص ٥٩ – ٦٤.

وَرُفِــعَ الفَــخُّ فمــاذا تَــحْذَري
لا بُدَّ مِنْ صيدكِ يَوْمًا فاصْبِري[١]

مدللين بها على شاعريته المبكرة، إلا أنّ العريّض يجد فيها أمرًا آخر يتمثل فيما تنطوي عليه من معانٍ تصور ما كان يعتمل في نفس طرفة من انفعالات متباينة ومتمازجة تتراوح بين الأمل واليأس والترقب والانتظار، ويتضح ذلك في قوله: "يا لك من قبّرة ..."؛ إذ إنّ الشعور النفسي ضمن أسلوب النداء يتخطى المعنى التقليدي حابلا بمعاني الإخفاق والفشل بعد نفاد الصبر، ضامًّا – فيما تلاه من أبيات– معاني الخضوع والاستسلام لواقع مؤلم مهين لقُدرته بوصفه صيدًا، إلا أنّ ذلك لم يمنع روحه المتمردة من الإصرار على ما سيكون مستقبلا، فأبياته تلك تحمل بداخلها الإخفاق إلى جانب التعزية لنفس تبحث عن الطمأنينة فيما تتقبله من شعر ولو بالكلام دون الفعل، وهو جانب – في رأي العريِّض– لا شعوري يؤكد محاولة رد الاعتبار للنفس إزاء الإخفاق، ممّا يعني التماسك أمام الانهيار للعبور بالنفس إلى ما هو أرحب وأوسع، فالتناقض في موقف الشاعر من القبّرة يكمن فيما بين رؤيته المستقبلية بوصفه شاعرًا ورؤية الفرد العادي في تعرّضه للموقف ذاته[٢].

ولكي يؤكد العريّض ما ذهب إليه أخذ يتتبع سيرة طرفة في قبيلته من شعره، فوجد في مواقفه ما يتّسم بالتحدي والصراع المرير المؤدي إلى التصدع بين "أناه" و"النحن"، أو بينه وبين قبيلته، لا على أساس المتعالي المتغطرس، وإنّما للبحث عن معادل يُعيد الاتزان لما يراه مائلا، فكون طرفة في حَسَبٍ من قومه وجريئًا على هجائهم وهجاء غيرهم، يوضح لنا جانب الصدع بين الشاعر وقبيلته من جهة، وبينه وبين الآخرين من غير قبيلته من جهة أخرى، فاعتزاز الشاعر بقومه مما لا يُشك فيه، وقد ورد في شعره كثير مما يؤيد ذلك، وهو يرى في نفسه في الوقت ذاته أنه ليس فردًا عاديًا من أفراد تلك القبيلة، ومكانته فيها لا تُقدّر بصغر سنه، وهو ما يُحتّم على الجميع احترام وضعه وعدم إهدار حقوقه، لكي يخضع للعرف، لذلك جاءت ثورته على أعمامه حينما سلبوا إرث أمه في مال أبيه[٣]، وقد عبّر طرفة عن ذلك بقوله:

مــا تَنْظرونَ بــحقٍّ وَرْدَةَ فِيــكُمُ صَغُرَ البَنــونَ وَرَهْطُ وَرْدَةَ غُيَّــبُ
قَــدْ يَبْعَثُ الأمرَ العَظيمَ صغيــرُهُ حتَّى تَظَــلَّ لَــهُ الــدِّماءُ تَصَبَّــبُ[٤]

---

[1] الديوان، ص ١٥٨.

[2] العريّض، عبد الجليل، طرفة بن العبد وصورة الناقة في شعره، ص ٦٤-٦٥.

[3] المرجع السابق، ص ٦٥.

[4] الديوان، ص ١١٤.

ويرى العريّض أنّ طرفة في البيت السابق يشعر بالانكسار والمهانة بسبب تسلط الجماعة وظلمها له ولأمه، وتعبيراته وإنْ حملت معنى الثورة المكبوتة فإنها لا تدل على انفصام في العلاقة العشائرية بقدر ما تدل على محاولة الشاعر رأب الصدع بينه وبين مجتمعه[١].

ويمضي العريّض مفتشــًا في نفس طرفة محاولا تعرّف موقفه من قومه، فيتبين أنّ بينه وبين الآخرين فرقــًا شاسعًا، فهناك على الدوام "أنا" ترى الموقف ذا دلالة خاصة تختلف عن دلالته عند الآخرين، فالشاعر يرى الحقيقة والصواب فيما يجب أنْ يكون، في حين يرى الآخرون الموقف فيما هو كائن تسليمًا يجب الركون إليه، وهو ما زاد في غربة طرفة والخلاف بينه وبين أفراد قبيلته اتّساعًا، ولكن ذلك لم يؤدِ به إلى التمرّد، الذي يُفضي إلى القطيعة وتحطيم المُثل والقيم، بل محاولة عنيدة لرسم رؤية جديدة لتحقيق الانسجام بين نفسه التوّاقة إلى تعديل الواقع، والآخرين الذين يرون في الوقوف عند حدود الواقع أو ما هو كائن واستمراره على وتيرة واحدة ضربًا من المسؤولية إزاء المحافظة على المجتمع وقيمه وأعرافه[٢].

ولقد تجلى موقف طرفة من قبيلته في الأبيات التي هجا فيها زوج أخته عبد عمرو، الذي أغضب أخته فشكته إلى طرفة يقول في ذلك:

يــا عَجَبًا من عَبدِ عَمْرٍ وبَغْيِــه لقَد رامَ ظُلمي عَبدُ عَمْروٍ فأنْعَما
ولا خَيْــرَ فيه غَيْر أنَّ لَــهُ غِنًى وَأنَّ لَــه كَشْحًا إذا قامَ أهْضَمَــا[٣]

فطرفة في هجائه قد بالغ في وقع الظلم عليه، لكونه مسؤولا في قومه، ولكنه من جهة أخرى فردٌ في جماعة ذاب في كيانها، وأخته جزء أصيل من ذلك الكيان، وإنْ كانت قد التحقت بزوجها فـ"أنا" الشاعر، وإنْ كانت بارزة في البيتين السابقين، فإنها لا تغفل مسؤولية الآخرين من أفراد مجتمعها، وإنْ كان الظلم قد وقع مباشرة على أخته، وقد مسّه شطر من هذا الظلم، وقد أكّدت الأبيات التالية البيتين السابقين؛ إذ ارتفعت فيها نبرة "النحن" بوضوح، يقول طرفة:

لقَــد عَلِمَ الأقــوامُ أنَّــا بنَجْــوَةٍ عَلتْ شَرَفــًا مِنْ أنْ تُضامَ وتُشتَما
لنا هَضْبَةٌ لا يَــدخل الذلُّ وَسْطها وَيَأوي إليــها المستَجيرُ فيُعصَما
تَرَى جارنَا فِينــا بخيرٍ وَعِــرْسَهُ وَجاراتِنا بَسْلا على النَّاس مَحْرَما[٤]

وإذا كان ظاهر هذه الأبيات الفخر بالقبيلة، فإن باطنها الذم لمن قصده الشاعر بالهجاء[٥].

---

[1] العريّض، عبد الجليل، طرفة بن العبد وصورة الناقة في شعره، ص ٦٥ – ٦٦.

[2] المرجع السابق، ص ٦٦.

[3] الديوان، ص ١٠٦. كشحًا: الخصر، الأهضم: الضامر.

[4] المصدر السابق، ص ١٨٣. بسلا: حرامًا أي لا يظلمهن أحد.

[5] العريّض، عبد الجليل، طرفة بن العبد وصورة الناقة في شعره، ص ٦٦ – ٦٧.

ويُفسّر يوسف اليوسف نرجسية[١] كبار شعراء الجاهلية ويعزوها إلى القمع الاجتماعي الذي طالما عانى منه هؤلاء الشعراء، فـ"انسحابية" الشنفرى من المجتمع إلى المنفى الواسع، و"إفراد" طرفة، و"انتفاخية" عنترة أشكال من عدم تنازل الذات عن تحقيق طموحها إزاء حواجز المجتمع، مما يُذكرنا بحس الاغتراب لدى الشاعر الجاهلي إلى جانب عشق الذات والإعجاب بها، وهذا الإعجاب – في نظر اليوسف– تفرضه شروط اجتماعية تجعل الشاعر يصبّ جهوده على شخصية واحدة هي شخصيته، مما يجعل القصيدة الجاهلية عمومًا والمعلقة بوجه خاص ملحمة مصغّرة ذات شخصية واحدة مركزية هي شخصية الشاعر نفسه، وإنْ وُجدت فيها شخصيات أخرى، فإنّها إنّما ورد ذكرها أو أقحمت في القصيدة لعلاقتها بشخصية الشاعر المركزية[٢].

ويحاول يوسف اليوسف – في ضوء هذه النظرة إلى الشعر وطبيعته– أنْ يقدّم لنا قراءة في شعر الشنفرى وطرفة بن العبد وعنترة بن شداد، وهو ينطلق في تفسيره هذا من حقيقة قررها علم النفس الحديث، وهي: كلما ازدادت "الأنا" عشقًا لذاتها قلّت أمامها فرص التواصل مع الآخرين وإغداق الحب عليهم، وعلى هذا فإنّ كل نفور تبديه "الأنا" إزاء "الأنت" هو نوع من الانهماك في عشق الذات، وتبعًا لهذا الفهم يمكن القول: كلما ازداد المجتمع رفضًا "للأنا" تشبّثت هذه الأخيرة بذاتها وازدادت تمركزًا حول نفسها، وفي مثل هذه الحال يتفاقم التضاد بين الفرد والمجتمع ونواجه رفضًا مزدوجًا: رفض المجتمع لإنسانية الفرد وذلك باستلابه وتغريبه من جهة، ورفض الفرد للمجتمع من جهة أخرى[٣].

ويُقدّم اليوسف مثالا – على ما يذهب إليه– يتمثل في رفض المجتمع القاطع للشنفرى وقمع طاقاته واستلابه وتغريبه، مما أدى به إلى الانسحاب من المجتمع واختيار العيش في المنفى مع الوحوش والذئاب، إلا أننا نجد عند قراءة لاميته نزعة ذاتية عالية النبرة، وإنْ كانت ناجمة عن ظروف الشاعر المعيشية[٤]. أمّا طرفة – في نظر اليوسف– فعلى النقيض من الشنفرى الرافض للمجتمع يعاني من رفض الجماعة له[٥] أكثر ممّا يُبدي من الاستعداد لرفض الجماعة والانسحاب

---

[1] النرجسية (Narcissism): هي الحب الموجه إلى صورة الذات، ولقد استعير المصطلح من أسطورة نرسيس (نرجس) الذي نظر إلى صورته في الماء فعشق ذاته ومن ثم كان موته. ولقد أشار فرويد إلى النرجسية لأول مرة عام ١٩١٠م في أثناء حديثه عن الموضوع الجنسي لدى المرتكبين؛ إذ إنهم يوحدون أنفسهم بامرأة ويتخذون من أنفسهم موضوعًا جنسيًا، فهم يبحثون عن رجل يافع يشبههم ويحبونه كما كانت أمهم تحبهم. انظر، طه، فرج عبد القادر وآخرون. معجم علم النفس والتحليل النفسي، ص ٤٥١ – ٤٥٣.

[2] اليوسف، يوسف، مقالات في الشعر الجاهلي، ص ٣٠ – ٣١.

[3] المرجع السابق، ص ٣١.

[4] المرجع السابق، ص ٣١.

[5] يقول طرفة:

ومـــا زالَ تَشْرابي الخُمُورَ، ولَذتِي وبَيعيْ، وَإنفاقي طريفي ومُتْـــلدِي

منها. والإنسان إذا ما أقام في جماعة ضيقة ترفضه ينهدم من الداخل، لذا نرى طرفة يُثبت نفسه في المعلقة كونه نافعًا للجماعة مبينًا الخصائص التي يمتاز بها، والتي تعود كلها على العشيرة أو الحي بالمنفعة والسؤدد[١]، ولا يكون الغرض من هذا الإثبات سوى إقناع الجماعة بقبوله عضوًا فيها، وهو يفصح عن "انتفاخ عنتري" – كما يُعبر اليوسف– وقد تجلى ذلك حين وصف الشاعر نفسه بالخُشاش[٢]، أي الذكي أو الماضي في الأمور، كما يتبدى هذا التضخّم في المعلقة بوضوح في قول طرفة:

إذا القَوْمُ قالُوا: مَنْ فَتَى؟ خِلْتُ أنَّني عُنِيتُ فلَمْ أكْسَلْ، ولَمْ أتَبَلَّدِ[٣]

والغرض من ذلك كله – في رأي اليوسف– التعويض عن إفراده من جهة وإقناع الجماعة بأهميته لتعود فتتبناه من جديد من جهة أخرى[٤].

ويُفسر اليوسف سبب وجود عقدة النرجسية، وعقدة الشعور بالدونية، وعقدة أوديب لدى عنترة بظلم المجتمع له، وهو يرى أنّ ثمة صلة بين تضخّم ذات الشاعر وشعوره بالدونية الذي لازمه عهدًا طويلا، والذي رسّخه فيه نظام التسري القاضي بأنْ يرفض الأب أبناءه من إمائه، ويرى اليوسف أنّ هذا الموقف هو الذي ولّد في نفس عنترة ضرورة التعويض بتفريغ شهوة الاقتدار على خوض غمار الحرب، وهو اقتدار إنْ أثبت امتلاكه فسيُثبت نفعه للجماعة والأب، فيتبّناه هذا الأخير أو يُعلن أبوّته له، ولقد تحدث عنترة في معلقته عن هذه الشهوة التي تحققت بالفعل، أو قد يكون تحدّث عنها كما ينبغي لها أنْ تتحقق؛ إذ من المحتمل أنْ لا يكون عنترة خاض كل تجارب الفروسية هذه، فهو عاش بعضها واختلق بعضها الآخر؛ ليُغطي مركّب النقص ويعوض عن عدم قبول الجماعة له[٥].

إلى أنْ تَحامَتْني العَشِيرَةُ كُلُّها وَأُفْرِدْتُ إفْرَادَ البَعيرِ المُعَبَّدِ

ويقول:

وَظُلْمُ ذَوي القُربى أشَدُّ مَضاضَةً على المرْءِ مِنْ وَقْعِ الحُسامِ المُهَنَّدِ

انظر: الديوان، ص ٤٤، ٥٢، على التوالي.

[1] يقول طرفة: ولَسْتُ بمحلالِ التِّلاعِ لِبيئَةٍ ولَكِنْ مَتى يَسْتَرْفِدِ القَوْمُ أرْفِدِ

ويقول أيضًا: وإنْ أُدْعَ لِلجُلَّى أكُنْ مِن حُماتِها بِشِرْبِ حِياضِ المَوْتِ قَبْلَ التَّهَدُّد

انظر: الديوان، ص ٤٢، ٥١، على التوالي. التلاع: مجاري الماء التي تصب في الوادي، يسترفد: يطلبون الرفد، والرفد: العون.

[2] يقول طرفة:

أنا الرَّجُلُ الضَّرْبُ الذي تَعْرِفُونَهُ خُشَاشًا كَرَأسِ الحَيَّةِ المُتَوَقِّدِ

انظر: الديوان، ص ٥٣.

[3] الديوان، ص ٤١.

[4] اليوسف، يوسف، مقالات في الشعر الجاهلي، ص ٣٢.

[5] المرجع السابق، ص ٣٣.

وثمّة عدة عوامل اجتماعية – في رأي اليوسف– كانت وراء نرجسية عنترة أولها: الوضع الاجتماعي القائم على الغزو والعصبية القبلية، الذي يُنمّي الفردية بقوة، وثانيها: رفض الأب له وعدم الاعتراف بأبوته، مما ولّد لديه كراهية الأب وحال دون تقمّص شخصيته، وثالثها: القمع الذي يمارسه المجتمع على الليبيدو[١] (Libido)، ممّا يحمله على النكوص ليتموضع على الذات، وهو يمارس دورًا بارزًا في الحيلولة دون تصفية عقدة أوديب لدى عنترة. وإذا كان الشاعر العربي كثيرًا ما يُبدي النرجسية في الفخر وهو ناجم – في رأي اليوسف– عن ظروف البيئة أكثر مما هو ناجم عن الطبيعة الجنسية، فإن عنترة تبلغ به النرجسية مدًى فائقــًا، وهو ما جعل الناس يضربون به المثل في "المنفخة" – حسب تعبير اليوسف–، وقد كان ذلك كله ناشئًا عن الموقف النابذ، الذي مارسه والده والمجتمع عليه، وهو محاولة لاستلاب ذاته ونفيها، وقد أدى ذلك بعنترة أنْ يقف من ذلك كله موقفــًا متطرفــًا؛ إذ التطرف في الهجوم يقتضي التطرف في الدفاع[٢].

ويحدد قصي الحسين – في قراءة معلقة امرئ القيس– سلوكين متباينين للشاعر هما: السخط أو التمرد، والانكفاء أو الارعواء، ويعلل الحسين الدافع إلى هذين الموقفين لدى الشاعر ويعزوه إلى القهر والقمع اللذين يقعان على الشاعر لرحيل محبوبته، ويتجلى ذلك بوضوح منذ الوهلة الأولى لقراءة اللوحة الطللية، التي يقف فيها الشاعر على رسوم الديار الدارسة وأطلال المحبوبة البالية[٣].

إنّ الشاعر في الوقفة الطللية لا يعاني من قسوة الطبيعة التي تسفّ الريحُ الترابَ عليها فتمسح معالم ديار الحبيبة بقسوة حسبُ، وإنّما هو – في رأي الحسين– يعاني أيضًا من قسوة المجتمع الذي فرض عليه وعلى أمثاله من المحبين هجرة دائمة، فدخول الشاعر في زمن الهجرة القامعة لحاجات النفس ورغباتها جعله إنســانــا ساخطًا بكّاءً. ويذهب الحسين إلى أنّ لحظة البكاء في الطللية التي اشتهر بها شعر امرئ القيس لم تكن شديدة الوقع على هذا الشاعر وحده، وإنّما باتت تقليدًا عرفه السواد الأعظم من شعراء عصره ومن جاء بعده، وهو إنْ دلّ

---

[1] الليبيدو مصطلح لاتيني، يرادف الشهوة واللذة الجنسية، استخدمه فرويد بمعنيين، ففي كتاباته الأولى كان معناه الطاقة النفسية المنصرفة في خدمة الغريزة الجنسية، ثم صار معناه في كتاباته المتأخرة الطاقة النفسية عمومًا المنصرفة لأي نشاط بدني نفسي. انظر: حفني، عبد المنعم، (٢٠٠٥). موسوعة عالم علم النفس، ط١، بيروت: دار نوبليس، ص ١٦٥.

[2] اليوسف، يوسف، مقالات في الشعر الجاهلي، ص ٣٤.

[3] الحسين، قصي، (١٩٩٩). جدل الجنس، قراءة لبلاغة المقموعين في الشعر العربي، معلقة امرئ القيس نموذجًا، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع ١٠٨ – ١٠٩، بيروت: مركز الإنماء القومي، ص ٩٩.

على شيء إنّما يدلّ على شدة تأثر هؤلاء الشعراء بقمع الطبيعة من جهة، وقمع المجتمع من جهة أخرى[١].

وتبدو الحبيبة في الوقفة الطللية – في قراءة الحسين– أكثر من كونها أنثى تمنح الشاعر لذة الجنس؛ إذ هي – في تصوّره– رمز الخصوبة ورحم الحياة، فإذا كانت الهجرة في حياة الشاعر العربي تحمل في طياتها اليباب والقحط، فإنّ الوصال هو زمن الخصوبة الذي يحمل بشارة الحياة، فالفراق يهدم الشاعر ويدمّره، في حين أنّ الوصال يُخصبه ويُحييه ويُخلّده في ذروتين: ذروة الاتصال/حمّى الجنس، وذروة الإبداع/حمّى الشعر، وقد تنبّه النقاد إلى العلاقة بين هاتين الذروتين، باستعارتهم فض البكارة لقول القصيدة أو نظمها[٢].

ويُفسر قصي الحسين تكرار ظاهرة البكاء في شعر امرئ القيس بجفاف الطبيعة الذي يُدمر الأشياء في الخارج، وبجفاف الإحساس الذي يهدم الإنسان من الداخل، فكثرة البكاء – في رأيه– تعبير عن حاجة الشاعر الماسّة إلى نزول المطر، الذي هو رمز من رموز الخصب والنماء التي استخدمها الشاعر العربي في شعره، وتفرّد به امرؤ القيس في وصفه البارع للسيل في آخر أبيات المعلقة[٣]، وما ظاهرة طلب المطر أو الاستسقاء في التقاليد الجاهلية إلا ضرب من السحر الذي يُضمر طلب توافر الماء، أو قرب موضعه من حياة الإنسان في الصحراء[٤].

ويرى الحسين أنّ "الشاعر المبدع هو القادر على أنْ ينتقل من لحظة الجنس إلى لحظة أخرى لا تختلف عنها كثيرًا هي لحظة الإبداع الفني، فجسد المرأة بما يمتلك من قدرة عجيبة على إثارة الرجل جنسيًا، هو الذي جعل الشاعر القديم يتغنى بقصائد المدح والتفجع والبكاء، وبذلك يغدو الإبداع لحظة التعرية الحقيقية لدى الشاعر؛ إذ يعمد الفنان إلى تعرية النفس في غفلة الوعي، فيصدمنا بقدر ما يُدهشنا، ويُحاكينا بقدر ما يتفرد عنا، غير أنّ الإبداع الفني الأصيل لا تستوقفه اللحظة الفردية إلا بقدر ما تكون مرتبطة بعمق تاريخي واجتماعي، يجعله فنًا يخصّ الناس جميعًا، فيُداعب مشاعرهم، ويكشف عن ذواتهم ويُعرّي نفوسهم"[٥].

ويمضي الحسين فيُقرر أنّ معلقة امرئ القيس – برمتها– ما هي سوى محاولة الشاعر دفع القهر والقمع عن ذاته المسكونة بهواجس التحرر والانعتاق من أثقال المحيط البيئي والاجتماعي اللذيْن يقهرانه؛ فالبيئة والمجتمع يُمثلان اللحظة العظمى الثقيلة الثابتة، وهي تُشبه الدائرة المفرغة

---

[1] الحسين، قصي، جدل الجنس، ص ٩٩.

[2] المرجع السابق، ص ٩٩ – ١٠٠.

[3] انظر: الديوان، ص ٢٤ – ٢٦.

[4] الحسين، قصي، جدل الجنس، ص ١٠٠.

[5] المرجع السابق، ص ١٠١.

الواسعة التي تُولّد من الجدل القائم بين الشاعر والبيئة والمجتمع أشكالا متنوعة من الصراع، فهو تـــارة صراع مع الطلل المُختزِن لطيْف الماضي، وهو تارة فناء في الأنثى الولود، وهو مرة متقمّص في حصان سريع العدو، يُـــقيد – بتقييده الأوابد– حركة الزمن، وهو مرة أخرى يبدو مترهلا تحت خيمة الليل ووحشة الواقع، مُثقلا بالمعاناة الخارجية والداخلية، فـــامرؤ القيس – المنفعل بوطأة البيئة والمجتمع عليه– يُحاكي – في رأي الحسين عبر مجموعة من اللحظات الدرامية المتصلة– هذه المعاناة فنيًا، وذلك بنسجه عالم المعلقة المذهل محاولا فيه الإجهاز على واقعه الصعب القاسي، الذي كان سببًا في قهره وارعوائه[١].

ويواصل قصي الحسين تفسير معلقة امرئ القيس فيرى أنّ قهر الرجل للمرأة ما هو إلا صورة من صور قهر المجتمع للرجل وقمعه، وقد راح الشاعر العربي قبل سواه – بوعيه معاناته– يفرض على العالم الفني "محاكاة هذه المعادلة، فهو حين يُبادر إلى تعشيق [كذا] الذات بالآخر [المرأة]، فلأنّه يعدّ تحرير الذات، إنّما هو جزء أصيل من تحرير الآخر"[٢]، كما أنّ تأكيد الشاعر سيطرته على المرأة ذات النسب الرفيع بعد تجاوز الحراس واقتحام الخباء أو الدخول إلى خدر عنيزة، ما هو إلا ضرب من التنفيس عما لحق به من قهر المجتمع له[٣].

إنّ تفسير قصي الحسين لا يخلو من الانطباعية؛ فهو لم يوضح للقارئ كيف أنّ امرأ القيس المقموع في الواقع يحاكي امرأ القيس القامع للمرأة – بما يطفح به من عقد نرجسية وشهوات سادية[٤]– في المعلقة؟، فالتشبيه هنا بين الحالين يفقد معناه لانعدام وجه الشبه، ولو قرأ الحسين المعلقة قراءة نصيّة، لأدرك أنّ مجون الشاعر المفرط في المعلقة، ما هو إلا ضرب من استذكار الماضي البعيد على سبيل التعويض النفسي؛ لاجتياز حاضر مؤلم منذر بالخراب والقحط في الطبيعة وفي المشاعر على حد سواء.

ولو تتبعنا رمز الماء في المعلقة كما ينظر إليه الحسين في دراسته، لأدركنا مدى التخبط في هذه القراءة، فهو تارة رمز للخصوبة والنماء، وما كثرة البكاء في مطلع المعلقة إلا طقس لسحر قديم يمارسه الشاعر في رحلته للبحث عن الماء، الذي يرمز – في نظر الحسين– إلى

---

[1] الحسين، قصي، جدل الجنس، ص ١٠٢.

[2] المرجع السابق، ص ٢٠٣.

[3] المرجع السابق، ص ١٠٣.

[4] المرجع السابق، ص ١٠٤. السادية Sadist: جنون القسوة، وبالمعنى الاصطلاحي هي التهيج أو الإشباع الجنسي عن طريق إيلام الشريك في الفعل الجنسي. وقد يكون الإيذاء معنويًا كالتقليل من شأن الآخرين، وقد يكون مصدر السلوك السادي ما يسمى قلق الخصاء. انظر: حفني، عبد المنعم، موسوعة عالم علم النفس، مج ٣، ص ٢٠١ – ٢٠٦، وطه، فرج عبد القادر، (٢٠٠٢)، موسوعة علم النفس والتحليل النفسي، ط٢، القاهرة: دار غريب، ص ٤٠٧.

الخصوبة والحياة[1]، وهو تارة أخرى ضرب من ضروب القمع والقهر، اللذين تمارسهما الطبيعة على الشاعر، وقد تمثل ذلك في لحظة السيل، التي أغرقت الشاعر وأخرسته كما أخرست السباع، ويتمثل ذلك في قول امرئ القيس:

كـــأنَّ سباعًا فيـــه غَـــرقَى غُدَيَّةً بأرجـــائه القُصوى أنابيشُ عُنْصُلِ[2]

بل إنّ هذا السيل هو الذي يُلجم اندفاع امرئ القيس المتمثل في اندفاع حصانه، الذي لا توقفه إلا رؤية السيل، الذي يرمز للخراب والدمار[3].

إنّ تفسير كثرة انهمار الدموع في طللية معلقة امرئ القيس بحاجة الجاهلي إلى الماء في الصحراء وافتقاره إليه، أو تعويضه عن الجفاف العاطفي الذي يعانيه[4]، لهو تفسير يشوبه الكثير مـــن التكلّف والتمحّل، فالدموع – في رأي الباحث– لا تعدو أنْ تكون تعبيرًا عن الحزن الشديد، الذي يشعر به الإنسان على امتداد حياته، فهي بذلك ظاهرة طبيعية تحدث نتيجة مشاعر إنسانية محددة، وهي في اللحظة الطللية تعبير طبيعي لمشاعر الحزن والأسى جرّاء رحيل الأحبة، وتفرق الربع بسبب قحل الطبيعة، أو نشوب الحرب والغزو بين قبائل العرب وأحيائها.

أما لوحة السيل التي لم يرَ فيها الحسين سوى إسكات الشاعر وإخراسه، أو الحد من اندفاعه وإلجامه، فهي تعويض نفسي عن عجز الشاعر عن الأخذ بثأره من بني أسد، الذين قتلوا أباه الملك، ومما يؤيد هذا الرأي أنّ المواضع التي وردت في لوحة السيل مثل جبلي القَطَن والقَنان هما لبني أسد[5]؛ ممّا يؤكد أن لوحة السيل ليست قمعًا للشاعر وإسكاتـــًا له بقدر ما تُمثل هبة من السماء، تعوّض قحل الطلل من جهة، وجفاف حياة الشاعر لعجزه عن الأخذ بثأر أبيه من جهة أخرى، ولعل الحياة المتمثلة في ثياب التاجر اليماني المتلونة، وتَغني طيور المكاكي التي شبهها الشاعر بترنم شارب الخمرة[6] – وهو ما أغفله قصي الحسين في قراءته للمعلقة– لتأكيد واضح على عودة الحياة إلى الشاعر وقبيلته بعد انتصاره في القصيدة على أعدائه في لوحة السيل،

---

[1] الحسين، قصي، جدل الجنس، ص ١٠٠.

[2] الديوان، ص ٢٦. الأنابيش: جمع نبش يريد أصول ما نبش من العنصل، العنصل: نبت بري يشبه البصل.

[3] الحسين، قصي، جدل الجنس، ص ١٠٤.

[4] المرجع السابق، ص ١٠٠.

[5] انظر: الديوان، ص ٢٦، ص ٣٧٦.

[6] ذلك في قوله:

وألـــقى بصحراء الغبيـــط بَعَاعَـــهُ نزولَ اليماني ذي العيـــابِ المحمَّلِ

كـــأنْ مُـــكاكيَّ الجِـــواءِ غُـــدَيَّـــةً صُبُحْنَ سُلافـــًا من رَحِيـــقٍ مُفْلفلِ

انظر: الديوان، شرح أبي جعفر محمد بن إسماعيل النحاس (ت ٣٣٨هـ). تح: عمر الفجاوي، (٢٠٠٢). عمّان: وزارة الثقافة، ص ٤٥ – ٤٦. صحراء الغبيط: أرض لبني أسد، البعاع: الثقل واستعاره لكثرة المطر، العياب : جمع عَيبة ما يوضع فيه المتاع، مكاكي: جمع مُكّاء، وهو طائر، الجواء: البطن من الأرض، السلاف: أول ما يعصر، الرحيق: صفرة الخمر.

وهي لا تختلف في جوهرها عن الحرب التي تُدمّر وتُخرّب وتمحو، لكنها تُعيد صياغة العالم من جديد، فالقتل – للأخذ بالثأر– ما هو – في نظر الشاعر– إلا وجه آخر للحياة.

إنّ أيّ قراءة موضوعية لما قدم الباحث من دراسات تناولت الشعر الجاهليّ من منظور الاتجاه النفسي الاجتماعي، ستكشف عن أنّ هذه الدراسات جميعًا تُقدم صورة ذات بعد واحد للشعر الجاهليّ، يتلخص في أنّ هذا الشعر إفراز طبيعي للقمع والقهر، اللذين يمارسهما المجتمع والطبيعة على إنسان ذلك العصر، وإذا كانت الطبيعة تمارس القمع على الإنسان الجاهليّ من الخارج بما تسببه من قحط وجفاف وتدمير، فإنّ المجتمع يهدم هذا الإنسان من الداخل؛ لأنّه يفرض عليه قيمًا وأعرافـًا تحدّ من طاقاته، وتكبت حاجات نفسه، كما أنّ للحروب والغزو الدور البارز في تمزق النسيج الاجتماعي وتفرّق أحياء العرب وهجرة الأحبة؛ فصديق الأمس قد يصبح عدوّ اليوم.

وخلاصة القول: أنّ قراءة الشعر الجاهلي من منظور الاتجاه النفسي الاجتماعي قراءة تفتقر إلى العمق؛ إذ تحاول أنّ توقق بين معطيات حدّدها علم النفس الاجتماعي، وما تجده في الشعر الجاهليّ من أدلة تُدعم رأي الناقد فيما يذهب إليه، ومثل هذا النقد يُفقد العمل الأدبي فنّيّته وجماله، اللذين هما ركيزتان أساسيتان من ركائز العمل الأدبي؛ إذ يغدو العمل – بمعزل عنهما– أزمات نفسية ناجمة عن مشكلات اجتماعية، ويغدو الأديب – وفق هذا الفهم– متجردًا من أيّ موهبة إبداعية؛ إذ لا يختلف – والحال تلك– عن أيّ فرد من أفراد مجتمعه محكوم بنُظم المجتمع وقوانينه.

التحليل النفسي ودراسة الشعر الجاهلي:

تمثل كتابات إيليا الحاوي المحاولات الأولى لدراسة الشعر الجاهلي من وجهة النظر النفسية؛ إذ نعثر في أبحاثه المبكرة على محاولات جادّة في تحديد طبيعة الشعر من منظور التحليل النفسي للأدب، فالشعر – في تصوره– "يلتقط بغريزته الفطرية الغامضة العلاقات النفسية اللطيفة الحائرة، والواقع الوجداني الذي تكاد تنطفئ فيه حدقة المنطق، لما يعروه في أحيان كثيرة، من هذيان وفوضى، هما أعمق تعبيرًا عن حقيقة النفس من النظريات والحقائق المجردة. والشاعر يُعبّر عمّا يعانيه لبواعث نفسية غامضة، كثيرة التعقيد والتقمّص، ... فالرغبة التي تضطرب في نفسه، لا تموت – فيما تُصاب بالكبت– بل تختبئ في غفلة الوجدان، وهي وإنْ توارت عن دائرة الوعي تظل أعمق تأثيرًا في الإنسان من الأفكار الواعية، لأنّها تتسرب تسربًا قاتمًا من ضميره وتُحدث في نفسه اليقين المبرم الذي لا يقوى على أنْ يتحرر منه، وإنّما

يشعر به كما يشعر الجريح بجرحه والجائع بجوعه. إنّه اليقين الانفعالي الحاسم الذي يطغى على شخصيته كلّها، وينطلق منها إلى العالم الخارجي، يعدّله ويبدّله، ويفرض عليه معانيَ وأفكارًا لا ينطوي عليها في حالة الوعي العادي"[١].

ويرى الحاوي أنّ معاناة الشاعر ناجمة عن أسباب نفسية وفنية بعيدة الغور، كثيرة اللبس والتعقيد، فإذا اكتفينا بالمعنى الواضح في النص، فإنّما نكتفي بالنتيجة الظاهرة من الأسباب الحقيقية التي أدّت إليه، ونكون بذلك قد ألممنا بالخط الأفقي الذي لا قيمة له في الدلالة على حقيقة التجربة الشعرية، إلا ما للرمز من قيمة في الدلالة على ما يُخفي وراءه من حقائق وأسرار[٢]، فالمعنى الظاهر يشبه الدليل الساعي بنا إلى اقتفاء آثار الشاعر في رحلة التجربة؛ إذ لا بدَّ أنْ ننطلق منه للولوج إلى الأسباب والبواعث القصية التي ولّدت التجربة الشعرية في نفس الشاعر ووجدانه دون أنْ تتضح له في القصيدة بصورة واعية، وهي كذلك لا تتجلى للناقد إلا إذا ألحّ في السؤال عن البواعث التي أثارت الشاعر، وهي عميقة الجذور في النفس شديدة التقمّص، تظهر وتتقرّر بمعنى من المعاني أو بصورة من الصور، فيما يكون ذلك المعنى وتلك الصورة متولّدين عن امتزاج الكثير من الحالات النفسية، التي تعيش غافلة في الوجدان. ووفق هذا التصور يُعرّف الحاوي الشعر بأنّه "تعبير عن الذات المظلمة في الشاعر، ... التي تختلج في وجدانه وراء ما يعيه ويفهمه، وما يتداول به من شعور ظاهر"[٣].

ويحدد الحاوي العلاقة بين الذات الشاعرة وموضوعها في لحظة الإبداع، فالشعر – في تصوره– تعبير بالانفعال يعرض لوقع الأشياء بالنفس، ويتجاوز الواقع إلى ظلاله وأطيافه الوجدانية، وعليه فإنّ التجربة الشعرية العميقة تصدر عن ذلك التوحّد الحي بين ما تعانيه النفس في الداخل، وما تُبصره في الخارج، إنّه – حسب تعبير الحاوي– "نوع من فيض النفس على الوجود وإخضاع له ... فليل امرئ القيس –على سبيل المثال– ليس في الواقع الشعري ليل الطبيعة، وإنّما هو ذلك الليل ذاته، بعد أنْ حلّت فيه روح الشاعر، ووحّدت بين سواده وسواد الهموم، وصدرت إلى العالم الخارجي لتبعثه بعثــًا نفسيًا، بعد أنْ اتّصلت بروحه من دون شكله، ورمزه من دون معناه"[٤].

وهكذا يقترب الحاوي من وظيفة الفن والشعر بخاصة؛ إذ وراء التجربة الشعرية محاولة لزعزعة العالم المادي المتجمّد الثابت، وخلقه خلقــًا نفسيًا يُزيل عنه برودة العقل وثباته، وعجزه

---

[1] الحاوي، إيليا، في النقد والأدب، ١: ١٤.

[2] المرجع السابق، ١: ١٤– ١٥.

[3] المرجع السابق، ١: ١٥.

[4] المرجع السابق، ١: ٣٢.

عن أنْ يرى هذا العالم رؤية جديدة تُخرج الإنسان من دوّامة السأم في الوجود؛ فهو إذ ينظر حوله لا تقع عيناه إلا على الرتابة والتكرار؛ فكل شيء يحمل معناه الحتمي الذي لا يتغير أو يتبدّل، وكلّ شيء في الوجود هو ذاته لم يتغير منذ آلاف السنين، ولن يتغير في حين من الأحيان، وهذه المظاهر الجامدة الثابتة التي لا يمكن أنْ تتجدد وتكتسب معاني جديدة في حدود العقل والمنطق تُرهق وعي الإنسان ولاوعيه؛ إذ تُسيطر عليه وتُقيّده، وتُشعره بأنّه في عالمٍ كل ما فيه ينظر إليه بعين ميّتة جامدة[١].

ويعزو الحاوي بواعث التجربة الشعرية إلى التنازع الحادّ بين العقل – الذي يقبل بواقع العالم الخارجي ولا يأخذ منه إلا ما يعطيه– والعاطفة المتمرّدة الرافضة جمود هذا العالم وثباته، التي تحيا مكبوتة بين جدران العقل، وإذا ما استسلم الإنسان – حينًا– واندحر شعوره أمام سلطة العقل والمنطق، وأعلن عجزه عن التفوق والقدرة على إبداع الأشياء أو خلقها من جديد، فإنّه لا يلبث أن ينتفض رافضًا عبوديته للعقل شاعرًا – بانفعاله ويقينه النفسي– أنّه حرّ حرية تامّة هي حرية الشعور والرؤية التي تُطلقه من عبودية العقل والمنطق[٢].

ويفسر الحاوي الدافع الذي جعل امرأ القيس يُؤْثر اللذة الحسية السادية (Sadist) على السعادة الأليفة الداجنة في أسرة يُقيم بين أحضانها؛ إذ نراه يُفاخر بالاقتحام على المرأة المرضع[٣]، أو الاستئثار بالزوجة بين يدي الزوج مخلفــًا إياه في حال من النكد والغيض[٤]، فالحاوي يرى أنّ هذا النوع من الفخر ينطوي على أكثر من معناه الظاهر؛ إذ يكشف عن موقف الشاعر من قيم المجتمع وأعرافه، ومدى إلحاده المطلق الذي لا يتحرّم فيه بحرمة العائلة ولا يأخذ فيه بمآخذ العفة، فكأنّ القيم والأعراف جميعًا قد انتفت لديه[٥].

ولكي يجد الحاوي تفسيرًا مقنعًا لرفض امرئ القيس المجتمع وقيمه وتمرده عليها أخذ يُنقّب في مظانّ التراث، فعثر على خبر فحواه أنّ امرأ القيس كان مفرّكــًا* تكرهه النساء، ولا تطيق الواحدة منهن الإقامة معه متطلّقة منه أو مؤثرة العيش مع سواه، فــإذا صحّ ذلك الخبر عنه، كان فخره بالدخول على المرأة المتزوجة – في رأي الحاوي– ضربًا من التعويض عن النقص – الذي أشير إليه– وسبيلا له إلى رد التهمة بنقيضها، وهو سبب شعوره بالخيبة الدائمة والعذاب

---

[1] الحاوي، إيليا، في النقد والأدب، ١: ٣٣.

[2] المرجع السابق، ١: ٣٤ – ٣٥.

[3] انظر الديوان، ص ١٢.

[4] انظر المصدر السابق، ص ٣١ – ٣٢.

[5] الحاوي، إيليا، في النقد والأدب، ١: ١٦١.

* مفرّكــًا: تبغضه النساء.

المقيم، ويبدو ذلك بجلاء في الأبيات الأربعة التي يذكر فيها ابنة عمه "فاطمة"؛ إذ نجد امرأ القيس الشاعر الماجن العربيد قد أدمى الحب الصادق قلبه فجعل شعره يدنو من شعر الرومنسيين؛ فقد حشد في هذه الأبيات سيرته الوجدانيّة مع محبوبته "فاطمة"، التي تجمعه بها علاقة معقدة بسبب المشاعر المتضاربة، التي تتوزع بين الحب والصبابة، والحنان المفرط، والقسوة، والصدود، والغيرة، والضغينة.

وهكذا تتكشّف – في نظر الحاوي من ملامح امرئ القيس الضاحكة الماجنة في شعره– صورة المأساة الحقيقية، التي يعيشها الشاعر في واقعه نتيجة حرمانه من أي علاقة سويّة مع المرأة التي هي رمز للحياة والتي بفقدها يفقد الشاعر أسباب الحياة والتعايش معها[١].

وعلى هذا النحو، يُفسر الحاوي صورتين متشابهتين في معلقة عنترة بن شداد، تتمثلان في فتك عنترة الشاعر الفارس ذي اللون الأسود – الذي غالبًا ما يرمز إلى العبودية– ببطليْن سيديْن ماجديْن كريميْن منعّميْن[٢]؛ إذ يرى أنّ هاتين الصورتين تكشفان عن ظاهرة نفسية تُفصح عن هموم الشاعر الظاهرة، وهذه الظاهرة هي التي حددت موقفه من الأشياء، وأوحت إليه بالأقوال التي جهر بها في شعره، وتكررت في الصورتين جميعًا؛ إذ مثّل الشاعر فيهما بطلا نموذجيًا واحدًا حرص على تكراره وعلى تمثيله في مثال الرجل الكامل، الذي صوّره في غاية النجابة وكرم الأصل والقوة والتمرّس بفنون القتال، كما أنّه في غاية الثراء والنعيم، فضلا عن أنّه حرٌّ ومتفوق على بني قومه، ومع ذلك فإنّ عنترة يقضي على هذا البطل في كل مرة بضربة يتيمة، وهو ما يسوق الحاوي إلى الاعتقاد بأنّ عنترة كان يتفاخر بنفسه أمام مجتمعه وأعدائه في الظاهر، ولكنه كان يدفع عن نفسه أمامهم ويجادلهم في حقه في الباطن، محاولا إقناعهم بأنّ عاهة اللون وضِعَة النسب ليستا عيبًا أو نقصًا؛ إذ إنّ صاحبهما الذي يُزرى به يصرع خصمه الكريم النسب، الأبيض اللون الحر بطعنة واحدة، وهكذا فإنّ شعر عنترة الحماسي – في نظر الحاوي– يستبطن الدلالة على فاجعة تُنقس عن ذاتها في شعره بطريقة لاواعية أو واعية[٣].

ولا تختلف دراسة صلاح عبد الحافظ "الزمان والمكان وأثرهما في حياة الشاعر الجاهلي وشعره" عن دراسة الحاوي، فهو يلتفت إلى ما ورد في مصادر التراث من أنّ امرأ القيس كان يتعهّر في شعره ولا يُبقي على نفسه ولا يتستّر، وقد جرى في شعره وراء المجون والعبث إلى

---

[1] الحاوي، إيليا، في النقد والأدب، ١: ١٦١ – ١٦٣.

[2] انظر: الديوان، ص ١٢٣ – ١٢٥.

[3] الحاوي، إيليا، في النقد والأدب، ١: ١٩٤ – ١٩٥.

أبعد غاية، فما كان عاشقــًا وإنّما كان فاحشــًا[١]. وعبد الحافظ يروم من ذلك كلّه أنْ يُقيم بناء نقديًا يُفسّر به العهر والمجون في شعر امرئ القيس، فيسلك الطريق نفسها التي سلكها الحاوي؛ إذ راح يبحث خارج النص الشعري، فوجد ما وجده الحاوي في "الشعر والشعراء" من أنّ امرأ القيس "كان رجلا جميلا وسيمًا، ومع جماله وحسنه مفرّكًا لا تريده النساء إذا جرّبنه، وقال لامرأة تزوجها: ما يكره النساء مني؟ قالت: يكرهن منك أنّك ثقيل الصدر خفيف العَجُز سريع الإراقة بطيء الإفاقة"[٢]، ووجد في المستقصى أنّ المثل القائل: "أصْبَحْ لَيلُ" قالته امرأة برمت بامرئ القيس ليلتها وضجرت منه[٣]. ويقف عبد الحافظ على ما جاء في "الشعر والشعراء"، وهو قول إحدى النساء لامرئ القيس: "إنّك إذا عَرِقتَ فُحْتَ بريح كلبٍ"[٤].

ويخلص عبد الحافظ من ذلك كله إلى أنّ النساء كنّ يصدفن عن معاشرة امرئ القيس بل كان مكروهًا لديهن وهو يشعر بذلك: يشعر بالعجز الجنسي أو – على الأقل– بعدم القدرة على إنهاء الفعل الجنسي على أكمل وجه، ممّا أدى إلى حدوث رد فعل ذاتي على ما كان يشعر به وهو ما كان له أثرٌ عميق في نفسه، فانعكس ذلك على تصرفاته، وقد ظهر ذلك بجلاء في قصة احتكامه وعلقمة بن عبدة الفحل إلى زوجه أم جُندب لتحكم أيّهما أشعر من الآخر، فلما فضّلت أم جندب شعر علقمة على شعره طلّقها[٥]. ويرى عبد الحافظ أنّ هذا السبب في حد ذاته ليس كافيًا لتطليق امرئ القيس زوجه – إذا صحّت الرواية– ولكن شعوره بالعجز والضعف، وشعوره بأنّ أم جُندب قد ترغب في رجل آخر سواه يحقق لها المتعة التي عجز هو عن تحقيقها لها، جعله يثور هذه الثورة[٦].

ويؤكد صلاح عبد الحافظ أنّ مسألة العهر والمجون والفجور في شعر امرئ القيس ليست سِمَة طبيعية ناجمة عن تعويض نقص في القدرة الجنسية أو عن سأم من ذلك العجز حسبُ، وإنّما هي مرض نفسي داخلي قوي أدى إلى رد فعل ذاتي عنيف، فنظرة امرئ القيس إلى المرأة – في رأيه– نظرة حسية خاطبت المظهر ولم تخاطب الروح، وهكذا استطاع عبد الحافظ أنْ

---

[1] عبد الحافظ، صلاح، (١٩٨٢). الزمان والمكان وأثرهما في حياة الشاعر الجاهلي وشعره، دراسة نقدية نصية، الموقف الشعري من القضية واتجاهاتها، مصر: دار المعارف، ١: ٣١٧ – ٣٢٢.

[2] ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ١: ١٢١.

[3] الزمخشري، أبو القاسم جار الله محمود بن عمر، (ت ٥٣٨ ه)، المستقصى في أمثال العرب، تح: محمد عبد الرحمن خان أم، (١٩٦٢). ط١، حيدر أباد: مطبعة مجلس دائرة المعارف العثمانية، ١: ٢٠٠.

[4] ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ١: ١٢١.

[5] انظر هذه القصة في الشعر والشعراء لابن قتيبة، ١: ٢١٨ – ٢١٩.

[6] عبد الحافظ، صلاح، الزمان والمكان وأثرهما في حياة الشاعر الجاهلي وشعره، ١: ٣٢٢.

يربط بين ولع امرئ القيس بالمرأة وفحشه بها في شعره وما يعانيه في الواقع بسبب أمراضه العضوية والتناسلية[١].

ويمضي كريم الوائلي في الاتجاه نفسه الذي رسمه وحدد معالمه إيليا الحاوي، فيقف على فحش امرئ القيس ومجونه اللذين خالف فيهما عادة شعراء عصره؛ إذ كان يطرق الحُبلى والمرضع[٢] دون البكر، في حين كان الشعراء – في رأيه– يذكرون البكر في أشعارهم[٣].

ويرى الوائلي أنّ المتتبع لحياة امرئ القيس وشعره يجد أنّه يصدر عن "أنا" متضخمة تقع في قلب مثلث، أضلاعه الثلاثة: الحرية، والتمرد، وتحقيق اللذة، وهذه المكونات الثلاثة تعبر عن تجربة فردية خاصة، فالحرية والتمرد فعلان فرديان يهدفان إلى تحقيق اللذة في مجالها الحسي الجنسي الفردي، وقد دفعت هذه المكونات الشاعر إلى التعبير عن نزعة إباحية، وكأنّ الشاعر يحاول تحقيق وجوده وذاته بها جميعًا، ويؤكد في الوقت نفسه أنّ الحياة تخلو من أي معنى وأنّها لا تخضع لأية قواعد أو قوانين عقلية بقدر ما تخضع لهذه الرغائب الفردية بأبعادها المتعددة[٤].

ويحدد الوائلي بعض المظاهر التي تتضح في شعر امرئ القيس في الإطار العام للمجون والعبث، فمنها أنّ الشاعر كان يكرر مفردات لها دلالتها العميقة في الكشف عن نزعة العبث أو المجون، كما تُظهر فرديته وخصوصيته بجلاء، وهذه المفردات هي: اللهو، والتمتع، واللذة، من ذلك قوله:

وبَيْضَةِ خِـدْرٍ لا يـرامُ خِباؤُهـا تمتَّعتُ مِنْ لهوٍ بهـا غيرَ مُعجَلِ[٥]

وقوله:

ألا زَعَمَتْ بَسْبَاسـةُ اليـومَ أنَّنـي كَبِـرْتُ وألا يُحْسِنُ اللَّهوَ أمثالِي
كذبْتِ لقد أصبي على المرءِ عِرْسَهُ وأمنَعُ عِرْسِي أنْ يُزَنَّ بها الخَالي
ويـا رُبَّ يـومٍ قـد لهوتُ وليـلةٍ بـآنسـةٍ كـأنَّها خَـطُّ تِمثـالِ[٦]

وكقوله أيضًا:

كأنِّـي لَـمْ أرْكَـبْ جَـوادًا لِلَـذةٍ ولَمْ أتَبَطَّنْ كـاعِبًا ذاتَ خَلْخَـالِ[٧]

---

[1] عبد الحافظ، صلاح، الزمان والمكان وأثرهما في حياة الشاعر الجاهلي وشعره، ١: ٣٢٣.

[2] انظر: الديوان، ص ١٢.

[3] الوائلي، كريم، (د.ت). الشعر الجاهلي قضاياه وظواهره الفنية، القاهرة: دار العالمية للطباعة والنشر والتوزيع، ص ٧٥.

[4] المرجع السابق، ص ٧٦ – ٧٧.

[5] الديوان، ص ١٣.

[6] المصدر السابق، ص ٢٨ – ٢٩. عرسه: امرأته. يُزّن: يُتهم. الخالي: المختال. آنسة: أي يؤنس بحديثها، أو ذات أنس.

[7] المصدر السابق، ص ٣٥.

وقوله:

تَمَتَّــعْ مِــنْ الدُّنْيــا فَــإنَّــكَ فَــانٍ مِنَ النَّشــوَاتِ والنِّسَــاءِ الحِسانِ[1]

ويرى الوائلي أن هذه الألفاظ كلها قد دلّت على ذاتية الشاعر؛ لاقترانها بضمير المتكلم من مثل: تمتعتُ، أو لهوتُ، وكذلك من السياق العام الذي يُحيط بهذه الدلالات، كقوله:

سَمَوْتُ إليهــا بَعْدَ مَــا نَــامَ أهْلُها سُمُوَّ حَبَابِ المــاءِ حالا على حالِ
فَقَــالتْ سَبَــاكَ اللهُ إنَّــك فاضِحي ألستَ تَرَى السُّمَارَ والنَّاسَ أحْوالِ
فَقُلــتُ يَــمِينَ اللهِ أبْــرَحُ قَــاعِدًا ولَو قَطَّعُوا رَأسِي لَدَيْكِ وأوْصَالِي
حَلَفــتُ لَهــا باللهِ حَلْفَــةَ فَــاجِرٍ لَنَامُوا فَما إنْ مِنْ حَديثٍ ولا صَالِ
فَلمّــا تَنَــازَعْنا الحَديثَ وأسْمَحَتْ هَصَرْتُ بِغُصْنٍ ذِي شَمَارِيخَ مَيَّالِ
وَصِرْنا إلى الحُسْنَى ورَقَّ كلامُنــا ورُضْتُ فَذَلَّــتْ صَعْبَــةٌ أيَّ إذلالِ
فَأصبحتُ مَعْشوقــًا وأصبَح بَعْلُهَــا عليه القَتَــامُ سَيِّئَ الظَّــنِّ والبَــالِ[2]

ويلاحظ كريم الوائلي أنّ امرأ القيس مع إيمانه بأهمية الخمرة في تحقيق المتعة واللذة كثيرًا ما ينصرف عنها إلى المرأة؛ ذلك أنّ نزعته إلى العبث والمجون تتحقق مكوناتها: حرية، وتمردًا وتلذذًا بالمرأة، وفي ضوء ذلك تمثل المرأة في شعره غاية يتحقق وجوده وتتحقق ذاته بها، غير أنّ هذا التحقق لا يُشبع في نفس الشاعر إلا رغائب حسية وعقد نرجسية؛ إذ يظهر الشاعر في قصائده وقد أغرى المرأة وأدرك منها غايته، فهي متيمة به مقبلة عليه يلقاها بالشوق والمودة حينًا ويتواقع معها تواقع فحش وفجور أحيانًا[3].

ومما يؤكد ذلك الزعم – في تصور الوائلي– تلك القصص الفاحشة التي يتباهى الشاعر بها إضافة إلى تغزله بالعديدات اللاتي يطفح ديوانه بهن، وهو في تغزله لا يقتصر على البكر منهن، بل يتجاوز ذلك إلى المتزوجة والمُرضع والمُطفل، فقد كان امرؤ القيس إباحيًا يتنقل بين النساء وينظر إلى المرأة نظرة نفعية تغلب عليها المتعة العابرة، فهي أداة من أدوات اللهو يستكمل بها عدة المجون والتهتك[4]. وهكذا يغدو الحب لدى امرئ القيس كما يُعبر أدونيس "نشوة عابرة يتبعها شعور بالمرارة يدفع [الشاعر] إلى اقتناص نشوة أخرى، إنّها لذة تَعِدُ بإرواء ظمأ، لكنها لا تُرويه

---

[1] الديوان، ص ٨٧.

[2] المصدر السابق، ص ٣١ – ٣٢. حباب الماء: طرائقه، هصرت: جذبت ومددت. أسمحت: انقادت، ذي شماريخ: أراد شعرها. القتام: الغُبار.

[3] الوائلي، كريم، الشعر الجاهلي قضاياه وظواهره الفنية، ص ٨٠.

[4] المرجع السابق، ص ٨٠.

أبدًا،... والجنس من حيث هو خالص، يتضمن إنكار الآخر كشخص [كذا] ولا تعود المرأة – من هذا المنظور– إلا واحة وراحة للعاشق. فالعاشق هنا يبقى في حدود أناه، وفي حدود إرواء نهمه الجنسي، ولذلك لا يصل إلى المرأة ولا يصل إلى الكون من خلال المرأة"[١].

ويقرر الوائلي – بعد هذا التطواف المجمل في شعر امرئ القيس ودارسيه– أنّ شعر امرئ القيس لا يصدر عن موقف تأمليّ من الحياة والوجود، فليست هناك قضية فكرية أو وجودية أملت عليه هذه النزعة العبثية الماجنة الملحة، فغاية ما في الأمر أنه أعطى ذاته المتضخمة زمام حياته، فتحرّكت به نحو ما هي راغبة فيه[٢].

إنّ تفسير الوائلي لشعر امرئ القيس بوصفه شعرًا لا يصدر عن نزعة وجودية كونية تأملية، بل كان نتيجة لذة آنية ماديّة أو رغبة جنسية عابرة، لم يصدر عن قراءة شاملة فاحصة لشعره، وإنّما اكتفى في إطلاقه هذا الحكم بقراءة معلقة امرئ القيس ولاميته، وهي قراءة مبتسرة لا يتحقق فيها شرط البحث العلمي الرصين، ولو وسّع الوائلي دائرة هذه القراءة لوجد أنّ ثمّة جملة من الأبيات الشعرية التي تكشف عن موقف الشاعر من الكون والموت والحياة، والتي تُنبئ عن رؤية تأملية إنسانية عميقة لهذا الوجود، ويكفي – لبيان ذلك – أنْ تُذكر هنا بائية امرئ القيس المشهورة، التي مطلعها:

أرَانَـــا مُـــوضِعِين لأمْـــرِ غَيْـــب ونُسْحَـــرُ بالطَّعَـــامِ وبـــالشَّـــرابِ[٣]

فما إنْ ينتهي المرء من قراءة هذه القصيدة حتى يتبين مدى الخطأ المنهجي الذي وقع فيه كريم الوائلي حين أطلق ذلك الحكم.

ويسير فوزي أمين في دراسة شعر عنترة بن شداد على النهج نفسه الذي سار فيه إيليا الحاوي[٤]، فيرى أنّ قضية عنترة الأساسية في شعره هي محاولته تحقيق الانتماء والالتحاق بالأحرار من أبناء قبيلته، وذلك بإجبار السادة منهم على الاعتراف به والتغاضي عن هجنة لحقت به من جهة أمه. وشعْر عنترة – في رأي أمين– "يدور في إطار هذه القضية، يبدأ منها وينتهي إليها"[٥]، وهو لا يفتأ يقدّم لعالَم السادة الدليل تلو الدليل، على أنّه أحق بالانتماء من الكثيرين من أبناء القبيلة، الذين فسح لهم هذا العالَم مجلسه.

---

[1] أدونيس، علي أحمد سعيد، الثابت والمتحول، ١: ٢٩٩.

[2] الوائلي، كريم، الشعر الجاهلي قضاياه وظواهره الفنية، ص ٨٢.

[3] انظر: الديوان، ص ٧٩ – ١٠٠.

[4] انظر ص ١٤٦ من هذا الفصل.

[5] أمين، فوزي، (٢٠٠٤). الشعر الجاهلي دراسات ونصوص، مصر: دار المعرفة الجامعية، ص ١١٤.

ويذهب أمين إلى أن عنترة قد وجد ألا سبيل إلى تحقيق هذا المطلب إلا بالقوة والسيف، يقول مفتخرًا بقوته في هجاء أحد أعدائه:

وسَيْـفي كـالعَقيـقةِ وهْـو كِمْعي سِـلاحـي لا أفَـلَّ ولا فُـطـارا[1]

ويلتفت فوزي أمين إلى إضافة الشاعر ياء المتكلم إلى الكلمات الثلاث: سيفي، كمعي، سلاحي، ليشعرنا بالتلازم بينه وبين أداة حربه التي يعتز بها ويحرص أشدّ الحرص عليها، وهو ما جعل الشاعر يتفوق في وصف الحصان بأنْ أضفى عليه من نفسه فأحسّ به وشعر بآلامه وشكواه من شدة وقع القنا بصدره[2]، يقول واصفـًا هذه العلاقة بحصانه وكأنّما بينهما لغة مشتركة:

فـازْورَّ من وقْعِ القَـنا بلبَـانـهِ وشَكـا إلـيَّ بعَبْـرةٍ وتحمْـحُمِ
لو كانَ يَدْري ما المُحاورَةُ اشْتكى ولكـان لـو عَـلِمَ الكلامَ مُكلِّمي[3]

ويؤكد أمين أنّ اعتزاز عنترة بأداة حربه وعلاقته القوية بها يدلان على إيمانه بالقوة وسيلةً لتحقيق ذاته وفرض انتمائه، ولذلك كان يفرح بالحرب ويبتهج لها؛ لأنّها مجال تفجير طاقاته وقدراته[4]، يقول:

وقـد علِمتْ بنـو عبسٍ بـأنِّـي أهَـشُّ إذا دُعيـتُ إلى الطِّعـانِ[5]

ويرى أمين أنّ الشاعر كثيرًا ما يستخدم ضمير المتكلم في وصف المعركة؛ لإبراز ذاته، ويتمثل لذلك بقول عنترة في وصف انتصار قومه على بني عامر[6]:

وزعـتُ رعيلَها بالـرُّمح شـذرًا على رَبـذٍ كَسِـرحـان الـظلامِ[7]

ويُعيّن أمين قضية مركزية في شعر عنترة هي قضية الحرب والانتماء، ويرى أنّها المدخل الأساسي إلى فهم شعره وشخصيته، وتتمثل هذه القضية في شعور عنترة بالبهجة حين يستنجد به قومه ويحتاجون إليه لنصرتهم[8]. ويكمن سر هذه النشوة – في نظر أمين– في اقترابه من هدفـه

---

[1] انظر: الديوان، ص ٧٦. العقيقة: شعاع البرق، الكمع: الضجيع، أفل: ذو فلول أي ثلوم، فطار: صدوع وشقوق.

[2] أمين، فوزي، الشعر الجاهلي دراسات ونصوص، ص ١١٥.

[3] انظر: الديوان، ص ١٥٣. القنا: الرماح، لبانه: صدره.

[4] أمين، فوزي، الشعر الجاهلي دراسات ونصوص، ص ١١٦.

[5] الديوان، ص ١٨٠.

[6] أمين، فوزي، الشعر الجاهلي دراسات ونصوص، ص ١١٦.

[7] انظر: الديوان، ص ١٥٩. وزعت: كففت، ربذ: فرس سريع، سرحان: الذئب.

[8] ذلك قوله:

ولقـد شَفى نفسي وأبْـرأ سُقْمهـا قيـلُ الفـوارس وَيْـكَ عنترَ أقْـدمِ

انظر: الديوان، ص ١٥٤.

ونجاحه في إجبار قومه على الاعتراف به[١].

ويحاول أمين أنْ يفسر شعر عنترة في الحب وفي علاقته بالمرأة باحثـًا عن الوشائج التي تربط بين هذا الشعر والقضية المركزية (الحرب/الانتماء) في شعره، وذلك بالكشف عن الدلالات النفسية العميقة للأبيات، ثمَّ تتساوى لدى القارئ – في رأي أمين– عبلة، ورقاش، وقطام، وسهيّة، فربما أدى هذا التعدد إلى اكتمال جوانب صورة المرأة في شعر عنترة، وفهم أبعادها النفسية[٢].

ويجلو فوزي أمين صورة المرأة في معلقة عنترة وهي – في رأيه– تتضمن الملامح العامة لصورة المرأة في شعره، وهو في ذلك كله يحاول أنْ يربط هذه الصورة بمعاناة الشاعر النفسية، فالمبالغة في وصف فم محبوبته[٣]، ما هي إلا تعويض نفسي لما يعاني منه الشاعر من عيب خَلقي، فقد عُرف عنه أنّه كان مُهدّل الشفاه أفلح، وكان يُلقـّب بعنترة الفـلحاء[٤]. فالـشاعر بذلك – في رأي أمين– إنّما يستكمل جوانب نقص لديه[٥]، وقد وجدها في صورة محبوبته، فيُبرز في شخصها ما يفتقده في شخصه[٦].

وفكرة التعويض هذه تقودنا إلى فهم الدلالات النفسية لملامح صورة المرأة كافة في شعر عنترة، فإذا كان عنترة لا يمتلك شيئًا ولا يحق له أنْ يمتلك شيئًا، فإنّ المحبوبة من أسرة عظيمة الثراء وأهلها يمتلكون الإبل السوداء النادرة، التي تُعدّ من أنفس المال[٧]. وإذا كان عنترة قد لقي

---

[1] أمين، فوزي، الشعر الجاهلي دراسات ونصوص، ص ١١٦ – ١١٧.

[2] المرجع السابق، ص ١١٧.

[3] انظر استطراده في وصف فم محبوبته، إذ يقول:

وكـأنَّ فـأرة تـاجرٍ بقسيمةٍ سبقتْ عوارضَها إليكَ من الفم

أو روضة أُنُفـًا تضمّن نبْتها غيثٌ قليلُ الـدِّمن ليس بمعْلَم.

الديوان، ص ١٤٥. الفأرة: نافحة المسك، القسيمة: الجونة التي فيها الطيب، وأيضًا تعني المرأة الحسناء، العوارض: الأنياب، الأُنف: التي لم ترعَ،الدِّمن: البَعَر.

[4] الأصفهاني، أبو الفرج علي بن الحسين بن محمد (ت ٣٥٦ ﻫ)، الأغاني، تح: إبراهيم الأبياري، (١٩٦٩). مصر: دار الشعب عن طبعة دار الكتب، ٨: ٢٩٨٣.

[5] يشير أمين إلى عقدة النقص التي يعرّفها علماء النفس على أنّها مشاعر وأحاسيس مركبة تلازم الفرد الذي يحس نقصًا محددًا في شخصيته، ويحاول الإنسان الذي يشعر بالنقص تعويض هذا الشعور حتى يحس بالقوة والسيطرة. انظر: طه، فرج عبد القادر وآخرون. معجم علم النفس والتحليل النفسي، ص ٢٩٣.

[6] أمين، فوزي، الشعر الجاهلي دراسات ونصوص، ص ١١٧ - ١١٨.

[7] يقول عنترة:

مـا راعَنِـي إلا حَـمولـةُ أهلِـها وسْطَ الدِّيـار تَسَفُّ حـبَّ الخِمْخمِ

فيـها اثنتـان وأربـعونَ حَـلُوبـةً سُـودًا كخـافيةِ الغُـرابِ الأسحمِ

ما لقي من شظف العيش وخشونة الحياة، فإنّ المحبوبة تحظى بالأمن وبالحياة الناعمة اللينة[١]، ويخلص أمين من هذه المقارنة إلى أنّ المرأة في شعر عنترة ترمز إلى حلمه الضائع وأمانيه العذبة المنشودة، التي يريدها وينافح عنها، فالمرأة – التي يفتقر إليها ويظل يطلبها ويحارب من أجلها طوال حياته– مرادف للحريّة في لاوعيه[٢].

ويربط فوزي أمين بين عالم المرأة وما يتصل به من بياض وعذوبة ورقة وخصوبة وغنًى ونعومة، وبين عالم آخر يصبو إليه الشاعر هو عالم الحرية، الذي لا سبيل إليه إلا الحرب، وقد ترابط هذان العالمان في عقل عنترة الباطن ووجدانه، كما ارتبطت المرأة في شعره ارتباطًا وثيقًا بالحرب، التي هي السبيل الوحيد لتحقيق حريته من جهة، والظفر بالمرأة من جهة أخرى، فأي ظفر بالشطر الأول من هذه الغاية سوف يتبعه ظفر بالشطر الآخر منها، فلا غرابة في أنْ يصبح حديث الحرب – في نظر أمين– عند عنترة متعالقًا مع حديث الحب لديه؛ لأنّ الفروسية عند الشاعر هي المعبَر الوحيد إلى المحبوبة المرادفة للحرية، فما طعنات الرماح وضربات السيوف إلا خطًى تقود الشاعر إلى غايته وتقرّبه من حلمه المنشود[٣].

ولأنّ هذا الحلم – في نظر أمين– صعب المنال بعيد التحقق متعذّر على الشاعر، فقد جاءت صورة المرأة عنده بعيدة المنال صعبة المرام متمنعة عليه[٤]، يقول واصفًا صعوبة الوصول إلى المحبوبة:

وتحلُّ عبلةُ بالجِواءِ وأهلُنا ... بالحزْنِ فالصّمّانِ فالمُتَثَلَّمِ

كيف المزارُ وقد تربَّع أهْلُها ... بعُنَيْزتين وأهْلُنا بالغيْلمِ[٥]

كما يمنع زيارة الشاعر لمحبوبته ما وقع بينه وبين أهلها من حروب، يقول في وصف هذه العلاقة:

حلّتْ بأرضِ الزَّائرينَ فأصبحَتْ ... عَسِرًا عليَّ طِلابُكِ ابنة مخرمِ

عُلّقتُها عَرضًا وأقتلُ قومَها ... زَعْمًا لعمرُ أبيك ليس بمَزْعَمِ

انظر: الديوان، ص ١٤٤. الخمخم: نبت له شوك دقيق لصّاق بكل ما يتعلق به. خافية الغراب: أواخر ريشه من الجناح مما يلي الظهر. الأسحم: الأسود.

[1] يقول عنترة:

تُمْسِي وتُصْبح فوق ظهْر حَشِيَّة ... وأبيتُ فوق سراةِ أدْهمَ مُلْجَمِ

انظر: الديوان، ص ١٤٥. السراة: الظهر.

[2] أمين، فوزي، الشعر الجاهلي دراسات ونصوص، ص ١١٨ – ١١٩.

[3] المرجع السابق، ص ١١٩.

[4] المرجع السابق، ص ١٢٠.

[5] الديوان، ص ١٤٣–١٤٤. بتصرف في ترتيب الأبيات من قبل فوزي أمين.

إني عَــدَاني أنْ أزورَكِ فــاعلمي ما قد عَلِمْتِ وبعضُ مــا لم تعلمي
حــالتْ رماحُ ابنيْ بغيضٍ دُونكم وزوَتْ جَواني الحرْبِ مَنْ لم يُجْرِمِ[1]

ويرى فوزي أمين أنّ العوائق التي تحول بين الشاعر ومحبوبته تقف في خط موازٍ للعوائق التي تحول بينه وبين حريته، أو هي تجسيد لها، فالحرية كالمرأة كلاهما بعيد المنال يُؤرّق ليل الشاعر ويحيّر فكره، بل إنّ الناقة التي اختارها الشاعر لتبلغه دار المحبوبة ما هي في لاشعور عنترة – في نظر أمين– سوى الإرادة التي تحقق الحلم، أو هي عنترة نفسه؛ إذ شبه هذه الناقة بذكر النعام، الذي يشبه بدوره العبد الحبشي[2]. وهكذا نجد أنفسنا أمام المعادل الموضوعي من جديد، ففي هذه الأبيات استدعاء لاشعوري لصورة العبد الحبشي الأسود، ثم لصورة العبد الأصلم ذي الفرو الطويل الذي يقوم على خدمة سيده، فالعبد – في رأي أمين– هو النموذج القابع في أعماق عنترة، وهو ما يجعله يشعر بالدونية إزاء محبوبته ومجتمع السادة، وما حديث الحرب لدى عنترة سوى ضرب من توكيد الذات والتعالي على صورة العبد أمام عالم الحرية، الذي تَمثّل له في المرأة أو الذي تُمثل المرأة معْبرًا إليه[3].

ويقرأ أمين لامية عنترة المشهورة التي مطلعها:

طــالَ الثواءُ على رُســومِ المنزلِ بين اللّكيــكِ وبيــن ذاتِ الحرْملِ[4]

محاولا أنْ يجلو الأبعاد النفسية لهذه القصيدة؛ إذ تعرض موقف المحبوبة الساخرة المزدرية، التي تنعى على فتاها المتيم بها سوء منظره ودمامة خلقته، بينما الفتى لا يغضب بل يزداد تشبثــًا بها متجهًا إليها في ضراعة متوسلا إليها أنْ تراجع فيه النظر، وكأنّما يحس بما هو عليه من ضعة فيدافع عن نفسه بمسوّغات مغلوطة تستحيل القبائح عن طريقها حسنات والعيوب مزايا، فإذا كان عنترة شعث المفارق لم يُدهن شعره ولم يترجل فما ذاك إلا لأنّه قد شُغل بالحرب عن الزينة، وهي أغلوطة سافرة فعنترة – كما تصفه المصادر– كان زنجيًا مفلفل الشعر

---

[1] الديوان، ص ١٤٣، ١٥٤. بتصرف في ترتيب الأبيات من قبل فوزي أمين. ابني بغيض: يعني عبس وذبيان، زوت: قبضت ومنعت, جواني الحرب: ما تجنيها وتبعثها.

[2] يقول عنترة:

تــأوي له قلص النَّعــام كما أوتْ حــزَق يمــانيــة لأعْجَم طِمْــطِمِ
يَــثْــبَــعنَ قُــلَّة رأســهِ وكــأنَّــه حَــرَجٌ عــلى نَعْش لــهُنَّ مُــخيَّمِ
صَعْلٍ يعودُ بــذي العُشَيرةِ بيضــهُ كــالعبْد ذي الفــرْو الطويل الأصْلَمِ

انظر: الديوان، ص ١٤٦ – ١٤٧. الحزق: جماعات من الإبل، طمطم: لا يُفهم كلامه، قلة رأسه: أعلاه، الحرج: مركب من مراكب النساء، الصعل: صغير الرأس دقيق العنق، الصلم: مقطوع الأذنين.

[3] أمين، فوزي، الشعر الجاهلي دراسات ونصوص، ص ١٢١.

[4] الديوان، ص ١١٨. الثواء: الإقامة والمكث. اللكيك وذات الحرمل: موضعان.

لا يُجدي مع شعره الدهان أو الترجيل، وأمّا إذا كانت محبوبته تنفر من لونه الأسود، فإنّ هذا اللون ما هو إلا لون صدأ الحديد الذي لم يُغسل من على بدنه منذ أمد بعيد لمواصلته القتال وهي مغالطة مكشوفة – أيضًا– تعيها محبوبته، بل إنّ عنترة – في أعماق نفسه– مدرك لهذه الأغلوطات، لذلك نراه يلفت انتباه محبوبته إلى مزايا أخرى عُرف بها، ولم تلحظها، فهو ماجد طلق اليدين شمردل أي قوي سريع، وهي صفات خُلقية وخَلقية امتاز بها الأحرار من أفراد مجتمعه، وهو ما ينبغي أنْ يشفع له عند محبوبته[١].

ويكشف فوزي أمين عن عقدة اللون الأبيض لدى عنترة، وهي تأخذ – في رأيه– نوعًا آخر من المسوِّغات؛ إذ يقلل الشاعر من قيمة هذا اللون[٢]، وهو مسوِّغ يأتي من باب قصر الذيل كما يقول علماء النفس[٣]، يقول عنترة مخاطبًا عبلة:

يـــا عبلَ كم مِنْ غَمْرةٍ بـــاشَرْتها بالنفْسِ مـــا كـــادَتْ لعمْرُك تَنْجَلي
فيها لـــوامعُ لـــو شَهدْتِ زُهاءَها لسَلوْتِ بـــعد تَخَضُّـــبٍ وتَكَحُّـــلِ[٤]

ويرى الباحث أنّ الاستشهاد بهذين البيتين في هذا الموضع فيه شيء من التكلّف والتمحّل؛ إذ إنّ الشاعر هنا لا يريد فيهما التقليل من قيمة لون عبلة الأبيض بقدر ما يحاول إبراز بهاء السيوف الذي يغري الإنسان على أنْ يصنع المجد والسؤدد إلى الحد الذي ينشغل في هذا الأمر عن نفسه وزينته، ولعل هذا الشرح يتّسق مع ما ذُكر من تعليل عنترة لتشعث شعره وسواد لونه، فكأنّه يقول لمحبوبته: لو شُغلتِ بما شُغلتُ به من خوض الحروب وبناء المجد والسؤدد للذات والقبيلة، لكان شعرك أشعث كشعري الذي لم يدهن ولم يترجل منذ أمد بعيد، ولكان لون بدنك كلون بدني أسود حالك بفعل صدأ الحديد وما يتركه من أثر على الجسد، الذي لم يُغسلْ منذ أمد طويل.

ولا يعني هذا أنّ الشاعر عنترة لا يشعر بالدونية تجاه البيض أو السادة، وقد وُفق أمين في إبراز هذه العقدة بقراءته شعر عنترة، فهو يرى أنّ عقدة اللون الأبيض تلحّ عليه طوال حياته، فيمقت هذا اللون متمثلا في السادة بالقدر الذي يحبه ويشعر بالحاجة إليه حين ينظر إلى عبلة، وهو ما يُفسر كثرة البيض من الفرسان الذين يصرعهم عنترة في شعره، فهذا اللون لا يُغني عن صاحبه شيئًا في ساحة الوغى[٥]، يقول عنترة مخاطبًا عبلة:

---

[1] أمين، فوزي، الشعر الجاهلي دراسات ونصوص، ص ١٢٢.

[2] المرجع السابق، ص ١٢٣.

[3] انظر: حفني، عبد المنعم، (١٩٧٨). موسوعة علم النفس والتحليل النفسي، بيروت: دار الكتب العلمية، ص ٢٠٣.

[4] الديوان، ص ١٢١.

[5] أمين، فوزي، الشعر الجاهلي دراسات ونصوص، ص ١٢٣ – ١٢٤.

فَـلَرُبَّ أبلَجَ مثـل بَـعْلِك بـادنٍ ضَخْمٍ على ظَهرِ الجوادِ مُهَيَّـلِ
غـادرتُـهُ متـعَفِّـرًا أوصَـالُـه والقَـوْمُ بيـن مُجَرَّحٍ ومُجَـدَّلِ[1]

ويُعلل فوزي أمين سبب حبّ الشاعر اللون الأبيض ومقته والانتقام منه في الوقت نفسه؛ فيرى أنّه من الطبيعي أن يزدوج هذان الشعوران تجاه هذا اللون في نفس الشاعر، فهو يُحبه لأنّه يرتبط في شعوره بالمحبوبة التي يعشقها وبالحرية التي ينشدها، وهو يمقته لأنّه يُميّز عليه السادة من أبناء قبيلته ويقصيه عن تحقيق حلمه في الحرية. ويؤكد أمين شعور عنترة بالدونية تجاه الإنسان الأبيض، فما حديثه عن بطولاته وفخره بقوته وشجاعته إلا ضرب من توكيد الذات، والتعالي على صورة العبد في داخله، أو بتعبير علماء النفس: هو بعض من الحيل الدفاعية التي يلجأ إليها المرء لإزالة القلق والتخلّص منه بالهروب من مسبباته، أو عدم مواجهتها[2].

ويرى فوزي أمين أنّه بغير هذا الفهم قد يبدو فخر عنترة بنفسه محيِّرًا مستغرَبًا، ومن أمثلة ذلك ما نجده في شعره من تباهٍ بشرب الخمر والإنفاق عليها[3] وبلهوه مع المرأة[4]، فكل ذلك – في نظر أمين– ضرب من الإنكار الذي نبّه عليه علماء النفس، وذلك عندما يهرب الإنسان من حقيقته المرّة فينكر وجودها، وكأنّ عنترة يقول لمعشر السادة: أنا لست عبدًا كما تظنون، إنّما أنا أصنع صنيعكم، فأشرب الخمرة، وألهو بالنساء، وأكرم الضيف[5].

وإذا ما أخذ القارئ بهذا الفهم في تفسير فخر عنترة بنفسه أمكنه ذلك – في رأي أمين– من أنْ يستوعب بعض مبالغاته في فخره بنفسه، كقوله:

---

[1] الديوان، ص ١٢١. الأبلج: النقي ما بين الحاجبين، بادن: العظيم البدن. المهيل: الثقيل.

[2] Atkinson, Rita & Richard C. and Ernest, R. Hilard. (1983). Introduction to Psychology, New York, P: 438. – 433 يذكر علماء النفس بعض هذه الحيل الدفاعية مثل الإنكار والتبرير والمبالغة والتعويض والعدوان والتقليل من شأن الآخرين، انظر: عاقل، فاخر، (١٩٨٤). علم النفس، دراسة التكيّف البشري، ط٩، بيروت: دار العلم للملايين ص ٢٣١ وما بعدها. وانظر كذلك: حفني، عبد المنعم، موسوعة علم النفس والتحليل النفسي، ص ١٦٩.

[3] يقول عنترة:

ولقـد شَربتُ مِنَ المُـدَامَةِ بَعدمـا رَكَدَ الهواجِـرُ بالمَشُـوفِ المُعْلَمِ
بزُجـاجـةٍ صفـراءَ ذات أسِـرَّةٍ قُرنتْ بـأزْهَرَ في الشِّمال مُفَـدَّمِ

انظر: الديوان، ص ١٤٨–١٤٩.المشوف: الدينار أو الدرهم. ذات أسرة: ذات طرائق في الشرب، والأسرة هي الخطوط في الكتف. مفدّم: عليه فدام، وهي خرقة تُشدّ على فم الإبريق.

[4] يقول عنترة:

ولقد كشفتُ الخدرَ عـن مربـوبـةٍ ولقد رقـدتُ على نـواشر معصم

انظر: القرشي، أبو زيد محمد بن أبي الخطاب، (ت ١٧٠ هـ)، جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، تح: علي محمد البجاوي، (١٩٨١). القاهرة: دار نهضة مصر للطبع والنشر، ص ٣٧٥.

[5] أمين، فوزي، الشعر الجاهلي دراسات ونصوص، ص ١٢٤ – ١٢٥.

إنَّ المنِيَّــةَ لــو تُــمثــلُ مُثــلــتْ مِثْلي إذا نــزَلوا بضَنْكِ المنْــزلِ[١]

وكقوله:

وأنــا المنِيَّــةُ حين تَشْتَجِــرُ القَنــا والطعــنُ منِّــي ســابقُ الآجــالِ[٢]

وبهذا الفهم – أيضًا– في تفسير فخر عنترة بنفسه يمكن أنْ يدرك القارئ لماذا كان الشاعر لا يغضّ من شأن أعدائه، بل هو يبالغ في تمجيدهم قبل أنْ يُجهز عليهم، فضحايا الشاعر كلهم من السادة الكرام، فكأنّما هو بذلك ينتقم من المجتمع الذي بخل عليه بالحرية وحرمه منها، وفي ضوء هذا الفهم لأبيات الفخر، يُفسر أمين هذين البيتين:

وحَليــلِ غانيــةٍ تــركــتُ مجــدَّلا تَمكــو فَريصتُــهُ كَشِدْقِ الأعْلــمِ

سَبَقتْ يــدايَ لــه بعــاجِلِ طعْنَــةٍ ورشــاشِ نــافذَةٍ كــلوْنِ العنْــدَمِ[٣]

فيقف عند هذين التركيبين: حليل غانية، وشدق الأعلم، فأمّا التركيب الأول فهو زوج المرأة الجميلة التي هي رمز للحرية كما أشير سابقــًا، ففي قتل هذا الحليل قتل للسيد الكريم الذي يمتلك الحرية ويقف حجر عثرة في طريق الشاعر إلى تحقيق ما يصبو إليه، سواء أكان ذلك الزواج من المحبوبة المنعّمة أم التمتع بالحرية المنشودة. أمّا شدق الأعلم فهو – في نظر أمين– ينطوي على سخرية الشاعر من أعدائه، فهذا الشدق هو ذاته شدق عنترة الأفلح الذي يسخر منه أعداؤه، وقد تحوّل هذا العيب إلى عدوّه، فصار جرحًا أو طعنة نافذة مميتة لن يُشفى منها هذا العدو أبدًا[٤].

ويستعين فوزي أمين بمنجزات علم النفس ليفسر للقارئ سبب انتقام عنترة من قوم ليس لهم علاقة قريبة بعبوديته؛ إذ كان من المنطقي أو الطبيعي أنْ ينتقم من قومه الذين حرموه شرف الانتماء إليهم، ويردُّ ذلك السبب إلى ما يدعوه علماء النفس بـ"إبدال العدوان"، وتحدث هذه الظاهرة حينما لا يقوى المرء على الانتقام من عدوه الحقيقي لسبب أو لآخر، فينتقم منه في آخرين تتمثل فيهم صورته على وجه من الوجوه[٥].

---

[1] الديوان، ص ١٢٠.

[2] المصدر السابق، ص ١٢٩.

[3] المصدر السابق، ص ١٤٩. الغانية: الشابة. تمكو: تصقر وتصوّت. الأعلم: البعير سمّي بذلك لشقّ مشفره الأعلى. رشاش: نضح الدم. النافذة: الطعنة نفذت إلى الشق الآخر. العندم: صبغ أحمر

[4] أمين، فوزي، الشعر الجاهلي دراسات ونصوص، ص ١٢٧.

[5] المرجع السابق، ص ١٢٧.

وآخر الظواهر التي يعرض لها أمين في تفسير شعر عنترة هي ظاهرة المبالغة في الحفاظ على عِرضه والذود عنه، وهي ظاهرة تسترعي الانتباه – في رأيه– ومتصلة بِضَعة نسب الشاعر من جهة أمه، وهو ما يعاني منه طوال حياته، وقد عبّر عن ذلك بقوله:

إنِّـــي امـــرؤٌ مِنْ خَير عَبْسٍ مَنْصِبًا شَطّري وأحمِي سائرِي بالمُنْصَـــلِ[١]

ومن الواضح – في نظر أمين– أنّ نسب عنترة من أمه هو الذي يحميه في البيت السابق بالسيف من ألسن القادحين فيه المعيّرين له، فهو عنده دائرة محرّمة لا يسمح لأحد باقتحامها، وهو شديد الحفاظ عليه، فالمساس به في عرفه جريمة لا تغتفر، ولا عقاب لها سوى القتل؛ لأنّ ذلك المساس ينكأ جرحًا قديمًا لطالما عانى منه[٢].

ويدرس عبد العزيز نبوي نفسية طرفة بن العبد في شعره موظفـًا نظرية المثيرات التي يقول بها علماء النفس توظيفـًا على نحوٍ يُفقد النص الشعري خصوصيته الفنية، وتتلخص هذه النظريـــة – كما يعرضها نبوي– في أنّ لكل إنسان قابلية للاستجابة إلى المثيرات التي يتعرض لها، لكنه في الغالب يقاوم هذه المثيرات بمحاولته إبطال أثرها أو تعطيلها، ثم يُزيل توتره ويُعيد اتّزانه، وأمّا إذا كان المثير قويًا فإنّ الاستجابة تعجز عن مجاراة تأثيره، فلا تستطيع تعطيل التوتر أو صرفه، فيظل مستمرًا باعثـًا على الألم[٣]، وفي ضوء هذه النظرية يُحدد نبوي بعض المثيرات التي اعترضت حياة طرفة؛ ليفهم منها نفسيته المتأزّمة؛ فهو يرى أنّ الشاعر قد تصادم منذ نعومة أظفاره بمجموعة من المثيرات سبّبت له توترًا نفسيًا حادًّا ساعد عليه صغر سنه، فوقف عاجزًا عن تعطيل ذلك التوتر أو صرفه، فظل توتره قائمًا مستمرًا يمزق نفسه ويُشعره بالألم والحزن[٤].

ويمرّ نبوي على بعض المثيرات التي أثرت في حياة طرفة مرورًا سريعًا لا يختلف فيه عن العرض الموجز لسيرة الشاعر الذاتية، فيذكر فقد طرفة حنان الأب صغيرًا وذلك بسبب موته، وهو أمر يقف عنده الإنسان عاجزًا يائسًا، كما يذكر – أيضًا– حرمان أهله له من حقه وحق أمه "وردة" في ميراث أبيه، وهو ما عمّق – في نظر نبوي– جراحه[٥]، وقد رفض طرفة هذا الظلم الواقع عليه وعلى أمه لما فُطر عليه من عزة نفس وأنفة وإباء وذكاء؛ ممّا جعله حادًا في

---

[1] الديوان، ص ١١٩.

[2] أمين، فوزي، الشعر الجاهلي دراسات ونصوص، ص ١٢٨.

[3] نبوي، عبد العزيز، (١٩٨٨). دراسات في الأدب الجاهلي، ط٢، مصر: الصدر لخدمات الطباعة (سيسكو)، ص ٢٥٦.

[4] المرجع السابق، ص ٢٥٦ – ٢٥٧.

[5] المرجع السابق، ص ٢٥٧.

طباعه، يعاني في أعماقه صراعًا عنيفــًا عبّر عنه بأبيات طالب فيها بحقه وحق أمه في ميراث أبيه، فحذر أعمامه من مغبة الظلم وما يجرّه من ويلات تتقطع فيها الأرحام وتسيل الدماء[١].

ولقد أدّى هذا الظلم بالشاعر إلى شعوره المرّ باليأس والإحباط؛ إذ كُبتت جميع رغباته ولم يقف تأثير هذا الإحباط عند ما يسبّبه من ألم للشاعر في بداية حياته، وإنّما استتبعه فقر شديد غلّق في وجهه أبواب الرزق الكريم، وجرده من المال الذي تقاس به مكانة المرء في المجتمع البدوي، وقد صرّح طرفة في شعره برجائه في أنْ يكون قويًا ثريًا سيدًا مهابًا، يقول في معلقته:

فلَوْ شَاءَ رَبِّي كُنْتُ قَيْسَ بنَ خالِــدٍ ولَوْ شَاءَ رَبِّي كُنْتُ عَمْرو بنَ مَرْثَدِ

فَأصْبَحْتُ ذا مــالٍ كَثيرٍ وَعَــادني بَنُــونَ كِــرامٌ ســادَةٌ لِــمُــسَــوَّدِ[٢]

ونتيجة هذا الفقر المدقع، كان الشاعر يمد يده لأقربائه فيعطونه حينًا ويمنعونه أحيانًا ويعذلونه على ما بدد من أموال في لهوه ومجونه، بل كانت عشيرته تتحــاماه كما يُتحامى البعير الأجرب ممّا جعله يزداد اندفاعًــا في ملذاته، ينشد بها النسيان، وقد وجد هذه اللذائذ في ثلاث: الخمرة، وإغــاثة الملهوف، والمرأة، ولم يكن الشاعر في لذائذه هذه غــافلا عن صراعه مع قومه، لكنه – في نظر نبوي– بعبقريته الفذة استطاع أنْ يحوّل هذا الصراع إلى مشكلة وجودية، فهو صراع ضد الموت والعدم، وهو معركة يخسرها الناس جميعًا منهزمين أمام الموت وسطوته، فكانت تلك هي مأساة الشاعر في آخر أيام حياته يرددها لحنًا حزينًا كأنه يرثي نفسه[٣].

إنّ نبوي في اتباعه نظرية المثيرات التي قال بها علماء النفس على هذا النحو من السطحية، إنّما يجرد النص الأدبي من فنيته؛ فيغدو النص بهذا الفهم تمثيلا لحياة الشاعر، ممّا يُعيد القارئ مرة أخرى إلى مفهوم المرآة، الذي تم تناوله في الفصل الأول من هذا البحث، والذي يفصل العمل الفني عن أسرار بقائه وخلوده، ولقد أدّى هذا التناول القريب لشعر طرفة إلى أنْ يعدّ نبوي المثيرات الأحداث الكبرى في حياة الشاعر؛ ممّا جعل هذه الدراسة سردًا لحياة الشاعر أكثر منها تحليلا نفسيًا لشعره أو شخصيته.

ويستدعي يوسف اليوسف لتفسير الوقفة الطللية في القصيدة الجاهلية مفهوم "اللاشعور الجمعي" (Collective Unconscious)، الذي تقدم القول فيه عند الحديث عن منجزات العالم

---

[1] ذلك قوله:

مــا تَنْظرونَ بحقٍّ وَرْدَةَ فِيــكُمُ صَعْرَ البَنــونَ وَرَهْطُ وَرْدَةَ غُيَّــبُ

قَدْ يَبْعَثُ الأمرَ العَظيمَ صغيــرُهُ حتَّى تَظَــلَّ لَــهُ الــدِّماءُ تَصَبَّــبُ

انظر: الديوان، ص ١١٤.

[2] المصدر السابق، ص ٥٢ – ٥٣.

[3] نبوي، عبد العزيز، دراسات في الأدب الجاهلي، ص ٢٥٧ – ٢٥٩. وانظر أيضًا الأبيات الدالة على موقف الشاعر من الموت من الديوان، ص ٤٩.

الألماني "كارل يونغ" (Carl Jung)[١]، وإنْ كان اليوسف – كدأبه– قد عدّل هذا المفهوم وحوّره بما أفاده من فرويد، من حديثه عن الحاجة أو الرغبة المكبوتة، ففي حين يطرح يونغ اللاشعور الجمعي على أنّه اختزال للماضي البشري البدائي وللتجارب البدائية الموروثة في تلافيف الدماغ، فإنّ يوسف اليوسف يفهم اللاشعور الجمعي بوصفه جملة من حاجات الجماعة وتطلّعاتها، مستبطنَة في تراثها الشعبي والرسمي استبطانًا لا يمكن استيعابه مباشرة، سواء أكان ذلك الاستيعاب على مستوى الفرد أو الجماعة[٢].

فالفارق بين فهم اليوسف للاشعور الجمعي وتصورات يونغ له يكمن في أنّ الأخير يبني قولته للاشعور الجمعي بناءً نفسيًا محضًا، وإنْ وُظِف هذا المفهوم بعد ذلك في علم الإنسان "الأنثروبولوجيا"، في حين يُوسّع اليوسف دائرة هذا المصطلح لتشمل الاتجاه الاجتماعي في فهم الظاهرة الأدبية وتفسيرها بالإضافة إلى الاتجاه النفسي، وبذلك يصبح اللاشعور الجمعي – في نظر اليوسف– أداة تصلح لسبر حالات الجماعة الراهنة وحاجاتها المزمنة المستعصية على الحل، وكذلك طموحها وتطلعها الناجميْن عن هذه الحالات العصيّة والترسبات النفسية، التي أدخلتها إلى ذات الجماعة وروحها وقائعُ تاريخية وشروطٌ اجتماعية واقتصادية متغيرة على الدوام، ولا يحدث ذلك السبر إلا عن طريق دراسة تراث الأمّة أو دراسة بعض منه، فاللاشعور الجمعي بهذا الفهم هو المضمون الباطني للوعي الجماعي، وهو جملةُ إحباطات الذات الجماعية وردّ فعلها على تلك الإحباطات بغية تجاوزها، ذلك أنّها المعوّق الرئيسي للصيرورة التاريخية[٣].

ويتضح مفهوم اليوسف الخاص للاشعور الجمعي عند دراسة الوقفة الطللية في القصيدة الجاهلية؛ ذلك أنّ الطللية – في نظره– واحدة من الشذرات المضيئة التي يمكن أنْ نصل بها إلى إحباطات المجتمع الجاهلي ومكبوتاته وتطلعه وأشكال انسلابه، فالشاعر يُودع في هذه الوقفة أبرز أشكال الحالات الاجتماعية ويلخص بعدة أبيات في قصيدته كل حاجات الجماعة التي لا تُتيح لنفسها أنْ تظهر ظهورًا واعيًا ومباشرًا فكأنّما الشاعر الجاهلي يُعبّر عن الكلي الاجتماعي بومضة وجيزة[٤].

ويقترح اليوسف لتفسير أي قصيدة جاهلية تفسيرًا نفسيًا مفهوم "التحتانية" ويعني به "محايثة المضمون للنص محايثة مستترة، وقيام الناقد بالكشف عن هذه المحايثة، الأمر الذي يعني النظر

---

[1] انظر ص ١٠١ – ١٠٢ من هذا الفصل.

[2] اليوسف، يوسف، مقالات في الشعر الجاهلي، ص ١١٧.

[3] المرجع السابق، ص ١١٧ – ١١٨.

[4] المرجع السابق، ص ١١٨.

إلى العمل الأدبي على أنّه رمز قبل كل شيء"[١]. وتعدّ هذه القولة أداة ناجعة في نقد العمل الأدبي من وجهة النظر النفسية، وفي الاستيعاب الخصب لأبعـــاده وعلاقاته المختلفة؛ إذ في استطاعة النـــاقد – بهذا الفهم– تعرّف الذات الجاهلية بتفسير المطالع الطللية، بوصفها رموزًا تقبل التفسير والقراءة المتعمقة؛ فالمطالع تمثل أعلامًا أو صوًى على الدرب المفضية إلى تعميق نظرتنا إلى العصر الجاهلي برمته.

ويرفض اليوسف النقد العربي التقليدي في تناول المطالع الطللية؛ إذ ينظر هذا النقد إلى مطلع القصيدة الجاهلية المتمثل في وقوف الشاعر على الرسوم الدارسة والأطلال البالية بوصفه نظامًا شعريًا مغلقـًا على ذاته ولا صلة له بمنجزات الذات الجماعية أو بموروثاتها النفسية الاجتماعية المخزونة في تلافيف الدماغ، فكأنّما المقدمة الطللية – في نظر هذا النقد– لا تعدو أن تكون بكاء على فراق المحبوبة وارتحالها، أو تذكّر ماضيها المنطفئ السعيد، وهو ما توحي به أيّ نظرة في هذا الجزء من القصيدة الجاهلية، أمّا اليوسف فيرى أنّ الطللية ليست تعبيرًا عن الواقع الجاهلي بوصفه واقعًا راهنًا، إنّها تُمثل – في رأيه– لحظة التحول من الماضي إلى المستقبل؛ إذ تختزن هذه اللحظة الماضي المناقض للحاضر والمطابق للمستقبل المأمول، ولهذا كان الزمن الماضي بصيغته الصورية والنحوية دائم المثول والانطفاء في المطلع الطللي، أمّا الحاضر فلا يمثل إلا حضورًا مرعبًا ممجوجًا لا يتكشف جوهره إلا بمقارنته بالماضي المشرق، الذي هو بدوره المستقبل الذي يطمح الإنسان الجاهلي إلى تحقيقه[٢].

ويبالغ اليوسف في تحديد تاريخ الوقفة الطللية؛ فهو يرى أنّ هذا "الوقوف على الأطلال" في الشعر الجاهلي قديم جدًا، فقد يرقى إلى عهود بعيدة الغور في التاريخ، بل ربما يتحدّر من خراب سد مأرب أو من خراب الحضارة التي ازدهرت في أماكن شتى من جزيرة العرب، وهذا يعني أنّ الوقفة الطللية تمثل كشفـًا عن حقيقة فحواها: أنّ الطبيعة هي قطب التضاد مع الإنسانية؛ ممّا يجعلها شكلا من أشكال تعبير الإنسان عن صراعه مع الطبيعة، وهي بذلك محاولة يائسة لنفي الطبيعة أو مقاومتها، أو – كما يرى اليوسف– "لتقليم براثنها وأنسنتها وتحويلها من شيء في ذاته لشيء لذاتنا"[٣].

---

[1] اليوسف، يوسف، مقالات في الشعر الجاهلي، ص ١١٨ – ١١٩.

[2] المرجع السابق، ص ١٢٠ – ١٢١.

[3] المرجع السابق، ص ١٣٨.

ويلحظ اليوسف أنّ ثمّة تشابهًا بين الطللية والتموزية[١]؛ لأنّ كلا منها ينطوي على عنصر النواح احتجاجًا على عنصر القحل أو الجدب، كما يحتوي على العنصر الجنسي مندمجًا اندماجًا عضويًا مع العنصر السابق، فالوقفة الطللية – بهذا المعنى– تمثل الجنس أو الغزل مصعّدًا في القصيدة الجاهلية[٢]، وبذلك تصبح الطللية – في تصور اليوسف– شكلا بدائيًا صحراويًا أو نمطًا عربيًا خاصًّا من أنماط طقوس الخصب والانفعال أمام الشح، الذي تمارسه الطبيعة على الإنسان، "مندغمًا" بعنصري الانهدام الحضاري الممثل في المنزل الخرب، والانسلاب الجنسي المتجسد في الحرمان من المحبوبة الظاعنة[٣].

ويمضي اليوسف فيذهب إلى أنّ الطللية ما هي إلا إفراز الوعي الاجتماعي الكامن أو الناشط؛ إذ تمثل أبرز تجلياته التي يكشف بها الوعي الاجتماعي عن صورته وهيئته الداخلية ويُعبّر بها عن ماهيته ومضمونه، وهي من جهة أخرى استرجاع للحظة الغابرة واستحضار لها وحنين إلى ما تقطّع من صلاتها؛ ولأنّ هذا الحنين جماعي فإنّه متصل بالماضي الجماعي أو بتاريخ شعب، وهو ما يمنح اليوسف حق القول: إن المجتمع الجاهلي كان يرى رؤية مخزونة في اللاشعور الجمعي وربّما في الشعور الجمعي؛ لأنّ المجتمع كان واعيًا لاندثاراته "وتفسخاته" التاريخية الغابرة، ودليل ذلك حفظه أساطير ذلك الاندثار؛ إذ خلّف عصره الذهبي وراءه وهو في حالة حنين دائم لذلك العصر الذي لم تره أجيال عديدة من الجاهليين[٤].

ويرفض اليوسف تفسير الوقفة الطللية على أنّها حالة فردية تخص هذا الفرد أو ذاك من المجتمع الجاهلي، وإنّما ينبغي فهمها بوصفها نبشــًا لمكنون الجماعة ومخزون المجتمع والتاريخ على حد سواء، وبوصفها – أيضًا– شذرة من شذرات التعبير عن الروح الحضارية التي صاغت موضوع البيئة صياغة خاصة، ولعل ما يدعو اليوسف إلى هذه النظرة للوقفة الطللية هو أنّها أشبه ما تكون بطقس ديني يتكرر على الدوام دونما فوارق جوهرية تُذكر بين أدائه في وقت ما وإقامة شعائره في وقت آخر، فهذا الطقس في جوهره – كما يُعبر اليوسف– "أحادي

---

[1] نسبة إلى تموز إله النبات والماشية في الأساطير السومرية والبابلية، وتقام لهذا الإله ثلاثة احتفالات: احتفال بمناسبة بعثه، واحتفال الزواج المقدس الذي يقوم الملك من خلاله بدور الإله تموز، ومواكب حزن على تموز بمناسبة موته. وتُفسر أسطورة تموز على غرار ثمار الأرض التي يُبكى عليها عند زرع البذار في الأرض، ثم يُفرح بها عندما تنمو وتعطي ثمارًا. انظر: علي، فاضل عبد الواحد، (١٩٩٩). عشتار ومأساة تموز، ط١، سوريا: الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع. وخليل، خليل أحمد، (١٩٩٦). معجم المصطلحات الأسطورية، ط١، بيروت: دار الفكر اللبناني، ص ١٣ – ١٤.

[2] يعد اليوسف الغزل في الطللية عنصرًا جنسيًا متلبسًا بثياب العفة والصبابة والوجد، وقد فرض هذا اللون من الغزل على الطللية ما يمارسه المجتمع على الشاعر من قهر وقمع حالا دون ظهور العنصر الجنسي بوضوح.

[3] اليوسف، يوسف، مقالات في الشعر الجاهلي، ص ١٣٨ – ١٣٩.

[4] المرجع السابق، ص ١٣٩.

المضمون والضمير لدى الشعراء كافة، وإنْ اختلفت دلالاته التفصيلية وأشكاله العرضية بين هذا الشاعر وذاك"[١].

ويحدد اليوسف للوقفة الطللية ثلاث لحظات "يقوم بينها تجادل تمثيلي يُذوّب ويَصهر كل واحدة في الأخرى، فيفضي إلى اندغامها جميعًا في تركيبةٍ كليّةِ البنية يعسر فرز أقانيمها الثلاثة كلا على حدة، فكل عنصر من عناصر الطللية نزّاع إلى الاكتمال بالعنصرين الآخرين"[٢]. ويُجمل اليوسف هذه اللحظات الثلاث المكوِّنة للوقفة الطللية في: القمع الجنسي، والاندثار الحضاري، وقحل الطبيعة، فهي ثلاث لحظات أو عناصر "متعضونة" في لحظة واحدة تتلخص في عقدة "ثاناتوس"[٣] القائمة في الأشياء[٤].

ويصدر فهم اليوسف للوقفة الطللية عن نظرة مفادها: أنّ الشاعر يُوحّد بين القمع الذي تتعرض له الطبيعة وتمارسه بدورها على الإنسان والمجتمع وذلك بفعل القحل وانحباس المطر من جهة، والهدم الذي يُصيب الحضارة جرّاء ذلك القحل من جهة أخرى، وكذلك القهر الذي يتعرض له الليبيدو بفعل الرقابة الاجتماعية الكابحة أو بفعل ما تمارسه التقاليد الاجتماعية على الفرد، فالرسم الدارس – في رأي اليوسف– لحظة مميزة ينكشف منها الجدب والتدمير معًا غير أنّه فوق ذلك ظاهرة نفسية اجتماعية، فاللحظات الثلاث المتضمنة في الوقفة الطللية تتماثل تماثلا شديدًا؛ إذ كل لحظة ما هي إلا تجلٍ معين لأصل مشترك يكشف عن نفسه على هذا النحو أو ذاك؛ لذا تبدو كل لحظة كأنّها نسخة عن ذلك الأصل طرأ عليها بعض التعديل، "فالإقواء"* وهو عقم الطبيعة يكافئ الخواء الحضاري، كما يكافئ في الوقت نفسه عقم الإنسان بوصفه مضادًا للتكاثر الطبيعي، وقصارى القول: إنّ عقدة العقم في الطبيعة والحضارة والإنسان – بوصفه كائنًا متوالدًا– هي أسّ الوقفة الطللية ونواتها التي تتمحور حولها وتتنامى بالانبثاق عنها[٥].

ومن يدقق في مقالة اليوسف هذه عن الوقفة الطللية يلحظ مدى اتكائه على دراسة عز الدين إسماعيل "النسيب في مقدمة القصيدة الجاهلية في ضوء التفسير النفسي"، التي عُرضت في الصفحات السابقة من هذا الفصل، فقد أكد هذا الأخير دور عقدة "ثاناتوس" في صياغة المقدمة

---

[1] اليوسف، يوسف، مقالات في الشعر الجاهلي، ص ١٤٠.

[2] المرجع السابق، ص ١٤٠.

[3] فيما يتعلق بعقدة ثاناتوس، انظر ص ١١١ من هذا الفصل.

[4] اليوسف، يوسف، مقالات في الشعر الجاهلي، ص ١٤٠.

* إقواء الديار: إقفارها ورحيل أهلها عنها. قال النابغة الذبياني:

يـــا دار ميّـــــة بـــالعليـــاء فـــالسّنـــدِ أقـــوتْ وطـــال عليها ســـالفُ الأبدِ

انظر: الديوان، ص ٦٧.

[5] اليوسف، مقالات في الشعر الجاهلي، ص ١٤١.

الطللية، منبهًا على بروز شهوة التدمير بسبب رحيل المحبوبة أو قحل الطبيعة، وهما عنصران أساسيان من عناصر المقدمة الطللية في قراءة اليوسف، أمّا العنصر الثالث الذي امتاز به اليوسف من عز الدين إسماعيل والمتمثل في الاندثار الحضاري، فهو فرض افترضه اليوسف دون أن يدلل عليه، بل إننا لم نجد مسوّغًا مقنعًا له، ولعل ما دفع اليوسف إليه هو نظرته إلى الإنسان الجاهلي على أنّه إنسان بدائي يعيش في حقبة تتسم بالبدائية، وهي لا تمتّ إلى الحضارة بصلة، وقد صرّح اليوسف بهذا الرأي في مقدمة مقالته بقوله: "وجلّ ما يبتغيه هذا المقال هو الكشف عن ردود النفس البدائية – التي تحاول أنْ تتخطّى البربرية إلى الحضارة– إزاء ظواهر بيئية معينة، وعن الكيفية التي استطاعت بها هذه البيئة أنْ تصوغ النفس وتصنعها"[١].

ورأي اليوسف هذا يخالف ما جاء في القرآن الكريم عن عرب الجاهلية، فقد وصفهم القرآن بأنّهم قوم اجتازوا هذه الحقبة البدائية التي يصفهم بها اليوسف؛ ذلك أنّهم كانوا يجادلون في القرآن ويرفضون آياته متذرعين بأنّها من أساطير الأولين[٢]، التي لا تقبلها عقولهم المتطورة التي اجتازت حقبة البربرية بمراحل طويلة، كما أنّ رأي اليوسف يخالف ما جاء في مصادر التاريخ والأدب التي كثيرًا ما تحدثت عن حضارة الجاهليين وتقدمهم في مختلف المجالات[٣].

ويرى الباحث أنّ توظيف اليوسف فكرة اللاشعور الجمعي لدى كارل يونغ في قراءة المقدمة الطللية في القصيدة الجاهلية هو الذي دفعه إلى أنْ يذهب إلى أنّ التقليد يرقى إلى عهود بعيدة الغور في التاريخ، بل ربما كان يتحدّر من تهدم سد مأرب أو من خراب الحضارة التي ازدهرت في أماكن شتى من جزيرة العرب[٤]، ولم يعثر الباحث في أثناء قراءة مقالة اليوسف السابقة على أي دليل علمي يبني عليه رأيه، إلا ما ذهب إليه من أنّ رغبته الملحة في توظيف مفهوم اللاشعور الجمعي لدى يونغ – الذي يؤكد أنّ اللاشعور الجمعي يتضمن نماذج عليا تتمثل في أساطير ومعتقدات ترجع إلى عهود موغلة في القدم، بل قد يرجع أصلها إلى وجود الإنسان

---

[1] اليوسف، مقالات في الشعر الجاهلي، ص ١٨.

[2] انظر: قوله تعالى: ﴿وَإِذَا تُتلى عَلَيْهِمْ آيَاتُنَا قَالُوا قَدْ سَمِعْنَا لَوْ نَشَاءُ لَقُلْنَا مِثْلَ هَذَا إِنْ هَذَا إِلا أَسَاطِيرُ الأَوَّلِينَ﴾، الأنفال: ٣١.
وقوله: ﴿ وَقَالُوا أَسَاطِيرُ الأَوَّلِينَ اكْتَتَبَهَا فَهِيَ تُمْلى عَلَيهِ بُكْرَةً وأَصِيلا﴾، الفرقان: ٥.

[3] أبرز من تصدى لإثبات وجود حضارة لدى الجاهليين الدكتور ناصر الدين الأسد في كتابه: مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، انظر التمهيد والباب الأول من كتابه. وقد تناول جواد علي في كتابه المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام قضية أمية الجاهليين نافيًا وصف الجاهليين بالأمية التي هي ضد العلم، كما أثبت في كتابه اتصال العرب بالأمم الأخرى ذات الحضارة كاليونان والرومان والفرس. انظر: كتابه "المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام"، (١٩٧٨). ط٢، بيروت: دار العلم للملايين، وبغداد: مكتبة النهضة، ١: ٦٠٧، ٨: ٩١.

[4] اليوسف، يوسف، مقالات في الشعر الجاهلي، ص ١٣٦.

الأول[١]– هي التي جعلته يحاول أنْ يجد نماذج عليا للمقدمة الطللية، فلم يجدها إلا في خراب الحضارة العربية القديمة.

ويرى اليوسف أنّ القمع الجنسي وقحل الطبيعة واندثار الحضارة ثلاثة عناصر تكوّن الطللية وهي قابعة في وجدان الجماعة أو في لاشعورها، وإذا وافقه القارئ على العنصر الأول والثاني، فإنّه يختلف معه في العنصر الثالث وهو الاندثار الحضاري، بل إنّه قد يذهب مع فرويد إلى عكس ذلك، وهو أنّ قيام الحضارة وتقييدها لحرية الإنسان بما تفرضه من قوانين وتقاليد وقيم تقمع الليبيدو لدى الفرد وتحد من حركته في المجتمع المتحضر هو ما يعانيه الفرد ويسعى إلى التخلّص منه، وذلك بالعودة إلى رحم الطبيعة، ثم يصبح كل فرد – في نظر فرويد– عدو الحضارة لأنّها مصدر اغترابه؛ ذلك أنّ الفرد – في نظر هذا العالِم النفسي– مناهض لكل ما هو اجتماعي وهو يطلب من المجتمع أنْ يسمح له بالإشباع غير المقيد بأية قيود لحاجاته كافة؛ لأنّه مع استمرار الكبت يزداد خطر الاضطرابات العصابية[٢].

ولقد أوجد الإنسان الحضارة لتؤمّن له العيش المشترك وتحد من حريته وانفلاته اللذين تمنحهما الطبيعة، فالطبيعة – بهذا المعنى– ضد الحضارة، إنّها البساطة التي ضد التعقيد الذي تَعِدُ به أي حضارة[٣]. فالمجتمع المتحضر يفرض على الفرد أعباء إضافية ويمارس عليه ضغطًا وقمعًا يفوقان القدر الضروري اللازم لقيام الحضارة.

إنّ اليوسف – بتأثير من يونغ– قد عزا سبب بكاء الشاعر في الوقفة الطللية ومعاناته إلى الاندثار الحضاري، الذي حدث في حقبة بعيدة موغلة في القدم، والذي لم يشهده العديد من أجيال الجاهليين، ولم يكن هذا الرأي ليصدر عن اليوسف إلا لأنه واقع تحت ضغط النسق المعرفي الناجم من قراءته مفهوم اللاشعور الجمعي لدى يونغ، هذا النسق الذي وجّه مسار دراسته الشعر الجاهلي مسبقـًا.

ويوقف السيد إبراهيم دراسته "التحليل النفسي المعاصر ودراسة الأدب" على دراسة شعر امرئ القيس من وجهة نظر التحليل النفسي المعاصر، متمثلا قراءات الطبيب النفسي الفرنسي "جاك لاكان" (Jacques Lacan) لفرويد وبخاصة ما كتبه عن الرغبة مستلهمًا تصريح فرويد بأنّ الأدباء سبقوه إلى اكتشاف ظواهر النفس البشرية كما سبقوه إلى اكتشاف "اللاشعور"[٤]. ويرى

---

[1] انظر ص ١٠١ من هذا الفصل.

[2] يوسف، محمد عباس، (٢٠٠٤). الاغتراب والإبداع الفني، القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، ص ٥٧.

[3] فرويد، سيجموند، مستقبل وهم، ص ٢٢.

[4] يقول فرويد: "إنّ الشعراء والقصّاصين يعرفون عمّا بين السماء والأرض أشياء كثيرة لم تقدر حكمتنا المدرسية أنْ تحلم بها. فهم في معرفة الروح أسيادنا، نحن عامة الناس، ذلك أنّهم ينهلون من مصدر لم نستطع بعد أنْ نجعله في متناول العلم...". انظر: بودري، جان

السيد إبراهيم أنّ الأدباء قد سبقوا فرويد كذلك إلى اكتشاف الرغبة، فقد تكلموا عليها في أعمالهم الأدبية قبل أنْ يتكلم عليها الفلاسفة وعلماء التحليل النفسي بقرون[١].

ويدرس إبراهيم شعر امرئ القيس مبيّنًا تجليات الرغبة "المنهومة" في شعره؛ إذ لا تُشبَع أبدًا ولا تتوقف عند مدًى، بل هي لا تتحقق إلا بالموت، يقول امرؤ القيس معبرًا عن هذه الرغبة:

وما المرءُ ما دَامتْ حُشاشةُ نفسِــه بمُدْرِكِ أطــرافِ الخُطُــوبِ ولا آلِ[٢]

ويعني هذا البيت – في نظر إبراهيم– أنّ المرء لا تتحقق رغبته في هذه الحياة أبدًا وهي في الوقت نفسه لا تتوقف إلا إذا حان أجله[٣]. وقد أثار امرؤ القيس هذه الفكرة مرة أخرى في لاميته المشهورة التي يدعوها إبراهيم بقصيدة "سلمى"، حين وصف فرسه في رحلة الصيد[٤]؛ إذ صوّر ذلك الفرس "منهومًا" بالصيد، فهو يصرع طرائده واحدة تلو الأخرى، ولا يُثنيه ذلك عن متابعة الطرائد، وكأنّ الغاية التي يقصدها الفرس لا تكمن في الاستحواذ على الطرائد، وإنّما تكمن في فعل الصيد ذاته بوصفه حركة لا تتوقف، فهي تمثل "الرغبة التي لا تتجه إلى موضوعها إلا لتتحول عنه إلى شيء سواه"[٥].

وتظهر الرغبة "المنهومة" – في نظر إبراهيم– كذلك في حديث الشاعر عن العُقاب[٦] التي لا تتوقف عن الصيد، فهي تطلبه حتى ضاق وكرها من قلوب الطير التي افترستها[٧]، ثم يرجع امرؤ القيس فيعكس تجارب الطبيعة على نفسه، وذلك بقوله:

فلــو أنَّ مــا أسْعى لأدْنى مَعِيشــةٍ كفاني – ولمْ أطْلُبْ– قليلٌ من المالِ[٨]

لوي، فرويد والإبداع الأدبي، تر: موريس أبو ناضر، (١٩٨٢). مجلة الفكر العربي المعاصر، ع ٢٢/٢١/٢٠، بيروت: مركز الإنماء القومي، ص ١٢٧.

[1] إبراهيم، السيد، (٢٠٠٢). التحليل النفسي المعاصر ودراسة الأدب، مجلة جذور، ج ١١، مج ٦، ص ٧٢.

[2] الديوان، ص ٣٩. ولا آل: لا يألو أي لا يترك. ووردت آل في شرح أبي جعفر النحاس، ولا آلي: أي ولا مقصّر. انظر، الديوان، شرح أبي جعفر محمد بن إسماعيل النحاس، ص ٦٤.

[3] إبراهيم، السيد، التحليل النفسي المعاصر ودراسة الأدب، ص ٧٢.

[4] انظر لوحة الصيد في الديوان، ص ٣٦ – ٣٨.

[5] إبراهيم، السيد، التحليل النفسي المعاصر ودراسة الأدب، ص ٧٣.

[6] المرجع السابق، ص ٧٣.

[7] يقول امرؤ القيس:

كــأنَّ قُلوبَ الطَّيْرِ رَطْبــًا ويَابسًــا لدَى وَكْرهــا العُنَّابُ والحَشَفُ البــالي

انظر: الديوان، ص ٣٨.

[8] المصدر السابق، ص ٣٩.

وإذا كان شرّاح هذا البيت قد لاحظوا حذف مفعول "أطلب" وحاولوا تعيينه بقولهم: إن المراد ولم أطلب الملك[١]، فإنّ السيد إبراهيم يرى أنّ الشاعر قد ترك المفعول بغير تعيين إيماءً منه إلى أنّ الطلب مستقل بذاته، بغض النظر عن موضوعه[٢].

ويرى الباحث أنّ السيد إبراهيم قد تعجّل في مخالفة شرّاح شعر امرئ القيس، فلو أنّه تمهّل فقرأ هذا البيت مشفوعًا بالبيت الذي يليه لأدرك أنّ الشاعر يطلب المُلك الذي يصفه في شعره بالمجد المؤثّل، وهو مطمح وضعه الشاعر نصب عينيه بغية تحقيقه، منذ أنْ تضعضع ملك أبيه حُجْر، الذي قتله بنو أسد، يقول مستدركًا على ما قاله في البيت السابق:

ولـــكنَّمـــا أسْـــعَى لمَجْـــدٍ مُؤَثّـــلٍ وقد يُدْرِكُ المَجْدَ المؤثّـــلَ أمْثالـــي[٣]

إنّ من يقرأ الشعر الجاهلي بحاجة ماسة إلى أناة وصبر ليتمكن من القبض على المعنى الذي يقصده الشاعر وليس على المعنى الذي يفترضه القارئ؛ ليؤكد ما يذهب إليه دون مراعاة السياق العام الذي ورد في هذا البيت أو ذاك، ولكي يتضّح ما يذهب إليه الباحث يمكن تقديم هذا المثال على قراءة السيد إبراهيم لبيت امرئ القيس:

يَجُـــمُّ على الســـاقَيْن بعد كَـــلالِهِ جُمومَ عُيُـــونِ الحِسْيِ بعْدَ المَخِيضِ[٤]

إذ يرى إبراهيم أنّ في هذا البيت إشارة صريحة إلى الرغبة "المنهومة"؛ ذلك أن الحسي هو موضع ماء كلما أُستخرج ماؤه عاد كما كان ولم يُنقص منه ذلك شيئًا، ولو عاد فقرأ مرة أخرى صدر هذا البيت الذي يصف فيه الشاعر الفرس – الذي يُسرع في العدو كلما ركله صاحبه برجليه فيتجدد نشاطه– بالعين التي لا ينضب ماؤها بل يتجدد مع كثرة ورّادها، لتبين الخطأ الذي وقع فيه عند قراءة هذا البيت، فالرغبة كما أفهمها ويفهمها إبراهيم هي – في أصلها– طلب الشيء والحاجة الماسّة إليه، فهي – بهذا المعنى– شعور يؤرّق الإنسان، فلا يتوقف عن طلب الشيء المرغوب فيه أبدًا، أمّا الفرس المشبَّه بعين الحسي فهو كما صوّره الشاعر يمثل العطاء السخي والكرم الذي لا حدّ له، فإذا كان الفرس يمنح الشاعر الحركة المستمرة حتى في أقصى حالات التعب والإنهاك، فإنّه يمنح الشاعر القدرة على تحقق الفعل، فهو كالعين التي تمنح الإنسان الماء الصافي النقي في أسوأ الأحوال وهي كثرة الروّاد. وإذا ما أعاد القارئ قراءة هذا

---

[1] انظر: الديوان، ص ٣٩.

[2] إبراهيم، السيد، التحليل النفسي المعاصر ودراسة الأدب، ص ٧٤.

[3] انظر: الديوان، ص ٣٩.

[4] المصدر السابق، ص ٧٥. يَجُمُّ: يكثر جريه.الحِسي: البئر. المخيض: أي البئر إذا خيضت بالدلاء.

البيت وجد أنّ حركة الفرس الدؤوبة والماء المتجدد في العين يمثلان الحياة لدى الشاعر الجاهلي، الذي لا يستغني عن أحدهما.

ويلحظ السيد إبراهيم كثرة ورود "كأنّي لم ..." في شعر امرئ القيس، وإنْ اختفت هذه العبارة من شعره، فإنّ وقعها يظلّ قائمًا يدلّ عليها:

كَـــأنِّي لَـــمْ أرْكَبْ جَـــوادًا لِلَـــذةٍ ولَمْ أتَبَطَّنْ كَـــاعِبًا ذاتَ خَلْخَـــالِ

ولَـــمْ أسْبَـــأ الزِّقَ الرَّوِيَّ ولَمْ أقُلْ لخَيْلِي كُرِّي كَـــرَّةً بعـــدَ إجْفَـــالِ[1]

ويرى أنّ هذه العبارة تلقي ظلا كثيفـًا على شعر امرئ القيس، فإذا انقضى الشيء كأنّه لم يكن أو بتعبير إبراهيم إذا تحققت الرغبة لم تتحقق لأنّ هذا هو مبدؤها الأصيل، فالرغبة قرينها "الخواء" "واللاشيئية" وهما سر القلق، الذي يشيع في شعر امرئ القيس، مما يجعله يشعر بالحزن دائمًا، يقول:

وهـــل يَعِمَـــنْ إلا سعيـــدٌ مُخَلَّـــدٌ قليـــلُ الهمومِ مـــا يَبِيتُ بأوْجَـــالِ[2]

ويدرس السيد إبراهيم معلقة امرئ القيس مستعينًا بمفهوم جديد في النقد الأدبي هو "الكلمة المفتاح" (Key World)، وهو يرى أنّ الكلمة المفتاح للولوج إلى معلقة امرئ القيس هي قوله: "أفاطم"، وقد يُرشّح اختيار هذه الكلمة – في نظره – ما أضفاه الشاعر عليها من إغراب يتمثل في النداء مع الترخيم، ثم وقوعها في سياق التصريع المستأنث، في قوله:

أفـــاطمَ مهلا بعضَ هـــذا التَّـــدلُّلِ وإنْ كنتِ قد أزمعتِ صرْمي فأجْملي[3]

فالنداء مع الترخيم والتصريع إنّما هما حيلتان أو تقنيتان للإغراب، أو للفت الانتباه[4].

ويقف السيد إبراهيم عند فكرة "الفطام"، فيجد أنّ أفضل منهج لفهم هذه الفكرة هو منهج التحليل النفسي ولاسيّما ما أنجزه جاك لاكان في هذا الشأن، فالفطام – في رأي إبراهيم– يشير إلى فكرة الأمومة، كما يشير إلى فكرة قانون الأب، والتذكير في "فاطم" الناجم عن إسقاط تاء التأنيث بالترخيم هو ضرب من الإلحاح على هذا القانون؛ ذلك أنّ شعر امرئ القيس – في نظر إبراهيم– يعاني من التشقق والانقطاع: انقطاع الماضي عن الحاضر أو الانقطاع عن الأمومة على نحو ضار؛ إذ يمكن النظر إلى المرأة – عمومًا– في شعر امرئ القيس بوصفها أحد

---

[1] الديوان، ص ٣٥.

[2] المصدر السابق، ص ٢٧.

[3] المصدر السابق، ص ١٢.

[4] إبراهيم، السيد، التحليل النفسي المعاصر ودراسة الأدب، ص ٨١ – ٨٢.

أضلاع المثلث الأوديبي[١]، وهي في المعلقة ترتبط بفكرة الأمومة ارتباطًا يشبه الهَوس، وقد تمثل ذلك في أسماء النساء التي ذكرها الشاعر في المعلقة من مثل: أم الحُويرث، وأم الرَّباب، ثم هي أيضًا في موضع آخر من المعلقة الحبلى والمرضع أم الطفل ذي التمائم المحول أو المغيل[٢].

وينظر السيد إبراهيم إلى المادة اللغوية للفطام، فيجد فطم العود فطمًا: قطعه، وفطام الصبي: فصاله عن أمه، وأصل الفطم القطع، وناقة فاطم: إذا بلغ حوارها – يعني ولدها– سنة[٣]، فهي – إذًا– "محول" كما جاء في شعر امرئ القيس[٤]، فالفطام أو القطع أو الصرم همٌّ يستحوذ على الشاعر لأنّه يُوحي إلى قطع الشيء عن نفسه، وهو ما يمنح السيد إبراهيم حق القول: إنّ "اللغة العربية وثيقة الصلة بالتفكير اللاكاني ... وفي مثل هذا النهج من التفكير لن نجد فرقًا بين قوله:

نَشِيمُ بُـــروقَ المُزْنِ أيـــنَ مَصابُـــه ولا شَيءَ يَشْفِي مِنْك يـــابنَةَ عَفْزَرَا[٥]

وقوله الآخر:

تَسَلَّتْ عَمايَـــاتُ الرِّجالِ عن الصِّبا وليس فـــؤادي عن هـــواكِ بِمُنْسَلِ[٦]

صار البرق – في البيت الأول– رمزًا للرغبة، وصارت المرأة مطلوب الرغبة الذي لا يتحصل أبدًا"[٧].

ويستعين السيد إبراهيم بالمعجم ليبين دلالات عفزر، فيجد أنّ ابنة عفزر قينة كانت في الدهر الأول لا تدوم على عهد، وعفزر: السابق السريع، والعفزر: كثير الجلبة في الباطل[٨]، ثم

---

[1] تتمثل العلاقة الأوديبية في مثلث ذي ثلاثة أضلاع هي: الأب، والأم، والابن، إذ يتخذ الابن اتجاهًا عدوانيًا نحو أبيه وعلاقة ذات طابع وجداني تجاه أمه. وظهر تعبير عقدة أوديب لدى فرويد في سلسلة من مقالاته عام ١٩١٠، إذ أشار بصدد حديثه عن تحليله الذاتي كيف أنه وجد في نفسه حبًّا تجاه الأم وغيرة من الأب، ومن المعتقد الآن أن هذه العقدة ظاهرة عامة في الطفولة المبكرة تمثل جملة الرغبات الليبيدية والعدوانية التي يشعر بها الطفل تجاه والديه، ولقد أطلق فرويد على هذه العقدة عقدة أوديب لأن مضمون هذه العقدة موجود في الأسطورة اليونانية لسوفكليس" أوديب ملكًا". انظر، طه، فرج عبد القادر وآخرين. معجم علم النفس والتحليل النفسي، ص ٢٩٠ – ٢٩٥.

[2] إبراهيم، السيد، التحليل النفسي المعاصر ودراسة الأدب، ص ٨٢.

[3] راجع لسان العرب مادة: فطم.

[4] ذلك قوله:

فمثْلِكِ حُبْلى قـــد طرقتُ ومرضِعـــًا فألهيتُها عن ذي تمائِمَ مُحـــول

انظر: الديوان، ص ١٢. وفي رواية الديوان: عن ذي تمائم مُغْيَل وهو المرضع وأمه حبلى.

[5] المصدر السابق، ص ٦٨. نشيم: ننظر.

[6] المصدر السابق، ص ١٨. ويروى بإثبات لام الفعل منسلي. انظر، الديوان، شرح النحاس، أبو جعفر محمد بن إسماعيل، ص ٣٠. عمايات الرجال: جهل.

[7] إبراهيم السيد، التحليل النفسي المعاصر ودراسة الأدب، ص ٨٣.

[8] راجع لسان العرب، مادة عفزر.

يخلص بعد ذلك إلى أنّ هذه المعاني كلها صفات فرس امرئ القيس، فيطالب القارئ بألا تغيب هذه الفكرة عن ذهنه عند التحليل[١]، وفي رأي الباحث أنّ إبراهيم إذا كان قد وُفق كل التوفيق في توظيف المعنى المعجمي لكلمة فاطم في إضاءة النص الشعري، فإنّ توظيفه المعجمي لكلمة عفزر جاء مضطربًا، فلو أخذ إبراهيم – هنا– بالمعنى الذي أراده الشاعر لكان تفسيره أقرب إلى الجو النفسي العام للنص؛ إذ إنّ فرس امرئ القيس كثيرًا ما يأتي في شعره أداة لتحقيق الرغبة، وليس لسلبها أو تأجيلها أو استمرارها كما هو واضح في عبارة: "ولا شيء يُشفي منك..."، وهكذا فإنّ معنى كلمة عفزر لم يخدم السيد إبراهيم في إضاءة النص، بل هو على العكس من ذلك، شتّت الفكرة التي قبض عليها في تفسير بيت فاطم الذي ذُكر آنفـًا.

إنّ قراءة السيد إبراهيم أقرب إلى الخواطر التي تحلّق حول النص دون أنْ تقع فيه منها إلى القراءة العلمية الرصينة، إنّها قراءة متعجّلة لا تنظر في النص الأدبي بوصفه بنية متماسكة، وإنّما هي قراءة تلوي عنق النص ومعاني ألفاظه لتتلاءم أو تنسجم والأداة المعرفية التي تنوي توظيفها في دراسة النص أكثر منها قراءة في النص، وقد نجم عن هذا الضرب من القراءة غير المسؤولة ظاهرتان أساسيتان اتسمت بهما قراءة السيد إبراهيم، أولاهما: تتمثل في نزوعها إلى التفصيل الممل والاستطراد الذي لا مسوّغ له في عرض أفكار جاك لاكان عن "الرغبة"[٢] المستوحاة من قراءة هذا الأخير لمنجزات فرويد، وعن مفهوم "السيد والعبد" الذي استوحاه من هيجل[٣]، وعن مرحلة المرآة[٤] وغيرها من المفاهيم، وإنْ دلّت هذه الظاهرة على شيء فإنّها تدل على ولع إبراهيم إلى حد الهوس بالمفاهيم والمصطلحات الغربية المعاصرة، بغض النظر عن الفائدة التي سيجنيها الناقد من عرضها على هذا النحو الممجوج في تضاعيف الدراسة، وليس في مهاد نظري يتقدمها.

أما الظاهرة الثانية التي تُلاحظ في هذه القراءة، فهي عدم الإقناع في الطرح؛ إذ ينتقل السيد إبراهيم من فكرة إلى أخرى دون أنْ يربط بين الفكرة والفكرة ربطًا منطقيًا، ودون أن يقتل الفكرة الأولى بحثـًا وتمحيصًا، ليقنع القارئ بجدوى ما يذهب إليه، ولتوضيح ذلك، يرى الباحث تقديم جزءٍ من دراسته يتحدث فيه عن الرغبة في شعر امرئ القيس، يقول: "تمثلت [الرغبة] في شعر امرئ القيس في ألفاظ كثيرة، ربما كان أقواها لفظ الغواية:

---

[1] إبراهيم، السيد، التحليل النفسي المعاصر ودراسة الأدب، ص ٨٣ – ٨٤.

[2] المرجع السابق، ص ٧٥ – ٨١.

[3] المرجع السابق، ص ٨٦ – ٨٧.

[4] المرجع السابق، ص ٨٧ – ٨٨.

فقـــالتْ يَمِيـــنُ اللهِ مَالـــكَ حِيلـــةٌ ومـــا إنْ أرَى عنك الغواية* تَنْجَلِي[١]

لنراجع الأمثلة الثلاثة السابقة* مرة أخرى، ولنلاحظ هذا النفي المقيم: "لا شيء يشفي منك"، "ليس فؤادي بمنسل"، "ما إن أرى عنك الغواية تنجلي". ولننظر في تجربة البرق والسيل، وهي من التجارب الكبرى في شعر امرئ القيس. يمكن النظر إلى ذلك في ضوء أفكار التحليل النفسي عن "الهزة" Jouissence، وهي تقترب في استعمال لاكان من مفهوم الليبيدو Libido عند فرويد. وقد ربط الشاعر الآخر [كذا] بين الهزة والقطر "المطر" في قوله:

وإنّـــي لَتعرونـــي لِذكراكِ هِـــزَّةٌ كمـــا انتفضَ العصفورُ بلَّلهُ القَطْرُ[٢]

وفكرة الهزة لها ارتباط بما يسميه أصحاب التحليل النفسي مبدأ اللذة Pleasure Principle. وهو المبدأ الذي يقضي بأنّ للذة حدودًا إذا تجاوزها [كذا] فإنّ الألم من وراء ذلك: قدرة المرء على احتمال اللذة محدود بمقدار بعينه منها. لكن هناك رغبة دائمة في الوقت نفسه في تجاوز هذا المنع المفروض على الذات. والحاصل حينئذ هو لذة مؤلمة يسميها لاكان الهزة. يقول: "الهزة معاناة"، فهي إذًا قائمة على مفارقة تقضي بأنْ تأتي المعاناة أو الألم من الإشباع، أو الإفراط في اللذة. وهذا هو السر في أن فرحة الطيور إثر تجربة البرق والمطر في معلقة امرئ القيس، مقترنة باللذع الذي يأتي من حَب الفلفل"[٣]:

كـــأنَّ مُكـــاكيَّ الجِـــواءِ غُـــدَيَّـــةً صُبُحْنَ سُلافـــًا من رحيـــقٍ مُفلفلِ[٤]

والغرض من إيراد هذا الاقتباس الطويل بيان ما في دراسة السيد إبراهيم من هذيان لا يمتُّ إلى الدرس العلمي المنهجي بصلة، وإلا فما علاقة الأمثلة الثلاثة المتضمنة النفي المقيم المتمثل في قول الشاعر: "لا شيء يشفي منك"، "ليس فؤادي عن هواك بمنسل"، "ما أنْ أرى عنك الغواية

---

* في الديوان العَمايَة. ووردت في شرح النحاس: الغواية، انظر الديوان، شرح أبي جعفر محمد بن إسماعيل النحاس، ص ٢٢.

[1] الديوان، ص ١٤.

* يريد بالأمثلة الثلاثة السابقة النفي المتضمن في الأبيات الثلاثة التالية التي أشرنا إليها أعلاه وهي قوله:

نَشِيمُ بُـــروقَ المُزْنِ أيـــنَ مَصابُـــه ولا شَيءَ يَشْفِي مِنْك يـــابنَة عَفْزَرَا
تَسَلَّتْ عَمايَـــاتُ الرِّجالِ عن الصِّبا وليس فـــؤادي عن هـــواكِ بمُنْسَلِ
فقـــالتْ يَمِيـــنُ اللهِ مَالـــكَ حِيلـــــةٌ ومـــا إنْ أرَى عنك الغواية تَنْجَلي

انظر: الديوان، ص ٦٨، ١٨، ١٤ على التوالي.

[2] البيت لأبي صخر الهذلي وهو من قصيدة مطلعها:

لليلى بـــذاتِ الجـــيشِ دارٌ عرفتُـــها وأخـــرى بـــذات البيـــن آيـــاتُها سَطْرُ

انظر: القالي، أبو علي إسماعيل بن القاسم (ت ٣٥٦ هـ). كتاب الأمالي في لغة العرب، بيروت: دار الكتب العلمية، (١٩٧٨). ١: ١٤٨ – ١٥٠.

[3] إبراهيم، السيد، التحليل النفسي المعاصر ودراسة الأدب، ص ٨٤.

[4] الديوان، شرح النحاس، أبو جعفر محمد بن إسماعيل، ص ٤٦.

تنجلي" بتجربة البرق أو السيل؟! ثم ما علاقة تجربة السيل بفكرة الهزة كما يطرحها جاك لاكان؟! وهل وردت كلمة هزة في شعر امرئ القيس أصلا؟! وما جدوى الاستشهاد ببيت أبي صخر الهذلي؟! وهل نفهم أنّ الهزة التي حدثت للعصفور الذي بلله القطر هي ذاتها التي جعلت طائر المكاكي يتغنى طربًا لما يرى من مشهد السيل؟! كل هذه الأسئلة كان ينبغي أنْ تدور في ذهن السيد إبراهيم قبل أنْ يمضي في قراءة شعر امرئ القيس.

إنّ الهزة التي انتابت أبا صخر الهذلي عند تذكره المحبوبة، والحزن الشديد الذي يعانيه جرّاء رحيلها يختلفان كل الاختلاف عن النشوة التي أصابت طائر المكاكي لمشاهدته منظر السيل، بل إنّ منظر السيل في آخر معلقة امرئ القيس يُوحي بعودة الحياة إلى الشاعر وذلك بعد أنْ أخذ هذا السيل له بثأره من بني أسد، فدمّر منازلهم وشتّت أحياءهم، كما أنّ الخمرة التي يشربها طائر المكاكي متغنيًا طربًا بما حققه له هذا السيل من بهجة وحبور هي ذاتها الخمرة التي لطالما عاقرها امرؤ القيس في أيام صباه، والتي امتنع عن شربها بعد مقتل والده الملك وتصديه لمهمة الأخذ بثأره ممّن قتله – بعد أنْ قال قولته المشهورة: "اليوم خمر وغدًا أمر"[١]–، وهي ذاتها الخمرة التي سيعود لمعاقرتها عندما ينتهي من هذه المهمة الصعبة، متغنيًا تغني طائر المكاكي، الذي أشار إليه امرؤ القيس في آخر معلقته.

ولا تخلو دراسة السيد إبراهيم من التسرع في الوصول إلى النتائج أو الأحكام دون أنْ يوضح للقارئ كيف ارتبطت هذه النتائج بمقدماتها، التي أوصلته إليها، ففي تفسيره قصيدة امرئ القيس السينية التي يقول فيها:

أمَــاويَّ هَلْ لي عِندَكُمْ من مُعَرَّسِ أمِ الصَّرْمَ تَخْتَارينَ بالوَصْلِ نَيْئَسِ
أبيني لنــا إنَّ الصَّريمــةَ راحــةٌ من الشَّــكِّ ذي المَخلوجةِ المُتَلَبِّسِ [٢]

يحاول أنْ يبين العلاقة بين امرئ القيس ومحبوبته (ماويّة)، وبعد أن يقف على المعنى المعجمي لهذا الاسم (ماويّة) الذي يعني المرآة، وبعد أنْ يُسرف على نفسه في بسط فكرة لاكان عن المرآة وعلاقتها بمفهوم الصراع بين السيد والعبد لدى هيجل، يرى أنّ "حال الأنا مع الآخر في خطاب الشاعر لماويّة، كالحال التي يصفها أصحاب التحليل النفسي بين المحلَّل [نفسيًا] analysand والمحلِّل analyst، إنّها الرغبة في الاعتراف أو التعرّف التام، أنْ يتعرّف نفسه في الآخر أو يعترف به الآخر ويتعرفه على نحو ما يعرف هو نفسه. وكل الرغبة حينئذ تستهدف المستقبل،

---

[1] انظر: الميداني، أبو الفضل أحمد بن محمد (ت ٥١٨ هـ)، مجمع الأمثال، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، (١٩٧٢). ط٣، القاهرة: دار الفكر، ١:٤١٧، رقم المثل ٤٦٨٤.

[2] الديوان، ص ١٠١. المعرس: من التعريس، وهو نزول المسافر ساعة من الليل ليستريح ثم يرحل، والمراد هنا أمل، المخلوجة: الأمر المختلج حقيقته، المتلبس: المختلط المشكل الذي يتنازع فيه.

لأنّها رغبة فيما سينجلي عنه من كشف معرفي، من تبين ما سيؤول إليه الأمر. وهذا هو معنى الأمر، وهو فعل زمنه المستقبل: "أبيني لنا"[١]. الملفت [كذا] للنظر أنّه في هذه القصيدة أورد امرؤ القيس منظومة من الألفاظ المتساوقة بعضها مع بعض، كأنّما هي منتزعة انتزاعًا مما نجده في نظرية التحليل النفسي، وذلك على نحو مستغرَب تمامًا: ماوية، أبيني، الأسير[٢]، ماوتنه، يوم أنفس[٣]، شبرق[٤]، قرم[٥]، إلخ. وهي لذلك ألفاظ صالحة لنظرية عربية في التحليل النفسي ترجع النظر في الآثار الأدبية المختلفة للثقافة العربية"[٦].

إنّ هذا النص الذي ذكِر للسيد إبراهيم يُفصح عن نفسه، وهو ليس بحاجة إلى أي تعليق من القارئ ومع ذلك ينشأ سؤال: كيف تصلح هذه الألفاظ المذكورة أعلاه لصياغة نظرية عربية في التحليل النفسي؟!، بل ما علاقة هذه الألفاظ بالتفسير النفسي لعلاقة الشاعر بماويّة الذي قدمه إبراهيم؟!. إنّ إبـــراهيم قد تخلّى عن الكتابة النقدية العلمية لصالح كتـــابة أخرى أشبه ما تكون – إذا أحسن الظّن به– بتلك التي ذكرها فولفغانغ آيزر (Wolfgang Iser) عن النص الأدبي؛ إذ يتضمن "فراغات" (Blanks) ، أو "فجوات" (Gaps) على القارئ ملؤها، كما ينبغي عليه أنْ يكتشف الخيوط المتوهَّمة، التي تربط بين أجزاء النص ليبني المعنى[٧]، فكتابة السيد إبراهيم عن امرئ القيس كتابة أدبية شأنها شأن أي عمل أدبي حديث، بل هي لا تختلف عن كتابة الشعر المعاصر.

---

[1] إشارة إلى قوله:

أبيني لنـــا إنَّ الصَّريمـــة راحـــــةٌ مـــن الشَّـــكِّ ذي المَخلوجـــةِ المُتَلَبِّـــس

انظر: الديوان، ص ١٠١.

[2] إشارة إلى قوله:

فبَـــات علـــى خـــدٍّ أحـــمَّ وَمَنْكِـــبٍ وضِجْعَتُـــه مِثـــلُ الأسيـــرِ المُكَـــرْدَس

انظر: الديوان، ص ١٠٢. الأحم: الأسود، المكردس: المطروح على جنبه المتقبض.

[3] إشارة إلى قوله:

وَأَيْـقَـــنَ إنْ لاقـــيْنَـــه أنَّ يـــومَـــه بـــذي الرِّمـــثِ إنْ ماوَتْنَـــهُ يومُ أنْـــفُس

انظر: الديوان، ص ١٠٤.

[4] إشارة إلى قوله:

فـــأدْرَكنَـــه يَأخذْن بالسَّاق والنَّسَـــا كمـــا شَبْرَقَ الولْـــدَانُ ثَـــوبَ المُقَـــدِّس

انظر: الديوان، ص ١٠٤. شبرق: شَقّ.

[5] إشارة إلى قوله:

وَغوَّرْنَ في ظِـــلِّ الغَضَى وتَرَكْنَـــه كـــقَرْمِ الهجَـــانِ الفـــادرِ المُـــتَشَمِّـــس

انظر: الديوان، ص ١٠٤. غوَّرن: دخلن. قَرْم: فحل. الفادر: الممسك عن الضِّراب، المتشمِّس: النَّفور نشاطًا وحدَّة.

[6] إبراهيم، السيد، التحليل النفسي المعاصر ودراسة الأدب، ص ٩٠ – ٩١.

[7] آيزر، فولفغانغ. عملية القراءة: مقترب ظاهراتي، ضمن نقد استجابة القارئ من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، ص ١٢٤.

وإذا ما تابع القارئ هذه القراءة فسيجد أنّ السيد إبراهيم يقدم أفكار لاكان المتعلقة بمفهوم الرغبة، وهو يوفق كل التوفيق في بسطها للقارئ وتيسيرها له ليستوعبها، ولكنه يفشل عندما يُخضع شعر امرئ القيس لهذه الأفكار؛ فالسيد إبراهيم يذهب مع لاكان إلى أنّ موضوع الرغبة هو لحظة انفصال الطفل عن أمه، أو لحظة انفصاله عن صورته في المرآة، وهما النموذج الذي تُؤسس عليه كل صور الانقسام الأخرى، فموضوع الرغبة يكمن في كل شيء ينفصل عن أصله، فصدر الأم موضوع للرغبة، لأنّه ينفصل عن الطفل، والطفل نفسه موضوع للرغبة، لأنّه ينفصل عن الأم، وكذلك يُضاف إلى موضوع الرغبة فضلات الجسد التي تسقط منه. والرغبة ترتبط بالنفايات، فزنبيل النفايات – عند لاكان– هو مهد الطفل الأول، وعلى هذا يرى السيد إبراهيم أنّ امرأ القيس قد أعطى زنبيل النفايات هذا أهمية كبرى، وذلك حين جعل "صحراء الغبيط" – التي ذكرها في مشهد السيل– مكانًا لاستعراض الثياب النفيسة[1]، يقول:

وَأَلْقَى بصَحْرَاءِ الغَبِيــطِ بَعَاعَــهُ نُزولَ اليَمَانِــي ذِي العِيــابِ المُحمّلِ[2]

لقد أسرف السيد إبراهيم على نفسه حين ربط بين تجمع غثاء السيل في صحراء الغبيط وزنبيل النفايات لدى لاكان، والسؤال: ما علاقة هذه النفايات – كما يراها إبراهيم– بثياب التاجر اليماني النفيسة، التي يعرضها للمشترين؟!، ويحسب القارئ أنّ إبراهيم قد فُوجئ بهذا التشبيه الرائع، فذكره في الفقرة السابقة من دراسته قبل أنْ يورد بيت امرئ القيس دون أنْ يجد تفسيرًا لتشبيه النفايات بثياب تاجر اليماني الجديدة النفيسة.

وإذا كان الباحث يرى أنّ إبراهيم قد أسرف على نفسه في الربط السابق بين غثاء السيل المتجمع وزنبيل النفايات لــدى لاكان بوصفهما موضوعًا للرغبة؛ فقد أسرف على نفسه كثيرًا حين عيّن كل مظهر من مظاهر الانفصال أو السقوط الذي حــدث للأشياء في معلقة امرئ القيس، وربطها جميعًا بموضوع الرغبة عند لاكــان، فمن ذلك: العَبْرة المسفوحة[3]، وبعر الآرام[4]، وقطع اللحم التي ترتمي بها العذارى[5]، وكذلك الجلمود الذي يحطه السيل من أعلى

---

[1] إبراهيم، السيد، التحليل النفسي المعاصر ودراسة الأدب، ص ٩٢.

[2] الديوان، شرح أبي جعفر محمد بن إسماعيل النحاس، ص ٤٥.

[3] في قوله: "وإنّ شفائي عبرةٌ إنْ سفحتُها"، انظر الديوان، ص ٩.

[4] في قوله:

تَــرَى بَعْرَ الأرْآم في عَرَصَــاتِــها وقِيعــانــها كــأنَّهُ حَــبُ فُــلْفُــلِ

انظر: الديوان، ص ٨.

[5] في قوله:

يَظَــلُّ العَــذارَى يرْتَمِيــن بلحْمِهــا وشَحْمٍ كهُــدَّابِ الــدِّمَقْسِ المفــتَّلِ

انظر: الديوان، ص ١١. الدّمقس: كل ثوب أبيض من كتّان أو أبريسم.

الجبل[١]، وسقوط الغلام من على صهوة الحصان[٢]، والماء الذي تسحّه المزن، والأشجار التي يكبّها السيل على أذقانها[٣]، وكذلك جذوع النخل والبيوت التي اقتلعها هذا السيل[٤]، والسباع التي أغرقها السيل فصارت كالغثاء في صحراء الغبيط[٥]، وكذلك العصم التي طردها السيل من منازلها في رؤوس الجبال[٦]. وقد علل السيد إبراهيم اتصال هذه الصور بموضوع الرغبة لـــدى لاكان بأنّها ترجع إلى "صورة الطفل الذي يُقذف به خارج الرحم، [وهي] كلها صور للنفايات التي يُلقى بها خارج الجسد"[٧].

إنّ ما تفتقر إليه دراسة السيد إبراهيم التفسير المقنع والدليل الدامغ على ما يذهب إليه في تفسير شعر امرئ القيس، وأصدق دليل على صحة هذا القول تفسيره للوقفة الطللية؛ إذ يرى في البكاء على الأطلال بكاء على انفصام العلاقة بين الأم والطفل؛ فالأطلال مقترنة بالفراق والانفصال، وهي الماضي المدبر الذي سادت فيه "الواحدية"؛ إذ تتوحد فيه أنا الشاعر مع العالم والأم والآخر (المرأة)، وقد أذعن الشاعر للفراق وقلبه يتلفت للوراء، حيث الأطلال المتوارية خلف تخوم الذاكرة[٨].

ولا يختلف السيد إبراهيم في تفسير الوقفة الطللية في شعر امرئ القيس عمّن سبقه من الباحثين؛ فقد قسّم هذه الوقفة – كما قسّمها دارسو امرئ القيس– لحظتين زمنيتين، الأولى: لحظة الزمن الماضي التي تعبّر عن فرح الشاعر وبهجته لاجتماعه بأهله والتئام شمله مع من يحب، والثانية: لحظة الزمن الحاضر التي تمثل فراق الأهل وتشتت الأحبة، وهي لحظة الزمن الذي

---

[1] في قوله: "كجُلمود صخرٍ حطَّهُ السيلُ من عل"، انظر الديوان، ص ١٩.

[2] في قوله: "يُطيرُ الغلامَ الخِفَّ عن صَهَواتِه"، انظر الديوان، ص ٢٠.

[3] في قوله:

وأضحَى يَسُحُّ الماءَ عن كـــلِّ فيقَـــةٍ يَكُبُّ على الأذقـــان دَوْحَ الكنَهْبُـــلِ

انظر: الديوان، ص ٢٤. فيقة: الفيقة ما بين الحلبتين. يكبَ: يقلع الشجر. الكنهبل:أعظم العضاه، والعضاه شجر له شوك.

[4] في قوله:

وتيْـماءَ لم يَتْرُك بهـــا جِذعَ نخلـــةٍ ولا أطُمًـــا إلا مَشِيـــدًا بـــجَنْـــدلِ

انظر: الديوان، ص ٢٥. الجندل: الصخر

[5] في قوله:

كـــأنَّ سِباعًـــا فيه غَـــرْقى عُدَيّـــةً بـــأرْجائه القُصوَى أنابيشُ عُنْصُلِ

انظر: الديوان، ص ٢٦. أنابيش: مفرد أنبوش، وهي عروق تخرج من تحت الأرض. العنصل: بصل بري يعمل منه خلّ.

[6] في قوله:

وألقـــى بيُسْيـــانٍ مع اللَّيْـــل بَرْكَـــه فـــأنزل منه العُصْمَ مِنْ كلِّ مَنزلِ

انظر: الديوان، ص ٢٦.بيسان: جبل. العصم: الوعول.

[7] إبراهيم، السيد، التحليل النفسي المعاصر ودراسة الأدب، ص ٩٢.

[8] المرجع السابق، ص ٩٩ – ١٠٠.

قيلت فيه القصيدة، إلا أنّ إبراهيم يربط هاتين اللحظتين بمفهوم السيد والعبد لدى هيجل، الذي وظفه لاكان في أطروحته عن الرغبة، ويقصد هيجل بمفهوم السيد والعبد وجود طرف في المجتمع يصارع طرفـًا آخر؛ ليعترف له بالسيادة، فالمجتمع الإنساني عند هيجل "قائم على هذا [الصراع]، فهو لا ينهض إلا على قبول جماعةٍ منه الخضوع بدلا من الموت؛ إذ من المستحيل – عنده– أنْ يوجد مجتمع كله من السادة"[١].

ويرى السيد إبراهيم أنّ العلاقة بين الماضي والحاضر في الوقفة الطللية صورة أخرى لصراع العبد مع السيد، فلحظة الحاضر هي لحظة الكرب، وهي لحظة الخصاء[٢] في حين أنّ لحظة الماضي هي لحظة الحبور وهي لحظة القدرة على القيام بالفعل وتحقق الرغبة، وشعر امرئ القيس – في نظره– يتجلى فيه هذا التناقض بين الماضي والحاضر[٣]، يقول امرؤ القيس:

فَـإنْ أمْسِ مَكْرُوبـًا فيا رُبَّ بُهْمةٍ كَشَفْتُ إذا مـا أسْوَدَّ وجْهُ الجَبَانِ

وإنْ أمْسِ مَكْرُوبـًا فيا رُبَّ قَيْنَـةٍ مُـنَعَّمـةٍ أعْـمَلْـتُهـا بـكِرانِ

وإنْ أمْسِ مَكْرُوبـًا فيا رُبَّ غارَةٍ شَهِدْتُ عَلى أقَـبَّ رِخْـوِ اللَّبَـانِ[٤]

ولأنّ لحظة الحاضر هي لحظة الحزن والأسى التي لا تهيّئ الوصل ولا تحقق اللذة، فإنّ الشاعر يحاول دائمًا أنْ يستعيد لحظة الماضي ولو كان ذلك بالذكرى، يقول:

فلو أنَّ أهْـلَ الـدارِ فيها كعَهْدِنَـا وجـدتُ مَقيلا عنـدهمْ ومُعَرَّسَـا

فـلا تُنـكِروني إنَّني أنَـا ذاكمـو لَيـالِيَ حَلَّ الحَيُّ غَوْلا فَـأَلْعَسَـا

فَيَـا رُبَّ مَكـروبٍ كررتُ وراءَهُ وطاعنتُ عنـه الخيلَ حتى تنفسَـا

ويـا رُبَّ يَوْمٍ قـد أرُوحُ مرجَّـلا حَبيبًـا إلى البيضِ الكَواعِبِ أمْلَسَا[٥]

وبناء على هذا الفهم لشعر امرئ القيس يخلص السيد إبراهيم إلى أنّ البكاء الذي لا ينقطع في الوقفة الطللية في شعر امرئ القيس هو نوع من رفض الخصاء، الذي يراه أصحاب التحليل النفسي أمرًا متأصلا في بنية المرض النفسي؛ إذ من المستحيل قبول الإنسان الخصاء قبولا

---

[1] إبراهيم، السيد، التحليل النفسي المعاصر ودراسة الأدب، ص ٨٦ – ٨٧.

[2] عقدة الخصاء هي الخوف اللاشعوري من فقدان عضو التناسل عقابًا على ما يستشعره الطفل الذكر من دوافع ليبيدية تجاه موضوع محرّم. ويشير فرويد من أن الخبرة التحليلية النفسية توضح أن مركب الخصاء من أكثر المواقف امتناعًا على التحليل النفسي لارتباطه لدى الرجل بالموقف الأوديبي السالب الذي يستلزم فقدان القضيب. انظر: طه، فرج عبد القادر وآخرون، معجم علم النفس والتحليل النفسي، ص ٢٩٢.

[3] إبراهيم، السيد، التحليل النفسي المعاصر ودراسة الأدب، ص ١٠٠.

[4] الديوان، ص ٨٦. بتصرف من السيد إبراهيم. الكران: العود الذي يُضربُ به. أقبّ: ضامر. اللبان: موضع اللبب من الدابة.

[5] المصدر السابق، ص ١٠٥ – ١٠٦. بتصرف من السيد إبراهيم. التعريس: النزول وجه الصبح. ألعس: اسم جبل في ديار بني عامر.

مطلقــًا وإنْ كان ذلك في حال الشخص العصابي أو المصاب بالذهان، بل إنّ هذا الأخير يرفض الخصاء رفضًا شديدًا، فهو أمعن في الرفض من حال الشخص السوي؛ إذ ينبذ الخصاء مطلقــًا فتعود إليه في صورة هلوسات تتمثل في تناثر جسده إلى أشلاء[١]. وكثيرًا ما تتردد فكرة الخصاء متمثلة في تساقط أجزاء الجسد في شعر امرئ القيس، يقول:

فلــو أنَّهــا نفسٌ تمُــوتُ جَمِيعــةٌ ولكنهــا نَفــسٌ تَسَاقَــطُ أنفُسَــا[٢]

ولقد عبّرت أسطورة الحلّة المسمومة التي أهداها قيصر إلى امرئ القيس عن فكرة تمزق الجسد وتساقطه، وهو ما جعل امرأ القيس يُلقب بذي القروح[٣].

وإذا كان السيد إبراهيم قد ربط تساقط نفس الشاعر وقصة الحلّة المسمومة بفكرة الخصاء، فإنّه يرى – أيضًا– في مشهد السيل بما يحمله من معاني البتر والقطع والانفصال، التي أشير إليها، دليلا آخر على هذه الفكرة، كما أنّ معنى الخصاء قد يكون أمرًا معنويًا، وهو ما تعبّر عنه لفظة الإلهاء في قول امرئ القيس:

فمثْلِكِ حُبْلَى قــد طرقتُ ومرضِعًا فــألهيتُها عــن ذي تمائِمَ مُغْيــلِ[٤]

ويطلق إبراهيم على هذا النوع من الخصاء: خصاء الأم، التي تُحرم من الرغبة في طفلها، فشعر امرئ القيس – بهذا الفهم– كله إلهاء، وتتكرر صورة الإلهاء – في رأي إبراهيم– في "تيماء" حين يصف الشاعر السيل؛ إذ تمثل الأم التي يحرمها السيل من وليدها، وهو كل ما يُقطع أو يُفصل عنها من جذوع النخل أو البيوت، التي يجرفها هذا السيل بعيدًا عن هذا الموضع[٥]، يقول امرؤ القيس:

وتيْــماءَ لمْ يَتْرُك بهــا جِذْعَ نخلــةٍ ولا أطُمًــا إلا مَشِيــدًا بجَنْــدلِ[٦]

ولا تقلّ كلمة "اللهو" في شعر امرئ القيس أهمية عن كلمة الإلهاء، فهي – في نظر السيد إبراهيم– لا تُفهم بمعزل عن فكرة الخصاء، وذلك كقول امرئ القيس:

ألا زَعَمَتْ بَسْبَاســةُ اليــومَ أنَّنــي كَبِــرْتُ وألا يُحْسِنُ اللَّهوَ أمثالِي

كذبْتِ لقد أصبي على المرءِ عِرْسَهُ وأمنَعُ عِرْسِي أنْ يُزَنَّ بها الخَالي[٧]

---

[1] إبراهيم، السيد، التحليل النفسي المعاصر ودراسة الأدب، ص ١٠٠ – ١٠١.

[2] الديوان، ص ١٠٧.

[3] إبراهيم، السيد، التحليل النفسي المعاصر ودراسة الأدب، ص ١٠١.

[4] الديوان، ص ١٢.

[5] إبراهيم، السيد، التحليل النفسي المعاصر ودراسة الأدب، ص ١٠٢.

[6] الديوان، ص ٢٥. الأطم: البيت المبني من الجص أو الحجارة ونحوه.

[7] المصدر السابق، ص ٢٨.

فالشاعر يشير في هذين البيتين إلى فكرة الخصاء بكلمة "اللهو"، وبتعبير آخر إنّ اللهو في شعر امرئ القيس كله من قبيل إيقاع الخصاء[١].

ويفسر السيد إبراهيم البيتين السابقين في ضوء العلاقة "الأوديبية" المتمثلة في مثلث ذي ثلاثة أضلع، يشكل أضلاعه الثلاثة الأب، والأم، والابن، وتبعًا لهذه العلاقة يحدّد إبراهيم من البيتين السابقين مثلثين: يشكل الشاعر والمرء وعرسه أضلاع المثلث الأول، ويشكل الشاعر وعرسه والخالي أضلاع المثلث الثاني. ويرمز الشاعر (امرؤ القيس) في المثلثين إلى صورة الأب في العلاقة "الأوديبية"؛ إذ يفطم العلاقة أو يمنعها من الحدوث، فهو في الحالين يمنع الرغبة من أنْ تتحقق بالإفساد مرة: "أصْبي على المرء عرسه"، وبالمنع مرة أخرى "وأمنع عرسي أنْ يُزَنَّ بها الخالي"[٢].

وإذا كان امرؤ القيس في البيتين السابقين هو الأب في العلاقة "الأوديبية" كما يزعم إبراهيم؛ فإنّه في موضع آخر من القصيدة نفسها يتخلى عن هذا الدور ويقوم بدور آخر هو دور العبد المتمرد في صراعه الدائم مع السيد المتسلّط في جدل (السيد والعبد) لدى هيجل، أو بدور الابن في العلاقة الأوديبية[٣]، وقد عبّر امرؤ القيس عن هذه العلاقة في وصفه حال الرجل الذي اغتصب الشاعر منه زوجه، فجعلها تهيم به عشقـًا وتترك هذا الزوج سيّئ "الظن والبال"، يقول:

يَـغِطُّ غَطيطَ البَكْرِ شُـدَّ خِنَاقُـهُ ليقتُلنـي والمـرءُ لَيْسَ بِقَتَّـالِ[٤]

ولا يدري القارئ على أي وجه من الوجوه يُقسم السيد إبراهيم الأدوار على شخصيات هذه القصة الشعرية، ولكنّنا نؤكد أنّه لم يلتفت في مهمته تلك إلى السخرية اللاذعة، التي وجهها امرؤ القيس إلى زوج المرأة، فهو – في رأيه– لا يمثل خطرًا حقيقيًا على الشاعر؛ إذ إنّه ليس بفارس، بل إنّه لا يمتلك السلاح الذي يمكّنه من الفتك بخصمه، يقول:

وليس بـِذِي رُمْـحٍ فيـطعَنني بِهِ وليس بـِذِي سَيْـفٍ وليْسَ بنَبَّـالِ[٥]

ولعل ما جعل السيد إبراهيم لا يلتفت إلى هذه السخرية اللاذعة هو شغفه باستخدام مفهوم جدل (السيد والعبد) على شعر امرئ القيس، وهو ما جعل هذا الأخير يمثل دور الأب الذي يقوم بدور

---

[1] إبراهيم، السيد، التحليل النفسي المعاصر ودراسة الأدب، ص ١٠٢ – ١٠٣.

[2] المرجع السابق، ص ١٠٣.

[3] المرجع السابق، ص ١٠٣.

[4] الديوان، ص ٣٣. البكر: الفتيّ من الإبل.

[5] المصدر السابق، ص ٣٣.

الإخصاء في البيت التاسع[١] من القصيدة مرة، ويمثل دور الابن الذي يقع عليه فعل الإخصاء في البيت السابع والعشرين[٢] من القصيدة نفسها مرة أخرى، مما جعل قراءته غير مقنعة.

ويُلاحظ على السيد إبراهيم في تفسير شعر امرئ القيس أنّه كثيرًا ما يلوي عنق النص الشعري لتطويعه لما يريد الذهاب إليه، من ذلك تفسيره التركيب الإضافي: "أنياب أغوال" في البيت:

أيقتُلنِـــي والمَشْرَفـــيُّ مُضاجِعِـــي ومَسْنُونـــةٌ زُرْقٌ كأنْيـــابِ أغْـــوَالِ[٣]

بأنّ المشرفيّ والمسنونة الزرق، التي تشبه أنياب الأغوال هي نفسها أفاعي فرويد، التي يرى أنّها رمز لفرض الإخصاء، وعليه فإنّ امرأ القيس يرفض هذا الإخصاء بعدد الأسنة التي يضاجعها[٤]؛ فالسيد إبراهيم تمحّل وتكلّف؛ إذ جعل السيف والرمح – اللذين يحاكيان في صلابتهما وحدّتهما أنياب الأغوال– أفاعي فرويد الرامزة إلى الخصاء، ولو أعاد النظر فيما ذهب إليه لوجد أنّ السيف والرمح اللذين يمتلكهما أي فارس لا يشبهان الأفاعي إلا في صفة واحدة هي القتل أو الفتك؛ ففي حين أنّ سلاح الفارس صلب حاد قوي يُهدد به خصمه الضعيف، الذي لا يمتلك السلاح أصلا، ممّا يجعل الشاعر ليس بحاجة إلى التخفي والمباغتة، نجد الأفاعي تباغت فريستها دونما إنذار سابق؛ فالأفاعي رمز للتخفي والمباغتة، وليست رمزًا يراد به التحذير والرّدع والمواجهة، كحال الأب في العلاقة "الأوديبية"، المتمثل في شخص امرئ القيس في النص، الذي يمتلك كل أسلحة المواجهة والرّدع، وهو ما يرشحه لأن يمثل الأب في البيت المذكور أعلاه وليس الابن كما يرى السيد إبراهيم.

الوحدة النفسية في دراسة القصيدة الجاهلية:

تنّبه النقاد العرب القدماء إلى أهمية الوحدة في القصيدة وجعلوها شرطًا من شروط الإبداع الذي لا تكتمل فنيّة القصيدة إلا به، فهي "مَثَلها مَثَل خَلْق الإنسان في اتّصال بعض أعضائه ببعض، فمتى انفصل واحدٌ عن الآخر وباينَهُ في صحة التركيب غادر بالجسم عاهة تتخوّن محاسنه، وتُعقّي معالم جماله"[٥]. ويؤكد حازم القرطاجني أهمية تلاحم النص وتلاؤم أجزائه في

---

[1] الديوان، ص ٢٨.

[2] المصدر السابق، ص ٣٣.

[3] المصدر السابق، ص ٣٣.

[4] إبراهيم، السيد، التحليل النفسي المعاصر ودراسة الأدب، ص ١٠٦.

[5] القيرواني، أبو الحسن ابن رشيق (ت ٤٥٦ هـ). العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محي الدين عبد الحميد، (١٩٥٥). ط٢، مصر: مطبعة السعادة، ٢: ١١٧.

التّشبيه، الذي ينتقل الشاعر بواسطته من وصف الموضوع الأوّل الذي يمثل المشبَّه إلى الموضوع الثاني وهو المشبّه به. وقد لازمت هذه الأداةُ الفنية القصيدةَ الجاهلية حتى باتت تقليدًا راسخًا في الشعر الجاهلي ومذهبًا يقوم عليه بناءُ القصيدة وتماسكُ أجزائها. وقد أطلق حازم على هذا المذهب اسم "التفريع" وهو عنده "أنْ يصف الشاعر شيئًا بوصف ما، ثم يلتفت إلى شيء آخر، يوصف بصفة مماثلة، أو مشابهة، أو مخالفة، لما وُصِف به الأول، فيستدرج من أحدهما إلى الآخر... فيكون ذكر الثاني كالفرع من ذكر الأول ... وينبغي أنْ تكون النقلة من أحد المعنيين إلى الآخر فيما قصد فيه التفريع متناسبةً، وأنْ يكون المعنى الثاني ممّا يحسن اقترانه بالأول، ويُفيد الكلام حسن موقع من النفس، وما وقع من التفريع غير متناسب الوضع ولا متشاكل الاقتران لم يحسن وكان من قبيل التذييل والحشو، الذي لا يَحسُن"[١].

ويشرح ابن قتيبة ما ينبغي على الشاعر أنْ ينتهجه في بناء القصيدة الجاهلية معللا بناء القصيدة، يقول: "...أنّ مُقصِّد القصيد إنّما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار، فبكى وشكا، وخاطب الربع، واستوقف الرفيق، ليجعل ذلك سببًا لذكر أهلها الظاعنين (عنها)... ثم وصل ذلك بالنسيب، فشكا شدة الوجد و ألم الفراق، وفرْط الصبابة والشوق، ليُميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه ... فإذا علم (أنه قد) استوثق من الإصغاء إليه، والاستماع له، عقّب بإيجاب الحقوق، فرحل في شعره، وشكا النَصب، والسهر... فإذا علم أنه (قد) أوجب على صاحبه حق الرجاء وذمامة التأميل ... بدأ في المديح"[٢].

ويربط الجاحظ مصير ثور الوحش في القصيدة الجاهلية بالغرض الأساسي الذي قيلت من أجله القصيدة، يقول: "ومن عادة الشعراء إذا كان الشعر مرثية أو موعظة، أنْ تكون الكلاب التي تقتل بقر الوحش، وإذا كان الشعر مديحًا، وقال الشاعر كأن بقرتي من صفتها كذا، أنْ تكون الكلاب هي المقتولة، ليس على أنّ ذلك حكاية عن قصة بعينها، ولكن الثيران ربما جرحت الكلاب وربما قتلتها، وأما في أكثر من ذلك فإنّها تكون هي المصابة، والكلاب هي السّالمة والظافرة وصاحبها الغانم"[٣]. فالجاحظ يمنح الوحدة في القصيدة الجاهلية بعدًا نفسيًا، وذلك حين ربط بين تشكّل النص الشعري والجو النفسي الذي يعيشه الشاعر منفعلا به، وقد استلهم هذه

---

[1] القرطاجني، حازم، (ت ٦٨٤ ه). منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد بن حبيب الخوجة، (١٩٨١). ط٢، بيروت: دار الغرب الإسلامي، ٥٩ – ٦١.

[2] ابن قتيبة، عبدالله بن مسلم، الشعر والشعراء، ١: ٧٤–٧٥.

[3] الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، الحيوان، ٢: ٢٠. يُنكر أستاذنا الدكتور نصرت عبد الرحمن وجود قصيدة جاهلية يُذكر فيها الثور في الرثاء أو يُقتل، ويرى أنّ ما ذهب إليه الجاحظ في الفقرة أعلاه افتراض محض. انظر: عبد الرحمن، نصرت، (١٩٨٢). الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، ط٢، عمّان: مكتبة الأقصى، ص ١٤٧.

الفكرة أحد الباحثين المعاصرين، حين رأى أنّ الوحدة في القصيدة الجاهلية "تتأتى من صورة التفاعل بين اللحظات النفسية الملوّنة، وأنّ ما يقوم به التداعي [في عملية التشبيه] هو أشبه ما تقوم به الجاذبية في الموجودات المشتتة، حيث يقوم [التداعي] بعملية الاستدعاء اللاشعوري لمحتويات الذات الكامنة"[١].

وقد فطن الباحثون في النقد العربي الحديث إلى أهمية النظر إلى القصيدة الجاهلية بوصفها وحدة واحدة ناجمة عن وحدة الدفقة الشعورية، التي تربط بين سائر أجزاء النص الشعري، وقد تجلّت هذه النظرة إلى القصيدة في نقدهم الذي مارسوه على الشعر الجاهلي؛ إذ خلصوا إلى أنّ "الشاعر... يعطي موضوع الافتتاح وما يعقبه من الموضوعات السابقة على موضوع الغرض الأساسي من مدح أو رثاء أو فخر أو هجاء أبعادًا يفتّق فيها من المعاني والعواطف والأفكار ما يتلاءم ويتواءم مع موضوعه"[٢].

وفي ضوء هذه النظرة إلى القصيدة الجاهلية يقدّم سعيد الأيوبي قراءة نقدية لقصيدة كعب ابن زهير المعروفة بـ"بانت سعاد"[٣]، وهو يرى أنّ هذه القصيدة ينبغي أنْ تُفهم في ضوء تجربة الشاعر وحالته النفسية المشوبة بالتوجّس والخوف من بطش الرسول – صلى الله عليه وسلم– به، فسعـــاد – في رأيه– تمثـّل المحمول الانفعالي لتجربة كعب، وهي المعادل الموضوعي لخوفه من الرسول – صلى الله عليه وسلم– وحبه له، وهو خوف ممتزج بأمل الوصل، وقد صاغ الشاعر هذه المعاني في قالب فني يسمو على التعبير المباشر[٤].

ويتأمل سعيد الأيوبي انفعالات كعب بن زهير في النص وما تنطوي عليه من معانٍ تطلّ من أعماق اللاشعور، فيرى أنّ هذه الانفعالات تتّفق وموقف كعب من الرسول صلى الله عليه وسلم، فقد أهدر الرسول – صلى الله عليه وسلم– دمه وعفا عن كل أعدائه بعد فتح مكة ما عداه، فحديث كعب عن سعاد لا يعدو في هذه القصيدة أن يكون رمزًا – في نظر الأيوبي– لهذا الموقف، الذي يتخذه الشاعر من الرسول الكريم؛ إذ أحبه حبًا مشوبًا بالخوف والتوجس والرهبة، وقد دفعه ذلك إلى التخفي والتستر في الظلام حتى أتى الرسول طالبًا الأمان، ووضع يده في يمينه، يقول:

---

[1] اسطمبول، ناصر، (١٩٨٦). تداعي الوعي في الشعر الجاهلي، بحث مقدم لنيل درجة الماجستير، جامعة وهران، ص ١٦٩.

[2] الأيوبي، سعيد، عناصر الوحدة والربط في الشعر الجاهلي، ص ٢٩٩.

[3] قدّم أستاذنا الدكتور جاسر أبو صفية بحثـًا قيمًا، نقض فيه نسبة هذه القصيدة إلى كعب بن زهير، محاولا اتّباع منهج علماء الحديث في دراسة النصوص الأدبية، ومناقشـًا الأسانيد التي روت "بانت سعاد" وقصة إسلام كعب بن زهير، كما درس المتن دراسة نقدية. انظر: أبو صفية، جاسر خليل، (١٩٨٦). بانت سعاد دراسة نقدية، مجلة أبحاث اليرموك، مج ٤، ع ١، ص ٦٣ – ٩٥.

[4] الأيوبي، سعيد، عناصر الوحدة والربط في الشعر الجاهلي، ص ٣١٠ – ٣١١.

مـــازلتُ أقتطِعُ الظّلمـــاءَ مُدّرِعـــًا جُنحَ الظلامِ وثوبُ الليل مَسْبُولُ[١]
حتّى وَضَعْتُ يَميني لا أُنَـــازِعُـــهُ في كَـــفِّ ذي نَـــقِماتٍ قِيلُهُ القِيلُ[٢]

فكعب – في هذين البيتين– يبحث عن الأمان بعد أنْ انغلقت في وجهه سبل التستّر والتخفي والهرب، ولم يبقَ أمـــامه إلا أنْ يأتي الرسول – صلى الله عليه وسلم– مسلمًا، لكنه خائف وجل، وهذا ما عبرت عنه أبيات الغزل في القصيدة، حين صوّرت الشاعر يحبّ سعاد التي ترمز – في نظر الأيوبي– إلى الرسول الكريم، وقلبه متيّم بها يرجو وصالها ويأمل مودتها غير أنّ ذلك أمر مستبعد[٣]، يقول:

أرْجو وآمُـــلُ أنْ يَعْجَلنَ في أبَـــدٍ ومـــا لهنَّ طوالَ الـــدهرِ تعجيلُ[٤]
فلا يغُرَّنْكَ مـــا مَنَّتْ ومـــا وَعَدَتْ إنَّ الأمَـــانيَّ والأحْـــلامَ تَـــضْليلُ

ويرى سعيد الأيوبي أنّ هذين البيتين هما كلمة السر التي تخوّلنا الدخول إلى عالم القصيدة وأعماقها لفهم أسرارها؛ ذلك أنّ عجُز البيت الأول: "وما إخال لدينا منكِ تنويل"، يُفصح عن توجّس الشاعر وما يحمل من تفجّع وولع وإخلاف وتبديل[٥] حتى وهو بين يديّ الرسول الكريم، ثم ينتهي الأيوبي – بعد أنْ يورد مجموعة من أبيات كعب بن زهير التي يعتذر فيها إلى الرسول الكريم ويمدحه– من قراءته مستخلصًا نتيجة مفادها: أنّ "المعاني والانفعالات التي صوّرتها مقدمة القصيدة هي المعاني التي تعتور نفس كعب والتي يسعى إلى الإفصاح عنها في سائر القصيدة"[٦].

والقارئ المدقق في قراءة سعيد الأيوبي يلحظ مدى تأثره بنسق ديني وجّه قراءته وصاغ فرضها الأساسي المتمثل في أنّ سعاد هي رمز للعلاقة المتوتّرة بين الشاعر والرسول، وقد كان على الأيوبي أن يفسر أبيات الحب والمودة التي كان يحملها كعب لمحبوبته سعاد، فذهب إلى أنّ

---

[1] الديوان، تح: أحمد الفاضل، (٢٠٠٣). ط١، بيروت: دار الفكر اللبناني، ص ٦٦. المسبول: الطويل. لم نجد هذا البيت في رواية السكري لديوان كعب.

[2] الديوان، تح: مفيد قميحة، (١٩٨٩). ط١، الرياض: دار الشوّاف للطباعة والنشر، ص ١١٤.

[3] الأيوبي، سعيد، عناصر الوحدة والربط في الشعر الجاهلي، ص ٣١١ – ٣١٢.

[4] ويروى:

أرجـــو وآمُـــلُ أن تـــدنُو مودتـــُها ومـــا إخـــالُ لدينـــا منـــكِ تَنويـــلُ

انظر: الديوان، ص ١١١.

[5] يشير إلى قوله:

لـــكنّها خُلّـــةٌ قـــد سِيطَ مِنْ دَمِـــها فجْـــعٌ وَوَلـــعٌ وإخـــلافٌ وتَبْـــديـــلُ

انظر: الديوان، ص ١١٠. الولع: الكذب.

[6] الأيوبي، سعيد، عناصر الوحدة والربط في الشعر الجاهلي، ص ٣١٢.

الشاعر يحب سعاد التي ترمز للرسول الكريم، وهو متيّم بها مع ما يحمله من خوف وتوجّس تجاه هذه العلاقة.

ويرى الباحث أنّ ما ذهب إليه الأيوبي يجانب الصواب؛ ذلك أنّه لو تأمّل البيت الأول وما يحبل من معنى لأدرك أنّ هذه العلاقة بين الشاعر وسعاد قد بانت وبعدت، والبين والبعد لا يكون إلا بعد إقامة واستقرار، وهنا قد يسأل سائل: مَنْ الذي بانَ عن الشاعر وبعُد بَعدَ أنْ منّاه ووعده بأنّه سيداوم على عهده وودّه فلم يتغير ولم يتبدّل، ثم أخلف وعده للشاعر كما يخلف عرقوب مواعيده[١]، بل كما تتلوّن الغول في أثوابها[٢]؟ ومن الذي منّى الشاعر بدوام هذه العلاقة العذبة كعذوبة ريق فم سعاد، الجميلة كجمال جسدها، ثم أخلف ذلك كله، فكأنّه قد مُزج بدمه الكذب وخالطه، فأصاب الشاعر بما يكره؟ هل هو الرسول الكريم؟! نحسب أنْ لا.

فإلى أي شيء ترمز سعاد في قصيدة كعب بن زهير؟ إنّها ترمز إلى الحياة العذبة التي عاشها الشاعر في الجاهلية، حيث الأمن والاستقرار قبل أنْ تقوى شوكة الإسلام ويهدر الرسول الكريم دمه، فلم يفدِه أحد من بطش الرسول الكريم، فهو كالأسير المكبّل الذي ينتظر الموت، يقول:

بــانَتْ سُعــادُ فقلبي اليومَ مَتْبولُ مُتيَّمٌ إثْــرَها لــم يُــفْدَ مَــكْبولُ[٣]

إنّ هذه الحياة "سعاد" لا تمثل الرسول – صلى الله عليه وسلم– ولا يمكن أنْ تمثل الرسول الكريم، فقد كانت مثل "سعاد" عذبة غضّة، لطالما وصلت الشاعر فعبّ منها وخبرها، ولكنها لا تدوم على وعد أو عهد، بل لا تتمسّك بالوعد والعهد إلا كما تمسكُ الماءَ الغرابيلُ[٤]، وهي لا تدوم على حال تكون بها كما تلّون في أثوابها الغول، وهي التي قد اختلط بدمها الكذب وإصابة المرء بما يكره بما تخلف من وعد، وما تبدّل من عهد، وهي التي يرجو الشاعر عودتها إليه[٥]، فيقبض

---

[1] نشير إلى قوله:

كــانتْ مَواعِيدُ عــرقوبٍ لها مَثَــلا ومــا مَواعِيــدُها إلا الأبــاطيلُ

انظر: الديوان، ص ١١٠.

[2] نشير إلى قوله:

فمــا تــدُوم على حَالٍ تكونُ بــها كمــا تَلوّنُ في أثوابــها الغُــولُ

انظر: الديوان، ص ١١٠.

[3] المصدر السابق، ص ١٠٩. وردت في الديوان: لم يُجْزَ.

[4] نشير إلى قوله:

ومــا تَمسّكُ بالوصلِ الــذي زَعَمتْ إلا كــما تــُمْسِكُ الماءَ الغَــرَابيلُ

انظر: الديوان، ص ١١٠.

[5] نشير إلى قوله:

أرْجــو وآمُــلُ أنْ يَعْجَلنَ في أبــدٍ ومــا لهنَّ طوالَ الدهرِ تــعْجُيــلُ =

عليها بعد أنْ تسرّبت من بين أصابعه، كما يتسرّب المـــاءُ من الغـــرابيل، فكلّ هـــذه الأوصاف – التي وصف بها الشاعر سعاد– تنسحب على الحياة التي غادرت الشاعر بعد أنْ عاشها وتلذذ بنعيمها أكثر من انسحابها على أخلاق الرسول الكريم وصفاته؛ إذ كان خُلقه القرآن.

وإذا أغفل القارئ هذه الأخلاق التي وصف بها الشاعر سعاد، والتي لا تتفق بأيّ وجه من الوجوه مع أخلاق الرسول الكريم وصفاته، فإنّه لا يستطيع أنْ يتغافل عن الصفات الخَلقية والخُلقية، التي كانت لسعاد في القصيدة، والتي لم يعرض لها الأيوبي مع أنها من أبيات المطلع الغزلي، الذي تناوله بالتحليل في قراءته، يقول كعب بن زهير:

هَيْفَـــاءُ مُقْبَلَـــةٌ عَجْـــزاءُ مُدْبِـــرَةٌ لا يَشْتكي قِصَرٌ منْها وَلا طُولُ[1]

تَجلو عوارضَ ذي ظَلْمٍ إذا ابتسَمتْ كَـــأنَّه مُنْهَـــلٌ بالـــرَّاحِ مَعْلولُ[2]

ولقد بانت عن الشاعر هذه الحياة العذبة كعذوبة ريق سعاد الذي شبّهه الشاعر بالمنهل العذب الممزوج بالخمرة اللذيذة الطعم، فهي في زمن القصيدة أمست بأرض بعيدة لا يبلغها إلا النياق العتاق الكريمة الأصل السريعة، فهذه الحياة صارت بعد فتح مكة في يثرب، التي هي بعد هذا الفتح قبلة العرب من أبناء القبائل، الذين وفدوا على الرسول – صلى الله عليه وسلم– معلنين إسلامهم، وقد وصف ذلك سبحانه وتعالى في كتابه العزيز فقال: ﴿ إِذَا جَاءَ نَصْرُ اللهِ والفَتْحُ ۞ وَرَأَيْتَ النَّاسَ يَدْخُلُونَ فِي دِينِ اللهِ أَفْوَاجًا ۞ فَسَبِّحْ بِحَمْدِ رَبِّكَ وَاسْتَغْفِرْهُ إِنَّهُ كَانَ تَوَّابًا﴾[3].

إنّ الشاعر بعد أنْ أهدر الرسول – صلى الله عليه وسلم– دمه بات وحيدًا كوحدة ثور الوحش، الذي شبّه به ناقته[4] مسقطًا عليها الكثير مما يعانيه في داخله، فهي "مقذوفة في اللحم"[5] مكتنزة، ومع هذا الاكتناز الذي شبّه به الشاعر ناقته، فإنّ كلمة "مقذوفة" تحيل على الناقة الغريبة، التي تُقذف بالحجارة كلّما اقتربت من الماء لتشرب، بقدر ما تعني الناقة المكتنزة اللحم

انظر: الديوان، ص ١١١.

[1] البيت في جمهرة أشعار العرب وقد أغفل ذكره السكري في الديوان، انظر القرشي، جمهرة أشعار العرب، ص ٦٣٢.

[2] الديوان، ص ١٠٩. العوارض: الأسنان. الظلم: ماء الأسنان.

[3] النصر: ١ – ٣.

[4] يقول كعب:

تَرْمِي الغُيـــوبَ بعَيْنَيْ مُفرَدٍ لهِـــقٍ إذا تـــوقـــدَتِ الحُـــزَّانُ والمِيـــلُ

انظر: الديوان، ص ١١١. المفرد: المنفرد الذي خُذل عن صاحبه، لهق: شديد البياض، الحزان: مفرد حزين الغليظ من الأرض، الميل: ما تراكم ومال من الرمل.

[5] يقول كعب:

عيـــرانةٌ قُذفتْ في اللحم عن عُرُضٍ مِرْفقُها عـــن بنـــات الزوَّر مَفتولُ

انظر: الديوان، ص ١١٢. عيرانة: صلبة كالعير، العرض: الجهة، بنات الزور: العضلاتان والملاطان والمذبح والزور: عضام الصدر.

وهي لا تختلف عن الشاعر الخائف الذي يخشى القتل، إذا ما حاول الاقتراب مـــن مدينة النبي –عليه السلام– ليضع يده في يمينه، وهي أيضًا كالمرأة التي فقدت ابنها فذهلت عن عقلها كما في قوله:

كـــأنَّ أوبَ ذِراعَيْـــها وقد عَرِقَـــتْ وقـــد تَـــلقَّعَ بـــالقُورِ العَساقِيلُ

.....

شَـــدَّ النهـــارِ ذراعَا عيطلٍ نَصَفٍ قامت فجاوبَها نُـــكْدٌ مَثَـــاكِيلُ

نَوَّاحـــةٌ رِخوةُ الضَّبْعينِ ليس لهَـــا لمّا نَعى بكْرَها النَّاعُونَ معقولُ

تَـــفري اللَّبانَ بكفيّهـــا ومِدْرَعُهـــا مُشَقَّقٌ عـــن تَراقِيهـــا رَعَابيلُ[1]

لقد زعم الأيوبي أنّ الشاعر كعبًا قد أحب الرسول – صلى الله عليه وسلم– وأراد الدخول في الإسلام، لكنه خائف متوجس متستّر، فهو يدّرع الليل أو يلبسه ثوبًا لخوفه وخشيته من أنْ يبطش المسلمون به، والقارئ إذا كان يوافق الأيوبي على خوف كعب وتوجّسه وتستّره أو تخفيه، فإنّه يختلف معه في حبه للرسول – صلى الله عليه وسلم– أو أصحابه، ذلك أن نظرة كعب إلى الرسول الكريم لم تكن – كما صوّرها الأيوبي– نظرة مؤمن محبّ للإسلام، ولكنها نظرة الخائف المجبر على الدخول فيما دخل فيه الناس لكي لا يكون مصيره القتل، ويؤكد ذلك صورة الرسول الكريم في الأبيات التالية:

لقَد أقُـــومُ مَقَـــامًا لَـــوْ يَـــقُومُ بـــهِ أرَى وأسْـــمعُ مـــا لَوْ يَسْمَعُ الفِيلُ

لظَلَّ يُـــرْعَـــدُ إلاّ أنْ يَـــكونَ لَـــهُ مِـــنَ الرسول بـــإذنِ اللهِ تَنْـــويلُ

حتّـــى وَضَعْتُ يَـــميني لا أنَازِعُهُ في كَفِّ ذي نـــقِماتٍ قِـــيلُهُ القـــيلُ

لَـــذاكَ أهْيَـــبُ عـــنْدي إذ أكلّمُـــه وقِيـــلَ إنَّـــك مسبورٌ ومَـــسؤولُ

من ضَيْغَمٍ من ضِرَاءِ الأسْد مَخْدَرُهُ ببطـــنِ عثَّـــرَ غِيـــلٌ دُونَهُ غِيـــلُ

يَـــغْدو فَيَلحَمُ ضِرْغـــامَيْنِ عيشَهُما لحْمٌ مِـــنَ القَـــوْمِ مَعفورٌ خَرَادِيلُ

إذا يُســـاورُ قِـــرْنًـــا لا يَحِـــلُّ لهُ أن يـــتْرُكَ القِـــرْنَ إلاّ وهوَ مَفلولُ

مِنْـــهُ تَظَلُّ حَميرُ الوَحْشِ ضامِزَةً وَلا تُـــمَشِّي بـــوِاديـــهِ الأراجـــيلُ

وَلا يَـــزَالُ بوَادِيـــهِ أخـــو ثِـــقَةٍ مُـــطرَّحُ البـــزِّ والدِّرْســـانِ مأكولُ

---

[1] الديوان، ص ١١٣. القور: الموضع المرتفع، العساقيل: السراب، شد النهار: ارتفاعه، العيطل: المرأة الطويلة، النصف: المتوسطة في العمر، النكد: جمع نكداء التي لا يعيش لها ولد، رخوة الضبعين: سريعة حركة الزندين، اللبان: الصدر، مدرعها: قميصها، رعابيل: قطع ممزقة.

إنَّ الـــرَّسولَ لَـــنورٌ* يُستضاءُ بهِ وصـــارمٌ مـــن سيـــوفِ اللهِ مَسْلولُ [١]

وإذا ما أبعد القارئ لفظة "نور" في البيت الأخير وأثبت لفظة "سيف" – كما هو في رواية أخرى للقصيدة[٢]، وهي أدلّ على ما أذهب إليه، وأكثر اتساقـًا مع المعنى السياقي للأبيات– فسيجد أنّ جميع هذه الألفاظ والصور التي وصف بها الشاعر الرسول الكريم لا تمتّ بأيّ صلة إلى ما قاله الأيوبي من حب الشاعر لسعاد التي ترمز إلى علاقته بالرسول الكريم. إنّ ما وصف به الشاعر الرسول الكريم يختلف اختلافـًا واضحًا مع ما مدح به القرآن الكريم نبي الرحمة في قوله عز وجل: ﴿وَمَا أَرْسَلْنَاكَ إِلاَّ رَحْمَةً لِلْعَالَمِيْنَ﴾[٣]، وقوله تعالى: ﴿وَإِنَّكَ لَعَلَى خُلُقٍ عَظِيمٍ﴾[٤].

ولا يختلف وصف الصحابة من المهاجرين في قصيدة كعب بن زهير عن وصف الرسول الكريم؛ إذ شبّه الشاعر مشيتهم للحرب بمشية الجمال الضخمة، يقول:

يمْشون مَشْيَ الجِمالِ الزُّهْرِ يَعصِمهم ضَربٌ إذا عَرّدَ السُّودُ التنابيـــلُ

....

لا يَـــقَعُ الطَّعْـــنُ إلاّ فـــي نُـــحُورِهِمُ ما إنْ لهم عنْ حِياضِ المَوْتِ تهليلُ[٥]

وقد قال شرّاح القصيدة عن هذين البيتين: إنّ كعبًا كان يمدح المهاجرين من قريش، ويُعرّض بالأنصار من أهل يثرب لتحاملهم عليه يوم وفوده على النبي عليه السلام، ولا يُلام الشاعر على ذلك لأنّه لم يخبر الأنصار والمهاجرين، ولم يقرأ قوله تعالى: ﴿إِنَّمَا الْمُؤمِنُونَ إِخْوَةٌ فَأَصْلِحُواْ بَيْنَ أَخَوَيْكُمْ وَاتَّقُواْ اللهَ لَعَلَّكُمْ تُرْحَمُونَ﴾[٦]، بل لعله لم يعلم أنّ الرسول الكريم قد آخى بين المهاجرين والأنصار يوم أنْ هاجر إلى المدينة.

ويُخلص من ذلك كلّه إلى أنّ قصيدة "بانت سعاد" بكاء الحياة الضائعة الراحلة البائنة عن الشاعر، فهو لا يأمل في أوبتها إليه، يقول:

أرْجو وآمُـــلُ أنْ يَعْجَلنَ في أبـــدٍ ومـــا لهنَّ طوالَ الـــدهرِ تعجيلُ [٧]

---

* ويروى في الديوان: إنَّ الرسولَ لسيفٌ يُستضاءُ به مهندٌ من سيوف اللهِ مسلولُ

[1] الديوان، ص ١١٤ – ١١٥. مسبور: المُمتَحن، مخدره: عرينه، الغيل: الغيضة الأجمة، يلحم: يطعم لحمًا، الخراديل: القطع الصغيرة، ضامزة: ساكنة لا ترغو ولا تجتر، الأراجيل: الرّجالة، الدرسان: مثنى درس وهو الثوب البالي، المسبور.

[2] انظر: رواية السكري في شرح ديوان كعب بن زهير، ص ٢٣.

[3] الأنبياء: ١٠٧.

[4] القلم: ٤.

[5] الديوان، ص ١١٦. عرّد: جَبُنَ، التنابيل: القصار، التهليل: الهروب.

[6] الحجرات: ١٠.

[7] الديوان، ص ١١١.

لأنّها متبدلة متغيرة تتلوّن كما تتلوّن في أثوابها الغول من جهة، ولأنّ الشاعر خائف من النبي وصحابته الكرام ومن محاولة استرضائهم أو الاعتذار إليهم من جهة أخرى، وهذه محاولة اليائس، الذي لم يتعرّف نبي الرحمة عن قرب، فصوّره بهذا التصوير المخيف الذي يملأ قلب القارئ رعبًا.

ويقف عبد الرشيد الصادق محمودي على الوحدة النفسية في معلقة امرئ القيس في دراسته غربة امرئ القيس، التي لا يمكن – في نظر محمودي– تبيّنها إلا من القبض على الوحدة النفسية للمعلقة، ويشير إلى أنّ موضوع الغربة في شعر امرئ القيس لم يدرسه الباحثون من قبل؛ ولهذا الإغفال أزيَد من سبب؛ ففكرة تغرّب امرئ القيس لم تتبيّن ولم تتحدّد في شعره، كما أنّ البحث في هذا الجانب يقتضي إدراك مقومات الوحدة في شعره، وهو ما لم يتحقق حتى الآن[١].

ولا يُعلم مدى دقة محمودي في زعمه أنّ أحدًا لم يعرض لدراسة موضوع الغربة في شعر امرئ القيس، ولا بد هنا من بيان أمرين: أولهما: عدم وجود أي مسوّغ للربط بين دراسة الغربة في معلقة امرئ القيس ودراسة مقومات الوحدة فيها. وثانيهما: أنّ محمودي لم يكن دقيقـًا حين قرر أنّ دراسة مقومات الوحدة في شعر امرئ القيس لم يعرض لها الباحثون حتى الآن، ويكفي أنْ نذكر دراسة يوسف اليوسف لمعلقة امرئ القيس[٢] دليلا يُفند ما ذهب إليه محمودي.

و يرى محمودي أنّ المقطع الذي يصف امرؤ القيس فيه الليل والذي يبدأ بقوله:

ولَيــلٍ كموْجِ البحْرِ أرخى سُدُولَهُ عليَّ بأنــواع الهمُــوم ليبتلي[٣]

هو من أهم مقاطع المعلقة؛ إذ يتوسط هذا المقطعُ مقطعين ينبضان بالسعادة والحيوية؛ ففي المقطع الذي يتقدّم وصف الليل، الذي يصوّره الشاعر مفعمًا بالهموم، يروي الشاعر أحد انتصاراته الوجدانية، حينما ذكر مغامراته التي دخل فيها إلى خباء الحسناء، التي يطلق عليها "بيضة الخدر"، يقول:

وبَيْضَــةِ خِــدْرٍ لا يُــرامُ خِباؤها تمتَّعتُ مِن لهوٍ بها غَيْرَ مُعْجَلِ

تجــاوزتُ أحراسًا وأهوالَ معشَرٍ عليَّ حِراصٍ لو يُشرّون مقتلي[٤]

---

[1] محمودي، عبد الرشيد الصادق، (١٩٨٤). غربة الملك الضليل، مجلة فصول، مج ٤، ع ٢، ص ١٣٢.

[2] انظر: اليوسف، يوسف، (١٩٧٨). بحوث في المعلقات، دمشق: وزارة الثقافة، ص ١١٩ – ١٩٦.

[3] الديوان، ص ١٨.

[4] المصدر السابق، ص ١٣. يُشرُّون: يُظهرون. وردت في رواية النحاس للديوان يُسرّون، انظر، الديوان، شرح أبي جعفر محمد بن إسماعيل النحاس، ص٢١.

ولا يُنهي الشاعر هذه القصة حتى يُعلن ثباته على حب هذه الحسناء ورضاه بحياة العاشق المتيّم بها، يقول:

تَسَلَّتْ عَمايَـــاتُ الرِّجالِ عن الصِّبَا وليس صِبايَ عن هَواهَا بمُنْسَلِ
ألا رُبَّ خَصْمٍ فيــكِ ألــوَى ردَدْتُه نصيحٍ على تَعْذَالــه غيرِ مؤتَلِ[1]

ولكن من الواضح – كما يرى محمودي– أنّ إيمان الشاعر برسوخ هذا الحب ليس كما يزعم، فما إنْ يبدأ حديثه عن ليل الهموم حتى ينتاب القارئ الشك في ثبات حبه، فكأنّما تمكّن حديث العاذل في آخر الأمر من التسلل إلى نفسه[2].

ولا يتفق الباحث مع محمودي على هذا الرأي لسببين: أولهما: أنّه لم يوضّح ما علاقة انتقال الشاعر من هذه القصة إلى الحديث عن ليل الهموم بعدم ثباته على حبه وتمكّن حديث العاذل من التسلل إلى نفسه، فليس ذلك دليلا على تغيّر الشاعر وتبدّله عن محبوبته، وثانيهما: أنّ التبدّل والتغيّر قد يحدثان من جهة المحبوبة كما هو الحال في معظم قصص الحب في الشعر الجاهلي، بل في الشعر العربي عامّة. ولعل الأبيات التي يصف فيها الشاعر علاقته بفاطمة المتمنّعة، وطبيعة هذه العلاقة – وهي قصة أخرى من قصص الشاعر ومغامرة من مغامراته مع المرأة– تؤكد ما يذهب الباحث إليه، يقول:

أفــاطمَ مهلا بعضَ هــذا التَّــدلُّلِ وإنْ كنتِ قد أزمعتِ صرْمي فأجْملي
وإنْ كنتِ قــد ساءَتْــكِ مني خليقةٌ فَسُلِّــي ثيابِــي مــن ثيابِــك تَنْسُــلِ
أغَــرَّكِ منِّــي أنَّ حُبَّــكِ قــاتِلي وأنَّــكِ مهما تــأمري القلــبَ يــفْعَلِ
ومــا ذَرَفتْ عينَــاك إلا لتقدَحــي بسَهْمَيْكِ فــي أعْشــارِ قــلبٍ مُقَــتَّلِ[3]

أما المقطع الذي يلي مناجاة الشاعر الليل فيتضمن مشهد وصف الحصان الرائع، الذي ينطلق به الشاعر قبل مجيء الصبح، فيمزق السكون القاتل الذي كان في لحظة الليل، ويوقظ الطير في أوكارها ويُخرج الوحش أو "الأوابد" من مكامنها[4]. ويرى محمودي أنّ مجيء وصف الحصان بعد مقطع الليل الجاثم على صدر الشاعر، الذي شدت نجومه إلى صم جندل أو إلى جبل يذبل[5]، ما هو إلا احتفال بانقشاع الليل وهمومه، وبنجاح الشاعر في الانفكاك من أسره بعد

---

[1] الديوان، ص ١٨. الألوى: الشديد الخصومة، المؤتلي: المصرّ.

[2] محمودي، عبد الرشيد الصادق، غربة الملك الضليل، ص ١٣٢ – ١٣٣.

[3] الديوان، ص ١٢ – ١٣.

[4] انظر: المصدر السابق، ص ١٩ – ٢٣.

[5] ذلك قوله:

فيــالك من ليــل كأنَّ نجومَهُ بكل مغار الفتل شُدَّتْ بيذبلِ

أنْ خُيّل إليه أنّ الليل لن ينجلي، وأنّ الصبح لو جاء لن يكون أفضل من الليل، ولكنه استطاع أنْ يُطلق في الطبيعة جواده الذي هو كالجلمود المندفع من علٍ، فيمزق به الحبال الخفية التي كانت تشدُّ الليل إلى الجبال الرواسي، فكان الصبح بما يحمله للشاعر من صيد وافر خلاصه من هذا الليل الجاثم على صدره[١].

وبهذا الفهم لأجزاء المعلقة يؤكد محمودي أنّ ثمة إيقاعًا أو توتّرًا تتعاقب فيه حالات من النشوة والكآبة، من النور والظلمة، ومن الحيوية والخمود "وهو إيقاع يتخلل القصيدة ويُسبغ عليها ذلك البذخ البادي في تعدد الألوان والعواطف"[٢]، وليدلل محمودي على ما يذهب إليه يقدّم مثالا يتضمن مطلع الطللية الباكي يستحضر فيه الشاعر يومًا من أيام السعادة الغابرة: "يوم دارة جلجل"[٣]؛ إذ عقر الشاعر للعذارى مطيته وأطعمهن من لحمها، ولم يقتصر الشاعر على هذه المأدبة فقد كان ذلك اليوم حافلا بالنَّزَق والنزوات، وذلك حينما دخل خدر فتاته عنيزة، ولكن أمانيه في إرخاء زمام البعير وإطلاق سراحه، وفي إزالة المسافة بينه وبين محبوبته ليقتنص منها حاجته من اللذة[٤] لم تلبث أنْ تلاشت وهو ما أوجد في شعره نغمة حزينة فيّاضة بالرقة وخشية الهجر[٥].

وهكذا تستمرّ القصيدة متقلبة في نغماتها حتى نهايتها – في نظر محمودي– بين مواقف وأنغام شتى، ومن هذه الحركة تستمدّ القصيدة وحدتها ويتحدد بناؤهـــا، فليس في القصيدة وحدة سوى أنّـــها جمعت لحظات شتى من حياة الشاعر ونفسه النزّاعة إلى السعادة والإشباع المكتوية – أبدًا– بنار القلق والوحشة[٦].

ولقد تنبّه إيليا الحاوي إلى الصراع الدائر بين لحظة السعادة والحبور ولحظة التعاسة والألم، ممثلة في إقبال الحياة على الشاعر وإدبارها عنه، عند تناول الوقفة الطللية في شعر امرئ القيس بالدرس والتحليل، يقول: "وحديث الشاعر عن الطلل ينطوي على بعدين جوهريين

كأنَّ الثريا عُلّقت في مصامِها بأمراس كتان إلى صُمٍّ جندلِ

انظر: الديوان، ص ١٩. المغار: الشديد الفتل، الأمراس: الحبال.

[1] محمودي، عبد الرشيد الصادق، غربة الملك الضليل، ص ١٣٣.

[2] المرجع السابق، ص ١٣٣.

[3] فيما يتعلق بذلك اليوم انظر: الأنباري، أبو بكر محمد بن القاسم (ت ٣٢٨ هـ)، شرح القصائد السبع الطوال، تح: عبد السلام محمد هارون، (١٩٦٩). ط٢، القاهرة: دار المعارف، ص ١٣– ١٥.

[4] يقول امرؤ القيس:

فقلتُ لها سيري وأرخي زمامَه ولا تُبعديني من جَناكِ المعلّلِ

انظر: الديوان، ص ١٢.

[5] انظر أبيات الشاعر المذكورة أعلاه في الصفحة السابقة التي يصف فيها علاقته بفاطمة.

[6] محمودي، عبد الرشيد الصادق، غربة الملك الضليل، ص ١٣٣.

تتفرع منهما الأبعاد الأخرى: البعد الأول هو رغبته في الحياة وحبه لمتعها، ورغبته في الاستقرار بين أحضانها...، والبعد الثاني يتولّد من شعوره بهروب الأشياء [منه] وإدبارها السريع أمامه وحركة التغيّر في الأشخاص والأحداث... ففي البعد الثاني تجتمع عوامل الانقراض والهرم والزوال: العوامل التي تحوّل معنى الحياة وروضها إلى طلل مقفر موحش وتجعله موطن غربة وخراب"[١].

ولكن محمودي يرى أنّ ما يسميه الحاوي النزاع بين البعدين الجوهريين لا يقتصر على الوقفة الطللية، بل يمتدّ إلى القصيدة بأسرها ويحدّد بناءها، فليس يمكن لأحد أنْ يقدّر معلقة امرئ القيس حقّ قدرها إذا غاب عنه أنّها تلك القصيدة التي يتغنّى الشاعر فيها بأفراح الصبا وملذاته من ناحية، ويصوّر فيها بطش السيل بالشجر وجذوع النخل والبيوت والسباع والوحش وغيره من ناحية ثانية[٢].

ويقود القارئ هذا إلى أنّ محمودي لا يعدّ معلقة امرئ القيس ألمًا محضًا أو حزنًا مقيمًا، فيغلّب بذلك أحد طرفي النزاع على الآخر؛ ذلك أنّ امرأ القيس لم يعرف السعادة الخالصة بمعزل عن أسباب فنائها، ولكنه كما يبدو في المعلقة لم يكن زاهدًا في الحياة متشائمًا، لأنّه – في نظر محمودي– لم يتعلم من تجاربه ولم يستخلص منها نتيجة أو حكمًا قاطعًا، وهو ما جعله يتشبّث بالمتع مع إدبارها عنه وينتشي بألوان الطبيعة الزاهية وبصورها المتنوعة مع تبدّدها من حوله، إضافة إلى أنّه قد وجد شاعريته بالتغنّي بما في هذه الحياة من تقلّب وتبدّل؛ ممّا يمنح الباحث حَقّ القول: إنّ محمودي لم يجانب الصواب حين رأى أنّ هذا التقلّب بين الإقبال على الحياة والخوف منها يجسّم رغبة الشاعر في أنْ يجد في الطبيعة ما يُشبع حرمانه الوجداني بسبب انفصاله عن حياة الأسرة، كما يجسّم سوء مقامه في حياته الجديدة ونبو عالم اللهو والمجون به لعجزه عن الإفلات من قبضة ماضيه ومن ولائه العميق لأبيه[٣].

ويدرس قصيّ الحسين معلقة امرئ القيس باحثـًا عن الوحدة النفسية في الفصل الرابع المعنون بـ"الكون النفسي عند امرئ القيس" من كتابه "العمارة الفنية في شعر امرئ القيس"، وهو يرى أنّ وراء الموقف التفجعيّ في الوقفة الطللية مخزونًا نفسيًا عميق الأبعاد فقد نفذت العوامل الخارجية إلى ذاته، وأسهمت في هدمها من الداخل، وقوّضت عمود حياته العاطفية ممثلا في وصال الأنثى، ولم تغادره تلك العوامل إلا بعد أنْ زعزعت بنيانه النفسي، مما جعله يبدو من

---

[1] الحاوي، إيليا، (١٩٨١). امرؤ القيس شاعر المرأة والطبيعة، ط٢، بيروت: دار الثقافة، ص ٧٣.

[2] محمودي، عبد الرشيد الصادق، غربة الملك الضليل، ص ١٣٣ – ١٣٤.

[3] المرجع السابق، ص ١٣٤.

تلك الوقفة إنسانًا متوتّرًا متفجّعًا يعيش أحلك لحظاته سوداوية، ويكابر على الرغم من سقوطه وهزيمته، ووراء هذا العناد والمكابرة كانت نفسه تضج بعوالم شتى من الهموم لم يستطع حجبها، فأفصح عنها معبّرًا عمّا يعتمل في نفسه ووجدانه منها، وقد تجلى ذلك الإفصاح في وصف الليل[١]؛ إذ عبّر الشاعر بمناجته الليل عن خبايا نفسه الممزقة المترعة بالهموم[٢].

ويرى الحسين أنّ خروج الشاعر على صهوة جواده ومحاولته تقييد الأوابد وتحطيم حواجز الحزن المقيم في أعماق نفسه، هي محاولة لا ينبغي أنْ تنطلي على القارئ الحصيف القادر على تبيّن حزن الشاعر وأساه، فهو لا يزال حبيس أزمته النفسية ورهين سوداويته الداخلية، ولعل وصف الصيد – بما يحمل من تماهي الشاعر مع الجواد المقيد للأوابد القانص بقر الوحش– يؤكد أنّ الشاعر يعيش لحظة الأسر والقهر، مما يدل على أنّ الشاعر ما زال يعيش لحظة التمزق الداخلي الذي يعاني منه[٣].

ويحاول الحسين أنْ يُوضّح للقارئ دلالات الأسر والقهر في أبيات لوحة الصيد ووصف الحصان، فيذهب إلى أنّ تصريح الشاعر "بالانجراد على فرسه يُخفي قيدًا نفسيًا يحاول تعميتنا عن رؤيته. أما تصوير الطير وهي "في وكناتها"، فهو تعبير نفسي وافاه من راقة النفس العليا التي تحتبس فيها هموم الشاعر وأنواؤه الداخلية"[٤]. كما يرى الحسين في تعبير "قيد الأوابد" مشابهة لواقع حال الشاعر مع الليل، الذي دهمه بمختلف الهموم والأوجاع النفسية التي ظلّ أسيرها، وأما تصوير فرسه وإبراز حريته في الأخذ بزمام المبادرة كما يشاء، فهو إسقاط نفسي مقلوب يكشف عن صورة الشاعر المقيّد العاجز عن الأخذ بزمام المبادرة، وقد أكّد ذلك تماهي الشاعر مع فرسه[٥]؛ إذ وصف هذا الفرس بأنّه فرس ضامر هزيل مما يكشف عن هزال صاحبه امرئ القيس، غير أنّ هذا الفرس مع ضعفه وهزاله له جَيَشانٌ داخلي مرعب، كجيشان الشاعر وحميه، الذي يغلي في صدره كما تغلي المرجل[٦].

---

[1] انظر: الديوان، ص ١٨ – ١٩.

[2] الحسين، قصي، (د. ت). العمارة الفنية في شعر امرئ القيس، دراسة تحليلية تركيبية للشعر الجاهلي، طرابلس: منشورات المكتبة الحديثة، ص ٥٧ – ٥٨.

[3] المرجع السابق، ص ٥٨ – ٥٩.

[4] المرجع السابق، ص ٥٩.

[5] يقوا امرؤ القيس:

على العَقْبِ جَيَّــاشٌ كــأنَّ اهتزامَه إذا جــاشَ فيه حَمْيُهُ غَلْيُ مِرْجَلِ

انظر: الديوان، ص ٢٠. العقب: جري بعد جري، جيّاش: أي يجيش في جريه كما تجيش القدر على النار، اهتزامه: صوت جوفه عند الجري، الحمي: الغلي، المرجل: القدر.

[6] الحسين، قصي، العمارة الفنية في شعر امرئ القيس، ص ٥٩.

ويتضح من هذا أنّ قصي الحسين قد جانب الصواب في تفسير أبيات امرئ القيس في وصف الحصان، وذلك حين رأى أنّ التصريح بانجراد الشاعر فوق ظهر فرسه يخفي قيدًا نفسيًا دون أنْ يُبيّن للقارئ ماذا يقصد بالانجراد هنا؟ ففي اللغة :الفرس المنجرد: الفرس القصير الشعر، وبذلك توصف العتاق، ويقال: المنجرد: الماضي المنسلخ من الخيل عند السباق[١]. كما أنّ الشاعر في هذا البيت لم يذكر أنّه انجرد على ظهر فرسه ، وهو ما ذهب إليه الحسين. أما امرؤ القيس فيقول:

وقــد أغْتَدِي والطَّيْرُ في وُكُنَاتِهــا بمنجردٍ قَيْــدِ الأوابِــدِ هَيْكَــلِ[٢]

فغاية ما أراده الشاعر أنّه انطلق في رحلة صيد بصحبة فرس كريم الأصل سريع في عدوه، هيكل أي ضخم الجثة أو البنيان.

وكما لم يوضح قصي الحسين القيد النفسي الذي تخفيه كلمة "منجرد" في البيت السابق؛ فإنّه كذلك لم يبيّن ما علاقة تصوير الشاعر الطير وهي في وكناتها بالتعبير النفسي الذي وافاه من راقة النفس العليا على حد تعبيره، فجملة: "والطير في وكناتها" كناية عن التبكير في وقت الخروج للصيد، وهو من الأوقات المحببة للخروج في هذا النوع من الرحلات؛ بل إنّ هذا التعبير يدلّ على همة الشّاعر ونشاطه وتحيّنه أفضل الأوقات لخروجه للصيد، فهو لا يقل نشاطًا عن فرسه الأصيل.

أما قوله في تعبير: "قيد الأوابد": إنّه مشابه "لواقع حاله مع الليل الذي دهمه بمختلف الهموم"، فواضح فساده؛ لأنّ الفرس معادل موضوعي للشاعر القوي الأبي الفاعل بتقييده الأوابد، فهذا التعبير من الوجهة النفسية تعويض عمّا خسره الشاعر في الوقفة الطللية من رحيل المحبوبة وتشتت الأهل والأحبة، كما أنه تعويض عن خسارته في حربه مع بني أسد؛ إذ لم يتمكن من الأخذ بثأر أبيه منهم؛ فالفَرَس في هذا التركيب هو الذي يقيد الأوابد بسرعته وإحاطته بها، ممّا يجعلها تتحيّر في مكانها، فهي كالمقيدة وهو تعبير غاية في البلاغة اشتهر امرؤ القيس به.

وقد جانب قصي الحسين الصواب مرة أخرى حين وجد في وصف امرئ القيس لفرسه بالضمور والهزال تعبيرًا عن ضعف الشاعر وهزاله، ذلك أنّ وصف الفرس بالضمور كما جاء في هذا البيت:

لــه أيْطلا ظَبْــيٍ وسَاقَــا نَعَــامَةٍ وإرخــاءُ سِرْحــانٍ وتَقْريبُ تَتْفُــلِ[٣]

---

[1] انظر: الديوان، ص ١٩ من الحاشية.

[2] المصدر السابق، ص ١٩.

[3] المصدر السابق، ص ٢١. أيطلا ظبي: خاصرتا ظبي، إرخاء سرحان: سير للذئب ليس بالشديد، تتفل: ولد الثعلب.

هو ممّا يستحب من أوصاف الفرس؛ لأنّه علامة من علامات الصحة والقوة التي هي ضد الضعف والهزال والترهّل، ولعل ما يؤكد ذلك تشبيه الشاعر فرسه بالهيكل لضخامته في البيت الذي أشير إليه آنفًا، والهيكل هو بيت النصارى أو المجوس. وقد أراد قصي الحسين أنْ يموّه على القارئ فأضاف إلى لفظة الضمور لفظة الهزال وهي لفظة تنافي الأولى في المعنى؛ إذ تدلّ على الضعف والمرض وهي لم ترد في شعر امرئ القيس ولم يصف بها فرسه أصلا.

ويمضي الحسين في قراءة معلقة امرئ القيس، فيؤكد أنّ الكون الشعري لدى امرئ القيس هو الدليل الذي يقودنا إلى كونه النفسي المشبع بالسكون وبالجموح معًا، ذلك الكون المتناقض الذي يعيش أزمة صراع حادة وخلاقة في آن، فمنذ حادثة "دارة جلجل"[١] – التي كان فيها امرؤ القيس مثقلا بصراعه مع الواقع الاجتماعي– كان الشاعر مشبعًا بالجنوح إلى التغيير، فالسخط على الواقع والجموح عنه إلى عالم سواه متلازمان في نفسه[٢].

ويقف قصي الحسين في معلقة امرئ القيس على خطين فنيين متوازيين، الأول: مثقل بالهموم، والثاني: مضطرب بالحركة، الأول: يمثل قاع النفس، والثاني: يوازي أفقها، وإذا كان الشاعر في الخط الأول يناجي الليل مسقِطًا عليه ما يختزنه قاع نفسه من هموم، فإنّه – في نظر الحسين– يحاول في الخط الثاني نقض هذه اللحظة الثقيلة بلحظة شديدة الحركة؛ إذ يعمد إلى تقمّص فرسه جانحًا به إلى الأفق، وهكذا تتوزع الملامح الفنية لبناء معلقة امرئ القيس بين "سديم القاع وأفق الحركة" على حد تعبير الحسين؛ إذ يتوازن زمن القهر مع زمن المعاناة، وزمن السخط مع زمن الحلم، وضمن حدود هذين الزمنين تُرسم حدود المعلقة[٣].

ويعرض الحسين بين يدي القارئ حدود معلقة امرئ القيس؛ إذ تبدأ بلحظة الوقوف على الطلل البالي الدارس، فهو لدى الشاعر إرهاص بالفجيعة المبرّحة، غير أنّه لا يلبث أنْ يرعوي، فيفيء إلى حالة الاستكانة والهدوء، فيغيب عن الواقع المؤلم المأساوي لينكفئ إلى زمن آخر هو زمن التذكّر: زمن الماضي السعيد المفعم بمغامرات الشاعر الغراميّة مع صويحباته اللاتي شُغفن به حبًّا، ثم ينتقل الشاعر بعد ذلك إلى لحظة زمنية ثقيلة تُخرجه من الذكرى العذبة لتصدمه بالواقع الأليم، المتمثل في صورة الليل الجاثم على صدره كالجمل الثقيل[٤].

---

[1] انظر هذه الحادثة في كتاب شرح القصائد السبع الطوال لابن الأنباري، ص ١٣ – ١٥.

[2] الحسين، قصي، العمارة الفنية في شعر امرئ القيس، ص ٦٠.

[3] المرجع السابق، ص ٦١ – ٦٢.

[4] المرجع السابق، ص ٦٢ – ٦٣.

ولكن امرأ القيس لا يلبث أنْ ينتفض من ليله الطويل – في رأي الحسين– كما ينتفض طائر الفينيق من رماده[١]، فيمتطي صهوة جواده، وينجرد كالسهم يمزق سكون الليل وظلمته الثقيلة الكئيبة بعنفوانه الحاد، الذي يُذيب به جليد الزمن، وفي هذا العنفوان من الدهشة ما فيه من القوة والصلابة، يقول امرؤ القيس واصفـًا فرسه:

مِكَـرٍّ مِفَـرٍّ مُقْبِـلٍ مُـدْبرٍ معًا كجُلْمودِ صَخْرٍ حَطَّهُ السَّيْلُ مِنْ عَـلِ[٢]

ويتضح من تقسيم الحسين لمعلقة امرئ القيس ورسم حدودها أنّ لوحة الليل – بما تحمل من حزن وألم وكآبة تعاني منها نفس الشاعر– هي التي أسهمت في إثارة شهوة الاندفاع في ذات الشاعر في لوحة الفرس، ولكن هذه الشهوة لم تبلغ من الاندفاع والتحطيم والتدمير ما بلغته لحظة السيل في آخر المعلقة؛ إذ يقوم هذا الأخير بتغيير وجه العالم وطمس معالم الأحياء والأماكن، وهذه اللحظة – في نظر الحسين– تحدّ من اندفاع الشاعر وحركته؛ لأنّها تصيبه بالدهشة التي يعقبها الهدوء والسكون[٣].

ووفق هذه النظرة يرى الحسين أنّه إذا كان الشاعر رام في لوحة الحصان أنْ يكون بطلا أسطوريًا يُعيد ترتيب الكون الاجتماعي وفق إرادته ومنظوره، فإنّه حين لم يفلح في ذلك عاد إلى الحلم مذهولا مهزومًا في صورة السيل، يرى انهدام الطبيعة تحققـًا لإرادته وشهوته، ولكن قصي الحسين يعود فيستخلص لنفسه رؤية أخرى للطبيعة المتحللة المنطمسة في لحظة السيل، تختلف مع رؤية الشاعر لها؛ إذ يرى فيها كيف أنّ الواقع الاجتماعي قد دحر الشاعر مع السيل والأطم* والبعاع والأشجار والغثاء والسباع والعصم* إلى عمق القاع في صورة الإنسان المنكوص المرعوي المنفعل بالأشياء وليس الفاعل فيها[٤].

ولا يتفق الباحث مع الحسين في أنّ الشاعر قد هُزم في لوحة الحصان كما هُزم في لوحة السيل ودُحر وجُرف مع ما جرفه السيل في أثناء جريانه؛ لأنّه يجد في هاتين اللوحتين خلاص الشاعر من قهره، الذي مارسه عليه المجتمع والطبيعة في لوحة الطلل والليل معًا، ولعل رغبة الشاعر الملحة في إعادة صياغة العالم من جديد هي التي دفعته إلى إبداع لوحة السيل على هذا

---

[1] طائر الفينيق: رمز أسطوري كنعاني يوصف بأنه ذو جمال ساحر لا يُضارع، ويقال: إن طوله وطول عمره خارقان. ويُعتقد بأنه قادر بعد ترمّده على الانبعاث من آخر جـذوة نـار في رماده، ويعود أفتى ممّا كان. انظر، خليل، خليل أحمد، معجم المصطلحات الأسطورية، ص ١٠٨.

[2] الديوان، ص ١٩.

[3] الحسين، قصي، العمارة الفنية في شعر امرئ القيس، ص ٦٥ – ٦٦.

* الأطم: البيوت.

* العصم: الأعصم من الظباء والوعول: ما في ذراعيه أو في أحدهما بياض وسائره أسود أو أحمر.

[4] الحسين، قصي، العمارة الفنية في شعر امرئ القيس، ص ٦٨.

النحو من الحيوية والحركة، وهو ما سيتضح عند عرض دراسة يوسف اليوسف للمعلقة نفسها في الصفحات التالية من هذا البحث.

ينطلق يوسف اليوسف في تفسير معلقة امرئ القيس من نظرة مفادها: أنّ القصيدة الجاهلية عامة والمعلقة خاصة "تنطوي على كمونات نفسية شديدة الخفاء على النظرة الأفقية المسطحة، ولا يمكن لهذه المخبوءات أنْ تستسلم... إلا أمام العقل التحليلي أي النظرة العمودية الغارزة للغة غرزًا"[١]. وتقوم نظرة اليوسف في المعلقات على مبدأ يقول بتأسس الفنيّ على النفساني، فالخيال التصويري "ليس سوى العربة الحاملة للانفعالات"[٢]، وهذا يعني أنّ الفن ما هو إلا توظيف المخيلة لخدمة الحاجات الداخلية التي تفرزها شروط خارجية، فالفن بهذا المعنى دائرة مفرغة تبدأ من الخارج وتنتهي عنده.

وفي ضوء هذه النظرة إلى المعلقات يقسم يوسف اليوسف معلقة امرئ القيس قسمين مترابطين ترابطًا عضويًا، أولهما: يحمل السلوك المضاد أو المواجه، وثانيهما: يحمل السلوك الناكص على عقبيه، والمرعوي عن نزوعه نحو النقض أو الاستنكاف، وانطلاقــًا من هذا الفهم يقرأ اليوسف معلقة امرئ القيس ويفسرها باسطًا "محتوياتها التحتانية" بسطًا يكشف به عن وحدة المعلقة النفسية، التي هي من أهم أغراض التحليل الفني – في نظره– ذلك أنّ العلاقات المؤلّفة لأعماق المعلقة هي العلاقات عينها المؤلّفة لوحدتها العضوية المتراصّة[٣].

ويرى اليوسف أنّ "النزوع نحو العودة بالأيروس[٤] عبر العشق أساسي في شعر امرئ القيس، بل هو أهم محور من محاور ذلك الشعر"[٥]، فالمضمون التحتاني لمعلقة هذا الشاعر هو الاستنكاف الذي أبداه الإنسان منذ الأيام الأولى لنشوء القهر واضطهاد الحرية، إضافة إلى أنّ هذه القصيدة هي أعظم احتجاج على الحَظر قدّمه الشاعر الجاهلي قاطبة[٦].

ولكي يتسنى لليوسف ربط المعلقة بالأدب المقاوم كان عليه أنْ يربطها بالتغييرات التاريخية العميقة، التي كانت قد ترسخت في المرحلة الجاهلية أو في مراحل سابقة عليها، والتي كانت تنحو نحو تأسيس أخلاق جماعية من شأنها السيطرة على الغرائز البشرية، ولقد وجدت هذه

---

[1] اليوسف، يوسف، بحوث في المعلقات، ص ٧ – ٨.

[2] المرجع السابق، ص ١٠.

[3] المرجع السابق، ص ١١٩ – ١٢٠.

[4] إله الحب في الأساطير اليونانية ويرمز به إلى الحب الشهواني. انظر، إمام، عبد الفتاح إمام، (١٩٩٥). معجم ديانات وأساطير العالم، القاهرة: مكتبة مدبولي، مج١، ص ٣٥٣. وانظر أيضًا حرب، طلال، معجم الأساطير والخرافات في المعتقدات القديمة، ص ٢٨.

[5] اليوسف، يوسف، بحوث في المعلقات، ص ١٢٠.

[6] المرجع السابق، ص ١٢٠ – ١٢١.

الاتجهات القمعية الصارمة في مدونة لقمان أشدَّ التعبيرات قوة لتوضح عن طريقها ميلها نحو إنشاء عالم قسري رادع للغرائز، ونحو تطبيع الأفراد وإرغامهم على قبول عملية الضم الهادفة إلى إيجاد جماعة متجانسة ملتزمة بمنظومة أخلاقية صارمة تقف حجر عثرة في وجه أي تلبية لحاجات الفرد وغرائزه، ممّا أوجد حسًا بالألم لدى الفرد ناجمًا عن التأجيل المستمر للارتواء بسبب الرضوخ لمبدأ الانصياع للمجتمع وقيمه[١].

ويبدأ اليوسف في تفسير معلقة امرئ القيس من حيث ابتدأ الشاعر، حين وقف على الأطلال وشرع في البكاء بسبب ذكرى رحيل الماضي، الذي يرتبط به الإنسان باستمرار، وإذا كان الماضي ميتًا والحاضر كما يبدو في المطلع الطللي ميتــًا أيضًا؛ فإنّ الوقفة الطللية لمعلقة امرئ القيس لا يمكن أنْ تكون صورةً لتجادل الموت والحياة، بل هي تأكيد لصورة الموت على قطاعها الأسفل في بنيانها النفسي[٢].

ويرى اليوسف أنّ قحل الطبيعة وقهر المجتمع يتعاضدان في إحلال لحظة الموت، فالقحط والقحل يقتلان الطبيعة وخصوبة الأرض، في حين أنّ القهر والحظر يقتلان الإنسان. والشاعر إذ يبدأ أزمته من الوقفة الطللية إنّما يتخذ من الموضوعات الخارجية والواقعية الأكثر تأثيرًا في معاصريه قاعدة لانطلاقته في فضاء الشعر، فهو بهذا المعنى ينطلق من الموضوعات الأكثر شمولية ليتجه بعد ذلك إلى ما هو خصوصي[٣].

وينتقل اليوسف إلى تفسير لوحة جديدة من المعلقة مترابطة مع الوقفة الطللية ترابطًا "التغاميًا"، تتمثل في سلسلة المغامرات، التي هي ضرب من افتضاض الذكرى المؤلمة، التي بكى من أجلها الشاعر في البيت الأول، فهي – بهذا المعنى– الماضي الميّت، ولكنه الحي والسعيد في ذاكرة الشاعر، وهو – في نظر اليوسف– جزء لا يتجزّأ من الحاضر الميت المندثر واستمرار له، ويأتي إحياء هذا الماضي ردًا طبيعيًا على الموت، كما أنّ الدموع في لوحة الطلل ما هي إلا بديل عن افتقار الشاعر إلى المطر، وسيستعاض عنها في لوحة الطوفان في آخر المعلقة بالسيول الوفيرة الجارفة تعويضًا عن القحل والموت في الوقفة الطللية الراهنة[٤].

إنّ معلقة امرئ القيس – وفق هذه النظرة– تخرج عن الوقفة الطللية التي هي لحظة قهر وموت حتى تستدعي مثيلاتها من لحظات الإحباط الخاصة بالشاعر وحده، وبذلك فإنّ القصيدة لا

---

[1] اليوسف، يوسف، بحوث في المعلقات، ص ١٢١.

[2] المرجع السابق، ص ١٢٣ – ١٢٤.

[3] المرجع السابق، ص ١٢٦.

[4] المرجع السابق، ص ١٢٦.

تغادر الطللية إلا ظاهريًا؛ إذ تبقى وتيرة الأشكال الفنية مثبتة فيها، بل وتنبثق عنها حتى البيت الأخير، ولعل حرف الكاف – كما يرى اليوسف– في البيت التالي:

كدأبِــكَ من أمِّ الحُوَيْــرثِ قَبْــلَها وجَــارتِــها أمِّ الرَّبَــاب بمأسَلِ[١]

هو دليل على أنّ امرأ القيس لا يعرض في القصص المتضمنة في لوحة الأطلال سوى سلسلة من الإحباطات والإخفاقات، التي مُني الشاعر بها والتي تُظهر مدى الكبح الذي يمارسه المجتمع على الأفراد في العصر الجاهلي[٢].

ويحدد اليوسف غرضين أساسيين لسلسلة مغامرات العشق المُضَمّنة في الطللية، الأول: غرض نفسي، والثاني: فلسفي، أمّا الغرض النفسي فيتلخص في رغبة الشاعر في توكيد الذات والرد على القهر، ويؤكّد ذلك عودته إلى البكاء في البيت الثامن من المعلقة، يقول:

فَفَــاضَتْ دموعُ العينِ منّي صَبابةً على النَّحْرِ حتَّى بَــلَّ دَمعي مِحْمَلي[٣]

وهو ما يبرهن على أنّ الشاعر لم يغادر الوقفة الطللية أصلا، ففي سلسلة مغامرات العشق الدّارسة التي استدعتها اللحظة الطللية الموحية بالاندثار– تحاول ذاكرة امرئ القيس أنْ تكبح جماح الزمن كما لو كانت لذة ذات طابع ماضٍ، إلا أنّ هذه الذكريات بقدر ما تحمل من اللذة، فإنّها تحمل من الشقاء والتعاسة لاستحالة معانقة اللذائذ المنصرمة من جديد[٤].

أمّا الغرض الفلسفي من هذه المغامرات فيتلخص في نقض مجتمع قاهر ينظّم الجنس؛ إذ يجعله وسيلة لغاية تسمو عليه فيحرفه بذلك عن جوهره الأصيل، الذي يتضمن كونه غاية في ذاته، وينظر اليوسف إلى حادثة "دارة جلجل" – التي أشار إليها الشاعر في المعلقة[٥]– على أنّها استقطاب للدوافع الخفية التي قيلت من أجلها هذه القصيدة، فهي بؤرة تنبجس منها إفرازات الشاعر كافة، وهذا يعني أن الأشكال والعناصر المكوِّنة للقسم الأول من المعلقة لا تعدو كونها تنويعات على "دارة جلجل"، أو تجليات متفاوتة ومتباينة لها[٦].

وإذا كان موضوع "دارة جلجل" موضوعاً لذيًّا لا يتناسب مع الموضوعات المتألّمة والباكية في القسم الأول من هذه القصيدة، فهي – في نظر اليوسف– لا تختلف في دلالتها العميقة عن تلك الموضوعات؛ إذ إنّ ما يُكيّفها مع مناخ الرقعة المبسوطة في هذا القسم، هو أنّ الشاعر لا

---

[1] الديوان، ص ٩. وفي الديوان كدينك من أم الحويرث ....

[2] اليوسف، يوسف، بحوث في المعلقات، ص ١٢٧ – ١٢٨.

[3] الديوان، ص ٩. المحمل: سير يحمل به السيف.

[4] اليوسف، يوسف، بحوث في المعلقات، ص ١٣٢.

[5] انظر: الديوان، ص ١٠ – ١٢.

[6] اليوسف، يوسف، بحوث في المعلقات، ص ١٣٣.

يستدعيها في الزمن الراهن بوصفها لذة، وإنّما بوصفها قهرًا من جهة وتعويضًا عن إحباط حاضر أو ماثل من جهة ثانية، وهي قهر لأنّها تفتقر إلى الديمومة؛ ذلك أنّ اللذة مطلب لإشباع لا ينقطع، وهكذا فإنّ ما كان لذيًّا يغدو مؤلمًا حين يكفّ عن استمراريته مع ضرورة حضوره والحاجة الماسة إليه[١].

ولا تختلف حادثة "بيضة الخدر" – في رأي اليوسف– عن حادثة "دارة جلجل"؛ إذ إنّ وصف امرئ القيس محاولة الوصول إلى خباء "بيضة الخدر" واختراقه الحراسة المشددة المضروبة حول هذا الخباء، ما هو إلا ضرب من نقض مبدأ الواقع، ذلك أنّ خرقه الحراسة المشددة هو خرق للمجتمع وقوانينه القامعة للفرد، فخرق الحراسة يمثل انتصار "الأنا" المقهورة وتوكيدها إزاء قوى الحيف النازل بها[٢]. وهو نفسه ما ذهب إليه فرويد حين قرر أنّ حرية الفرد في ممارسة ما تهبه له الطبيعة مقيدة بما ابتدعه الإنسان من قوانين وأعراف تمثل جوهر الحضارة، وتُعين الأفراد على العيش المشترك المنظم عوضًا من العيش البدائي المشاع، الذي تَعِدُ به الطبيعة[٣].

إنّ امرأ القيس – في تصور اليوسف– هو النقيض المواجه لمدونة لقمان، فسلوكه يرفض هذه المدونة الحقوقية بل يمزقها؛ إذ إنّ ذاته – هنا– تحاول أنْ تدمر كوابحها مثلما تحاول هذه الكوابح أنْ تُدجّن الذات، وهذا يعني "أنّ الروح يتشبث بما هو ابتدائي فيه وبما هو سابق على كل تجربة"[٤] إنسانية. ويفهم القارئ من ذلك أنّ اليوسف ينظر إلى تجربة امرئ القيس – ممثلة في الأحداث المتلاحقة، التي تحمل في داخلها موقفًا احتجاجيًا– على أنّها تعبير عن الإيروس بوصفه غاية في ذاته وليس وسيلة لغاية ثانوية تسمو عليه، ولكي يؤكد اليوسف هذا المعنى، يتمثل بهذا البيت لامرئ القيس:

إذا ما بكَى من خلْفِها انـــحرفَت له بشِـــقٍّ وشِـــقٌّ عندنـــا لم يُحوَّلِ[٥]

وبهذا البيت أيضًا:

فمثْلكِ حُبْلَـــى قد طرقتُ ومرضِعًا فألهيتُـــها عن ذي تمائِـــمَ مُغْيِلِ[٦]

---

[1] اليوسف، يوسف، بحوث في المعلقات، ص ١٣٣ – ١٣٤.

[2] المرجع السابق، ص١٣٦.

[3] فرويد، سيجموند، مستقبل وهم، ص ٢٢.

[4] اليوسف، يوسف، بحوث في المعلقات، ص١٣٧.

[5] انظر: الديوان، ص ١٢.

وفي رواية: إذا ما بكى من خلفها انصرفتْ لهُ بشقٍّ وتـــحتي شـــقُّها لـــم يُـــحوّل.

انظر، النحاس، أبا جعفر محمد بن إسماعيل. شرح ديوان امرئ القيس، ص١٩.

[6] الديوان، ص ١٢.

فلا شيء يستحق الأولوية في هذين المثالين قبل العشق؛ إذ هو غاية مطلوبة في ذاتها عند امرئ القيس[١].

وينتهي اليوسف من ذلك كله إلى أنّ مجون امرئ القيس لا يعدو كونه محاولة لاواعية يقوم بها الشاعر لتحقيق مطلبين متعارضين: الأول: توكيد ما يعانيه الشاعر من القمع الاجتماعي والكبح الجنسي، مما يوثق ارتباط هذه الأحداث أو قصص العشق باللحظة الكلية للمعلقة، والثاني: توكيد الذات بالتبجّح وتحقيق الرغبة، ويأتي هذا التوكيد ردًّا على القسر الاجتماعي بل محاولة للتنكّر لوجوده. وعليه فقد جاء سلوك امرئ القيس مزدوجًا ومتناقضًا، فهو يؤكد معاناة ناجمة عن الإرغام والقسر، ثم لا يلبث أنْ ينفيها في الوقت نفسه بذكر هذه القصص الماجنة[٢].

ويمضي اليوسف فيفسر لوحة الليل وهي عودة إلى ما كان عليه من حال مقهورة في المطلع الطللي، وبذلك يمكن القول: إنّ المعلقة هي تناوب لحظات الانقهار ولحظات توكيد الذات، وهو ما يرفع من قيمة المعلقة، كما يرى اليوسف، بين القصائد الجاهلية[٣]. ويقف اليوسف عند عبارة "كموج البحر" التي شبه بها الشاعر الليل في البيت الأول من هذه اللوحة النفسية الرائعة، فيرى أنّ هذه العبارة تنبش شعور امرئ القيس بالاجتياح الذي تمارسه الحياة على الشاعر، ذلك أنّ الليل لم يكن ليبتليه بالهموم حسبُ، وإنّما هو الصورة الخارجية لحسّ الهمّ القابع في داخله، وقد قام الخيال التصويري بإنشاء شكل الليل وفقــًا للحالة التي يقاسيها الشاعر في أعماقه، كما يُقيم الشاعر في عبارة "أرخى سدوله" – ذات اللون القاتم– منغلقــًا خارجيًا يُحيق به، وهو مسحوب من المنغلق الداخلي الذي يحاصر نفس الشاعر ووجدانه، ولا يلبث حسّ الاجتياح هذا أنْ يتحول إلى اكتساح في البيت التالي له[٤]؛ إذ يصور الشاعر ثقل الليل بألفاظ تجسيمية مادية لها القدرة على تحويل الحس الداخلي إلى مجسدات ذات قدرة على ممارسة السحق، ويتمثل ذلك في قوله: "تمطى بجوزه"، "أردف أعجازًا"، "ناء بكلكل"[٥].

إنّ اليوسف يفهم الليل بوصفه رمزًا للهموم المزمنة في شعر امرئ القيس، وكذلك هو رمز لظلمة الواقع ولحالة الحصار المنغلق على الشاعر، الذي يشبه في جوهره الموت، فكل ما في

---

[1] اليوسف، يوسف، بحوث في المعلقات، ص ١٣٨.

[2] المرجع السابق، ص ١٤٠ – ١٤١.

[3] المرجع السابق، ص ١٤١.

[4] يقول امرؤ القيس:

فقلتُ له لمَّا تمطَّى بجوزهِ وأرْدَفَ أعْجَازًا ونــاءَ بكَلكَلِ

انظر: الديوان، ص ١٨. جوزه: وسطه.

[5] اليوسف، يوسف، بحوث في المعلقات، ص ١٥٥ – ١٥٦.

لوحة الليل من عناصر تصويرية يبدو وكأنّه يريد تثبيت الشاعر في القبر، وقد جاءت هذه اللوحة – في نظر اليوسف– ليست امتدادًا لخط القهر الساحق حسبُ، وإنّما نتيجة للتراكمات القاهرة أيضًا، ولذا فإنّها لا تكتفي بإحالتنا على المطلع الطللي من جديد، بل هي "تطوّرٌ حلزوني" صاعد لذلك المطلع نفسه، فإذا كان القهر مجسّدًا في الطلل وحده، فإنّه في صورة الليل صار عامًّا ومجردًا، وإنْ كان ظاهر الموقف يوحي بأنّ الليل هو مصدر القهر، فإنّه في جوهره ليس سوى رمز نفسي لاشعوري؛ وهو ما يجعل الكون كله يصبح عند هذه اللوحة طللا، ولم يعد القهر حكرًا على منزل دارس مدمَّر[١].

وبانتهاء حديث الشاعر عن الليل ينتهي القسم الأول من المعلقة –كما حدده اليوسف– ليبدأ القسم الثاني منها بفخر الشاعر بذاته، وإذا كان اليوسف قد وقف على لحظات القسم الأول ووجد أنّها تتلخص في كونها تناوبًا بين لحظات القهر ولحظات الرد عليه بشكل متواتر، فإنّه يرى في القسم الثاني هيمنة فكرة رد الفعل على القسر والكبح بتوكيد الذات توكيدًا صريحًا أو ضمنيًا[٢].

ويبدأ توكيد الذات في القسم الثاني من المعلقة منذ البيت الأول المتمثل في قول امرئ القيس:

وقربــةِ أقوامٍ جعلتُ عِصَــامَهــا عَلى كــاهلٍ مِنِّي ذلولٍ مُرَحَّــلِ[٣]

إذ لا يؤكد فيه الشاعر ذاته أمام لوحة الليل وحده، بل يعوض عن هزيمته إزاء كل ما احتواه القسم الأول من وقائع القسر وآنية اللذة وابتسارها، فقد فخر بتحمله الحقوق ونوائب الأقوام من قرى الأضياف ونجدة الملهوف وغير ذلك، واستعار حمل القربة لحمل الحقوق[٤].

أما تصوير الشاعر للحصان فإنّه – في قراءة اليوسف– يشفّ عن الليبيدو النرجسي في اتجاهه نحو أشياء موضوعية يُمحور حولها تعظيمه الذات بتعظيمها، وهذا يعني أنّ تعظيم الحصان ما هو إلا حيلة فنية لتعظيم "الأنا" بتعظيم الآخر الخارجي، وهذا يُفضي إلى القول: إنّ الذات في هذه اللوحة تأخذ وضعًا خارجيًا دون أن تستحيل إلى موضوع له السمات الموضوعية كافة؛ إذ هي تظلّ ذاتــًا على الرغم من تموضعها في الخارج، وبذلك فإنّ الليبيدو النرجسي في لحظة الحصان لا يصل إلى الذات – وهو غرضه النهائي– إلا عبر موضوع خارجي يحمل السمات الماهوية للذات، لأنّه ذو علاقة وثيقة بها وذو قدرات هائلة على توطيدها، ولكن هذا لا يؤدي إلى أنّ لوحة الحصان تحرف النزوع اللذيّ عن نزعته الشبقية، دون أنْ يفقد خصوصيته

---

[1] اليوسف، يوسف، بحوث في المعلقات، ص ١٥٦.

[2] المرجع السابق، ص ١٥٨ – ١٥٩.

[3] الديوان، ص ٣٧٢. عصامها: حبلها الذي يُجعل فيها ليحمل، مرحّل: الذي تعوّد الرحلة.

[4] اليوسف، يوسف، بحوث في المعلقات، ص ١٦٠ – ١٦١.

اللذيّة بتوجيهه إلى موضوع آخر يتّسم بكونه لذيًّا وغير مقموع، مع أنّ لذيّته ليست من النمط الشبقي. ومع الحركة التي يزخر بها وصف الحصان، فإنّه لا يعدم ألفاظًا ذات إيحاءات جنسية من مثل: "غلي مرجل، فرْجه، مداك عروس، عصارة حنّاء، الوليد، مِرْجَل، مُرَجَّل، درير"[١]، إضافة إلى صورة الشَعَر الضافي وخاصرتي الظبي وساقي النعامة[٢].

ويصل اليوسف بعد هذا التحليل المسهب للوحة الحصان إلى أنّ الحصان في معلقة امرئ القيس في حركته وحيويّته وقدرته على السيطرة على الأشياء هو استطالة امرئ القيس نفسه إلى الخارج؛ إذ هو الشاعر وقد أصبح مهيمنًا على الموضوعات الخارجية عوضًا من هيمنتها عليه، فموضوع الحصان ما هو إلا وسيلة لالتفاف الشاعر حول ذاته، وهو ما يجعل حب الموضوع سبيلا إلى حب الذات[٣].

إنّ معلقة امرئ القيس – في نظر اليوسف– عند لوحة الحصان تحقق نقلة نوعية تقلب الموقف رأسًا على عقب؛ إذ هي تنتقل من الشيء إلى نقيضه، أو من الدفاع إلى الهجوم، ففي حين تبدأ المعلقة بلفظة "قفا" الحاملة لدلالة السكون والثبات، وفي حين نجد لوحة الطلل تُظهر الجفاف وسكون الطلل، كما تُقدمُ الماضي والحاضر – بما في ذلك من سلسلة مغامرات الشاعر الغرامية– موتــًا لا حياة فيه، فإنّ لوحة الحصان تنتقل إلى الحال المغايرة؛ إذ كل شيء فيها يتمتع بالحركة[٤].

ولا تختلف لوحة الصيد – في قراءة اليوسف– عن لوحة الحصان، فالحركة الدائرية للعذارى –وهن يدرن حول "الصنم دوار"، وعليهن الملاء المذيل– هي ذاتها حركة "قيد الأوابد" الدائرية في لوحة وصف الحصان، مما يكشف رغبة امرئ القيس في الهيمنة على الواقع الموضوعي الذي يهيمن عليه، وإذا كانت عناصر الجنس لا تغيب عن لوحة الحصان، فإنّها لا تغيب – أيضًا– عن لوحة الصيد، فقد بدأ الشاعر هذه اللوحة وكأنّه يطارد فتيات عذارى وليس بقرًا وحشيًا[٥]، عدا عن أنّ الصيد – في حد ذاته– إشباع لذة أو شكل من أشكال ذلك الإشباع، كما أنّ امرأ القيس يسبغ عليه صفة جنسية، فهو يمارس الصيد بوصفه لذة تعوّض عن اللذائذ

---

[1] انظر هذه الألفاظ في موضعها من الأبيات التي تصف الحصان من الديوان، ص ١٩ – ٢٣.

[2] اليوسف، يوسف، بحوث في المعلقات، ص ١٦٦ – ١٦٨.

[3] المرجع السابق، ص ١٧٠.

[4] المرجع السابق، ص ١٧٠ – ١٧١.

[5] يقول امرئ القيس:

فَعَــنَّ لنــا سِــرْبٌ كــأنَّ نِعــاجَهُ عَــذارَى دَوارٍ فــي الــمُلاءِ المُذَيَّــلِ

انظر: الديوان، ص ٢٢.

المحظورة، ولكنه في الوقت نفسه يستهدف إشباع نزوعه نحو السيطرة بإخضاع الوجود الطبيعي لإرادته، وتأتي نزعة السيطرة هذه لذة تتحقق بالتوافق مع الواقع بوصفها تعويضًا عن سلسلة الإحباطات التي مارست القهر والقمع على الشاعر في القسم الأول من المعلقة، ثم إثباتًا للـ"الأنا" وتعظيمًا لها، فهي – بهذا المعنى– نوع من سلوك الدفاع، وهو ما جعل هذه اللوحة تزخر بصور الافتراس حتى لكأنّ الصيد عند امرئ القيس هو قيام الإنسان بافتراس طبيعة مفترسة[١].

ويخلص اليوسف إلى أنّ امرأ القيس إذ يوجّه نزعته العدوانية إلى هذا الاتجاه المشروع اجتماعيًا، إنّما يحقق إشباعًا للأيروس من شأنه أنْ يعوض عن إشباعه بالفعل الليبيدي، وهذا يعني – في نظر اليوسف– أنّ من وظائف لحظة الصيد استهلاك النزوع العدواني لدى الشاعر؛ لأنّها توجّه العدوانية أو الرغبة في القتل الناجمة عن الإحباط في اتجاهات غير مدمِّرة اجتماعيًا، وهو ما قاد اليوسف إلى القول: إنّ امرأ القيس إذ يستبق لوحة الصيد بلوحة الحصان إنّما يستبق الفعل بتهيئة أداته، فالحصان ليس غاية في ذاته حسبُ، ولكنه وسيلة لغاية افتراسية من شأنها أنْ تخفّض توتر الشاعر[٢].

ولا تقف نزعة الافتراس – في تفسير اليوسف– عند تخوم لوحة الصيد، بل هي تمتد لتصل إلى لوحة وصف المطر أو السيل بعد أنْ تتحول هذه النزعة من نزعة افتراس إلى نزعة تدمير، ويرى اليوسف أنّ أشد ما يسترعى الانتباه في هذه اللوحة هو دلالات النور التي يكشف عنها البيتان الأول والثاني في مجموعة كبيرة نسبيًا من المفردات، مثل: "برقًا، وميضه، لمع، يضيء، سناه، مصابيح، السليط، الذبال"[٣]، ويلاحظ اليوسف أنّ لفظة "مصابيح" تأتي مكررة – هنا– بعد أنْ وردت في القسم الأول من المعلقة في البيت التالي:

تُضِيءُ الظَّلامَ بالعِشاءِ كأنَّها مَنَارةُ مُمْسَى راهبٍ متبتِّلِ[٤]

وكأنّ هذه اللفظة تحاول أنْ تثبت وتتولّد منذ هذا البيت، في حين تأتي لفظة "نور البرق" في لحظة المطر تعبيرًا عن حاجة الشاعر الماسة إلى النور، الذي افتقر إليه في لحظة الليل، أما ربط المصابيح التي تمثل النور في اللحظتين بالراهب، فلا يعني سوى إضفاء القداسة على

---

[1] اليوسف، يوسف، بحوث في المعلقات، ص ١٧٤ – ١٧٩.

[2] المرجع السابق، ص ١٧٩.

[3] يقول امرؤ القيس:

أحار تَرَى بَرْقًا كأنَّ وَميضَهُ كلَمْعِ اليَدَيْن في حَبِيٍّ مُكَلَّلِ
يُضيء سَنَاه أو مَصَابيحُ راهِبٍ أهَانَ السَّليطَ في الذُّبالِ المُفتَّلِ

انظر: الديوان، ص ٢٤. الحبيّ: ما حبا من السحاب وهو ما عرض منه وارتفع، ويقال هو المتداني.

[4] المصدر السابق، ص ١٧. منارة ممسى راهب: المنارة التي تضيء في وقت إمساء الراهب.

المرأة في البيت السابق وعلى المطر في اللحظة الراهنة، ويبدو أنّ الحياة كانت تتلخص لدى الجاهليين – في رأي اليوسف– في عنصرين هما المرأة والماء[١].

وإذا كان الحصان في الصورة السابقة أداة للسيطرة على الأشياء والهيمنة عليها، فإنّ المطر في صورة السيل – وفق تفسير اليوسف– يسيطر على الموضوعات ليخنقها ويهيمن عليها، كما أنّه يحمل دلالات جنسية تبعث على اللذة، حينما يُلقح "صحراء الغبيط" بكثرة مائه[٢]، فهو يشبه نزول التاجر اليماني الجالب للثياب الزاهية الباعثة على الفرح والحبور، وهو قوة عاتية أطلقها الشاعر – في هذه اللحظة– من عقالها لتشبع شيئًا من رغباته أو لتمتص توتّره الداخلي، إنّه يكبّ الأشجار الضخمة الملتفة على رؤوسها، أما في القنان فقد أرغم الوعول على الهبوط من كل منزل، وحطّم في تيماء جذوع النخل، وهدّم كل قصر فيها إلا ما كان مشيدًا بصم الصخور، وذلّ له جبل أبان، فكأنّه شيخ يتدثر بكساء وينوء تحت عبء السنين، أمّا ذرى رأس المجيمر فهي مطوقة بالسيل وغثائه؛ إذ لم يبقَ شيء بارز منها سوى نتوءاتها، التي غدت أشبه بفلكة المغزل، وبعد أنْ أغرق السيل السباع، فباتت كالبصل البري المقتلَع من جذوره، وبعد أنْ خرّب ودمّر، تحوّل إلى سعادة تتمثل في ثياب اليماني الزاهية، وتغني طائر المكاكي المنتشي كانتشاء شارب الخمر[٣]، يقول امرؤ القيس:

وأضحَى يَسُحُّ الماءَ عن كـــلِّ فيقَةٍ يَكُبُّ على الأذقانِ دَوْحَ الكنَهْبُـــلِ
وألقـــى بِبُسْيـــانٍ مع اللَّيْـــل بَرْكَه فأنزل منه العُصْمَ مِنْ كـــلِّ مَنزلِ
وتيْـــماءَ لم يَتْرُكْ بهـــا جِذعَ نخلةٍ ولا أطُمًـــا إلا مَـــشِيـــدًا بجَنْـــدلِ
كـــأنَّ أبَـــانـــًا فـــي أفـــانِينَ وَدْقِهِ كبيرُ أنـــاسٍ في بجـــادٍ مُـــزَمَّـــلِ
كـــأنَّ طَمِيَّـــةَ المُجَيْـــمِرِ غُـــدْوَةً من السَّيْـــلِ والغُثَّـــاءِ فَلْكةُ مِغْزَلِ
كـــأنَّ سِباعًـــا فيه غَرْقَى غُدَيّـــةً بأرْجائـــه القُصوَى أنابيشُ عُنْصُلِ
وَألْـــقَى بصَحْراءِ الـــغَبيط بَـــعاعَهُ نُزولَ اليَمانِي ذِي العيابِ المخوَّلِ
كـــأنَّ مَكَـــاكِيَّ الجـــواءِ غَـــديَّـــةً صَبَحْنَ سُلافـــًا مِن رَحيقٍ مُفَلْفَـــلِ[٤]

---

[1] اليوسف، يوسف، بحوث في المعلقات، ص ١٨٠ – ١٨٣.

[2] يقول امرؤ القيس:

وَألْـــقَى بصَحْراءِ الـــغَبيط بَـــعاعَهُ نُزولَ اليَـــمَانِي ذِي العيـــابِ المحمّلِ

انظر: الديوان، شرح أبي جعفر محمد بن إسماعيل النحاس، ص ٤٥.

[3] اليوسف، يوسف، بحوث في المعلقات، ص ١٨٤ – ١٨٥.

[4] الديوان، ص ٢٤ – ٢٦. بتصرف في ترتيب الأبيات من اليوسف.

ويرى اليوسف أنّ امرأ القيس النزّاع إلى السيطرة قد أكثر من ذكر أسماء الأماكن في هذه اللوحة، ولاسيّما أسماء الجبال، وذلك إشارة منه إلى الاستشراف أو طلب الأماكن العالية للسيطرة على الموضوعات الخارجية والهيمنة عليها، فالسيل – بهذا المعنى– ينبعث من الحاجة نفسها التي انبثقت منها صورة الحصان والصيد، وهذا يعني أن القسم الثاني من المعلقة ما هو إلا ردّ ضمني على القهر الذي يهيمن على الشاعر، والذي يتجلى بأوضح صورة في صورة الليل[١].

وينتهي اليوسف من تفسير صورة السيل إلى أنّ هذه الصورة تحمل في داخلها النقيضين: إذ يُشبع فيها الشاعر نزوعه نحو التدمير، وهو نزوع ناجم عن عدم الارتواء، ولكنه ينطوي "ضمنًا" على شغف الشاعر بالحياة والتوالد وبالخصب، فليس مصادفة أن يستهل امرؤ القيس معلقته باللوحة الطللية ويختمها بلحظة المطر، إنّه يعود عودًا على بدء، فقحط الطبيعة هو الذي يُخلّف الأطلال ممّا يضطر الناس إلى الرحيل انتجاعًا للكلأ، ولذلك نشعر أنّ موضوعات المعلقة ليست سطحية على الإطلاق، بل هي شديدة التعقيد بخلاف ما توحي به النظرة المتعجلة[٢].

إنّ من يقرأ ما قدمه اليوسف من مقالات في الشعر الجاهلي وبحوث في المعلقات يلحظ مدى التقدم الذي أحرزه في دراسة الشعر الجاهلي؛ إذ كان يراجع فرضياته من حين إلى آخر، ويثقف مفاهيمه وأدواته التفسيرية ويراجع نتائجه على الدوام، فهو بحق كما قال فيه أحد أساتذتنا الأجلاء: أفضل من قرأ الشعر الجاهلي من النقاد العرب وفهم دلالاته[٣].

ويُلاحظ على قراءة اليوسف لمعلقة امرئ القيس أنّها تخلّت عن العنصر الثالث من عناصر الطللية، المتمثل في الانهدام الحضاري، واقتصرت على العنصرين الثاني والثالث منها، المتمثلين في قحل الطبيعة والقمع الجنسي، فكانت بذلك أقرب إلى تصوّرات فرويد عن الأزمة الناجمة عن الحضارة، التي تولّد لدى الفرد حنينًا مقيمًا لكل ما هو طبيعي وبدائي[٤]، وهو ما منح قراءة اليوسف لمعلقة امرئ القيس تماسكًا افتقرت إليه قراءته الأولى للوقفة الطللية في كتابه "مقالات في الشعر الجاهلي"؛ إذ كان محكومًا وقتها بتصورات يونغ عن اللاشعور الجمعي التي أقصته عن النص، وهو ما ألجأ اليوسف إلى القول بأثر تهدم سد مأرب في تشكل الوقفة الطللية في الشعر الجاهلي انسجامًا مع ما ذهب إليه يونغ في أطروحته.

---

[1] اليوسف، يوسف، بحوث في المعلقات، ص ١٨٥.

[2] المرجع السابق، ص ١٨٧ – ١٨٨.

[3] ذكر لنا ذلك أستاذنا الدكتور هاشم ياغي في إحدى محاضراته عن الشعر الجاهلي بالجامعة الأردنية.

[4] فرويد، سيجموند، مستقبل وهم، ص٢٢.

الفصل الثالث

الشعر الجاهليّ في ضوء التفسير الأسطوري

لا يُعنى هذا الفصلُ بتناول الجهود التي تقصّت معتقدات الجاهليين وأساطيرهم في الشعر الجاهلي[١]، ولا يقف على الدراسات التي انصبّت جهودها على تتبع الأساطير والمعتقدات الجاهلية في مظانها المختلفة ورصد تشكّلاتها في الشعر[٢]، وإنما يحاول القبض على الأفق المعرفي الذي وجّه تفسيرات الشعر الجاهلي الأسطورية، وضبط مسارها النقدي، كما يهدف إلى الكشف عن صورة الشعر الجاهلي، التي رسمها أصحاب المنهج الأسطوري والتي حدد ملامحها الأفق المعرفي، الذي انبثقت منه الدراسات النقدية المتّخِذة من المنهج الأسطوري أداة تفسير وتأويل تحاول بها تفسير هذا الشعر ودراسة صوره ومعانيه وتتبع أصوله وصولا إلى ينابيعه وروافده الأولى. ولكن قبل أن يُشرع في هذا الجهد، يلزم تقديم بين يدي هذا الفصل مسردًا نظريًا يعرّف المنهج الأسطوري في تفسير الأدب ونقده، ويبيّن حدوده وأهم أعلامه، وحرصًا على توخي الدقة العلمية وعدم الإسهاب فيما هو فضلة يمكن الاستغناء عنه، أو زيادة لا تثري البحث بالكشف عن جوانب مستترة منه أو إضاءة مسارب مظلمة فيه، آثرنا عرض أهم فرضيات هذا المنهج، التي أخذ بها النقاد العرب في دراسة الشعر الجاهلي، فكانت – بحق– مرتكزًا نظريًا استمدوا منه الأفق المعرفي، الذي وجّه جهودهم النقدية وضبط مساراتها.

المنهج الأسطوري: مسردٌ نظريٌ:

يربط كثير من الباحثين بين نظرية الأساطير ونظرية "كارل غوستاف يونغ" (Carl Gustav Jung) في التحليل النفسي التي عُرضتْ آنفـًا[٣]، فقد طوّر يونغ نظرية "سيجموند فرويد" (Sigmund Freud)[٤] باكتشافه طبقة أخرى من اللاشعور تقبع تحت طبقة اللاشعور الفردي أو العقل الباطن، التي اكتشفها فرويد ورآها أشبه بقبو ضخم تُختزن فيه الأخيلة الجنسية المكبوتة والمكبوحة، التي تشكّل العُقد والأمراض النفسية، هذه الطبقة العميقة من اللاشعور التي اكتشفها يونغ هي اللاشعور الجمعي، وهي طبقة تستعصي على التحليل الفرويدي؛ لأنها منبتــّة

---

[1] يُشكل جانب من دراسة أنور عليان أبو سويلم "الإبل في الشعر الجاهلي دراسة في ضوء علم الميثولوجيا والنقد الحديث" خطوة تصبّ في هذا الاتجاه. فقد عقد فصلا في الباب الثاني من دراسته وقفه على تناول الرمز الديني في الشعر الجاهلي. انظر أبو سويلم، أنور عليان، (١٩٨٣). الإبل في الشعر الجاهلي في ضوء علم الميثولوجيا والنقد الحديث، ط١، الرياض: دار العلوم للطباعة والنشر، ص ٢٢٧-٢٦٧.

[2] من هذه الدراسات: دراسة أحمد كمال زكي "التشكيل الخرافي في شعرنا القديم". انظر زكي، أحمد كمال، (١٩٧٧ – ١٩٧٨). التشكيل الخرافي في شعرنا القديم، مجلة كلية الآداب، جامعة الرياض، مج ٥، ص ١٩٩ – ٢٢٧.

[3] انظر ص ١٠١ – ١٠٢ من هذا البحث.

[4] انظر ص ٩٨ – ١٠٠ من هذا البحث.

الصلة بالكبت والعقد. والإنسان – وفق هذه النظرية– شبكة معقدة من الثقافة والطبيعة، فهو المخلوق الوحيد من المخلوقات جميعًا الذي يرث تاريخ جنسه جسديًا وعقليًا، فكما يرث جسده الذي تطوّر عبر ملايين السنين يرث – أيضًا– عقله الذي تطوّر عبر ملايين السنين، ويشكّل اللاشعور الجمعي جزءًا من هذا الإرث الإنساني الذي يرثه كل إنسان مهما اختلف لونه وعرقه وعصره؛ لذلك كان هذا النوع من اللاشعور عامًّا وشاملا ومتشابهًا ودائم الحضور في كل إنسان على وجه الأرض، وهو مختلف كل الاختلاف عن اللاشعور الفردي الذي قال به فرويد، وعن هذا اللاشعور الجمعي تصدر الصور النمطية المألوفة في الفن والأدب والأساطير والأحلام.

ويطلق يونغ على اللاشعور الجمعي "الأنماط" أو "النماذج العليا" وعرّفها بأنها "صور ابتدائية لاشعورية أو رواسب نفسية لتجارب ابتدائية غير شعورية لا تحصى، شارك فيها الأسلاف في عصور بدائية، وقد وُرّثت في أنسجة الدماغ بطريقة ما فهي – إذًا– نماذج أساسية قديمة لتجربة إنسانية مركزية"[١]، ولقد عاشت الصور الابتدائية أو النماذج العليا في اللاشعور الجمعي، لكنها انبثقت من الفرد مَثّلها في ذلك مَثّل التنفس، الذي يحدث لكل فرد، ولكننا لا نستطيع تفسيره على المستوى الفردي، والصور الأسطورية "الميثولوجية" ليست ممتلكات فردية، وإنْ كانت تنبعث من الفرد نفسه، وهي تستحوذ على البشر أكثر من كونهم يستحوذون عليها[٢].

ولكن متى تتسرب هذه الصور البدئية إلى خارج الإنسان؟ وكيف يكون تسربها؟. يقول يونغ موضحًا هذه الظاهرة ومفسرًا انبعاثها من طبقة اللاشعور الجمعي: "الصورة القابعة دفينة وهاجعة في خافية* الإنسان منذ فجر الثقافة، وتستيقظ كلما خرجت الأزمنة عن مفصلها – يريد مسارها– ووقعت الجماعة في خطأ فادح. عندما يندّ الناس عن سواء السبيل، يشعرون بحاجة إلى مرشد، أو معلم، أو حتى إلى طبيب. هذه الصور البدئية كثيرة، لكنها لا تظهر في أحلام الأفراد أو في الأعمال الفنية إلا عندما يدعوها إلى الحضور انحرافٌ عن النظرة العامة. فعندما تتميز الحياة الواعية بالأحادية والموقف الخاطئ، تنشط ... – غريزيًا– هذه الصور وتظهر إلى النور في أحلام الأفراد وفي رؤى الفنانين والرائين، وبذلك تُعيد إلى العصر توازنه النفسي"[٣]،

---

[1] هايمن، ستانلي، النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ١: ٢٤٥ – ٢٤٦.

[2] Jung, Carl G., The Archetypes And The Collective Unconscious, Trans. By R. F. Hull (1959), Pantheon Books, New York, P. 87.

* يقصد بالخافية هنا اللاشعور.

[3] يونغ، كارل غوستاف، علم النفس التحليلي، تر: نهاد خياطة (١٩٩٧)، ط٢، اللاذقية: دار الحوار للنشر والتوزيع، ص ١٧٤.

وعليه يمكن القول مع يونغ: إنّ "كل إنسان متمدن – مهما بلغت درجة نمو وعيه– لم يزل إنسانًا قديمًا في الطبقات السفلى من كيانه النفسي"[١].

وقد باتت لأنماط يونغ أهمية ولاسيّما في النقد الحديث؛ إذ شكلت أحد الأسس التي قام عليها ما يعرف بالتفسير الأسطوري أو النمطي، الذي أصبحت مهمة الناقد فيه إنسانية في المقام الأول، فالناقد لا يكتفي بالبحث عن جمال العمل الفني ولا يقنع بشرحه وتفسيره ولا يرضى بإيجاد الروابط بينه وبين صاحبه أو أحوال مجتمعه، لكنه يتجاوز ذلك كله حين يبحث عن الماضي الثقافي والاجتماعي والإنساني لهذا العمل.

وإذا كان يونغ قد اكتشف من الناحية الأمبريقية كمًّا هائلا من الصور المتماثلة في الرؤى الكشفية والأحلام والأساطير وأخيلة المبدعين تظهر في كل الأزمنة والأمكنة ولدى أفراد متباينين في العرق واللون – مما دفعه إلى افتراض وجود ذاكرة بشرية جماعية ضخمة– فإن علماء علم الإنسان "الأنثروبولوجيا" الذين عُنوا بدراسة المجتمعات الإنسانية على اختلاف ثقافاتها وبيئاتها وحظوظها من التخلف أو التحضر قد تجمعت لديهم – أيضًا– كمياتٌ هائلة من المواد والموروثات المتماثلة تتضمن: العادات والتقاليد والمعتقدات والطقوس والأنظمة والأفكار، تشبه فيها أكثر الشعوب بدائية أرقاها تحضرًا، ومع هذا التباعد بين المجتمعات يصبح تفسير هذا التشابه بالهجرة تفسيرًا قاصرًا، كما أنّ وحدة الأصل لا تنهض دليلا عليه، ولا يقوم القول باقتراض مجتمع من مجتمع آخر أو تأثره به تعليلا معقولا له لعدم وجود روابط أو صلات ثقافية بين هذه المجتمعات[٢].

وقد دفع تماثل الموروثات السير "إدوارد تايلر" (Edward B. Taylor)، والسير "جيمس فريزر" (James G. Frazer)، وغيرهما من علماء علم الإنسان "الأنثروبولوجيا"، إلى القول بوحدة النسق الفكري، التي قامت الثقافة البشرية على أساسه وتطورت؛ إذ مرّ الإنسان – على اختلاف بيئاته– بمراحل ثقافية واحدة واختزن موروثات من المراحل الثقافية السابقة ليستبقيها في النماذج والأنماط الثقافية اللاحقة، وهي وإنْ اختلفت مضمونًا ومحتوًى، إلا أنها تبقى نسقًا وشكلا موحّدًا.

وقد عرض تايلر نظريته عن تطور المجتمعات الإنسانية ثقافيًا مستخدمًا مفهوم "الرواسب" (Survivals)، الذي يقوم على أساس أنّ بعض سمات المجتمعات المعاصرة تمثل مخلفات أو

---

[1] يونغ، كارل غوستاف، علم النفس التحليلي، ص ١٣٧ – ١٣٨.

[2] أحمد، عبد الفتاح محمد، (١٩٨٧). المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي، دراسة نقدية، ط١، بيروت: دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، ص ٣٨.

رواسب للأشكال الأوليّة المتتابعة، التي مرّت بها هذه المجتمعات[١]، وذلك في إطار نظرية التطور القائمة على افتراض وجود وحدة نفسية يشترك فيها البشر جميعًا على اختلاف ثقافاتهم. وكان تايلر من أوائل الذين وظفوا مبادئ نظرية داروين عن فصل الأنواع في علم الأحياء "البيولوجيا" على عالم الحضارة، فالقاعدة القائلة: إنّ الطبيعة لا تتجزأ ولا تسمح بأي استثناء، تصدق على عالم الحضارة الإنسانية مثلما تصدق على العالم العضوي، ومن ثمّ فإنّ الإنسان المتحضر وغير المتحضر يتبعان النوع نفسه، وهو النوع المحبّ للبحث والاستقصاء ولو صحت نظرية التطور التي أفادها تايلر من داروين لتعذر الفصل بين المرحلة الدنيا من الحضارة الإنسانية والمرحلة العليا منها[٢].

ووفق هذا التصوّر يرفض تايلر وجود ما يسمى بالعقلية البدائية مع اعترافه بوجود حضارة بدائيـــة، يقول: "لا يوجد اختلاف واضح بين عقلية البدائي وعقلية المتحضر، وتبدو أفكـــار الهمجي – للوهلة الأولى– وهمية ولكنها ليست بأية حال مضطربة أو متناقضة، ويتصور الهمجي منطقه معصومًا من الخطأ على نحوٍ ما، ولا يعتمد الاختلاف الكبير بين تفسير البدائي للعالم وتصورنا له على صور الفكر وقواعد البرهان والاستدلال، ولكنه يعتمد على المادة أو المعطيات التي تنطبق عليها القواعد، وبمجرد فهمنا لطابع هذه المادة، فإننا سنكون في موقف يساعدنا على وضع أنفسنا موضع الهمجي، وأنْ نفكّر في أفكاره وننفذ خلال مشاعره"[٣].

ثم جاء كتاب السير جيمس فريزر "الغصن الذهبي" الذي صدر في اثني عشر مجلدًا تضمنت دراسة في السحر والدين، وقد تعقب فيه مؤلفه أساطير متعددة تعود إلى عصور موغلة في القدم تصل إلى بدايات ما قبل التاريخ؛ لتؤكد أهمية الأسطورة ورسوخها في الذاكرة الجمعية للإنسان.

وليست الأسطورة في الكتاب سوى ذريعة يتذرّع بها فريزر ليعرض رأيه في تطور الفكر الإنساني والمجتمع البشري، مسايرًا التيار الفكري الذي كان يسود القرن التاسع عشر، فقد حدد فريزر موضوع الكتاب بأنه دراسة التطور الطويل الذي مرّ به فكر الإنسان وجهوده للسيطرة على العالم والكون من حوله، فالطابع الغالب على الكتاب – إذًا– هو الطابع التطوري المقارن

---

[1] فهيم، حسين، (١٩٨٦). قصة الأنثروبولوجيا، سلسلة عالم المعرفة، ع ٩٨، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ص ١٣٦.

[2] كاسيرر، أرنست، الدولة والأسطورة، تر: أحمد حمدي محمود، (١٩٧٥). القاهرة: دار النهضة العربية، ص ٢٤.

[3] المرجع السابق، ص ٢٤.

الذي يعتمد على جمع المعلومات والحقائق من جميع أنحاء العالم وفي كل العصور؛ لتعرّف أوجه الشبه أو الاختلاف بينها[١].

لقد وضع كتاب فريزر الأساس الصحيح لدراسة موروثات الإنسان بالتركيز على الملامح العامة بمعزل عن اللون أو العرق أو الإقليم، محاولا – بفضل سيطرة فكرة الإرث على توجهاته– أنْ يكتشف أنساقــًا كونية وصيغًا عالمية للإنسان في كل زمان ومكان، وأن يُبرز هذه الأنساق وتلك الصيغ من ركام الأزمنة والعصور القديمة، معتمدًا – في بناء وجهة نظره– على الأسطورة، التي تكشف عن علاقة الإنسان بالكون، وقد كان اكتشاف فريزر الصيغ الإنسانية منطلقــًا أساسيًا لأبحاث أخرى في علم الإنسان جاءت بعد ذلك مُفسحة المجال لظهور حقل جديد في هذا العلم عُرف بـ"الأنثروبولجيا البنائية"، وهو يهدف إلى الوصول إلى البناء الذي يشكل العنصر الكلي الشامل للثقافة البشرية، فإذا كان فريزر قد اهتدى إلى متشابهات لا تحصى في العادات والتقاليد والأساطير وغيرها من الأفكار التي هي مادة علم الإنسان مورست في ثقافات متباينة، فإنّ ما هو مشترك بين هذه الثقافات لدى البنائيين لا يُهتدى إليه من الملاحظة المجردة، وإنما بالنظرة الفاحصة إلى البناء العقلي.

ويقف "كلود ليفي شتراوس" (Claude Livi Struss) في مقدمة الباحثين الذين يمثلون هذا الاتجاه البنائي المتطور عن اتجاهات أنثروبولوجية متنوعة، فقد بدأ دراسة الأساطير مستعينًا بالمتشابهات الأنثروبولوجية ونتائج التحليل النفسي؛ إذ يظهر في كتاباته بوضوح إيمانه العميق بوجود أساس غير شعوري متجذر في الإنسان إلى جانب شعوره الواعي[٢].

ويعتقد شتراوس أنّ الأسطورة نوع من الحلم الجماعي في المجتمعات البدائية، وهو حلم له لغته الرمزية الخاصة القابلة للتفسير، وهذا التفسير قادر على التعبير عن المعاني الخفية للأسطورة واستخلاص المبادئ الأساسية التي يفكر الإنسان البدائي عن طريقها، ولكن هذه المبادئ التي توجد وجودًا غير واعٍ في ظاهرة جماعية هي الأسطورة البدائية وهي ليست مقتصرة على البدائيين وحدهم، بل إنها – في واقع الأمر– تصدق على كل العقول البشرية على نحو شامل[٣].

وعندما أعاد ليفي شتراوس عرض مشكلات علم الإنسان "الأنثروبولوجيا" "نظر إلى أساطير الشعوب على أنها تكوّن وحدة لا تختلف من حيث عناصرها الأساسية بين بلد في أقصى

---

[1] فريزر، جيمس، الغصن الذهبي، دراسة في السحر والدين، تر: أحمد أبو زيد، (١٩٧١). القاهرة: الهيئة المصرية العامة، ١: ٤٢، مقدمة المترجم.

[2] زكريا، فؤاد، (١٩٨٠). الجذور الفلسفية للبنائية، حوليّات كلية الآداب جامعة الكويت، الحوليّة الأولى، ص ٢٢.

[3] المرجع السابق، ص ٢٢.

الغرب وبلد في أقصى الشرق، وبدلا من افتراض مهد واحد للأساطير مصر أو بـــابل أو الهند – كما افترض الكثير من الأنثروبولوجيين قبله– أرجع تلك الوحدة إلى وحدة العقل البشري، التي لا تظهر ... عندما نقارن بين أساطير الشعوب البدائية، بل تظهر – أيضًا– عندما نقارن بين ما يسمّى بالعقلية البدائية والعقلية العلمية. فالبدائيون يقومون بجميع العمليات العقلية الأساسية التي نقوم بها، والسحر لا يختلف اختلافـًا جوهريًا عن العلم. وهكذا كان مجهود شتراوس العلمي منصبًّا على تنحية متغيرات الحضارة الإنسانية عن ثوابتها، ومحاولة الكشف عن هذه الثوابت"[١].

ولم يكن جهد ليفي شتراوس وقفـًا على دراسة الأساطير حسبُ، وإنما مدّ نظريته لتشمل دراسة مظاهر الحياة كافة في المجتمع البدائي، محاولا الكشف عن العلاقات الباطنية التي تربط بينها، وهو يرى أنّ السلوك اليومي للأفراد في هذا المجتمع وطرق تشييدهم مساكنهم وأداء طقوسهم وشعائرهم الروحية وتنظيم العلاقات بينهم، يكشف عن بناء واحد يجد عالِم الإنسان "الأنثروبولوجي" صعوبة كبيرة في الوصول إليه؛ لأنه بناء لاشعوري معقد لا يُدرك إدراكًا واعيًا، ولا ينجلي عند النظرة العجلى السطحية، ولكن هذا العالِم لن يعجز عن القبض عليه وإدراك علاقاته المعقدة، إذا كان مسلحًا بالمنهج العلمي الرّصين، وأهم ما في هذا المنهج تقديم البناء أولا على مظاهره الخارجية[٢].

ومع أن نظرية شتراوس وأبحاثه قد أسهمت إسهامًا فاعلا في تأسيس منهج في النقد الأدبي يختلف عن المنهج الأسطوري الذي نحن بصدده – إذ تمخض عن هذه النظرية ما عُرف بعد ذلك بالمنهج البنائي في النقد الأدبي– فإنّ التقنيات والأدوات التي استخدمها هي تقنيات المنهج الأسطوري وأدواته، وهو يتلخص في التماثل الأسطوري واللاوعي الجمعي والبناء القبْلي مع محاولة الوصول إلى نوع من الجدولة الرياضية أو المصفوفة الجبرية، التي تعبّر عن كل تحوّل وتجمّع ممكن في الذهن البشري اللاشعوري[٣].

ويُعدُّ "نُوْرثــرُب فراي" (Herman Northrop Frye) من أهم نقاد هذا المنهج في الغرب، فقد نشر في عام ١٩٥٧م كتابه "تشريح النقد" الذي حاول فيه تأسيس منهج جديد لتفسير الأعمال الأدبية هو المنهج الأسطوري، وقد أولى فراي في هذا الكتاب أهمية فائقة لنظرية الأنماط العليا أو النماذج البدئية، التي تقول: إنّ كل إنسان يرث من جنسه البشري قابلية توليد

---

[1] عيّاد، شكري، (١٩٨١). موقف من البنيوية، مجلة فصول، مج ١، ع ٢، مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص ١٩٦.

[2] زكريا، فؤاد، الجذور الفلسفية للبنائية، ص ٢٧.

[3] المرجع السابق، ص ١١.

الصور الكونية التي وجدت منذ عصور قديمة في النفس حين كان الإنسان مرتبطًا بالطبيعة، ولا تتحدد هذه الصور الكونية – وفق هذه النظرية– بمضامينها، وإنّما تتحدد بأشكالها لأنها في ذاتها شكليّة صرف، وبناء على هذا تكون على سبيل المثال جمهورية أفلاطون، وشيوعية كارل ماركس، والفردوس المفقود لملتون صورًا نمطية تُكرر النمط الأعلى أو النموذج البدئي الذي هو جنة عدن، وتكون رحلة السندباد، وزيارة عويلس لبيت الموتى، وإلقاء يوسف في البئر على ما بينها من اختلاف في المضامين صورًا مكررة لصورة نمطية واحدة، فكل هذه الصور صور استعارية للموت تُكرر الرحلة إلى العالم الآخر، التي يعقبها الانبعاث من جديد[١].

إنّ الأدب – وفق نظرية فراي– يصدر عن بنية أساسيّة: نسق أو نظام هي الميثة* التي ربط فراي بينها وبين الظواهر الطبيعية وانتهى إلى أنّ هناك أربع ميثات، لكل فصل من فصول السنة ميثة واحدة محددة، ومن هذه الميثات يصدر الأدب، ومعنى ذلك أنّ فراي ينفي وجود أدب جديد ويكتفي بالقول بوجود أدباء جدد تنحصر حريتهم في التعديل والتحوير والانزياح ضمن الإطار العام للميثات، أما وظيفة الناقد فتنحصر في معرفة الانزياح الذي أصاب الميثة، وقد عدّ فراي التوراة مصدر الأساطير غير المنزاحة[٢].

وإذا ما انصرفنا عن ميدان الدراسات الأسطورية واقتربنا من ميدان آخر من ميادين المعرفة الإنسانية، هو علم الأديان المقارن، وجدنا أنّ ما وصل إليه الباحثون في هذا الميدان يعدّ إسهامًا أصيلا في تعزيز مفهوم "اللاشعور الجمعي"؛ إذ يغدو حجة قوية بأيدي أصحاب هذا المنهج، ونخص بالذكر الباحث المجري "مرسيا إلياد" الذي كشف في كتابيه "أسطورة العود الأبدي" و"المقدس والمدنس" عن أمور تثير الدهشة حقــًا، فقد عمد هذا الباحث إلى تفسير أنماط الخبرة الدينية لدى الإنسان في تاريخه الطويل الممتد من عصور قديمة غامضة حتى العصر الحديث، فوقف على معتقدات الحضارات المختلفة وعلى ديانات كثير من الشعوب والقبائل، وفسرها وكشف عن رموزها العميقة، التي دقت فخفيت أو أوشكت أنْ تخفى عن الأنظار، فجلا هذا التشابه الواسع والعميق بين ديانات شتى وشعائر دينية لا تكاد تتصل بين أهلها الأسبابُ، وقد وقف على التشابه والتكرار في المكان المقدس، ورأى أنّ التديّن يُشكّل البنية الأخيرة للوعي، وأنّ اختفاء الأديان وعدم ظهورها في جماعة ما لا يعني اختفاء التدين في هذه الجماعة، وأنّ علمنة قيمةٍ دينيةٍ لا تُشكّل إلا ظاهرة دينية، وأنّ إضفاء صفة الدنيوي على مسلك كان فيما

---

[1] انظر، فراي، نورثرب، تشريح النقد، محاولات أربع، تر: محمد عصفور، (١٩٩١). عمّان: منشورات الجامعة الأردنية، عمادة البحث العلمي، ص ١١٩ – ١٦١.

* يقصد فراي بالميثة: الأسطورة في حالتها الأولى قبل الانزياح أو التعديل، عندما كانت شعائرها هي وحدها التي تحددها.

[2] انظر، فراي، نورثرب، تشريح النقد محاولات أربع، ص ٢٠٨ – ٣١٠.

مضى مقدسًا لا يعني سوى استمراره في القداسة، فالدنيوي ليس إلا مظهرًا جديدًا للبنية التكوينية نفسها التي بُني عليها الإنسان، وكانت فيما مضى تتجلى في تعابير مقدسة[١].

ويخلص إلياد من بحثه في علم الأديان إلى أنّ الإنسان غير الديني ينحدر من سلالة الإنسان الديني وهو صنيعته أيضًا أراد ذلك أم لم يُرد، وقد نشأ من أوضاع اتّخذها أسلافه، ومهما فعل فهو وارث لا يستطيع أنْ يُلغي ماضيه نهائيًا مادام هو نفسه نتاجًا لهذا الماضي، فالإنسان غير الديني في حالته الصرف – في نظر إلياد– ظاهرة تكاد تكون نادرة حتى في أكثر المجتمعات الحديثة تجردًا من القداسة، فغالبية الذين لا دين لهم مازالوا ينشؤون دينيًا على غير علم منهم[٢].

وخلاصة القول: أنّ نقاد المنهج الأسطوري في دراسة الأدب في مدخلهم الجديد هذا يحاولون أنْ يربطوا الأدب بأعماق النفس البشرية الضاربة بجذورها في الرموز التي أوجدها الإنسان البدائي من الأساطير والطقوس والمعتقدات والأفكار وغيرها، ولكن ما يبدو للمدقق في هذه التوجهات أنّها قد ابتعدت عن المجال المحدد للنقد الأدبي بوصفه وسيلة لتفسير الأعمال الأدبية وتقويمها، وتقترب أكثر من الفلسفة تارة وعلم النفس وعلم الإنسان تارة أخرى، ولكن تظل محاولاتها لفهم الأدب قديمه وحديثه بدراسة الأسطورة والأشكال الرمزية مثيرة ومفيدة في فهم الإنسان وليس العمل الأدبي وحده[٣]، وهو ما سيُبيّن في الصفحات التالية التي ستتناول أعمال النقاد العرب المحدثين، الذين اتخذوا من المنهج الأسطوري أداة تفسير أفادوا منها في دراسة الشعر الجاهلي ونقده.

الشعر الجاهلي: تأصيلٌ فني:

شكّلت الملاحم الشعرية القديمة، ولاسيّما ملحمة "جلجامش" العراقية، وملحمة "المهابهاراتا" الهندية أفقـًا معرفيًا وجّه نقاد المنهج الأسطوري في تفسيرهم الشعر الجاهلي، والبحث عن جذوره الفنية وينابيعه الثرّة. وتُعدُّ دراسة إبراهيم عبد الرحمن "من أصول الشعر العربي القديم .. الأغراض والموسيقى دراسة نصية" نموذجًا يُبرز هذا الاتجاه المعنيَّ بدراسة الشعر الجاهلي في النقد العربي الحديث؛ إذ يُقرر أنّ الغزل القصصي أو الحَدَثي الذي يسوقه امرؤ القيس في معلقته أو غيرها من القصائد ليس – بالضرورة– أحداثـًا حقيقية عايشها الشاعر – كما يظن كثير من الدارسين– لكنه صيغة فنية خالصة ليس لها صلة بواقع الحياة؛ لذا ينبغي على النـاقد

---

[1] إلياد، مرسيا، المقدس والمدنس، تر: عبد الهادي عباس، (١٩٨٨). ط١، دمشق: دار دمشق للطباعة والنشر والتوزيع، ص ٩.

[2] المرجع السابق، ص ١٨٩.

[3] سرحان، سمير، (١٩٨١). التفسير الأسطوري في النقد الأدبي، مجلة فصول، مج ١، ع ٣، ص 103.

– في رأي إبراهيم– أنْ يُعوّل في فهم هذا الغزل وغيره من أغراض القصيدة الأخرى على أنّ الشاعر– في صورته تلك– قد قُطع بينه وبين أصوله التاريخية؛ وهو ما حجب الكثير من النصوص، منها معلقة امرئ القيس، عن أنْ تُفهم أو تُفسّر تفسيرًا مقنعًا[١].

ويرى إبراهيم عبد الرحمن أنّ التشابه بين أحداث الغزل في معلقة امرئ القيس، ولاسيّما في يوم "دارة جلجل" على نحو ما يرويها القدماء، وبعض أحداث ملحمة "المهابهاراتا"؛ قد عزز الاعتقاد لديه، بأنّ هذا الغزل وغيره من الأغراض الأخرى في صورها النمطية ليس سوى بقايا أساطير قديمة انتقلت إلى الشعراء في هذه الصورة الفنية أو تلك؛ ليُعادل بها الشعراء مواقفهم من الحياة وأحداثها من حولهم[٢].

ويقف إبراهيم عبد الرحمن على الشبه الواضح بين شخصية "كرشنا" في الملحمة الهندية وشخصية امرئ القيس في وجهيها: المأساوي، واللاهي من ناحية، وبينهما وبين شخصية أوديب[٣] في أسطورته المعروفة من ناحية أخرى، ففي الملحمة الهندية: تنبأ الكهان لـ"كامسا" الملك بأنْ يقتله أحد أبناء أخته؛ فعمد "إلى قتل أبناء أخته فور ولادتهم، فلمّا ولدت أخته "كرشنا" استطاعت إخفاءه واستبدلت به بنت راعي البقر في إحدى القرى المجاورة"[٤]، وبذلك نجا "كرشنا" من الموت؛ ليحقق –كما في أسطورة أوديب– ما تنبّأت الآلهة بحدوثه[٥].

ويُبرز إبراهيم عبد الرحمن الجانب اللاهي من سلوك "كرشنا"، المتمثل في مطاردة الفتيات في صورة مماثلة لما يرويه القدماء عن حياة امرئ القيس؛ إذ تذكر الأساطير "أنّ الفتيات من راعيات البقر كنّ قد ذهبن يومًا إلى بركة ماء، وخلعن ملابسهن لكي يستحممن، وتعالت ضحكاتهن كعادتهن، فسمعها "كرشنا" واقترب منهن، وسرق ملابسهن وأخفاها بين الأعشاب، ووجدن "كرشنا" أمامهن فألححن عليه في إعادة ملابسهن، ووافقن على شروطه في أنْ يقدمّن له الطقوس والعبادات، وتعاهدن على ذلك. ومنذ ذلك الحين بدأت فتيات الهند يقدمن له القرابين ويغنين له ويخرجن للبحث عنه في الغابات ... وأصبح صديق الفتيات أو عشيقهن ... وحينما

---

[1] عبد الرحمن، إبراهيم، (١٩٨٤). من أصول الشعر العربي القديم .. الأغـراض والمـوسيقى دراسة نصية، مجلة فصول، مج ٤، ع ٢، ص ٢٧.

[2] المرجع السابق، ص ٢٧.

[3] حول أسطورة أوديب، انظر إمام، عبد الفتاح إمام، معجم ديانات وأساطير العالم، مج ٣ ، ص ٥٠ – ٥٢.

[4] الهند القديمة: حضارتها وديانتها، ٣٤: ١٣٧. نقلا عن عبد الرحمن، إبراهيم، من أصول الشعر العربي القديم .. الأغراض والموسيقى دراسة نصية، ص ٢٧.

[5] عبد الرحمن، إبراهيم، من أصول الشعر العربي القديم .. الأغراض والموسيقى دراسة نصية، ص ٢٧.

شبّ "كرشنا" وكبر عاد إلى بلده ... وقضى على خاله ... والأشرار الآخرين الذين التقوا حوله أو اقتفوا آثاره ..."[١].

ويعرض إبراهيم عبد الرحمن ما حدّثت به الرواة عن يوم "دارة جلجل"[٢]، إذ تذكر الأخبار كيف كانت ابنة عمّه "عنيزة" تتمنع عليه تمنعًا يُشقيه ويحزنه حتى وجد منها غفلة عند غدير ماء نزلت تستحم فيه مع أتراب لها من بنات قبيلتها، فتربص بهن امرؤ القيس وأخذ ملابسهن وقعد عليها وأبى إلا أنْ تخرج كل واحد منهن إليه؛ لتأخذ ملابسها منه، وأبيْن وأبى حتى مضى أكثر النهار وخشين أنْ تفوتهن القبيلة في سيرها فامتثلن له بعد أن طال مكوثهن في الماء، وكانت "عنيزة" معهن وقد احتفل امرؤ القيس بهذا الانتصار على طريقته، فذبح للعذارى ناقته وركب بعد ذلك مع ابنة عمه بعيرها.

ويعزو إبراهيم عبد الرحمن سبب التشابه بين الشخصيات الثلاث: كرشنا، وامرئ القيس، وأوديب إلى أنّ الأساطير القديمة يتداخل بعضها في بعض، وأنّها قد غدت مادة شعرية خصبة، وأنّ شخصية امرئ القيس وغيره من الشعراء – كما يستخلصها الرواة من أشعارهم– شخصيات أسطورية، وهذا يعني – في رأي إبراهيم– أنّ الأغراض الشعرية في الشعر الجاهلي ليست سوى صيغ فنية خالصة يوظّفها الشعراء في قصائدهم[٣].

ولا يمكن أنْ يُطمأن إلى تعليل إبراهيم عبد الرحمن الذي يُرجع التشابه بين هذه الشخصيات الثلاث إلى تداخل الأساطير القديمة بعضها في بعض، أو إلى الطبيعة الأسطورية لهذه الشخصيات؛ فالتشابه بين هذه الشخصيات والأحداث التي تدور حولها يمكن أنْ يكون مرده إلى ما توصل إليه كلود ليفي شتراوس من أنّ أساطير الشعوب وحدة واحدة لا تختلف من حيث عناصرها الأساسية بين بلد في أقصى الغرب، وبلد آخر في أقصى الشرق، وعوضًا من أنْ يفترض شتراوس مهدًا واحدًا لهذه الأساطير أو تلاقحًا معينًا حدث بينها، عزا تلك الوحدة وذلك التشابه إلى وحدة العقل البشري التي لا تظهر – فقط– عندما نقارن بين أساطير الشعوب البدائية، بل تظهر – أيضًا– عندما نقارن بين ما يسمّى بالعقلية البدائية والعقلية العلمية، فالبدائيون يقومون بجميع العمليات الأساسية التي يقوم بها الإنسان المتحضر[٤].

---

[1] الهند القديمة: حضارتها وديانتها، ٣٤: ١٣٧. نقلا عن عبد الرحمن، إبراهيم، من أصول الشعر العربي القديم .. الأغراض والموسيقى دراسة نصية، ص ٢٧.

[2] انظر، ابن قتيبة، عبد الله بن مسلم. الشعر والشعراء، ١: ١٢٣ – ١٢٥.

[3] عبد الرحمن، إبراهيم، من أصول الشعر العربي القديم .. الأغراض والموسيقى دراسة نصية، ص ٢٧.

[4] عيّاد، شكري، موقف من البنيوية، ص ١٩٦.

وفي محاولة أخرى لتأصيل الشعر الجاهلي فنيًا، يرى محمد نجيب البهبيتي أن ملحمة "جلجامش" تمثل المعلقة العربية الأولى، ودليله في ذلك أنّ هذه الملحمة قد عُلّقت في خزانة قصر الملك "آشور بانيبعل"، وقد ظهر ختم المكتبة الملكية في ذيل كل لوحة من لوحاتها، وبناء على ذلك يقرر البهبيتي أنّ عادة تعليق النصوص الشعرية المتفردة قديمة قدم ملحمة "جلجامش"، وأنّ ملوك العرب أخذوا هذا التقليد من ملوك الحضارات العربية الساميّة القديمة[١].

ومع أنّ البهبيتي لا يقول بتعليق ملحمة "جلجامش" على أستار الكعبة – كما زعم بعض نقاد الشعر الجاهلي القدماء ورواته في شعر المعلقات[٢]– فإنّه لا يستطيع نفي ذلك لقيام الدليل التاريخي القاطع عنده على الاتصال الوثيق بين العراق والحجاز في تلك الحقبة[٣].

ويرى البهبيتي أنّ ملحمة "جلجامش" قد عرفها الجاهليون؛ إذ كانت بين يدي النضر بن الحارث حين جادل النبي – عليه السلام– في رجل طوّاف، ودليله في ذلك أنّ النضر قد ورد على ملوك الحيرة وتعلّم أحاديث ملوك الفرس وأحاديث "رستم واسفنديار"، وكانت هذه الأحاديث بين يديه حينما جادل الرسول – صلى الله عليه وسلم–[٤].

ويذهب البهبيتي إلى أبعد من ذلك؛ فهو يؤيّد الرأي القائل: إنّ اللغة العربية كانت لغة سيدنا آدم عليه السلام، وإنّ عرب اليمن من الأزد هم أصل المعدن الذي تدافعت منه الموجات العربية نحو العراق ومصر والشام حاملين معهم لغتهم وكتابتهم، وعليه يقرر أنّ كل اللغات الساميّة التي قامت عليها الحضارات الشرقية القديمة إنّما هي لغة عربية: لغة سيدنا آدم، وإنْ كانت هذه اللغات قد انحرفت انحرافات جزئية عن منطوقها الأصلي، وقد قاد هذا الفرض البهبيتي إلى القول إن ملحمة "جلجامش" عربية الأصل، وإنْ صيغت بلغة ساميّة كاللغة الأكادية أو البابلية[٥].

ويرى البهبيتي أنّ ملحمة "جلجامش" هي عينها قصة "ذي القرنين" التي ورد ذكرها في القرآن الكريم[٦]، فهي – إذًا– من الملاحم الشعرية المقدسة، فذو القرنين هو موسى بن ميشا، وهو

---

[1] البهبيتي، محمد نجيب، (١٩٨١). المعلقة العربية الأولى أو عند جذور التاريخ، (ط١)، الدار البيضاء: دار الثقافة، ١: ٣٢.

[2] انظر، ابن عبد ربه، أحمد بن محمد الأندلسي، (ت ٣٢٧هـ). العقد الفريد، تح: أحمد أمين وآخرين، (١٩٦٥)، ط٣، القاهرة: مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ٥: ٢٦٩. والقيرواني، أبو الحسن ابن رشيق، العمدة، ١: ٩٦، وللوقوف بالتفصيل على خبر إثبات تعليق المعلقات انظر، كتابي بدوي طبانة، وطلال حرب. طبانة، بدوي، (١٩٧٤). معلقات العرب دراسة نقدية تاريخية في عيون الشعر الجاهلي، ط ٣، بيروت: دار الثقافة، ص ١٩ – ٢١. وانظر حرب، طلال، (١٩٩٣). الوافي بالمعلقات قراءة حديثة لخطابها الشعري وتاريخها، ط١، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ص ١٣ – ٢٧.

[3] البهبيتي، محمد نجيب، المعلقة العربية الأولى أو عند جذور التاريخ، ١: ٣٤.

[4] المرجع السابق، ١:٣٨ – ٤٩.

[5] المرجع السابق، ١: ٥٩ – ٦٢.

[6] الكهف: ٨٣ – ٩٩.

"جلجامش"، وقصته مع الخضر هي رحلة "جلجامش" في البحر المتوسط، الذي جعله الفينيقيون منذ القدم بحيرة عربية، وخطوات هذه الرحلة هي التي استلهمتها الأسطورة اليونانية التي تدور أحداثها حول البطل الفينيقي بعد أن أعطته اسم "هرقل". ويبيّن البهبيتي أوجه الاتفاق بين الملحمة الشعرية وقصة ذي القرنين في سورة الكهف، كما يُبرز وجه الشبه بين "جلجامش" وذي القرنين[١].

ويمتدّ البهبيتي بنظرته إلى الشعر الجاهلي؛ فيقارن بين ملحمة "جلجامش" وما يقابلها من أبيات الشعر الجاهلي، واقفــًا على أوجه التشابه بين بعض لوحات الملحمة، وصور هذا الشعر، من ذلك التشابه ما ذكره من مشهد "جلجامش" مع بائعة الخمر في حانتها الواقعة على ساحل البحر؛ إذ تخشاه صاحبة الحانة في بادئ الأمر وتحاول اتّقاء شره بإغلاق أبواب حانتها، لكنها لا تلبث أن ترثي لحاله المزرية ولما أصابه في سفره، فتقول له:

"إلى أين تسعى يا جلجامش
إن الحياة التي تبغي لن تجد
إذ لما خلقت الآلهة البشر قدّرت الموت على البشرية
واستأثرت هي بالحياة
أما أنت يا جلجامش فاجعل كرشك مملوءًا
وكن فرحًا مبتهجًا ليل نهار
وأقم الأفراح في كل يوم من أيامك
وارقص والعب ليل نهار
واجعل ثيابك نظيفة زاهية
واغسل رأسك واستحم في الماء
ودلّل الطفل الذي يمسك بيدك
وأفرح الزوجة التي بين أحضانك
وهذا هو نصيب البشر"[٢].

فيرى أنّ هذا الموقف يستيقظ بكل عناصره في قلب من يقرأ أبيات طرفة بن العبد[٣]:

ألا أيُّهذا الزَّاجِري أحْضُرَ الــوَغى وأنْ أشهدَ اللَّذاتِ هل أنتَ مُخْلِدِي

---

[1] البهبيتي، محمد نجيب، المعلقة العربية الأولى أو عند جذور التاريخ، ١: ٢٧٤

[2] باقر، طه، (د.ت). ملحمة كلكامش، أوديسة العراق الخالدة، العراق: وزارة الإرشاد، ص ٧٩.

[3] البهبيتي، محمد نجيب، المعلقة العربية الأولى أو عند جذور التاريخ، ١: ٢٨٠ – ٢٨٢.

فإنْ كُنتَ لا تَــستطِيعُ دفعَ منــيَّتي ... فَذَرني أُبادِرها بمــا مَلكَتْ يَــدِي
فَلَولا ثــَلاثٌ هُــنَّ من حاجة الفتى ... وَجَدِّك لم أحفِلْ متى قــامَ عُوَّدي
فَمِنهنَّ سَبْقِي العــاذِلاتِ بِشَــربَــةٍ ... كُمَيْتٍ متى ما تُعْلَ بــالماءِ تُزبــدِ
وَكَرِّي إذا نادى المُضافُ مُحَــنَّبًا ... كَسِيــدِ الغَضَــا نبــَّهتــَهُ المُتَوَرِّدِ
وتقصِيرُ يومِ الدَّجْنِ والدَّجْنُ مُعجِبٌ ... بِبــَهكَنَــةٍ تَحْتَ الخِبَــاءِ المُــمَدَّدِ[1]

بل إنّ القدر يأبى إلا أنْ يُتمّ الشاعر الصورة التي عاشها جده الأعلى "جلجامش" في المنطقة نفسها، حيث حلّت بكْر قبيلة طرفة، يقول:

وإنْ تَبْغنــِي في حَلْقةِ القَــومِ تَلْقِني ... وإنْ تَقْتَنِصْني في الحَوانِيتِ تَصْطَدِ
مَتَى تَأْتِنــي أَصْبَحكَ كأسًــا رَوِيِّــةً ... وإنْ كنتَ عَنها ذا غِنًى فاغنَ وازدَدِ
وإنْ يَلتقِ الحــيُّ الجَــميعُ تُلاقِنــي ... إلى ذِرْوَةِ البيــتِ الــكَرِيمِ المُصَمَّدِ
نداماــايَ بيــضٌ كالنُّجــومِ وقَيْنَــةٌ ... تــروحُ علينا بَيــْنَ بــُرْدٍ ومُجْسَدِ
رَحِيبٌ قِطــابُ الجَيْبِ منها رَفِيقــةٌ ... بِجَسِّ النَّدامــى بــِضَّــةُ المُتَجَــرِّدِ
إذا نَــحنُ قُلنا: أسمِعِينا انْبَرَتْ لنــا ... على رِسلِها مَطْرُوفَــةً لَــم تَشَــدَّدِ
إذا رَجَّعتْ في صوتِها خِلتَ صوتها ... تَــجــاوُبَ أظــآرٍ علــى ربعٍ ردِ[2]

ويرصد البهبيتي عناصر صورة الحانة في الأبيات السابقة، وتتلخص في: الحانة، والساقية، والثمالى، والغانية في الثوب الرحب الرقيق المنحسر في أعلى الصدر، وهي تهزّ القلوب بالصوت البارع الشجيّ، فالمشهد في الأبيات السابقة هو – في رأي البهبيتي– المشهد البهيج الحزين في لوحة صاحبة الحانة في ملحمة "جلجامش"، وقد أخذت عناصره فرُتبت ترتيبًا جديدًا، والمرتّب له هو المُخرجُ نفسه، والأحداث في المشهدين تدور حول المأساة الأبدية واللغز المعمّى الذي عجزت قوى الإنسان عن حلّه، فلم تستطع النفاذ إلى سرّه؛ لتعبر الحاجز الأبدي القائم بينها وبينه وهو الغيب[3].

ويعزو البهبيتي التكرار المستمر لعناصر الصور الشعرية المتمثلة في المشهدين السابقين إلى أنّ تلك التقاليد الثابتة تتردّد أصداؤها في نفوس أجيال الأمة قابعة في الضمير، وتستيقظ منتفضة عندما يهزّ هذا الضمير المشترك زلزالٌ عنيف يطرح ما اختزنه على لسان الشاعر

---

[1] الديوان: ص ٤٥ – ٤٧.

[2] المصدر السابق: ص ٤٢ – ٤٣. المجسد: الثوب المصبوغ بالزعفران المشبع، المطروفة: الفاترة الطرف. لم يثبت الأعلم الشنتمري البيت الأخير في روايته لديوان طرفة، وأثبته الزوزني في شرحه للمعلقات. الزوزني، الحسين بن أحمد. شرح المعلقات العشر، ص ١٩٣.

[3] البهبيتي، محمد نجيب، المعلقة العربية الأولى أو عند جذور التاريخ، ١: ٢٨٣ – ٢٨٤.

العبقري، طرحَ الشجرة الثمرة التي تلاقفتها أجيالُها بذرةً بعد بذرة، فليس غريبًا أنْ تكون نبرة الحزن والأسى والتشاؤم ملمحًا أصيلا وثابتــًا لدى الشعراء الجاهليين الذين هم أحفاد من صاغوا ملحمة "جلجامش"، وليس غريبًا أن يكون شعر المهلهل بن ربيعة التغلبي، الشاعر العراقي الذي رثا أخاه كليبًا وبكاه بحرقة، مرآةً تصوّر بكاء "جلجامش" أخاه وشقيق نفسه "أنكيدو"[١].

ولا تقتصر أوجه الشبه بين الملحمة والشعر الجاهلي على وصف الحانة أو شعر البكاء، بل تُجاوزُ ذلك إلى تصوير السفن، ويتّضح ذلك – في رأي البهبيتي– حينما ننظر إلى وصف السفن في الملحمة ونقابلها بوصفها في الشعر الجاهلي، فسفينة طرفة التي يشبّه بها ظعائن المحبوبة والتي يصفها في قوله:

كــأنَّ حُــدوجَ المــالِكِيَّةِ غُــدْوَةً خَلايــا سَفينٍ بالنَّــواصِفِ مِــنْ دَدِ
عدُولِيَّةٌ أو مِــنْ سَفينِ ابنَ يــامِنٍ يَجُورُ بــها المَلّاحُ طَــوْرًا ويَهتَدِي[٢]

هي نفسها سفينة "أوتو – نبشتم"* في الملحمة، بل إنّ لفظة "خلايا" في البيت الأول تشير – في نظر البهبيتي– إلى غرف السفينة ذات الأدوار المتعددة، فهي تشبه سفينة الملحمة ذات الأدوار التسعة[٣].

وخلاصة القول: أنّ البهبيتي يرى أنّ ثمّة تقاليد معينة تتحكم في الشاعر الجاهلي لا يستطيع منها فكاكًا، وهي صور ومعانٍ شعرية تتلكأ في ذاكرة الأجيال تعبّر عن الضمير المشترك لهذه الأمة وعن تجاربها في تاريخها الطويل، وحين يستخدم البهبيتي عبارة "الضمير المشترك" و "التقاليد الفنية تنتقل عبر الأمة" و "المعاني تتلكأ في ذاكرة الأجيال" يتبنّى، بقصد منه أو دون قصد، مفهوم يونغ عن الأنماط العليا القابعة في اللاشعور الجمعي[٤]، غير أنّ الضمير المشترك لأمة كالأمة العربية هي جزء من جنس ساميّ ممتد بحضارته وتراثه الديني والأسطوري لا تشكّله ملحمة "جلجامش" حسبُ، ذلك أنّ بنية هذا الضمير متشابكة معقدة كتشابك العقل الإنساني وتعقده.

---

[1] البهبيتي، محمد نجيب، المعلقة العربية الأولى أو عند جذور التاريخ، ١: ٢٨٤ – ٢٨٥.

[2] الديوان: ص ٢٤.

* يرد هذا الاسم في كتاب البهبيتي بالفاء والسين "أوتو – نفستم" بدلا من الباء والشين "أوتو – نبشتم".

[3] البهبيتي، محمد نجيب، المعلقة العربية الأولى أو عند جذور التاريخ، ١: ٣٢٨.

[4] انظر ص ١٠١ من هذا البحث.

وليس من وَكْدِ البحث مناقشة آراء البهبيتي في أنّ ملحمة "جلجامش" وقصة "ذي القرنين" في سورة الكهف تدوران حول رجل واحد طوى الأرض وطاف بها، ولا في قوله بأصل واحد لحضارات العالم يبدأ من جنوب شبه جزيرة العرب[١]، ولا فيما ذهب إليه من أنّ اللغة العربية هي لغة سيدنا آدم عليه السلام، ولا في غير ذلك من آرائه ونتائجه، فحسبُ البحث أنْ يكتفي من ذلك كله بمناقشة فكرة واحدة أو نتيجة توصّل إليها البهبيتي لها علاقة وطيدة بالتأصيل الفني للشعر الجاهلي وهي ما ذهب إليه من أنّ ملحمة "جلجامش" هي معلقة العرب الأولى التي استقى منها شعراء المعلقات في العصر الجاهلي تقاليدهم الفنية وصورهم الشعرية، وأنّ هذه الملحمة قد صِيغت بلغة عربية قد انحرفت انحرافــًا جزئيًّا عن منطوقها الأصلي، فمثل هذا القول لا يصمد أمام البحث والتمحيص.

لقد عوّل البهبيتي في تأصيل المعلقات على ما أفاده من وجود ختم المكتبة الملكية على ذيل كل لوحة من لوحات ملحمة "جلجامش"، واستنتج من ذلك أنّ الملحمة قد عُلّقت في خزانة مكتبة الملك "آشور بانيبعل" مقارنًا هذا التعليق للملحمة بما ذكره ابن رشيق القيرواني في كتابه العمدة عن خبر تعليق بعض القصائد من عيون الشعر العربي في الكعبة[٢]، وابن رشيق من رجال القرن الخامس الهجري وأقدم نص ورد فيه خبر التعليق في كتاب العقد الفريد لابن عبد ربه وهو من علماء القرن الرابع[٣]، إلا أنّ هناك عددًا من شرّاح المعلقات وكبار النقاد ومؤرخي الأدب والرواة الثقات القدماء لم يطلقوا على هذه القصائد اسم المعلقات ولم يشيروا إلى قضية التعليق، منهم: أبو زيد القرشي[٤]، وابن سلام الجمحي[٥]، وابن قتيبة[٦]، وابن الأنباري[٧]، وأبو جعفر النحاس[٨]، و

---

[1] البهبيتي، محمد نجيب، المعلقة العربية الأولى أو عند جذور التاريخ، ١: ٢٤٣ – ٢٥٨.

[2] القيرواني، ابن رشيق، العمدة، ١: ٩٦.

[3] انظر، ابن عبد ربه، أحمد بن محمد الأندلسي، العقد الفريد، ٥: ٢٦٩.

[4] اختار القرشي أن يطلق على أصحاب المعلقات في جمهرته أصحاب السموط، وهم: امرؤ القيس، وطرفة، ولبيد، وزهير، والنابغة، والأعشى، وعمرو بن كلثوم. قال نقلا عن المفضل: "هؤلاء أصحاب السبعة الطوال التي تسميها العرب السموط". انظر، جمهرة أشعار العرب، ص ٩٨.

[5] لم يطلق ابن سلام لفظ معلقة حينما أورد أبياتــًا من معلقات كل من طرفة، وعنترة، وعمرو بن كلثوم، والحارث بن حلزة، بل كان يكتفي بالإشارة إلى معلقاتهم بالواحدة، أو القصيدة. انظر، طبقات فحول الشعراء، ١: ١٣٨، ١٥١ – ١٥٢.

[6] لم يشر ابن قتيبة عند حديثه عن شعراء الطبقة الأولى من الشعر ومعظمهم من شعراء المعلقات إلى مسمى معلقات. انظر، الشعر والشعراء، ١: ١٠٤– ١٩٨.

[7] سمّى شرحه شرح السبع الجاهليات. وحينما حقق عبد السلام هارون هذا الشرح، عنونه بـــ:"شرح القصائد السبع الطوال".

[8] النحاس، أبو جعفر محمد بن إسماعيل، (ت ٣٣٨ ﻫ). شرح القصائد التسع المشهورات، تح: أحمد خطاب، (١٩٧٣). بغداد: دار الحرية، ص ٦٨٢.

الخطيب التبريزي[١] . كما رفض خبر التعليق جملة من الباحثين المحدثين منهم: طه حسين[٢]، ومصطفى صادق الرافعي[٣]، وأحمد محمد الحوفي[٤]، وجواد علي[٥]، وغيرهم، مما يجعل الاعتماد على خبر التعليق بوصفه منطلقًا لتأصيل الشعر الجاهلي مقدمة خاطئة تترتب عليها نتائج خاطئة.

وأما قوله بمعرفة عرب الجاهلية لملحمة "جلجامش" لكونها بين يدي النضر بن الحارث في أثناء جدله مع النبي – عليه السلام–، فقول لا يؤيده أي دليل من العقل أو النقل، وقد استند البهبيتي – في رأيه هذا– إلى عبارة "أحاديث رستم واسفنديار" التي أشير إليها سابقـًا، وهي عبارة لا تعني أنّ النضر كان في حوزته هذه الملحمة، فأين زمن ملوك الفرس من زمن ملحمة "جلجامش" الموغل في القدم؟! وكون النضر بن الحارث ورد على ملوك الحيرة، أو ناظر النبي – عليه السلام– في رجل طوّاف لا يعني أنّه قد اطّلع على هذه الملحمة أو علم شيئًا من أخبار بطلها "جلجامش".

وإذا كان البهبيتي قد قال بعربية "ملحمة جلجامش" مستندًا في ذلك إلى أنّ اللغة العربية كانت لغة سيدنا آدم عليه السلام ، وأنّ كل ما جاء بعدها من اللغات يُعدّ انحرافـًا جزئيًا عن لغة واحدة، فإنّ مثل هذا الفَرَض يدحضه تعدد اللغات بعد ذلك، واختلافها اختلافـًا بيّنًا فيما بينها، وليس الأمر يقف عند انحراف جزئي، بل إنّ هناك من العلماء من يرفض عربية لغة سيدنا آدم –عليه السلام– جملة وتفصيلا[٦]، فَلِمَ لا تكون "ملحمة جلجامش" ساميّة وليست عربية لسببين: الأول: هو أنّها صيغت بلغة ساميّة، أي من أسرة لغوية تضم العربية وغيرها، وهو الراجح عند علماء اللغة المحدثين[٧]، والثاني: أنّها كانت في بيئة ساميّة قديمة هي العراق، وذلك على فرض أنّ الساميّة هي اللغة الأم، وأن الساميّين هم الأجداد.

---

[1] أطلق على المعلقات اسم القصائد في شرحه المسمى بـــ:"شرح القصائد العشر". وقد أفاض في خبر التعليق نفيًا وإثباتـًا بدوي طبانة، وطلال حرب. انظر، طبانه، بدوي، معلقات العرب دراسة نقدية تاريخية في عيون الشعر الجاهلي، ص ٩–٥٧. وانظر كذلك، حرب، طلال، الوافي بالمعلقات قراءة حديثة لخطابها الشعري وتاريخها، ص ١١–٢٧.

[2] انظر حسين، طه. في الأدب الجاهلي، ص ٢٠٤.

[3] انظر الرافعي، مصطفى صادق، تاريخ آداب العرب، ٣: ١٨٧.

[4] انظر الحوفي، أحمد محمد، الحياة العربية من الشعر الجاهلي، ص ٢٠٤ – ٢١٢.

[5] انظر علي، جواد، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ٩: ٥١١ – ٥١٨.

[6] انظر رأي ابن حزم الأندلسي في القرابة اللغوية بين اللغة العربية والعبرية والسريانية، إذ شبّه هذه القرابة بقرابة لهجات اللغة الواحدة، ابن حزم، علي بن أحمد الأندلسي، (ت ٤٥٦ ه). الإحكام في أصول الأحكام، تح: أحمد محمد شاكر، (١٩٨٣). ط٢، بيروت: دار الآفاق الحديثة، ١: ٣١.

[7] يقول صبحي الصالح: "يبدو أنّ اللغات الساميّة قبل تفرقها كانت ترجع إلى أصل واحد، وتشكّل شبه وحدة شعبية، إلا أنّ من العسير جدًا تعيين ذاك الأصل وتحديد هذه الوحدة؛ لأنّ المهد الأول للساميّين ما يزال غامضًا مجهولا، رغم أبحاث العلماء الكثيرة الواسعة الآفاق... وفي دائرة الدراسات السامية حظيت لغتنا العربية بكثير من العناية، فكانت في نظر بعض الباحثين، وفي طليعتهم "إلسهوزن"

وتستلهم مريم البغدادي في تأصيلها للبكائية القديمة في الشعر الجاهلي دراسة محمد نجيب البهبيتي، فهي مثل هذا الأخير تدعو "ملحمة جلجامش" بـ"المعلقة العربية الأولى"، وهي كذلك تقول بعربية هذه الملحمة، وإن صيغت باللغتين: البابلية والأكادية، فكلتاهما – في رأيها– "عربية قديمة تعود إلى اليمنية الأزدية أصلا"[١].

وتتناول مريم البغدادي قضية الموت، وهي قضية مركزية في الفكر الإنساني شغلت الإنسان القديم وأثرت في تصوره للوجود والأشياء، فترى أنّ الموت بدا للإنسان في العالم العربي القديم وجهًا آخر للنوم، ويبدو هذا التفسير الرامز معقولا من وجهة النظر الفلسفية للعقلية البدائية، كما يبدو معقولا من حيث المظهر العام؛ فالإنسان في حال نومه يفقد السيطرة على وعيه كما يفقد في حال الاستغراق العميق في النوم الإحساس بمن هم حوله. وتربط البغدادي بين تشابه الحالين: حال الميت وحال النائم، ودعاء النبي –عليه السلام– عندما يستيقظ من نومه؛ إذ يقول: "الحمد لله الذي أحيانا بعدما أماتنا وإليه النشور"[٢]، ولا شك فإنّ هذا الدعاء – في تصور البغدادي– مستند إلى حقيقة قرآنية تمثلت في قوله تعالى: ﴿اللهُ يَتَوَفَّى الأنفُسَ حِينَ مَوْتِهَا وَالَّتِي لَمْ تَمُتْ فِي مَنَامِهَا فَيُمْسِكُ الَّتِي قَضَى عَلَيْهَا المَوْتَ وَيُرْسِلُ الأُخْرَى إلى أجَلٍ مُسَمّىً إنَّ فِي ذَلِكَ لآيَاتٍ لِقَوْمٍ يَتَفَكَّرُونَ﴾[٣].

وترى مريم البغدادي أنّ النظرة العربية القديمة إلى الموت – من حيث المظهر والمخبر– لا تبعد عن المعنى القرآني، وهو ما يدفع إلى الاعتقاد بأنّ بقايا من دين التوحيد ظلت ماثلة في العقلية العربية؛ إذ إنّ الشعر الذي يشير إلى ذلك في الملحمة العراقية صيغ بعد طوفان نوح النبي الموحّد، ومن ثمّ تُرجّح البغدادي تسرّب هذا التصوّر عن الموت مع أخبار الطوفان إلى الإنسان العربي القديم، فتولدت لديه فلسفة جاءت من تأملاته في تجربة الموت أمامه، فأخذ يبسطها مستعينًا برمزية لغوية أسطورية فنية تُبرز المستوى الذاتي مرتبطًا بشيء أساسي غائم متوارث يتناسب وطبيعة الإبداع الأدبي[٤].

(Olshausen)، أقدم اللغات السامية، وإن كان كثير من فقهاء اللغة وعلماء الاستشراق يرفضون هذا الرأي ولا يستسيغونه". الصالح، صبحي، (١٩٨٠). دراسات في فقه اللغة، ط ٨، بيروت: دار العلم للملايين، ص ٤٨. وانظر، حجازي، محمود فهمي، (د.ت). علم اللغة العربية مدخل تاريخي مقارن في ضوء التراث واللغات الساميّة، القاهرة: دار غريب للطباعة، ص ١٩٣ – ٢١٥.

[1] البغدادي، مريم، (١٩٨٦). التأصيل الفني للبكائية القديمة في الشعر الجاهلي، مجلة أبحاث اليرموك، مج ٤، ع ١، ص ٣٢.

[2] ابن حجر، أحمد بن علي العسقلاني (ت ٨٥٢ هـ). فتح الباري بشرح صحيح البخاري، تح: محمد فؤاد عبد الباقي، (د.ت)، القاهرة: دار الفكر، رقم الحديث ٦٣٢٤، كتاب الدعوات، باب ما يقول إذا أصبح، مج ١، ص ١٣٠.

[3] الزمر: ٤٢.

[4] البغدادي، مريم، التأصيل الفني للبكائية القديمة في الشعر الجاهلي، ص ٣٢.

وتقف مريم البغدادي على النصوص التي تكشف عن التصوّر العربي القديم للموت؛ لتبيّن كيف برزت حال الميّت في صورة النائم، فتشير إلى مرثية قديمة يقول شاعرها في بكاء زوجه الفقيدة: إنّ "البقرة الودود الملوّنة، البقرة الوحشية الخصبة تنام مهشمة ..." [١]، وترى مريم البغدادي – أيضًا– أنّ هذه الفلسفة العقلية في تشبيهها ظاهرة الموت بالنوم وردت على لسان جلجامش حين فُجع بموت صديقه أنكيدو، يقول: "أهكذا أنا مثله سأنام"[٢]، كما يؤكد "أوتو– نبشتم" جدّ جلجامش هذا الشبه بقوله: "ما أعظم الشبه بين النائم والميّت"[٣]، فإذا كانت "ملحمة جلجامش" قد صيغت شعرًا باللغة الأكادية والبابلية "وكلتاهما [في نظر البغدادي] عربية قديمة تعود إلى اليمنية الأزدية أصلا"[٤]، فإنّ هذه الفلسفة في تفسير الموت تمثل التصوّر العربي القديم للظاهرة اللغز، ذلك اللغز الذي شغل القوم ولونت صورتُه حياتَهم الفكرية والروحية في ذلك العصر[٥].

وتذهب مريم البغدادي إلى أن الألم الناجم من تكرار ظاهرة الموت يضع الإنسان أمام صراع مرير بين إرادة الحياة وحتمية الموت، وهو ما عبّر جلجامش عنه كاشفــًا عن حيرته إزاء هذه الظاهرة بقوله:

"ماذا عساي ... أنْ أفعل وإلى أين أوجه وجهي؟

أجل في مضجعي يُقيم الموت

وحيثما وضعت قدمي يربض الموت"[٦]

فالملحمة – في رأي البغدادي– ترسم صورةً للموت الحتمي المقدّر على بني الإنسان؛ ذلك أنّه عندما رأى جلجامش الجثث تطفو على سطح النهر تأكّد أنّ مصيره سيكون مثل هذا المصير؛ ولذا فهو يتألّم ويكلّم إلهه: "هنا في المدينة يموت الإنسان مقهور القلب، يهلك الإنسان واليأس يملأ قلبه"[٧]، ويبين سبب هذا اليأس بقوله: "أما نحن أبناء البشر، فأيامنا معدودات ..." [٨] لأنّه

---

[1] كريمر، صموئيل نوح، السومريون تاريخهم وحضارتهم وخصائصهم، تر: فيصل الوائلي، (١٩٧٣). الكويت: وكالة المطبوعات، ص ٣٠٦، ٣١٠.

[2] لم ترد هذه العبارة في ملحمة جلجامش بالصورة التي أوردتها مريم البغدادي، بل وردت بقول جلجامش: "إذا ما مت أفلا يكون مصيري مثل أنكيدو"، انظر، باقر، طه، ملحمة كلكامش، ص ٧٤.

[3] باقر، طه، ملحمة كلكامش، ص ٨٧.

[4] البغدادي، مريم، التأصيل الفني للبكائية القديمة في الشعر الجاهلي، ص ٣٢.

[5] المرجع السابق، ص ٣٢ – ٣٣.

[6] باقر، طه، ملحمة كلكامش، ص ١٠١.

[7] باقر، طه، ملحمة كلكامش، ص ٥٥.

[8] المرجع السابق، ص ٥٣.

"عندما خلقت الآلهة البشر قدرت الموت على البشرية "[١]، ولئن كان في نفسه بعض الشك، فقد أزالته صاحبة الحانة بتأكيد هذه الحقيقة التي تتكرر على الدوام؛ إذ إنه "لما خلقت الآلهةُ البشرَ، قدّرت الموت على البشرية واستأثرت هي بالحياة"[٢]، وهنا يمتقع وجه جلجامش، فيلحظ ذلك جده "أوتو– نبشتم"، وعندما يسأله عن السبب يُجيبه بأنّ صديقه قد أدركه مصير البشرية، وحينما ينخرط في البكاء يخفف جَدُّه عنه وطأة هذه الحقيقة وحتميتها بقوله:

"إنّ الموت قاسٍ لا يرحم

متى بنينا بيتــًا يقوم إلى الأبد؟

متى ختمنا عقدًا يدوم إلى الأبد؟

وهل يقتسم الأخوة ميراثهم ليبقى إلى آخر الدهر؟

وهل تبقى البغضاء في الأرض إلى الأبد؟

وهل يرتفع النهر ويأتي بالفيضان على الدوام؟

والفراشة لا تكاد تخرج من شرنقتها فتبصر وجه الشمس حتى يحلّ أجلها

ولم يكن دوام وخلود منذ القدم" [٣].

وهنا يسلّم جلجامش ويقرّ:

"أجل ... في مضجعي يُقيم الموت

وحيثما وضعتُ قدمي يربض الموت "[٤]

وتمضي مريم البغدادي في بحثها؛ فترصد أصداء هذه التصوّرات القديمة عن الموت لدى الشعراء الجاهليين فترى أنّ الموت لديهم شبيه بالنوم، وإنْ لم يكن التعبير عن ذلك باللفظ ذاته، وهو "النوم"، ولكن ورد في شعرهم من الألفاظ ما يحمل المضمون نفسه، وأقرب الألفاظ التي استُعملت في التعبير عن الموت هي كلمة "المضجع"[٥]، يقول لبيد بن ربيعة العامري:

عَمِيدُ أناسٍ قد أتى الــدَّهرُ دونَــهُ وَخَطُّوا له يومًا مِنَ الأرضِ مضْجَعا[٦]

ويقول علقمة ذو جدن الحميري:

لِكُــلِّ جَنْبٍ ما اجْتَنَــي مُضْطَجَعْ والمــوتُ لا يــنَفعُ مِنْــهُ الجَــزَعْ[١]

---

[1] المرجع السابق، ص ٧٩.

[2] المرجع السابق، ص ٧٩.

[3] المرجع السابق، ص ٨٧.

[4] المرجع السابق، ص ١٠١، وانظر البغدادي، مريم، التأصيل الفني للبكائية القديمة في الشعر الجاهلي، ص ٣٥.

[5] البغدادي، مريم، التأصيل الفني للبكائية القديمة في الشعر الجاهلي، ص ٣٨.

[6] الديوان، ص ١٧٣.

وقد ظلّ هذا المضمون بلفظه في وعي الشاعر المخضرم فيما بعد، فصدر عنه أبو ذؤيب الهُذلي في رثاء أبنائه، فقال:

لا بــدّ مِــنْ تَلَفٍ مُــقيمٍ فانتظِرْ أبــأرضِ قومِكَ أمْ بِأُخرى المصْرَعُ[٢]

وتذهب مريم البغدادي إلى أنّ هذا الشبه بين الشاعر العراقي القديم والشاعر الجاهلي لا يقف عند تصوّر الموت وطبيعته، وإنما يتعدّى ذلك إلى الإقرار بأنّ الموت والفناء هما نهاية كل شيء مهما طالت به الحياة، من ذلك ما ورد في كتاب التيجان على لسان حمير بن سبأ حين مات أبوه؛ إذ يقول:

فــلا تَبــعُــدَنْ فَــكُــلُّ امــرئٍ سيــدْرِكــهُ بــالمَــنــون الأجــلْ[٣]

ويقول نَبْت بن مالك في رثاء أيمن بن الهميسع:

قضى نَحبَــهُ بَعدَ الهُميســع أيْمنُ وأيْــمنُ فــاعلمْ خَيرُ حيٍّ وهــالكِ

وكلُ امرئٍ لا شكَ يقضي قضاءَه ويُسقــى بحوضِ المنهلِ المتداركِ

فشبِّــهْ بني الدنيا إذا ما جهلتهــم بتلك النجــومِ الثاقبــاتِ الشوابــكِ[٤]

وتقرر مريم البغدادي بعد الأبيات السابقة أنّ هذه النصوص جميعًا تكشف عن نمطية تعبيرية فكرية حضارية تدلّ على أصل عربي واحد، كما أنّها توضّح فلسفة العرب عن الموت والفناء لكل موجود في هذا الكون، فما دامت هناك حياة فلابد أنْ يكون هناك موت، فالاقتران بينهما حتميّ لا محالة، وقد عبّر عن ذلك عبيد بن الأبرص بقوله:

تَمَنَّى مُرَيْءُ القيسِ موتي وإنْ أمُت فتِــلكَ سَبيــلٌ لستُ فــيها بأوْحَدِ[٥]

وعليه يكون العمر محدودًا ما دام المصير واحدًا، ولابد أنْ يُدرك يومه الإنسانُ، وهو ما يشير إليه عبيد بقوله:

إنّ أمــامَكَ يَــوْمًا أنتَ مُــدرِكُــهُ لا حــاضِرٌ مُفْلِتٌ منه ولا بادي[٦]

وقوله:

فَمَنْ لَــم يَمُتْ فــي اليوم لا بُدَّ أنّهُ سَيَعْلَقُــهُ حَبْــلُ المَنيَّــةِ في غَدِ[١]

---

[1] القرشي، أبو زيد محمد بن أبي الخطاب، جمهرة أشعار العرب، ص ٥٧٧.

[2] ديوان الهذليين، ١: ٣.

[3] ابن منبه، وهب، (ت ١١٤ هـ). التيجان في ملوك حمير، (١٩٧٩). ط٢، صنعاء: مركز الدراسات والأبحاث اليمنية، ص ٥٩.

[4] ملوك حمير وأقيال اليمن، قصيدة نشوان بن سعيد الحميري، تح: إسماعيل بن أحمد الجرافي، وعلي بن إسماعيل المؤيد، (١٩٧٨). ط٢، بيروت: دار العودة، صنعاء: دار الكلمة، ص ٢٦ – ٢٧.

[5] الديوان، ص ٥٦.

[6] المصدر السابق، ص ٤٩.

ومهما حاول الإنسان الإفلات من يوم مصيره المحتوم فإنّ أيامه معدودة:

وَلِلمَــرءِ أيَّــامٌ تُعَــدُّ وَقَــدْ رَعَتْ حبــالُ المنايــا لِلفتى كُــلَّ مَرْصَدِ[٢]

ويقول طرفة بن العبد في هذا المعنى:

لَعَمْرُكَ إنّ المَــوتَ ما أخْطَأ الفتى لكــالطِّوَلِ المُرْخَى وثِنْيَــاهُ باليــدِ[٣]

أرى الموتَ أعدادَ النُّفُوسِ ولا أرى بَعيــدًا غدًا ما أقربَ اليومَ من غَدِ[٤]

ويقول زهير بن أبي سلمى:

وَمَنْ هَــابَ أسبــابَ المنايــا يَنَلْنَهُ وإنْ يَرْقَ أسبــابَ السَّمــاءِ بــِسُلَّمِ[٥]

وترى مريم البغدادي أنّ اعتقاد الشعراء الجاهليين في الموت لا يختلف عن اعتقاد أسلافهم القدماء فيه، وتستشهد على ذلك بهذا المقطع من "ملحمة جلجامش": "إنّ الذي يكون حيًا في المساء قد يموت في الصباح"[٦].

وتلاحظ مريم البغدادي أنّ الشعراء يُكثرون من استعمال تعبيرات مثل: "حبال الموت"، "الموت رصد"، "سبيل الموت"، وتبدو كل هذه التعبيرات رموزًا دلالية تشير إلى معرفة كونية معينة اختزنها اللاوعي المتكئ على الفكر الأسطوري الموروث، فقد كان من اعتقاد الإنسان القديم – ولاسيّما أسلاف العرب في العراق ومصر– أن هناك سبيلا لابد من السير فيها لوصول الميّت إلى مكانه المحدد بعد موته، وكان السبيل في كلا المصرين مائيًا تُستخدم فيه القوارب، يقول أنكيدو في الملحمة القديمة مشيرًا إلى ذلك السبيل:

"إلى الطريق الذي لا رجعة لسالكه"[٧]

وتذهب مريم البغدادي إلى أنّ النص الأخير يُشير إلى أنّ ثمّة طريقين للموت، كلاهما يؤدي إلى العالم الآخر: أحدهما بري، والآخر مائي، ويتضح ذلك – أيضًا– في النصوص الجنائزية؛ إذ إنّ الروح بعد وضع الجثمان في القبر تتخذ طريقها إلى العالم الآخر عبر طريق بري، ثم تواصل الرحلة عبر الطريق المائي، وقد وردت الإشارة إلى ذلك – كما تلاحظ مريم البغدادي–

---

[1] الديوان، ص ٥٧.

[2] المصدر السابق، ص ٥٧.

[3] المصدر السابق، ص ٤٩.

[4] المصدر السابق، ص ٥٨.

[5] الديوان، ص ١١٥.

[6] حنون، نائل، (١٩٧٨). عقائد ما بعد الموت في حضارة وادي الرافدين القديمة، ط١، بغداد: دار السلام، ص ٨١.

[7] باقر، طه، ملحمة كلكامش، ص ٧٠. وانظر البغدادي، مريم، التأصيل الفني للبكائية القديمة في الشعر الجاهلي، ص ٤٠ – ٤١.

في نص آشوري يقول "دعهم يعبرون نهر العالم الأسفل ولا يعودون، دعهم يدخلون عبر البوابة الخارجية ... (للعالم الأسفل) ..." [١].

وتنعطف مريم البغدادي – كدأبها في هذا البحث– إلى الشعر الجاهلي لتبحث فيه عن إشارات تذكر هذه الطريق المؤدية إلى العالم الآخر، فتجد ذلك في قول الخنساء:

فاليومَ أمسيتَ لا يَرْجُوكَ ذو أملٍ لمّا هلكتَ وحوضُ الموتِ مَوّرودُ [٢]

وتعلّق على هذا الشطر الأخير بقولها: "والحوض والورد مقترنان دائمًا بالماء" [٣]، ثم تسأل: "وما دام الأمر كذلك أفلا يكون لاوعي الخنساء قد عرّج على نهر عبور الميت البابلي من خلال موروث مطموس المعالم؟؟" [٤].

وتخلص مريم البغدادي إلى أنّ الشاعر الجاهلي ليس في معزل عن الوعي التاريخي والاجتماعي، فـ"دلالاته الكثيرة ورموزه الشعرية الإبداعية موروثات عميقة الجذور استطاع من خلال بنياته أنْ يجعلها أنماطًا تدمجه في مجتمعه وقديم وجوده" [٥]، فالشاعر الجاهلي "كان مدفوعًا لأن يستقي قيمه الفنية من تصوره القديم للوجود، ذلك التصور الذي لا يخلو من فكر أسطوري وَجَدَ الرمزُ فيه قوته وفنية بنياته" [٦].

والشاعر مهما يكن ذاتيًا لابد أنْ يكون العين الثاقبة التي تنفذ إلى سر الكون بوصفه وحدة واحدة لا تتجزأ، وقد جعل هذا الفهم مريم البغدادي تنوّه بمفهوم اللاوعي الجمعي الذي يعين على فهم أو إدراك الفن على اختلاف صوره التعبيرية بوصفه تتمّة للوحدة الثقافية في إطارها التاريخي، إلا أنّ الإبداع الفردي – في رأي البغدادي– قادر على تكوين بدائل رمزية تأخذ من الموروث وتضيف له صورًا ورموزًا أخرى، وهنا يبرز إبداع الشاعر الجاهلي الفرد الذي اتّكأ على الرمز والمجاز كثيرًا واغترف من الذاكرة الجمعية فأبدع بنياته الخاصة، وإنْ دلّت على أصول أسطورية المعالم نابعة من تصور قديم للوجود، أو أشارت من بعيد إليها [٧].

ويلاحظ على دراسة مريم البغدادي أنّها – بتركيزها على المضامين الشعرية دون الشكل الفني– قد أفقدت النصوص الشعرية شعريتها وجمالها، فهي لا ترى في هذه النصوص سوى

---

[1] حنون، نائل، عقائد ما بعد الموت في حضارة وادي الرافدين القديمة، ص٨٤.

[2] انظر، الديوان، تح: أنور أبو سويلم، (١٩٨٨). ط١، عمّان: دار عمّار، ص ٢٥٦.

[3] البغدادي، مريم، التأصيل الفني للبكائية القديمة في الشعر الجاهلي، ص ٤١.

[4] المرجع السابق، ص ٤١.

[5] المرجع السابق، ص ٤٣.

[6] المرجع السابق، ص ٤٣.

[7] المرجع السابق، ص ٤٤.

أصداء فنية أو تنويعات جديدة على أصول وتقاليد فنية موغلة في القدم، كما يشوب هذه الدراسة الكثير من التعمّل والتعسّف في تفسير النصوص الأدبية، من ذلك تفسيرها لقول الخنساء في البيت السابق:

"وحوض الموت مورود"[١]

إذ ترى في هذه الصورة المجازية إشارة واضحة إلى الطريق المائي المؤدية إلى العالم الآخر الذي اعتقد به الإنسان العربي القديم، تقول البغدادي متسائلة ومعقبة على شطر بيت الخنساء السابق: "أفلا يكون لاوعي الخنساء عرّج على نهر عبور الميّت البابلي من خلال موروث مطموس المعالم؟؟"[٢]، وشتّان بين النهر المؤدي إلى العالم الآخر في التصور البابلي القديم، وهذه الصورة المجازية المتمثلة في "حوض الموت" النابعة من البيئة الصحراوية التي يكون فيها الماء بمختلف صوره هاجس كل فرد من أفراد تلك البيئة.

لقد اتّسمت دراسة مريم البغدادي – كغيرها من الدراسات الأسطورية التي أصّلت للشعر الجاهلي– بالنظرة الأحادية، فهي تتكئ في تأصيل الشعر الجاهلي على نص واحد فقط هو "ملحمة جلجامش"، وترى أنّ الشعر الجاهلي ما هو إلا نسخ مكرّرة لأصل محدد، أو أصداء تردّد صوتـًا واحدًا هو صوت هذه الملحمة، ولو عكفت البغدادي على قراءة الشعر الجاهلي من الداخل مستخلصة طبيعته الجمالية وبنياته الفنية، لخرجت بنتائج أكثر موضوعية وفائدة مما توصّلت إليه في دراستها.

الشاعر الجاهلي صانع أسطورة:

تُعدُّ دراسة مصطفى ناصف "قراءة ثانية لشعرنا القديم" نقلة نوعية في النقد العربي الحديث المعني بقراءة الشعر الجاهلي؛ إذ يرفض ناصف القراءات السطحية التي تنظر إلى الشعر العربي القديم بوصفه شعرًا بسيطًا ساذجًا واقعيًا حافلا بالاستطراد، أو الانتقال من فكرة إلى أخرى دون أيّ رابطة واضحة، كما تصوّر هذا الشعر عاريًا من أي قيمة فنية إلا ما يُقال من أنّه يُمثل الصحراء أو يصورها تصويرًا دقيقـًا، والصحراء – بطبيعتها– لا تحتمل حضارة أو ثقافة راقية، ولا استقرارًا ولا نضجًا[٣].

---

[1] الديوان، ص ٢٥٦.

[2] البغدادي، مريم، التأصيل الفني للبكائية القديمة في الشعر الجاهلي، ص ٤١.

[3] ناصف، مصطفى، (١٩٨١). قراءة ثانية لشعرنا القديم. ط١، بيروت: دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ص ٤٩.

وتبدو هذه الصورة التي رسمها النقاد المحدثون للشعر الجاهلي – في رأي ناصف– صورة هزيلة شاحبة؛ فالشعر الجاهلي – وفق هذه التصور– شعر حسيّ غليظ يُعنى بوصف المُحسَّات، التي يراها الشعراء أمامهم في الصحراء المفتوحة، وليس فيه أثر من آثار العقل، أما إذا وُجد شيءٌ يسمّى الحكمة، فهو لا يعدو أنْ يكون تعبيرًا عن خبرة الأيام السطحية أو الساذجة، التي لا تحتاج إلى ثقافة[١].

ويرى مصطفى ناصف أنّ كلّ دراسة تمضي في هذا الاتجاه هي ضرب من التكرار غير المفيد، وهي غير مستقيمة أيضًا؛ لأنّ حياة العصر الجاهلي أعمق مما يجري على أقلام الباحثين المحدثين، فقد شهد هذا العصر صراعًا روحيًّا قويًّا لم يُقدّر تقديرًا مناسبًا، وأنّ نشأة الإسلام في نهاية هذا العصر لا يمكن أن يُستهان بدلالتها ومغزاها، "إنّها تعني ... أننا أمام عصر يضطرم فيه القلق ويبلغ ذروته. إننا أمام مجتمع تشغله أسئلة أساسية شاقة عن مبدأ الإنسان ومنتهاه ومصيره وشقائه وعلاقته بالكون"[٢].

ويستعين ناصف في قراءة الشعر الجاهلي بمفهومي "النماذج العليا" و"اللاشعور الجمعي" لدى كارل يونغ – اللذين أشير إليهما آنفـًا في هذا الفصل[٣]– ويتّضح ذلك في تفسيره صورة الأطلال في مقدمة القصيدة الجاهلية، يقول: "ليس هذا الفن [يعني الوقوف على الأطلال]... ضربًا من الشعور الفردي الذي يُعوَّل في شرحه على بعض الظروف الخاصة بشاعر من الشعراء. وإنّما نحن بإزاء ضرب من الطقوس أو الشعائر التي يؤديها المجتمع أو تصدر عن عقل جماعي ... لا عن عقل فردي أو حالة ذاتية"[٤]. ويُعمم ناصف هذه الظاهرة على الشعر الجاهلي بأسره فهي لا تقف عند صورة الطلل، بل تتعداه إلى القصيدة الجاهلية بمختلف صورها، يقول: "والحق أنّ الشعر الجاهلي كله يوشك أنْ يكون على هذا النحو، بمعنى أنّ مراميه فوق ذوات الشعراء"[٥]، ويقول أيضًا: "والذي يسترعي النظر هو أنّ فن الأطلال كغيره من فنون الشعر العربي في العصر الجاهلي ينبع من إلزام اجتماعي، فالشاعر من حيث هو فنان يوشك أنْ يكون ملتزمًا، ويأتيه هذا الالتزام من ارتباط غامض بحاجات المجتمع العليا،... ولذلك يجب ألا يغيب عن الذهن أنّ الأطلال والشعر الجاهلي كلّه يُثير التأمّل في معنى الانتماء وسلطان

---

[1] المرجع السابق، ص ٤٩.

[2] المرجع السابق، ص ٤٩ – ٥٠.

[3] انظر ص ١٠١ – ١٠٢ من هذا البحث.

[4] ناصف، مصطفى، قراءة ثانية لشعرنا القديم، ص ٥٣.

[5] المرجع السابق، ص ٥٣.

اللاشعور الجمعي، فالشاعر الجاهلي لا يتصوّر الفن عملا فرديًا، بل يتصوره نوعًا من النبوغ في تمثّل أحلام المجتمع ومخاوفه وآماله"[١].

ومع إصرار ناصف على حضور هذين المفهومين في تفسيره الشعر الجاهلي فإنّه يغلب على نظرته إلى هذين المفهومين الطابع الاجتماعي؛ فهو يرى أنّ "كل نابغة في العصر القديم يشعر أنّ المجتمع يُوجّه أفكاره إلى حيث يريد"[٢]، ويحاول كلّ شاعر جاهلي – عن طريق الأغراض الشعرية، المتمثلة في وصف الأطلال والناقة والفرس والمطر والرحلة– أنْ يصنع جزءًا من تمثال مقدّس يقرّه ضمير المجتمع ويباركه، ويبدو الشعر الجاهلي – وفق هذه النظرة– غريبًا عند بعض القراء؛ لأنّ أوّل ما يتبادر إلى أذهانهم عن الفن هو ذلك الشعور الفردي الذي يُميّز هذا الفنان من سائر الناس، وهي نظرة – في تصوّر ناصف– خاطئة؛ ذلك أنّ الشعر الجاهلي لا يُفهم إلا في "إطار التعاون مع ما يشبه لاشعور المجتمع"[٣].

ويحاول ناصف – بتوظيف مفهوم اللاشعور الجمعي– أنْ ينفيَ عن الشعر الجاهلي تُهمة التقليد التي ألحقها به النقاد المحدثون، وهي تهمة تُفقِد الشعر الجاهلي جدّته، فكلمة التكرار تُحدث في الذهن الملالة والسأم وتقتل الهمّة وتثبّط العزيمة، وعليه يحاول ناصف أنْ يقدّم تفسيرًا مقنعًا لهذه الظاهرة التي يصفها النّقاد والباحثون المحدثون بالتقليد أو التكرار؛ فيسأل عن الأهمية التي تُسوِّغ للشعراء هذا التكرار أو التقليد، ويرى أنّ الإجابة عن هذا السؤال صعبة؛ لأنّ الشاعر لا يُفصح عن هذه الأهمية المشتركة إفصاحًا صريحًا، ولكن إذا صبر المتلقي على القراءة وجد هنالك ما يشبه نداء المجتمع لنفسه، أو نداء فردٍ تقمّصَ بحذقٍ ومهارةٍ روحَ المجتمع، فالتقليد أو التكرار – في تصور ناصف– يجب أنْ يُنظر إليهما على أساس كونهما مصالح عامة أو أهدافـًا مشتركة يسعى إلى تحقيقها الشعراء الذين يمثّلون لسان حال المجتمع وآماله وتطلعاته[٤].

ووفق هذا الفهم يقدّم مصطفى ناصف قراءته في صورة الطلل، فيذهب إلى أنّ هذه الصورة أشبه ما تكون بخلق مواثيق تواطأ المجتمع عليها، فهي تخدم مشاعر وأفكارًا تتجاوز الفرد ونزواته الخاصة. ويلاحظ ناصف أنّ كل شاعر جاهلي لا يبدأ الحديث – عندما يخاطب المجتمع الذي ينتمي إليه– إلا عن طريق بعث الماضي، الذي يأخذ صفة الإلحاح المستمرّ على عقل الشاعر، فهو لا ينفكّ يذكر الدّمن والأطلال والرّسوم وهي بقايا الماضي؛ ولذلك يُصبح التذكر

---

[1] ناصف، مصطفى، قراءة ثانية لشعرنا القديم، ص ٥٣ – ٥٤.

[2] المرجع السابق، ص ٥٣.

[3] المرجع السابق، ص ٥٤.

[4] المرجع السابق، ص ٥٤.

فريضة مهمة لا يفرّط الشاعر الجاهلي فيها، بل لا يستسيغ المجتمع معاني الشعر أو مضامينه إلا عن طريق هذه الفريضة التي يصفها ناصف بأنّها "شعيرة من الشعائر"[١].

ويبحث ناصف في شعيرة التذكّر هذه، فيلاحظ أنّ "الذاكرة ... [في صورة الطلل] حيّة نشِطة يبعث على نشاطها ما نسميه الدّمن والآثار. وكل شيء عند الشاعر الجاهلي ينبض بروعة التذكّر وقدسية الذاكرة"[٢]. ويحاول أنْ يقف على دلالة تعدد الأماكن في لوحة الطلل؛ إذ غالبًا ما يذكر الشاعر الجاهلي غير موضع في القصيدة الواحدة، وكأنّه – على حد تعبير ناصف– "مشغول بأنْ يستوعب في ذاكرته الجزيرة كلها"[٣]، وفي رأيه أنّ الشاعر يريد أنْ يحتضن كل موقع ومقام، ذلك أنّ "المكان الواحد هو علاقة واحدة أو هو تجارب محدودة أو هو فردية ضيّقة. أما الشاعر الجاهلي فيستوعب أماكن كثيرة يضمها – جميعًا– في نسق واحد"[٤]، وهكذا تغدو الجزيرة العربية المتناثرة في رأي العين مجتمعة مؤلّفة في ذهن الشاعر.

ويرى ناصف – أيضًا– أنّ الماضي الذي يبدو لنا أول وهلة أنّه انتهى وأصبح جزءًا من الزمن الذي لا يعود هو ليس كذلك عند التدقيق في لوحة الطلل؛ ذلك أنّ الشاعر حينما ينهض ليتذكر الأطلال يُدرك أنّ الماضي حيّ لا يزول. ولعلّ ذلك يرجع إلى الذاكرة الجماعية المنغرســة في ذهن الشاعر، وكأنّما المجتمع كلّه يقوم بشعائر واحدة، أو يشارك أفراده جميعًا في صلاة واحدة هي – على حد تعبير ناصف– أغنية الماضي[٥].

وبهذا الفهم لطبيعة الزمن الماضي في الوقفة الطللية والمغزى من فعل التذكّر – الذي هو أساس كل تأمل لدى الشاعر– يحاول ناصف أنْ يعقد صلة بين الصور المتكررة المتداوَلة في لوحة الطلل باحثــًا عن دلالة مشتركة تنتظم فيها تلك الصور جميعًا، فيقف على صورة "مراجيع وشم في نواشر معصم"، في قول زهير:

ودارٌ لهــا بــالرَّقــمَتين كأنَّــهــا مَراجيعُ وَشْمٍ في نَواشِرِ مِعْصَمِ[٦]

وهي – في رأي ناصف– صورة تدلّ على التجدد ومقاومة البلى، ومثلها – أيضًا– صورة "العِين والأرآم وأطلائها"، في قول زهير أيضًا:

بهــا العِينُ والأرْآمُ يَمْشِينَ خِلْفَــةً وأطلاؤُها يَنْهضْنَ مِن كُلِّ مَجْثَمِ[١]

---

[1] ناصف، مصطفى، قراءة ثانية لشعرنا القديم، ص ٥٥.

[2] المرجع السابق، ص ٥٥.

[3] المرجع السابق، ص ٥٥.

[4] المرجع السابق، ص ٥٥.

[5] المرجع السابق، ص ٥٦.

[6] الديوان، ص ١٠٧. نواشر المعصم: عروقه.

وكقول امرئ القيس:

تَرَى بَــعْرَ الأرْآمِ في عَرَصَاتِــها وقِيــعانِها كَأَنَّــه حَــبُّ فُلْفُــلِ[٢]

فكلا الشاعرين – في رأي ناصف– يقولان: إنّ الدّيار لم تعد وحيدة موحشة بالية وإنْ كانت صورة البعر الذي يشبه حب الفلفل في بيت امرئ القيس تستوقف القارئ؛ إذ تُعبّر عن رغبة لاشعورية في إنبات حياة جديدة، وهو ما يجعل الحياة رُتبًا متداخلة ينفذ بعض طبقاتها في بعض، ويؤدّي كل نمط منها إلى ما عداه، ومن ثمّ تكوِّن الأرآم طبقة من الحياة تؤدّي إلى طبقة أخرى تغيب في أثنائها، ولعل فكرة الإنبات في بيت امرئ القيس تلتقي مع فكرة الأمومة في بيت زهير، ويتمثل ذلك في صورة أولاد الظباء وهي تنهض من كل جانب لترضعها أمهاتها، فالأمومة – هنا– رديفة فكرة الإنبات الذي يتخيله امرؤ القيس، أو هي – بتعبير ناصف– صنو فكرة الربيع، ربيع الحياة الذي ينهض في صورة الأطلاء في بيت زهير السابق؛ إذ ليس النهوض – هنا– إلا أمارة من أمارات البعث الربيعي في بيت امرئ القيس[٣].

ولا تختلف دلالة صورة الوشم المتجدد والظباء والأرآم وحب الفلفل – في تصوّر ناصف[٤]– عن دلالة صور أخرى كثيرًا ما ترد في لوحة الطلل، ومن تلك الصور صورة الكتابة المتجددة على الحجر، وقد تجلّت هذه الصورة في قول لبيد بن ربيعة:

فمَــدافِعُ الرَّيّــانِ عُرِّيَ رَسْمُهــا خَلَقــًا كَما ضَمِنَ الوُحِيَّ سِلامُها[٥]

وكذلك صورة الرياح التي تذر الأتربة، فتحفظ رسم الدار من أنْ يعفوَ، وتتضح هذه الصورة في قول امرئ القيس:

فتُوضِحَ فــالمِقْراةِ لم يَعْفُ رَسْمُها لِــمَا نَسجتْها من جَنُوبٍ وشَمْأَلِ[٦]

ولا تختلف دلالة هذه الصور عن دلالة صورة السيول التي يذكرها لبيد في قوله:

وجَلا السُّيُولُ عَنْ الطُّلــولِ كأَنَّــها زُبُرٌ تُجِدُّ مُتُــونَهــا أقــلامُهــا[٧]

ويخلص ناصف بعد استعراض هذه الصور جميعًا إلى ملحوظة مُفادها: أنّ الديار باقية، وأنّ الأطلال أو الرسوم تكاد تنافس في قداستها صورة الديار الأولى العامرة بأهلها، وقد عبّر

---

[1] الديوان، ص ١٠٧. الأطلاء: جمع الطلا وهو ولد الظبية والبقرة الوحشية.

[2] الديوان، ص ٨.

[3] ناصف، مصطفى، قراءة ثانية لشعرنا القديم، ص ٥٦ – ٥٧.

[4] المرجع السابق، ص ٥٧ – ٥٩.

[5] الديوان، ص ٢٩٧. المدافع: مجاري الماء. الوحيّ: جمع وحي وهو الكتابة. السِّلام: الحجارة.

[6] الديوان، ص ٨.

[7] الديوان، ص ٢٩٩. زبر: جمع زبور وهو الكتاب. متونها: أوساطها وظهورها. تُجد أقلامها: تعيد عليها الكتابة.

الشاعر الجاهلي عن هذه القداسة بالرموز التالية: الوشم المتجدد، الكتابة الباقية على الحجر، الظباء والأطلاء المنتشرة في الطلل، السيول والريح، وهي – كلها في تصوّر ناصف– صور متقاربة الدلالة يُكمل بعضها بعضًا، فجميعها تتعاون على أنْ تبعث الديار وعلى أنْ تصبح حيّة لا تموت على مرّ الزمن وانقضاء الحجج[١].

ومن هذه الفكرة ينطلق ناصف في قراءة لوحة الطلل ليعدِّل من دلالة البكاء عليه؛ إذ ليس البكاء – وفق هذا الفهم– حزنًا سلبيًا عاجزًا وليس هزيمة أمام الموت؛ ذلك أنّ الحياة تظل منتصرة، ووظيفة عقل الشاعر في هذه الحال وظيفة إيجابية؛ إذ تغدو دعوة غامضة إلى تغيير النظر إلى الماضي، أو دعوة إلى استمرار الحياة من حيث هي نشاط، فهناك قوة الحياة الخفيّة مخدومةً بالريح والسّيول؛ لكي لا تزول هذه الحياة وتقف في وجّه الموت[٢].

وعلى ما في قراءة ناصف للوحة الطلل من لمحات ذكيّة ونظرات ثاقبة، فإنّها – أحيانًا– تُحمِّل النص ما لا يحتمل من معنى؛ لتقوّي الفرض الذي صدرت عنه وهو قداسة الطلل، من ذلك ما فسّر به بيت زهير بن أبي سلمى:

فَلمَّـــا عَرَفْتُ الـــدَّار قُلتُ لِرَبْعِهـــا ألا انْعِمْ صَباحًا أيُّها الرَّبْعُ واسلَمِ[٣]

يقول ناصف: "كلّ شاعر حريص على معرفة الرّبع، وكل شاعر حريص على أنْ يقدّم الإنسان نفسه فداء المعرفة. وكأنما يجثو تحت أقدام الرّبع، وكأنما تفنى حياته – كفرد– [كذا] في حياة الربع، وهذا ما قلنا عنه إنّ الفرد يهب نفسه للكل الذي يريد أنْ يستوعبه، لهذا العود الأبدي، لهذه الجذوة المقدّسة المشتعلة أبدًا"[٤].

وإذا كان ناصف قد أبرز الطلل للقارئ في صورة وثن أو ما يشبه الوثن يجثو الشاعر تحت أقدامه ويتوسل به لِيَهَبه المعرفة، فإنّه ينظر إلى إصرار الشاعر على ذكر الأماكن في القصيدة على أنّه تعويذة يتعوذ بها من سحر الزمن، يقول: "ذكر الأماكن ضرب من الرُّقى، وإلحاح الشاعر عليها يُمكن أنْ يُفهم على أنّه نوع من توقي فكرة الشرّ"[٥]. وقد استدرك ناصف على نفسه في الصفحة نفسها من دراسته، ففسر تعدد الأماكن في القصيدة الواحدة تفسيرًا يبتعد عن فكرة التعاويذ والرُّقى ونحوها، يقول: "يقول الشاعر: يعنيني كل مكان، ولا يعنيني مكان بعينه أو فرد بعينه. تعنيني فكرة الأرض أكثر مما يعنيني وادٍ دون وادٍ أو ماء دون ماء. فالشاعر يثب من

---

[1] ناصف، مصطفى، قراءة ثانية لشعرنا القديم، ص ٥٩.

[2] المرجع السابق، ص ٥٩ – ٦٠.

[3] الديوان، ص ١٠٨.

[4] ناصف، مصطفى، قراءة ثانية لشعرنا القديم، ص ٦١.

[5] المرجع السابق، ص ٦٢.

مكان إلى مكان لأنّه يواجه – في إصرار– الشعور بالعزلة، فضلا عن أنّ المكان يُعتبر [كذا] – عنده– بؤرة انصهار الزمان"[١].

ويمضي ناصف فيفسر مشهدًا غالبًا ما يحضر في لوحة الطلل هو مشهد الظعائن، فيرفض فصل الشرّاح القدماء بين فكرة الطلل وفكرة الظعائن أو التفرقة بينهما، ويرى أنّ الظعائن مظهر من مظاهر الحياة الجديدة، فهي تسير وكأنها وُلدت من الطلل نفسه، فالطلل – في تصوّر ناصف[٢]– أشبه الأشياء بفكرة الأمّ الولود التي ينبثق عنها أبناء كثيرون، فالأبقار والظباء وأولادها والظعائن أسرة واحدة تمثّل ذريّة هذا الطلل، وهكذا تصبح فكرة الظعائن – في نظر ناصف– مظهرًا من مظاهر النمو الذي أصاب الطلل، لكن رؤية هذا النمو أو انتماء هذه الأم ممثلة في الطلل يحتاج – كما يقول زهير– إلى بصيرة[٣].

ومن الواضح أن تفسير ناصف لمشهد الظعائن الذي هو جزء من أسرة تنتمي إلى أصل أو إلى أمّ ولود هي ذلك الطلل يُلقي من حسابه عنصر الزمن، فالشاعر الجاهلي حينما يقف على الطلل فيبكي ويستبكي صاحبيه إنّما يفعل ذلك في الزمن الحاضر: زمن القصيدة، في حين أنّ زمن الظعائن – في الواقع– هو زمن الماضي: زمن التذكر، وإنْ استدعى الشاعر ذلك الزمن في اللحظة الراهنة أي لحظة الوقوف على الطلل، فإذا كانت الأبقار والظباء وأولادها قد عمّت المكان بعد رحيل محبوبة الشاعر وإقفار الديار واندراسها، فإنّ رحلة الظعائن قد حدثت قبل ذلك الزمن بكثير، فقد يمضي على رحلة المحبوبة عشرون سنة أو يزيد قبل أنْ يقف الشاعر على الأطلال ليبكيها. يقول زهير:

وَقفتُ بها مِنْ بَعــدِ عشرين حجة فلأيًا عَرفتُ الدَّارَ بعد تَوَهُّــمِ[٤]

وقد أدّت فكرة تناسل الظعائن والأبقار والظباء وغيرها من عناصر الطلل من هذا الأخير أو انتمائها إليه بوصفه أمًّا لهذه العناصر جميعًا بناصف إلى أنْ يقول: "والذي يبدو هو أنّ الظعائن بالنسبة للطلل مثل الذرية بالنسبة للأمّ. ومن أجل ذلك يصبح الطلل ... كالأمّ الولود التي لا يجف خصبها. وهذا الخصب ذو صور متعددة متحركة وساكنة، كالحروف والنقوش والظباء

---

[1] ناصف، مصطفى، قراءة ثانية لشعرنا القديم، ص ٦٢.

[2] المرجع السابق، ص ٦٤

[3] يشير ناصف إلى قول زهير:

تَبَصَّرْ خَليلي هــل تَرَى مِن ظعائنٍ تَحَمَّلنَ بالعَليــاءِ من فــوق جُرْثُــمِ

انظر الديوان، ص ١٠٨.

[4] الديوان، ص ١٠٧.

والنساء"[١]. وهذا القول لا يخفى عواره؛ إذ إنّ الديار لا تقفر وتدرس ولا تشبه الوشم أو الكتابة في الحجر التي تقاوم الزمن وعواديه إلا بعد رحيل الظعائن عنها ومعهن محبوبة الشاعر، فلا ظباء ولا أبقار ولا وشم ولا ما يشبه ذلك من كتابة على الحجر ما دامت المرأة المحبوبة وغيرها من نساء الحي يقطن في المكان، ولم يكن مثل هذا الخلط ليحدث في تفسير ناصف لو أنّه وضع في حسبانه عنصر الزمن، الذي غالبًا ما يرجع إلى الوراء في لوحة الطلل بفعل التذكّر.

إنّ ناصفًا في قراءته هذه يولي أهمية خاصة للديار والأطلال البالية، فهي رمز الحياة الدائمة، وهي مصدر الخصب والإنبات كما أشير سابقـًا، فالشاعر يعتقد "أنّ الموت لم يأخذ طريقه إلى الرّبع، فهو ما زال حيًّا والحياة ... من الممكن أنْ تنبثق – دائمًا– إذا عني بها الإنسان، وأولاها مشاعره، وأخلص لها الصلاة، وكان قلبه مملوءًا بحبها والتفاني في سبيلها"[٢]. فإذا كان الطلل كما يصفه مصطفى ناصف، فلِمَ يدع الشاعر الجاهلي هذا الطلل الخصب المفعم بالحياة بعد وقفة قصيرة على رسمه الدارس لينطلق في رحلة غامضة غالبًا ما تكون مجهولة الوجهة، مستخدمًا في قصيدته عبارته المشهورة "دع ذا"[٣]، أو "عدِّ عن ذا"[٤] ليبدأ عندها رسم لوحة جديدة من لوحات قصيدته هي لوحة وصف الناقة؟!.

إنّ نظرة ناصف إلى الطلل بوصفه وثنًا مقدسًا يجثو الشاعر تحت قدميه ويقدم له الصلوات، أو بوصفه أمًّا ولودًا ترمز إلى الخصوبة التي لا تنقطع، هذه النظرة هي التي جعلت ناصفـًا لا ينظر إلا إلى الجزء الممتلئ من الكأس – إنْ صح هذا التعبير– معرضًا عن الجزء الفارغ منها، وهي نظرة تكشف عن تفاؤل تجاه الطلل؛ ولذلك تبقى قاصرة لأنّها لا ترى في النص إلا ما يتوافق مع منطلقها ويقوّي فرضها.

---

[1] ناصف، مصطفى، قراءة ثانية لشعرنا القديم، ص ٦٤.

[2] المرجع السابق، ص ٦١ – ٦٢.

[3] يقول امرؤ القيس:

فـدَعْ ذا وسَلِّ الهَـمَّ عَنْـكَ بجَسْرَةٍ ذمُـولٍ إذا صَـامَ النَّهـارُ وهَجـَّرا

انظر الديوان، ص ٦٣. الجسرة: الناقة النشيطة، الذمول: المسرعة، صام النهار: قام واعتدل، هجّر: من الهاجرة وشدة الحر.

[4] يقول النابغة الذبياني:

فَعَدِّ عَمَّـا تَرَى إذ لا ارتِجـاعَ لـَه وانْـم القُتُـودَ على عَيـرانَـةٍ أُجُـدِ

انظر الديوان، ص ٧٨. فعدِّ عما ترى: أي جزه وانصرف عنه، انم: أمر من نمى، القتود: خشب الرحل، العيرانة: المشبهة بالعَير ويريد الناقة المشبهة بالحمار الوحشي، الأجدّ: التي عظم فقارها، وقالوا: هي الموثقة الخلق. ولعل القارئ يفطن إلى ما لدلالة: "لا ارتِجـاعَ لـَه"؛ إذ تشير هذه العبارة إلى يأس الشاعر وقنوطه من عودة ديار الحبيبة كما كانت عليه في الماضي، وهي تؤكد انقطاع الزمن لا استمراره كما يؤكد ناصف.

وينتقل ناصف إلى لوحة وصف الفرس، فيقف مطوّلا على فرس امرئ القيس، ويحاول الكشف عن سرّ إعجاب نقّاد الشعر ورواته القدماء بفرس هذا الشاعر، فيرى أنّ هذا الإعجاب يكمن في مقارنة الفرس بالسيل أو الماء بمختلف أشكاله، فهو سابح درير يصبّ الماء صبًّا ويسبح فيه سباحة، ففكرة السيل في لوحة الفرس – في تصوّر ناصف– تلحّ على الشاعر الجاهلي إلحاحًا[١].

ويبحث ناصف عن صور الماء في أنحاء متفرقة من معلقة امرئ القيس، فيجد ذلك في وصف الشاعر الليلَ حين شبّهه بموج البحر[٢]، وكذلك في غزله بالمرأة ولاسيّما في هذا الوصف:

كَبكْــرِ مُقّــانَاةِ البيــاضِ بصُفرةٍ غَذَاهــا نَميرُ الماءِ غيرُ المُحلَّلِ[٣]

وفي وصفه السّيلَ الذي اشتهر به في آخر معلقته[٤]، وينتهي ناصف من هذا التتبع الفطن لحضور المطر أو السيل في شعر امرئ القيس إلى أنّ المطر والفرس عنصران مترابطان من تفكير واحد، وهذا الترابط ذاع أثره بين الشعراء، فالمتَنَزّل والمُسحّ والسابح والدرير كلها أوصاف تؤلّف عالمًا واحدًا أقرب ما يكون إلى عالم المطر الذي يُعنى به امرؤ القيس في آخر معلقته، وهو ما دفع ناصفــًا إلى أنْ يذهب إلى: "أنّ فصل موضوعات الشعر العربي في العصر الجاهلي بعضها عن بعض لا يستقيم به تفكير، ولا يمكن أنْ يوضّح شيئًا. فعَالَم الفرس أشبه بعالم المطر ليس بينهما فرق كبير، ولا نتصور أنّ من الممكن أنْ يُشرح موضوع الفرس بمعزل عن فكرةٍ تتردد فيه ترددًا واضحًا حتى تصبح كالمفتاح الذي يساعد على تناول عالم الفرس"[٥].

ومن الواضح أنّ ناصفــًا يقترب كثيرًا من نظرية ليفي شتراوس البنائية التي تفترض وجود وحدة بنائية واحدة للعقل البشري يمكن أنْ يكشف عنها في الأساطير والنصوص الأدبية وغيرها من أشكال التعبير[٦]، إلا أنّ ناصفــًا لم يتعمق في فكرة تلازم الماء والفرس في ذهن

---

[1] ناصف، مصطفى، قراءة ثانية لشعرنا القديم، ص ٧٨.

[2] يقول امرؤ القيس:

وليــلٍ كموْجِ البَحْرِ أرخى سُدُولــهُ علــيَّ بــأنــواع الــهمُــوم ليَبْتَلِــي

انظر الديوان، ص ١٨.

[3] الديوان، ص ١٦، وفي شرح أبي جعفر النحاس وردت "كبكرِ المقاناة"، و"غيرُ مُحَلَّل". انظر الديوان، شرح النحاس، أبو جعفر محمد بن إسماعيل، ص ٢٨. بكر: أول ما يبيض، المقاناة: المخالطة، النمير: النامي الناجع في الجسد.

[4] انظر صورة وصف السيل في الديوان، ص ٢٤ - ٢٦.

[5] ناصف، مصطفى، قراءة ثانية لشعرنا القديم، ص ٧٩.

[6] انظر ص ٢١٠ – ٢١١ من هذا البحث.

الشاعر الجاهلي، فعوضًا من أنْ يرصد هذه الصور في الشعر الجاهلي[١]، ويقبض على بنيتها الفنية ليمنحها تفسيرًا مقنعًا راح يفسر صورة الفرس تفسيرًا أسطوريًا، فقد استخلص من مجيء لوحة السيل في معلقة امرئ القيس بعد صورة الفرس أنّ الفرس في هذه المعلقة أشبه بالجهد الذي يُبذل لإنزال المطر، ولكن ما الإشارات والعلامات التي جعلت ناصفــًا يذهب إلى ذلك الرأي؟ وهل الجهد الذي يبذله الفرس يبعث على نزول المطر حقًا؟ إنّ ناصفــًا لم يقدّم للقارئ جوابًا مقنعًا عن هذين السؤالين، يقول: "إنّ فرس امرئ القيس أشبه بالجهد الذي يُبذل لإنزال المطر. وهذا الجهد يتضح في الصور التي آثرها الشاعر. لنقرأ بإمعان قوله:

"كجُلْمودِ صَخْرٍ حَطَّهُ السَّيْلُ من عَلِ"[٢]

فالأصوات المتآلفة في هذه العبارة من الممكن أنْ تحتمل فكرة العناء الذي يُبذل بوجه من الوجوه. والأصوات التي تُؤلَّف بها صور أخرى كثيرة تشير – ولو من بعد– إلى هذا الجهد. ولا سبيل إلى الإحساس بهذا المعنى سوى المعاناة الشخصية من جانب القارئ. اقرأ قوله:

"كمــا زلَّــتِ الصَّفْــواءُ بالمتَنَــزِّلِ"[٣]

ولاحظ هذه الأصوات المشدودة الممدودة المتوتّرة ولاحظ أيضًا:

"أثَــرْنَ الغُبــارَ بالكَديــدِ المُرَكَّــلِ"[٤]

وما قد يحمله تكرار بعض الحروف. كلّ الأصوات التي استخدمت في وصف الفرس تؤيّد بطريق غير مباشر فكرة الجهد والقلق والتوتر. ولكنه جهد غير مُضيَّع بل هو ... جهد في سبيل نزول هذا المطر"[٥].

ويبالغ ناصف في هذا الطرح، فيقول: "ولو تصورنا فرس امرئ القيس غير مقترن بهذه الفكرة [فكرة الجهد الذي يُبذل لنزول المطر] لما عرفنا بسهولة كيف أعجب المتقدمون به ... فرس امرئ القيس لم يكد ينفصل – في تصور صاحبه– عن المعاناة في سبيل المطر"[٦].

---

[1] من المفيد هنا أنْ يُشار إلى دراسة ريتا عوض "بنية القصيدة الجاهلية – الصورة الشعرية لدى امرئ القيس"، فقد أفادت الباحثة من نظرات ناصف الثاقبة في لوحة الفرس ووظفتها في التفسير البنائي لشعر امرئ القيس. انظر عوض، ريتا، (١٩٩٢). بنية القصيدة الجاهلية الصورة الشعرية لدى امرئ القيس، ط١، بيروت: دار الآداب، ص ٢١٢ – ٢٤٢، ص ٢٥٢ – ٢٩٠.

[2] صدر البيت: مِكرٍ مِفرٍ مُقبلٍ مُدبرٍ معًا. انظر الديوان، ص ١٩.

[3] صدر البيت: كُمَيْتٍ يزلُّ اللبْدُ عن حال مَتْنِهِ. انظر الديوان، ص ٢٠. الكَمت: أصلب الخيل جلودًا وحوافر، الحال: موضع اللبد، الصفواء: الصخرة الملساء.

[4] صدر البيت: مِسح إذا ما السابحات على الونى. انظر الديوان، ص ٢٠. مسح: يصب الجري صبًا، السابحات: الخيل اللواتي عدوهن سباحة، الكديد: المكان الغليظ، المركل: الموطوء.

[5] ناصف، مصطفى، قراءة ثانية لشعرنا القديم، ص ٨٠.

[6] المرجع السابق، ص ٨٠.

وبعد، فلا يعلم المرء عن أي قارئ يتحدث ناصف، هل يريد القارئ الحصيف المدقق ذا الخبرة العريضة في قراءة الشعر الجاهلي وتعاطي نصوصه، أم يُريد القارئ المأخوذ بكل جديد، فيفتقر إلى نعمة التمييز بين الغث والسمين؟. إنّ من يقرأ الأشـــطر الثـــلاثة التي أشار إليها ناصف – وهي جميعها من معلقة امرئ القيس– لن يجد في تآلف الأصوات ولا في شدّها ومدّها ولا في تكرارها ما يدلّ على الجهد المزعوم الذي يُبذل لإنزال المطر، بل هي تدلّ على قوة الفرس وسرعته، علمًا بأنّ الشطر الأخير منها:

"أثَـــرْنَ الغُبَـــارَ بالكَديـــدِ المُرَكَّـــلِ"

يشير إلى أفراس غير فرس امرئ القيس، وحسبُ المرء أن يقرأ البيت كاملا؛ ليتبيّن المقابلة التي يعقدها الشاعر بين فرسه والخيل الأخرى التي تعجز عن اللحاق به:

مِسَحٍّ إذا ما السَّابحاتُ عَلى الوَنى أثَـــرْنَ غُبَـــارًا بالكَدِيدِ المُرَكَّـــلِ[1]

أما قوله: إنّ القارئ لن يعرف سرّ إعجاب المتقدمين بفرس امرئ القيس إلا إذا قرن لوحة الفرس بفكرة الجهد الذي يبذله هذا الأخير من أجل إنزال هذا المطر، فقول تُخطئه كتب الأدب نفسها؛ إذ أشارت هذه الكتب إلى مكانة امرئ القيس فقد:" سبق العرب إلى أشياء ابتدعها، واستحسنتها العرب، واتبعه فيها الشعراء: استيقاف صحبه، والتبكاء في الديار، ورقة النسيب، وقرب المأخذ، وشبّه النساء بالظباء والبَيض، وشبّه الخيل بالعقبان والعِصيّ، وقيّد الأوابد، وأجاد في التشبيه، وفصل بين النسيب وبين المعنى"[2]. وشروحهم المستفيضة لبيته المشهور في وصف الفرس[3]:

مِكَـــرٍّ مِفَـــرٍّ مُقْبِـــلٍ مُدْبِـــرٍ معًـــا كجُلْمودِ صَخْرٍ حَطَّهُ السَّيْلُ من عَلِ[4]

كثيرة وهي تكشف عن خبرة عريضة وبصيرة ثاقبة بالشعر، ولا مجال لعرضها هنا، ولكن ما هو معروف لدى المتابع لهذا النقد أنّ أحدًا من هؤلاء النقاد المتقدمين – في معرض إعجابه بصورة فرس امرئ القيس الفريدة– لم يذكر فكرة الجهد الذي يبذله هذا الفرس لإنزال المطر؛ بل إنّ الكثير منهم قد فسّر إعجابه بهذه الصورة بمعزل عن هذه الفكرة التي جعلها ناصف شرطًا في معرفة السرّ الذي يكمن خلف إعجاب هؤلاء النقاد بفرس امرئ القيس.

---

[1] الديوان، ص ٢٠. في شرح أبي جعفر النحاس وردت: "الغُبار". انظر الديوان، شرح أبي جعفر محمد بن إسماعيل النحاس، ص ٣٤.

[2] ابن سلام، محمد، طبقات فحول الشعراء، ١: ٥٥. وانظر ابن قتيبة، عبد الله بن مسلم. الشعر والشعراء،١: ١١٠. وانظر ابن رشيق، أبو علي الحسن، العمدة، ١: ٩٤.

[3] انظر. ابن رشيق، أبو علي الحسن، العمدة، ٢: ٩٣. فقد استعرض ابن رشيق الآراء التي تعاورت على تفسير هذا البيت.

[4] الديوان، ص ١٩.

وقد يسأل سائل ما الذي يجعل ناصفــًا يقول ما يقول في فرس امرئ القيس؟ والإجابة عن هذا السؤال تتلخص في النظرة الأسطورية التي هيمنت على ذهن ناصف عند قراءة الشعر الجاهلي، يقول: "ولا أشُكُّ في أن المتأمل المدقق يستطيع أنْ يرى في هذا الفرس الغريب صورة أسطورية؛ فالطابع الأسطوري – إذن– هو السمة الغالبة على تفكير امرئ القيس"[1]. ويقول أيضًا: "والذين يقرؤون الفرس المشهور دون أنْ يفطنوا إلى أنّ امرأ القيس صانع أسطورة ليس في وسعهم أنْ يشرحوا بطريقة مناسبة كيف أعجب المتقدمون والمحدثون على اختلافهم بهذه الصورة الفريدة البكر. فالتفكير الأسطوري رابط خفي متين بين أرواح جماهير القرّاء في عصور متعاقبة"[2].

ويُمــعن ناصف في تحميل الفرس معاني لا يحتــملها النص، فهو يــرى أنّ هــذا الفرس – بقدرته على خوض غمار الحرب وبما يلحق به من أذًى وبما يصطبغ به صدره ونحره مــن دماء القتلى والهاديات*– ضرب من القربان المقدس يقدمه الجاهليون لآلهة الدم، وكل ما وصفه الشاعر من جمال الفرس وجلاله لا يعدو أنْ يكون قربانًا لهذه الآلهة، فالفرس هو الكائن النبيــل الذي قُدّر له أنْ يُرضيها، وليشرح ناصف ما يذهب إليه يقرأ هذا البيت لبشر بن أبي خازم:

نــعْلو القوانِــسَ بالسِّيُوفِ وَنعْتزي والخَيْــلُ مُشْعَلَةُ النُّحُورِ مِنَ الــدَّمِ[3]

فيرى في سقوط الدم على نحور الخيل أو اشتعاله على تلك النحور خروجًا للفرس من الظلمات إلى النور، فلا سلام – في تصور الشاعر الجاهلي– إلا إذا سال الدم، أي إنّ الشروع في الحرب وإراقة الدماء طريق إلى تحقيق العيش الكريم الآمن، فحينما تسيل الدماء على نحور الخيل تقترب الخيل – في تصور ناصف– من منازل الآلهة وتُضيء للناس السبيل[4].

لقد خطفت استعارة "اشتعال نحور الخيل من الدماء" بصر ناصف – مع أنّها استعارة مشهورة متداولة– فأخذ يُحمّل بيت بشر بن أبي خازم ما لا يحتمل من معنى، وكأنّما غفل عن الاستعارة في قول المولى –عزّ وجلّ– على لسان نبيه زكريا: ﴿قَالَ رَبِّ إِنِّي وَهَنَ العَظْمُ مِنِّي وَاشْتَعَلَ الرَّأسُ شَيْبًا وَلَمْ أَكُنْ بِدُعَائِكَ رَبِّ شَقِيًّا﴾[5]. فهل في هذه الآية الكريمة إشارة إلى آلهة

---

[1] ناصف، مصطفى، قراءة ثانية لشعرنا القديم، ص ٨٠ – ٨١.

[2] المرجع السابق، ص ٨١.

* الهاديات: المتقدمات من بقر الوحش.

[3] الأسدي، بشر بن ابي خازم، الديوان، تح: عزة حسن، (١٩٧٢). ط٢، دمشق: منشورات وزارة الثقافة، ص ١٨١. القونس: وسط بيضة الرأس. نعتزي: الاعتزاء أن ينتسب الرجل إلى أبيه. مشعلة: كثر فيها الدم.

[4] ناصف، مصطفى، قراءة ثانية لشعرنا القديم، ص ٨٥.

[5] مريم: ٤.

الشيب التي تُنير للإنسان السبيل وتمنحه المعرفة؟! وهل يمكن القول: إنّ هذا النبي الكـــريم هو – أيضًا– قربان يُقدَّم لآلهة الشيب التي تمنح المعرفة؟! ولماذا لا تُربط هذه الخيل بفكرة الخير والمنعة؛ ولذلك سميت حصانًا؟ ولماذا لا تُربط بما فطن إليه ناصف من تلازم صورة الخيل مع صورة الماء والمطر والسيل؟ وأخيرًا لماذا لا تُحيل صورة الخيل في الشعر الجاهلي على قول الرسول – صلى الله عليه وسلم–: "الخيل معقود في نواصيها الخير إلى يوم القيامة"[1] بدلا من الخوض في هذه الصورة بما لا يحتمله النص الشعري من معنى؟.

ولا يعني هذا القول أنّ ناصفـــًا لم يفطن إلى فكرة الخير والبذل اللذين يمنحهما الفرس للإنسان، إلا أنّ هذه الفكرة كثيرًا ما يخفت صوتها في ضجيج النظرة الأسطورية، من ذلك ما قاله في الربط بين فكرة الكرم في الشعر الجاهلي وصورة الفرس في هذا الشعر، يقول: "ولعلّ من المهم أنْ نُشير في هذا الصدد إلى أنّ الفرس لا يدخر ... شيئًا من وسعه في سبيل غاية معينة معلومة كانت أم مجهولة. وهذا الجهد الذي أشير إليه لا يفترق كثيرًا عن فكرة الكرم التي كان يحبها ويدعو إليها الشاعر القديم. فالفرس – إذن– هو الذي علّم الشاعر فكرة الكرم والنجدة. وهذا الكرم لا يبذله الفرس من فيض نشاطه أو ما زاد على قواه الأصلية، ولكنه يقدّم ... نفسه لا يُبقي منها شيئًا ؛ فكان الفرس المثل الحقيقي للرجل الكريم"[2]. ولعلّ ما يؤكد ما ذهب إليه ناصف هو كثرة تشبيه الرجل الكريم ببعض أشكال الماء، كالسيل، والبحر، والغمام، والمطر وغير ذلك، وهو ما رصده ناصف في معرض تفسير لوحة الفرس.

ثم يدرس ناصف لـــوحة الناقة في الشعر الجاهلي، فـــيرى أنّ النـــاقة في الشعر الجاهلي – عامة– تبدو كالعَالَم الثابت الذي يقف في وجه التغيير والتحوّل والتبدّل في موقف الحبيبة في الوقفة الطللية، فالناقة الكائن الذي يحتفي الشعراء بوصف أجزائه أقرب إلى الثبات على الرغم مما تبدو عليه من حركة وتنقل؛ ذلك أنّ "طريقة تخيلها تُعطي لها صورة كيان مستقل أسمى من عوارض التغيرات"[3]، فالوقفة الطللية وما تتضمن من قصة المحبوبة – في نظر ناصف إذا ما قورنت بصورة الناقة– تبدو عرضًا من الأعراض، أو جزءًا من الماضي، أما الناقة فهي أشبه شيء بحاضر مستمر لا يتغير ولا يزول[4].

ولا يخفى على القارئ المدقق ما في دراسة ناصف من تناقض واضح بين رأيه في الأطلال في الفقرة السابقة، وحديثه عن هذه الأطلال في تفسيره – الذي أشير إليه آنفـــًا– للوقفة

---

[1] ابن حجر، أحمد بن علي العسقلاني، فتح الباري بشرح صحيح البخاري، مج ٦، ص ٥٤. رقم الحديث: (٢٨٥٠).

[2] ناصف، مصطفى، قراءة ثانية لشعرنا القديم، ص ٨٦.

[3] المرجع السابق، ص ٩٨.

[4] المرجع السابق، ص ٩٨.

الطللية، ففي حين كان الطلل أو الربع في حديث ناصف عن الوقفة الطللية حيًا لا يزول لأنّه متجدد على الدوام مفعم بعناصر الحركة والحياة والخصب والتجدد، كالوشم والظباء والآرام وأطلائها وكالكتابة على الحجر وكالريح والسيول والنبات وغير ذلك من مظاهر الحياة المختلفة، يبدو الطلل في تناول ناصف لصورة الناقة عرضًا من الأعراض أو جزءًا من الماضي الذي ولّى وانقضى، ولذلك غادره الشاعر ومضى عنه وارتحل على ناقة قوية ثابتة.

ولعلّ قارئًا يسأل لماذا اختلفت صورة الطلل في مقدمة القصيدة عن صورته في لوحة الناقة لدى ناصف؟ والإجابة عن ذلك هي اختلاف زاوية النظر في الحالين، ففي حين كانت النظرة إلى الطلل والفرس يغلب عليها الطابع الأسطوري، نرى أنّ هذه النظرة قد تغيرت وأخذت اتجاهًا آخر يُعرف بالاتجاه الواقعي، ويمكن أنْ نلتمس ذلك من قوله: "يتخيل الشاعر الناقة تخيّلا خاصًّا أقرب إلى البحث عن نصرة المجتمع، فالشاعر ما يزال يتقوّى بهذا التخيل الذي يجعل الناقة فيه ملاذ قوة غريبة"[١]، كما تتضح هذه النظرة الواقعية الاجتماعية إلى صورة الناقة حين يرى ناصف في تشبيهها بالظليم وأنثاه ورعايتهما للبيض بجلوس الأنثى عليه تجسيدًا للأمّ الكبرى التي تفرّقت نفسها في أبنائها وذريتها، فهذه الذرية مهما تكبر لا تزال في نظر أمّها أطفالا، وهذه الصورة التي كثيرًا ما تتردد في الشعر الجاهلي هي – في تصور ناصف– جزء لا ينفصل عن رغبة الشاعر الجاهلي في الانتماء؛ ذلك أنّ الشاعر يُدرك أنّ الأمّ أقدر على تربية هذه الحاسة من الأب، ولعل ما يؤكد ذلك – في نظر ناصف– الاشتقاق اللغوي لكلمة " أمّ" في اللغة العربية؛ إذ يلتقي معنى الأمومة مع فكرة المقصد أو الغاية التي يقصدها أو يؤمّها الإنسان، وبذلك تصبح الأمّ قبلة الإنسان الجاهلي الأولى[٢].

والقارئ المتتبع لصورة الناقة في الشعر الجاهلي لا يستطيع أنْ يُسلّم لناصف بهذا الحكم أو هذه النظرة إلى صورة الناقة، فبالإضافة إلى تشبيه الناقة بالظليم وأنثاه وما تشيعه هذه الصورة من أجواء أسريّة يسودها الهدوء والسكينة حينًا والخوف والقلق أحيانًا[٣]، ترد بكثرة صور أخرى يشبّه الشعراء فيها الناقة بحمار الوحش وأتانه[٤]، وبثور الوحش[٥]، وبالبقرة الوحشية التي فقدت ابنها[٦]، كما شُبّهت ببوابة القصر المنيف المتين

---

[1] ناصف، مصطفى، قراءة ثانية لشعرنا القديم، ص ٩٨.

[2] المرجع السابق، ص ١٠٢.

[3] انظر هذه الصورة في ديوان علقمة الفحل، ص ٥٨ – ٦٣.

[4] وردت هذه الصورة في معلقة لبيد بن ربيعة، انظر الديوان، ص ٣٠٤ – ٣٠٧.

[5] وردت هذه الصورة في معلقة النابغة الذبياني، انظر الديوان، ص ٧٩ – ٨١.

[6] انظر معلقة لبيد بن ربيعة من الديوان، ص ٣٠٧ – ٣١٢.

البنيان[١]، وبالسحابة المسرعة[٢]، وبقنطرة الرومي[٣]، وبتابوت الموتى[٤]، وبغيرها من الصور، بل إنّ هناك من الشعراء من وصف الناقة بالجمل[٥]، وبحمار الوحش[٦] لقوتها وصلابتها. وإذا كان طرفة بن العبد قد شبه ناقته في سرعتها بالجارية الحسناء التي ترقص متمايلة أمام سيدها[٧]، فإنّ المثقب العبدي قد جعل ناقته متذمرة شاكية كثرة الترحال، يقول:

إذا مـــا قُمْـــتُ أرْحَلُهـــا بِلَيْـــــلٍ تَـــأوَّهُ آهـــةَ الرَّجُـــلِ الحزيـــنِ

---

[1] يقول طرفة بن العبد:

لها فَـــخِذان أكْـــمِلَ النَّحْضُ فِيهمـــا كـــأنَّهُمـــا بَـــابَـــا مُنيـــفٍ مُـــمَـــرَّدِ

انظر الديوان، ص ٣١. الممرد: ما عملته مردة الجن.

[2] يقول لبيد بن ربيعة:

قلهـــا هِبـــابٌ فـــي الزِّمـــامِ كأنَّهـــا صَهبـــاءُ خـــفَّ مَعَ الجَنُوبِ جَهامُـــها

انظر الديوان، ص ٣٠٤. هباب: هيج ونشاط، الزمام: حبل يشد من البرة إلى طرف المقود، صهباء: أي سحابة صهباء، الجهام: السحاب الذي أراق ماءه.

[3] يقول طرفة بن العبد:

كـــقِنْطَرةِ الـــرُّومِيِّ أقسَـــمَ رَبُّـــهـــا لتكتنَـــفَنْ حَـــتَّى تُـــشـــادَ بـــقَرمَـــدِ

انظر الديوان، ص ٣٣. لتكتنفن: أي لتؤتين من أكنافها، القرمد: الآجر.

[4] يقول طرفة بن العبد:

أمُـــونٍ كـــألواح الإران نَسَـــأتُـــها على لاحِـــبٍ كـــأنَّـــهُ ظَهرُ بُرجُـــدِ

انظر الديوان، ص ٢٨. أمون: التي يؤمن عثارها، الإران: تابوت كانوا يحملون فيه سادتهم وكبراءهم، نسأتها: ضربتها بالمنسأة، لاحب: طريق منقاد، البرجد: كساء مخطط.

[5] يقول طرفة بن العبد:

جُمـــاليّـــةٌ وجنـــاءُ حَرْفٌ تَخالـــُها بأنساعِـــها والرَّحلِ صَرْحًا مُمَـــرَّدا

انظر الديوان، ص ١٥١. الصرح: القصر.

ويقول الأعشى قيس بن ميمون:

جُمَـــالِيَّـــةٍ تَـــغْتَـــلي بـــالـــرِّدافِ إذا كـــذَّبَ الآثـــمـــاتُ الهَجِـــيـــرا

انظر الديوان، شرح وتعليق: محمد محمد حسين، (١٩٧٤). بيروت: دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ص ١٤٧. الجمالية: الناقة التي تشبه الجِمال، تغتلي: تُكثر السير، الآثمات: مفردها الآثمة وهي الناقة الضعيفة.

[6] يقول النابغة الذبياني:

فعَدَّ عَمَّـــا تَرَى إذ لا ارتِجـــاعَ لـــَه وائـــمِ القُتُـــودَ على عَيرانَـــةٍ أُجُـــدِ

انظر الديوان، ص ٧٨.

ويقول أوس بن حجر:

عَيْرانةٌ كَأتـــانِ الضَّحْلِ صَلْبَـــهَا جَرْمُ السَّـــواديِّ رضّوهُ بـــمِرْضَاحِ

انظر الديوان، ص ١٨. العيرانة: الناقة الصلبة التي تشبه حمار الوحش، كأتان الضحل: صخرة ملساء، الجرم: النوى عينه، السّوادي: نخل سواد العراق، المرضاح: الحجر الذي يرضح به النوى أي يدق.

[7] يقول طرفة بن العبد:

فـــذالتْ كمـــا ذالتْ وليـــدةُ مجلسٍ تُـــري رَبَّـــها أذيالَ سَحْـــلٍ مُمَـــدَّدِ

انظر الديوان، ص ٤٢. ذالت: ماست في مشيها وتبخترت، وليدة: أمَة، السحل: الثوب الأبيض، الممدد: الذي ينجرّ في الأرض.

تَقُــولُ إذا دَرَأتُ لهــا وَضِينِــي أهــذا دِيــنُــهُ أبَــدًا ودِيــنــي
أكُـــلَّ الدَّهــرِ حَــلٌّ وَارْتحــالٌ أمَــا يُبْــقِي عَلَــيَّ وما يَقِينــي
فأبْــقَى بــاطِــلي والجِــدُّ مِنْهــا كدُكَّــانِ الــدَّرابنــةِ المَطِيــنِ[1]

وهكذا تتنوع صور الناقة في الشعر الجاهلي وتتعدد بتنوع الجوّ النفسي للقصائد وتعدده، ولا أدلّ على ذلك من تشبيه زهير الحرب بالناقة المشؤومة التي تلقح كشافــًا، ثم تنتج فتتئِم، بل إنّها تنتج غلمانًا مشؤومين كأحمر ثمود، يقول:

ومَــا الحَربُ إلاَّ مــا عَلِمْتُمْ وذُقتُمُ ومــا هُوَ عَنْها بالحَديثِ المُرَجَّــمِ
مَتَــى تَبعَثُــوها تَبْعَثُــوها ذَمِيمَــةً وتَضْرَ إذا ضَرَّيتُمُوهــا فتُضْــرَمِ
فَتَعرُكُكُمْ عَرْكَ الــرَّحَى بِثِفــالِهــا وتَلْقَــحْ كِشــافًا ثُمَّ تَنْتَــجْ فَتُتْئِــمِ
فَتُنْتَــجْ لكُم غِلمــانَ أشــأمَ كُلُّهُــمْ كأحمَرِ عــادٍ ثُمَّ تُرْضِــعْ فَتَفْطِــمِ[2]

وإذا ما اتجهنا إلى خارج الشعر الجاهلي ونظرنا إلى المجتمع الجاهلي، تبيّن لنا أنّ هذا المجتمع مجتمع ذكوري[3] يحتفل بولادة الذكر دون الأنثى، وقد تجلى ذلك في قوله تعالى:﴿وَإِذَا بُشِّرَ أَحَدُهُم بِالأُنثَى ظَلَّ وَجْهُهُ مُسْوَدًّا وَهُوَ كَظِيمٌ۞ يَتَوَارَى مِنَ القَوْمِ مِن سُوءِ مَا بُشِّرَ بِهِ أَيُمْسِكُهُ عَلَى هُونٍ أَمْ يَدُسُّهُ فِي التُّرَابِ أَلا سَاءَ مَا يَحْكُمُونَ﴾[4]، وفي قوله تعالى: ﴿وَإِذَا بُشِّرَ أَحَدُهُم بِمَا ضَرَبَ لِلرَّحْمَٰنِ مَثَلاً ظَلَّ وَجْهُهُ مُسْوَدًّا وَهُوَ كَظِيمٌ﴾[5]، كما يبتهج هذا المجتمع بولادة الشعراء الذكور في القبيلة دون الإناث، فكانت العرب تطلق على الشاعر المجيد لقبًا ذا دلالة واضحة على صفة الذكورة، فكانت تدعوه فحلا. ولعلّ فكرة الأمّ الكبرى في معرض تفسير ناصف لصورة الناقة تنتفي من أذهاننا حينما نذكر أنّ عبد المطلب بن هاشم جد الرسول – صلى الله عليه وسلم– نذر –عندما نازعه قومه سقاية ماء زمزم– إذا ما رزقه الله عشرة ذكور، ثم بلغوا لينحرنَّ واحدًا منهم قربانًا للآلهة ولم يكن لديه من الذكور – وقتئذ– سوى ابنه الحارث[6].

---

[1] الديوان، ص ١٩٤ – ٢٠٠.

[2] الديوان، ص ١١١ – ١١٢. المرجّم: الذي يرجم فيه بالظنون. ثفال الرحى: خرقة أو جلدة تُبسط تحتها ليقع عليها الطحين، الكشاف: أن تلقح النعجة في السنة مرتين.

[3] يقول وهب رومية: "ولقد كان المجتمع الجاهلي مجتمع ذكورة، أي كان قد اجتاز مجتمع الأمومة منذ زمن". انظر: رومية، وهب أحمد، (١٩٩٦). شعرنا القديم والنقد الحديث، سلسلة عالم المعرفة، ع ٢٠٧، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ص ٩٣.

[4] النحل: ٥٨ – ٥٩.

[5] الزخرف: ١٧.

[6] انظر ابن هشام، أبو محمد عبد الملك (ت ٢١٣ هـ). السيرة النبوية، تح: مصطفى السقا، وإبراهيم الأبياري، وعبد الحفيظ شلبي، (١٩٥٥). ط٢، مصر: مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، ١: ١٥١ – ١٥٢.

فأيّ أمومة لهذا المجتمع يراها ناصف؟!

الشعر الجاهلي بين الفن والأسطورة:

يُعدُّ إبراهيم عبد الرحمن من أهمّ الباحثين الذين درسوا الشعر الجاهلي في هذا الاتجاه، ووقفوا على دلالاته الرمزية وبنائه الفني؛ فقد اختطّ له منهجًا في دراسة الشعر الجاهلي ونقده يرتكز على عناصر ثلاثة: أوّلها: أنّ عالَم الشعر يتميّز من عالم الواقع مع استمداد أحداثه وصوره منه؛ فالشاعر يُعيد تشكيل الأحداث والصور التي يستعيرها من الحياة من حوله مُحدثًا فيها تحريفًا يجعلها عناصر أخرى مختلفة عن أصولها التي اختيرت منها، وتُنشئ آخر الأمر عالمًا فنيًا جديدًا مقابلا لواقع العالم الخارجي. وثاني هذه العناصر التي يقوم عليها منهج إبراهيم عبد الرحمن: هو أنّ الأغراض التي تتألف منها القصيدة الجاهلية تَفقدُ في هذا البناء الفني خصوصيتها الموضوعية؛ لتصبح أجزاءً متكاملة في بناء جديد هو القصيدة، ومن ثمَّ تفقد هذه الأغراض معانيها الخاصة لتكتسب في بناء القصيدة الجديد معنًى كليًّا جديدًا. أما العنصر الثالث: فهو أنّ لكل قصيدة "مقولة" وأنّ هذه "المقولة" تتحقق عن طريق عالمين: الأول: التحريفات التي يُحدثها الشعراء في عناصر قصائدهم، أي في تلك المواد التي يستعيرونها من الواقع الخارجي أحداثًا وصورًا. والثاني: هذا التآلف الذي يخلقه الشعراء بين الأغراض المتباينة من ناحية، وعناصر القصيدة الأخرى من ناحية ثانية[1].

ووفق هذه النظرة إلى الشعر الجاهلي يتحدد – لدى إبراهيم- شكل القصيدة القديمة الموضوعي، فهو – بهذا المعنى- وسيلة فنية أو مجازية يُوظفها الشاعر في التعبير عن قضايا كانت تشغله وتأخذ عليه تفكيره، وبذلك تتحول القصيدة القديمة بعناصرها الشكليّة وأغراضها الشعريّة وتقاليدها الفنية إلى بناء رمزي متكامل متنوّع الأدوات والوسائل والأهداف يحكمه هذا التوتّر العام الذي يقوم في نفوس الشعراء بين الحياة ومظاهرها المختلفة، سواء أكان توتّرًا بين الحياة والموت، أو بين إرادة البقاء وإرادة الفناء، أو توتّرًا بين الذات والمجتمع، أو توتّرًا بين الماضي والحاضر على نحو ما يبدو في الوقوف على الطلل[2].

ويخصُّ إبراهيم عبد الرحمن الصورة الشعريّة بمبحث مهم وهو يهدف من دراسة الصورة الشعرية في القصيدة الجاهلية إلى تحقيق مطلبين: الأول: تفسير هذه الصور في ذاتها تفسيرًا موضوعيًا وفنيًّا، يكشف عن هذا الجانب من الإبداع الفني الذي حققه الشعراء الجاهليون في

---

[1] عبد الرحمن، إبراهيم. الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، ص ١٦٢.

[2] المرجع السابق، ص ١٦٢ – ١٦٣.

قصائدهم المختلفة وما أخذ يطرأ عليه من تطوّر من حقبة إلى أخرى. والمطلب الثاني: البحث عمّا تُحيل عليه هذه الصور من رموز بردّها إلى أصولها الأسطورية التي انحدرت منها، سواء في صورها الحقيقية أم في الصور التي استحالت إليها على يد هذا الشاعر أو ذاك وفي هذه القصيدة أو تلك[١].

ويرى إبراهيم عبد الرحمن أنّ الشعراء الجاهليين قد أحدثوا كثيرًا من التحوير في هذه الأصول الأسطورية شأنهم في تحوير العناصر الموضوعية الأخرى التي كانوا يستعيرونها من الواقع المادي والموروث الحضاري. ومثل هذا النوع من التفسير الأسطوري لصور الشعر الجاهلي يكتنفه التعقيد والغموض؛ إذ يحتاج الناقد فيه إلى معرفة واسعة وعميقة بحضارة الجاهليين وثقافتهم وفلسفتهم في الحياة والموت، وإلى تحديد دقيق للروافد الثقافية والدينية والأسطورية التي انتقلت إليهم من الحضارات المجاورة[٢].

ويرى – أيضًا– أنّ الشعراء قد أفرطوا في ذكر هذه الصور ذات الأصول الأسطورية في قصائدهم حتى استقرت العلاقات والصلات الأسطورية التي تجمع بين عناصرها المتباينة، ممّا خُيّل لمتلقي هذه الصور أنّها أطراف تجمع بينها خصائص وصفات عادية مشتركة، وبذلك قطعت الألفةُ وكثرةُ الاستعمال كلّ ما كان بين هذه الصور وأصولها الأسطورية من صلة، ثم جاء اللغويون والبلاغيون ليؤكّدوا –بمفهومهم للبلاغة القائم على التسليم بوجود صفات أو خصائص حقيقية مشتركة بين أطراف الصور المجازية المختلفة – هذه القطيعة بين الأصل الأسطوري للصورة والشكل الفني لها، ومن ثمّ لم يفطن هؤلاء البلاغيون إلى تلك الحقيقة الفنية التي مفادها أنّ الشعراء كانوا يخلقون هذه العلاقات خلقـًا فنيًّا جديدًا، وأنّ قيمة هذه الأدوات البيانية موكولة – في الحقيقة– إلى دلالة الصورة على نحو ما يؤلفها خيال الشاعر وطبيعة ما يُدخله في تكوينها من عناصر[٣].

فدراسة إبراهيم عبد الرحمن "دراسة موضوعية وفنية غايتها الكشف عن أصول هذه الصور وفهمها فهمًا صحيحًا، وبيان وسائل الشعراء الفنية في ملاحظة العلاقات المختلفة التي تربط بين أطرافها المتناقضة، بل وخلق هذه العلاقات أحيانـًا وتحويرها بما يجعل منها [كذا] – على الرغم من النمطية والتكرار– صورًا فنية متجددة ومتنوعة الرموز والإشارات"[٤].

---

[1] عبد الرحمن، إبراهيم. الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، ص ١٧٦ – ١٧٧.

[2] المرجع السابق، ص ١٧٧.

[3] المرجع السابق، ص ١٧٧.

[4] المرجع السابق، ص ١٧٨.

وقبل أنْ يشرع إبراهيم عبد الرحمن في دراسة الشعر الجاهلي وتفسيره، يُقدّم قدْرًا قيّمًا من المعلومات المتعلقة بآلهة الجاهليين وعبادتهم، فيذكر أنّ التاريخ الديني لعرب الجاهلية ينقسم إلى مرحلتين متتاليتين: الأولى: مرحلة الشِّرك أو مرحلة الظواهر والكائنات. والثانية: مرحلة التجرّد أو الاتّجاه إلى التوحيد، وقد رمز الجاهليون في هاتين المرحلتين لآلهتهم بالأوثان، التي تعددت واختلفت من قبيلة إلى أخرى، ومن منطقة إلى منطقة غيرها ممّا كان سببًا في أنْ تُعرف هذه العبادة – مع اختلاف مفهومها وتطوّرها من مرحلة إلى أخرى– بعبادة الأوثان[١].

ويحدد إبراهيم عبد الرحمن الحقبة التي بدأ فيها العرب يميلون إلى التوحيد في عقائدهم، فيذهب إلى أنّ هذا الميل قد أخذ يغزو العقل العربي في أواخر العصر الجاهلي، أي في تلك الحقبة التي سبقت ظهور الإسلام، ويعتمد في تأكيد هذه الحقيقة على أمرين: الأول: أنّ عقيدة الإله الواحد قد أخذت تغزو بعض نصوص الشعر الجاهلي في هذه الحقبة المتأخرة أو القريبة من ظهور الإسلام، ويظهر ذلك بوضوح في شعر زهير والأعشى وقيس بن الخطيم وغيرهم من شعراء هذه الحقبة، ممّا كان له أثره في تشكّك بعض الدارسين المحدثين[٢] في صحة هذا الشعر وردّ نصوصه التي تُبرز هذا الجانب من الفكر التوحيدي إلى عمل الرواة المسلمين في تنقية الشعر الجاهلي من الآثار الوثنية القديمة. والأمر الثاني: أنّ النصوص المكتشفة تزدحم في عدد كبير منها بأسماء الأصنام التي كانوا يتعبدون لها وليس فيها ما يدلّ على معرفة العرب الجاهليين بعبادة التوحيد، إلا في طائفة من النصوص التي تنتسب تاريخيًا إلى الحقبة القريبة من ظهور الإسلام، ومكانيًا إلى منطقة بعينها هي المنطقة الجنوبية من شبه الجزيرة العربية وبالتحديد اليمن، وقد ظهرت هذه العبادة في اليمن بعد دخول اليهودية والمسيحية إليها، ممّا يربط بين ظهورها ووجود هاتين الديانتين في اليمن مع أنّ مفهوم التوحيد فيها لا يطابق مفهومه في أيٍّ من هاتين الديانتين السماويتين[٣].

ويذكر إبراهيم عبد الرحمن – أيضًا– أنّ عبادة الجاهليين في هذه المرحلة التي عُرفت بمرحلة التوحيد قد اتخذت شكلا محددًا هو الشكل الذي نجده في ديانات الشعوب الأخرى المجاورة، وهو المعروف بعبادة الكواكب التي تتألف من ثالوث سماوي هو: القمر، والشمس،

---

[1] عبد الرحمن، إبراهيم. الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، ص ١٨، وانظر أيضًا دراسته "التفسير الأسطوري للشعر الجاهلي"، (١٩٨١). مجلة فصول، مج ١، ع ٣، ص ١٢٩.

[2] انظر، مرجليوث ديفيد صموئيل، نشأة الشعر الجاهلي ضمن دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلي، ص ١٠٩ – ١١١. وعلي، جواد، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ٦: ٦٦٥ – ٦٧٧.

[3] عبد الرحمن، إبراهيم. الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، ص ٢٠، وانظر أيضًا دراسته "التفسير الأسطوري للشعر الجاهلي"، ص ١٢٩.

والزهرة. ويؤلف هذا الثالوث الإلهي عائلة صغيرة يمثل فيها القمر– غالبًا– دور الأب، وتمثل الشمس دور الأمّ، والزهرة دور الابن أو الابنة، إضافة إلى جملة من الكواكب الأخرى كالمشتري، والثــرّيا، وعطارد، وغيرها من الكواكب والنجوم والأجرام السماوية[١].

ويرى إبراهيم عبد الرحمن أنّ الجاهليين – مثل غيرهم من الشعوب الساميّة– يميلون إلى التجسيم ولا يتعبدون إلا لآلهة مجسّمة، فقد عمدوا إلى تجسيد تلك الآلهة السماوية التي كانوا لا يستطيعون الاقتراب منها والكشف عن أسرارها، وقد اتخذ هذا التجسيد – في مجموعه من المراحل التاريخية المختلفة لهذه العبادة– مظهرين: الأول: تجسيم هذه الآلهة القمر، والشمس، والزهرة، وغيرها من الكواكب والنجوم التي عبدوها في حيوانات وأشجار محددة من حيوان هذه البيئة ونباتها. والثاني: اتخاذ عددٍ من الأصنام التي يتعبدون لها رمزًا على هذه الآلهة، وهي أصنام كثيرةٌ ومختلفةٌ أسماؤها وألقابها اختلافــًا حمل بعض الدارسين على عدّها آلهة كان الجاهليون يتعبدون لها. ويؤكد إبراهيم عبد الرحمن أنّ في تسمّي الجاهليين أفرادًا وقبائل بأسماء الحيوانات بهذه الكثرة التي تصادف القارئ في كتب الأنساب ما يدلّ على انتشار هذه العبادة[٢].

ويرصد إبراهيم عبد الرحمن بعض الرموز التي اتخذها الجاهليون للآلهة التي تعبدوا لها، فيذكر الثور الذي كان يَرمز للقمر، وقد عبد الجاهليون القمر في شكل أصنام عديدة صنعوها له أهمها الصنم "ودّ"، وقد رمز الجاهليون للشمس بالمرأة العارية والفرس والغزالة والمهاة والنخلة، وهي رموز تختلط فيها الحيوانات بالنبات وبالإنسان، وتصوّر بذلك صفات مختلطة من الخصوبة والقوة والجمال، كما اتخذ الجاهليون من "اللات" – وكانت أعظم أصنامهم– رمزًا للشمس، واتخذوا "العزّى" رمزًا لكوكب الزهرة الإله الابن أو الإلهة البنت[٣].

ويلاحظ إبراهيم عبد الرحمن أنّ هذا العالم الأسطوري – بحيوانه ونباته وإنسانه وتماثيله– قد اتخذ في هذا العصر وعن طريق التصوّر الديني ثلاثة مستويات منفصلة ماديًا لكنها متصلة اتصالا وثيقــًا من الناحيتين: الأسطوريّة والروحيّة. المستوى الأول: ماديٌ يتمثل في عالم النجوم البعيدة، حيث تعيش هذه الآلهة التي تعبّدوا لها في أطوار مختلفة من الحياة الجاهلية الدينية. والثاني: رمزيٌ إشاريٌ يتمثل في العلاقات الروحيّة التي كان الجاهليون يرونها بين هذه الحيوانات والنباتات وغيرها من عناصر الأرض من جهة، وعالم النجوم في السماء وما نتج عن

---

[1] عبد الرحمن، إبراهيم. الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، ص ٢١، وانظر أيضًا دراسته "التفسير الأسطوري للشعر الجاهلي"، ص ١٢٩ – ١٣٠.

[2] عبد الرحمن، إبراهيم. التفسير الأسطوري للشعر الجاهلي، ص ١٣١.

[3] المرجع السابق، ص ١٣١ – ١٣٢. خلط إبراهيم عبد الرحمن بين "اللات" و "العزّى"، فرأى أنّ قريشــًا تعبدت للعزّى رمزًا لكوكب الزهرة واتخذت من اللات رمزًا يعبدونها عن طريقه. انظر ص ١٣٢ من دراسته.

ذلك من معتقدات وقيم ومفاهيم عن الحياة والإنسان من جهة أخرى، شخّصوها في هذه الكثرة من التماثيل التي عبدوها ورمزوا بها إلى هذا الجانب أو ذاك من الصفات والقوى التي يرونها في هذا الإله أو ذاك من آلهتهم السماوية. ويريد إبراهيم بالمستوى الثالث لهذا العالم الأسطوري ذلك الوجود الأدبي الذي نواجهه في شعر الجاهليين، وهو وجود اتخذ شكل نزعة تصويرية غالبة – على تنوع أدواتها وخصوبة صورها وعمق رموزها– فقد جعلت التكرار والنمطية سلوكًا فنيًا دائم الوجود في شعر الشاعر الواحد وفي شعر الشعراء العديدين، وقد اتخذت هذه النزعة التصويرية لعالم الكواكب الأسطوري في شعر الجاهليين مظهرين واضحين: الأوّل: لوحات متكاملة كوصف الأطلال والظعائن والرحلة وصراع الحيوان والطير، وهي لوحات – في رأي إبراهيم– تضجّ بالحركة والحياة والصراع وينبثّ فيها – عن طريق نزعتها القصصية الغالبة عليها– العقائد الأسطورية انبثاثًا خفيًا وخطيرًا ودالا.

ويتمثل المظهر الثاني الذي اتخذه هذا الوجود التصويري لعالم الأساطير الدينية في الشعر الجاهلي في الصفات أو الصور الجزئية التي يؤلّفها الشعراء – عادةً– من التشبيهات وأحيانًا من الاستعارات والكنايات، يصفون بها جمال المرأة وصفًا مفصلا وغامضًا في الوقت نفسه، أو يشخصون بها قوة الفرس والناقة وسرعة الظبي والظليم والحمار الوحشي، وسرعة انقضاض النسر الجارح على فرائسه من الطيور والثعالب، وافتلات القطاة الضعيفة الحكيمة دون ضحاياه جميعًا من مخالبه، إلى غير ذلك من صور الحيوان والطير والنبات التي حققت في هذا الشعر وجودًا فنيًا رائعًا له رموزه وأصوله الأسطورية والإنسانية المبثوثة فيه[1].

وفي ضوء هذا الفهم لطبيعة الصورة الشعرية في الشعر الجاهلي يتناول إبراهيم عبد الرحمن صورة المرأة، ويرى أنّ الحديث عن المرأة في هذا الشعر يُشكّل العنصر الأصلي الذي تأتلف حوله بقية عناصر القصيدة الأخرى وتخرج منه، فهي التي توقف الشاعر على الأطلال وهي التي تحمله على ملاحظة ما أصاب هذه الديار من موات وخراب لرحيلها عنها، ورحيل هذه المرأة هو الذي يحمل الشاعر على رصد ذكرياته الماضية معها، وهذه الذكريات هي التي تضطره – إذا ما تأزمت نفسيته وأطبقت عليه هموم الحياة– إلى الرحيل في إثرها واصفًا الظعائن وصفًا إنسانيًا مؤثرًا على راحلة يبالغ عادة في تشخيص قوتها وشدة تحملها وقدرتها على المضي به بعيدًا عن هذه الأطلال التي تثير في نفسه مشاعر شتّى من الخوف والقلق والحسرة، غالبًا ما يشخّصها في الصراعات التي تدور بين عناصر إنسانية وحيوانية مختلفة في قصص الصيد وفي وصف مظاهر الطبيعة من الرياح والأمطار والسّيول وغيرها من مظاهر

[1] عبد الرحمن، إبراهيم. التفسير الأسطوري للشعر الجاهلي، ص ١٣٢.

الطبيعة الصامتة والمتحركة، وهو يجعل البحث عن الأصول الأسطورية التي صدر عنها هذا الاحتفاء بالمرأة مطلبًا مهمًا؛ لأنّه يُشكّل المفتاح الذي يساعد على فهم مغاليق القصيدة الجاهلية وتفسير أغراضها ورموزها المختلفة[١].

ولا يرى الباحث ضرورة في أن يُعنّي النفس في ردّ هذا الرأي الذي أدلى به إبراهيم عبد الرحمن في الفقرة السابقة، فقد سبقه إلى ذلك وهب رومية؛ إذ سجّل على هذا الرأي ملحوظتين: الأولى: هي أنّ إبراهيم عبد الرحمن استحضر نمطًا واحدًا للقصيدة الجاهلية تترادف فيه الموضوعات التالية: الأطلال، والظعائن، والرحلة، وقصص الحيوان الوحشي، ومظاهر الطبيعة. وليس يخفى على القارئ أنّ هذا النمط موجود في الشعر الجاهلي، ولكن الذي لا يخفى عليه – أيضًا– أنّ أنماطًا أخرى كثيرة موجودة في هذا الشعر لم يعرها إبراهيم أي اهتمام فهناك شعر الفروسية الذي ينفكّ عن شعر المرأة انفكاكًا كاملا، وهناك شعر الصعاليك والشعر السياسي أو القبلي وشعر الرثاء وغير ذلك من أغراض الشعر الأخرى. ويسأل رومية: كيف يصل القارئ في نموذج إبراهيم بين موضوع المرأة وغرض المدح؟ أو بينهما وبين غرض الاعتذار؟ أو بين هذه الأغراض الثلاثة ووصف الحرب أو شعر الحكمة؟[٢].

والملحوظة الثانية: أنّ رأي إبراهيم عبد الرحمن أو النموذج الذي تحدث عنه، والذي عمّمه على الشعر الجاهلي يُعيد إلى الأذهان نموذج ابن قتيبة[٣]، فهو كابن قتيبة يختار نمطًا محددًا من أنماط القصيدة الجاهلية ويعمّمه على الشعر الجاهلي برمّته، فإذا كان ابن قتيبة يريد بنموذجه قصيدة المدح، فإنّ القارئ لا يعرف ماذا يريد إبراهيم عبد الرحمن بنموذجه، وهو – كذلك– كابن قتيبة أو يكاد، يجعل المرأة محورًا أو بؤرة تنبثق منها أغراض القصيدة، ومع أنّ ابن قتيبة يقتصر على عدد محدد من هذه الأغراض، فإنّ إبراهيم لا يستثني منها شيئًا، ومع التشابه الواضح بين ابن قتيبة وإبراهيم – في أنّ كليهما يُعلل غرض القصيدة الجاهلية أو موضوعها

---

[1] عبد الرحمن، إبراهيم. التفسير الأسطوري للشعر الجاهلي، ص ١٣٣ – ١٣٤.

[2] رومية، وهب أحمد، (١٩٩٦). شعرنا القديم والنقد الجديد، سلسلة عالم المعرفة، ع ٢٠٧، الكويت: المجلس الوطني للفنون والآداب، ص ٧٥.

[3] يقول ابن قتيبة: إنّ "مقصِّد القصيد إنما ابتدأ بذكر الديار والدمن والآثار، فبكى وشكا، وخاطب الربع، واستوقف الرفيق، ليجعل ذلك سببًا لذكر أهلها الظاعنين (عنها)... ثم وصل ذلك بالنسيب، فشكا شدة الوجد وألم الفراق، وفرّط الصبابة والشوق، ليُميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه، وليستدعي (به) إصغاء الأسماع (إليه)، لأنّ التشبيب قريب من النفوس، لائط بالقلوب، لما (قد) جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل، وإلف النساء، فليس يكاد أحد يخلو من أنْ يكون متعلقــًا منه بسبب، وضاربًا فيه بسهم، حلال أو حرام. فإذا (علم أنه قد) استوثق من الإصغاء إليه، والاستماع له، عقّب بإيجاب الحقوق، فرحل في شعره، وشكا النَصب والسهر، وسرى الليل وحر الهجير، وإنضاء الراحلة والبعير. فإذا علم أنه (قد) أوجب على صاحبه حق الرجاء، وذمامة التأميل، وقرر عنده ما ناله من المكاره في المسير، بدأ في المديح"، انظر، ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ١: ٧٤ – ٧٥.

تعليلا نفسيًا قائمًا على ترابط موضوعات القصيدة الجاهلية أو تداعيها، وإن كان تداعيًا شكليًا أو ترابطًا قريب الغور؛ إذ لا يصدر عن أعماق النفس القصية- فإنّ هناك اختلافـًا جليًا بينهما حريّ بالقارئ أنْ يتنبه له، وهو أنّ ابن قتيبة يجعل المدح غاية الشاعر الجاهلي، وفي سبيل هذه الغاية تتناسل الأغراض ويتخذ الشاعر من كل غرض منها شركًا لأمر من الأمور حتى يصل إلى غايته المنشودة "المدح والممدوح"، وبذلك يصل ابن قتيبة إلى مقصده وهو الكشف عن وحدة القصيدة الخفية أو المقنّعة، ولكنها وحدة شكليّة صرف لا يزيدنا الكشف عنها وعيًا بعالم القصيدة الداخلي ولا بنائها الرمزي وموازاته بالعالم المحيط به، في حين أنّ إبراهيم عبد الرحمن يحرص حرصًا شديدًا على رمزية الأغراض أو الموضوعات في القصيدة الجاهلية، محاولا أنْ يصل من وراء هذه الرمزية إلى ما يسميه "مقولة القصيدة" أي وحدتها المقنّعة أو الخفية[١].

ويمضي إبراهيم عبد الرحمن فيذكر أنّ الشعراء الجاهليين كانوا يحتفون بذكر المرأة في قصائدهم، ولعلّ من علامات هذا الاحتفاء تلك الصور الجزئية التي تزدحم في القصيدة الجاهلية، وهي صور كان الشعراء يؤلفونها تأليفـًا بلاغيًا خالصًا عن طريق التشبيه والاستعارة أحيانًا، وعن طريق نقل دلالات الألفاظ بعضها إلى بعض أحيانًا أخرى، ومـن علامـات ذلك الاحتفاء – أيضًا- الصور الكليّة التي كان الشعراء الجاهليون يرسمونها للمرأة، والاحتفال بصفات معينة يُبرزون بها جمال المرأة التي يتغزلون بها متخذين من الصورة العامة التي يرسمونها للمرأة مدخلا إلى أغراض القصيدة الأخرى، ممّا يؤلف آخر الأمر من الأغراض والصور ما يُعرف بـ"مقولة هذه القصيدة" أو "وحدتها المقنّعة"[٢].

ويرى إبراهيم عبد الرحمن أنّ وظيفة الأمومة والإخصاب التي تؤدّيها المرأة في حياة البشرية والصلة الدينية التي أقامها الوثنيون بين المرأة والشمس: إلهة الأمومة والخصوبة في عبادة الكواكب – كما ذُكر آنفـًا- يُفسر الصورة الغزلية النمطية في الشعر الجاهلي، فهي صورة تتوافر لها عناصر الجمال الأنثوي في صورته المثالية، لكنها رغم هذا التفصيل الشديد صورة غامضة لا تكشف عن امرأة بعينها يمكن أنْ تكون لها صلة حقيقية بهذا الشاعر أو ذاك، ممّا يُفسر حرص الشعراء على الجمع في وصفهم جمالَ هذه المرأة المثال بين تشبيهها بالغزالة والمهاة والظبية والنخلة وبيضة النعام من جهة، والشمس من جهة أخرى، فقد مثلت هذه الأشياء

---

[1] رومية، وهب أحمد، شعرنا القديم والنقد الجديد، ص ٧٥ – ٧٦.

[2] عبد الرحمن، إبراهيم. التفسير الأسطوري للشعر الجاهلي، ص ١٣٤.

– جميعًا– المرأة، وكان هذا الحيوان والنبات رموزًا للشمس الأمّ الكبرى – كذلك– في الثالوث المقدّس، الذي أشير إليه في عبادة الكواكب والمتمثل في الشمس والقمر والزهرة[١].

ولكي يُوضح إبراهيم عبد الرحمن ما ذهب إليه يذكر أبياتـًا من الشعر الجاهلي شبّه فيها شعراؤها المرأة بالبيضة والغزال والظبية وغيرها من حيوان الأرض، من ذلك قول امرئ القيس:

وبَيْضَـــةِ خِـــدْرٍ لا يـــُرامُ خِباؤُهـــا تَمَتَّعْتُ مِنْ لهـــوٍ بها غَيْـــرَ مُعجَلِ[٢]

وقوله:

تَصُدُّ وتُبْـــدِي عن أسِيـــلٍ وتتَّـــقي بنـــاظرةٍ مِنْ وَحْـــشِ وَجْرَةَ مُطْفِلِ[٣]

وقوله أيضًا:

وَتَحْسِبُ سَلْمَى لا تَزالُ تَـــرى طَلا مِن الوَحْشِ أَوْ بَيْضًا بِمَيْثاءَ مِحْلالِ[٤]

وقوله:

ومـــاذا عَليـــهِ أنْ ذكَـــرتُ أوَانِـــسًا كغِزْلانِ رَمْلٍ في مَحَاريبِ أقيَـــالِ[٥]

وكقول طرفة بن العبد:

وفي الحَيِّ أحوَى ينفُضُ المَرْدَ شادِنٌ مُظـــاهِرُ سِمْطَيْ لـــُؤلـــُؤٍ وزَبَرجَدِ
خَـــذُولٌ تُـــراعِي رَبْرَبـــًا بِخَمِيـــلةٍ تَنـــاوَلُ أطرافَ البَـــريرِ وتَرتَـــدِي
وتَبْـــسِمُ عَـــنْ ألمَى كَـــأنَّ مُنَـــوِّرًا تَخَلَّلَ حُرَّ الرَّمْـــلِ دِعْـــصٌ لهُ نَدِي
سَقَتْـــهُ إيـــاةُ الشَّمسِ إلا لِثَـــاتِـــهِ أسِـــفَّ ولمْ تَـــكْدُمْ عليـــهِ بإثْـــمِـــدِ[٦]

وهذه الصور كلها – في تصوّر إبراهيم– تكشف عن العلاقات المعقدة التي تربط بين المرأة والشمس ونظائرها أو رموزها الأخرى من الخصوبة والأمومة متمثلة في الجمال المثالي والمرعى الخصب والأمومة الحانية، ثم جمع الشاعر الجاهلي بين هذه المرأة التي يوفر لها كلّ

---

[1] عبد الرحمن، إبراهيم. التفسير الأسطوري للشعر الجاهلي، ص ١٣٥.

[2] الديوان، ص ١٣.

[3] المصدر السابق، ص ١٦. الأسيل: الخد السهل، مطفل: ذات طفل.

[4] المصدر السابق، ص ٢٨. الطّلا: ولد الظبية والبقرة، الميثاء: مسيل الوادي، المحلال: الذي يُحلّ عليه كثيرًا.

[5] المصدر السابق، ص ٣٤. المحاريب: الغرف، الأقيال: الملوك.

[6] الديوان، ص ٢٥ – ٢٧. أحوى: ظبي له خُطّتان من سواد، ينفض: يرفع رأسه ويديه، المرد: ثمر الأراك، مظاهر: لبس واحدًا فوق الآخر، السّمط: النّظم من اللؤلؤ، الخذول: التي خذلت صواحبها وأقامت على ولدها، تراعي: ترعى، الرّبرب: القطيع من البقر والظباء وغير ذلك، البرير: ثمر الأراك، ألمى: أي أسمر اللّثات، المنور: الأقحوان الذي ظهر نَوره، حرُّ الرمل: خالصه، الدّعص: الكثيب من الرمل، إياة الشمس: نورها وشعاعها، أسفَّ: ذرَّ عليه، لم تكدم عليه: لم تعضض عظمًا. الإثمد: الكحل.

هذه الصفات وبين الشمس التي وهبت هذه المرأة – بما خلعته عليها أشعتها– شباب الحياة وربيعها الخصب[١].

ثم يأتي إبراهيم عبد الرحمن بأبيات أخرى في وصف المرأة وهي – في رأيه– "تتراسل فيها صفات النبات والحيوانات والنجوم تراسلا غريبًا في وصف المرأة، حين يجمع الشعراء بين أشعة الشمس وشَعر المرأة وقرون الغزالة عن طريق نقل دلالات الألفاظ بعضها إلى بعض"[٢].

من ذلك قول سويد بن أبي كاهل اليشكري:

تَمْنَحُ المِرْآةَ وَجْهًا صافِيًا مِثْلَ قرْنِ الشَّمْسِ في الصَّحْوِ ارْتَفَعْ[٣]

وقول المرقش الأكبر:

وفي الحَيِّ أبْكارٌ سَبَيْنَ فُؤَادَهُ عُلالة ما زَوَّدْنَ والحُبُّ شَاعِفِي
دِقاقُ الخُصُورِ لم تُعَقَّرْ قُرُونُها لِشَجْوٍ ولمْ يَحْضُرْنَ حُمَّى المَزَالِفِ
نَوَاعِمُ أبْكارٌ سَرَائِرُ بُدَّنٌ حِسانُ الوُجُوهِ لَيِّنَاتُ السَّوالِفِ[٤]

وقول سويد بن أبي كاهل اليشكري:

وقُرُونًا سَابِغًا أطرافُها غَلَّلَتْها رِيحُ مِسْكٍ ذِي فَنَعْ[٥]

ولكي يُبرز إبراهيم عبد الرحمن تقديس الشاعر الجاهلي المرأة بوصفها رمزًا للإلهة الأمّ "الشمس" أو غيرها من النجوم والكواكب، يقف وقفة مطوّلة على قصيدتين: الأولى: عينية الحادرة التي قالها في صاحبته سميّة ومطلعها:

بَكَرَتْ سُمَيَّةُ غُدوَةً فَتَمَتَّعِ وَغَدَتْ غُدُوَّ مُفَارِقٍ لمْ يَرْجَعِ[٦]

والثانية: بائية الأعشى التي يُخلصها صاحبها لوصف تجربة عاطفية له مع امرأة تُدعى سلمى[٧] ومطلعها:

---

[1] عبد الرحمن، إبراهيم. التفسير الأسطوري للشعر الجاهلي، ص ١٣٥.

[2] المرجع السابق، ص ١٣٥.

[3] الديوان، تح: شاكر العاشور، (٢٠٠٧). ط٧، دمشق: دار الينابيع، ص ٢٧.

[4] الضبّي، المفضل بن محمد بن يعلى، المفضليّات (ت ١٧٨ ه). المفضليات. تح: أحمد شاكر، وعبد السلام هارون، (د.ت)، ط٧، القاهرة: دار المعارف ،١: ٢٣١. العلالة: ما يُتعلل به ويتلهى، شاعفي: من قولهم شعفه الحب إذا أحرق قلبه وذهب بفؤاده، تعفر: تمس التراب، القرون: الضفائر أو الذوائب، الشجو: الحزن، المزالف: القرى التي تكون بين الريف والبادية، سرائر: جمع سرارة، وسرارة الوادي أخصبه وأنعمه نباتـًا، السوالف: جمع سالفة وهي صفحة العنق ولينها للحداثة والشباب.

[5] الديوان، ص ٢٨. القرون: الذوائب، السابغ: الطويل التام، غللتها: دخلت فيها، الفنع: ذكي الرائحة.

[6] الديوان، تح: ناصر الدين الأسد، (١٩٩١). ط٣، بيروت: دار صادر، ص: ٤٣.

[7] عبد الرحمن، إبراهيم، التفسير الأسطوري للشعر الجاهلي، ص ١٣٦ – ١٣٧.

أوَصَـلْتَ صُـرْمَ الحَبْـلِ مِـنْ سَـلْمَى لِـطـُولِ جـِنَابـِهـا؟ [1]

أما القصيدة الأولى فيدير شاعرها – في نظر إبراهيم– معاني قصيدته حول قصة واحدة هي مناجاة سميّة التي رحلت عنه، ويلاحظ إبراهيم في هذه القصيدة ثلاث لوحات تبدو مستقلة وإنْ كانت في الحقيقة متصلة متكاملة، الأولى: لوحة الغزل التي راح الشاعر ينحت فيها لسميّة تمثالا نصفيًا يلحّ فيه على إبراز جمال وجهها ووضاءته على نحو ما يُشخّصه انتصاب جيدها وحَور عينيها وعذوبة ريقها. والثانية: لوحة الفخر وهي لوحة يقصد الشاعر فيها إلى البراءة من كل ما يشينه أو يشين سلوك قومه على طريقة الجاهليين حين يعمدون إلى تنقية صفاتهم من كل ما تأباه تقاليد البيئة وتُدينه أعرافها الدينية والخلقية والاجتماعية. أما اللوحة الثالثة: فوصْفُ مأساة هؤلاء القوم بعد رحيل سميّة عنهم، فقد أصاب الجدب ديارهم وأهزل دوابّهم وأضنى السفر ومتابعة السير شبابهم[٢].

ويحاول إبراهيم عبد الرحمن أنْ يعقد صلة بين اللوحات الثلاث، فيسأل عن العلاقة التي تربط سميّة بأجزاء القصيدة كلها، وللإجابة عن هذا السؤال حدد المفتاح الذي يُعين على تحديد طبيعة هذه الصلة التي يُقيمها الشاعر بين الغزل ومعاني القصيدة الأخرى أو بين سمّية وقومها، ويتمثل هذا المفتاح – في تصور إبراهيم عبد الرحمن– في عناصر الخصوبة التي يحشدها الشاعر في وصفه ريق سميّة من الماء والسحاب والشجر والسيل، كما يتمثل في هذه الصلة التي يُقيمها بين رحيل هذه المرأة وجدب الديار وهزال الحيوانات وإضناء القوم، وما يتصل بذلك من حوار يختلط فيه لومه سميّة بدفاعه عن قومه وفخره بمآثرهم، إضافة إلى أنّ غزل الحادرة من ذلك النوع المثالي الذي أشار له إبراهيم آنفـًا، والذي كان الشعراء فيه ينحتون للمرأة تماثيل تُشخّص الجمال الأنثوي في صورته المثالية، لكنها لا تدلّ على امرأة بعينها، ممّا يجعل هذه المرأة على تنوع صورها امرأة عامّة على الرغم من التفصيل في وصفها[٣]، وهو ما يُفسر إلحاح الحادرة في وصف صاحبته على صفة بعينها هي عذوبة ريقها[٤] حاشدًا في ذلك الوصف عناصر الخصوبة من الرياح والسحاب والمطر والسيول[٥].

---

[1] انظر القصيدة في الديوان، ص ٣٠١ – ٣٠٧. صرم الحبل: ما انقطع منه، الجناب: التجنب.

[2] عبد الرحمن، إبراهيم. التفسير الأسطوري للشعر الجاهلي، ص ١٣٦ – ١٣٩.

[3] المصدر السابق، ص ١٣٥.

[4] يخصص الحادرة ثلاثة أبيات من الشعر لوصف ريق سمية، وذلك من جملة سبعة أبيات خصصها للغزل. انظر الديوان، ص ٤٦ – ٤٨.

[5] عبد الرحمن، إبراهيم. التفسير الأسطوري للشعر الجاهلي، ص ١٣٧.

ويخلص إبراهيم عبد الرحمن إلى أنّ سميّة في عينية الحادرة مثل غيرها من النساء اللائي يذكرهن الشعراء في مقدمات قصائدهم ليست امرأة حقيقية، كان الشاعر يعرفها ويرتبط معها بتجارب عاطفية، لكنها امرأة أخرى لا تنتمي إلى عالم البشر، وإنْ ظهرت في هذا الشعر وغيره من غزل الجاهليين متلفعة بأردية البشر ومتحلية بصفاتهم، إنّها – في نظر إبراهيم عبد الرحمن– صورة فنية للثريا ربّة الخصب ومانحة الغيث في الديانة الجاهلية يناجيها الحادرة متخذًا من هذه المناجاة طريق التراتيل الدينية، التي كان يتقرّب بها الوثنيون إلى آلهتهم حين يفزعون إليها كلّما نزل بهم خطب أو ألمّ بهم جدب، فيتملقونها ويحرصون على تنزيه أنفسهم وتبرئتها من النواقص والخطايا[1].

ولا يخفى على القارئ ما لقداسة المرأة في نقد إبراهيم عبد الرحمن من أهمية بالغة الأثر في هذه القراءة؛ فقد شكّلت هذه القداسة أفقــًا معرفيًا وجّه قراءته منذ أول وهلة، فكانت سميّة هي المفتاح الذي يستعين به الناقد لفهم النص، عن طريق عقد الصلات بين لوحة سميّة واللوحتين الأخريين في النص، ولقد أراد إبراهيم عبد الرحمن أنْ يربط بين لوحة سميّة واللوحة الثالثة التي تصف الجدب الذي أصاب ديار الشاعر وقومه، فعزا ذلك الجدب إلى رحيل سميّة، ولو تأمّلنا هذه اللوحة بعيدًا عن النظرة الأسطورية التي هيمنت على قراءة إبراهيم وأعدنا قراءة النص، لأحسسنا بشيء من الظلال النفسية القاتمة التي توحي بها بعض الألفاظ أو الصور في هذه اللوحة، فهي ممتلئة بألفاظ توحي بالحزن والكآبة، كالبكاء والجوع والجنازة والكَلال والسهاد والعطش، ولكنّ هذه الألفاظ لا يصح أنْ تُفهم كما فهمها إبراهيم عبد الرحمن؛ لأنّ الناقد لا يقف على ألفاظ مفردة، ولكنه يُفسر تراكيب تتضافر لتكوّن سياقــًا لغويًا أو مجموعة من السياقات تُشكّل بنية القصيدة التي تكشف عن رؤية الشاعر، وهذا يعني أنّ على الناقد أنْ يُعيد النظر في دلالات الألفاظ السابقة لا بوصفها منتزَعة من سياقاتها، بل بوصفها مفردة في هذه السياقات.

وأولّ ما يسترعي النظر في اللوحة الثالثة من عينية الحادرة أنّ معجمها اللغوي ذو لونين متناقضين من الدلالات: أحدهما قاتم كئيب كما في الألفاظ التي أشير إليها آنفــًا، والتي انتزعها إبراهيم من سياقها، والآخر مشرق وضّاء كما في هذه الألفاظ: الفتوّة، واللذة، والخمر، والقطا، ومباكرة اللذة، والفتيان، والشجعان، واعتساف الفلوات، والحياة. وهذا التقابل بين هذه المفردات أو بين دلالاتها ليس تقابلا ضديًّا يحكمه التنافر، لكنه تقابل تكاملي يُرجّح طرفــًا على آخر ويُثبت معناه في النفس؛ ذلك أنّ أحد الطرفين وهو الطرف القاتم يُغذي الطرف الآخر ويُنّميه ويُعمّق صورته في الوجدان، فالجوع يُنمّي ويُغذي فكرة الكرم، والعطش والسهاد والكلال يُغذون

[1] عبد الرحمن، إبراهيم. التفسير الأسطوري للشعر الجاهلي، ص ١٣٧.

فكرة الفتوّة، والجنازة والبكاء تُغذيان فكرتي الرئاسة والكرم، كما تُعمقان مفهوم اللذة والإقبال النَّهم على الحياة، وهذه الأفكار والمعاني والمشاعر تتآلف وتتكامل على ما بينها من تضاد ظاهري؛ لترسم صورة فنية أو قناعًا للشخصية الإنسانية التي يتحدث عنها الشاعر[١].

ولم يكن إبراهيم عبد الرحمن ليقع في هذا الخطأ في أثناء قراءة اللوحة الثالثة من عينية الحادرة لو أنه لم يترك زمام نفسه للنظرة الأسطورية التي ترى أنّ المرأة في الشعر الجاهلي رمز ديني للإلهة الأمّ "الشمس" أو غيرها من الكواكب والنجوم وهي ذاتها التي كان يتعبد لها الجاهليون ويتوسلون إليها لتمنحهم الحياة والخصب، فبرحيلها تجدب الأرض وتمحل ويجف ماء الحياة وينقطع الخير.

والقصيدة الثانية التي تناولها إبراهيم عبد الرحمن هي بائية الأعشى[٢]، وقد أخلصها صاحبها لموضوع واحد هو الغزل في سلمى، ويميز إبراهيم في تناوله لهذه القصيدة بين ثلاث لوحات يقصّ الشاعر في كل واحدة منها حديثـًا له مع هذه المرأة وقومها. اللوحة الأولى: يقابل الأعشى فيها بين ماضي هذه المرأة وحاضرها وبين صلته الماضية بها وموقفه الحالي منها، كما يقابل بين هذا كله ومستقبله معها، فالشاعر في هذه اللوحة يمزج بين الأزمنة الثلاثة: الماضي، والحاضر، والمستقبل مزجًا دينيًا معقدًا؛ إذ يحرص حين يعرض لوصف حبه لها وانبهاره بجمالها وفتنته بها على أنْ ينسب ذلك كله إلى أيام شبابه الذي قد انقضى، وهو يعجب لنفسه ويلحّ في لومها حين تدعوه إلى العودة إلى هذه المرأة التي صدعت قلبه بهجرها إيّاه صدعًا لا يُجبر، وهو يدعو هذه النفس إلى تذكّر ما أصابها على يد هذه المرأة من أضرار في أيامها الماضية، كما يدعوها إلى معرفة حقيقتها وما أعدّ لها في كتب داود –عليه السلام– من عذاب، وما كُتب على القرى التي ارتبطت بها من خراب بعد عمار، هو خراب أخذ يزحف منذ زمن طويل على ديارها حين أصاب ثمود بالشام، فأخذت الثعالب تلعب في محرابها كما أخذت الجنّ تعزف في ذلك المحراب، فكان عزفها يشبه صياح الحبش في هذا المحراب، وحين يصل الأعشى إلى هذه النقطة يُنهي حديثه عن صاحبته؛ لأن ذلك كله قد مضى إلى غير رجعة[٣].

وينتقل إبراهيم عبد الرحمن إلى عرض اللوحة الثانية، فيذكر أنّ الشاعر قد بدأ هذه اللوحة بالسخرية من هذه المرأة التي يصفها بالسذاجة وقلة التجربة لصغر سنها، وهو يحقق هذه

---

[1] سبقنا إلى نقد قراءة إبراهيم عبد الرحمن لعينية الحادرة وهب رومية، وقد أفدنا من هذا النقد في الفقرتين أعلاه. انظر رومية، وهب أحمد، شعرنا القديم والنقد الجديد، ص ٧٨ – ٧٩.

[2] انظر القصيدة في الديوان، ص ٣٠١ – ٣٠٧.

[3] عبد الرحمن، إبراهيم. التفسير الأسطوري للشعر الجاهلي، ص ١٣٩. فسر إبراهيم عبد الرحمن هذه القصيدة كذلك في كتابه "الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية". انظر ص ٢١٨ – ٢٢٠ من الكتاب المذكور.

السخرية عن طريقين: الأولى: بهذه الصورة التي يرسمها لمحرابها الذي أخذت الثعالب تلعب فيه، والثانية: بوصف مغامرة عاطفية له معها، يحرص الشاعر على أنْ يَكِل أمر إعدادها إلى جنيّ يتخطّى حرّاس قومها من حولها حتى يصل إليها، ويظل بها إلى أنْ يخدعها عن نفسها فيَلِين حديثها وتدنو عرى أسبابها، ويفصّل الأعشى في لقائه بها والاستمتاع معها في صور ومعانٍ حسيّة، وكأنّه بذلك يسعى إلى فضحها بين قومها. وفي اللوحة الثالثة: يقصّ الأعشى على القارئ كيف ركب ناقته القوية بعد أنْ فرغ من مجلسه مع سلمى فحملته إلى قومها بني سعد بن قيس الذين وجدهم عبيدًا لها يعكفون على أنصابها ويتعلقون بها على الإهانة التي لحقت بها والتي كشفها الله للناس جميعًا[١].

وبعد هذا العرض السريع لهذه اللوحات الثلاث التي اقترحها إبراهيم عبد الرحمن، يسأل عن هذه المرأة التي يصفها الأعشى على هذا النحو الذي يجعل لها فيه أنصابًا وقبابًا ومعابد وعبّادًا يطوفون بها، ويجعل لها ذكرًا في الكتب الدينية وعذابًا في الآخرة وخسارًا للذين يحتفون بها ويقدّسونها، ثم يخلص إلى نتيجة مُفادها: أنّ سلمى هذه هي الشمس الإلهة الأمّ في هذا الثالوث السماوي التي أخذ اعتقاد الجاهليين بها وإيمانهم بربوبيتها يضعفان في هذه الحقبة الزمنية المتأخرة من العصر الجاهلي القريبة من ظهور الإسلام[٢].

ويؤكد إبراهيم عبد الرحمن ما طرأ على عقائد الجاهليين في هذه الحقبة القريبة من ظهور الإسلام، وهو تطور – في رأيه– يتمثل في سخرية الأعشى من هذه الربّة التي يفضحها ويمارس معها تجربة جنسية مكشوفة حين يتخذ من سلمى رمزًا لها، وهو تطور كان يحققه الأعشى كما يحققه شعراء هذه الحقبة عن طريق تلك المعارف الدينية التي اكتسبوها من البيئات المسيحية واليهودية[٣].

ولعلّ سائلا يسأل: إذا كان الأمر على ما يرى إبراهيم عبد الرحمن فما بال الشاعر قيس بن الخطيم – الذي درس له إبراهيم مقطوعتين[٤]– يقدّس هذه المرأة ويتعبد لها، وهو ينتمي إلى الحقبة نفسها التي عاشها الأعشى، وقد كان قيس بن الخطيم يسكن يثرب على مقربة من اليهود ولا شك أنّه تأثر بمعتقداتهم كما تأثر بها الأعشى؟.

وقد أقرّ إبراهيم عبد الرحمن بهذه القداسة التي أسبغها قيس بن الخطيم على صاحبته، يقول: "وينبغي – لنفهم هذا النغم الغَزَلِي، ونكشف عن رموزه– أن نضم ما جاء في هاتين المقطوعتين

---

[1] عبد الرحمن، إبراهيم. التفسير الأسطوري للشعر الجاهلي، ص ١٣٩.

[2] المرجع السابق، ص ١٣٩.

[3] عبد الرحمن، إبراهيم، الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، ص ١٣٩.

[4] انظر دراسته للمقطوعتين في كتابه الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، ص ٢١١ – ٢١٥.

من المعاني بعضها إلى بعض؛ لنعرف عن طريقها حقيقة هذه المرأة التي يدور حولها غزل قيس بن الخطيم، ولعلنا نلاحظ ما يُضفيه عليها في المقطوعة الأولى، من عناصر وصفات تجعل منها [كذا] كائنًا ذا قدرة إلهية، وما يصف به جمالها من التفرّد والتجدد والقدرة على البقاء، وهي صفات قد حققها عن طريقتين: الأولى: دينية ...، وهي عناصر يهمنا منها نسبة صاحبته تلك إلى اليهود الذين جعلوا منها [كذا] معبودة رفعوها إلى قبة السماء. والطريقة الثانية: ما يتردد في هذه الأوصاف والصور من معاني الضوء والضّحى واللمعان والاصفرار وغيرها ممّا يُشتقّ منها ويتصل بها، وهذه وتلك تميل بنا إلى القول بأنّ الشاعر لا يتحدث عن امرأة مثل غيرها من النساء، ولكنه يتحدث عن معبودة يتخذ من المرأة رمزًا عليها"[١].

ويقول كذلك عن قيس بن الخطيم في معرض تفسير قصيدتيه السابقتين: "إنّه يتحدث عن الشمس تلك الإلهة التي يتعبّد لها أكثر الجاهليين، ... فقد كانوا يرمزون عن الشمس [كذا] بالمرأة والغزالة والمهاة والنخلة، وقد صوّروها في بعض النصوص الساميّة الشمالية، في صورة امرأة عارية، عظيمة الجمال، كما رمزوا لها في نصوص أخرى، بالفرس وغيره من الحيوانات"[٢].

ولعلّ سائلا يسأل بعد هذا كلّه: أين التطور الذي طرأ على شعر شعراء هذه الحقبة القريبة من ظهور الإسلام؟ أم أنّ التطوّر قد عمّ بعض هؤلاء الشعراء دون البعض الآخر منهم؟! فراحوا يسخرون من الآلهة الكواكب كالشمس والقمر والزهرة والثريا وغيرها من الكواكب والنجوم والأجرام السماوية ويهزؤون بها، وإذا كان الأمر كذلك فما بال امرئ القيس – وهو من الشعراء المتقدمين على الأعشى وابن الخطيم، بل إنّه من أوائل شعراء العصر الجاهلي الذين وصل إلينا شعرهم– يحرص على هذا النوع من العلاقات الجنسية المكشوفة؟ فهل جحد هو الآخر بهذه الآلهة؟ هاكَ قوله:

فمثْلِكِ حُبْلى قــد طرقتُ ومرضِعًا فألهيتُها عن ذي تمائِمَ مُغْيَــلِ
إذا مَا بَــكى مِنْ خَلفِها انحَرفَت لَهُ بشِقٍّ وشِقٍّ عِنــدنا لمْ يُحــوَّلِ[٣]

وقوله:

وبَيْضــةِ خِــدْرٍ لا يُرامُ خِبــاؤُها تَمتَّعتُ مِن لهوٍ بها غيرَ مُعْجَلِ
تَجاوزتُ أحْراسًــا وأهوالَ معشَرٍ عليَّ حِراصٍ لو يُشِرّون َمقتلِي
.....

---

[1] عبد الرحمن، إبراهيم، الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، ص ٢١٣ – ٢١٤.

[2] المرجع السابق، ص ٢١٤.

[3] الديوان، ص ١٢.

فَجئتُ وَقَدْ نَضَتَتْ لِنـــومٍ ثِيَـــابَهـــا لَدَى السِّتْـــرِ إلاَّ لِبْسَةَ المتَفضِّلِ
فَقَـــالتْ يَمَينُ اللهِ مَـــا لَـــكَ حِيلَـــةٌ ومَا إنْ أرَى عَنكَ العَمَايةَ تَنْجلِي
خرجتُ بهـــا تَمْشي تَجُرُّ وراءَنـــا على أثَرَيْنـــا ذَيْلَ مِرْطٍ مُرَحَّـــلِ
فلمّا أجَزنَـــا ساحَـــةَ الحَيِّ وانتَحَى بنا بَطْنُ حِقْفٍ ذي رُكَـــامٍ عَقَنْقَلِ
إذَا التفتتْ نَحـــوي تَضوَّعَ ريحُـــها نسيمَ الصَّبَا جاءتْ بِرَيَّـــا القَرَنْفُلِ
إذَا قلتُ هاتِـــي نَوِّليـــنِي تَمايـــلتْ عليَّ هَضِيمَ الكشْحِ رَيَّا المخلْخَلِ
مُهفهفَـــةٌ بَيْـــضاءُ غيرُ مُفاضَـــةٍ ترائبُـــها مَصْقولةٌ كالسّنجنجَـــلِ
.....
تَضِيءُ الظَّـــلامَ بالعِشاءِ كـــأنَّـــها مَنَـــارةُ مُمْسَى راهـــبٍ مُتبتِّـــلِ[1]

ومع هذه العلاقـــة المكشوفة التي يُقيمها امرؤ القيس مع صاحبته، فإنّـــه يصفها في أبيات أخرى – حُذِفت من النص لعدم الإطالة[2]– بصفات توحي بتقديس هذه المرأة وتعظيمها، فهو يصف عينيها بعيني الغزال الذي هو رمز للإلهة الشمس، كما يصف جيدها بجيد الرئم، ويصف شعرها بقنو النخلة المقدسة، كما يمنحها الخصوبة حين يُشبهها بالبيضة ... إلخ. ممّا يدفعنا إلى القول إنّ صورة المرأة في الأبيات السابقة لا تختلف كثيرًا عن صورتها في بائية الأعشى، فكلتاهما مقدستان لدى هذين الشاعرين، وكلتاهما أقام معهما الأعشى وامرؤ القيس علاقة جنسية مكشوفة. فهل يريد امرؤ القيس كصاحبه الأعشى فضح هذه الإلهة؟ كل هذه الأسئلة كان على إبراهيم عبد الرحمن الإجابة عنها قبل أنْ يبني هذا النقد ويصدر هذا الحكم الذي توجّهه النظرة الأسطورية.

وثمَّة ملحوظة أخرى على تفسير إبراهيم عبد الرحمن لبائية الأعشى، وقد تنبّه إليها وهب رومية في معرض نقده لإبراهيم عبد الرحمن، فقد أشار إلى أنّ إبراهيم عبد الرحمن قد عدّ اسم العلم "سعد بن قيس" الذي ورد في آخر هذه القصيدة اسمًا لقبيلة سلمى مع عدم وجود دليل على ذلك الزعم، ويرى رومية أنّه إذا كان الأمر كما يدّعي إبراهيم، فكيف ركب الشاعر ناقته القوية لتحمله إلى سعد بن قيس بعد أن فرغ من مجلسه مع سلمى؟ فهل كانت سلمى بعيدة عن قومها

---

[1] الديوان، ص ١٣ – ١٧. مِرط: إزار خزّ له علم. المرحّل: الموشّى. أجزنا: قطعنا. الحقف: من الرمل المعوّج. العقنقل: المنعقد المتداخل. المهفهفة: الضربة من اللحم. والمفاضة: الضخمة البطن. الترائب: جمع تريبة وهي موضع القلادة من الصدر. السجنجل: المرآة بالرومية.

[2] انظر الأبيات في الديوان، ص ١٦ – ١٨.

إلى الحد الذي يحتاج فيه الشاعر إلى ناقة توصله إلى قومها؟ أم أنّ سلمى كانت تقطن وقومها في موضع واحد؟ [١].

ويناقش وهب رومية إبراهيم في عودة ضمير الغائبة "الها" في بعض أبيات بائية الأعشى، ففي حين يرى إبراهيم عبد الرحمن أنّ هذا الضمير في البيت التالي:

إنَّ الثَعالِبَ بِالضُّحى يَلْعَبْنَ فِي مِحرابِها [٢]

يعود على سلمى، يرى رومية أنّه يعود على مذكور في بيت سابق هو حِجْر، يقول الأعشى:

أوَلَمْ تَرَيْ حِجْرًا وَأَنْـ ـتِ حَكِيمَةٌ وَلِمَا بِهَا

إنَّ الثَعالِبَ بِالضُّحى يَلْعَبْنَ فِي مِحرابِها [٣]

وفي حين يرى إبراهيم أنّ هذا الضمير في البيت التالي:

وَجَمِيعُ ثَعْلبَةَ بنِ سَعْـ ـدٍ بَعْدُ حَوْلَ قِبَابِها [٤]

عائد على سلمى، يؤكد رومية أنّه يعود على ثعلبة بن سعد، بوصف هذا العلم قبيلة أو جماعة، ولا علاقة له بالمرأة التي يتغزل بها الأعشى. وإذا كان إبراهيم يجعل ضمير "الها" في قول الأعشى:

فَإذَا عَبِيدٌ عُكَّفٌ مُسَكٌ عَلى أنْصَابِها [٥]

عائدًا على سلمى، فإنّ رومية يرى خلاف ذلك، فيرجع هذا الضمير إلى "عبيد" وهو – في رأيه– مسلك شائع في الشعر العربي القديم [٦].

وليست المسألة هنا تكمن في عودة الضمائر في بائية الأعشى، وإنّما المسألة فيما يترتب على هذا الرأي من نتائج خاطئة، يقول إبراهيم عبد الرحمن: "مَن هذه المرأة التي يصفها الأعشى على هذا النحو الذي يجعل لها فيه أنصابًا وقبابًا ومعابد، وعبّادًا يطوفون بها، ويجعل لها ذكرًا في الكتب الدينية، وعذابًا في الآخرة، وخسارًا للذين يحتفون بها ويقدّسونها؟ أليست هي "الزهرة" ربّة العشق والشهوة والإغراء في ديانة الوثنيين من عرب الشمال" [٧]. ولم يكن إبراهيم

---

[1] رومية، وهب أحمد، شعرنا القديم والنقد الجديد، ص ٨١.

[2] الديوان، ص ٣٠١. في الديوان وردت: في أبوابها

[3] المصدر السابق، ص ٣٠١. حجر: مساكن ثمود في بلاد الشام.

[4] المصدر السابق، ص ٣٠٧.

[5] المصدر السابق، ص ٣٠٧. المسك: مفرد ماسك وهو الممنوع عن الإتيان بأمر ما، الأنصاب: الأوثان.

[6] رومية، وهب، شعرنا القديم والنقد الجديد، ص ٨١ – ٨٢.

[7] عبد الرحمن، إبراهيم. التفسير الأسطوري للشعر الجاهلي، ص ١٣٩. ولا أدلّ على فساد هذا الحكم واضطرابه الذي أطلقه إبراهيم عبد الرحمن على سلمى من أنّه في كتابه الشعر الجاهلي وفي معرض تفسيره لقصيدة الأعشى نفسها، ذهب إلى أنّها "هي الشمس، الإلهة الأم في الثالوث السماوي الذي كان يتعبّد له الجاهليون". انظر كتابه، الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، ص ٢١٩.

عبد الرحمن ليقحم هذه المعاني على عالم القصيدة إقحامًا لو أنّ تفسيره لم يكن موجّهًا بل خاضعًا للنظرة الأسطورية الدينية إلى هذا العالم الشعري وتلك الصور.

وثمّة ملحوظة أخرى على قراءة إبراهيم عبد الرحمن للشعر الجاهلي هي أنّه يتصرّف في الأحداث التي تجري في عالم الشعر أو في بعض الصور الشعرية ليُثبت أسطورية هذا العالم أو تلك الصور، يقول في حديثه عن ثور الوحش في لوحة الصيد: "ولكن هذه المطاردة العنيفة محكومة في كل القصائد بنهاية محتومة هي قتل الكلاب ونجاة الثور قبل مغيب الشمس، وهذا الثور المنتصر ينفرد دائمًا بنفسه تحت شجرة الأرطاة، يُفكّر في مصيره ويتطهّر بماء المطر بعد تلك المعركة الشرسة التي خاضها في مواجهة قوى الشر، وهو يجلس وكأنّه يصلّي"[1].

ويلحظ القارئ في الفقرة السابقة خطأين: الأوّل: ما ذكره من نهاية محتومة تتمثل في قتل الكلاب ونجاة الثور؛ إذ إنّ الشعر الجاهلي يُخطئ هذا الرأي، ويكفي هنا أن نورد سينية امرئ القيس المشهورة؛ لنتبين أنّ الكلاب لا تُقتل في جميع القصائد كما ادّعى إبراهيم عبد الرحمن، فهي تنجو دون أنْ يلحق بها أي ضرر، يقول امرؤ القيس في وصف معركة دارت بين الثور والكلاب:

فَصَبَّحَهُ عند الشُّروقِ غُدَيَّةً ... كِلابُ ابنِ مُرٍ أوْ كِلابُ ابنِ سِنْبِسِ
مُغرَّثَةٌ زُرقًا كأنَّ عُيونَها ... من الذمْرِ والإيحاءِ نُوَّارُ عِضْرِسِ
فَأدْبَرَ يَكْسُوها الرَّغامَ كأنَّهُ ... على الصَّمْدِ والآكامِ جَدْوَةُ مُقبِسِ
وَأيْقَنَ إنْ لاقَيْنَه أنَّ يومَه ... بذي الرِّمثِ إنْ ماوَتْنَهُ يومُ أنْفُسِ
فأدْرَكنَه يَأخذْن بالسَّاق والنَّسَا ... كما شَبْرَقَ الوِلْدَانُ ثَوبَ المُقدِّسِ
وَغوَّرْنَ في ظِلِّ الغَضَى وتَرَكْنَه ... كقَرْمِ الهِجَانِ الفادِرِ المُتَشَمِّسِ[2]

والخطأ الثاني: هو أنّ إبراهيم عبد الرحمن قد جعل الثور يلجأ إلى شجرة الأرطاة بعد خروجه من معركة شرسة مع كلاب الصيد، كما أعطى هذا الثور بعدًا رمزيًا حين جعله يغتسل بماء المطر ليزيل عنه آثار هذه المعركة، فالمطر – في نظر إبراهيم في هذه اللوحة– عنصر من عناصر التطهير لهذا الثور، ولا يخفى على القارئ المتصل بمتون هذا الشعر ومصادره خطأ ما ذهب إليه إبراهيم؛ إذ الثور يلجأ إلى شجرة الأرطاة قبل المعركة التي يخوضها مع

---

[1] عبد الرحمن، إبراهيم. التفسير الأسطوري للشعر الجاهلي، ص ١٣٢.

[2] الديوان، ص ١٠١ – ١٠٤. ابن مرّ وابن سنبس: صائدان من طيّئ معروفان بالصيد. مغرثة: أي مجوّعة. الذمر: زجرها وإغراقها. والعضرس: شجر أحمر النّور. ذو الرمث: اسم موضع فيه رمث، وهو ضرب من الشجر. ماوتنه: طلبت الموت. شبرق: خرّق ومزّق. غورن: دخلن. القرم: الفحل الكريم.المتشمس: النفور نشاطًا وحدة.الفادر: الممسك عن الضراب.

الكلاب وليس بعدها كما يزعم إبراهيم، ولجوؤه إلى هذه الشجرة لم يكن إلا طلبًا للحماية من بطش الطبيعة، ممثلة في قوة الريح التي تحصبه بجامد البَرَد وتغمره بالماء، فيتعثر في خطوه، ومن ثمّ تنتفي فكرة التطهير المزعوم في هذه اللوحة، وهذا يعني أنْ نبحث عن تفسير آخر أو دلالة رمزية أخرى للمطر مغايرة لما ذهب إليه إبراهيم عبد الرحمن، الذي كانت قراءته للشعر الجاهلي عامة وللوحة الثور الوحشي خاصّة مدفوعة أو موجّهة بفعل سطوة النظرة الأسطورية التي شكّلت أفقــًا يحكم قراءته.

****

وكتب عبد الجبار المطلبي دراسته "قصة ثور الوحش وتفسير وجودها في القصيدة الجاهلية" وهي أقرب إلى علم الإنسان "الأنثروبولوجيا" منها إلى ميدان النقد الأدبي؛ إذ يتتبع مؤلفها عبادة الثور لدى الشعوب الساميّة ويخلص من ذلك التتبع إلى أنّ عبادة العرب داخل جزيرتهم قد تأثرت بعبادة الساميين القدماء وآلهتهم، وتأثرت بعبادة عرب الشمال خاصّة لكثرة الاتصال بهم للتجارة وارتياد مناطق الرعي الخصبة[١].

ويعرض المطلبي لعبادة العرب القدماء فيذكر أنّهم عرفوا عبادة الإله بعل: إله الخصب والمطر، وأنّ معناه في اللغة العربية مازال يحمل إشارات واضحة من عبادته القديمة، فبعل في اللغة العربية كل شجر أو زرع لا يُسقى، والبعل هو ما سقته السماء وهو الزوج وسُمّي زوج المرأة بعلا لأنّه سيّدها ومالكها، ويقال: أنا بعل هذا الشيء أي ربّه ومالكه[٢]، ومعنى بعل في اليمنية الجنوبية الربّ، ويبحث المطلبي في معنى الثور في اللغة العربية فيجد أنّ أحد معاني هذه اللفظة السيّد[٣]، مما يؤكد التقاء الثور ببعل عندما كان الثور تجسيدًا لهذا الإله السيّد المسمّى بعلا[٤].

ويرى أنّ الأصنام التي كان يعبدها العرب القدماء قد تعرضت على مرّ القرون إلى تأثيرات خارجية منّصلة، لكنها بدأت تتعرض لتيارات توحيدية منذ بداية القرن الرابع بعد الميلاد، وظلت هذه التيارات التوحيدية تقوى على مرّ الزمن حتى نُسيت كثيرٌ من الأصنام التي كان العرب يتعبدون لها وحلت أخرى محلّها، أو قضى عليها هذا التيار التوحيدي الذي أخذ يعبر إليها من اليمن وسوريا وفلسطين ومن الحيرة بتأثير المسيحية واليهودية، كما أنّ تغييرًا كبيرًا طرأ على

---

[1] المطلبي، عبد الجبار، (١٩٦٩). قصة ثور الوحش وتفسير وجودها في القصيدة الجاهلية. مجلة كلية الآداب جامعة بغداد، ع ١٢، بغداد: مطبعة الحكومة، ص ٢٣٦.

[2] انظر اللسان، مادة بعل.

[3] انظر المصدر السابق، مادة ثور.

[4] المطلبي، عبد الجبار، قصة ثور الوحش وتفسير وجودها في القصيدة الجاهلية، ص ٢٣٦.

عبادة الأصنام اليمنية، فلم تعد الحقبة التي تسبق الإسلام القريبة من ظهوره تذكر من هذه الأصنام شيئًا[١].

ويذكر عبد الجبار المطلبي أنّ الحركة الدينية التوحيدية قبل ظهور الإسلام قد شهدت توحيدًا في اللغة الأدبية لدى العرب جميعًا، وأنّ كثيرًا من العبادات والترانيم التي تضمنتها اللهجات العربية المحلّية قد نُسيت لنسيان هذه اللهجات ولتغلب اللغة العامة عليها واصطناعها لغة للشعر والخطابة والدين. كما يذكر أيضًا أنّ كل ما في جزيرة العرب يدعو إلى تقديس الثور؛ فهو رمز للمطر والخصب، والجزيرة العربية لا تحتاج إلى شيء حاجتها إلى الماء، وهي من البلاد التي يُتّخذ فيها الصيد أهمية كبيرة ومغزًى دينيًا في البلاد التي تحتاج إليه في غذاء أبنائها، فأحرى به – في نظر المطلبي– أنْ ينال اهتمامًا خاصًا في بلادٍ مثل الجزيرة العربية[٢].

ويبحث المطلبي عن أصداء عبادة الثور في بعض المعتقدات الدينية والعادات الاجتماعية، فيجد ذلك فيما يذكره بعض الرواة[٣] عن عادة العرب في طلب المطر أو الاستسقاء، فقد كان الجاهليون إذا انحبس المطر عنهم وضاقت حالهم في الجفاف والمجاعات والقحوط يجمعون حطب السلع والعشر، فيوقرون به ظهور البقر أو يعلّقونه في أذنابها، ثم يضرمون النار فيه وهم يصعّدونها في الجبال فيمطرون، ويعلل الرواة إضرام النار في أذناب البقر بأنّ ّما فعله الجاهليون على سبيل التفاؤل، فالنار إشارة إلى البرق، والبرق مجلب للمطر[٤].

ويُخطّئ المطلبي الرواة في تعليلهم السابق، فهو يرى أنّ العلاقة بين البقر والمطر علاقة قديمة؛ إذ يُمثل هذا الحيوان قوة تتمثل في التحكّم في السحب وإنزال المطر، وما عادة استسقاء الجاهليين بالمطر – في رأيه– إلا من مخلّفات عبادة الثور وما يرمز إليه من الخصب والإرواء، ويبدو للمطلبي – كذلك– أنّ النار المضرمة في حطب السلع والعشر تطوّر لطقوس واحتفالات تتّصل بهذا الإله الثور[٥].

وليس الأمر كما ذهب إليه المطلبي، فالنار التي يتحدث عنها هي ذاتها النار التي تكلم عليها الجاحظ وعدّها إحدى نيران العرب المشهورة، وشعيرة الاستسقاء بكل جزئياتها تنتمي إلى ما

---

[1] المطلبي، عبد الجبار، قصة ثور الوحش وتفسير وجودها في القصيدة الجاهلية، ص ٢٣٦.

[2] المرجع السابق، ص ٢٣٧.

[3] الجاحظ، الحيوان، ٤: ٤٦٦.

[4] المطلبي، عبد الجبار، قصة ثور الوحش وتفسير وجودها في القصيدة الجاهلية، ص ٢٣٧ – ٢٣٨.

[5] المرجع السابق، ص ٢٣٨.

يسميه علماء الإنسان "السحر التشاكلي"[١]، وليس بين هذا القول وما ذهب إليه المطلبي خلاف، فمازلنا نجد حتى اليوم أنماطًا من السلوك الاجتماعي تظهر عند التدقيق ذات أصول دينية قديمة على نحو ما ذكر النويري من صنيع الأطفال حين تسقط سن لبنيّة من أحدهم، فيتجّه إلى الشمس ويُخاطبها طالبًا منها أنْ تأخذ هذا السن وتعطيه من أشعتها بدلا منها سنًا أخرى أفضل منها[٢].

وينتقل المطلبي إلى ميدان الأدب فيجد ملامح من طقوس عبادة الثور مبثوثة في الشعر الجاهلي؛ إذ خلّف لنا الشعراء الجاهليون صورًا كثيرة تسرد قصة ثور الوحش يراها نقاد الأدب ويُعجبون بها، ولكنّهم – في رأيه– يُخطئون في مغزاها وتطورها من أصولها الأولى؛ لأنّهم درسوها في إطار القصائد التي انتظمتها دون أنْ ينظروا إلى الأصول التي انحدرت منها، ويؤكد المطلبي أنّ صورة الثور هذه إنّما هي تطوّر لترانيم أو ملاحم أو تفوّهات دينية قديمة تتّصل بتقديس الثور وما كان يرمز إليه من الخصب والمطر وعلاقته بالصيد، لكنها لم تعد تحمل مغزًى دينيًا، بل انتهت على يد الشعراء الجاهليين تقاليد أدبية لم تخلُ من إشارات وسمات تمثل بقايا من تقديس الثور انقرضت يستطيع الملمّ بأصولها أنْ يفهمها وأنْ ينفذ إلى إيماءاتها ومراميها[٣].

ويقف المطلبي على الصور التي تسرد قصة ثور الوحش في الشعر الجاهلي؛ فيلاحظ أنّ كل صورة منها تذكر ليلة ممطرة أو تشير إليها أو إلى المطر، ممّا يدل – في رأيه– على الارتباط الوثيق بين الثور والخصب الذي أشار إليه عند تناول عبادة الثور أو الإله بعل عند العرب القدماء[٤]، وليؤكد ما ذهب إليه يأتي بأمثلة من الشعر الجاهلي تسرد قصة الثور أو تشير إليها، من ذلك ما قاله أوس بن حجر:

وكـــأنَّ أقـــتَـــادي رَمَيْـــتُ بـــهَا بَعْدَ الكـــَلال ِ مُـــلمَّـــعًـــا شَبَبَـــا
مِـــن وَحش ِ أنْبَـــطَ بَاتَ مُنكرسًا حَرِجًا يُعـــالِـــج مُظلِمًـــا صَخِبَـــا[٥]

وقول عبيد بن الأبرص:

وكـــأنّ أقتـــادي تَـــضمَّنَ نِسْعَهَا مِنْ وَحْش ِ أوْرَالٍ هَبِيـــطٌ مُقْـــرَدُ

---

[1] يعتمد السحر التشاكلي أو سحر المحاكاة على مبدأ الشبيه ينتج الشبيه؛ إذ يقوم إنسان بعمل ما لينتج شيئـًا مشابهًا له لدى إنسان آخر. انظر فريزر، جيمس، الغصن الذهبي، دراسة في السحر والدين، ١: ١٠٩.

[2] النويري، شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب، (ت ٧٣٣ ه). نهاية الأرب في فنون الأدب، تح: حسن نور الدين، (٢٠٠٤). ط١، بيروت: دار الكتب العلمية، ٣: ١١٧.

[3] المطلبي، عبد الجبار، قصة ثور الوحش وتفسير وجودها في القصيدة الجاهلية، ص ٢٣٨.

[4] انظر المرجع السابق، ص ٢٣٦.

[5] الديوان، ص ٢. أقتاد: مفرد قتد وهي من أدوات الرحل أو الرحل كله، الملمّع: الذي يكون في جسمه بقع تخالف لونه، الشبب: ثور الوحش، منكرسًا: منقبضًا، حرجًا: لجأ على مضيق من الأرض، المظلم: الليل، الصخب: المطر الشديد.

بـــاتَـــتْ عَليـــهِ لَيْلَـــةً رَجَـــبِـــيّةً نَصبًـــا تَسْحُّ المَـــاءَ أو هِيَ أبْـــرَدُ[١]

وقول النابغة الذبياني:

كـــأنَّ رَحْلِي وقـــدْ زَالَ النَّهارُ بنَا يَومَ الجليـــلِ على مُسْتَـــأنِسٍ وَحَـــدِ
مِنْ وَحْشِ وَجْـــرَةَ مَوْشِيٍّ أكارعُه طاوي المصيرِ كَسَيْفِ الصَّيقَلِ الفَرَدِ
سَرَتْ عليـــه من الجَوْزَاءِ سَارِيَـــةٌ تُزْجِي الشَّمَالُ عليْـــه جَـــامِدَ البَرَدِ[٢]

وقول زهير بن أبي سلمى:

كـــأنَّ كُـــورِي وأنساعِي ومَيْثَرتي كسوتُهُـــنَّ مُشِبـــًّا ناشِـــطـــًا لَهِـــقـــا
رعى بِغَـــيْـــثٍ لأوراكٍ فَنَاصِفَـــةٍ مِـــنَ الشِّتَـــاء فَـــلمّـــا شَـــأوَهُ نَفَقَـــا
قَـــأدْرَكَتْـــهُ سمـــاءٌ بينـــها خَـــلَلٌ تَرْوِي الثرى وتُسِيلُ الصَّفْصَفَ القَرَقا[٣]

وقول لبيد بن ربيعة:

فكـــأنَّها هي يَـــومَ غِبٍّ كَـــلالِـــها أو أسْـــفَـــعُ الخـــدّيْـــنِ شـــاةُ إرَانِ
حَـــرِجٌ إلـــى أرْطَاتِـــهِ وتَـــغَيَّبَتْ عنـــه كـــواكـــبُ ليـــلـــةٍ مِدْجَـــانِ[٤]

ولكنّ المطلبي يُراجع نفسه في قصة الثور التي وردت في الشعر الجاهلي، فيرى أنّ هذه القصة تُشير – على ما لها من مغزًى ديني قديم– إلى فكرة القدر وعلاقة فناء الثور بفناء البشر على نحو يختلف عمّا نجده في الطقوس الإغريقية[٥]، التي عرض لها في تضاعيف دراسته[٦]. وينفلت المطلبي من قبضة النظرة الأسطورية حين يعرض إلى قول الجاحظ المشهور الذي يتحدث فيه عن عادة الشعراء إذا كان الشعر مرثية أو موعظة فإنّ الكلاب هي التي تقتل بقر الوحش، وأمّا إذا كان الشعر مديحًا، فإنّ الكلاب تكون هي المقتولة أو المجروحة على أقل تقدير[٧]، معلقـــًا

---

[1] الديوان، ص ٤٣ – ٤٤.

[2] الديوان، ص ٧٩. مستأنس: صفة للثور، الوشي: النقش بألوان، طاوي: ملتصق بعضه ببعض، المَعَى وجمعه مُصران، الفرد: بمعنى المفرد، سارية: سحابة ليلية.

[3] الديوان، ص ٧٦ – ٧٧. الكور: الرحل. الأنساع: جمع نسع: سير يشد به الرحل. الميثرة: حشية يضعها الراكب تحته فوق الرحل. مشب: الثور الوحشي المسن.الناشط: يخرج من بلد إلى آخر. اللهق: الشديد البياض. أوراك وناصفة: من بلاد تميم. نفق: خرج و ذهب. سماء: المطر الغزير. الصفصف: المستوي من الأرض. القرق: الأملس الذي لا شيء فيه.

[4] الديوان، ص ١٤٣. كلالها: إعياؤها. الأسفع: ما فيه سواد ضارب إلى الحمرة. الإران: النشاط. حرج: مضطر إليها. ليلة مدجان: ملبسة بالغيم أو دائمة المطر.

[5] المطلبي، عبد الجبار، قصة ثور الوحش وتفسير وجودها في القصيدة الجاهلية، ص ٢٤٢.

[6] انظر المرجع السابق، ص ٢٣١.

[7] الجاحظ، الحيوان. ٢: ٢٠.

على ذلك بقوله: "فالموعظة تُشير إلى فكرة فناء الأحياء وزوال كل شيء حتى الثور رمز القوّة واستمرار الحياة. والرثاء واضحة علاقته بالموت"[١].

ويخلص المطلبي من هذا البحث – بعد أنْ وقع ثانية تحت سطوة النظرة الأسطورية– إلى أنّ القصيدة الجاهلية تكشف في قصة الثور عن أبعاد جديدة تتصل بقصة الإنسان الخالدة في دورة الحياة والموت واختلاف الفصول وتقديس الحيوان، وتلخّص تاريخًا طويلا من التطور مرّت به حتى ظهرت في إطارها على أيد شعراء الجاهلية. إنّها تحفل – في نظر المطلبي– بإشارات ورموز كانت تبدو كأنّها ملحوظات من الشاعر دقيقة بارعة أو محاكاة لواقع طبيعي لا علاقة له بالتاريخ والدين، وما يتصل بهما من أساطير ومعتقدات وشعائر وطقوس[٢].

والقارئ المدقق في دراسة عبد الجبار المطلبي هذه يلحظ – أحيانًا– بعدها عن التفسير الأسطوري واقترابها – كما تبيّن آنفــًا– من علم الإنسان، وهو ما دفع بناقد مثل وهب رومية إلى أن يُخرجها من جملة الدراسات التي وظفت المنهج الأسطوري في دراسة الأدب وتفسيره[٣]. ولعل تردد المطلبي في إصدار أحكامه وعدم وضوح رؤيته النقدية هو الذي جعل رومية يتخذ هذا الموقف من دراسته، ويبدو ذلك واضحًا في حديثه عن ديانة الثور لدى العرب، يقول: "ولكن – وهذا هو المهم– ألا نجد شيئًا من تلك الديانة المتصلة بالثور؟ أو ليس ممكنًا أنْ تبقى بعض أصدائها في أطواء الأدب أو العادات والطقوس الاجتماعية؟"[٤]. وقوله في قصة الثور في الشعر الجاهلي: "ولكنها لم تعد تحمل مغزًى دينيًا، بل انتهت إلى الشعراء الجاهليين المعروفين تقاليد أدبية، وإنْ لم تخلُ من إشارات وسمات هي بقايا من قدسية الثور انقرضت"[٥]. ويزداد بعدًا عن النظرة الأسطورية حين يقول: "وتشير قصة الثور التي يسردها الشاعر الجاهلي – مع ما لها من هذا المغزى الديني القديم– إلى فكرة القدر، وعلاقة فناء الثور بالفناء البشري على نحو يختلف عمّا سردناه في الطقوس الإغريقية"[٦].

وهكذا انتهى المطاف بدراسة عبد الجبار المطلبي إلى مفهوم الرموز الشعرية التي يستمدها الإنسان من الواقع الطبيعي والاجتماعي موظّفًا إيّاها للتعبير عن موقفه من هذا الواقع ومن سنن الحياة ونواميسها، ومع ما قدمت هذه الدراسة للقارئ من معلومات وافرة وقيّمة عن عبادة الثور

---

[1] المطلبي، عبد الجبار، قصة ثور الوحش وتفسير وجودها في القصيدة الجاهلية، ص ٢٣٨.

[2] المرجع السابق، ص ٢٤٢.

[3] رومية، وهب، شعرنا القديم والنقد الجديد، ص ٨٤.

[4] المطلبي، عبد الجبار، قصة ثور الوحش وتفسير وجودها في القصيدة الجاهلية، ص ٢٣٧.

[5] المرجع السابق، ص ٢٣٨.

[6] المرجع السابق، ص ٢٤٢.

ضاربة في جذور تاريخ العرب القدماء ومعتقداتهم، فإنّها لا تختلف عن أي دراسة تتّخذ من الاتجاه الرمزي أداة نقدية لدراسة الأدب والكشف عن رموزه الإنسانية الثرّة.

والملحوظة الثانية التي يلحظها القارئ على دراسة المطلبي هي أنّها ركزت الحديث على عنصر واحد من عناصر قصة ثور الوحش، وهو الثور بطل هذه القصة، ومنحته – أحيانًا– بعدًا أسطوريًا يتصل بعبادة الإله بعل، ولكنها غفلت أو تغافلت عن عناصر أخرى لها حضورها البارز في هذه القصة، فهناك الليل المظلم والمطر الشديد والريح التي تُزجي على الثور جامد البَرَد، والتراب الذي ينهال على أقدام الثور فيجعله يتعثر في مشيه، وشجرة الأرطاة التي يحتمي بها الثور من قسوة الطبيعة، وهناك – أيضًا– الصيّاد الذي نادرًا ما يصف الشعراء ملامحه فهو كالمجهول المتخفي، وكذلك الشمس وما ترمز إليه من نور وإشراق. فكل هذه العناصر وغيرها لم يتطرق إليها المطلبي في دراسته، ولعلّ ذلك يرجع إلى أنّه لم يجد ما يُفسر به هذه الرموز أو العناصر في ضوء النظرة الأسطورية، فعزف عن تفسيرها جميعًا.

أمّا الكلاب فقد ألمح إليها المطلبي في إشارة مقتضبة مانحًا إيّاها بعدًا أسطوريًا، قال: "ولعلّ الكلاب التي تطارد الثور تطورٌ لإله الموت الذي ترصّد ببعل في الملحمة الأوغاريتية"[1]. والقارئ المتصل بالشعر الجاهلي يمكنه رصد ثلاث نهايات لمصير الكلاب في قصة الثور: الأولى: نجاة الكلاب والثور من الموت في المعركة التي تدور بينهما. والثانية: قتل الكلاب ونجاة الثور في هذه المعركة. أما النهاية الثالثة: فهي انتصار الكـــلاب على الثور وقتله، وهذه النهايـــة ليس لها وجود – في حدود اطّلاعنا– في دواوين الشعر الجاهلي ومصادره المعروفة، وإنّما أشار إليها الجاحظ.

ولا ندري أيًّـــا من هذه الكلاب التي تمثل إله الموت في الملحمة الأوغاريتية التي يريدها المطلبي. فهل يُريد الكلاب التي تقتل ثور الوحش في قصائد الرثاء والموعظة؟ أم يريد الكلاب التي يقتلها الثور ويُنكّل بها شرّ تنكيل؟ فإذا كانت الكلاب التي يريدها المطلبي هي المقتولة أو الضحية، فما علاقتها بإله الموت الذي يترصد ببعل في الملحمة الأوغاريتية؟ وهل يوجد في الملحمة أنّ إله الموت يكون هو الضحية كتلك الكلاب التي يقتلها الثور؟.

التفسير الأسطوري للشعر الجاهلي:

[1] المطلبي، عبد الجبار، قصة ثور الوحش وتفسير وجودها في القصيدة الجاهلية، ص ٢٤٢.

يُمثل نصرت عبد الرحمن الدعامة الأهمّ في النقد الأسطوري، والقاعدة التي ينطلق منها نقاد هذه الاتجاه الذين أفادوا منه واقتفوا أثره[١]. ويتكئ نصرت عبد الرحمن في تفسير الشعر الجاهلي على الرفض القاطع لأنْ تكون وظيفة الصور البلاغية وظيفة تزيينية يُجمّل بها الشاعر لغته، يقول: "وقد بات من سقط المتاع القول بأنّ [كذا] وظيفة التشبيه في الشعر الجاهلي هي التزيين أو التوضيح، فما الشاعر طاهيًا يريد أنْ يُزيّن ما يطهو كي يلذ للناس التقامه، وما هو بمعلّم يفترض في تلاميذه الغباء فيسعى إلى إيضاح ما لا يحتاج إلى إيضاح، ولكن التشبيه يضرب في أعماق الوجود الإنساني الذي يسعى إلى اقتناص الحقيقة. والمشبّه والمشبّه به إذا ما كثر ترادهما يدلان على علاقة رمزيّة أبعد من العلاقة الظاهرية بين الطرفين"[٢]. وهو يرفض كذلك فكرة هروب النقاد المحدثين وعدم تصديهم لظاهرة تشابه الصور الفنية في الشعر الجاهلي وتكرارها، "فالطلل يشترك في تصويره كل الشعراء يبدؤون به ويقول واحدهم عنه كما يقول الآخر، والمرأة الراحلة يصوّرها كل الشعراء بنفس الروح [كذا]، والناقة والفرس وثور الوحش يصورها كل الشعراء كأنّهم ينهلون من معين واحد ويصدرون من تصور واحد"[٣].

وهو يرفض – أيضًا– أنْ تُفسّر ظاهرة تشابه الصور في الشعر الجاهلي بأنّها تقليد فنيّ يتّبعه الشعراء في قصائدهم؛ فهو ينظر إلى هذه الصور على أنّها من فعل التصوّر، فإذا تشابهت الصور دلّ هذا التشابه على وحدة التصوّر. ويُرجع نصرت وحدة التصوّر في رسم الصور الشعرية إلى وجود الدين الذي تتّحد في ظله تصورات الإنسان جميعًا[٤]. كما يرفض نصرت القول بوضوح الشعر الجاهلي، ويرى أنّ هذا القول أخطر حكم صدر على هذا الشعر؛ فالحكم على أي شعر بالوضوح يعني – في نظر نصرت– "أنّه كالأرض الموات التي لا تغلّ ولا تنبت، والوضوح في الشعر سذاجة غير محببة، وما الشعر الجاهلي بواضح وما هو بساذج"[٥]. ويعزو

---

[1] يبدو أثر دراسة نصرت في تفسير الشعر الجاهلي وفق المنهج الأسطوري واضحًا في تفسير إبراهيم عبد الرحمن قصيدتي قيس بن الخطيم والأعشى، كما يظهر أثر هذه الدراسة في حديث علي البطل ومصطفى عبد الشافي الشورى عن صورة المرأة وصورة حيوان الوحش في الشعر الجاهلي. وكذلك يتجلى هذا الأثر في دراسة أحمد كمال زكي ولاسيّما في حديثه عن رحلة الظعائن وموضوع الغزل. انظر عبد الرحمن، إبراهيم، الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، ص ٢١٢ – ٢٢٠. والبطل، علي، (١٩٨٣). الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها، ط٣، بيروت: دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ص ٥٧ – ٧٦، وص ١٢٣ – ١٤٩، والشورى، مصطفى عبد الشافي، (١٩٩٦). الشعر الجاهلي تفسير أسطوري، مصر: الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ص ٩٣ – ١٣٨. وزكي، أحمد كمال، (١٩٨١). التفسير الأسطوري للشعر القديم، مجلة فصول، مج ١، ع ٣، ص ١٢٢– ١٢٤.

[2] عبد الرحمن، نصرت، (١٩٨٢). الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، ط٢، عمّان: مكتبة الأقصى، ص ١١٠.

[3] المرجع السابق، ص ١٧٩.

[4] المرجع السابق، ص ١٨٠.

[5] عبد الرحمن، نصرت، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، ص ١٠٩.

نصرت حكم النقاد المحدثين على الشعر الجاهلي بالوضوح إلى الفصل القاطع بين ذاك الشعر والمعتقدات الجاهلية[١].

وإذا كان نصرت قد أصاب فيما ذهب إليه من أنّ الشعر الجاهلي ليس شعرًا واضحًا أو ساذجًا؛ لأنّ مثل هذه النظرة تختلف مع طبيعة الفن، فإنّه قد جانب الصواب في قوله: إنّ مردّ هذا الحكم على الشعر الجاهلي يرجع إلى الفصل بين هذا الشعر والمعتقدات الدينية الجاهلية. فالحكم على الشعر الجاهلي بالسذاجة والوضوح نابع من أمرين: الأوّل: نظرة بعض النقاد المحدثين إلى الحياة الجاهليّة على أنّها حياة بداوة وتنقل، حياة بدائية خالية من التعقيد الذي تتسم به أيّ حضارة، وهي نظرة خاطئة لا مجال لمناقشتها هنا. والأمر الآخر يكمن في نظرة هؤلاء النقاد إلى الشعر الجاهلي؛ إذ هو – في رأيهم– مرآة تصوّر بصدق هذه الحياة البدائية، ولا تدع في تصويرها لهذه الحياة أي جانب منها.

ويرى نصرت أنّه مع الغموض الذي اكتنف الحياة الدينية في الجاهلية، فإنّ ما ظهر منها قد يكون كافيًا للإفادة منه في فهم الشعر الجاهلي، ومع تعدد الأديان في العصر الجاهلي فإنّ الوثنية هي الدين المستحوذ على معظم أهل الجاهليّة، حتى يكاد المؤرخون يحصرون الديانات الأخرى في مراكز معينة على أطراف شبه جزيرة العرب[٢].

ويتناول نصرت صورة المرأة في الشعر الجاهلي، فيجد أنّ المرأة في هذا الشعر قد شُبهت بالدميّة أو التمثال المقدّس، وبالشمس الإلهة، وبالغزال والمهاة وهما – في رأيه– رمزان للشمس، وهو عند كل تشبيه أو صورة يقدم مجموعة من المعلومات القيّمة عن عبادة الأصنام والشمس أو تقديس الغزال والمهاة لدى الجاهليين، ثم يخلص من ذلك كلّه إلى أنّ الشاعر الجاهلي لا يستطيع أنْ يُشبه المرأة بما يُعبد إلا إذا كانت هذه المرأة – في تصوّره– رمزًا من رموز الإلهة الشمس المعبودة، ولكي يُدلل نصرت على ما يذهب إليه يذكر أبياتــًا من الشعر الجاهلي قَرَنَ فيها شعراؤها المرأة بالشمس وبالدمية وبالغزالة والمهاة، ولأنّ الشمس هي الإلهة المعبودة لدى الجاهليين، ولأنّ ما عداها لا يعدو أنْ يكون رموزًا لها، سنذكر بعض الأبيات التي ذكرها نصرت والتي قَرَنَ الشعراء فيها المرأة بالشمس، وندع للقارئ الرجوع إلى الصور الأخرى التي ذكرها نصرت في دراسته[٣]، يقول النابغة:

---

[1] المرجع السابق، ص ١٧٩.

[2] المرجع السابق، ص ١١٠.

[3] انظر ص ١١٠ – ١١٩ من دراسة نصرت عبد الرحمن.

قــامتْ تَــراءَى بَيْنَ سَجْفــَي كِلَّةٍ كالشَّمْسِ يَــوم طلوعِها بالأسْعُدِ[١]

ويقول أيضًا:

بَيضاءُ كالشَّمْسِ وافَتْ يَوْمَ أسْعُدِها لَمْ تُؤْذِ أهلا ولمْ تَفْحُشْ عَلى جَارِ[٢]

ويقول طرفة بن العبد:

سَقَتْــهُ إيــاةُ الشَّمْسِ إلا لِثــاتِــهِ أسِــفَّ ولمْ تَكدِمْ عليــهِ بإثــمِــدِ

ووجــهٌ كأنَّ الشَّمْسَ حلّتْ رِداءَها عَلَيــْهِ نــقيُّ اللَّــونِ لــم يَتَخَدَّدِ[٣]

ويقول قيس بن الخطيم:

فَرَأيتُ مثــلَ الشَّمْسِ عندَ طُلوعِها فــي الحُسْنِ أو كَــدُنُوّها لِغُروبِ[٤]

ويقول كذلك:

تَبدَّتْ لنــَا كالشَّمْسِ تحتَ غَمــامةٍ بَــدا حاجبٌ منها وضَنَّتْ بحَاجبِ[٥]

وقول طفيل بن عوف الغنوي:

عروبٌ كــأنَّ الشَّمْسَ تحت قناعِها إذا ابتسمت أو سافــرًا لم تبَــسَّمِ[٦]

ويبدو أنّ نصرت لم يقرأ الشعر الجاهلي قراءة موسّعة، وإنّما اكتفى بجملة يسيرة من الأبيات التي تؤيد ما يذهب إليه من أنّ المرأة لم تُقرن بالشمس في الشعر الجاهلي إلا لكونها مقدسة، فهي رمز من رموز الشمس، والشعر الجاهلي ينفي ما يذهب إليه نصرت؛ ذلك أنّ التشبيه بالشمس في الشعر الجاهلي لم يقتصر على المرأة حسبُ، بل شبّه الشعراء الجاهليون الرجل كذلك بالشمس وقرنوه بها، ولا ندري لماذا غفل نصرت عن ذلك وهو مَن هو عِلْمًا بهذا الشعر واطلاعًا عليه وفهمًا دقيقــًا لمعانيه ودلالاته المستترة، وبيت النابغة الذبياني الذي يُشبّه فيه النعمان بن المنذر بالشمس أشهر من أن يُسقطه باحث مثل نصرت، يقول النابغة:

فإنَّــكَ شَمْسٌ والملــوكُ كــواكبٌ إذا طلعتْ لم يَــبدُ منْهنَّ كوكبُ[٧]

---

[1] الديوان، ص ٩٦. السَّجف: الستر الرقيق المشقوق الوسط، الكلّة: قبة من الثياب تُجعل على سرير النوم لتقي من البعوض وغيره، بالأسعد: جمع سعد وهي اسم لطائفة من النجوم.

[2] المصدر السابق، ص ١٤٧.

[3] الديوان، ص ٢٧. التخدد: اضطراب الجلد وتغضنه.

[4] الديوان، ص ٥٧.

[5] المصدر السابق، ص ٧٩.

[6] الديوان، تح: محمد عبد القادر أحمد، (١٩٦٨). ط١، بيروت: دار الكتاب الجديد، ص ٧٥. عروب: نقية كاملة.

[7] الديوان، ص ٥٦.

وهنا يمكن أنْ يسأل القارئ: أيُّ مجتمع هذا الذي يُقدّس المرأة والرجل معًا فيشبههما بإله واحد هو الشمس؟![1]

ولعلّ ما أوقع نصرت في هذا الضرب من التفسير الفَرَض الذي أقام عليه دراسة هذا الشعر، فهو يؤمن إيمانًا عميقًا بأنّ معرفة المعتقدات الدينية هي السبيل إلى الكشف عن شعر أهل الجاهليّة، واعتمادًا على هذا الفرض يتحول الشعر الجاهلي عنده إلى شعر ديني خالص لا تشوبه شائبة[2]. ولتوضيح ذلك نقف على تفسير نصرت لقصيدة قيس بن الخطيم التي مطلعها:

رَدَّ الخَليطُ الجِمالَ فانْصَرَفُوا ماذا عَلَيْهِمْ لَوْ أنَّهُمْ وَقَفُوا[3]

إذ يسترعي انتباه نصرت ثلاثة أبيات منها هي قوله:

قَضى لهَا اللهُ حينَ يَخْلُقها الـ خالِقُ ألاَّ يُكِنَّها سَدَفُ
تَنامُ عَنْ كُبْرِ شَأنِها فإذا قامتْ رُوَيْدًا تَكادُ تَنْغَرِفُ
حَوْراءُ جَيْداءُ يُسْتَضاءُ بها كأنَّها خُوطُ بَانَةٍ قَصِفُ[4]

ويسأل نصرت: "أمن النساء من لا تكنّها سدفة؟ أمن النساء من لا تنام سواء أكانت كبيرة الشأن أم صغيرته؟ ولِمَ لا تكنُّ صاحبةَ ابن الخطيم سدفةً دون بقية النساء؟"[5].

ويخلص نصرت من ذلك إلى أنّ صاحبة قيس بن الخطيم "ليست امرأة حقيقية بل هي الشّمس ذاتها التي لا يأتي عليها ليل لأنّها أمّ النهار، ولأنّه لكبر الشّمس وعظمتها تغيب"[6]. وإذا ما راجع القارئ هذه القصيدة في ديوان قيس بن الخطيم، فسيجدها قد نُظمت في ثمانية وعشرين بيتًا، وأنّ الشاعر قد جعلها في قسمين: الأوّل: أخلصه للغزل بصاحبته، والثاني: جعله للفخر بقومه ووصف قدرتهم على القتال ومقارعة الأبطال.

وقد وصف الشاعر صاحبته في القسم الأول بصفات إنسية، فهي امرأة قد رحلت مع قومها سراعًا بلا توقف، امرأة متزوجة تحبّ زوجها، كثيرة الدلّ لعوب في العشاء مع زوجها، تُبغض أنْ تخلف مواعيدها، و"يسوؤها الخُلف" مع زوجها أو مع قومها، وهي امرأة حسنة القدّ مليحة

---

[1] رومية، وهب، شعرنا القديم والنقد الجديد، ص ٤٧.

[2] يقول نصرت: "وأخشى أنْ أقول: إنّ الفصل بين صور الشعر الجاهلي والمعتقد كالفصل بين الصور التي تملأ المعابد الفرعونية والمعتقد الفرعوني القديم، فما فهمْنا تلك الصور إلا يوم فهمنا المعتقد الديني". انظر عبد الرحمن، نصرت، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، ص ٥، من مقدمة المؤلف.

[3] الديوان، ص ١٠١. الخليط: المخالط لهم في الدار.

[4] المصدر السابق، ص ١٠٥ – ١٠٧. السُّدفة: الظلمة، تنغرف: تسقط، الحور: سعة العين وقيل شدة سواد الحدقة مع شدة البياض، جيداء: طويلة العنق، خوط: قضيب، قصف: خوّار ناعم يتثنى.

[5] عبد الرحمن، نصرت، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، ص ١٢٣.

[6] المرجع السابق، ص ١٢٤.

الوجه تعلو وجهها صفرة محببة، ولا تبالي بمن يروعه جمالها فيأخذ في التّحديق بها، ويستمر ابن الخطيم في وصف صاحبته، فيقول: إنّ الله حين خلقها قضى بألا تجنّها ظلمة ولا يسترها ليل، وهي تنام عن عظيم شأنها، لأنّها رفيعة القدر تجد دائمًا من يقوم على خدمتها، فإذا ما قامت من نومها قامت متمهّلة تسير الهوينى حتى تكاد تسقط، ثم يصف عذوبة حديثها وحسنها الذي يُشبه جمال اللؤلؤ الصافي وروعته.

وبعد هذا العرض المقتضب لأبيات ابن الخطيم في صاحبته يمكن تسجيل بعض الملحوظات على قراءة نصرت لها، أولاها: أنّ نصرت قد تناول جزءًا يسيرًا من أبيات الغزل لا يتجاوز ثمانية أبيات، وهو لا يمثل سوى أقل من نصف الأبيات التي خصصها الشاعر لهذا الغرض، وثانيتها: أنّه قد فهم من قول ابن الخطيم:

قَــضى لهَا اللهُ حينَ يَخْلُــقها الــ خــالِــقُ ألاَّ يُــكِــنَّــها سَــدَفُ[1]

أنّ هذه المرأة لا تنام، يقول متسائلا: "أمن النساء من لا تكنّها سدفة؟ أمن النساء من لا تنام سواء كانت كبيرة الشأن أم صغيرته؟"[2]، وكأنّ نصرت قد غفل عن قول الشاعر في وصف صاحبته في البيت الذي يلي البيت السابق:

تَنــامُ عَــنْ كُــبْرِ شَــأنِها فــإذا قــامتْ رُوَيْــدًا تَــكادُ تَــنْغَرِفُ[3]

أمّا الملحوظة الثالثة: فهي أنّ نصرت لم يربط معنى بيت ابن الخطيم:

حَــوْراءُ جَيْــداءُ يُسْتَضَــاءُ بــها كــأنَّــها خُــوطُ بَــانَــةٍ قَصِفُ[4]

بما قبله على الرغم من وقوفه على عبارة "يُستضاء بها"، ولو أنّه ربط بين معنى هذه العبارة وعبارة "ألا يكنّها سدف"، مبعدًا عن ذهنه فكرة أنْ تكون هذه المرأة هي الشمس ربّة الضياء، لاستطاع أنْ يُوفق بين هاتين العبارتين توفيقــًا مقنعًا، فهذه المرأة يُستضاء بها في الدّجى وليست كالشمس المضيئة طيلة النهار، ومن ثمّ لا تستطيع الظلمة أنْ تخفيها كباقي الموجودات، ووصفُ المرأة بالإضاءة في الليل أو العشي وصف مشهور ومتداول لدى الشعراء الجاهليين، ويكفي هنا أن يُذكر قول امرئ القيس:

تَضِيءُ الظَّــلامَ بالعِشاءِ كــأنَّــها مَنَــارةُ مُمْسَى راهبٍ مُتــبتِّــلِ[5]

---

[1] الديوان، ص ١٠٥.

[2] عبد الرحمن، نصرت، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، ص ١٢٣.

[3] الديوان، ص ١٠٦.

[4] المصدر السابق، ص ١٠٧.

[5] الديوان، ص ١٧.

وقوله أيضًا:

يُضِيءُ الفِــراشَ وَجْهُها لضَجِيعِها كمصباحِ زَيْتٍ في قنادِيل ذبَّــالِ[١]

ومن ثمّ نخلص إلى أنّ هذه المرأة تنام عن كبر شأنها كالنساء المترفات المنعّمات، وتضيء الظلام للآخرين فيطلبون ضياءها والظلمة لا تشتمل عليها، فضياؤها أقوى وأبهى من كل ظلمة، ولعلّ الشاعر أراد أنْ يُفصّل في نوع هذا الضياء المنبعث من هذه المرأة، فشبهها في بيت تالٍ باللؤلؤة المضيئة المنشقة عن الصدفة، يقول ابن الخطيم:

كــأنَّــها دُرَّةٌ أحَــاطَ بــهــا الــ غوَّاصُ يَجْلو عَنْ وَجْهِها الصَّدَفُ[٢]

وتبقى أسئلة تثيرها قراءة نصرت لقصيدة ابن الخطيم، وهو: لو أنّ الشاعر كان يرمز للمرأة بالشمس الإلهة الأمّ التي علت فوق كل الآلهة، فكيف سيوجه نصرت هذا البيت؟:

قَــضى لهَا اللهُ حينَ يَخْلُــقها الــ خــالِــقُ ألاَّ يُــكِــنَّــها سَــدَفُ[٣]

فمَن اللهُ الذي قضى لها بذلك حين خلقها؟ ومن هذه المرأة التي تُخلق ولا تخلق؟ هل ما زالت هي الشمس الإلهة المعبودة لدى الجاهليين في نظر نصرت؟ وهل هي التي لا تغيب أبدًا فلا تحجبها ظلمة؟ ولو أراد قارئ أن يخالف نصرت – للمخالفة حسبُ– فزعم أنّ هذه المرأة رمز للثريا أو الزهرة أو غيرهما من النجوم التي يُستضاء بها في الليل ولا يحجبها الظلام، فماذا يمكن أنْ يُردّ على زعمه؟

وليت هذا الضرب من تفسير الشعر الجاهلي قد وقف بنصرت عند هذا الحدّ، بل إنّه تجاوزه إلى إلغاء المجاز بقضه وقضيضه من الشعر الجاهلي، وقد تبيّن ذلك بوضوح في دراسته شعر أبي ذؤيب الهذلي حين وقف على بيت له من قصيدة قالها في رثاء نشيبة بن عنبس، يقول:

ولَوْ أنَّني اسْتَودَعْتُهُ الشَّمسَ لارتَقَتْ إليــه المَنَايــا عَيْنُها ورَسَولُــها[٤]

يقول نصرت متسائلا: "هل نفهم هذا القول على الواقع أم على المجاز؟ أو هل أنّ المنايا قوة مشخّصة لها ذات ورسول؟ أمْ أنّ المنايا مشبهة بقوة مشخّصة كأنْ تكون امرأة فحُذِف المشبه به على طريقة إجراء الاستعارة عند البلاغيّين ووُضع شيء من لوازمه (ارتقت) و(رسولها)، على سبيل الاستعارة المكنية؟"[٥].

---

[1] الديوان، ص ٢٩. الذبّال: الصانعون للفتائل.

[2] الديوان، ص ١١١. يجلو: ينشق أو ينفرج

[3] المصدر السابق، ص ١٠٥.

[4] شرح ديوان الهذليين، ١: ١٩. عينها: يقينها. رسولها: مَثَلٌ.

[5] عبد الرحمن، نصرت، (١٩٨٥). الواقع والأسطورة في شعر أبي ذؤيب الهذلي الجاهلي، عمّان: دار الفكر للنشر والتوزيع، ص ٩.

ويرى نصرت أنّ القارئ لا يستطيع أنْ يفصل في هذه المسألة إلا إذا توصّل إلى معتقد أبي ذؤيب في المنايا، فإذا كان أبو ذؤيب يعتقد أنّ المنايا قوة مشخّصة لها ذات ورسول، فهي واقع عنده، وإذا كان لا يعتقد بذلك فهي مجاز، ولأنّ أبا ذؤيب شاعر وثنيّ، ولأنّ مصادر التاريخ الجاهلي التي بحثت في ديانة الأوثان لم توضّح طبيعة تصوّر الوثنيين للمنايا، فقد راح نصرت يبحث عن ذلك التصوّر في تاريخ الشرق القديم، فوجد أنّ أمم الشرق القديمة تتصوّر المنايا قوّة مشخّصة، فيصل ذلك بالشعر الجاهلي ويخرج بنتيجة مُفادها: أنّ أبا ذؤيب يمكن أنْ يكون قد استعمل المنايا بمدلول واقعي وليس بمدلول مجازي[١].

والقارئ للفقرة السابقة يمكن أنْ يلحظ ثلاثة أمور: الأوّل: أنّ نصرت استدل بتصوّر أمم الشرق الموغلة في القدم للمنايا على تصوّر عرب الجاهلية المتأخرين لها، دون مراعاة ما قد يطرأ على هذا التصوّر من تغيّر أو تبدّل بفعل الزمن، وإذا كانت المصادر التاريخية لم تُسعف نصرت في الكشف عن تصوّر الجاهليين للمنايا، فكيف – إذًا– أسعفته في تعرّف معتقدات الأمم الأخرى الموغلة في القدم في تصوّرهم للمنايا.

والأمر الثاني: أنّ نصرت بهذا التوجّه لا يُفرّق بين الشعر والتاريخ، فهو – على النقيض من إبراهيم عبد الرحمن– يجعل التاريخ وثيقة تصلح لتفسير الشعر أو قراءته، غافلا عن طبيعة الشعر الخاصة التي تختلف كل الاختلاف عن طبيعة التاريخ وأدلته، فالشاعر يُحوّر كل ما يستمده من مواد وموضوعات ويصبها في قوالب تتناسب ورؤيته الشعرية، وتتأثر بحاجاته النفسية وبما يفرضه عليه المجتمع الخارجي من قيود، ومن ثمّ يبدو الشعر – بهذا الفهم– شيئًا آخر يختلف عن كل معطى خارجي بما في ذلك المعلومات التاريخية التي تكون مادة واحدة من ضمن مجموعة من المواد الخام يستعين بها الشاعر في صياغة شعره.

أما الأمر الثالث: فيتعلق بإلغاء المجاز من الشعر الجاهلي وهو أمر غاية في الخطورة؛ إذ إنّ إلغاء المجاز على هذا النحو من الشعر الجاهلي وحمل معانيه على الحقيقة يقتضي – كما يرى وهب رومية– إلغاء المجاز من أقرب النصوص زمنًا إلى الشعر الجاهلي وهو القرآن الكريم[٢]، فإذا حُملت معاني الشعر على الحقيقة والواقع، كان لزامًا أنْ تُحمل كل معاني القرآن الكريم على هذا المحمل؛ لأنّ القرآن نزل بلغة العرب وخاطب عقولهم، وقد نـــزل عـــلى النبي – صلى الله عليه وسلم– والشعر الجاهلي مُستفيض بين الناس ووافر الحظ فيهم، بل إنّ هناك من الجاهليين من لم يُفرّق بين القرآن الكريم والشعر، فظنّ أنّ الرسول – صلى الله عليه وسلم–

---

[1] عبد الرحمن، نصرت، الواقع والأسطورة في شعر أبي ذؤيب الهذلي الجاهلي، ص ٩ – ١٠.

[2] رومية، وهب، شعرنا القديم والنقد الحديث، ص ٥١.

شاعر، قال تعالى: ﴿بَلْ قَالُوا أَضْغَاثُ أَحْلَامٍ بَلِ افْتَرَاهُ بَلْ هُوَ شَاعِرٌ فَلْيَأْتِنَا بِآيَةٍ كَمَا أُرْسِلَ الْأَوَّلُونَ﴾[1]، وقال: ﴿أَمْ يَقُولُونَ شَاعِرٌ نَّتَرَبَّصُ بِهِ رَيْبَ الْمَنُونِ﴾[2].

وفي ضوء هذا التوجّه يُفسر نصرت عبد الرحمن لوحة الطلل، فيذهب إلى أنّ المرأة هي العنصر الرئيسي في الطلل، وهي تظهر في هذه اللوحة ظاعنة، وغالبًا ما يؤدّي رحيلها إلى إقفار الديار، وكأنّ الشعراء قد ربطوا الخصب بالمرأة أو علّقوا حياتهم بها يبقون في الديار إذا بقيت ويرحلون عنها إذا رحلت[3].

ويربط نصرت بين لوحة الطلل وما قاله في صورة المرأة، فيرى أنّ المرأة أو "سيدة الطلل هي الشمس ربّة الجاهليين: فالشمس في رحلة دائمة، تطلع كل صباح وتغرب كل مساء، وتنتقل بين منازلها في المجرة فتكرّ الفصول، ويتغير أديم الأرض من خصب وجدب، وتتبدّل الأجواء من قيظ لافح وبرد قارس. والشعراء يبكون على الطلل ويتذللون أو يبكون على الشمس التي رحلت، فأدّى رحيلها إلى خراب الديار وإقفارها، فما من امرأة حقيقية تقفر ديار قومها إذا ما رحلت، ولكنها الشمس التي كان يعبدها الجاهليون هي التي يؤدّي رحيلها إلى إقفار الديار، فالشمس رمز الخصب عند الإنسان"[4].

والقارئ المدقق فيما ذهب إليه نصرت له أنْ يسأل: هل الشمس غابت عن الطلل حقًا؟ وهل استمر غيابها ليلة ثم عاودت الشروق كدأبها في اليوم التالي؟ أم أنّ غيابها امتد حِججًا طوالا جعلت شاعرًا مثل زهير بن أبي سلمى لا يتعرّف هذه الديار ولا يميز رسومها إلا بعد لأي وجهد؟، يقول:

وَقَفتُ بِها مِن بَعدِ عِشرينَ حِجَةً فَلأيًا عَرَفتُ الدّارَ بَعدَ تَوَهُّمِ[5]

ثم هل يمكن أنْ تغيب الشمس وتبقى رموزها على الأرض فتحلّ في المكان وترتع فيه آمنة على نفسها وعلى أطلائها؟ يقول زهير:

بِها العِينُ والأرآمُ يَمشِينَ خِلفَةً وأطلاؤُها يَنْهَضْنَ مِنْ كُلِّ مَجْثِمِ[6]

---

[1] الأنبياء: ٥.

[2] الطور: ٣٠.

[3] عبد الرحمن، نصرت، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، ص ١٢٧ – ١٢٨.

[4] المرجع السابق، ص ١٣٠ – ١٣١.

[5] الديوان، ص ١٠٧.

[6] المصدر السابق، ص ١٠٧.

أليس في وجود الظباء وأطلائها – وهي رموز للشمس الإلهة كما يقرر نصرت– دليل واضح على وجود الشمس وعدم رحيلها عن المكان؟ ثم كيف تغيب الشمس ربّة الخصب والضياء وتنبت الأرض ويعشب المكان ويتكاثر الحيوان؟ يقول لبيد بن ربيعة:

فَعَــلا فُرُوعُ الأيْــهقانِ وَأطْفَلَتْ بــالجَلهَتَينِ ظِبــاؤُها ونَــعَامُــها[1]

وأخيرًا كيف نعلل وجود المطر الغزير الذي يتحول إلى سيول في لوحة الطلل وهو أحد رموز الخصب في حياة الرعي أيضًا؟ يقول لبيد:

وجَلا السُّيُــولُ عَنِ الطُّلُولِ كأنَّها زُبُــرٌ تُجــدُّ مُتُــونَها أقــلامُــها[2]

لقد حاول نصرت أن يُجيب عن هذه الأسئلة جميعًا، ولكنّ إجابته كانت بعيدة كل البعد عن التفسير الأسطوري الذي ارتضاه لنفسه في دراسة الشعر الجاهلي، كما أنّها لم تنفِ وجود الشمس وعدم رحيلها عن الطلل، يقول: "وهنا يظهر تساؤل: لماذا توجد الآرام والبقر الوحشي في الأطلال وهي رموز للشمس؟ ولماذا جعل الشعراء فيها نباتًا والنبات دلالة الخصب؟ فلنتذكر أنّنا أمام إنسان يهمّه في هذا الموقف أنْ يذكر أنّ ما يتعلّق بالإنسان قد رحل: فالناقة قد رحلت، والفرس قد رحلت، وكل حيوان قد يُفيد منه الإنسان قد ذهب. وصحيح أنّ النبات دلالة الخصب، ولكنّه خصب للحيوان لا للإنسان"[3].

ولعلّ القارئ النابه لا يأخذ بتعليل نصرت هذا، بل يُعيد إلقاء الأسئلة السابقة عليه مرة أخرى، قائلاً: إذا كانت الشمس ربّة الخصب والضياء قد رحلت عن الطلل فكيف ينبت العشب في جوانبه؟ ولِمَ لا ترحل الظباء والآرام – وهي رموز للشمس– معها ؟ وما سرّ وجود المطر في هذه اللوحة الذي أخذ يسحّ حتى انتهى إلى سيول كانت سببًا في إخصاب الأرض وجعلها صالحة للزراعة، فهي تنتظر فعل الإنسان القادر على زراعتها بما ينفعه؟ فهل الشمس بعد ذلك كله قد رحلت عن الطلل كما يزعم نصرت؟!

ولأنّ الشمس تبدو لنصرت عبد الرحمن الإطار العام لرمز المرأة في الشعر الجاهلي، وهي اللات الجاهلية المعبودة، فإنّ هذا الرمز الديني العام – في رأيه– يحوي رموزًا خاصة لكل اسم من أسماء النساء اللائي وردن في الشعر الجاهلي، ويدعم نظرة نصرت إلى أسماء النساء في

---

[1] الديوان، ص ٢٩٨. علا: ارتفع وزاد، الأيهقان: جرجير البر، أطفلت: ولدت فصار معها أطفالها، الجلهتان: جانبا الوادي.

[2] المصدر السابق، ص ٢٩٩.

[3] عبد الرحمن، نصرت، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، ص ١٣١.

الشعر الجاهلي أمران: الأوّل: أنّ بعض الأسماء تتكرر عند غير شاعر من الشعراء، والثاني: أنّ الصفات التي يُسبغها الشعراء على كل واحدة من النساء تتشابه[١].

ووفق قراءة الشعر هذه يمنح نصرت كل اسم من أسماء النساء اللائي ورد ذكرهن في الشعر الجاهلي معنًى خاصًا أو دلالة محددة تلائم كل واحدة منهن، وقد اعتمد في ذلك على الصفات التي أعطاها الشعراء نسائهن، فتبدو أمّ أوفى وأمّ عمرو وأمّ معبد وأمّ جندب جميعًا في الشعر الجاهلي رموزًا لسيدة الحكمة، وتبدو ليلى في هذا الشعر مثل ديانا إلهة الحرب أو الصيد عند الرومان، في حين تبدو سلمى رمزًا للحب العذري والعفة، وتظهر كأنّها فتاة عذراء تُحَب ولا تُحِب، وتظهر سعاد في هذا الشعر رمزًا للربيع وما يتبعه من سعادة وبلهنية عيش، أما أسماء فهي – في نظر نصرت– رمز للمراعي أو لحياة الرعي، فهي متقلبة لا يستقر بها حال، وتظهر أمامة وأميمة رمزًا للأمّ الحانية العطوف التي يُريح الشعراء رؤوسهم على صدرها ويشكون إليها بثّــهم وحزنهم، وترمز خولة لسيدة الزرع وما يتبع هذا الزرع من حياة الغنى واليسار، في حين ترمز هرّة للحياة اللاهية ممثلة في حياة القيان والشراب والجنس، ويخلص نصرت بعد هذا البحث في أسماء النساء اللاتي وردن في الشعر الجاهلي إلى أنّ وراء هذه الأسماء رموزاً، فالمرأة أكثر من أنْ تكون لحمًا ودمًا وعظامًا[٢].

والقارئ المتصل بمتون الشعر الجاهلي ومصادره لا يمكن أنْ يوافق نصرت فيما ذهب إليه، بل إنّ نصرت نفسه قد استدرك على نفسه في بعض الأسماء التي بحث دلالتها في الشعر الجاهلي، يقول على سبيل المثال في أم معبد التي جعلها في الفقرة السابقة سيدة الحكمة: "وجاءت أم معبد في قصيدة لزهير بن أبي سلمى مطلعها:

غَشِــيتُ ديارًا بالبَقِيــعِ فَثَــهْمَدِ دَوَارِسَ قَــدْ أقوَيْــنَ مِنْ أُمِّ مَعْبَــدِ[٣]

والقصيدة في المدح، وقد خَتَمَها زهير بأبيات في الحكمة، ولكنها تبدو مخالفة لما ذكرتُ، فموضوعها ليس من الموضوعات الخطيرة التي تحتاج إلى خطاب سيدة الحكمة"[٤].

ولا أدلّ على ضعف مذهب نصرت في دلالات أسماء النساء اللاتي تغنّى بهنّ الشعراء الجاهليون، من أنّ هؤلاء الشعراء قد جمعوا غير اسم في قصيدة واحدة، وقد فطن إلى ذلك نصرت فقال متعجبًا: "ولا أدري لماذا كان امرؤ القيس يجمع بينها [يريد هرّة رمز اللهو

---

[1] عبد الرحمن، نصرت، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، ص ١٥٠.

[2] المرجع السابق، ص ١٥٠ – ١٥٩.

[3] الديوان، ص ٣٩.

[4] عبد الرحمن، نصرت، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، ص ١٥١ – ١٥٢.

والشراب والجنس] وبين فرتني "أغادي الصّبوح عند هرٍّ وفرتني"[١]، ويجمع بين فرتني والرَّباب "دارٌ لهندٍ والرَّباب وفرتني"[٢][٣].

ويظهر عوار رأي نصرت في دلالة أسماء هؤلاء النساء في حديثه عن سلمى، التي جعلها رمزًا للحب العذري والعفة، فتظهر "كأنّها فتاة غريرة حسناء تُحَبّ ولا تُحِبّ، ينشدها الفتيان ويخطبون ودها، ويتعلق بها الشيوخ"[٤]، وسلمى هذه هي نفسها التي خاض معها الأعشى مغامرة جنسية مكشوفة في قصيدته البائية التي عرض لها هذا البحث عند تناول دراسة إبراهيم عبد الرحمن وتفسيره هذه القصيدة[٥]، وقد سبقه إلى هذا التفسير نصرت مشيرًا إلى ما أشار إليه إبراهيم من أنّ الشاعر مارس مع سلمى علاقة جنسية مكشوفة أراد الله بها أنْ يفضحها[٦]، فهل نسي نصرت ما قاله بعد بضع وثلاثين صفحة، فجعل سلمى رمزًا للحب العذري والعفة؟!.

وأمّا ما قاله في أسماء من أنّها رمز لحياة الرعي المتقلّبة المتبدّلة، وهي كثيرًا ما تظهر في الشعر الجاهلي امرأة متقلبة لا تدوم على حال تخلف المواعيد[٧]، فهذا القول يصدق على معظم النساء اللاتي وردن في الشعر الجاهلي، ولا ندري كيف جعل نصرت هذا الوصف متعلقـًا بأسماء وحدها، وهذا كعب بن زهير – وهو شاعر مخضرم خَبُر الجاهلية قبل أنْ يعرف الإسلام، بل كان راوية شعر أبيه زهير بن أبي سلمى– يصف سعادَ التي قال فيها نصرت إنّها رمز للربيع وما يتبعه من سعادة وبلهنية عيش بقوله:

بـــانَتْ سُعادُ فَقَلبي اليَـــوْمَ مَتْـــبُولُ مُـــتيَّـــمٌ إثْـــرَها لـــمْ يُـــفْدَ مَكـــبُولُ
وما سُعادُ غَـــدَاةَ البَـــينِ إذ رَحَلوا إلاّ أغـــنُّ غضِيضُ الطَّرْفِ مَكحُولُ
.....
يـــا ويحها خُـــلّةً لو أنَّها صَدَقَتْ مـــا وَعدت أو لو أنَّ النصْحَ مَقبُولُ
لكنّها خُـــلّة قـــد سِيـــطَ مِنْ دَمِـــهَا فَـــجْعٌ وَوَلَـــعٌ وإخـــلافٌ وتَبْدِيـــلُ
فَمَـــا تَـــدُومُ على حَـــالٍ تكونُ بها كـــما تَلَوَّنَ في أثـــوابِـــها الغُـــولُ

---

[1] هذا صدر بيتٍ، وعجزه: "وَلِيدًا وهل أفنى شبـــابَي غَيرُ هِـــرّ!" انظر الديوان، ص ١١٠.

[2] هذا صدر بيتٍ، وعجزه: "وَلَـــمِيسَ قبـــل حَـــوادِثِ الأيـــّـــامِ"، انظر الديوان، ص ١١٤.

[3] عبد الرحمن، نصرت، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، ص ١٥٨.

[4] المرجع السابق، ص ١٥٤.

[5] انظر تفسير إبراهيم عبد الرحمن لبائية الأعشى، ص ٢٥٥ – ٢٥٦ من هذا البحث.

[6] يقول نصرت: "ويتخلص الشاعر من هذه الملاحاة بأنْ يتوهم موقفـًا جنسيًا لا استتار فيه مع سلمى يشترك الجنّ في إعداده له، فيأخذ في وصف جسمها ما ظهر وما خفي". انظر عبد الرحمن، نصرت، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، ص ١٢٠.

[7] المرجع السابق، ص ١٥٦.

وما تَمَسَّكُ بالوَصلِ الــذي زَعَمَتْ إلاّ كــما تَمسِكُ المــاءَ الغَرَابــيلُ
كانتْ مَواعيــدُ عــرقوبٍ لها مَثَلا ومــا مَواعِــيــدُها إلا الأبــاطِــيلُ
.....
فــلا يَغُرَّنــكَ مَا مَنّتْ ومَا وَعَدَتْ إنَّ الأمَــانــيَّ والأحْــلامَ تَضْلِــيلُ[1]

ولا نملك بعد هذا العرض المقتضب لدراسة نصرت عبد الرحمن إلا أنْ نسأل: ما الذي يجعل عالمًا بغوامض الشعر الجاهلي وذا قدم راسخة فيه مثل نصرت يرد هذه الموارد الضيقة، ويسلك هذه الشعاب الوعرة؟ أليست هي النظرة الأسطورية التي هيمنت على ذهنه ووجّهت قراءته؟ نحسب أنْ بلى.

****

أمّا الدراسة الثانية في هذا الاتجاه – التي اتخذت من الصورة الفنية عنوانًا لها بعد دراسة نصرت عبد الرحمن– فهي دراسة علي البطل "الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها"، وهي تمتاز من الدراسات التي تناولها هذا البحث بعدة أمور ذكرها وهب رومية في مقدمة نقده لهذه الدراسة: أوّلها: أنّها وقفت نفسها على تأصيل المنهج الأسطوريّ في نقد الشعر القديم. وثانيها: أنّها حشدت طائفة ضخمة من المعلومات القيّمة عن الدين عامّة وأديان الجاهلية خاصة. وثالثها: أنّها تكشف عن قدرة صاحبها على تذوّق النصوص الشعرية، لاسيّما إذا تخلّص من النظرة الأسطوريّة الضيقة إلى الشعر القديم، ورابعها: أنّها اتسمت ببناء منهجي محكم ممّا عزّز نبرة الثقة التي يشعر بها القارئ في أثناء قراءة هذه الدراسة[2].

ولقد حدد علي البطل هدف دراسته في المقدمة، فذكر أنّها محاولة للكشف عن "وجه للشعر العربي مازال محتجبًا طيلة هذه الحقبة الطويلة من عمره. هو وجه ارتباطه الوثيق بالحياة الدينية والأساطير القديمة التي تسرّب منها إليه الكثير من الصور، التي كان الشعراء يحرصون على ترديدها، وكان الدارسون يرون فيها – نتيجة عدم الانتباه إلى أصولها الدينية والأسطورية– دليلا على ماديّة الشعراء وخواء الجانب الروحي في حياتهم"[3]؛ لذلك يتّجه البحث "نحو دراسة شعرنا

---

[1] الديوان، ص ١٠٩–١١١.

[2] رومية، وهب أحمد، شعرنا القديم والنقد الجديد، ص ٥٦ – ٥٧.

[3] البطل، علي، (١٩٨٣). الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها، ط٣، بيروت: دار الأندلس، ص ٨.

القديم في ارتباط صوره الفنية بالأساطير والمعتقدات الدينية، والممارسات الشعائرية القديمة، التي كانت المنبع الأوّل لهذه الصور"[١].

لقد ضيّق علي البطل على نفسه وعلى الشعر كثيرًا حين قصر أهمّ عنصر فيه – وهو الصورة الفنيّة– على جانب واحد منه هو الجانب الديني والأسطوري، غافلا أو متغافلا عن عناصر أخرى لها أهميتها في خلق الصورة الشعرية وإبداعها، وهو ما دفعه إلى عقد الفصل الثاني من القسم الأوّل من دراسته لا للحديث عن منابع الصورة الشعرية وأصولها، بل للحديث عن منبع واحد فقط هو الدين والأسطورة، وهو ما دفع بناقد مثل وهب رومية إلى القول: "إنّ د. البطل قد سلك الطريق في الاتجاه المعاكس تمامًا، فانتقل من النتائج إلى المقدمات، وراح يقيس هذه المقدمات ويسوّيها على قدّ النتائج التي بين يديه"[٢].

ولا يعني هذا القول أنّ البطل قد تنكّب الصواب حين جعل المعتقدات الدينية والأساطير مصدرًا مهمًا من مصادر الصور الشعرية، لكنه أخطأ خطأ كبيرًا حين حصر أصل هذه الصور في مصدر واحد هو تلك المعتقدات والأساطير، فخالف بذلك طبيعة الصورة الشعرية وطبيعة العصر الجاهلي على حدّ سواء؛ فقد خرج المجتمع الجاهلي خروجًا واضحًا من طور المعتقدات الأسطورية، وبرزت الشخصية الفردية بروزًا باهرًا، ولم يبقَ فيه من الملامح الأسطورية إلا شواهد تاريخية تُشير إلى ماضي هذا المجتمع الموغل في القدم أكثر ممّا تُعبّر عن واقعه التاريخي قبل الإسلام، وقد تحدّث القرآن الكريم عن الجاهليين فوصفهم بوضوح مبيّنًا موقفهم الواضح من الأساطير، وقد عُرضت آيات كريمة من الذكر الحكيم في الفصل الثاني من هذا البحث تُبيّن هذا الموقف، ولا بأس من أنْ تُذكر مرة أخرى هاهنا. قال تعالى على لسان المشركين موضّحًا سبب رفضهم القرآن الكريم: ﴿وَإِذَا تُتلَى عَلَيْهِمْ آيَاتُنَا قَالُوا قَدْ سَمِعْنَا لَوْ نَشَاءُ لَقُلْنَا مِثْلَ هَذَا إِنْ هَذَا إلا أَسَاطِيرُ الأَوَّلِينَ﴾[٣]، وقال: ﴿وَقَالُوا أَسَاطِيرُ الأَوَّلِينَ اكْتَتَبَهَا فَهِيَ تُمْلَى عَلَيهِ بُكْرَةً وأَصِيلا﴾[٤].

وإذا كان علي البطل قد خالف – بتوجهه هذا– طبيعة المجتمع الجاهلي وما هو عليه من حضارة وتقدم قياسًا إلى المجتمعات التي سبقته، فإنّه قد خالف – أيضًا– طبيعة الصورة الشعرية، وذلك حين جعل الأساطير والمعتقدات المصدر الوحيد لها، وليس الأمر كما يظن البطل، فهناك مصادر أخرى متنوّعة للصورة الشعرية كالواقع الخارجي، والثقافة، والبيئة، وذات

---

[1] البطل، علي، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها المرجع السابق، ص ٨.

[2] رومية، وهب أحمد، شعرنا القديم والنقد الجديد، ص ٥٧ – ٥٨.

[3] الأنفال: ٣١.

[4] الفرقان: ٥.

الشاعر، وقدرته الخيالية أو موهبته التي تضم أو توحّد، وتفرّق أو تبعثر وتشتّت، وتخلق خلقـًا جديدًا مباينًا أو مخالفـًا لأصوله أو جذوره، بالإضافة إلى ما يُحدثه الشعراء في هذه الأصول أو الموادّ الخام من تحوير وتصرّف لا يجحدهما أيّ ناقد متصل بالشعر عمومًا، وما يضفون على هذه الأصول والموادّ الخام المتحصّلة لدى الشعراء من رؤى، وأحلام، ومخاوف، وهواجس، وما يفيض به الشعور واللاشعور، وما يهمس به القلب ويلقنه المجتمع.

إنّ البطل بهذه النظرة إلى الشعر يجعل الشعر القديم لا يعدو أنْ يكون متونـًا دينية منظومة بعيدة كلّ البعد عن اللغة الشعرية المؤثرة في النفس تأثيرًا جماليًا، وهو – بهذا التصوّر– لا يُقدّم سوى قراءة واحدة لهذا الشعر لا تسمح بغيرها، وبذلك حكم عليه بالموت حين جعله وثيقة دينية قليلة الشأن تخرج من رحاب الفن الواسعة لتدلف إلى متحف التاريخ.

ولا يشكّ القارئ المنصف في أنّ البطل قد وُفق كلّ التوفيق في الكشف عن الأصول الدينية والأسطورية للصور الشعرية، ولاسيّما تلك الصور المتعلقة بالمرأة، إلا أنّه تورّط بعد ذلك في زعمه أنّ جلّ هذا الشعر القديم على مختلف عصوره الأدبية شعر ديني، غافلا عن أنّ هذا الشعر ليس شعرًا دينيًا أو أسطوريًا، وإنْ كانت بعض صوره تنحدر من جذور أسطورية؛ وبسبب هذه النظرة الأسطورية الضيّقة التي وجّهت قراءته راح يصف مخالفة الشعراء الأصول الأسطورية والدينية بالخطأ والانحراف، وأنكر عليهم ما يَعرف من حقوق الشعراء وحريتهم في أنْ يتصرفوا تصرفـًا يتسع أو يضيق في الموادّ أو الأصول التي بين أيديهم.

ويمكن أنْ نمثل لذلك التوجه بما حكم به على صورة المرأة الواقعية في شعر امرئ القيس، والمرأة المثال في شعر الأسود بن يعفر، قال: "لذلك نعدّ ورود مثل هذه العناصر المثالية في صورة المرأة الواقعية، بمثابة [كذا] انحراف فني عن الصورة الدينية المتوارَثة، نتيجة انحلال الروابط بين الدين والفن وتقادم العهد على الصورة التي أورثها الدين الشعر الذي لم يصلنا من فترة ما قبل الإسلام، ونظير هذا الانحراف الفني ما وقع فيه شاعر قديم في رسم الصورة المثالية؛ إذ يربط الأسود بن يعفر النهشلي بين المرأة والقمر، وهو خطأ نادر الحدوث في الشعر القديم؛ إذ ترتبط المرأة دائمًا بالشمس الأمّ لا بالقمر الأب، وإنْ شاع مثل هذا الخطأ في الصورة فيما بعد"[1].

لقد حاول البطل أنْ يكشف عن الأصل الأوّل أو المصدر الوحيد للصور الشعرية، ولكن إلى أيّ مدًى وُفق في هذا العمل؟. من الواضح أنّ البطل قد ربط بين الشعر والمجتمع ربطًا آليًّا ومضى –اعتمادًا على هذا الربط– يرصد صورة الحياة الدينية في مجتمع شبه الجزيرة العربية،

[1] البطل، علي، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها، ص ٨٧.

ثم يلتمس التعبير عن هذه الحياة في الشعر القديم، لقد ثبت للبطل أنّ العرب القدماء عبدوا القمر، واتّخذوا الثور رمزًا له، وافترض – وفق رأيه– أنّ الشعر سجّل هذه العبادة، مع أنّه كان متأخّرًا عن الحقبة التاريخية التي عُبد فيها الثور، بوصفه رمزًا للإله القمر، فإذا ما ثارت في نفسه الظنون حول علاقة هذا الإله الثور/ رمز القمر/ إله عرب الجنوب بهذا الشعر القديم الذي هو بصدده، وهو شعر عرب الشمال حمّل التاريخ وزْر ضياع الأساطير العربية، يقول: "لم يكن عرب الجنوب وحدهم انفردوا بعبادته [يقصد الثور]، فقد عُبد عند شعوب ساميّة أخرى، إلا أنّ التاريخ لم يحفظ لنا من الأساطير العربية ما حفظه من أساطير الشعوب الأخرى"[١].

وإذا كان التاريخ لم يُسعف البطل في الكشف عن عبادة الثور لدى عرب الشمال، فإنّه حتمًا لم يسعفه في تبيّن الطقوس التي كانت تُمارس في أثناء هذه العبادة لدى هؤلاء القوم، وهو ما أدّى به إلى أنْ يستنطق الشعر الجاهلي، علّه يفصح له عن أصل أسطورة مفقودة، أو عن طقوس دينية توهّمها البطل توهّمًا حين أعوزه الدليل إلى إثباتها، يقول: "وإذا كان التاريخ لم يحفظ لنا ما تركه العرب الأقدمون من شعر في مثل هذه الطقوس، ولم تكشف الأرض عمّا تكنّ من أسرار حفرياتهم، فإنّ الشعر الذي وصلنا ما يزال محتفظًا بآثار منها، لا يمكن أنْ تكون هي الدين القديم بالطبع، ولكنها صورة – مهما اعتورها من تشويه ونقص– وثيقة الصلة به"[٢].

وبناء على ما سبق من افتراض البطل الذي يرى أنّ عرب الشمال قد عبدوا الثور، وأنّ لهذه العبادة طقوسًا لم يكشف عنها التاريخ أو الشعر، راح يحكم على الشعر بالنقص وعلى الشعراء بالتقصير، فديوان المتلمس قد ضيّع الجزء الأخير من قصة الثور في إحدى قصائده المشهورة[٣]، ذلك الجزء الذي يتحدث عن صراع الثور مع الكلاب[٤]، أما أوس بن حجر فيضيّع في قصيدة له[٥] الجزء الأوّل من هذه القصة؛ إذ أغفل الشاعر ذكر الأرطاة التي يحتمي بها الثور من شدة المطر وقسوة الطبيعة، وهو لم يذكر – أيضًا– الوصف النفسي لهذا الثور ومعاناته من قسوة الطبيعة[٦]، في حين يرى في رائية النابغة الذبياني[٧] أنّها تضمنت قصة لهذا الثور مكتملة العناصر[٨]. ويخلص البطل بعد عرض هذه النصوص التي تضمنت صورة الثور نقصًا واكتمالا

---

[1] البطل، علي، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها، ص ١٢٤.

[2] المرجع السابق، ص ١٢٥.

[3] انظر الديوان، ص ٢٢٨.

[4] البطل، علي، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها، ص ١٢٧.

[5] انظر الديوان، ص ٢ – ٤.

[6] البطل، علي، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها، ص ١٢٧.

[7] انظر الديوان، ص ١٥٠ – ١٥٣.

[8] البطل، علي، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها، ص ١٢٨.

إلى "أنّنا أمام أسطورة ضاع أصلها، وبقيت منها هذه العناصر التي تُشير إلى بعض ملامح هذه الأسطورة الضائعة"[1].

ولا يمكن أنْ يُسلّم القارئ للبطل فيما ذهب إليه؛ لأنّه يعلم – إذا ما جرّد نفسه من النظرة الأسطورية– أنّ مثل هذا الحكم لا يستقيم وواقع النصوص، وإلاّ فكيف يُضيّع شاعر جاهلي أصل أسطورة فيذكر منها شذرات في شعره، في حين يأتي شاعر آخر معاصر له أو جاء بعده بهذا الأصل كاملا لا يخرم من عناصره شيئًا؟. بل كيف يُضيّع شاعر ما بعض عناصر هذه الأسطورة في بعض قصائده في الوقت الذي يأتي بهذه العناصر كاملة في قصائد أخرى، فهذا النابغة الذبياني الذي ذكر له البطل قصة ثور مكتملة العناصر ينسى فتسقط من ذاكرته بعض عناصر هذه القصة في أهم قصيدة له وهي المعلقة، يقول:

كـــأنَّ رَحْلِي وَقَـــدْ زَالَ النَّهارُ بِنَا ... يَـــومَ الجَلِـــيل على مُسْتأنِسٍ وَحَـــدِ
مِنْ وَحْشِ وَجْـــرَةَ مَوْشِيٍّ أكارِعُه ... طاوي المَصِير كَسيفِ الصَّيْقَلِ الفَرَدِ
سَرَتْ عَليه مِنْ الجَوْزَاءِ سَـــارِيَةٌ ... تُزْجِـــي الشَّمَالُ علـــيْهِ جَـــامِدَ البَرَدِ
فارتاعَ من صوتِ كَلاَّبٍ فَبَاتَ لهُ ... طَوْعَ الشَّوامتِ من خَوْفٍ ومن صَرَدِ
فَبَـــثَّهُنَّ عليـــه واستـــمَرَّ بـــه ... صِمْعُ الكَـــعوبِ بريـــئاتٌ من الحَرَدِ
وكـــان ضُمْرانُ منه حيثُ يُوزعُه ... طَعْنَ المُـــعَارِكِ عنـــد المُحْجَرِ النَّجُدِ
شَكَّ الفريـــصة بالمِدْرَى فَـــأنْفذَها ... شَكَّ المُبَيْطِرِ إذ يَـــشْفي مـــن العَضَدِ
كـــأنَّه خَارجًا من جَنْبِ صفحتِـــهِ ... سَـــقُّودُ شَـــرْبٍ نَـــسُوهُ عندَ مُفْتَـــأدِ
فَظَلَّ يَعْجِمُ أعلى الرَّوْقِ مُنْقَبِضًا ... في حَالِكِ اللَّونِ صَدْقٍ غَيرِ ذِي أوَدِ
لمَّا رَأى واشقٌ إقعاصَ صَاحبـــهِ ... ولا سبيـــلَ إلـــى عَقـــلٍ ولا قَـــوَدِ
قالتْ لهُ النَّفْسُ إنِّي لا أرى طمَعًا ... وإنَّ مولاك لـــمْ يَسْلَـــمْ ولَـــمْ يَـــصِدِ[2]

فالنابغة قد أغفل ذكر الكثير من العناصر المهمة في قصة ثـــور الوحش، فهـــو لم يـــذكر – على سبيل المثال– صورة هذا الثور إذا استثنينا وصف الوشي على أرجله، كما لم يذكر شجرة الأرطاة – وهي عنصر مهم من عناصر هذه القصة– ومبيته تحتها، وكذلك الحال النفسية

---

[1] البطل، علي، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها، ص ١٣٠.

[2] الديوان، ص ٧٩ – ٨١. مستأنس: ثور وحشي، طاوي: ملتصق بعضه ببعض، المصير: المصران، الفرد: بمعنى المفرد، سارية: سحابة ليلية، الشوامت: جمع شامتة وهي القوائم، الصرد: البرد، الأصمع: ضامر العظام، الحرد: استرخاء الأعضاء، يوزعه: يغريه، النجد: الشجاع، المحجر: الملجأ المدرك، العضد: داء يأخذ في العضد، السفود: حديدة يشوى بها اللحم، مفتأد: محل شيّ اللحم، يعجم: يمضغ، الصدق: الصلب المستوي من الرماح، الأود: العوج، واشق: اسم كلب الصياد، الإقعاص: القتل السريع، العقل: الديّة، القود: القصاص.

التي كان عليها ومعاناته قسوةَ الطبيعة، وابتهاله إلى الشمس الإلهة تحت هذه الشجرة على حدّ تعبير أصحاب هذا الاتجاه. والسؤال الذي يجب أنْ يسأله القارئ هنا هو: هل نسي النابغة أو ضيّع أجزاء من قصة ثور الوحش؟. وماذا عن ورود عناصر هذه القصة كاملة في قصيدة أخرى أقرّ البطل نفسه باكتمال عناصرها؟.

إنّ المسألة – إذًا– ليست كما تصوّرها البطل، وإنّما هي تتصل اتّصالا وثيقــًا بالفن وطبيعته، التي يُعيد الفنان أو الأديب عن طريقها تشكيل عوالمه المختلفة من جديد، وذلك وفق الجوّ النفسي للأديب أو الفنان، أو الرؤية الفنية لهما. وَهَبْ أنّ الشاعر الجاهلي قد نسي بعض عناصر أسطورة الثور، فأثــّر ذلك في قوله الشعري المتمثل هنا في سرد أحداث قصة الثور. أليس لهذا النسيان أو الضياع غير المتعمّد في نظر البطل سبب أدى إليه؟. أليس من حق القارئ عليه أنْ يعلم هذه الأسباب؟.

ولكنّ البطل لا يُفصح عن أيّ شيء من ذلك، بل هو يقيس شاهدًا – متمثلا في نصوص الشعر– على غائب هو الأصل الأسطوري المتوّهم لقصة الثور، فإذا عجز عن إيجاد هذا الأصل التاريخي لعبادة الثور لدى عرب الشمال – الذين هم أهل هذا الشعر– أعاد النظر في الشعر مرة أخرى، علّه يكوّن من أشتات قصة ثور الوحش أصلا يحكم به على الشعر والشعراء حرصًا منهم على سرد عناصر هذه الأسطورة، أو تفريطًا فيها وتضييعًا لها.

ويبالغ علي البطل في النظرة الأسطورية إلى قصة الثور في الشعر الجاهلي حين يتحدث عن عنصر الزمن في هذه القصة، يقول معلقــًا على عنصر الصراع بين الثور والكلاب الذي يأتي في آخر قصة الثور ووظيفة الزمن في هذا العنصر: "إلا أنّ المتلمس وأوس [كذا] يهملان منه ركنًا [يقصد الصراع] هو تحديد الزمن الذي يحدث فيه، ومصدر أهميته يرجع إلى أنّ هذا الزمن يرتبط بالعلاقة الأسطورية والطّبيعية – أيضًا– بين الشمس والقمر، إذ يبدأ الصراع من الضوء الأوّل في الصباح، حيث يتغلّب ضوء الشمس على ضوء القمر، فيُصوّر الثور خارجًا من تحت شجرة الأرطى دائمًا عند بزوغ الشمس أو صدور أوّل أضوائها"[1]. وإذا كان الأمر كما يزعم البطل فلماذا ينتصر الثــور – وهو رمز للقمر الإله– في وضح النهار؟. ولماذا يختبئ في الليل ويبيت تحت شجرة الأرطاة وحيدًا متوجسًا؟.

ويكرر البطل في موطن آخر الملحوظة السابقة، فيرى أنّ قصة الثور "تتعلّق بأسطورة تحكي علاقة القمر بالشمس أوّلا حيث يظهر عندما تختفي، ويختفي عندما تظهر، وعلاقته بغيره من الكواكب – النجوم التي تمثل الصائد وكلابه بالذات، وهي – كما نرى– علاقة عدائية،

[1] البطل، علي، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها، ص ١٢٨.

بعكس العلاقة التبادلية بينه وبين الشمس"[١]. وإذا كان البطل قد أصاب فيما ذهب إليه من أنّ القمر الذي جُعل الثور رمزًا له يظهر عندما تختفي الشمس، فإنّه جانب الصواب عندما جعل هذا القمر يختفي حينما تظهر الشمس؛ ذلك أنّ واقع قصة ثور الوحش في الشعر يُكذب ما يذهب إليه، فالثور الذي هو رمز للقمر – في رأي أصحاب هذا الاتجاه– لا يظهر إلا مع شروق الشمس وفي وضح النهار، وفي هذا الوقت تبدأ معركته مع الكلاب التي تمثل – عند أصحاب التفسير الأسطوري– النجوم التي تنقضّ على الثور في السماء. فأي علاقة تبادلية تبقى بعد ذلك بين الشمس والقمر حسب زعم البطل؟!

ولعلّ هذا الاضطراب الواضح في تناول البطل قصة ثور الوحش في الشعر الجاهلي هو الذي جعله يتردد كثيرًا في إصدار الحكم النهائي على هذه القصة، فأرجأ ذلك إلى ما قد تكشف عنه الحفريات والآثار المطمورة في بطن الأرض، يقول: "ولكن هذه ملامح عامة غير دقيقة، لا تُفيد في معرفة الأحداث الأسطورية على وجهها، الذي لن يُسفرَ عنه إلا المزيد من المكتشفات والحفريات، إذا قُدّر لذلك أنْ يحدث في مختلف مناطق شبه الجزيرة العربية طولا وعرضًا"[٢].

ولم يقف هذا الاضطراب والتخبط في إصدار الأحكام في قراءة البطل الشعر الجاهلي عند قصة الثور الوحشي، الذي وجد لها أصلا في ديانة عرب الجنوب حسبُ، بل تجاوز ذلك إلى صورة المهاة أو البقرة الوحشية الأمّ، التي ألحقها بصورة الثور الأبّ، ويبدو هذا الاضطراب جليًّا حينما جعل البقرة قرينة الشمس، فهي – حسب رأيه– لا تظهر في الليل ولا تبيت تحت شجرة الأرطاة، كما يفعل الثور رمز القمر الأبّ، ولكنها تكون في مكان وسط بين القطيع وولدها الذي تركته بعيدًا عنها[٣].

وإذا ما فوجئ البطل ببقرة تظهر في الليل وتعاني من شدة الريح وأذى البَرَد والمطر في أحد النصوص، كتلك التي في معلقة لبيد بن ربيعة[٤]، علل ذلك الظهور بلا تردد بأنه "خطأ فنيّ وأسطوري جاء نتيجة ملاحظة صورة الثور، ولبعد العهد بالأصل الأسطوري للصورة"[٥]، ومصدر هذا الخطأ – في تصور البطل– "أنّ البقرة قرينة للشمس ورمز لها لذلك لا يأتي الليل عليها كما يأتي على الثور الذي هو رمز للقمر"[٦].

---

[1] البطل، علي، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها، ص ١٣١.

[2] المرجع السابق، ص ١٣١.

[3] المرجع السابق، ص ١٣٣.

[4] انظر صورة البقرة في ديوان لبيد، ص ٣٠٧ – ٣١٢.

[5] البطل، علي، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها، ص ١٣٤.

[6] المرجع السابق، ص ١٣٤.

فإذا ارتاب البطل في التعليل السابق لظهور البقرة في بعض النصوص في الليل على أنّه خطأ فنيّ وأسطوري، راح يخبط في ليل لا يقلّ ظلمة عن ليل بقرة لبيد، ويضرب في شعاب وأودية موحشة ليست تربطها بصورة البقرة أو الثور أيّة صلة ليأتي باحتمال آخر أو تعليل جديد، هو أنّ الشاعر صوّر هذه البقرة بعنصر من عناصر المرأة وهو الدرّة التي تُضيء بالليل[١]، فلا يبعد أنْ يكون الشاعر قد دمج بين عنصرين ينحدران من أصلين متباينين ولا ضير في ذلك، فالمصادر الأسطورية – في رأي البطل– تتعدد ويندمج بعضها ببعض تاركةً آثار التعدد القديمة في الروايات المختلفة للأسطورة الواحدة[٢].

لقد كانت قراءة البطل للشعر الجاهلي قراءة تبحث عن تماثل تامّ بين الصورة الشعرية وأصلها الأسطوري، فإذا لم يظهر التماثل بين الأسطورة أو الدين والشعر، فما أكثر العلل وأقربها وإنْ كان معظمها يغلب عليه الظن، والظن مطيّة الخطأ بقدر ما هو علّه الاكتشاف، ولا يُستبعد أنّ البطل سيجد احتمالا أو تعليلا لا يختلف عن الاحتمالات السابقة إذا ما سئل: كيف تكون البقرة رمزًا للشمس وتستمرّ في الظهور بحثًا عن ولدها "سَبْعًا تُؤامًا* كَامِلا أيّامُهَا"[٣] كما في معلقة لبيد؟ أم أنّ البطل سيقتنع بأنّ بقرة لبيد لا علاقة لها بالشمس، فيقطعها عن أي مصدر أسطوري، وهو ما فعله في حديثه عن الفرقد: ابن البقرة، فهو يرى أنّ "ما حدث للفرقد، أمر مقصود لذاته، وليس عنصرًا مكمّلا لصورة البقرة الوحشية"[٤].

وحينما يتخلّص علي البطل من سطوة النظرة الأسطورية التي كثيرًا ما تجعله يُسرف على نفسه وعلى الشعر في تفسير نصوص الشعر الجاهلي، يُقدّم للقارئ تفسيرًا مقنعًا لقصة البقرة الوحشية مع ابنها لا مجال لعرضه هنا، ولكنه لا يعتم أنْ يقع تحت سطوة تلك النظرة، فيخلص بعد ذلك التفسير المقنع إلى القول: "ولعلنا لا نبالغ بعد ملاحظة هذه الصورة [صورة الفرقد] إذا قلنا إنّنا أمام أسطورة تتعلّق بالأقنوم الثالث، من الثالوث المعبود، وهو الابن عثتر، أو رضو، أو عزيزو، أي الزهرة، الذي عُبد باسم العزّى بعد تحويله إلى إلهة أنثى، دموية، كانوا يقدمون لها قرابين بشرية من الأطفال"[٥].

---

[1] يقول لبيد:

وتُضِيءُ في وَجْــهِ الظَّــلامِ مُنِيرَةً كَجُــمانــةِ البَــحْرِيِّ سُلَّ نِظــامُــها

انظر الديوان، ص ٣٠٩. الجمانة: خرزة تعمل من فضة.

[2] البطل، علي، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها، ص ١٣٤– ١٣٥.

* سبعًا تؤامًا: سبع ليالٍ مع أيامها.

[3] عجز بيت صدره: "عَلِهَتْ تُرَدِّدُ في نِهاءِ صُعائدٍ"، انظر الديوان، ص ٣١٠.

[4] البطل، علي، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها، ص ١٣٥.

[5] البطل، علي، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها، ص ١٣٦.

ويربط البطل بين هذا الإله عثتر وعادة العرب الجاهليين المتعلقة بوأد البنات من جهة وبين الفرقد من جهة أخرى؛ ليتكامل له هيكل أسطورة تحكي مصرع الإله الطفل على يد القوى الشريرة الغامضة. وإذا رأى شيئًا من المخالفة بين الأسطورة التي يحاول بناءها والأصل الديني القديم عاد إلى تعليله القديم، يقول معقــبًا على ما ذكره جواد علي من أنّ القرابين البشرية كانت من البنين والبنات[١]: "ولكنّنا نرى في العصر المتأخر قبيل الإسلام هذه القرابين قد اقتصرت على الإناث فقط فيما عُرف بوأد البنات ونتيجة لبعد العهد بالأسطورة القديمة جاء التصوّر أنّ هذه العادة كانت خشية الفقر أو العار، في حين أنّها طقس تعبّدي يمثل مصرع العزّى نفسها، كما يُشير إليه الشعر"[٢].

ولا يفوت القارئ المتصل بهذا الشعر ما في قول البطل من خلط، فهو تارة يرى أنّ الفرقد وهو الذكر رمز لإلهة أنثى "العزّى"، وهو تارة أخرى يرى في قتل هذا الحيوان الصغير طقسًا دينيًا قديمًا يتمثل في تقديم القرابين للإله عثتر أو الزهرة، وأنّ هذه القرابين كانت في بادئ الأمر من الإناث والذكور، ثم اقتصرت بعد ذلك على الإناث، كما هو في عادة العرب في وأد البنات، وهكذا صار الإله – في تفسير البطل– قربانًا وصار القربان إلهًا.

ولا يدري القارئ عن أيّ عرب جاهليين يتحدث البطل في الفقرة السابقة، فهو يزعم أنّ هؤلاء العرب كانوا يتصوّرون أنّ عادة وأد البنات إنّما يفعلها الناس خشية الفقر أو العار، في حين أنّها طقوس تعبدية، ولكن السؤال الذي يفرض نفسه هنا هو: كيف يُمارس الجاهلي هذا الفعل، وهو لا يعلم أنّه يتعبّد للإلهة العزّى؟. ولقد ذكر القرآن الكريم هذه العادة وأشار إلى أنّها كانت تُفعل خشية الفقر والعار، وهو يخاطب هؤلاء القوم مطّلعًا على ما في قلوبهم وعالمًا بحالهم، يقول عزّ مِنْ قائل: ﴿وَإِذَا بُشِّرَ أَحَدُهُم بِالأُنثَى ظَلَّ وَجْهُهُ مُسْوَدًّا وَهُوَ كَظِيمٌ ۞ يَتَوَارَى مِنَ القَوْمِ مِن سُوءِ مَا بُشِّرَ بِهِ أَيُمْسِكُهُ عَلَى هُونٍ أَمْ يَدُسُّهُ فِي التُّرَابِ أَلا سَاءَ مَا يَحْكُمُونَ﴾[٣]، ويقول: ﴿ وَإِذَا بُشِّرَ أَحَدُهُم بِمَا ضَرَبَ لِلرَّحْمَٰنِ مَثَلا ظَلَّ وَجْهُهُ مُسْوَدًّا وَهُوَ كَظِيمٌ﴾[٤]، ويقول أيضًا: ﴿وَلاَ تَقْتُلُواْ أَوْلاَدَكُمْ خَشْيَةَ إِمْلاَقٍ نَّحْنُ نَرْزُقُهُمْ وَإِيَّاكُمْ إِنَّ قَتْلَهُمْ كَانَ خِطْأً كَبِيرًا﴾[٥], وإذا كان الإنسان الجاهلي قد نسي الأصل الديني لهذه الشعيرة الاجتماعية، فلِمَ لا يكون الشاعر

---

[1] علي، جواد، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ٦: ١٧٠ – ١٧١، ٢٣٩.

[2] البطل، علي، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها، ص ١٣٧ الحاشية.

[3] النحل: ٥٨ – ٥٩.

[4] الزخرف: ١٧.

[5] الإسراء: ٣١.

الجاهلي قد نسيها أيضًا؟. أليس هو من الجاهليين؟. ثم أين الشعر الذي يذكر عادة وأد البنات بوصفها شعيرة دينية تمثل مصرع العزّى؟.

فإذا ما انتقل البطل إلى الحديث عن الحمار الوحشي، أحسّ القارئ أنّ الكلام على هذا الحيوان قد ضاقت مصادره وموارده، فهو يرى أنّ التاريخ قد تحيّف الحمار "فلم يكشف لنا عن صورته في الدين القديم – كما حدث بالنسبة [كذا] للثور الوحشي–، إلا أنّ الشعر يؤدّي إلينا من صوره ما يُشابه صورة الثور"[1]. وليس الأمر كما يدّعي البطل، فعلى الرغم من التشابه في مصير الثور والحمار؛ إذ كلاهما ينجو من الصيّاد، فإنّ هناك عددًا من الاختلافات بينهما ترد في القصتين، فإذا كان الثور يظهر دائمًا وحده دون أسرته، فإنّ الحمار غالبًا ما يظهر مع إناثه من الأتن، وإذا كان الثور يظهر في الليل، فإنّ الحمار يظهر في الغالب في رابعة النهار، وإذا تلازمت صورة الثور مع الشتاء العاصف والمطر الشديد، فإنّ صورة الحمار تتلازم مع نهاية الربيع وبداية الصيف وحرارته، وإذا كان الثور يواجه كلاب الصيد، فإنّ الحمار يتعرض إلى خطر السهام التي يرسلها الصياد نفسه.

ولأنّ التاريخ قد ظلم حمار الوحش وأتنه، فلم يذكر لهم شيئًا من عبادة أو تأليه أو تقديس، ولأنّ التشابه الذي يدّعيه البطل بين صورة الثور وصورة الحمار لم يصحّ لذي بصر نافذ في الشعر الجاهلي؛ ذلك أنّ المخالفة بين عناصر الصورتين أكثر من الموافقة بينهما، أخذ البطل يعرض للقارئ صورة هذا الحمار عرضًا سريعًا، واقفــًا على ما أثبته كلّ شاعر من هذه العناصر وما أغفله منها مرجعًا سبب هذا الإغفال أو النقص إلى عامل من اثنين: إمّا لضياع الأبيات التي تؤدّي تمام هذه الصورة، وإمّا لأنّ الشاعر قد ضرب صفحًا عن الصورة كلها بعد أنْ بدأ فيها، ناقلا الحديث إلى صورة أخرى يراها أكمل مثالا لسرعة الناقة وقوتها، كالثور الوحشي والظليم[2].

ومع ابتعاد عرض البطل السابق لقصة الحمار عن التفسير الأسطوري، فإنّه يثوب في آخر هذا العرض إلى فرضه الذي يصرّ على تأكيده أو ترديده دون أنْ يذكر أيّ دليل من تاريخ أو أصل معتقد، يقول: "ومع تحيّف التاريخ لمنزلة الحمار الوحشي من العقيدة القديمة، إلا أنّ ما بقي من صورته في الشعر تُكوّن [كذا] ملامح من أسطورة مفقودة تتصل بسبب ما بالشمس وبخاصة في فترة الانقلاب من الربيع إلى الصيف أي الفترة التي ينمو فيها النبت ثم يصوح، كما تتصل اتصالا كبيرًا بالترحّل والانتقال التي [كذا] تقوم بها الأحياء البدوية بين مناطق الرعي وموارد

---

[1] البطل، علي، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها، ص ١٣٨.

[2] المرجع السابق، ص ١٤٠ – ١٤١.

المياه. وإذا قارنا عناصر صورة الحمار الوحشي بعناصر الصورة السابقة للثور، فإنّ بعض ملامح الأسطورة المندثرة تتضح في الذهن إلى حدّ لا بأس به"[١].

ولا يدري المرء على أي محمل يحمل هذه المقايسة أو المقارنة بين عناصر صورة الحمار وعناصر صورة الثور، هل يحملها على محمل العلم والنظر والتدقيق؟. أم يحملها على محمل الخيال والتصوّر والوهم؟. فرحلة الثور الوحشي تختلف كلّ الاختلاف عن رحلة حمار الوحش، ففي حين تبدو رحلة الثور لا هدف لها، تهدف رحلة الحمار – دائمًا– إلى الوصول إلى موارد المياه، وفي حين تبدأ صورة الثور بمنظر الشتاء والمطر، تبدأ صورة الحمار بالربيع المنقضي والصيف البادئ، وهو زمن السيطرة الشمسية على الأرض؛ إذ يجفّ الماء ويبس العشب، كما أنّ الزمن الذي تستغرقه أحداث قصة الثور لا يتعدّى ليلة ونهارها، أمّا زمن قصة الحمار فيستغرق وقتــًا أطول بكثير، فهو يمتد من أواخر الربيع إلى بداية الصيف، بل يستمرّ حتى تشتد حرارة القيظ ويجفّ النبت. وكذلك مكان الأحداث يقتصر على ما تحت شجرة الأرطاة وما حولها في قصة الثور، بينما يتّسع وتتباعد أطرافه في صورة الحمار الوحشي.

وقد يعترض قارئ فيسأل – وهو محقّ في ذلك–: كيف يربط علي البطل الثور المنفرد بالقمر الذي عادة ما يظهر في السماء المزدانة بالنجوم في الوقت الذي يربط الحمار الذي يظهر – غالبًا– مع أتنه بالشمس التي لا تُرى في السماء إلا بمفردها؟. ويجيب البطل عن هذا السؤال إجابة متعجلة يُرجع فيها الأمر كلّه إلى منطق الأساطير، يقول: "ولكننا ندرك أنّ للأساطير منطقها الخاص الذي يتجاوز منطق الواقع ولا يتقيد به، كما نُدرك أنّ اكتمال الصورة لن يتضح إلا عندما يُدلي التاريخ بما عنده، وتبوح الأرض بأسرارها – إذا قُدّر لهذا أنْ يكون– عندما تهتم دول الجزيرة باكتشاف كنوزها التاريخية المطمورة"[٢].

إلا أنّ البطل لم يُقدّم للقارئ بحثــًا علميًا مقنعًا يكشف عن منطق الأساطير الخاص الذي يزعمه والذي يختلف – في رأيه– عن منطق الواقع، إنّما اقتصر الأمر عنده على ما تَعِد به المكتشفات الأثرية في مُقبل الأيام وما ستبوح به أرض شبه الجزيرة من كنوزها التاريخية المطمورة؛ لذا فدراسته ستبقى رهينة تلك المكتشفات، وإلى أن يتحقق ذلك فسيبقى لسان حال القارئ مع هذه الدراسة كالمثل القائل: "فكيف التماس الدَرّ والضرع يابس".

فإذا ما صار البطل إلى صورة الظليم ازداد اضطرابًا وتخليطًا ملحوظيْن لأنّ تحيّف الظليم لم يقع من قِبَل التاريخ حسبُ، وإنّما وقع من جهة الشعر أيضًا، يقول: "أما صورة الظليم فقد

---

[1] البطل، علي، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها، ص ١٤٤.

[2] المرجع السابق، ص ١٤٤– ١٤٥.

أغفلها التاريخ أيضًا، وكذلك الشعر الذي لم يهتم بتفصيلاتها، كما حدث لسابقتيها [يقصد صورة الثور وصورة الحمار]. ومع ذلك، فإنّها تُمثل بديلا لهما، وقرينًا ثالثــًا للناقة في التشبيه المعروف. كما أنّ بيضة النعام تُمثل صورة من صور الشمس وقرينًا للمرأة الأمّ ...، وإنْ كانت تفصيلات صورته في الشعر لا تُتيح طرح تصوّر ما – بشكل يحتمل الصواب– لما كانت عليه أسطورته القديمة، ولما يتعلّق به من معبودات"[1].

لقد ألحق البطل صورة الظليم بصورتي الثور الوحشي وحمار الوحش، وجعله مقدسًا لدى العرب الجاهليين لا لشيء إلا لكون الناقة قد شُبهت به كما شُبهت بالثور والحمار، وكأنّ القارئ قد سلّم له بقداسة الثور وألوهية الحمار، ليلحق الظليم بهما فيزيد بناءه النقدي وهنًا على وهن. أمّا تقديس الظليم أو تأليهه – مع أنّ تفصيلات صورته في الشعر لا تتيح طرح تصور ما يحتمل الصواب لما كانت عليه أسطورته– لا لشيء إلا لكون بيضة النعام قد قرنها الشعراء بالمرأة الأمّ، فهو التخليط عينه؛ ذلك أنّ البطل قد هدم ما بناه من صرح نقدي في تناوله صورة المرأة في الشعر القديم دون أنْ يشعر؛ إذ إنّه جعل الحديث عن المرأة في قسمين: قسم: تُشبّه فيه المرأة بالشمس الأمّ، وقسم آخر: ترتبط فيه المرأة بسبب من الواقع المعيش، فلا تكون المرأة في هذا القسم مقدسة بل هي امرأة واقعية، وإذا كان الأمر كما يذهب إليه البطل وكما صنّف فلِمَ لا تكون بيضة النعام كالمرأة تقترن بالقداسة مرة وبالواقع مرة أخرى؟. علمًا بأنّ حديث البطل لم يكن عن النعامة بل الظليم الذي هو ذكرُها، وهو لا يبيض وإنما تبيض الأنثى. ولو وافقنا البطل على أنّ الظليم مقدس لكون بيض أنثاه متعلقــًا أو مقترنًا بالمرأة المقترنة بدورها بالشمس، لو وافقنا على ذلك، لكان من باب أولى أنْ نُقرّ بأنّ الرجل مقدّس أيضًا كالظليم؛ لأنّه متعلق ومرتبط بهذه المرأة التي شُبهت بالشمس.

وبعدُ، فلا يحقّ لمتلقي هذا الشعر أو الناظر فيه أنْ يجعل الظليم مقدسًا، أو يرتبط بأسطورة لها قداسة لدى الجاهليين، لا لشيء إلا لكون الناقة قد شُبّهت به، ولكونها قد شُبّهت بالثور المقدس والحمار المقدس، فيربط بين هذه المشبهات جميعًا ويجعلها في رتبة واحدة من القداسة، وهذا خلط ما بعده خلط، فقد شُبّهت الناقة بأشياء وكائنات كثيرة جدًا: شُبّهت بالثور الوحشي، وحمار الوحش، والظليم، كما شُبّهت بصخرة الماء، والقوس، والقصر، ودكّان الفارسيَين، والجمل، والهلال، وشُبّهت – كذلك– بقرطاس الشآمي، وقنطرة الرومي، وقنو النخلة، وألواح

[1] البطل، علي، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها، ص ١٤٥.

التابوت أو النعش، وغيرها كثير[١]. فهل يمكن أنْ تكون كل هذه الأشياء والكائنات مقدسة لدى الجاهليين؟.

ولا أدلّ على تخليط البطل وتخبّطه من أنّه يقرن الثور والحمار والظليم بقِرانٍ واحد، فيمنحهم القداسة جميعًا، ثم يُعلل ذلك بأنّ الناقة قد شُبّهت بهم، كما أنّه يمنح المرأة المثال هذه القداسة لأنّها كانت الطرف الأوّل في علاقة مشابهة مع الشمس الإلهة الأمّ، ويحرم الناقة من تقديس الجاهليين لها مع أنّها – دائمًا– الطرف الأوّل في علاقة مشابهة مع الثور والحمار والظليم، وجميعها – في نظره– مقدسة، يقول في هذه الناقة التي جردها من القداسة التي منحها بعض الحيوانات: "إنّ صورة الحيوان المستأنس كالناقة والبعير والحصان تأتي في شكل أقرب إلى الوعي الواقعي بحكم معايشتها للإنسان ومشاركتها في حياته"[٢].

وليست الناقة كالحمار والظليم اللذين لم يعثر البطل لهما على ما يؤيّد تقديسهما في ديانات العرب القدماء ومعتقداتهم، وإنّما ألحقهما بصورة الثور الذي شُبّهت به الناقة أيضًا، فالإبل والخيل تختلف عن الحمار والظليم، فقد عُبدت هذه الحيوانات في الديانات العربية القديمة، فكانت طيء تعبد جملا أسود، وإياد تتبرّك بالناقة[٣]، ولا يمكن أن يكون استئناس هذه الحيوانات والقرب منها سببًا كافيًا في عدم تقديسها في الشعر، وعدّها من الحيوانات الواقعية المجردة من أي دلالة أسطورية، وقد عُرف عن العرب القدماء أنّهم كانوا يصنعون الأصنام بأيديهم، ثم يجعلونها رموزًا للكواكب المعبودة، فهم رمزوا للشمس باللات، ورمزوا للقمر بودّ، ورمزوا للزهرة أو عثتر بالعزّى[٤]، وما فعلوا ذلك إلا ليقرّبوا البعيد ويستأنسوا به، وكان أحدهم يصنع لهذه الرموز وغيرها أصنامًا يحتفظ بها في بيته، فيتقرب إليها ويتوسل بها[٥]، ثم إذا كان الجاهليون استأنسوا الناقة والبعير، فإنّهم اصطادوا الثور الوحشي وذبحوه ثم أكلوه كما أكلوا لحم الناقة، بل إنّهم وصفوا هذا الحيوان وصفــًا دقيقــًا في أشعارهم كما وصفوا الناقة، مما له دلالة قاطعة على أنّ لهذا الحيوان أثرًا بالغًا في حياتهم؛ إذ هو مصدر رئيسي من مصادر الغذاء لديهم، كما أنّهم يستعينون به في طلب المطر كما أشير آنفــًا.

---

[1] انظر صورة الناقة في معلقة طرفة بن العبد، الديوان، ص ٢٨–٤٠.

[2] البطل، علي، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها، ص ١٥٠.

[3] انظر علي، جواد، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ٦: ٦٠ – ٦١. ويرى أنور عليان أبو سويلم أنّ للإبل قداسة لا تعادلها في العصر الجاهلي إلا قداسة الأصنام والأزلام التي كانت تُعبد آنذاك. انظر أبو سويلم، أنور عليان، الإبل في الشعر الجاهلي، ١: ٢٦٨.

[4] انظر عبد الرحمن، إبراهيم. التفسير الأسطوري للشعر الجاهلي، ص ١٢٩.

[5] انظر ما ذكره جواد علي بتفصيل وافٍ عن عبادة العرب للأصنام في كتابه المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ٦: ٦٧ – ٧٢.

بقي خطآن وقع فيهما علي البطل في أثناء قراءته الشعر الجاهلي وتفسيره، ويُعزيان إلى النظرة الأسطورية الضيقة التي هيمنت على قراءة البطل ووجّهتها إلى المعتقدات والأساطير الجاهلية دون التدقيق في معاني الشعر ودلالاته. الخطأ الأوّل: حين يورد قول أبي دُؤاد الأياديّ في وصف الظعائن:

وَتَــراهُنَّ فــي الــهوادج كــالغِزْ لان مــا إنْ يَنَــالُــهُنَّ السَّهــامُ
نَخَلاتٌ من نَــخْلِ بَيْسَــانَ أيْنَعْــ نَ جــمِيــعًا وَنَــبْتُهُــنَّ ثُــؤَامُ[1]

ثم يُعلّق على البيتين قائلا: "فيُعيد ربط المرأة بالغزال، والغزال محمي بمقتضى العقيدة الدينية لما له من قداسة، أو لما له من قوًى سحرية – على سواه– "ما أنْ ينالهن السهام"!! ثم يربطها بصورة النخل المخصبة"[2].

وواضح من هذا التعليق على البيتين السابقين أنّ البطل قد فهم كلمة "السّهام" فهمًا منحرفــًا عن الصواب؛ إذ توهم أنّ الكلمة – هاهنا– هي "السِّهام" بكسر السين التي تستخدم في الصيد والحرب، في حين أنّها "السَّهام" بفتح السين، وهي تعني الضمر وتغير اللون وذبول الشفتين[3]، وبهذا يتّضح المعنى في البيتين السابقين، فهؤلاء النسوة في الهوادج لم تضمر أجسادهن ويتغير لونهن ولم تذبل شفاههن.

وأما الخطأ الثاني الذي وقع فيه البطل بسبب هذه النظرة الأسطورية التي كثيرًا ما تضيّق على قارئ هذا الشعر وتصرف النص عن حقيقة معناه: فهو عندما وقف على أبيات من رائية امرئ القيس، وهي قوله:

بــعَينَيَّ ظــعْنُ الحيِّ لــمَّا تَحَمّلوا لَدَى جانِبِ الأقْلاجِ مِنْ جَنْبِ تَيْمَرا
فَــشَبَّهْتُهُمْ فــي الآلِ لمَّــا تكمّشوا حــدائــقَ دَوْمٍ أو سفينــًا مُــقَيَّرا
أو المُكْرَعاتِ مِنْ نَخيلِ ابنِ يامنٍ دُوَيْــنَ الصَّفا اللائِي يَلِينَ المُشَقَّرا
سَوامِــقَ جَبــَّارٍ أثِيــثٍ فُــرُوعهُ وعَــالَيْنَ قِــنْوَانًا مِنَ البُسْرِ أحْمرا
حَمَتــْهُ بَنــُو الرَّبْداءِ مِنْ آلِ يامِنٍ بــأسْيــافِهِمْ حتَّى أُقِــرَّ وأُوقِــرَا
وأرْضَى بني الرَّبْداءِ واعْتَمَّ زَهْوُهُ وأكمامُــهُ حــتَّى إذا مَــا تَهَصَّرَا
أطــافتْ به جَيلانُ عــند قِــطاعِهِ تــرَدَّدُ فيه العَــيْنُ حــتَّى تَــحَيَّرَا
كأنَّ دُمَــى سَقْفٍ على ظَهْرِ مَرْمَرٍ كَسَا مُزْبــِدَ السَّاجُومِ وَشْيًا مُصَوَّرا

---

[1] الأصمعي، عبد الملك بن قُريب (ت ٢١٦ هـ). الأصمعيات، تح: أحمد شاكر، وعبد السلام هارون، (١٩٧٩). ط٥، القاهرة: دار المعارف، ص ١٨٦. السَّهام: الضمر وتغير اللون وذبول الشفتين. بيسان: موضع بالأردن. تؤام: جمع توأم.

[2] انظر البطل، علي، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها، ص ٦٨.

[3] انظر اللسان مادة سهم.

غَرائِــرُ في كِنٍّ وَصَــوْنٍ وَنِعْمَةٍ يُحَلّــيْنَ ياقوتــًا وَشَــذْرًا مُــفَقَّرا[1]

فمهّد لذكر الأبيات السابقة بقوله: "وعند ذكر الرحيل تُصوّر المرأة في صورة أخرى لها هي الأخرى ارتباط بالشمس، ويتحدد فيها عنصر من عناصر القداسة الدينية، التي تقوم على الشكل الخارجي لجسد المرأة. هو عنصر القامة الطويلة، والصورة هنا النخلة دائمًا"[2].

ولم يكن امرؤ القيس يُشبّه المرأة بالنخلة – كما توّهم البطل–، بل كان يُصوّر الهوادج فوق الإبل التي تكنُّ النساء، وقد علتها الكلل والقطوع والأنماط المختلفة الألوان، ويتّضح ذلك من الضميرين: الهاء، والواو، في قوله:

فَــشَبَّهْتُهُمْ فــي الآلِ لمَّــا تَكمَّشُوا حــدائــقَ دُوْمٍ أو سَفِينــًا مُــقَيَّرا[3]

اللذين يعودان على الإبل وما تحمل من هوادج، ولا يعودان على النساء اللاتي بداخلها، وإذًا فليس من سبيل إلى الحديث عن القداسة في النصين السابقين، حين نفهم الأبيات على النحو الذي كانت تتصوّر العرب فيه معانيها، ولكنّ النظرة الأسطورية قد وجّهت نظر علي البطل إلى ما لا يحتمله النص من معانٍ ودلالات.

الصوت القديم الجديد:

كتب أحمد كمال زكي دراسته "التفسير الأسطوري للشعر القديم"، وهو يمتدّ بالاتجاه الأسطوري في تفسير الأدب إلى غاية محددة واضحة تولي ذات الشاعر أهمية خاصة؛ ممّا دفعه إلى أنْ يرفض دعاوى أصحاب النظرة البنائية أمثال ليفي شتراوس، وفلاديمير بروب، ورولان بارت، وغيرهم من أقطاب هذه النظرية. يقول أحمد كمال: "وأنا – شخصيًّا– ممن يتوجّسون شرًّا من جرّاء الاستقصاء الجزئي لأيّ نص أدبي يقع في أيدي البنائيّين، فقد يعطّل هذا دوره المعرفي، كما يُلغي قيمته التاريخية إلغاءه لقيمته المضمونية وأكثر من هذا ربما طولبنا ونحن نقرؤه بأنْ نكون أصحابه المبدعين أوّلا وآخرًا؛ فتغيب – إلى الأبد– ذات صاحبه بكلّ حدسها وتفكيرها"[4].

---

[1] الديوان، ص ٥٦ – ٥٩. الأفلاج: الأنهار الواسعة. تيمر: موضع. الآل: السراب عند ارتفاع الضحى. دوم: شجر المُقل. المكرعات: النخيل المغروسات في الماء. آل يامن: قوم من هَجَر لهم نخيل وسفن. الصفا والمشقر: قصران بناحية اليمامة.الجبار: الذي فات اليد لطوله. الأثيث: الغزير. حمته: منعته. اعتمّ: كمل وتمّ. الزهو: الأحمر والأصفر من البسر. الأكمام: أقماع البسر.تهصر: تثنى وتدلى. الدمى: الصور. الساجوم: وادٍ. الغرائر: الغوافل عن الدهر. الشذر: قطع الذهب. المفقر: المصنوع على هيئة فقار الجرادة.

[2] انظر البطل، علي، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها، ص ٦٥ – ٦٦.

[3] الديوان، ص ٥٧.

[4] زكي، أحمد كمال، (١٩٨١). التفسير الأسطوري للشعر القديم، مجلة فصول، مج ١، ع ٣، ص ١١٥.

ويؤكد زكي دور الذات المبدعة في عملية الإبداع الفني في معرض تفسيره بيتين من بائية علقمة الفحل[١]، قالهما في مدح الحارث بن جبلة الغساني، واصفـًا ما آل إليه مصير أعدائه، يقول: "وفي ظنّي أنّ اتكاء الشاعر الجاهلي – علقمة كان أو غيره– على موتيفات بعينها تزاحمت في رأسه بدلالة خاصة لا يعني أنّه مقلّد أو عالة على من سبقه في هذا المضمار، بقدر ما يعني أنّه يُعيد إنتاج واقعه في حالة خاصة. أي يُعيد خلق أسطورة في ثوبها الأدبي النمطي تكون طرفـًا يوضع الواقعُ مقابله طرفـًا آخر، ويحلّ هو بين الطرفين مستقطبًا ما يجمع بينهما في رؤية دالّة"[٢].

ويرفض زكي شرح اللغويين لهذين البيتين، فيرى أنّ "ما يُريده الشاعر هو ما لم يقدّمه لنا بصورته الرمزية. ونحن لو رددناه إلى أصله – وذلك بوضعه في الإطار الذي وُضع فيه الشعر لأوّل مرة– فلن نحتاج إلى التأويل اللغوي بقدر ما نحتاج إلى ما هو تاريخي راسب في أعماق علقمة"[٣].

ووفق هذا الفهم لطبيعة العمل الأدبي يحدد زكي المادّة التي ينشدها للتفسير الأسطوري، فهي ليست الأسطورة بمعناها العقيدي سوى ما يُعنى فيها بطقوس معينة، ولا الأسطورة بالمعنى الملحمي إذا كانت في حال نظم جديدة، وإنّما يريد الأسطورة التي توزّعت في أعمال أدبية، "واستُخدمت بطريقة تبدو للنظر العادي كما لو كانت ضربًا من المجاز أو التصوير الأدبي الشائع. وبقدر من التأمل ينجلي النموذج الأسطوري حتى لو [كذا] كان باهتـًا أو بعيدًا عن الآلهة والمردة والقدّيسين والكهنة"[٤].

ومع إشارة زكي في دراسته إلى نماذج كارل يونغ العليا، ومع اقترابه من معالجة إبراهيم عبد الرحمن التي تناولها الباحث في هذا الفصل، فإنّه يختلف عن كل ما سبق من دراسات وظّفت المنهج الأسطوري لتفسير الشعر الجاهلي، فهو يقترب من مفهوم التناص الذي اقترحته

---

[1] يقول علقمة:

رَغَـا فـوْقَهُمْ سَقْبُ السَّماءِ فدَاحِضٌ بِـشِكَّـتِهِ لَـمْ يُسْتَـلَبْ وسَلِيـبُ

كـأنَّهُمُ صَـابَتْ عليـهِمْ سَحَابَـةٌ صَوَاعِقُـها لِطَـيْرِهِـنَّ دَبِـيبُ

انظر الديوان، ص 46. الرغاء: صوت البعير، السقب: ولد الناقة، الداحض: الذي يفحص الأرض برجله، بشكته: أي وعليه سلاحه، صابت: مطرت، دبيب: دبت تطلب النجاء.

[2] زكي، أحمد كمال، التفسير الأسطوري للشعر القديم، ص ١١٨.

[3] المرجع السابق، ص ١١٨.

[4] المرجع السابق، ص ١١٧ – ١١٨.

جوليا كريستيفا[١] لدراسة الأدب، ويبدو ذلك بجلاء في حديثه عن قول الجاحظ المشهور في المعركة التي تدور في الشعر الجاهلي بين الثور الوحشي والكلاب[٢]، والتي أشير إليها في غير موضع من هذا البحث، يقول زكي: "وهنا يجب أنْ نذكر أنّ ما سجّله الجاحظ ... إنّما هو بنحو أو بآخر تسجيل لسيميوطيقية لها خلفية منذ كان الشعر الشقّ الكلامي في الأسطورة ولا يخلص من أسباب الدين إلا في حدود. وفي استطاعتنا في الوقت نفسه أنْ نجد في قتل الكلاب داخل قصائد الهجاء – وهذه كان لها طقوس صارمة– علامة أخرى تُثري فهمنا. ومن هنا يصبح قول الجاحظ بقتله رمزًا يرشّح لما سيؤول إليه مصير الخصوم، وما أكثر ما شُبّه هؤلاء الخصوم بالكلاب"[٣]، ثمّ يقول: "وأمّا ربط الكلب بالمهجوّين – مع أنّه كان في مرحلة حضارية متقدمة من الضروب المقدسة للحيوان Totem– فراجع إلى لعنة أنزلها المصريون القدماء عليه بعد أنْ نهش جثة "أبيس" العجل الطوطم. ولمّا تسامع عرب الجزيرة القدماء بهذه اللعنة تحوّلت نظرتهم إلى الكلب على النحو الذي بيّنه الجاحظ. وتأكّد لهم أنّ الكلاب النجوم لا تستطيع أنْ تنال من الثور النجم، مع أنّها تسير في ركاب الصيّاد النجم المُسمّى بالجبّار"[٤].

ويتفق الباحث مع زكي في أنّ قول الجاحظ علامة "سيميوطيقية" مع عدم الدقة التي يتصف بها قول الجاحظ،؛ إذ ليست الكلاب هي التي تقتل بقر الوحش في قصائد الرثاء، بل هي التي تُعرقل هروب الثور، فيتمكن منه الصيّاد الذي يرميه بسهم فيصيب منه المقتل، بل لا توجد قصيدة واحدة في الموعظة تقتل فيها الكلاب الثيران، إلا إذا أراد الجاحظ بهذه الموعظة الرثاء. ومع الغموض الذي يكتنف حديث زكي عن قول الجاحظ السابق إلا أنّ القارئ قد يستشفّ من هذا الحديث أنّ زكيًّا يقول بتفتت العلامة – الأصل، وتحولها إلى علامات جزئية في قصائد الهجاء تخدم الشاعر في رؤيته إلى الواقع، وهو بذلك يكون قد أفاد من الموروث باستعارته بعض رموزه وصياغتها صياغة فنية دالّة، وهذا ما فعله الشعراء حين استعاروا أسطورة الكلب

---

[1] اشتهر مصطلح التناص على يد جوليا كرستيفا. ويشير إلى الطرق المتعددة التي يتداخل فيها نص ما على نحو لا ينفصل بنصوص أخرى؛ ويكون ذلك التداخل جليًا أو خفيًا أو اقتباسًا أو إحالة. ويتحقق التناص أيضًا بهضم نص ما للخصائص الشكلية والجوهرية لنص أو نصوص سابقة، وكذلك بمشاركته في المخزون اللغوي الجمعي والأعراف والتقاليد الأدبية الموجودة مسبقـًا والمعدة للاستعمال. وترى كريستيفا أن كل نص في الحقيقة نص متداخل؛ وهو موقع لتقاطع عدد غير محدود من النصوص، بما فيها النصوص التي ستُكتب مستقبلا. انظر: M.H.Abram, (1993). A Glossary Of Literary Terms. 6th Edition, Fort Worth, San Diego: Harcourt Brace College, P. 285

[2] يقول الجاحظ: "ومن عادة الشعراء إذا كان الشعر مرثية أو موعظة، أنْ تكون الكلاب التي تقتل بقر الوحش. وإذا كان الشعر مديحًا، وقال: كأنّ ناقتي بقرة من صفتها كذا، أنْ تكون الكلاب هي المقتولة"، الحيوان، ٢: ٢٠.

[3] زكي، أحمد كمال، التفسير الأسطوري للشعر القديم، ص ١١٩.

[4] المرجع السابق، ص ١١٩ – ١٢٠.

من قصة الثور التي تكلم عليها الجاحظ؛ لتصبح في قصائد الهجاء رمزًا فنيًا ذا دلالة مغايرة لما كانت عليه في قصائد المدح أو الرثاء.

ومع ما في دراسة أحمد كمال زكي من جدّة، وعلى ما فيها من رؤية نقدية ثاقبة تكشف عن خبرة وتبصّر بطبيعة العمل الأدبي، فإنّ مؤلفها لم يكن في مأمن من الوقوع فيما وقع فيه الآخرون من نقاد هذا الاتجاه، ولاسيّما نصرت عبد الرحمن، الذي كان بحق أوّل مَن مهد السبيل وعبّد الطريق لتكون سالكة لمن يأتي بعده من النقاد العرب الذين اتخذوا من المنهج الأسطوري أداة لتفسير الشعر الجاهلي ودراسته. ويظهر تأثّر زكي بنصرت في تفسيره رحلة الظعائن، فهو يسأل كما سأل نصرت قبله عن سبب تزيّن النساء الظاعنات ولباسهنّ الثياب الفاخرة، وتضمخهنّ بالمسك والعطور والطيب، وتحليهنّ بأفضل ما تتحلى به المرأة من حلي، مع حزن الشاعر على فراق محبوبته الظاعنة مع هؤلاء النسوة ومع قفر الديار، ويسأل زكي كذلك عن سبب خروج موكب الرحلة من الشرق إلى الغرب دائمًا، حيث الماء الكثير كما قال زهير[١] وغيره وحيث يكون الورود مساءً، وهو – أيضًا– يتعجب من هذه المحبوبة الجميلة كيف تسافر فرحة مبتهجة والشاعر في حزن وأسى ولوعة من هذا الرحيل أو السفر، وهو – مثل نصرت– يصل إلى نتيجة مفادها أنّ هذه الرحلة هي رحلة الشمس نفسها يوميًا منذ أنْ تبرز من خدرها إلى أنْ تغيب وراء الأفق في البحر العظيم[٢].

ولا ندري على أيّ وجه يُقبل حديث زكي عن الظعائن، وهو الذي ما انفكّ يتحدث في الصفحات السابقة من دراسته[٣] عن الواقع والحدس والقيمة التاريخية والرؤية الفنية الدالّة وغيرها من المعاني التي حدّ بها منهجه النقدي، ثم لا ندري كيف وقع في ظنه أنّ رحلة الظعائن لا تستغرق سوى سحابة نهار، وأنّ المساء هو وقت ورودها على الماء. وليس في ظعائن زهير التي أشار إليها زكي ولا في ظعائنه التي في قصائده الأخرى أو ظعائن غيره ما يُؤيّد ما يذهب إليه، بل إنّ في حديث الشعراء عن الظعائن ما يؤكّد خلاف ذلك، فما أكثر ما تحدث الشعراء عن ظعائنهم المتحمّلة قبل الصباح حينًا وليلا حينًا آخر، قال امرؤ القيس:

وحَدِّثْ بـــأنْ زَالتْ بِلَيلٍ حُمُولُـــهُمْ كَنَخلٍ مـــن الأعراضِ غيـــرِ مُنَبَّقِ[٤]

---

[1] فلمّا وردنَ المـــاءَ زُرقـــًا جِـــمامُـــهُ وَضَعْـــنَ عِصِيَّ الحـــاضِرِ المُتَـــخيِّمِ

انظر الديوان، ص ١٠٩. زرقـــًا: شديد الصفاء.، الجمّ: الماء المجتمع، الحاضر: النازل على الماء، المتخيم: المقيم.

[2] زكي، أحمد كمال، التفسير الأسطوري للشعر القديم، ص ١٢٣. وانظر عبد الرحمن، نصرت، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، ص ١٣٥.

[3] انظر ص ١١٥، ١١٦ من دراسته المذكورة.

[4] الديوان ص ١٦٨. الأعراض: أودية، غير منبق: غير مستوٍ أي متفرق.

وقال عبيد بن الأبرص:

لِمَــنْ جِمَالٌ قُبَيْلَ الصُّبْحِ مَزْمُومَهْ مُيَمَّمَــاتٌ بــِلادًا غَيْــرَ مَعْلُومَــهْ[1]

وقال عنترة بن شداد:

إنْ كُنــتِ أزمَعتِ الفِــراقَ فإنَّــما زُمَّــتْ رِكَــابُــكُمُ بــِلِيلٍ مُــظلِمِ[2]

وقال طفيل الغنوي:

أشــاقَــتْكَ أظْعَانٌ بــِجَفْنِ يَبَنْبَــمِ نَعَمْ بُــكُرًا مِثــْلَ الفَسِيــلِ المُكَمَّمِ[3]

ولا يخفى على القارئ ما في صورة الفسيل المكمم من إشارة إلى صغر الظعائن في عين الشاعر وعدم تبيّن ألوانها بسبب الظلام الذي يلفها وبعدها عن الشاعر، ولذلك جعلها الشاعر فسيلا* مكممًا.

ولا ندري – كذلك– كيف وقع في ظن زكي أنّ "الموكب كلّه يتجه عادة من الشرق إلى الغرب، ... حتّى يحطَّ عند عيون الماء أو جمامه"[4]، وهذا عبيد بن الأبرص وقد أشير إليه آنفــًا يقول:

لِمَــنْ جِمَالٌ قُبَيْلَ الصُّبْحِ مَزْمُومَهْ مُيَمَّمَــاتٌ بــِلادًا غَيْــرَ مَعْلُومَــهْ[5]

فلم يحدد الوجهة التي تتجه إليها الظعائن، ولم يذكر مورد الماء الذي ذكره أحمد كمال زكي، وهذا طرفة أيضًا يقول:

كــأنَّ حُــدُوجَ المــالِكِيَــةِ غُدْوَةً خَــلايــا سَفِينٍ بالنَّواصِفِ مِنْ دَدِ

عَدَوْلِيَّــةٍ أو مِنْ سَفَينِ ابنِ يامِنٍ يَجُورُ بــِها المَلاحُ طَــورًا ويَهْتَدِي[6]

ويقول امرؤ القيس:

بِعَيْنَيَّ ظُــعْنُ الحَيِّ لــمّا تَحمّلوا لدى جانبِ الأفلاجِ من جَنْبِ تَيْمُرا

فشَبَّــهْتُهُمْ في الآلِ لمَّا تَكَمَّــشُوا حَدائــقَ دَوْمٍ أو سَفــينــًا مُقَيَّرا

أو المُكْرَعاتِ مِنْ نَخيلِ ابنِ يَامِنٍ دُوَيْنَ الصَّفا اللائِي يَلِينَ المُشقــَّرا

سَوامِــقَ جَبَّــارٍ أثِيثٍ فُــرُوعُــهُ وعالــَيْنَ قِنْوانــًا مِن البُسْرِ أحْمَرا

---

[1] الديوان ص ٤٩.

[2] الديوان ص ١٤٤.

[3] الديوان، ص ٧٢.

* الفسيل: صغار النخل.

[4] زكي، أحمد كمال، التفسير الأسطوري للشعر القديم، ص ١٢٣.

[5] الديوان، ص ٤٩.

[6] الديوان ص ٢٤.

حَمَتْــهُ بَنُــو الرَّبْداءِ من آل يامِنٍ بأسْيــافِهِــمْ حتَّــى أقِــرَّ وأوقِــرَا
وأرْضى بني الرَّبْداءِ واعْتَمَّ زَهْوُهُ وأكمامُــه حتَّــى إذا مــا تَهَصَّرَا
أطــافَتْ بــه جَيْــلانُ عند قِطاعِه تَــرَدَّدُ فيــه العَيْــنُ حتَّــى تَحَيَّرَا[1]

ويقول المثقب العبدي الذي قيل في وصف ظعائنه في قصيدته النونية المعروفة إنّها "أطول وأمتع ما قيل في الظعن"[2]:

لِمَــنْ ظُــعْنٌ تَــطَّلَعَ مِنْ ضُبَيْبٍ فما خَرَجَتْ من الــوادِي لِحِينِ
تَــبَصَّرْ هــل تــرى ظُعُنًا عِجَالا بِجَنْبِ الصّحصحانِ إلى الوجينِ
مَرَرْنَ على شَرَافِ فَــذاتِ هِجْلٍ ونَكَّــبْــنَ الــذَّرَانِحَ باليَــمِينِ
وهُــنَّ كَــذاكَ حِينَ قَــطَعْنَ فَلْجًا كــأنَّ حُــدُوجَهُنَّ عــلى سَفِينِ
يُــشَبَّهْنَ السَّفِيــنَ وهُــنَّ بُــخْتٌ عُرَاضَــاتُ الأبــاهرِ والشُّؤُونِ
وهُــنَّ على الرَّجــائزِ وَاكِنَــاتٌ قَــوَاتِــلُ كُــلِّ أشجَــعَ مُسْتَكِينِ
كَــغِزْلانٍ خَذَلْنَ بــذَاتِ ضَــالٍ تَنــوشُ الدَّانِيــاتِ من الغُصُونِ
ظَهَــرْنَ بــكِلَّةٍ وَسَــدَلْنَ أخْــرَى وَثَقَّــبْنَ الــوَصَــاوِصَ لِلْعُيــونِ
وهُــنَّ على الظَّــلامِ مُــطَلَّبــاتٌ طَــوَيــلاتُ الــدَّوائِبِ والقُرُونِ
أريْــنَ مَحَــاسِنًا وكَنَــنَّ أخْــرَى مِــنَ الدِّيباجِ وَالبَــشَرِ المَصُونِ
ومِــنْ ذَهَــبٍ يَــلُوحُ على تَرِيبٍ كَلَوْنِ العــاجِ لَيْسَ بِذِي غُضُونِ
إذَا مــا فُتْــنَــهُ يَــوْمًا بــرَهْــنٍ يَــعِزُّ عَلَيــهِ لَــمْ يَــرْجَعْ بــحِينِ
بــتَلْهِيــةٍ أرِيــشُ بــها سِهَــامِي تَبُــذُّ المُرْشِقــاتِ مــنَ القَــطِينِ
عَــلَوْنَ رُبــاوَةً وهبــطن غَيْبًــا فــلَمْ يَــرْجِــعْنَ قــائِــلَةً لِحِيــنِ[3]

ولا جدوى من الاسترسال في إحصاء الأبيات التي لم يحدد فيها شعراؤها وجهة الظعائن ورصدها، فهي كثيرة ومستفيضة في الشعر الجاهلي، وقد كفانا ذلك العناء نصرت عبد الرحمن حين تكلم على الغرض من رحلة الظعائن هذه، فذكر أنّ بعضها طلبًا للماء، والبعض الآخر

---

[1] الديوان ص ٥٧ – ٥٨.

[2] الضبي، المفضل بن محمد بن يعلى، المفضليّات، ١: ٢٨٧.

[3] الديوان ص ١٤٢–١٦٣. الصحصحان: كل ما استوى من الأرض. الوجين: ما غلظ من الأرض وصلُب. شرافِ: اسم موضع. الهجل: المطمئن من الأرض. نكّب: عدل وتنحى. الذرانح: موضع بين كاظمة والبحرين. فلج: اسم بلد. البخت: جمال طوال الأعناق، الأباهر: عروق في الظهر، الشؤون: جمع شأن وهي شعب قبائل الرأس التي تجري منها الدموع إلى العينين، الرجائز: مراكب النساء، واكنات: مطمئنات، خذلن: نافرن عن القطيع، الضال: السدر البري، تنوش: تتناول، الكلة: الستر الرقيق، الوصاوص: البراقع الصغار، تريب: عظام الصدر موضع القلادة، الغضون: تثني الجلد، أريش: ركّب عليها الريش، تبذّ: تسبق وتغلب، المرشقات:الحديدات النظر،القطين: الخَدم، الغيب: ما اطمأن من الأرض.

للربيع والكلأ، وبعضها للحج وغير ذلك من الغايات والأهداف[١]، وهو لم يُحدد وجهة واحدة حسب للظعائن كما فعل أحمد كمال زكي. ولقد غضّ زكي طرْفه عن الكثرة الكاثرة من صور الظعائن التي وردت في الشعر الجاهلي لا لشيء إلا ليُثبت للقارئ أنّ هذه الرحلة ما هي إلا رحلة الشمس اليومية؛ إذ تخرج من خدرها من جهة الشرق لتحطّ برحالها في الغرب، حيث يكون ورود الماء مساء.

فإذا ما انتقلنا إلى صورة المرأة وجدنا الفرق بين زكي وغيره من نقاد الاتجاه الأسطوري الذين أشير إليهم من قبل ينتفي، فهو يقفو آثارهم حذو النعل للنعل لا يخرم من آرائهم فكرة، يقول مرددًا ما ذهب إليه من سبقه: "ويبدو لنا أنّ ما يُريده الشاعر – في هذا الإطار الديني، وهو ديني حقيقة– ليس إلا تقديم صلوات في محراب الإلهة أو اللات، فمنها الحياة ومنها البهاء، ومنها كل نعيم الوجود"[٢].

ولا يصحّ هذا الحكم الذي أطلقه زكي على شعر الغزل الجاهلي، إلا على نمط واحد منه أطلق عليه إبراهيم عبد الرحمن الغزل بالمرأة المثال[٣]، فهو لا يصدق على الغزل الذي قيل في الجواري والقيان كغزل الأعشى، وهو لا يصدق كذلك على الغزل الذي يقال في النساء المشهورات أو الواقعيات، كغزل عنترة بن شداد بابنة عمّه عبلة بنت مالك، وهو لا يصدق ولا ينبغي له أنْ يصدق على الشعر الذي قيل في هجاء بعض الشعراء لأزواجهم، وعلى النساء اللاتي استُخدمن قناعًا فنيًا يُخفي الشاعر تحته رسائل تهديد، من ذلك القناع الذي اتخذه المثقب العبدي من محبوبته فاطمة ليُوصل عن طريقه رسالة إلى الملك عمرو بن هند، يقول:

أفـاطِـمُ قَبْـلَ بَـيْنَكِ مَنِّـعِيني ... ومَنْـعُـكِ مـا سَألتُ كأنْ تَبينِي
فَـلا تَـعِدِي مَـوَاعِدَ كاذِبـاتٍ ... تَمُـرُّ بـِها رِياحُ الصَّيْفِ دُونِي
فـإنِّي لـو تخـالِفُنِـي شِمـالِي ... خِلافَـكِ ما وَصَلْتُ بـِها يَمِينِي
إذًا لَـقَطَعْتُـها ولَـقَلـتُ بـِينِي ... كَـذلِكَ أجْـتوِي مَـنْ يَجْتَوِينِي[٤]

ثم يصل هذا القول بمخاطبة الملك عمرو بن هند، فيقول:

إلـى عَـمْرٍو ومِنْ عَـمْرٍو أتَتْنِي ... أخِـي النَّـجَدَاتِ والحِلْمِ الرَّصِينِ
فـإمَّـا أنْ تَـكونَ أخِـي بـحَقٍّ ... فـأعْرِفَ مِنـْكَ غَثِّـي أو سَمِينِي
وإلا فـاطَّـرِحْنِـي واتَّـخِذنِـي ... عَـدُوًّا أتَّـقِـيـكَ وتَـتَّـقِينِي[١]

---

[1] انظر عبد الرحمن، نصرت، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، ص ١٣٣ – ١٣٤.

[2] زكي، أحمد كمال، التفسير الأسطوري للشعر القديم، ص ١٢٤.

[3] عبد الرحمن، إبراهيم، التفسير الأسطوري للشعر الجاهلي، ص ١٣٥.

[4] الديوان، ص ١٣٦–١٤١.

بل إنّ الحكم على شعر الغزل بأنّه شعر ديني لا يصح في المرأة التي تعاتب الصعلوك على كثرة سفره طلبًا للرزق كتلك التي خاطبها عروة بن الورد العبسي، بقوله:

دعــيني للغنـــى أسعـــى فـــإنِّـــي رأيـــتُ النّـــاسَ شـــرُّهُمُ الفقيـــرُ[٢]

وبعد، فماذا بقي من نماذج المرأة التي تغنّى بذكرها الشعراء؟. لم يبقَ إلا صورة واحدة لا غير هي صورة المرأة المثال، وهي صورة لا يمكن تعميمها على شعر الغزل برمّته، ناهيك عن الشعر الآخر الذي ذكرت فيه المرأة ولم يُقصد بذكرها الغزل، إنّ نظرة ضيقة مثل هذه تجعل الشعراء جميعًا رهبانًا متبتّلين ينظرون إلى قبة السماء دائمًا، لا يلتفتون إلى ما تجود به ضمائرهم من مشاعر جيّاشة، أو تزخر به نفوسهم من أحاسيس فيّاضة، كما تجعل الشعر تراتيل وصلوات في هيكل الإلهة الشمس أو غيرها من الآلهة، بل إنّ النقد يبدو – في ظل هذا التفسير– عقيمًا أجرد لا يستطيع أنْ يُنمّي هذا الشعر؛ لأنّه يقدم قراءة نهائية قراءة واحدة لا غير، وبهذا التصوّر يكفّ النقد عن أنْ يكون حوارًا متجددًا بين الذات القارئة والذات المقروءة، أو بين الناقد والشاعر، ويغدو توضيحًا أو شرحًا لهذا المقروء وحده.

****

وأعدّ عبد القادر الرباعي دراسة بعنوان "مدخل إلى دراسة المعنى بالصورة في الشعر الجاهلي" ونصّ على أنّها "بحث في التفسير الأسطوري"[٣]، وحاول فيها أنْ يحكم بناءها، مقدمًا لها قدرًا كافيًا من المادة النظرية[٤]، ثم أردفها بما اجتمع له من نصوص تتصل بالديانة الوثنية، ممّا هيّأ له النظر في عدد يسير من نصوص الشعر الجاهلي، وعدّها نماذج دالّة على هذا الشعر برمّته.

ويرفض الرباعي الاتجاه الأسطوري الصارم في دراسة الشعر الجاهلي الذي سلكه بعض النقاد العرب من أمثال نصرت عبد الرحمن وغيره؛ لأنّه يرى في هذا الاتجاه تقزيمًا للدلالة الشعرية من جهة، وتحويلا للفن إلى معرفة من جهة أخرى[٥]؛ إذ يغدو الشعر – وفق هذا التوجّه– وثيقة تاريخية لا تملك أية قيمة جمالية.

---

[1] الديوان، ص ٢٠٨-٢١٢.

[2] الديوان، ص ٧٩.

[3] الرباعي، عبد القادر، (١٩٨٢)، مدخل إلى دراسة المعنى بالصورة في الشعر الجاهلي بحث في التفسير الأسطوري، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، مج ٢، ع ٦، ص ٨٠.

[4] المرجع السابق، ص ٨٤ – ٨٥.

[5] الرباعي، عبد القادر، مدخل إلى دراسة المعنى بالصورة في الشعر الجاهلي بحث في التفسير الأسطوري، ص ١٠٨.

ويقترب فهم عبد القادر الرباعي للمنهج الأسطوري من فهم أحمد كمال زكي، فهو يرى أنّ الصورة الشعرية تمثل الذاتي والموضوعي، أو الخاص والعام في آن[١]. ويرى أنّ الشعراء يوظفونها توظيفــًا فنيًا جديدًا بالكشف عن الراهن التاريخي الحي "ولم تكن هذه النماذج العليا المكررة عند أكثر الشعراء الجاهليين مجرد تراكم لصور موروثة تُردّد دونما تفاعل روحي داخلي معها، ولكنها كانت تشكل أرضية عامة تلامسها أرواح الشعراء فتدفعهم إلى أنْ يدورا حولها حاملين رؤاهم الذاتية وتفسيراتهم الخاصة لمشكلاتهم الجديدة"[٢].

ويزداد الرباعي بعدًا عن اتجاه النقاد الأسطوريّين العرب حين ينظر في مقدمتين لقصيدتين إحداهما لامرئ القيس، والأخرى لضابئ البرجمي، يقول الرباعي: "أمّا مقدمة امرئ القيس فقد أظهرت لنا توحّد الشاعر بقبيلته – ماويّة رمز القبيلة كما أرى– لكنهما على غير وفاق"[٣]، ويقول: "لقد بدا من مقدمة البرجمي أنّ الرجل كان يواجه عند ليلى – وهي رمز القبيلة هنا كما أرى– تحديًا عنيفــًا ..." [٤]، وهو يقترب بهذا التوجّه من مذهب له أثره البالغ في الحركة النقدية التي درست الشعر الجاهلي منذ عقود، وقد رأى أصحاب هذا المذهب أنّ أسماء النساء اللائي ورد ذكرهن في مقدمات القصائد في الشعر القديم تمثل رموزًا متصلة بالتاريخ أو الواقع الخارجي لهذه النصوص، فهي لا تعدو أنْ تكون أقنعة تحيل على عوالم أخرى يمكن أنْ يستدل عليها من داخل النص[٥].

ويظهر أثر هذا الاتجاه النقدي بوضوح في تفسير الرباعي صورة الوشم في لوحة الطلل، وصورة الفرس في لوحة الصيد، كما يظهر – كذلك– بجلاء في رصد تشكّل رمز "قدار" أو "أحمر ثمود" وتتبع دلالته في الشعر الجاهلي. أمّا صورة الوشم التي تكررت في لوحة الطلل فيلاحظ الرباعي أنّ تشبيه الطلل بالوشم قد اقترن بطرف ثالث في هذه العلاقة وهو اليد، فالوشم لا يكون إلا في ظاهر اليد أو في نواشر المعصم، وهو لا يأتي في لوحة الطلل في الوجه أو على الظهر أو الصدر، مع أنّ كل هذه المواضع من جسم الإنسان يمكن ترجيع الوشم عليها[٦].

---

[1] المرجع السابق، ص ١٠١.

[2] المرجع السابق، ص ١٠٣.

[3] المرجع السابق، ص ١٠٠.

[4] المرجع السابق، ص ٩٩.

[5] انظر على سبيل المثال لا الحصر: البهبيتي، محمد نجيب، (١٩٨٢). تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري، ط٤، الدار البيضاء: دار الثقافة، وجاويك، مصطفى عبد اللطيف، (١٩٧٣). المرأة في القرن الأول الهجري، رسالة دكتوراه، جامعة الإسكندرية، ورومية، وهب أحمد، الرحلة في القصيدة الجاهلية الباب الثاني خاصة.

[6] الرباعي، عبد القادر، مدخل إلى دراسة المعنى بالصورة في الشعر الجاهلي بحث في التفسير الأسطوري، ص ٨٧ – ٨٨.

وإذا كان الشاعر الجاهلي قد جعل الوشم في يد الإنسان حين شبّه الطلل به، فإنّه نفاه عن يد الفرس كقول ثعلبة بن عمرو العبدي:

وشَوْهـــاءَ لم تُوشَمْ يَدَاها ولم تُدَلْ قَــقاظَتْ وفيـــها بالوَليـــدِ تَقَادُفُ[1]

فهذه الفرس – في نظر الرباعي– ليست بحاجة لأنْ توشم يداها لقوتها؛ لذا فإنّها على النقيض من الطلل الذي يُشْبه يد الإنسان التي بحاجة ماسة – دائمًا– إلى ترجيع الوشم عليها، وهو ما يؤكد أنّ لليد أثرًا كبيرًا في تحديد صورة الوشم في لوحة الطلل خاصة[2].

ويلاحظ الرباعي أنّ أغلب الشعراء الجاهليين قد غادروا الطلل وارتحلوا على ناقة قوية صلبة كالفرس التي أشير إليها في البيت السابق، والتي لم تحتج إلى الوشم، وهذا يعني – في نظر الرباعي– أنّه إذا كانت اليد الموشومة قد تعطلت عن العمل، فإنّ يدًا أخرى تبدأ العمل من جديد، ولا فرق في النظرة الأسطورية – حسب تصوّر الرباعي– بين يد الإنسان ويد الناقة، فكلتاهما تؤدّي عملا واحدًا، هو صنْع تاريخ الإنسان فوق المكان الذي يعيش فيه، فإرادة العمل لا تموت بموت يد ما؛ لأنّها تُخرج على الفور يدًا جديدة تواصل رحلة عمل جديد وبهذا تستمر الحياة[3].

ووفق هذا الفهم لصورة الوشم في لوحة الطلل يشترك الوشم والطلل – في تصوّر الرباعي– في وحدة واحدة هي أنّ كليهما نهاية لعمل ما، فالطلل نهاية لفعل إنسان أحدث على الأرض حياة ومعنى، والوشم نهاية لفعل واشمة رسمت فخلّفت على اليد أثرًا، لكنّ فعل الإنسان – حسب تصوّر الرباعي– لم يكن آخر الأفعال، كما أنّ الوشم لم يكن آخر الوشوم، وإنّما هناك ترجيع على الدوام لهذا الفعل على الأرض وفوق اليد، وهكذا يصبح الطلل محورًا لعمل إنساني لا ينتهي[4].

أمّا الوقفة الثانية التي تأثرت بنظرة الرباعي السابقة إلى الشعر الجاهلي، فتفسيره صورة الفرس في لوحة الصيد، وهو يقف على أصمعية لأبي دؤاد الأيادي قالها في وصف الفرس، فينظر إلى الفرس في هذه المقطوعـــة نظرة داخلية تكشف عن تصوّر الشاعر له، وهو تصوّر – في رأيه– ذو طبيعة أسطورية، ويستخلص الرباعي من هذه اللوحة الفنية ثلاث علاقات:

---

[1] الضبي، المفضل بن محمد بن يعلى، المفضليات، ١: ٢٨١. الشوهاء: الحسنة الخلق، لم تذل: لم تهن، قاظت: أتى عليها القيظ، الوليد: العبد، التقاذف: التدافع في العدو.

[2] الرباعي، عبد القادر، مدخل إلى دراسة المعنى بالصورة في الشعر الجاهلي بحث في التفسير الأسطوري، ص ٨٨.

[3] المرجع السابق، ص ٨٨.

[4] المرجع السابق، ص ٨٨.

الأولى: علاقة الفرس بالدار المخيفة والآمنة في الوقت نفسه، والثانية: علاقته بالنار المتوقدة، والثالثة: علاقته بالشمس المشرقة[1].

ويقف الرباعي على العلاقة الأولى فيرى أنّ الفرس والمكان يبدوان من الوهلة الأولى متناقضين؛ ذلك أنّ الفرس أو المهر قد أعدّ ليكون حربًا على المكان الجديد المخيف أو المرعب حتى يتغيّر؛ لذا صوّر الشاعر المكان في حالتين متناقضتين وفي زمنين مختلفين: المكان الحكاية الذي قال عنه المرتادون إنّه مكان للرعب والموت، والمكان الخبرة الذي أصبح بفعل البطولة الإنسانية التي مثلها الشاعر دارًا للأمان والنتاج والصيد، يقول أبو دؤاد:

ودارٍ يَقولُ لها الرَّائدو نَ ويلُ أمِّ دارِ الحُذاقى دَارَا

فلمَّا وضَعْنَا بها بَيْتَنَا نَتَجْنَا حُوَارًا وصِدْنَا حِمَارَا[2]

ويذهب الرباعي إلى أنّ للمهر دورًا مهمًا في هذا التحوّل من الخوف والرعب إلى الأمن والاستقرار، فإذا كان المكان مخيفًا مرعبًا، فإنّ المهر – بما هُيِّئ له من تدريب على الصيد وغذاء جيد– قادر على اختراق الخوف والوصول إلى غايته التي ينشدها في هذا المكان، فالمهر – بهذه القدرة في نظر الرباعي– هو من صنع الإنسان الذي رعاه منذ الصغر وهيَّأه ليوم الظفر الذي حققه واقعًا، وهنا يلتقي الفرس والغلام – في نظر الرباعي– ليكون كل واحد منهما صورة الآخر. فبقدر إعداد الإنسان لمهره كان إعداده لغلامه، فالمهر – إذًا في نظر الرباعي– صورة من صور الرعاية الإنسانية والتخطيط الإنساني[3].

ووفق هذا التفسير يُمثل المكان خطرًا للإنسان وتحديًا له، ولقد صمم هذا الأخير على مواجهة المكان بقدرته وذكائه، ولمّا كان الغلام والمهر هما المادة الغضة الطيّعة التي يمكن لها أنْ تستجيب لهذه القدرة وذلك الذكاء، راح الإنسان يصقلهما ويُعدّهما ليوم كان ينتظره، وجاء اليوم فكانت النتائج كما خطط لها، فإذا كان المكان هو الطبيعة، فإنّ المهر – بما أتيح له من

---

[1] الرباعي، عبد القادر، مدخل إلى دراسة المعنى بالصورة في الشعر الجاهلي بحث في التفسير الأسطوري، ص ٩١ – ٩٢.

[2] الأصمعي، أبو سعيد عبد الملك بن قريب بن عبد الملك، الأصمعيات، ص ١٩٠. الحوار: ولد الناقة من حين يوضع إلى أن يفطم ويفصل.

[3] الرباعي، عبد القادر، مدخل إلى دراسة المعنى بالصورة في الشعر الجاهلي بحث في التفسير الأسطوري، ص ٩٢. ليس في أبيات أبي دؤاد الأيادي ما يدلّ على إعداد الإنسان لغلامه، وإنْ وردت أبيات في نصوص أخرى تذكر ذلك الإعداد أو الإرشاد، يقول زهير بن أبي سلمى:

وقُلتُ تَعلَّمْ إنَّ للصَيْدِ غِرَّةً وإلاّ تُضَيِّعها فإنَّك قاتِلُهْ

انظر الديوان، ص ٩٩.

ويقول امرؤ القيس:

فقلتُ له صَوِّبْ ولا تُجْهِدَنَّهُ فيُذرِكَ مِنْ أعلى القَطاةِ فَتَزْلَقِ

انظر الديوان، ص ١٧٤. يذريك: يصرعك ويلقيك. القطاة من الفرس: موضع الرِّدف.

إعداد وصقل في نظر الرباعي– هو الثقافة، وبهذا الفهم تكون الثقافة قد انتصرت على المكان الذي هيّأته ليكون صالحًا للإقامة فيه[١].

ويقف الرباعي على العلاقة الثانية، التي تربط الفرس بالنار، فيرى أنّ ثمّة مساواة بين فعل الفرس وفعل النار التي توقــّدت ليلا فطغت على الظلمة وملأت الكون ضياء ونورًا، وأساس المقارنة بين المهر والنار – في نظر الرباعي– أنَّ الإنسان الحاضر – الذي يُمثله الشاعر– قد صنع وسيلته للتغيير، فكانت مهرًا قادرًا، وهو لا يختلف عن جده الذي صنع هو الآخر وسيلته للتغيير، فكانت نارًا مضيئة ومحرقة، فالمهر والنار – وفق هذه النظرة– متماثلان؛ إذ كلاهما كان حربًا على الطبيعة القاسية العنيدة، فانتصرا عليها بتغييرها وامتلكا الحياة والكون، من هنا جاءت غلبة المهر على المكان وغلبة النار على الظلام الموحش المخيف، وبذلك تتحقق – في رأي الرباعي في هذا الشعر– النظرة الأسطورية إلى الأشياء، فكل الأشياء متساوية في ذهن الإنسان الجاهلي مادامت تؤدي وظيفة وجودية واحدة هي امتلاك الثقافي للطبيعي والسيطرة عليه[٢].

ويلحظ الرباعي في العلاقة الثالثة المتمثلة في ربط الفرس بالشمس تشابهًا بين هذين العنصرين الممثلين لطرفي العلاقة، فكأنّ الفرس في حركته مرتبط بالشمس يستمد قوته وإرادته من حضورها؛ لذلك بدأ عمله في تغيير الواقع الصعب المحيط به مع ولادة أوّل خيط من إشراقها[٣]، يقول أبو دؤاد:

فــلمَّا أضَــاءتْ لــَنــَا سُــدْفَــةٌ وَلاحَ مــن الصُّــبْحِ خَيــْطٌ أنَــارَا[٤]

ويرى الرباعي في هذا التلازم بين فعل المهر وبزوغ الشمس تذكيرًا بارتباط الإنسان القديم دينيًّا بالشمس، وتعلّقه بصفة الإشراق فيها وفي غيرها من نجوم الصباح، لقد رأى فيها إرادة التحويل والتغيير والقدرة عليهما فأعجب بها وتعبّد لها[٥]، ويحاول الرباعي أنْ يزيل التناقض

---

[1] الرباعي، عبد القادر، مدخل إلى دراسة المعنى بالصورة في الشعر الجاهلي بحث في التفسير الأسطوري، ص ٩٢.

[2] المرجع السابق، ص ٩٢ – ٩٣. تجدر الإشارة هنا إلى أنّ العلاقة بين الفرس والنار في أصمعية أبي دؤاد الأيادي غير واضحة؛ إذ لم يرد ذكر للنار إلا في آخر بيت منها، وفيه يصرف الشاعر الحديث عن لوحة الفرس ليخاطب صاحبته بقوله:

أكــلَّ امــرئٍ تَحْــسبِــينَ امــرأً ونــارٍ تَــوقــَّدُ بــالليــل نَــارَا

الأصمعيات، ص ١٩١. وعلى الرغم من عدم الوضوح في هذه العلاقة التي تربط الفرس بالنار، فقد ربط الرباعي بينهما على فرض أنّ الفرس يُمثل إرادة الشاعر الصلبة القوية القادرة على التغيير.

[3] الرباعي، عبد القادر، مدخل إلى دراسة المعنى بالصورة في الشعر الجاهلي بحث في التفسير الأسطوري، ص ٩٣.

[4] الأصمعي، أبو سعيد عبد الملك بن قريب بن عبد الملك، الأصمعيات، ص ١٩٠. السدف هنا: الضوء وهي من الأضداد تقال للظلمة أيضًا.

[5] الرباعي، عبد القادر، مدخل إلى دراسة المعنى بالصورة في الشعر الجاهلي بحث في التفسير الأسطوري، ص ٩٣.

الظاهري المتمثل في لجوء الثقافي/ المهر إلى الطبيعي/ الشمس، وطلب القوة منه في الوقت الذي كان يريد فيه تغيير هذا الطبيعي والسيطرة عليه في العلاقة الأولى التي تربط الفرس بالمكان، يقول الرباعي: "وهذا يعني أنّ الشاعر لم يكن مع كل ثقافي ضد كل طبيعي، وإنّما ميّز بين الثقافات فرفض الضعيف ووقف بجانب القوي، كما وازن بين عناصر الطبيعة، فَسَالَم النافع (الشمس) حتى يكسب ودّه، وتحدّى القاسي العنيد حتى يطوّعه، وبذلك ضمن السيطرة على كل ما حوله"[١]. ويمضي الرباعي في محاولته إزالة التناقض في علاقة المهر بالشمس، فيقول: "تشابهُ المهر مع الشمس على صفة التحويل هو من جنس تشابهه مع النار في تبديدها ظلمة الليل"[٢].

ويخلص الرباعي من تفسير أبيات أبي دؤاد الأيادي إلى أن الإنسان الممثـّل في صورة المهر هو إنسان الأسطورة التي تقترب أفعاله من أفعال الآلهة وتكون له صفات من صفاتها، فإذا كان الشروق هو حصيلة الفعل الطبيعي للإلهة الشمس ووسيلتها إلى التغيير، فإنّ الفرس هو حصيلة فعل الإنسان الثقافي ووسيلته إلى التغيير، وبذلك تتماثل عدة عناصر في ذهن الشاعر طبيعية وثقافية، فثمّة تماثل بين المهر والغلام وبين النار والشمس الإلهة في إرادة وجودية واحدة هي التحويل والتغيير[٣].

ويستدعي الرباعي في قراءة الشعر الجاهلي فكرة النماذج العليا المتحدّرة من اللاوعي الجمعي، التي أشير إليها في مقدمة هذا الفصل عند الكلام على كارل يونغ، ويرى أنّ الصور المكررة في الشعر الجاهلي تشبه إلى حد كبير الأساطير والطقوس الشعائرية والدينية في تمثيلها حلم الجاهليين المتوارَث، وهذا يعني – عند الرباعي– أنّ هذه الصور تشكّل نماذج عليا أوليّة في الشعر العربي؛ ذلك أنّ النماذج العليا في الأدب تستمد وجودها من اللاشعور الجمعي: مخزن الذاكرة الموروثة الذي يبرز ذاته في الأحلام والأساطير والأدب[٤].

ولا يعني ما سبق أنّ هذه الصور المتشابهة في الشعر تقدّم نسخًا مكررة أو أشكالا معادة، وإنّما تقدم أبنية لغويّة حدسيّة حيّة تؤلّف فيها العموميّة قاعدة للفكر الشخصي، أو تحقق شرطًا من شروط يونغ للنموذج الأعلى وهو تمثيله الذاتي والموضوعي، أو الخاص والعام في آن، فمع

---

[1] المرجع السابق، ص ٩٣.

[2] المرجع السابق، ص ٩٣.

[3] المرجع السابق، ص ٩٣. يذكر جواد علي أنّ القدماء كانوا يرمزون للشمس بصورة فرس، وكانوا يقدمون لها قرابين أو نذورًا وهي تماثيل مصنوعة على هيئة فرس. انظر علي، جواد، المفصل في تاريخ العرب، ٦: ٣٢٣.

[4] المرجع السابق، ص ١٠١.

أنّ النموذج الأعلى يتعامل مع الحاجات الاجتماعية، فإنّه يمتلك القدرة على ابتداع أو خلق البطل الفرد[١].

ووفق هذه النظرة إلى الصور أو الرموز الأسطورية يتناول الرباعي رمز "قــُدار ثمود" في الشعر الجاهلي، ويرى أنّ هذا الرمز دخل في ذاكرة المجتمع الجاهلي على المستوى التاريخي الأسطوري بعقره الناقة، وتسببه بغضب الإله الذي أهلك قومه، ولقد شكّل هذا الرمز في اللاشعور الجمعي لدى الجاهليين نموذجًا لمَن يُحدث أمرًا جللا، ولكنه أصبح على المستوى الفني نموذجًا أعلى للشر عند بعض الشعراء كزهير بن أبي سلمى الذي ذكر هذا الرمز في وصفه الحرب الدائرة بين عبس وذبيان، بقوله:

فتــُنتِجْ لكــُم غِلمــانَ أشأمَ كُلُّــهُم كأحَمرِ عــادٍ ثــُمَّ تُرضِعْ فتَفطِمِ[٢]

أو نموذجًا أعلى للجرأة العظيمة عند البعض الآخر من الشعراء كعلباء بن الأرقم في قوله:

مــواريثُ آبــائي وكــانت تريــكَة لآل قُــدَارٍ صَــاحبِ الفِطْرِ في الحُطَمْ[٣]

ومهما تكن اختلافات الشعراء بعيدة ومتضاربة في رؤيتهم لهذا النموذج، فإنّه يظل – في نظر الرباعي– يحافظ عند الجميع على السمة البطولية العامة التي كانت له في اللاشعور الجمعي، فزهير رآه بطلا أسطوريًا، إلا أنّ بطولته في خدمة الشر وليست في خدمة الجماعة، أمّا علباء فقد نظر إليه نظرة مجردة من النفع، فرآه بطلا استطاع أنْ يحطّم حاجز الخوف الذي عجز غيره عن تحطيمه[٤].

ويذهب الرباعي إلى أنّ لكل شاعر من هذين الشاعرين مسوغاته الخاصة في رؤياه لهذا النموذج، ففي حين يرى زهير أنّ حصين بن ضمضم الذي قتل الرجل العبسي وكاد أنْ يُعيد القبيلتين: عبس وذبيان إلى الحرب من جديد مثال للشر، الذي جلبه قدار – وهو أحمر عاد في معلقة زهير– على قومه. يرى علباءُ نفسَه أنّها مثل قدار جرأة واقتدارًا، عندما قهر الخوف من

---

[1] الرباعي، عبد القادر، مدخل إلى دراسة المعنى بالصورة في الشعر الجاهلي بحث في التفسير الأسطوري، ص ١٠١.

[2] الديوان، ص١١٢. أشأم: الشؤم بعينه، أحمر عاد: عاقر الناقة واسمه قــُدار، وقال الأصمعي: "أخطأ زهير في هذا، لأنّ عاقر الناقة ليس من عاد، وإنّما هو من ثمود. فغلط، فجعله من عاد. وقال أبو العباس محمد بن يزيد: هذا ليس بغلط، لأنّ ثمود يقال لها: عادّ الآخرة. ويقال لقوم هود: عادّ الأولى. والدليل على هذا قوله ﴿وَأَنَّهُ أَهْلَكَ عَادًا الأولى﴾". انظر تعليق الخطيب التبريزي على هذا البيت في كتابه شرح المعلقات العشر، ص ١٤٩.

[3] الأصمعي، أبو سعيد عبد الملك بن قريب بن عبد الملك، الأصمعيات، ص ١٦٠ يحقق. الحطم: الأمر العظيم.

[4] الرباعي، عبد القادر، مدخل إلى دراسة المعنى بالصورة في الشعر الجاهلي بحث في التفسير الأسطوري، ص ١٠١.

نفسه وقتل كبش النعمان بن المنذر، مع أنّ الآخرين قد حذروه وخوّفوه من بطش هذا الملك، الذي سيطاله وقومه أذاه[١]، يقول علباء:

وقــال صِحَابي إنّــكَ اليومَ كائنٌ علــينا كــما عَقّى قُدارٌ على إرَمْ[٢]

فالشاعر – هنا– يفخر بتشبيه فعله بفعل قدار؛ إذ كان لا بد من مغامرة يقوم بها دون أنْ يحسب لأية خسارة، فالنعمان عنده مثل للبغي والشر اللذين لم يجدا مَن يوقف أذاهما المستشري؛ لأنّ الخوف يقعد الجميع عن التصدي لهما والتحرر منهما؛ ولذلك عدّ الشاعر مغامرته تلك إعادة للموقف البطولي الذي كان قد وقفه قدار يوم أنْ عقر الناقة، بل إنّ الشاعر رأى في مغامرته امتيازًا في النتائج، فإذا كان قدار لم يستطع دحر القوة الإلهية المضادة له ولقومه، فإنّ الشاعر علباء قد استطاع أنْ ينتصر على القوة التي تصدّى لها، فها هو الخصم يصدمه موقف الشاعر الحازم ويعيده طائعًا واجمًا[٣]، يقول علباء:

وقــطَّعْتُه باللّــومْ حتى أطَــاعَنِي وألقِــي على ظَهْرِ الحَقِــيبةِ أوْ وَجَمْ[٤]

وهكذا أصبح النموذج الأعلى العام – في نظر الرباعي– يوجّه بفعل الرؤية الخاصة للشاعرين: زهير وعلباء، ويأخذ له في الصور الشعرية مواقف سلوكية متضاربة أو متباينة، ولم تكن هذه المواقف مفتعلة أو مقصودة، لكنها كانت تنبع من الحاجات الروحية العامة والخاصة في آن في المواقع والأزمنة الجديدة[٥].

ولا يعني ما تقدّم من تمييز الرباعي من غيره ممن وقعوا تحت تأثير النظرة الأسطورية الضيقة في كثير من جوانب دراسته، أنّه قد تخلّص تمامًا من سطوتها، فدراسته تنحو أحيانًا نحو ذلك الاتجاه الأسطوري، الذي اتكأ عليه غيره من النقاد في تفسير الشعر الجاهلي، ويتبين ذلك في غير موضع من دراسته، يقول الرباعي في أثناء حديثه عن منطلقات بحثه وفرضياته: "لقد اتّخذ هذا البحث ... من النظرة الأسطورية التي كان عليها الإنسان البدائي منطلقــًا للكشف عن ماهيّة الصورة الجاهلية والمعنى الجاهلي؛ لأنّ الديانة الوثنية التي كان عليها العصر كله فرضت هذه النظرة في تصور الإنسان الجاهلي للحياة والوجود"[٦].

---

[1] الرباعي، عبد القادر، مدخل إلى دراسة المعنى بالصورة في الشعر الجاهلي بحث في التفسير الأسطوري، ص ١٠٢.

[2] الأصمعي، أبو سعيد عبد الملك بن قريب بن عبد الملك، الأصمعيات، ص ١٥٩.

[3] الرباعي، عبد القادر، مدخل إلى دراسة المعنى بالصورة في الشعر الجاهلي بحث في التفسير الأسطوري، ص ١٠٢.

[4] الأصمعي، أبو سعيد عبد الملك بن قريب بن عبد الملك، الأصمعيات، ص ١٦٠. وألقي: مبني للمجهول سُكنت الياء للشعر، وَجَمَ: سكت

[5] الرباعي، عبد القادر، مدخل إلى دراسة المعنى بالصورة في الشعر الجاهلي بحث في التفسير الأسطوري، ص ١٠٣.

[6] المرجع السابق، ص ٨٠.

والقارئ المدقق في قول الرباعي السابق يلحظ أمرين: الأوّل: أنّه ساوى بين الإنسان البدائي والإنسان الجاهلي تسوية عين، فما يقال في الأوّل يمكن أنْ يقال في الثاني، وهو موضوع ليس بجديد فقد سبقه إلى هذا الرأي عدد من الباحثين منهم يوسف اليوسف الذي ذكر الباحث قوله ببدائية الإنسان الجاهلي، وردّ قوله في موضعه في الفصل الثاني من هذا البحث[1]، ولا ضير في أنْ يُزاد هذا الأمر جلاء في السطور التالية. والأمر الثاني: أنّ الرباعي قصر العصر الجاهلي كله على ديانة واحد هي عبادة الأوثان، وهو رأي بحاجة ملحّة إلى تدقيق، وزعمٌ يفنده القرآن الكريم كما تخطئه كتب التاريخ.

أمّا الرأي الأوّل القائل ببدائية الإنسان الجاهلي فرأي يُلغي من حسابه المراحل التاريخية التي مرّ بها تاريخ الإنسان عامة وتاريخ إنسان شبه الجزيرة العربية خاصّة، وقد تحدّث التاريخ عن حضارات متلاحقة عرفتها جزيرة العرب، وعن هجرات ضخمة كانت تخرج منها، بين الوقت والآخر إلى بلدان بعيدة عنها أو قريبة منها، ولا يمكن أنْ يُغامر الباحث فيسهب في هذا البحث التاريخي؛ لأن المقام – هنا– لا يسمح بمثل هذا البحث؛ لذا فسيكتفي ببعض ما ذكره محمد نجيب البهبيتي ووهب رومية عن الجزيرة العربية وأهلها في العصور التي سبقت الإسلام وعلى الأخص ما يعرف بالعصر الجاهلي.

ينقل البهبيتي عن فيلبي في كتابه "The Background of Islam" يقول: "يقول فيلبي: إنّ مشاركة أهل بلاد العرب الجنوبيّة في بناء الحضارة الإنسانية أمر لا تكاد تمكن في وصفه المغالاة، وأقل من ذلك بكثير إمكان إنكاره وقد يحسن بنا أن نذكر أنّ بلاد العرب لبثت على أقل تقدير طوال الألفي عام السابقة لظهور محمد [صلى الله عليه وسلم]، قوة من القوى العظمى على الأرض"[2]. ويضيف البهبيتي على ما نقله: "فإنّ عرب شرق شبه الجزيرة – وأولى بنا أنْ نسميهم كذلك– كان لهم ملك منظم قديم، وحضارة عريقة تتصل الإشارات التاريخية إليها اتّصالا ثابتـًا منذ فجر التاريخ، كما أنّ حضارة العرب في الشمال، في تدمر وثمود وبطرة، وتلك الإشارات الغامضة إلى نزول إبراهيم [عليه السلام] في مكة في غرب شبه الجزيرة العربية، واتخاذها دار هجرة له، ودار مقام لابنه، وبنائه مسجدها، كل هذه كانت مظاهرَ وأطوار [كذا] من الحضارة تُكمّل البناء الشامخ الذي اشترك في بنائه أبناء شبه الجزيرة هذه"[3]. ثم يقول: "غير

---

[1] انظر ص ١٦٤ من هذا البحث.

[2] البهبيتي، محمد نجيب، (١٩٨٢). تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري، ط٤، الدار البيضاء: دار الثقافة، ص ٧.

[3] المرجع السابق، ص ٨.

أنّ قيام شبه الجزيرة العربية في العالم القديم، بمثابة [كذا] قوة كبرى كانت قد أخذت تطرأ عليه تغييرات هامة جسيمة، خلال الخمسة [كذا] القرون السابقة للإسلام"[١].

ولا يختلف رأي وهب رومية كثيرًا عمّا قاله البهبيتي في العصر الجاهلي، فهو يرى أنّ شبه الجزيرة العربية في هذا العصر قد "غرقت ... في دماء أبنائها، وطوفان من انقساماتهم القبلية التي بدأت تتقلّص وتتلاشى رويدًا رويدًا حتى كانت موقعة "ذي قار" التي وحدت شمل العرب أو كادت، وانتصروا فيها على الفرس، وكانت تعبيرًا حيًّا عن شعب بدأ يعي ذاته، ويستشعر أنّه ينتمي إلى أمة واحدة بدأت بشائر وحدتها تلوح في الشعر والحياة جميعًا"[٢].

ويذكر رومية أنّ المجتمع الجاهلي "كان مجتمعًا طبقيًا، حلّ فيه الاقتصاد البضاعي محلّ الاقتصاد الطبيعي، وظهرت فيه النقود، وانتشر فيه الربا وكان طريقــًا من طرق الاسترقاق، وظهرت فيه الملكية الفردية، وعرف تقسيم العمل، وراجت التجارة، وكان مجتمعًا قد اجتاز مرحلة العرّاف أو كاد، ودخل في مرحلة الشاعر والخطيب، وبدأ ينتج فنًّا لخدمة الحكّام والطبقة المتنفذة، وينتج شعرًا فرديًا زاخرًا بالأشواق الفردية وبكاء المصير الفردي حينًا وذا وظيفة اجتماعية حينًا آخر"[٣].

ويذكر رومية – أيضًا– أنّ التشرذم الديني كان في هذا العصر موازيًا للتشرذم الاجتماعي ومعبّرًا عنه في أحيان كثيرة، كما كثرت فيه الأحلاف القبلية التي كانت استجابة عقلية لضرورات الحياة ولم تكن استجابة أسطورية لهذه المشكلات التي يضطرب فيها المجتمع[٤]. فأيّ بدائية ينشدها الرباعي للإنسان الجاهلي؟. وأيّ حياة أسطورية يطلبها في هذا العصر؟.

أمّا الأمر الثاني الذي يمكن أنْ يلحظه القارئ في قول الرباعي السابق، والمتمثل في زعمه أنّ الديانة الوثنية هي الديانة الوحيدة التي كان عليها العصر كله، فرأي تنقصه الدقة العلمية والحس التاريخي؛ إذ لم يكن المجتمع الجاهلي كله مجتمعًا وثنيًا خالصًا للوثنية كما ظن الرباعي، ولم تكن وثنيته – إنْ كان وثنيًا حقــًا– كوثنية اليونان القدماء، لقد كانت الحياة الدينية في الجاهلية كما تبدو في القرآن الكريم ذات تصورات شتى، وكان من أهل الجاهلية اليهود والنصارى والحنفاء والصابئة والدهريّون والمجوس، والذين اتخذوا أولياء أو شفعاء من دون الله ليقربوهم إلى الله زلفى، ولقد وصف القرآن الكريم ديانة كثير من أهل الجاهلية وصفــًا دقيقــًا حين نعتها بالشرك وسمّى أتباعها مشركين، فليست تمثل هذه الأصنام مجتمعة أو منفردة الله، بل

---

[1] البهبيتي، محمد نجيب، تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري، ص ٨.

[2] رومية، وهب أحمد، شعرنا القديم والنقد الجديد، ص ٩٣.

[3] المرجع السابق، ص ٩٣.

[4] المرجع السابق، ص ٩٣.

كان الجاهليّون يتخذونها زلفى يتقرّبون بها إليه، قال تعالى: ﴿وَلَئِنْ سَأَلْتَهُمْ مَّنْ خَلَقَ السَّمَوَاتِ وَالأَرْضَ وَسَخَّرَ الشَّمْسَ وَالقَمَرَ لَيَقُولُنَّ اللهُ فَأَنَّى يُؤفَكُونَ﴾[1]، وقال عز من قائل: ﴿وَلَئِنْ سَأَلْتَهُمْ مَّنْ نَّزَّلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَأَحْيَا بِهِ الأَرْضَ مِنْ بَعْدِ مَوْتِهَا لَيَقُولُنَّ اللهُ قُلِ الْحَمْدُ للهِ بَلْ أَكْثَرُهُمْ لاَ يَعْقِلُونَ﴾[2].

ولم يكن هؤلاء الشفعاء وقفــًا على الأصنام وما ترمز إليه، بل كان بعضهم من الجن، ولقد يكون من المفيد – هنا– أنْ نذكر ما ذهب إليه أبو القاسم صاعد الأندلسي، من أنّ عبادة الجاهليين الأوثان والأصنام إنّما كانت "ضربًا من التدين بدين الصابئة في تعظيم الكواكب والأصنام الممثلة في الهياكل، لا على ما يعتقده الجهّال بديانات الأمم وآراء الفرق، من أنّ عبدة الأوثان ترى أنّ الأوثان هي الآلهة الخالقة للعالم"[3]. وفي هذا كله الدليل على أنّ الوثنية – إنْ كان لابد من هذا الوصف– في أواخر العصر الجاهلي قد اعتراها قدر غير يسير من التغيير، فتبدّلت صورتها القديمة أو القديمة جدًا التي يتحدث عنها عبد القادر الرباعي.

ويخوض الرباعي في قضية أخرى تتصل في رأيه بالنظرة الأسطورية البدائية السابقة هي قضية غزارة الشعر الجاهلي، فيرى "أنّ طبيعة ذلك العصر كانت طبيعة شعرية بصفة عامة، لأنّها كانت ذات نظرة أسطورية، فالشاعر الجاهلي الذي كان – وهو ينظم القصيدة– كالنقاش والعابد والساحر، يواجه قدره ويعيد إلى نفسه الثقة في أنْ يمتلك الكون بالنظام التصويري الخاص الذي يحدثه في قصيدته"[4].

وإذا كان الباحث يتفق مع الرباعي في غزارة الشعر الجاهلي وفي طبيعة العصر الجاهلي الشعرية، فإنّه يختلف معه اختلافــًا شديدًا على تعليل هذه الغزارة أو تفسير أسبابها، فليست النظرة الأسطورية هي السبب الرئيسي في غزارة هذا الشعر؛ إذ لا تزال مستمرة تجري في عروق الإنسان المعاصر إلى يومنا هذا، ولاسيّما عند وقوفه عاجزًا عند غيبيات هذا الكون وأسراره الغامضة، وستبقى ما بقي هنالك مجهول لا يمكن السيطرة عليه والكشف عن كنهه بالمعرفة.

إنّ تعليل الرباعي غزارة الشعر الجاهلي بنظرة الإنسان الجاهلي الأسطورية إلى العالم والأشياء يُلغي من حسابه تمامًا دور الموهبة الشخصية التي قسمها الله بين عباده، كما يُهمل

---

[1] العنكبوت: ٦١.

[2] العنكبوت: ٦٣.

[3] الأنــدلسي، أبو القــاسم صــاعد بن أحمد (ت ٤٦٢هـ). طبقات الأمم، تح: حياة بوعلون، (١٩٨٥). ط١، بيروت: دار الطليعة، ص ١١٦ – ١١٧.

[4] الرباعي، عبد القادر، مدخل إلى دراسة المعنى بالصورة في الشعر الجاهلي بحث في التفسير الأسطوري، ص ٨٦.

الظروف التاريخية وأثرها في كثرة الشعر أو ندرته في هذا البلد أو ذاك، فجمهرة هذا الشعر تتصل بظروف الحياة الجاهلية اتّصالا وثيقـًا، ولذلك ذهبت السياسة والخصومات القبلية وما اتّصل بها من فروسية أو فخر أو رثاء أو هجاء أو طلب ثأر بجلّ الشعر الجاهلي، كما ذهبت الحياة الاقتصادية بقدر لا بأس به منه، ممّا رشّح لظهور قصيدة المدح التي قيلت في الملوك أو رؤساء القبائل وأثريائها[1]، وذهبت الحياة الاجتماعية – أيضًا– بشطر من هذا الشعر، كشعر الصعاليك وقد يكون من المستعصي على الفهم أنْ نُعلل كثرة مراثي الخنساء، واعتذاريّات النابغة، وغزل الأعشى اللاهي بالجواري والقيان[2] بالنظرة الأسطورية إلى الحياة الجاهلية، والقارئ يعلم من ظروف هؤلاء الشعراء وغيرهم ما تبسطه مصادر الشعر ومظان الأدب. ولقد نظر النقاد القدماء في هذا الشعر وحاولوا تعليله غزارة وندرة، وتعليل تفوق شاعر ما في ضرب دون غيره من أضرب الشعر، بأسباب نفسية واجتماعية وسياسية، ونمّا ملحوظاتهم كثير من النقاد المحدثين في الثلثين الأولين من القرن المنصرم، وكان تعليلهم أقرب إلى الصواب من تعليل بعض أصحاب هذا الاتجاه الأسطوري.

ولم يقتصر تأثير النظرة الأسطورية في مقدمات الرباعي النظرية، وإنّما طال ذلك التأثير قراءة هذا الشعر وتفسيره أيضًا، ففهم معاني الشعر فهمًا لا يخلو من التواء مقصود أو انحراف سافر بمعاني الشعر ودلالاته، من ذلك ما فسّر به صورة لبشر بن أبي خازم يصف فيها نساء أعدائه بعد معركة كان النصر فيها حليف قومه، يقول بشر:

تَبِيتُ النِّساءُ المُرْضِعاتُ برَهْوَةٍ تَفَزَّعُ من هَوْلِ الجَنانِ قُلوبُهَا[3]

فيربط بين صورة هؤلاء النساء المرضعات اللائي هربن فزعات من بطش قوم الشاعر إلى رهوة، وما يستتبع ذلك من تشتت القوم وتمزقهم بالثالوث السماوي المعبود: الشمس، والقمر، وعثتر، ثم يسأل الرباعي بعد ذلك: "هل "النساء المرضعات" في مبيتهنّ فوق الرهوة كنّ كمَن يمارس طقسًا شعائريًا من أجل منع الكارثة المتخيّلة؟ أكنّ كمَن يتوصلنّ بأطفالهن إلى عثتر – إله الطفولة–؟ وهل في وقوفهنّ على الرهوة اقتراب من آلهة السماء؟"[4]. ولا يجد الباحث سببًا يقنعه بما ذهب إليه الرباعي؛ إذ إنّ الجاهليين لم يكونوا يتوصلون بأبنائهم الرضع إلى الإله

---

[1] للوقوف بتفصيل وافٍ على قصيدة المدح ونشأتها في الشعر العربي، انظر، رومية، وهب أحمد، (١٩٨١). قصيدة المدح حتى نهاية العصر الأموي بين الأصول والإحياء والتجديد، دمشق: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ص ٦٧– ١٦٦.

[2] تجدر الإشارة هنا إلى كتاب ناصر الدين الأسد الذي درس بإسهاب شعر الغناء والقيان في العصر الجاهلي والذي أفرد فصلا كاملا لدراسة شعر الأعشى. انظر الأسد، ناصر الدين، (١٩٦٩). شعر القيان والغناء في العصر الجاهلي، ط١، القاهرة: دار المعارف، ص ٢١٩ – ٢٥٣.

[3] الديوان، ص ١٨٠. الرهوة: ما ارتفع من الأرض وما انخفض، الجنان: القلب. ويرى الرباعي أنّ الجنان الموت.

[4] الرباعي، عبد القادر، مدخل إلى دراسة المعنى بالصورة في الشعر الجاهلي بحث في التفسير الأسطوري، ص ٨٩.

عثتر، وإنّما كانوا يقدّمون القرابين من الأطفال، وهو ما جعل باحثـًا مثل على البطل يرى في عادة وأد البنات امتدادًا لهذا الطقس الذي كان يقدّم إلى هذا الإله[1].

وذكر الرباعي أبياتـًا من أصمعية لضابئ البرجمي وصف فيها الثور الوحشي منها هذا البيت:

فَبَـاتَ إلى أرطـاةِ حِـقفٍ تُلفُّـهُ شآمِـيَّةٌ تُـذْرِي الجُمَـانَ المُفَصَّلا[2]

ثم قال في وصف هذا الثور: "إنّه يتأذى من المطر لكنه في الوقت نفسه يلتفت إلى ناتج هذا المطر في الأرض، فلولاه ما كانت الأرطاة ذات النَوَر الجماني المفصّل"[3]، وليس الجمان المفصل في البيت السابق متعلقـًا بزهر الأرطاة، وإنّما هو صورة للبَرَد الذي تُذريه ريح الشمال الباردة فتحصب الثور به على نحو ما قال النابغة الذبياني في تصوير الثور في مثل هذا الموقف:

سَـرَتْ عليه من الجَـوْزَاءِ سَارِيَةٌ تُزْجِي الشَّـمالُ عَلَيْهِ جَـامِدَ البَرَدِ[4]

ويربط الرباعي بين قصة الثور الوحشي ونظرية مولر الشمسية الفصلية التي يتحدث فيها عن شروق الشمس وانتصار الربيع سنويًا على الشتاء[5]، وقد غاب عن الرباعي أنّ أحداث هذه القصة لا تقع في الربيع، وإنّما تقع في الشتاء القارس.

ويتحدث الرباعي عن ثور امرئ القيس في سينيته المشهورة[6]، فيقول: "أمّا ثور امرئ القيس فقد أيقن أنّ المجابهة تعني إحداث الموت للكلاب؛ لذلك أمسك عن ضرابها رغبة عنها لا خوفـًا منها، ومضى يعبر الأفق ويتخطى غلاظة الأرض القاسية معتمدًا على قوته الأسطورية

---

[1] البطل، علي، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها، ص ١٣٧ الحاشية.

[2] الأصمعي، أبو سعيد عبد الملك بن قريب بن عبد الملك، الأصمعيات، ص ١٨٢ أو ١٨٣.

[3] الرباعي، عبد القادر، مدخل إلى دراسة المعنى بالصورة في الشعر الجاهلي بحث في التفسير الأسطوري، ص ٩٥.

[4] الديوان، ص ٧٩.

[5] الرباعي، عبد القادر، مدخل إلى دراسة المعنى بالصورة في الشعر الجاهلي بحث في التفسير الأسطوري، ص ٩٥.

[6] يقول امرؤ القيس في وصف هروب الثور من وجه الكلاب:

فَـصَبَّحَهُ عنـد الشُّـروقِ غُـدَيَّةً كِـلابُ ابنِ مُرٍّ أو كِـلابُ ابنِ سِبْـسِبِ
مـغرَّثَـةً زُرقـًا كـأنَّ عُيُـونَها من الدَّمْـرِ والإيـحاء نُـوَّارُ عِـضْرَسِ
فـأدْبَـرَ يَـكْسُوها الرَّغـامَ كأنَّـه عـلى الصَّـمْدِ والآكـام جَـدْوَةُ مُقبِـسِ
وَأيْـقَـنَ إنْ لاقـيْنَـه أنَّ يـَومَـه بـذي الرِّمْـثِ إنْ ماوَتـْنَـهُ يومُ أنْـفُسِ
فـأدْرَكنَـه يَأخذْن بالسَّاق والنَّسَـا كـما شَبْـرَقَ الولـْدَانُ ثَـوبَ المُـقدَّسِ

انظر الديوان، ص ١٠٣ – ١٠٤. يقول شارح الديوان في معنى البيت الرابع: أيقن الثور أنّ يومه الذي طاردته الكلاب فيه يوم ذهاب أنفس منها ومنه. والمُقدّس: الراهب الذي يأتي بيت المقدس.

التي استمدها من الشمس"[١]. والقارئ المتصل بهذا الشعر يعلم أنّ الرباعي قد حرف معنى البيت عن قصده، فهروب الثور من وجه الكلاب في سينية امرئ القيس أو في غيرها من قصائد الشعر الجاهلي ليس رغبة عن قتالها أو تسامحًا مع الشر كما يزعم الرباعي، وإنّما هو الخوف على نفسه من هذه الكلاب من أنْ توقع الأذى به عند تصديه لها، بل إنّ الثور في كثير من القصائد لا يتصدى لهذه الكلاب إلا بعد أنْ يُدرك ألا سبيل إلى الهرب منها، وعندها تبدأ المعركة بينه وبينها.

ويتحدث الرباعي عن الكلاب التي تطارد الثور في قصيدة امرئ القيس السابقة، فيقول: "لكنها لم تنل منه إلا ما يناله الصبيان من ثوب الراهب. قد تلامسه أو تخدشه لكنها لا تقدر على إيذائه"[٢]، وليس الأمر كما يزعم الرباعي؛ لأنّ الكلاب في هذه الأبيات تؤذي الثور أيّما إيذاء إلى الحد الذي تنال من عروقه وتمزق جلد ساقه شرّ تمزيق، كما يُمزق الولدان ثوب راهب بيت المقدس حين تندفع نحوه وتتمسح به طالبة البركة منه، ويكفي أنْ ننظر – هنا– في معنى الفعل شبرق[٣] في اللغة؛ لنعلم مدى الأذى الذي ألحقته هذه الكلاب بالثور.

وليست المسألة تتعلق بفهم معنى بيت أو دلالة لفظة فيه، ولكن المسألة تتعلّق بما يترتب على هذا الفهم من إصدار أحكام على الشعر، يقول الرباعي في ثور امرئ القيس، وثور ضابئ البرجمي: "إنّ الثور – كما رسمت صورته أبيات الشاعرين السابقة– توحي بأنّه رجل مبدأ يضع عقيدته بين جنبيه ... قد يكون نبيًّا أو مصلحًا أو صعلوكًا أخلاقيًّا، يظل يرتبط في السماء بسبب، لأنّه بحاجة إلى عون إلهي"[٤]، ولو رأى الرباعي أنّ هذا الثور قناع أو رمز لشخصية الشاعر وحاول أنْ يُفسر رموز الشعر تفسيرًا يلامس فيه نفسية الشاعر أو ظرفه الاجتماعي، لما احتاج إلى كل هذه الاستنتاجات والأحكام التي أسرف فيها على نفسه وعلى الشعر.

---

[1] الرباعي، عبد القادر، مدخل إلى دراسة المعنى بالصورة في الشعر الجاهلي بحث في التفسير الأسطوري، ص ٩٦.

[2] المرجع السابق

[3] شبرق: خرّق ومزّق، انظر اللسان مادة شبرق.

[4] الرباعي، عبد القادر، مدخل إلى دراسة المعنى بالصورة في الشعر الجاهلي بحث في التفسير الأسطوري، ص ٩٧.

خاتمة

حاول هذا البحث أنْ يكشف عن طبيعة المناهج النقدية الحديثة، التي عُنيت بدراسة الشعر الجاهلي وتفسيره بوصفها آفاقــًا معرفية حجبت النص الشعريّ عن متلقيه أو أقصته عنه، فهي – بهذا المعنى– أدوات نقدية ضاعفت من إحساس القارئ بالغربة تجاه الشعر الجاهلي عوضًا من أنْ تُشعره بالألفة إزاءه.

ويلحظ الباحث على القراءات التي وظفت هذه المناهج جميعًا أنّها قصرت قراءة الشعر الجاهلي على جزء يسير منه، أو عدد قليل من القصائد، أو المقطّعات، أو الأبيات الشعرية المفردة؛ فقد ركّز نقاد المنهج التاريخي في مناقشة قضية نحل الشعر الجاهلي على دراسة قدر يسير منه؛ لإثبات صحة نسبة هذا الشعر إلى قائليه أو نفيها، بل إنّ كثيرًا من هؤلاء النقاد اعتمدوا في شواهدهم وأمثلتهم على الشاذ النادر من هذا الشعر، أو الغريب المجهول منه.

ولا يختلف نقاد المنهج النفسي عمّن سبقهم من نقاد المنهج التاريخي، فقد أولى هؤلاء النقاد اهتمامهم بعدد محدود من القصائد، تمثــّلت في معلقة طرفة، وبعض شعر امرئ القيس، وعنترة ابن شداد. ولعل الباحث لا يبالغ إذا ذهب إلى أنّ نقاد المنهج النفسي قد أخرجوا من دائرة نقدهم معظم الشعر الجاهلي، إلا ما أثبتوه في تضاعيف أبحاثهم ودراساتهم، وهو جزء لا يصلح أنْ يكون مادة دالة يمكن أنْ يخرج الباحث منها بنتائج علمية حاسمة. وتُعدُّ دراسة ڤالتر براونه التي تناولها هذا البحث في الفصل الثاني أصدق مثال على ما يذهب إليه الباحث.

وعُني نقاد المنهج الأسطوري بدراسة الصورة الفنية، فكانوا يأخذون من هذه الصور ما يُؤيّد فرضياتهم ومنطلقاتهم النظرية، ويَدَعون ما يتنافى وهذه الفرضيات والمنطلقات، فركّزوا عنايتهم على دراسة صورة المرأة من الإنسان، وصورة الثور الوحشي وحمار الوحش والظليم من الحيوان والطير، بل إنّهم لم يُعنوا بدراسة صورة المرأة مطلقــًا، وإنّما اختاروا صورة امرأة بعينها هي المرأة المثال، التي صوّر فيها الشعراء مفاتن نسائهم في صور تماثيل أو دمى أو غيرها من الصور، التي تناولوها في موضوع واحد فقط هو الغزل، دون سائر الموضوعات التي ذكرت المرأة أو صوّرت امرأة حقيقية أو واقعية وليست امرأة مثالا.

ويلحظ الباحث على هذه الدراسات التي تناولت الشعر الجاهلي، أنّها جميعًا كانت محكومة بأفق معرفي وجّه مسارها؛ فطه حسين – الذي نفى الشعر الجاهلي جملة وتفصيلا بدعوى أنّ هذا الشعر لا يمثل الحياة الجاهلية ولا العصر الجاهلي– كان متأثرًا بأفكار المستشرق صموئيل مرجليوث عن هذا الشعر، ولا يختلف مَنْ نفى صحة هذا الشعر عمّن أثبتها؛ إذ تبيّن في هذا البحث مدى تأثــّر المتأخرين ممّن ردّ دعوى طه حسين بالمتقدمين منهم.

ولا يختلف نقاد المنهج النفسي عن نقاد المنهج التاريخي، فقد أثبتت النظرة المتأنية فيما قدّم هؤلاء النقاد من دراسات وأبحاث مدى متابعة اللاحق للسابق في هذا المضمار، ويكفي أن ينظر المرء في دراستي براونه، وعز الدين إسماعيل ليُدرك مدى تأثــّر الثاني بالأول، ثم يقف على بعض الدراسات التي وظّفت المذهب الوجودي في دراسة الشعر الجاهلي؛ ليتبيّن مدى متابعتها للدراستين السابقتين، ولم يقتصر هذا التأثر على الدراسات التي وظّفت النظرة الوجودية في دراسة الشعر الجاهلي وتفسيره، بل امتدَّ ذلك التأثــّر إلى الاتجاهات الأخرى، كدراسة يوسف اليوسف التي تأثرت كثيرًا بدراسة عز الدين إسماعيل، وتابعتها في قراءة لوحة الطلل. وقد استقطب شعر عنترة بن شداد كثيرًا من نقاد هذا الاتجاه، واستأثرت عقدة اللون لدى هذا الشاعر بجلّ اهتمامهم، فكانت قراءتهم في شعر هذا الفارس الأسود نسخًا مكررة أو تكاد يُقلّد فيها اللاحق السابق، ويقصّ أثره.

واستشرت هذه الظاهرة لدى نقاد المنهج الأسطوري، فأخذ ينقل المتأخرون عن المتقدمين كل ما يقع بين أيديهم من معلومات أو أفكار عن هذه الصورة أو تلك، بل تجاوز الأمر تفسير الصور الشعرية إلى تفسير القصائد برمتها، ولعل قراءة إبراهيم عبد الرحمن لبائية الأعشى التي مطلعها:

أوَصَــلْتَ صُــرْمَ الحَبْــلِ مِــنْ سَــلْمَى لِــطــُولِ جــِنَابِــهــا؟

هي أصدق مثال على هذه الملحوظة؛ إذ تابع إبراهيم عبد الرحمن، نصرت عبد الرحمن في قراءة القصيدة نفسها فكرةً فكرةً لم يخرم منها شيئًا. ولعل قراءة عجلى في كتاب مصطفى عبد الشافي الشورى "الشعر الجاهلي تفسير أسطوري" – الذي أعرض الباحث عن تناوله في هذه الدراسة؛ لأنّه لم يأتِ بجديد يُذكر– تكشف عن مدى تأثــّر الشورى بمن سبقه من هذا الاتجاه؛ إذ غدت أفكارهم هي الأساس الذي أقام عليه بناءه النقدي، فكانت مادة لهذا النقد تحكمه وتوجّه مساره وتقصيه عن الشعر الجاهلي وقراءته.

لقد ناقش نقاد المنهج التاريخي قضية نحل الشعر، واختلفوا في نسبة هذا الشعر إلى قائليه نفيًا وإثباتــًا، محكومين في ذلك بالنظرة التي ردّدها أصحاب هذا المنهج، وهي أنّ الأدب بعامة ما هو إلا مرآة صادقة تعكس حياة الأديب وعصره أو تصوّرهما، فكانت هذه النظرة القياس الذي يروز به الناقد منهم هذا الشعر، فإذا جاء الشعر الجاهلي الذي توفر لديه موافِقــًا لحياة الشاعر الجاهلي وعصره ومصوّرًا لهما، حكم بصحة هذا الشعر أو صحة نسبته إلى هذا الشاعر أو ذاك، وأما إذا جاء بخلاف ذلك شكّ في هذا الشعر ونفى صحته، ثم رفضه جملة وتفصيلا، ولو أبعد هؤلاء النقاد عن أذهانهم هذه النظرة التي سيطرت – كما تبيّن في هذا البحث– على

توجهات أقطاب هذا المنهج وروّاده، ونظروا في هذا الشعر نظرة داخلية لتغيّرت نظرتهم إلى هذا الشعر وإلى قائليه، وهو ما أعلنه طه حسين في آخر كتابه "مع المتنبي"، حين صرّح بوضوح بأنّ الأدب ليس مرآة للأديب وعصره، كما أنّ الشعر ليس مرآة للشاعر، فهدم بذلك صرحه النقدي الذي أقامه في كتابه "في الشعر الجاهلي" دون أنْ يشعر.

واتــّجه نقاد المنهج النفسي إلى ذات الشاعر وما يعتريها من عقد نفسية وأمراض جنسية، فصار الشعر الجاهلي في دراسات هؤلاء وصفاتٍ نفسية خالصة، وصار الناقد في هذا النقد طبيبًا يكشف عن الأمراض المستعصية المستترة في تفوّهات الشاعر وما يبوح به من شعر؛ لقد قلّص هذا النقد مهمة الشاعر المبدع، فكانت مكانته بين الشعراء ترتفع وتهبط بقدر ما ينفث في شعره من عقد وأعراض مرضية، لا بقدر ما يُبدع عوالمه المتخيلة، أو يُطوّر من لغته الشعرية، أو يطرق من معانٍ بــِكْر، وصار شعر طرفة بن العبد، وامرئ القيس، وعنترة بن شداد مقبولا سائغًا في نظر هؤلاء النقاد، لا لفرادة صوره، أو دقة معانيه، أو جزالة ألفاظه وموافقتها للإيقاع الداخلي، أو الموسيقى الخارجية لهذه القصيدة أو تلك، وإنّما حَسُنَ في نظرهم وجاد لأنّه يُعبّر عن أشواق الشعراء ومخاوفهم تجاه الكون والوجود، ولأنّه يكشف عن تمرّد الأول وعجز الثاني وضعف الثالث إزاء عقدته الأساس التي هي سواد لونه. وكما تقلّصت مهمة الشاعر في نظر هؤلاء النقاد تقلّصت مهمة الناقد؛ إذ غدا شغله الشاغل الكشف عن هذه العقد وتلك الأعراض المستترة في هذه القصيدة أو تلك، عوضًا من أنْ ينظر في البنية الجمالية التي شكّلت القصيدة الجاهلية وضمنت بقاءها، بل إنّ بعض هؤلاء النقاد حاول أنْ يفرض ما جاء به جاك لاكان عن الرغبة على شعر امرئ القيس فرْضًا متعسّفــًا، فكان شعر هذا الأخير كالفرس الحرون التي أبت أنْ تنقاد إلى مَن هو جاهل برياضتها وامتطائها.

وأراد نقاد المنهج الأسطوري أنْ يرتقوا الفتق الذي أحدثه نقاد المنهجين: التاريخي والنفسي، في دراسة الشعر الجاهلي، فزادوا في النقد الأدبي فتوقــًا؛ إذ زيّف هؤلاء النقاد الواقع الشعري وحطّوا من قدره وجرّدوه من حيويته، فغابت عنه صورة الواقع الاجتماعي غيبة مطلقة واختفت منه المرحلة التاريخية التي عاشها الشعراء الجاهليّون اختفاءً تامًا، وعبثــًا يبحث القارئ في النقد الأسطوري عن الشدائد والضرورات والأحلام والمخاوف، التي يضطرب فيها المجتمع، وعبثــًا يبحث فيه عن أحزان الفرد أو انكسار الذات وإحباطها أو أشواقها وصبواتها.

ولا يختلف الواقع الطبيعي في هذا النقد عن الواقع الاجتماعي، فهو نقد يُغيّب هذا الواقع، ولا يُعيره أيّ أهمية؛ لأنّ الشعراء في نظر هؤلاء النقاد شاخصة أبصارهم إلى السماء دائمًا، وليس إلى العالم الخارجي بإنسانه وحيوانه وجماده، فإذا ركبوا نياقهم فإنّما هم يركبون ناقة السماء

الخالدة، وإذا صوّروا الصراع بين الصيّاد الرامي أو الصيّاد الكَلاب وبعض حيوان الصحراء، كالثور الوحشي أو حمار الوحش، فإنّما هم يتحدّثون عن هذه المجموعة من كواكب السماء ونجومها، وإذا صوّروا ظبية أو مهاة أو نخلة، فإنّما هم يصوّرون هذه الإلهة القديمة الشمس، وإذا ذكروا ثورًا وحشيًّا، فإنّما هم يذكرون ثور السماء الذي عبدته بعض شعوب شبه الجزيرة العربية في عصور موغلة في القدم.

لقد أفضى هذا النقد الأسطوري بأصحابه إلى النظر في اللغة – وهي أداة الأدب– نظرة لا تاريخية أيضًا، فلم تعد هذه الأداة – حسب توجّههم– تختزن سياقــًا تاريخيًّا اجتماعيًّا، بل غدت وقفــًا على دلالاتها العتيقة لا تجاوزها، فليست هذه المسمّيات التي يذكرها الشعراء في قصائدهم تُحيل على الواقع التاريخي، وإنّما تُحيل على تلك الآلهة التي بعثوها من مراقدها، فانبتــّت صلة اللغة بالواقع الاجتماعي وغدت لغة تقصُّ أخبار الغابرين أو تحكي قصصهم وتردّد أصداءهم الباقية حسبُ.

ويبدو للباحث أنّ هذا النقد الذي وظّفه النقاد العرب في دراسة الشعر الجاهلي وتفسيره نقدٌ من خارج النص، فهو لا يُعنى بالشعر بل يبحث عن مصدره الخارجي أو مادته الخام، بل إنّ بعض هذه الأعمال النقدية ترى أنّ الأساطير الدينية هي المصدر الوحيد لهذا الشعر، وهكذا تغيب عناصر الظاهرة الأدبية الأخرى، ويتحوّل النقد الأدبي إلى ملحق هزيل بعلم الإنسان "الأنثروبولوجيا"، وتغيب منه دراسة نشاط اللغة الخلاق وجمال العمل الأدبي وبنية القول الشعري الخاصة المتميّزة من بنية القول العادي، أو البنية المميّزة لقول شعري من قول شعري آخر، فليس الاستخدام الفني للغة ممّا يشغل هذا النقد، ولعل الناظر في هذه الأعمال النقدية لا يبالغ إذا ذهب إلى أنّها جميعًا تتساوى فيها النصوص الشعرية الرفيعة والرديئة، بل إنّ النصوص الرديئة تكون لهذه الأعمال النقدية أصلح وأنسب؛ لأنّها لا تحكم على هذه النصوص بقياس الفن أو بعيار الشعر، وإنّما تحكم عليها بمقدار ما تستلهم من أساطير دينية وغير دينية، وهكذا تغيب عن هذا النقد القِيم الفنيّة والجماليّة، كما تغيب القِيم الإنسانيّة، لأنّه لا قيم بلا إنسان ولا إنسان بلا قيم.

المصادر والمراجع:

- **القرآن الكريم.**
- آيزر، فولفغانغ، **عملية القراءة: مقترب ظاهراتي**، تحرير: جين ب. تومبكنز، تر: حسين كاظم وعلي حاكم، (١٩٩٩). ضمن نقد استجابة القارئ من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، المشروع القومي للترجمة: المجلس الأعلى للثقافة.
- إبراهيم، السيد، (١٩٩٨). **نظرية القارئ وقضايا نقدية وأدبية**، القاهرة: مكتبة زهراء الشرق.
- ---------، (١٩٩٩). **النظرية النقدية ومفهوم أفق التوقع**، مجلة علامات في النقد، مج ٨، ج ٣٢.
- --------، (٢٠٠٢). **التحليل النفسي المعاصر ودراسة الأدب**، مجلة جذور، مج ٦، ج ١١.
- إبراهيم، عبد الله، (٢٠٠٤). **الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة**، (ط١). بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- ابن الأبرص، عبيد، **الديوان**، تحقيق وشرح: حسين نصّار، (١٩٥٧). مصر: مكتبة ومطبعة البابي الحلبي.
- أحمد، عبد الفتاح محمد، (١٩٨٧). **المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي**، دراسة نقدية، (ط١). بيروت: دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع.
- أحمد، محمد خلف الله، (١٩٧٠). **من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده**، (ط٢). القاهرة: معهد البحوث والدراسات العربية، المطبعة العالمية.
- أدونيس، علي أحمد سعيد، (١٩٨٣). **مقدمة للشعر العربي**، (ط٤). بيروت: دار العودة.
- ----------، (٢٠٠٢). **الثابت والمتحول، بحث في الإبداع والاتباع عند العرب**، (ط٨). بيروت: دار الساقي.
- الأسد، ناصر الدين، (١٩٦٩). **شعر القيان والغناء في العصر الجاهلي**، (ط١). القاهرة: دار المعارف.
- ----------، (١٩٨٨). **مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية**، (ط٧). بيروت: دار الجيل.
- الأسدي، بشر بن أبي خازم، **الديوان**، تح: عزة حسن، (١٩٧٢). (ط٢). دمشق: منشورات وزارة الثقافة.

- اسطمبول، ناصر، (١٩٨٦). **تداعي الوعي في الشعر الجاهلي**، بحث مقدم لنيل درجة الماجستير، جامعة وهران.
- إسماعيل، سامي، (٢٠٠٢). **جماليات التلقي: دراسة في نظرية التلقي**، هانز روبرت ياوس، وفولفغانغ آيزر، (ط١). القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.
- إسماعيل، عز الدين، (١٩٦٤). **النسيب في مقدمة القصيدة الجاهلية في ضوء التفسير النفسي**، مجلة الشعر، ع ١، القاهرة: وزارة الثقافة والإرشاد القومي.
- ----------، (١٩٧٥). **الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، (ط٢). بيروت: دار العودة ودار الثقافة.
- الأصفهاني، أبو الفرج على بن الحسين بن محمد (ت ٣٥٦ ه)، **الأغاني**, تح: إبراهيم الأبياري، (١٩٦٩). مصر: دار الشعب عن طبعة دار الكتب.
- الأصمعي، عبد الملك بن قُريب (ت ٢١٦ ه). **الأصمعيات**، تح: أحمد شاكر، وعبد السلام هارون، (١٩٧٩). (ط٥). القاهرة: دار المعارف.
- الأعشى الكبير، ميمون بن قيس، **الديوان**، شرح وتعليق: محمد محمد حسين، (١٩٧٤). بيروت: دار النهضة العربية للطباعة والنشر.
- ألفرت، فلهلم، **ملاحظات عن صحة القصائد العربية القديمة**، تر: عبد الرحمن بدوي، (١٩٧٩). ضمن دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلي، (ط١). بيروت: دار العلم للملايين.
- إلياد، مرسيا، **المقدس والمدنس**، تر: عبد الهادي عباس، (١٩٨٨). (ط١). دمشق: دار دمشق للطباعة والنشر والتوزيع.
- إمام، عبد الفتاح إمام، (١٩٩٥). **معجم ديانات وأساطير العالم**، القاهرة: مكتبة مدبولي.
- أمين، أحمد، (١٩٦٥). فجر الإسلام، القاهرة: مكتبة النهضة المصريّة.
- أمين، فوزي، (٢٠٠٤). **الشعر الجاهلي دراسات ونصوص**، مصر: دار المعرفة الجامعية.
- الأنباري، أبو بكر محمد بن القاسم (ت ٣٢٨ ه)، **شرح القصائد السبع الطوال**، تح: عبد السلام محمد هارون، (١٩٦٩). (ط٢). القاهرة: دار المعارف.
- الأندلسي، أبو القاسم صاعد بن أحمد، (ت ٤٦٢ ه). **طبقات الأمم**، تح: حياة بوعلون، (١٩٨٥). (ط١). بيروت: دار الطليعة.

- إنريك، أندرسون إمبرت، **مناهج النقد الأدبي**، تر: الطاهر أحمد مكي، (١٩٩٢). (ط٢). القاهرة: دار المعارف.
- الأيوبي، سعيد، (١٩٨٦). **عناصر الوحدة والربط في الشعر الجاهلي**، الرباط: مكتبة المعارف.
- بارت، رولان، **هسهسة اللغة**، تر: منذر عياش، (١٩٩٤). (ط١). حلب: مركز الإنماء الحضاري.
- --------، **نقد وحقيقة**، تر: منذر عياش، (١٩٩٤). حلب: مركز الإنماء الحضاري.
- باقر، طه. (د.ت). **ملحمة كلكامش، أوديسة العراق الخالدة**، العراق: وزارة الإرشاد.
- بدوي، عبد الرحمن، (١٩٧٣). **دراسات في الفلسفة الوجودية**، (ط٣). بيروت: دار الثقافة.
- ----------، (١٩٧٩). **دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلي**، (ط١). بيروت: دار العلم للملايين.
- براونه، ڤالتر، (١٩٦٣). **الوجودية في الجاهلية**، مجلة المعرفة السورية، دمشق، ع ٤.
- بروكلمان، كارل، **تاريخ الأدب العربي**، تر: عبد الحليم النّجار، (١٩٦٨). (ط١). القاهرة: دار المعارف.
- برونلش، إرش، **في مسألة صحة الشعر الجاهلي**، تر: عبد الرحمن بدوي، (١٩٧٩). ضمن دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلي، (ط١). بيروت: دار العلم للملايين.
- البطل، علي، (١٩٨٣). **الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها**، (ط٣). بيروت: دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع.
- البغدادي، مريم، (١٩٨٦). **التأصيل الفني للبكائية القديمة في الشعر الجاهلي**، مجلة أبحاث اليرموك، مج ٤، ع ١.
- بلوحي، محمد، (٢٠٠٤). **آليات الخطاب النقدي العربي الحديث، مقاربة الشعر الجاهلي، بحث في تجليات القراءة السياقية**، دمشق: منشورات اتحاد الكتّاب العرب.
- البهبيتي، محمد نجيب، (١٩٨١). **المعلقة العربية الأولى أو عند جذور التاريخ**، (ط١)، الدار البيضاء: دار الثقافة.

- البهبيتي، محمد نجيب، (١٩٨٢). **تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري**، (ط٤). الدار البيضاء: دار الثقافة.
- بهي، عصام، (١٩٩١). **الاتجاه النفسي في دراسة الأدب ونقده**، مجلة فصول، مج ٩، ع ٣-٤.
- بودري، جان لوي، **فرويد والإبداع الأدبي**، تر: موريس أبو ناضر، (١٩٨٢). مجلة الفكر العربي المعاصر، ع ٢٠/٢١/٢٢، بيروت: مركز الإنماء القومي.
- بوليه، جورج، **النقد والتجربة الداخلية**، تحرير: جين ب. تومبكنز، تر: حسين كاظم وعلي حاكم، (١٩٩٩). ضمن نقد استجابة القارئ من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، المشروع القومي للترجمة: المجلس الأعلى للثقافة.
- بوي، مالكولم. **جاك لاكان**، تحرير: جون ستروك، تر: محمد عصفور، (١٩٩٦). ضمن كتاب البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا، عالم المعرفة، ع ٢٠٦، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.
- بيومي، محمد رجب، (د.ت). **موقف النقد الأدبي من الشعر الجاهلي**، الرياض: جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية.
- التبريزي، أبو زكريا يحيى بن علي (ت ٥٠٢ هـ). **شرح القصائد العشر**، تح: فخر الدين قباوة، (١٩٨٠). (ط٤). بيروت: دار الآفاق الجديدة.
- أبو تمام، حبيب بن أوس الطائي (ت ٢٣١ هـ). **ديوان الحماسة**، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، (١٩٥٥). مصر: مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح وأولاده.
- تودروف، تزفيتان، **الشعرية**، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، (١٩٨٧). (ط١). المغرب: دار توبقال للنشر.
- توفيق، سعيد، (١٩٩٥). **هرمنوطيقيا النص الأدبي بين هيدجر وجادامر**، مجلة نزوى، ع ٢.
- تومبكنز، جين ب.، **نقد استجابة القارئ من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية**، تر: حسين كاظم وعلي حاكم، (١٩٩٩). المشروع القومي للترجمة: المجلس الأعلى للثقافة.
- الجابري، محمد عابد، (١٩٩١). **التراث والحداثة**، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية.
- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، (ت ٢٥٥ هـ)، **الحيوان**، تح: عبد السلام هارون، (١٩٣٨). (ط١). مصر: مطبعة البابي الحلبي وأولاده.

- جادامر، هانز جورج، **تجلي الجميل ومقالات أخرى**، تحرير: روبرت برناسكوبي، تر: سعيد توفيق، (١٩٩٧). القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة.
- الجبوري، يحيى، (١٩٩٧). **المستشرقون والشعر الجاهلي بين الشك والتوثيق**، (ط١). بيروت: دار الغرب الإسلامي.
- الجمحي، محمد بن سلام (ت ٢٣١ هـ). **طبقات فحول الشعراء**، قرأه وشرحه: محمود محمد شاكر، (١٩٨٠). القاهرة: مطبعة المدني.
- جمعة، محمد لطفي، (١٩٢٦). **الشهاب الراصد**، (ط١). مصر: مطبعة المقتطف والمقطم.
- ابن جني، أبو الفتح عثمان (ت ٣٩٢ هـ). **سر صناعة الإعراب**، تح: محمد حسن محمد حسن إسماعيل، وأحمد رشدي شحاته عامر، (٢٠٠٠). (ط١). بيروت: دار الكتب العلمية.
- الحادرة، قطبة بن أوس، **الديوان**، تح: ناصر الدين الأسد، (١٩٩١). (ط٣). بيروت: دار صادر.
- الحاوي، إيليا، (١٩٧٩). **في النقد والأدب**، مقدمات جمالية عامة وقصائد محللة من العصر الجاهلي، بيروت: دار الكتاب اللبناني.
- --------، (١٩٨١). **امرؤ القيس شاعر المرأة والطبيعة**، (ط٢). بيروت: دار الثقافة.
- حجازي، سمير سعد، (٢٠٠١). **النقد الأدبي المعاصر قضاياه واتجاهاته**، (ط١). القاهرة: دار الآفاق العلمية.
- حجازي، محمود فهمي، (د.ت). **علم اللغة العربية مدخل تاريخي مقارن في ضوء التراث واللغات الساميّة**، القاهرة: دار غريب للطباعة.
- ابن حجر، أحمد بن علي العسقلاني، (ت ٨٥٢ هـ). **فتح الباري بشرح صحيح البخاري**، تح: محمد فؤاد عبد الباقي، (د.ت). القاهرة: دار الفكر.
- ابن حجر، امرؤ القيس، **الديوان**، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، (د.ت). (ط٤). القاهرة: دار المعارف.
- ----------، **الديوان**، شرح: أبي جعفر محمد بن إسماعيل النحاس (ت ٣٣٨ هـ). تح: عمر الفجاوي، (٢٠٠٢). عمّان: وزارة الثقافة.

- ابن حجر، أوس، **الديوان**، تحقيق وشرح: محمد يوسف نجم، (١٩٧٩). (ط٣). بيروت: دار صادر.
- حرب، طلال، (١٩٩٣). **الوافي بالمعلقات قراءة حديثة لخطابها الشعري وتاريخها**، (ط١). بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.
- --------، (١٩٩٩). **معجم أعلام الأساطير والخرافات في المعتقدات القديمة**، (ط١). بيروت: دار الكتب العلمية.
- ابن حزم، علي بن أحمد الأندلسي، (ت ٤٥٦ ه). **الإحكام في أصول الأحكام**، تح: أحمد محمد شاكر، (١٩٨٣). (ط٢). بيروت: دار الآفاق الحديثة.
- حسين، طه، (١٩٢٦). **في الشعر الجاهلي**، (ط١). القاهرة: دار الكتب المصرية.
- -------، (١٩٤٥). **فصول في الأدب والنقد**، القاهرة: دار المعارف.
- -------، (١٩٥٢). **ألوان**، القاهرة: دار المعارف.
- -------، (١٩٥٣). **من حديث الشّعر والنثر**، القاهرة: دار المعارف.
- -------، (١٩٥٦). **نقد وإصلاح**، بيروت: دار العلم للملايين.
- -------، (١٩٦٣). **تجديد ذكرى أبي العلاء**، القاهرة: دار المعارف.
- -------، (١٩٦٤). **في الأدب الجاهليّ**، القاهرة: دار المعارف.
- -------، (١٩٧٦). **حديث الأربعاء**، (ط١٢). القاهرة: دار المعارف.
- -------، (١٩٨٠). **كتب ومؤلفون**، بيروت: دار العلم للملايين.
- -------، (١٩٨٢). **خصام ونقد**، (ط١١). بيروت: دار العلم للملايين.
- -------، (١٩٨٦). **مع المتنبي**، (ط١٣). القاهرة: دار المعارف.
- -------، (١٩٨٦). **قادة الفكر**، (ط٤). بيروت: دار العلم للملايين.
- -------، (١٩٩٣). **مستقبل الثقافة في مصر**، القاهرة: دار المعارف.
- الحسين، قصي، (د.ت). **العمارة الفنية في شعر امرئ القيس**، دراسة تحليلية تركيبية للشعر الجاهلي، طرابلس : منشورات المكتبة الحديثة.
- ---------، (١٩٩٩). **جدل الجنس**، قراءة لبلاغة المقموعين في الشعر العربي، معلقة امرئ القيس نموذجًا، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع ١٠٨ – ١٠٩، بيروت: مركز الإنماء القومي.

- حسين، محمد الخضر، (د.ت). **نقض كتاب الشعر الجاهلي**، القاهرة: المكتبة الأزهرية للتراث.
- حفني، عبد المنعم، (١٩٧٨). **موسوعة علم النفس والتحليل النفسي**، بيروت: دار الكتب العلمية.
- ----------، (٢٠٠٥). **موسوعة عالم علم النفس**، (ط١). بيروت: دار نوبليس.
- حنون، نائل، (١٩٧٨). **عقائد ما بعد الموت في حضارة وادي الرافدين القديمة**، (ط١). بغداد: دار السلام.
- الحوفي، أحمد محمد، (١٩٦٢). **الحياة العربية من الشعر الجاهلي**، (ط٤). القاهرة: مكتبة نهضة مصر ومطبعتها.
- الخطيب، حسام، (١٩٧٢). **محاضرات في تطور الأدب الأوروبي ونشأة مذاهبه واتجاهاته النقدية**، دمشق: مكتبة أطلس.
- ابن خلدون، عبد الرحمن بن محمد (ت ٨٠٨ هـ). **مقدمة ابن خلدون**، تح: علي عبد الواحد وافي، (١٩٦٢). (ط١). مصر: مطبعة لجنة البيان العربي.
- خليل، إبراهيم محمود، (٢٠٠٣). **النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك**، (ط١). عمّان: دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة.
- خليل، أحمد خليل، (١٩٩٦). **معجم المصطلحات الأسطورية**، (ط١). بيروت: دار الفكر اللبناني.
- الخنساء، **الديوان**، تح: أنور أبو سويلم، (١٩٨٨). (ط١). عمّان: دار عمّار.
- الدروبي، سامي، (١٩٦٢). **الفن معرفة**، مجلة المعرفة السورية، ع ١٥.
- دسوقي، كمال، (د.ت). **ذخيرة علوم النفس**، القاهرة: الدار الدولية للنشر والتوزيع.
- ديتشس، ديفيد، **مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق**، تر: محمد يوسف نجم، (١٩٦٧). بيروت: دار صادر.
- ديكارت، **مبادئ الفلسفة**، تر: عثمان أمين، (١٩٧٩). القاهرة: دار الثقافة.
- الذبياني، النابغة، **الديوان**، تح: الشيخ محمد الطاهر بن عاشور، (١٩٨٦). تونس: الشركة التونسية للتوزيع.
- الرافعيّ، مصطفى صادق، (١٩٤٠). **تاريخ آداب العرب**، (ط١). مصر: المكتبة التجارية الكبرى.

- ----------، (١٩٥٣). **تحت راية القرآن: المعركة بين القديم والجديد،** (ط٣). القاهرة: مطبعة الاستقامة.
- راي، وليم، **المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية،** تر: يوئيل يوسف عزيز، (١٩٨٧). (ط١). بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر.
- ربابعة، موسى، (١٩٩٩). **الاستشراق الألماني المعاصر والشعر الجاهلي،** (ط١). إربد: مؤسسة حمادة للخدمات والدراسات الجامعية.
- الرباعي، عبد القادر، (١٩٨٢). **مدخل إلى دراسة المعنى بالصورة في الشعر الجاهلي بحث في التفسير الأسطوري،** المجلة العربية للعلوم الإنسانية، مج ٢، ع ٦.
- رشدي، رشاد، (١٩٦٢). **مقالات في النقد الأدبي،** (ط١). القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.
- رومية، وهب أحمد، (١٩٧٩). **الرحلة في القصيدة الجاهلية،** (ط٢). بيروت: مؤسسة الرسالة.
- ----------، (١٩٨١). **قصيدة المدح حتى نهاية العصر الأموي بين الأصول والإحياء والتجديد،** دمشق: وزارة الثقافة والإرشاد القومي.
- ----------، (١٩٩٦). **شعرنا القديم والنقد الحديث،** سلسلة عالم المعرفة، ع ٢٠٧، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.
- الرويلي، ميجان، والبازعي، سعد، (٢٠٠٢). **دليل الناقد الأدبي،** (ط٣). الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
- زكريا، فؤاد، (١٩٨٠). **الجذور الفلسفية للبنائية،** حوليات كلية الآداب جامعة الكويت، الحولية الأولى.
- زكي، أحمد كمال، (١٩٧٧ – ١٩٧٨). **التشكيل الخرافي في شعرنا القديم،** مجلة كلية الآداب، جامعة الرياض، مج ٥.
- ----------، (١٩٨١). **التفسير الأسطوري للشعر القديم،** مجلة فصول، مج١، ع ٣.
- ----------، (١٩٩٧). **النقد الأدبي الحديث، أصوله واتجاهاته،** بيروت: مكتبة لبنان، الشركة العالمية للنشر.

- الزمخشري، أبو القاسم جار الله محمود بن عمر (ت ٥٣٨ هـ). **المستقصى في أمثال العرب**، تح: محمد عبد الرحمن خان أم، (١٩٦٢). (ط١). حيدر أباد: مطبعة مجلس دائرة المعارف العثمانية.
- زهران، حامد عبد السلام، (١٩٧٧). **علم النفس الاجتماعي**، (ط٤). القاهرة: عالم الكتب.
- ابن زهير، كعب، **الديوان**، تح: مفيد قميحة، (١٩٨٩). (ط١). الرياض: دار الشوّاف للطباعة والنشر.
- ----------، **الديوان**، تح: أحمد الفاضل. (٢٠٠٣). (ط١). بيروت: دار الفكر اللبناني.
- الزوزني، أبو عبد الله الحسين بن أحمد (ت ٤٨٦ هـ)، **شرح المعلقات السبع**، تحقيق وتعليق محمد عبد القادر أحمد، (١٩٨٧). (ط١). القاهرة: مكتبة النهضة المصرية.
- أبو زيد، نصر حامد، (١٩٩٩). **إشكاليات القراءة وآليات التأويل**، (ط٥). الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
- زيدان، جرجي، (١٩٥٧). **تاريخ آداب اللغة العربية**، (ط١). مصر: دار الهلال.
- زيدان، عبد القادر عبد الحميد، (٢٠٠٣). **التمرد والغربة في الشعر الجاهلي**، (ط١). الإسكندرية: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر.
- سارتر، جان بول، **ما الأدب؟**، تر: محمد غنيمي هلال، (١٩٨٤). بيروت: دار العودة.
- ستروك، جون، **البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا**، تر: محمد عصفور، (١٩٩٦). عالم المعرفة، ع ٢٠٦، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.
- سرحان، سمير، (١٩٨١). **التفسير الأسطوري في النقد الأدبي**، مجلة فصول، مج ١، ع ٣.
- سركيس، إحسان، (١٩٧٩). **مدخل إلى الأدب الجاهلي**، بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر.
- السكري، أبو سعيد الحسن بن الحسين (ت ٢٧٥ هـ). **شرح أشعار الهذليين**، تح: عبد الستار فرّاج، مراجعة: محمود محمد شاكر، (١٩٦٥). القاهرة: مكتبة دار العروبة.
- سلامة، أحمد عبد العزيز، وعبد الغفار، عبد السلام، (١٩٨٠). **علم النفس الاجتماعي**، مصر: دار النهضة العربية.

- سلامة، يوسف سليم، (١٩٩٠). **ديكارت وطه حسين**، الكتاب الدوري: قضايا وشهادات الخاص بطه حسين، قبرص: مؤسسة عيبال.
- سلدن، رامان، **النظرية الأدبية المعاصرة**. تر: جابر عصفور، (١٩٩١). (ط١). القاهرة: دار الفكر.
- ابن سلمى، زهير، **الديوان**، تح: محمد حمود، (١٩٩٥). (ط١). بيروت: دار الفكر اللبناني.
- السمرة، محمود، (١٩٩٧). **النقد الأدبي والإبداع في الشعر**، (ط١). بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- سونتاغ، سوزان، **ضد التأويل**، تر: باقر جاسم محمد، (١٩٩٢). مجلة الثقافة الأجنبية، ٣٤.
- سويف، مصطفى، (١٩٧٨). **مقدمة في علم النفس الاجتماعي**، (ط٥). القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.
- أبو سويلم، أنور عليان، (١٩٨٣). **الإبل في الشعر الجاهلي في ضوء علم الميثولوجيا والنقد الحديث**، (ط١). الرياض: دار العلوم للطباعة والنشر.
- ابن شداد، عنترة، **الديوان**، تح: عبد المنعم شلبي، (١٩٨٠). (ط١). بيروت: دار الكتب العلمية.
- الشنفرى، وآخرون، **ديوان الصعاليك**، شرح: يوسف شكري فرحات، (٢٠٠٤). بيروت: دار الجيل.
- الشورى، مصطفى عبد الشافي، (١٩٩٦). **الشعر الجاهلي تفسير أسطوري**، مصر: الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان.
- شولز، روبرت، **سيمياء النص الشعري، ضمن اللغة والخطاب الأدبي**، مقالات لغوية في الأدب، اختيار وترجمة: سعيد الغانمي، (١٩٩٣). (ط١). الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
- صالح، بشرى موسى، (٢٠٠١). **نظرية التلقي: أصول وتطبيقات**، (ط١). الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
- الصالح، صبحي، (١٩٨٠). **دراسات في فقه اللغة**، (ط٨). بيروت: دار العلم للملايين.
- صالح، فخري، (١٩٩٩). **هانز ياوس من توقعات القارئ إلى معنى التجربة الجمالية**، مجلة علامات في النقد، مج ٨، ج ٣٢.

- أبو صفية، جاسر خليل، (١٩٨٦). **بانت سعاد دراسة نقدية**، مجلة أبحاث اليرموك، مج ٤، ع ١.
- صليبا، جميل، (١٩٧٣). **المعجم الفلسفي**، (ط١). بيروت: دار الكتاب اللبناني.
- الضبعي، المتلمس، **الديوان**، تح: حسن كامل الصيرفي، (١٩٧٠). مصر: مطابع الشركة المصرية للطباعة والنشر.
- الضبي، المفضل بن محمد بن يعلى. (ت ١٧٨ هـ). **المفضليات**، تح: أحمد شاكر، وعبد السلام هارون، (د.ت). (ط٦). القاهرة: دار المعارف.
- ضيف، شوقي، (١٩٧٢). **البحث الأدبي طبيعته، مناهجه، أصوله، مصادره**، مصر: دار المعارف.
- الطائي، زيد بن مهلهل بن يزيد، **الديوان**، صنعة: نوري حمودي القيسي، (د.ت). النجف الأشرف: مكتبة النعمان.
- طبانة، بدوي، (١٩٧٤). **معلقات العرب: دراسة نقدية تاريخية في عيون الشعر الجاهلي**، (ط٣). مصر: مكتبة الأنجلو المصرية.
- طه، فرج عبد القادر، (٢٠٠٢)، **موسوعة علم النفس والتحليل النفسي**، (ط٢). القاهرة: دار غريب.
- طه، فرج عبد القادر وآخرون، (د.ت). **معجم علم النفس والتحليل النفسي**، (ط١). بيروت: دار النهضة العربية.
- عاقل، فاخر، (١٩٨٤). **علم النفس، دراسة التكيّف البشري**، (ط٩). بيروت: دار العلم للملايين.
- العالم، محمود أمين، (د.ت). **طه حسين مفكرًا**، مجموعة مؤلفين، طه حسين كما يعرفه كتّاب عصره، القاهرة: دار الهلال.
- ----------، (١٩٨٨). **الفلسفة العربيّة المعاصرة**، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية.
- العامري، لبيد بن ربيعة، **الديوان**، تح: إحسان عباس، (١٩٦٢). الكويت: وزارة الإرشاد والأنباء.
- ابن العبد، طرفة، **الديوان**، شرح الأعلم الشنتمري (ت ٤٧٦ هـ)، تح: درية الخطيب، ولطفي الصقال، (٢٠٠٠). بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

- عبد الحافظ، صلاح، (١٩٨٢). **الزمان والمكان وأثرهما في حياة الشاعر الجاهلي وشعره، دراسة نقدية نصية، الموقف الشعري من القضية واتجاهاتها**، مصر: دار المعارف.
- عبد الحميد، شاكر، (١٩٩٥). **الدراسات النفسية والأدب**، عالم الفكر، مج ٢٣، ع ٣–٤، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.
- عبد الرحمن، إبراهيم، (١٩٧٦). **التفسير الأسطوري للشعر الجاهلي**، مجلة الشعر، ع ١.
- ----------، (١٩٨١). **التفسير الأسطوري للشعر الجاهلي**، مجلة فصول، مج ١، ع ٣.
- ----------، (١٩٨٤). **من أصول الشعر العربي القديم .. الأغراض والموسيقى دراسة نصية**، مجلة فصول، مج ٤، ع ٢.
- ----------، (٢٠٠٠). **الشعر الجاهلي، قضاياه الفنية والموضوعية**، (ط١). مصر: الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان.
- عبد الرحمن، نصرت، (١٩٧٩). **في النقد الحديث، دراسة في مذاهب نقدية** حديثة، وأصولها الفكرية، (ط١). عمّان: مكتبة الأقصى.
- ----------، (١٩٨٢). **الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث**، (ط٢). عمّان: مكتبة الأقصى.
- ----------، (١٩٨٥). **الواقع والأسطورة في شعر أبي ذؤيب الهذلي الجاهلي**، عمّان: دار الفكر للنشر والتوزيع.
- عبد الصبور، صلاح، (١٩٦٨). **قراءة جديدة لشعرنا القديم**، القاهرة: دار الكاتب العربي للطباعة والنشر.
- عبد الغني، مصطفى، (١٩٩٠). **تحوّلات طه حسين**، القاهرة: الهيئة المصريّة العامة للكتاب.
- ابن عبد ربه، أحمد بن محمد الأندلسي (ت ٣٢٧ هـ). **العقد الفريد**، تح: أحمد أمين وآخرين، (١٩٦٥). (ط٣). القاهرة: مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر.
- العبدي، المثقب، **الديوان**، تح: حسن كامل الصيرفي، (١٩٩٧). (ط٢). القاهرة: معهد المخطوطات العربية (المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم).

- العريض، عبد الجليل، **طرفة بن العبد وصورة الناقة في شعره**، تحرير: محمد البنكي، (٢٠٠٠). ضمن طرفة بن العبد دراسات وأبحاث، ملتقى البحرين. (ط١). بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- عسكر، عبدالله، (٢٠٠١). **مدخل إلى التحليل النفسي اللاكاني**، (ط٢). القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.
- العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله (ت بعد ٣٩٥ هـ). **كتاب الصناعتين الكتابة والشعر**، تح: علي محمد البجّاوي، ومحمد الفضل إبراهيم، (١٩٥٢). (ط١). مصر: عيسى البابي الحلبي وشركاه.
- العشماوي، محمد زكي، (١٩٨٠). **النابغة الذبياني مع دراسة للقصيدة العربية في الجاهلية**، (ط٢). بيروت: دار النهضة العربية.
- ----------،(١٩٨١). **موقف الشعر من الفن والحياة في العصر العباسي**، بيروت: دار النهضة العربية.
- ----------، (د.ت). **قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث**، بيروت: دار النهضة العربية.
- عصفور، جابر، (١٩٨٣). **المرايا المتجاورة، دراسة في نقد طه حسين**، مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- عطوان، حسين، (١٩٧٠). **مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي**، مصر: دار المعارف.
- العظمة، عزيز، (١٩٩٢). **العلمانيّة من منظور مختلف**، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربيّة.
- العلوي، المظفر بن فضل، (ت ٦٥٦ هـ)، **نضرة الإغريض في نصرة القريض**، تح: نهى عارف الحسن، (١٩٧٦). دمشق: مطبعة طبرين.
- علي، جواد، (١٩٧٨). **المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام**، (ط٢). بيروت: دار العلم للملايين، وبغداد: مكتبة النهضة.
- علي، فاضل عبد الواحد، (١٩٩٩). **عشتار ومأساة تموز**، (ط١). سوريا: الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع.
- عوض، ريتا، (١٩٩٢). **بنية القصيدة الجاهلية الصورة الشعرية لدى امرئ القيس**، (ط١). بيروت: دار الآداب.

- عيّاد، شكري، (١٩٨١). **موقف من البنيوية**، مجلة فصول، مج ١، ع ٢، مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- الغمراوي، محمد أحمد، (١٩٢٩). **النقد التحليلي لكتاب في الأدب الجاهلي**، القاهرة: المكتبة السلفية.
- الغنوي، طفيل بن عوف، **الديوان**، تح: محمد عبد القادر أحمد (١٩٦٨). بيروت: دار الكتاب الجديد.
- الفحل، علقمة بن عبدة، **الديوان**، تح: لطفي الصقال ودرية الخطيب، (١٩٦٩). (ط١). حلب: دار الكتاب العربي.
- فراي، نورثروب، **تشريح النقد، محاولات أربع**، تر: محمد عصفور، (١٩٩١). عمّان: منشورات الجامعة الأردنية، عمادة البحث العلمي.
- فرويد، سيجموند، **مدخل إلى التحليل النفسي**، تر: جورج طرابيشي، (١٩٨٠). (ط١). لبنان: دار الطليعة.
- ---------، **مستقبل وهم**، تر: جورج طرابيشي، (١٩٨١). (ط١). لبنان: دار الطليعة.
- فريزر، جيمس، **الغصن الذهبي، دراسة في السحر والدين**، تر: أحمد أبو زيد، (١٩٧١). القاهرة: الهيئة المصرية العامة.
- فضل، صلاح، (١٩٨٠). **منهج الواقعية في الإبداع الأدبي**، القاهرة: دار المعارف.
- فهيم، حسين، (١٩٨٦). **قصة الأنثروبولوجيا**، سلسلة عالم المعرفة، ع ٩٨، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.
- فيدوح، عبد القادر، (١٩٩٨). **الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي**، (ط١). عمّان: دار صفاء للنشر والتوزيع.
- ----------،(١٩٩٨). **القيم الفكرية والجمالية في شعر طرفة بن العبد**، (ط١). المنامة: مؤسسة الأيام للصحافة والنشر والتوزيع.
- فيش، ستانلي، **الأدب في القارئ: الأسلوبية العاطفية**، تحرير: جين ب. تومبكنز، تر: حسين كاظم وعلي حاكم، (١٩٩٩). ضمن نقد استجابة القارئ من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، المشروع القومي للترجمة: المجلس الأعلى للثقافة.
- القالي، أبو علي إسماعيل بن القاسم (ت ٣٥٦ هـ). **كتاب الأمالي في لغة العرب**، (١٩٧٨). بيروت: دار الكتب العلمية.

- ابن قتيبة، أبو محمد عبدالله بن مسلم (ت ٢٧٦ هـ)، **الشعر والشعراء**، تح: أحمد محمد شاكر، (١٩٦٦). مصر: دار المعارف.
- القرشي، أبو زيد محمد بن أبي الخطاب، (ت ١٧٠ هـ)، **جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام**، تح: علي محمد البجاوي، (١٩٨١). القاهرة: دار نهضة مصر للطبع والنشر.
- القرطاجني، حازم (ت ٦٨٤ هـ). **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تح: محمد بن حبيب الخوجة، (١٩٨١). (ط٢). بيروت: دار الغرب الإسلامي.
- قطب، سيد، (١٩٥٩). **النقد الأدبي، أصوله، ومناهجه**، (ط٣). القاهرة: دار الفكر العربي.
- القلماوي، سهير، (١٩٦١). **تراثنا القديم في أضواء حديثة**، مجلة الكاتب المصري، ع ٢.
- القيرواني، أبو الحسن ابن رشيق (ت ٤٥٦ هـ). **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، تح: محي الدين عبد الحميد، (١٩٥٥). (ط٢). مصر: مطبعة السعادة.
- القيسي، نوري حمودي، (١٩٧٤). **وحدة الموضوع في القصيدة الجاهلية**، بغداد: مؤسسة دار الكتب للطباعة والنشر.
- كارلوني، وفيللو، **النقد الأدبي**، تر: كيتي سالم، (١٩٨٤)، (ط٢). بيروت، باريس: منشورات عويدات.
- كاسيرر، أرنست، **الدولة والأسطورة**، تر: أحمد حمدي محمود، (١٩٧٥). القاهرة: دار النهضة العربية.
- الكردي، محمد علي، (١٩٩٩). **ظاهرة التلقي في الأدب**، مجلة علامات في النقد، مج ٨، ج ٣٢.
- كريم، سامح، (١٩٧٧). **معارك طه حسين الفكريّة والأدبيّة**، (ط٢). بيروت: دار القلم.
- كريمر، صموئيل نوح، **السومريون تاريخهم وحضارتهم وخصائصهم**، تر: فيصل الوائلي، (١٩٧٣). الكويت: وكالة المطبوعات.
- ابن الكلبي، هشام بن محمد بن السائب (ت ٢٠٤ هـ). **كتاب الأصنام**، تح: أحمد زكي، القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب (١٩٢٤).
- ابن كلثوم، عمرو، **الديوان**، شرح وتحقيق: رحاب عكاوي، (١٩٩٦). (ط١). بيروت: دار الفكر العربي.

- لانسون، ماييه، **منهج البحث في الأدب واللغة**، تر: محمد مندور، (١٩٤٦). بيروت: دار العلم للملايين.
- ماريني، مارسيل. **النقد التحليلي – النفسي**، تر: رضوان ظاظا، (١٩٩٧). ضمن كتاب مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، عالم المعرفة، ع ٢٢١، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.
- المتنبي، أبو الطيب أحمد بن الحسين (ت ٣٥٤ هـ). **الديوان**، شرح أبي البقاء العكبري (ت ٦١٦ هـ). ضبطه وصححه ووضع فهارسه: مصطفى السقا، وإبراهيم الأبياري، وعبد الحفيظ شلبي، (د.ت). بيروت: دار المعرفة.
- محمودي، عبد الرشيد الصادق، (١٩٨٤). **غربة الملك الضليل**، مجلة فصول، مج ٤، ع ٢.
- مرجليوث، ديفيد صموئيل، **نشأة الشعر العربي**، تر: عبد الرحمن بدوي، (١٩٧٩). ضمن دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلي، (ط١). بيروت: دار العلم للملايين.
- ----------، **أصول الشّعر العربي**، تر: يحيى الجبوري، (١٩٩٤). بني غازي: قاريونس.
- المسدي، عبد السلام، (١٩٩٤). **في آليات النقد الأدبي**، تونس: دار الجنوب للنشر.
- المسلوت، عبدالحميد، (د.ت). **نظرية الانتحال في الشعر الجاهلي**، القاهرة: دار القلم.
- المطلبي، عبد الجبار، (١٩٦٩). **قصة ثور الوحش وتفسير وجودها في القصيدة الجاهلية**، مجلة كلية الآداب جامعة بغداد، ع ١٢، بغداد: مطبعة الحكومة.
- مفقوده، صالح، (٢٠٠٣). **الأبعاد الفكرية والفنية في القصائد السبع المعلقات**، الجزائر: دار الفجر للنشر والتوزيع.
- ابن منبه، وهب، (ت ١١٤ هـ). **التيجان في ملوك حمير**، (١٩٧٩). صنعاء: مركز الدراسات والأبحاث اليمنية.
- مندور، محمد، (د.ت). **الأدب ومذاهبه**، القاهرة: دار نهضة مصر.
- ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم (ت ٧١١ هـ)، **لسان العرب**، (د.ت)، بيروت: دار مكتبة الهلال.
- الميداني، أبو الفضل أحمد بن محمد (ت ٥١٨ هـ). **مجمع الأمثال**، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، (١٩٧٢). (ط٣). القاهرة: دار الفكر.

- ميلر، جاك آلان، **جاك لاكان بين التحليل النفسي والبنيوية**، تر: عبدالسلام بن عبد العالي، (١٩٨٢). مجلة الفكر العربي المعاصر، ع ٢٠-٢١-٢٢.
- ناصف، مصطفى، (١٩٨١). **قراءة ثانية لشعرنا القديم**، (ط١). بيروت: دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع.
- نالينو، كارلو، (١٩٧٠). **تاريخ الآداب العربية من الجاهلية حتى عصر بني أمية**، (ط٢). مصر: دار المعارف.
- نبوي، عبد العزيز، (١٩٨٨). **دراسات في الأدب الجاهلي**، (ط٢). مصر: الصدر لخدمات الطباعة (سيسكو).
- النحاس، أبو جعفر محمد بن إسماعيل (ت ٣٣٨ ه). **شرح القصائد التسع المشهورات**، تح: أحمد خطاب، (١٩٧٣). بغداد: دار الحرية.
- أبو نواس، الحسن بن هانئ (ت ١٩٠ ه). **الديوان**، تح: أحمد عبد المجيد الغزالي، (٢٠٠٣). (ط١). بيروت: دار الكتاب العربي.
- نولدكه، تيودور، **من تاريخ ونقد الشعر العربي القديم**، تر: عبد الرحمن بدوي، (١٩٧٩). ضمن دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلي، (ط١). بيروت: دار العلم للملايين.
- النويري، شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب، (ت ٧٣٣ ه). **نهاية الأرب في فنون الأدب**، تح: حسن نور الدين، (٢٠٠٤). (ط١). بيروت: دار الكتب العلمية.
- نويل، جان بليمان، **التحليل النفسي والأدب**، تر: حسن المودن، (١٩٩٧). القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة.
- النويهي، محمد، (د.ت). **الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه**، القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر.
- هايمن، ستانلي، **النقد الأدبي ومدارسه الحديثة**، تر: إحسان عباس ومحمد يوسف نجم، (١٩٥٨). بيروت: دار الثقافة.
- ابن هشام، أبو محمد عبد الملك، (ت ٢١٣ ه). **السيرة النبوية**، تح: مصطفى السقا، وإبراهيم الأبياري، وعبد الحفيظ شلبي، (١٩٥٥). (ط٢). مصر: مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده.
- هول، كالفن، **مبادئ علم النفس الفرويدي**، تر: وحّام الكيّال، (١٩٨٨). (ط٣). بغداد: مطبعة الرصافي.

- هولب، روبرت، **نظرية التلقي مقدمة نقدية**، تر: عز الدين إسماعيل، (٢٠٠٢). (ط١). القاهرة: المكتبة الأكاديمية.
- الوائلي، كريم، (د.ت). **الشعر الجاهلي قضاياه وظواهره الفنية**، القاهرة: دار العالمية للطباعة والنشر والتوزيع.
- الواد، حسين، (١٩٨٤). **من قراءة النشأة إلى قراءة التقبل**، مجلة فصول، مج ٥، ع ١.
- -------، (١٩٨٥). **قراءات في مناهج الدراسات الأدبية**، تونس: سراس للنشر.
- وجدي، محمد فريد، (١٩٢٦). **نقد كتاب الشعر الجاهلي**، (ط١). مصر: مطبعة دائرة معارف القرن العشرين.
- ابن الورد، عروة، **الديوان**، تح: أسماء أبو بكر محمد، (١٩٩٢). (ط١). بيروت: دار الكتب العلمية.
- ويليك، رينيه ووارين، أوستن، **نظرية الأدب**، تر: محيي الدين صبحي، (١٩٨٧). بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- ياوس، هانز روبرت, **الأدب ونظرية التأويل**، ضمن كتاب: النقد ما هو؟، مجموعة مؤلفين، تحرير: بول هيري، تر: سلافة حجاوي، (١٩٧٩). بغداد: دار الشؤون الثقافية.
- ----------، **جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي**، تر: رشيد بنحدو، (٢٠٠٤). المشروع القومي للترجمة (٤٨٤)، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.
- اليشكري ، سويد بن أبي كاهل، **الديوان**، تح: شاكر العاشور، (٢٠٠٧). (ط٧). دمشق: دار الينابيع.
- يوسف، محمد عباس، (٢٠٠٤). **الاغتراب والإبداع الفني**، القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع.
- اليوسف، يوسف، (١٩٧٥). **مقالات في الشعر الجاهلي**، دمشق: منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي.
- ---------،(١٩٧٨). **بحوث في المعلقات**، دمشق: وزارة الثقافة.
- يونغ، كارل غوستاف، **علم النفس التحليلي**، تر: نهاد خياطة، (١٩٩٧). (ط٢). اللاذقية: دار الحوار للنشر والتوزيع.

- ----------، **البنية النفسية عند الإنسان**، تر: نهاد خياطة، (٢٠٠٠)، (ط٢). اللاذقية: دار الحوار للنشر والتوزيع.

المراجع الأجنبية:

- Atkinson, Rita & Richard C. and Ernest, R. Hilard. (1983). **Introduction to Psychology**, New York.
- Eagleton, Terry. (1983). **Literary Theory: An Introduction**, Oxford Blackwell.
- Herbert, S. (1932). **The Unconscious in Life and Art**, London.
- Jung, Carl G., **The Archetypes and The Collective Unconscious**, Trans. By R. F. Hull. (1959). Pantheon Books, New York.
- M.H.Abram, (1993). **A Glossary Of Literary Terms**. 6th Edition, Fort Worth, San Diego: Harcourt Brace College.
- Peck, John & Cuyle, Martin, eds. (1993). **Literary Terms and Criticism**, Macmillan.
- Wales, Katie. (1989). **A dictionary of Stylistics**, London.
- Wimsatt & Brooks. (1965). c., Literary Criticism- A Short History, Routelge & Kegan Paul, London.

موقع من شبكة الإنترنت:

- خضير، ميري. **جاك لاكان النظرية والإخفاق:**
http://alialrabeze.maktoobblog.com/818642
- مساعدي، محمد. **من المنهج التاريخي إلى جماليّة التلقي:**
http://www.fit.wanked.aljabrjabed.net/n67-08musaidi.htm

THE RECEPTION OF PRE-ISLAMIC POETRY IN MODERN CRITICISM

By

Ghazi Abdulaziz Asheer

Supervisor

Dr: Jaser Khalil Abusafiyyah, Prof.

Abstract

This study uses reception theory in order to investigate the works of modern criticism that interpret pre-Islamic poetry. The premise of the study is that modern methods of criticism formulate horizons of knowledge which obscure the text and exclude it from its reader; the applications of such perspectives misread the text for they do not reveal the meanings that are intended by the poets. And they primarily establish particular meanings and views that are not supported by the text per se, but come into being incidentally and differently to mold the reader's expectations.

Three methods of criticism, historical, psychological, and mythological, are chosen to verify the abovementioned hypothesis. Formulated by the critics who use historical method, the view that literature is generally nothing but a mirror which reflects faithfully the life and era of the writer is demonstrated. Furthermore, literature is an accurate image that represents the language of the era in which the literary work and its dialects are produced. What is focused on is that the view about literature and specifically pre-Islamic poetry serves as a flexible tool that is used by some

critics to negate the authenticity of the poetry. Conversely, other critics use the same view in order to verify the authenticity of the poetry. Although the critics deal with the same poetic text and use the same method to examine the poetry and its language, their conclusions concerning the issues of literary plagiarism (*intiĥāl*) and poetry that is composed by transmitters (*ruwāh*) and attributed to poets (*naĥl*) are of a great deal of conflicting. Some critics negate that the poetry is literarily plagiarized (*manhūl*) and others prove that literary plagiarism occurs phenomenally in such poetry.

The use of the psychological trends in reading pre-Islamic poetry is also underlined. Despite of having different foundations and premises, the trends formulate horizons of knowledge that make the meanings and significations of the poetry ambiguous and therefore inaccessible to its readers. On the one hand, the poetic images connote, according to such a perspective, psychological complexes and repressed desires of sexual drive. On the other, the images represent fear and existential anxiety of inevitable destiny that the pre-Islamic poet deeply feels. Moreover, the images represent how the society oppresses the individual and the tribal policy dominates his spheres; to the extent that he becomes restricted by the collective system of values and conventions.

The use of mythological method to study pre-Islamic poetry is also dealt with. According to such a perspective, the poetry becomes devoid of real sentiments and feelings; it is portrayed as mere hymns and prayers that are chanted for the gods of the sun or stars, worshipped in the ancient times in the Arabian Peninsula. The critics of the mythological perspective attempt to interpret the poetic images and connect them to the equivalent images that are in the sky. They are totally disconnected from what exists on the ground; the poetic images of she-camel, horse, bull, hunter and his dogs,

ostrich, eagle, birds, and human are inextricably bound to the equivalent images that are in the sky. Moreover, the critics connect wrongly the poetic images of wild donkey to that of bull for they cannot find what affiliates the former to the equivalent image in the sky. Consequently, the pre-Islamic poet becomes, according the mythological perspective, a priest who gazes constantly at the sky, paying no heed to the voice of consciousness, call of the heart, need of psych, movement of history, or change of society.

The main conclusion at which the study arrives is that the methods, used in studying pre-Islamic poetry, do not reveal the essence of the poetry and take into consideration its intended themes (*aghrāḍ*). On the contrary, such applications expose how the critics form inaccurate views, construct misreading, and neglect fundamental characteristics, the artistic nature of the literary work, aesthetic values, and representations of life as well as world view.

***