المجلة العربية للعلوم الانسانية ـ العدد السادس ـ المجلد الثاني ـ ص ص (٨٠ ـ ١١٠)

مدخل الى دراسة المعنى بالصورة في الشعر الجاهلي

بحث في التفسير الاسطوري

عبد القادر الربابعة

قسم اللغة العربية ـ جامعة اليرموك ـ الاردن

ملخص

الصورة الشعرية مصطلح نقدي عالمي حديث بدأ يطبق مؤخرا على شعرنا: قديمه وحديثه وبدأ يؤثر في الدراسات النقدية والأدبية، ويغير كثيرا من الأفكار التقليدية حول القيم الفنية للشعر العربي.

لهذا اتخذ هذا البحث منها محورا للكشف عن المعنى في الشعر الجاهلي. ولكي تتحقق خصوصية هذا الشعر ربط البحث دراسة الصورة فيه بعقلية الجاهليين والعناصر الحياتية البسيطة التي تيسرت لهم فأدخلوها في تركيب أشعارهم. لقد اتخذ البحث ـ لذلك ـ من النظرة الأسطورية التي كان عليها الانسان البدائي منطلقا للكشف عن ماهية الصورة الجاهلية والمعنى الجاهلي ذلك لأن الديانة الوثنية التي كان عليها العصر الجاهلي كله فرضت هذه النظرة في تصور الانسان الجاهلي للحياة والوجود. وقد احتاج البحث لاثبات هذا الى جولة في العقلية الدينية والسحرية والخرافية وما كمن خلفها من اندماج روحي بالأشياء. وهو الاندماج الذي تحققه الصورة في الشعر بشكل عام.

لقد انطلق البحث بعد هذا يتابع السمة الصورية في مواضعها من الشعر الجاهلي: في الكلمة والتشبيه والاستعارة والوصف والقصص مستفيدا من طبيعة المقارنة بين العناصر والحدود التي تصدر عنها الصورة الشعرية.

وقد حاول البحث في ذلك كله تجاوز الحسية، والغرض، ووحدة البيت الجزئية التي ما زالت الدراسات التقليدية تتابعها في الشعر العربي عامة والجاهلي بشكل خاص، وطرح بدائل أكثر شمولية فربط الشعر الجاهلي بالتجربة الوجدانية للانسان العربي القديم حتى أصبح الحس روحا والغرض حدثا والوحدة الجزئية بناء دراميا ديناميا تتفاعل داخله المتشابهات والمتنافرات لتشكل وحدة نموذجية جذرية يلتقي فيها الواحد بالمتعدد، والذات بالمجموع، والخاص بالعام.

لقد انطلقت المناقشات النظرية والتطبيقية في هذا البحث من نظرة شمولية عامة للشعر فلم تضع فوارق حادة تفصل الشعر القديم عن الحديث أو شعر أمة عن شعر أمه اخرى. فهناك عنصر عام مشترك يجمع الشعر في كل زمان ومكان هو حاجة الانسان الكبرى الى تعبير قولي منظم عن تجربته ومعاناته في مواجهة الكون والوجود فجاء الشعر بأشكاله المختلفة لتحقيق هذه الحاجة .لكن الاختلاف في الزمان والمكان أعطى الشعر تنوعا حيويا حقق للفرد تميزه في اطار العرق وللعرْق خصوصية في اطار العموم الانساني الشامل.

في دراسة لشعر واسع الرقعة، متعدد الاتجاهات، كثير الأعلام كالشعر الجاهلي يجب أن تكون الحدود مخططة، والأهداف مجلوة حتى لا يغرق الدارس والقارىء معا في محيط مطلق الامتداد، من هنا يبدأ هذا البحث بتأطير حدوده وأبعاده.

ليس الغرض من البحث الكشف التام عن مستويات المعنى المختلفة في كل الشعر الجاهلي ولا الاحاطة الشاملة بكل تركيبات الصورة واختلافاتها عند شعرائه، فهذا هدف لا يحققه بحث أو كتاب أو عدد قليل من المجلدات، لكن الغرض منه رسم مسار عام يمكن لأية دراسة تفصيلية مشابهة أن تسلكه. بمعنى أنه يبسط وجهة نظر خاصة في الحدود والأبعاد التي يمكن أن يصل اليها أو أن يحيط بها تحليل الصورة والمعنى في هذا الشعر. وقد اختيرت كلمة «مدخل» في عنوان البحث كي تبرز هذه الغاية.

ثم ان عبارة «دراسة المعنى بالصورة» صيغت من خلال محاولة للتغلب على المعضلة النقدية القديمة الجديدة وهي الفصل الذهني بين الشكل والمضمون أو المادة والبناء عن طريق حرف العطف (الواو) الذي يقوم فيهما بفصل الشيء عن ذاته، فلو اختيرت عبارة «دراسة المعنى والصورة» في العنوان لأبقي على هذا الفصل، أما العبارة الأولى المختارة ـ دراسة المعنى بالصورة ـ فانها تبرز الطرفين ـ المعنى والصورة ـ متلبسين بعضهما بعضا في وحدة تلاحمية تفاعلية تزيل من الذهن أي شكل من أشكال الفصل أو التباعد. وبالاضافة الى هذا فان العبارة بالشكل المختار تجسد نظرة نقدية يسعى البحث الى تحقيقها عمليا وهي أن دراسة الصورة الفنية وتحليل عناصرها وعلاقاتها ربما كانت من أفضل الوسائل للكشف عن المعاني الخلفية للنصوص الأدبية التي كونتها عقلية أصحابها ورؤ يتهم للكون والانسان والحياة. واذا صدقت هذه الفرضية على دراسة الشعر والأدب بشكل عام فان صدقها على دراسة الشعر الجاهلي يغدو أيسر وأمتن ذلك لأن لهذا الشعر طبيعة تركيبية خاصة تمنح الصورة ـ كما سنرى ـ مجالا رحبا للتكوين والنمو والاتساع. ولعل هذه الطبيعة نفسها هي التي دفعت الباحث هنا الى ان يتوقف عندها، وأن يحاول ابراز ماهيتها من خلال تصور يعتقد أن تطبيقه على العصر الجاهلي خاصة وعلى الشعر العربي عامة ما زال جديدا وقابلا للجدل الفكري والمنهجي. فالصورة بالمفهوم النقدي الذي يطبقه البحث حديثة الوجود على المستوى العالمي فهي ترتد الى بداية الربع الثاني من هذا القرن (Fermor, 1937, PP.14-20) ، أما وجودها في النقد العربي على أنها وسيلة قابلة للتطبيق فلا يبعد أكثر من ربع قرن[1].

- ١ -

لقد أعطى النقد الحديث الصورة قيمة فنية كبرى حين أبرز بشكل جلي قدرتها على كشف أو تجسيم العالم الروحي الانساني المختزن في وجدان الشاعر واخراجه ممزوجا بعالم الحس في نظام فريد يعطي الشعر بعدا معنويا اكمل وأشمل. قال مدلتون موري: «لا يكون الأديب المبدع تعميميا أو تجريديا وانما على قدر تفكيره يكون موقفه من الحياة عاطفيا بصفة غالبة، ففي القطعة الأدبية تشاطر أفكار الشاعر عواطفه الكامنة بالموضوعات الشاخصة، أكثر من مشاطرتها لعقليته المنطقية، فمن وفرة المدركات الحسية مع الأدوار العاطفية المصاحبة تنبثق الصفة المعنوية للحياة ككل » (Murry, 1973, P.24)

في حديث موري السابق عن الصورة تركيز على عنصرين هما: داخلي (الفكرة العاطفية أو العاطفة الفكرية) وخارجي (المدرك الحسي أو الموضوعات الشاخصة)، وهما ـ بصفة نقدية عامة ـ يؤلفان بتشابكهما وتفاعلهما هذا التركيب الفذ الذي سمي «الصورة» الشعرية أو الأدبية أو الفنية.

لقد أدهش هذا التركيب سانت اوغسطين فأعطاه وظيفة علوية حيث قال: «الصورة في العقل وفي الأدب عمل في تفسير الإنسان الروحي لجسدية الطبيعية التي تصبح فيها موضوعات العالم المادية اشارات لغرض الهي ولقوة خالقة» وقد ذهب الى أبعد من هذا فجعل الخلق نفسه «قصيدة الهية نحن جزء من صورتها وايقاعها في حركتها نحو الكمال المعنوي» (جبرا، ١٩٧٩، ص ٥٧). ومن تقدير شبيه بتقدير سانت اوغسطين جاء قول هيوم «الابداع معناه خلق صور جديدة» (Norman,1953, P. 25) وقول غيره: «الفن ارادة الصورة» (Read,1954, P. 21-160)

ان هذه الآراء وأمثالها تعزز ثقتنا بهذه الوسيلة الجمالية وتدفعنا للاعتماد عليها في حركتنا نحو اكتشاف المعنى الأشمل للحياة. فالصورة بنضارتها وتكثيفها وقوة الاستدعاء فيها (Lewis, 1968, P. 40) تتولد بعد مواجهة حقيقية من الشاعر للعالم واقبال روحي عليه واندماج كامل فيه. ولذا تصبح رؤيته فيها خاصة وأقل ما توصف به أنها رؤية داخلية متميزة لعالم جديد متميز، وهي رؤية تبتعد عن العادي المألوف أو العلمي الدقيق وتجري وراء الخفي البعيد المدهش ولهذا قال كريستوفر كلوسيس عن الاتجاه الأدبي في عصر النهضة الأوروبية: «عندما تحدث شعراء النهضة ونقادها عن الشعر بأنه مرآة للطبيعة فانهم لم يعنوا الوصف الدقيق لظواهر غير مترابطة ولكنهم عنوا التقديم الشكلي للأشياء في ضوء علاقاتهم الصادقة الدائمة بها» (Clauses, 1980, P.92) ويهمني أن أتوقف قليلا عند العبارة الأخيرة «التقديم الشكلي للأشياء في ضوء علاقاتهم (الشعراء) الصادقة بها»، فهي عبارة قالها كل من أوغسطين وموري السابقين ولكن بألفاظ مختلفة.

ان «التقديم الشكلي للاشياء «الذي تمتاز به الصورة يأتي من تشكيل الشاعر الخاص للكون عن طريق فكره المشحون بالعاطفة وبالتالي (وهذا هو المهم الآن) فتح منافذ الكون الجديد زمانا

ومكانا حتى يدخل منها الآخرون بعد أن يكونوا قد توحدوا معه ـ ولا أقول اتفقوا واياه ـ في الرؤيا والتوقع. فالمرء في هذا يكون اما فاعلا مستغرقا واما مشاهدا متفاعلا ذلك لأن الرؤيا هي التي تدفع الفعل عند الشاعر، والتفاعل يحقق الرؤيا عند المتلقي أو الناقد. وهذه ـ كما وصفها نورثرب فراي ـ أكمل نظرية بين الخلق والنقد في الأدب (فراي، ١٩٨٠، ص ٢٣). والى هذا أشار باشيلار بوضوح حين قال: «ثمرات الأخيلة العظيمة يجب أن نتعامل معها بخيال عميق» (نايتس، ١٩٨٠، ص ٤٦).

هناك مجال مشترك بين الشاعر والناقد هو «التجربة الانسانية العميقة». فهذه التجربة هي الميدان الفسيح الذي يتحرك فيه الشاعر سواء في نمو مشاعره وأفكاره أم في شحن غيره بالمشاعر والأفكار. فالشاعر أينما كان وفي أي زمان وجد والى أي جنس ينتمي يظل الناطق الفذ بالتجربة الانسانية الشاملة، وتظل الصورة هي الشعار الذي يبرز خصوصيته. فكل كاتب ـ كما يقول سارتر ـ يترجم عن طريق المدركات الحسية الممزوجة بالشعور حقيقة الانسان (Sartre, 1970, P. 26). وما حقيقة الانسان سوى التجربة الخصبة. وهي نفسها المعنى الفائق للعادة الذي يربط الشعر بالكون في وحدة سداها التجانس العام ولحمتها نشاط الروح الانسانية كلها (مكليش، ١٩٦٣، ص ٨١). ومن هنا تغدو وظيفة الصورة تدل على هذا المعنى الفائق للعادة المرتبط بالنشاط الروحي التجريبي للانسان، وهي وظيفة شاقة بلا شك لأن الصورة فيها تحاول الاحاطة بأمر لا يحاط به أو تحديد صفات غير قابلة للتحديد (Murry, 1950, P. 91).

ان الوسيلة الممكنة لدى الصورة في محاولتها انجاز هذه الوظيفة هي الرمز، فكل صورة قيمة أيا كانت تسميتها ـ كما قيل ـ تستند الى رمز (ناصف، د. ت، ص ٢٥٢). والرمز في المعنى يستند الى العاطفة التي نبع منها، ويقف في الطرف المناقض للمعنى الحرفي أو المعرفي كما بين صاحبا كتاب «المصطلحات الأدبية» في تعريفهما للمعنى (Beckson and Ganz, 1977, PP. 138). وعلى هذا يظل الرمز توجيها للمعنى لا تحديدا له. وهذا نفسه يجعل عمل الناقد ابداعا، فالنقد الرفيع ـ كما وصفه هربرت ريد ـ تفاعل بين معنى الشاعر وتقدير الناقد بحيث تكون قاعدة النقد التعاطف مع المعنى الروحي للشاعر، أما البناء فوق هذا المستوى الوجداني فهو جهد الناقد الفكري (Read, 1970, P. 10). لا بد لنا، والحالة هذه، من الاعتراف بتعدد المعنى الشعري، ذلك لأن المعنى في الشعر يحرر نفسه من صاحبه ويوجدها في وجدانات غيره من البشر وعقولهم على اختلاف أنواعهم وأزمانهم. وانطلاقا من هذه الحقيقة يظل الشعر والى الأبد يعرض نفسه على كل جيل (نايتس، ١٩٨٠، ص ٢٦). ومن هنا تغدو دراسة الشعر الجاهلي خاصة والشعر القديم عامة بعقلية جديدة «احياء له في الشعور والوجدان» (عياد، ١٩٧٨، ص ٥١).

- ٢ -

عندما قال نورمان «جاءت الصورة لتعني كل شيء لكل الناس» (Norman, 1953, P. 25) كان يعني أن للصورة الشعرية افاقا واسعة تمتد عبر الكون من ناحية وعبر الانسان من ناحية أخرى لذلك فان امكانية أن يفيد منها الناقد أو أن لا يفيد قائمة، فالافادة من الصورة في

استكناه المعنى تحتاج من الناقد درجة عالية من الوعي والتخيل، اذ لا مناص من أن يمتلك قوى داخلية مؤهلة لتتبع خطوات الشاعر وهو يعيد تركيب العالم من جديد. وهو تتبع عكسي يبدأ بالصورة وينتهي في داخل الشاعر بينما كانت حركة الشاعر تبدأ من داخله وتنتهي في الصورة. هناك عنصران أساسيان لا بد لكل ناقد ان يكتنههما وهو يتعامل مع الصورة الشعرية ومعناها وهما:

أولا: نوعية العناصر الداخلة في تركيب الصور وعلاقاتها المتشابكة.
وثانيا: طبيعة العقلية المشكلة لذلك التركيب ورؤيتها للوجود.

وهنا يختلف الناس تبعا لاختلاف العناصر المتاحة لهم، وتبعا لاختلاف عقولهم في قدرتها على الادراك والتمييز والتركيب. فالبدائي ـ مثلا ـ ليس كالمتحضر في قدرته العقلية أو نوع العناصر التي يتعامل بها. لقد ذهب ليفي برول الى أن ادراك البدائي غير الواعي لا يأتي بتمييز الشيء وارتباطه بأصوله عن طريق التشبيه ـ كما يفعل الحضري الواعي ـ ولكنه يأتي في الواقع عن طريق المشاركة في طبيعته وصفاته وحياته (Wheelwright, 1966, P. 26)

وان الجدل الذي ثار حول نشوء الاستعارة وأدى الى الدخول في فحص سيكلوجية اللغة نفسها يرتد أساسا الى الاختلاف بين ادراك البدائي والحضري لحدود الكلمات اللغوية. لقد ذهب مولر الى أن البدائي وجد أن قدرته العقلية تفوق مخزونه اللفظي لذلك طوع الكلمات الموجودة لتحمل ما يبتدعه من معان مجردة. مثال ذلك كلمة الروح (Spirit)، فقد أخذت هذه الكلمة من الجذر اللاتيني (Spiritus) الذي يعني أساسا الريح (Wind) أو النَّفَس (Breath). لكن بوك خالف مولر وتوصل، عن طريق ملاحظته لسيكلوجية الطفل الى قول شبيه بقول برول السابق. فنشوء الاستعارة، عنده، لا يأتي من ادراك البدائي للفرق بين الكلمات الموجودة والمفاهيم المستحدثة لكنه، على العكس من ذلك، يأتي من نقص في التمييز فالبدائي دعا الجوهر الخالد بالنَّفْس (Spirit) بعد ان أخذها من الجذر اللاتيني (Spiritus) الذي يعني النَّفَس (Breath) لأنه ببساطة افترض أن نَفْسه ونَفَسه هما شيء واحد (Norman, 1953, PP. 27-28). ولو كان بوك هذا يعرف العربية لوجد له فيها دليلا يؤيد رأيه في مثاله الذي جاء به. فعندما اشتق مبدع اللغة كلمتي النَّفْس والنَّفَس من جذر واحد كان يفترض ببساطة أنهما شيء واحد. وهذا يؤكد أن الانسان العربي القديم كان قد واجه الكون من منطلقات تجريبية وروحية تشبه تلك المنطلقات التي واجه الكون بها كل انسان قديم.

وعند هذا الحد ننعطف الى الانسان الجاهلي في تفكيره الوثني، لأن مثل هذا التفكير يثبت أنه كان يحتفظ بمقدار كبير من الطبائع العقلية لأجداده القدامى وأنه كان يصر على الاحتفاظ بهذه الطبائع فقد جاء في القرآن الكريم: «بل قالوا انا وجدنا آباءنا على أمة وانا على آثارهم مهتدون» (الزخرف، آية ٢٢).

ان الكتب التي تحدثت عن ديانة الجاهليين والنقوش المكتشفة التي سجلت هذه الديانة ووثقتها لتؤكد كلها على أنهم عبدوا الحيوان[٣] والطير[٤] والشجر[٥] والحجر[٦] بعد ان اعتقدوا حقا

بوجود أرواح خيرة أو شريرة فيها، وبعد أن أحسوا بضرورة أن يتقربوا منها وأن يتقوا الشر الذي يخشونه عندها.

وتؤكد تلك الكتب والنقوش أيضا على أنهم انبهروا بكواكب السماء فعبدوا الشمس والقمر والزهرة (عشتر) (علي، ١٩٧٠، ص ٢٢، ١٦٦، ١٧٢) وأوجدوا لها أمثلة وبيوتا[٧] في الأرض[٨]، وقد ذكر الله تعالى عبادتهم للكواكب بقوله «ومن آياته الليل والنهار والشمس والقمر، لا تسجدوا للشمس ولا للقمر، واسجدوا لله الذي خلقهن ان كنتم اياه تعبدون» (فصلت، آية ٣٧).

ثم انهم جسدوا ما أحبوا[٩]، وما كرهوا[١٠] بأصنام عبدوها وجعلوا لها بيوتا وسدنة. وكانوا يمارسون عند هذه الاصنام أو لأجلها كثيرا من الشعائر والطقوس الدينية البدائية كتقديم الاضحيات من الأسرى والاطفال[١١] على مذابحها أو ضربهم القداح بالقرب منها.

ونسجوا حولها أيضا قصصا خرافية عجيبة[١٢] أبرزت تفكيرهم الى درجة أن بعضا من الدارسين رأوا أن فهمنا للماضي العربي القديم يمكن أن يستوحى من الخرافات أكثر من التاريخ (زكي، ١٩٧٩، ص ٢٧). واعتقادهم بالأرواح الكامنة في الاشياء جعلهم يؤمنون بوجود قوى خارقة في الكهوف والآبار والأماكن المهجورة والمظلمة فتقربوا منها قاصدين الافادة منها أو دفع أذاها، ويبدو أنه كان لهذه الأرواح أثر أخطر من الدين في حياتهم (علي، ١٩٧٠، ص ٧٠٦). ولما كان السحر هو «استراتيجية نظرية الأرواح» كما يقول رنباح (مونرو، ١٩٧١، جـ ١، ص ٣٤٣) تعاملوا به ومثلوه بممارسات مختلفة منها التميمة على صدور أبنائهم والوشم على أذرعتهم والنقش على مواعينهم.

من خلال هذا السلوك تجاه ظواهر الكون الأرضية والسمائية والغيبية أو الماورائية ندرك أن عقلية القوم كانت تجسد العقلية البدائية نوعا وان ابتعدت عنها زمانا.

فالبدائي انسان يتصرف لحل قضاياه الوجودية بدوافعه الروحية أكثر من وعيه العقلي المجرد. فالذي يضبط النسق البنائي الداخلي عند البدائي هو ما يسميه براون بـ «القانون الشعائري الروحي». وان الإدراك لمعنى لهذا القانون هو احدى الخطوات الهامة لا الى فهم ما يسمى بالعقلية البدائية فقط ولكن أيضا الى فهم كل الظواهر التي تتجمع بغموض حول «الوثنية» (Brown, 1968, PP. 130-131) . ان براون ـ بالرغم من أن دراساته قائمة على تحليلات لانظمة قبلية في مناطق أخرى من العالم ـ يبدو كأنه يضع قوانينه من خلال دراسة لانماط سلوكية روحية ومعتقدات وثنية تخص العرب قبل الاسلام.

ويهمني أن اؤكد هنا على حقيقة لها أثرها في تركيب هذا البحث وهي أن هذه العقلية الجاهلية ذات الطابع البدائي في مواجهتها لظواهر الكون ومشكلات الحياة كانت تحقق النظرة الأسطورية التي ترى الأرواح حالة في كل مكان ومتلبسة كل جماد (ديرلاين، ١٩٧٣، ص ٧٥ ـ ٧٨). وهي نظرة تجمع بين الاشياء والاحياء في وحدة وجودية شاملة حيث يغدو الانسان البدائي فيها لا يتصور عالمه الطبيعي صامتا وانما يتصوره حيا مدركا (تليمه، ١٩٧٦، ص ١٢٩).

وعند هذا الوضع يلتقي الأسطوري والشعري ذلك أن الشعر والأسطورة ينشآن من الحاجة الانسانية نفسها ويمثلان نوعا واحدة من البنية الرمزية وينجحان في أن يخلعا على التجربة نوعا من الرهبة والدهشة السحرية (ويمزات وبروكس، ١٩٧٦، جـ ٤، ص ٢٠٩) ان في كليهما انتصاراً للخيال على الواقع أو تجاوزا للواقع المخيف الى بناء واقع جديد متوائم مع النفس البشرية وآمالها المشرقة. ان ثمة اندماجا كاملا بين الفن والأسطورة منذ كانت الحياة وهو اندماج قائم اساسا على التوجه نحو «الصورة» ورسم أبعادها وادخالها في مجال الحدث التجريبي. فالتكوين الاسطوري شأنه شأن التصوير في النحت والشعر يقوم على قاعدة روحية كانت تمد البدائي عن طريق الأشكال والأحداث بقوة وجدانية فكرية تفوق بكثير ما في تجربته الواعية. لقد قيل «. . . وبقدر ما تدل عليه تصاوير مغارات العصر الحجري تدل الأساطير الأولى أن لهذه التصاوير معنى سحريا، فالرجل البدائي كان يظن أنه اذا نقش رسما لحيوان أصبح سيدا عليه ونجح في اقتناصه» (زكي، ١٩٦٧، ص ٥٢).

وعند هذا تكون النظرة الأسطورية هي التي توحد بين الدين والسحر والشعر أو الفن بشكل عام فقد ذكر فريزر أن الانسان الوثني القديم أراد أن يسيطر بهذه الوسائل الثلاث على الكون والأرواح الدنيا بالتماس العون من الأرواح العليا، واذا كان السحر يحاول ذلك بطريقة مباشرة فان الدين والفن يحاولانه بطريقة غير مباشرة (مونرو، ١٩٧٠، جـ ١، ص ٣٤٥).

ويرتبط بهذه النظرة الأسطورية للجاهليين كثرة الشعر عندهم، فالعصر الجاهلي ـ كما وضحت معالمه المصادر القديمة والحديثة ـ عصر تميز بنتاجه الشعري الغزير. فعلى الرغم من كثرة الذي روي منه، قالوا: «ما انتهى اليكم مما قالت العرب الا أقله، ولو جاءكم وافرا لجاءكم علم وشعر كثير» (الجمحي، طبعة ثانية، ص ٢٢ ـ ٢٣). وقد حدا هذا بالدكتور شوقي ضيف الى أن يقول في كتاب العصر الجاهلي: «ويخيل الى الانسان أن الشعر لم يكن يستعصي على أحد منهم» (الطبعة السادسة، ص ١٨٦)، يجب أن لا تقف بنا دلالة مثل هذه الأقوال عند حد الكثرة والقلة في الشعر الجاهلي وانما يجب أن ترقى بنا الى مستوى آخر هو أن طبيعة ذلك العصر كانت طبيعة شعرية بصفة عامة لأنها كانت ذات نظرة اسطورية، فالشاعر الجاهلي الذي كان، وهو ينظم القصيدة، كالنقاش والعابد والساحر، يواجه قدره ويعيد الى نفسه الثقة في أن يمتلك الكون بالنظام التصوري الخاص الذي يحدثه في قصيدته. لقد كانت القصيدة عنده شبيهة برسم النقاش وتميمة الساحر وابتهالات العابد يخرجها بدوافع روحية فكرية قاصدا بها اصلاح الخلل الحياتي والسيطرة على الأحوال المضطربة في الكون بالنظام الذي يشيعه في بنائه الخاص.

- ٣ -

كنا قد قلنا في تحليلنا لعناصر الصورة: انها تسعى الى الغوص في تجربة الانسان لتخرج منها معنى فائقا للعادة. وأسلوبها الى ذلك التعبير عن هذا المعنى هو «تحويله ـ عن طريق «المشابهة والمقارنة» ـ الى شيء آخر» (Spurgeon, 1971, P. 9) . فمثلا هناك مقارنة أساسها التشبيه بين سنان الرمح وخرطوم النسر في الصورة الآتية لرجل من عبد القيس:

تركت الرمح يبرق في صلاه كأن سنانه خرطوم نسر
(الضبي، ١٩٦٣، ص ٧٠)

وهناك مقارنة أساسها الاستعارة بين الثوب والظلال وبين حوافر الخيل ومطارق الحداد في قول الحارث بن حلزة اليشكري:

حتى اذا التفع الظباء بأط راف الظلال وقلن في الكنس
أنمي الى حرف مذكرة تهص الحصى بمواقع خُنْس[١٣]
(الضبي، ١٩٦٣، ص ١٣٣)

وقد قادت المقارنة هنا وهناك الى توحيد عنصرين على أساس المعنى العميق المشترك بينهما.

في صور كهذه (صور التشبيه والاستعارة) علينا، من أجل الاحاطة بالمعنى، متابعة التفاعل بين الموضوعين المتقاربين وسأحاول ذلك هنا من خلال صورة تشبيهية واحدة تكررت عند عدد غير قليل من الشعراء الجاهليين هي صورة (الوشم الذي شبه به الطلل). كما جاءت عند بعض الشعراء:

زهير: ديار لها بالرقمتين كأنها مراجع وشم في نواشر معصم
(التبريزي، ١٩٦٤، ص ٢٠٣)

طرفة: لخولة أطلال ببرقة ثهمد تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد
(التبريزي، ١٩٦٤، ص ١٣٣)

لبيد: وجلا السيول عن الطلول كأنها زبر تجد متونها أقلامها
أو رجع واشمة أسف نؤورها كففا تعرض فوقهن وشامها[١٤]
(التبريزي، ١٩٦٤، ص ٢٤٩)

المخبل فكأن ما أبقى البوارح وا لأمطار من عرصاتها الوشم
السعدي: (الضبي، ١٩٦٣، ص ١١٤)

عبد الله لمن الديار بتولع فيبوس فبياض ريطة غير ذات أنيس
الغامدي: أمست بمستن الرياح مفيلة كالوشم رجع في اليد المنكوس[١٥]
(الضبي، ١٩٦٣، ص ١٠٥)

استحضر هؤلاء الشعراء الوشم منظرا (طرفة والسعدي) أو فعلا (زهير ولبيد والغامدي) ليكون واجهة للأطلال، وكان كل واحد منهم يحقق بذلك عملين: الأول عام هو تشبيه الأطلال بالوشم، والثاني خاص هو اختيار وضع مميز من هذا الوشم. وهذا يعني أن صورة الوشم ـ الطلل لم تكن خارج الذات عندهم، فكل صورة دخلت نفسه وامتزجت بمخزونه من الشعور الشخصي والجماعي، وبذلك أمكن لهذه الصورة عندهم أن تحقق رمزا عاما يرتبط فيه كل واحد بسبب قريب او بعيد. لم يقارن الطلل في الصور السابقة بالوشم على أنه رسم في فراغ وانما قورن به ممزوجا بعناصر أخرى مهمة، فكل الصور (باستثناء صورة السعدي) تبرز مع الوشم يد

الانسان: نواشر معصمها أو كفها. انها لم تتحدث ـ مثلا ـ عن الوشم في الظهر أو الوجه أو الصدر وكل هذه أماكن يمكن للانسان أن يرجع الوشم عليها، لكنها أصرت على أن تبرز مع الوشم يد الانسان. والغريب أن هناك نصوصا أخرى استحضرت التوشيم في وصفها ليد الخيل، قال ثعلبة ابن عمرو العبدي:

وشـوهـاء لم تـوشم يـداهـا ولم تـذل فقـاظت وفيهـا بـالـوليـد تقـاذف[١٦]
(الضبي، ١٩٦٣، ص ٢٨١)

فهذه الفرس ما احتاجت أن توشم يداها لقوتها وعزتها.

كل هذا يؤكد أن لليد أثرا كبيرا في تحديد معنى صورة الوشم في الأطلال، خاصة وأن أغلب هؤلاء الشعراء قد تركوا الأطلال الى الارتحال على ناقة نشيطة قوية كهذه الفرس التي لم تحتج الى وشم. فاذا كانت اليد الموشومة قد تعطلت / فان يدا أخرى قوية تبدأ العمل من جديد. ولا فرق في النظرة الأسطورية بين يد الانسان ويد الناقة فكلاهما يؤدي عملا واحدا هو صنع تاريخ للانسان فوق المكان الذي يشغله. فارادة العمل لا تموت بموت يد ما لأنها تخرج على الفور يدا جديدة لرحلة عمل جديد وبهذا تستمر الحياة. اذا استوعبنا هذه الحقيقة التي أوجدت ذاتها في الوعي أو اللاوعي من شعراء ذلك الزمان فاننا نستطيع أن نفهم الآن بأن الطلل / والوشم يشتركان في صفة واحدة هي أنهما نهاية لعمل ما، فالطلل نهاية لفعل انسان أحدث على الأرض حياة ومعنى، والوشم نهاية لفعل واشمة رسمت وأتقنت فخلفت على اليد أثرا. لكن فعل الأنسان لم يكن نهاية الأفعال، كما أن الوشم لم يكن آخر الوشوم، وانما هناك «ترجيع» للفعل على اليد وفوق الأرض. وبهذا يصبح الطلل محورا لعمل انساني لا ينتهي. فالطلل شاهد الحياة التي كانت / والطلل بداية التكوين لحياة ستكون.

والطلل لحظة تنويرية في الزمن الوجودي للانسان، وفي وقوف الانسان عليه يتوزع بين تاريخ كان وهذه آثاره، وتاريخ يمكن له أن يكونه من جديد. لعل كلمة (تاريخ) التي ترددت هنا تقترب بنا من احساس الشاعر الجاهلي الذي ساوى بين الوشم والكتابة في صورة الطلل (لاحظ صورة لبيد) وهذه الصورة لثعلبة العبدي الذي نفى التوشيم عن الفرس، قال:

لمـن دمـن كـأنهن صـحـائـف قفـار خـلا منهـا الكثيب فـواجـف
فـما أحـدثت فيهـا العهـود كـأنمـا تـلعب بـالسّمّـان فيهـا الـزخـارف
أكـب عـليـهـا كـاتـب بـدواتـه يـقـيـم يـديـه تـارة ويخـالـف
(الضبي، ١٩٦٣، ص ٢٨١، والسّمّان: الأصباغ)

لقد تساوى في هذه الأبيات الكاتب الذي يسجل أقوالا مختلفة والرسام الذي يشكل الأصباغ المزخرفة والزمن الذي كتب ونقش ووشم على الأطلال فعل الانسان. أليس في هذا توقيع رائع لعمل الانسان الأبدي فوق المكان عبر الزمان؟

- ٤ -

لقد كانت المقارنة واضحة بين العناصر الداخلة في الصور التشبيهية والاستعارية، لكن الأمر قد لا يكون كذلك بالنسبة لأشكال اخرى كالصورة القائمة في الكلمة الواحدة أو العبارة المفردة. لنأخذ مثلا على هذه الصورة ما قاله بشر بن أبي خازم في نساء أعدائه بعد معركة كان النصر فيها لقومه:

تبيت النساء المرضعات برهوة تفزّع من خوف الجَنان قلوبها
(الضبي، ١٩٦٣، ص ٣٣٣)[١٧]

قد يدفعنا عقلنا الغافل الى أن نمر بالبيت دون أن نلاحظ فيه صورة ما، وقد نبدي اهتماما أكثر فنلحظ مجازا مرسلا ذا علاقة جزئية في كلمة قلوب. لكننا ان حاولنا مد خيالنا الى ما يساوي أو يقترب من خيال الشاعر ـ وهذا ما على المتلقي أن يفعله كما قلنا سابقا ـ فان الوضع سيختلف. لماذا خص النساء بالمبيت؟ ولماذا جعلهن مرضعات؟ ولماذا ذكر الرهوة بالذات؟

علينا أن نتذكر من خلال هذا البيت الثالوث الذي شكل عبادة الجاهليين الرئيسية وهو القمر الذكر، والشمس الأنثى، وعثتر الولد (علي، ١٩٧٠، ص ١٧٣ ـ ١٧٤). ان هذا الثالوث حاضر في بيت بشر بن أبي خازم السابق، وهو يشكل واجهة المقارنة للثالوث الارضي الذي نجد الذكور فيه مفصولين عن الآخرين الممثلين بعبارة «النساء المرضعات» بل هم مشتتون في أماكن متفرقة عبر عنها الشاعر ببيت اخر من القصيدة:

قطعناهم فباليمامة فرقة وأخرى بأوطاس تهر كليبها

فالوضع، في المستوى العادي، تفريق وتباعد لكنه في التصور الأسطوري موت ودمار وانهاء وجود. وهو تصور كان الانسان يواجهه بالسحر وباللجوء الى الآلهة كما قد رأينا. اذن هل «النساء المرضعات» في مبيتهن فوق الرهوة كن كمن يمارس طقسا شعائريا من أجل منع الكارثة المتخيلة؟ أكن كمن يتوصلن بأطفالهن الى عثتر ـ اله الطفولة ـ؟ وهل في وقوفهن على الرهوة اقتراب من آلهة السماء؟

ان هذا الجو الديني صالح لأن يكون واجهة المقارنة في هذا البيت، ووعيه جيدا يحول الكلام من وصف مباشر الى صورة موحية بمعنى كبير.

لقد كان الأمر الذي فزّع النساء رهيبا. ونحن بحاجة ـ لكي نكشف عنه ـ الى أن نعود الى الأصول المعنوية لكلمة (جَنان) التي كانت قلوب النساء تفزع منها. جاء في الشرح الذي وضعه الأستاذان أحمد شاكر وعبد السلام هارون لكلمة (جَنان) أنها تعني القلب (١٩٦٣، ٣٣٣، هامش ٢١) لكن معنى البيت ينفي ذلك. وبالعودة الى المعجم وجدنا ما يلي: «الجنن، محركة: القبر والميت والكفن، وأجنه كفنه والجنان (بفتح الجيم) الثوب والليل او ادهمامه، وجوف ما لم تر، وجبل، والحريم، والقلب أو روعه» (الفيروزبادي، ١٩١٣، ١٩١٣، جـ ٤، ص ٣١٠).

فالقلب واحد من معاني الجنان الكثيرة وهو ليس المناسب هنا. أما المعاني الثانية ففيها اشارات الى معنى الموت وانقطاع الحياة. فالخوف عند النساء اذن كان من الموت الذي يعني ابطال اندفاع الحياة بولادات جديدة. والمرأة أكثر الناس احساسا بهذا لأنها هي أرضية الخصب الانساني. وكيف لأرض ان تنتج دونما مطر؟ قد لا يقف التصور الأسطوري عند هذا الحد من المعنى، وانما يقودنا الى أن نفكر بصيغة الجمع التي جاءت عليها كلمة «النساء» حتى نستنتج، بأن التفكير الجاهلي كان تفكيرا جماعيا وان النساء قد تكون رمزا للقبيلة أو ما بقي منها مجتمعا على الأقل. ذلك لأن المهدد بالانقراض ليس الأفراد فقط ولكن القبيلة كلها. وهذا الاستنتاج يمكن أن يكون معقولا اذا ما وعينا الصورة المقابلة التي أعطاها الشاعر (وهو ابن القبيلة المنتظرة) لقومه. لقد جعل النزاع بين القبيلتين أساسا على امتلاك الخصب والماء فقال بعد بيت النساء السابق مباشرة:

دعـوا منـبـت السّـيـفـين انها لـنـا اذا مـضـر الحمـراء شبـت حـروبهـا

فالسيفان معناهما ساحلا البحر لغة. لكنهما هنا رمز الخصب والحياة. انهما الصورة التي تقف بشكل مضاد لصورة النساء المرضعات فوق الرهوة. فهنا الخصب واقعا / وهناك نشدان الخصب من واقع الشعور بنهاية الوجود. واذا كان الخصب قرينا للوحدة والقوة / فان انعدام الخصب قرين للتبعثر والضعف. لقد جسدت هذه الفرضية بالاضافة الى صورة النساء السابقة، الصورة التي وضع الشاعر فيها قبيلته بقوله: «اذا مضر الحمراء شبت حروبها». ان هذه الصورة تذكّر بحكاية موروثة تقول بأن مضر سميت بالحمراء لأن نزارا ـ وهو الأب الاكبر ـ كان قد وهب مضرا (الابن) قبة من أدم (الضبي، ١٩٦٣، ص ٣٣٣، هامش٢٢). ولا يخفى الرمز المرتبط بالقبة التي من أدم، انها ايحاء بوحدة الدم القوية في هذه العشيرة.

يبدو أن حل لغز صورة واحدة من صور قصيدة كاملة كفيل بحل ألغاز غيرها من الصور المحققة بالكلمات والعبارات المفردة، فلو رجعنا الى بداية قصيدة بشر بن أبي خازم لوجدنا أنفسنا أمام صورة نسائية جديدة ولغز جديد. قال:

عـفت مـن سليـمى رامـة فـكثيـبهـا وشـطت بهـا عنـك النـوى وشعـوبهـا
وغيـرهـا مـا غـير النساس قـبلهـا فبـاتت وحـاجـات الـفؤاد تـصيبهـا

من هي سلمى هذه؟ أهي فتاة أحبها ثم لما نأت عنه، بات يطلبها قلبه؟ ان الاجابة بـ (نعم) على هذا السؤال هي أخف المعاني مؤونة وأقربها مأخذا. لكن للمسألة ـ على مستوى أبعد ـ جانبا أكثر اهمية. ما معنى أن يذكر حبيبته التي بعدت عنه في قصيدة حربية يسجل فيها نشوته بالنصر؟ جو المرأة هنا لصيق بجو الحرب بل هي سبب اثارته. كانت، لفترة ما، متوافقة مع الشاعر لكنها تغيرت كما تغير غيرها من قبل. فما هذا الذي يدفعها ويدفع غيرها الى التغير؟ ذهبت وفي قلبه منها حاجات يريد أن يقضيها ما هذه الحاجات؟ أهي شر أم خير؟ أسئلة لا نعرف الاجابة عنها بعد، لكننا قد نكشف كثيرا من المعميات حولها بعد امعاننا في بيتيه التاليين:

وكـنـا اذا قـلـنـا: هـوازن أقـبـلي الى الـرشـد لم يـأت السّـداد خـطيبهـا
عـطفنا لهم عـطف الضـروس من الملا بشهبـاء لا يمشي الضـرار رقـيبهـا[١٨]

هوازن قبيلة كانت تتغير على قومه (كتغير سلمى عليه) وحين يطلبون منها الرشاد لا تطيع الا بالحرب الضروس. اذن ليست سلمى هذه الا صورة جديدة من صور هذا التغير القبلي. انها صورة لقبيلة بني عامر التي تغيرت كتغير هوازن فوجب ـ عنده ـ أن تعالج بمثل ما عولجت به هوازن. وكنا قد رأينا من خلال صورة «النساء المرضعات» آثار ذلك العلاج: تهدم وتشرد وتفتيت الكيان الواحد الى أجزاء متباعدة. وهكذا تغدو «سلمى» صورة للقبيلة المفصولة عن أصلها أو مكان وجودها. وليس غريبا في العقلية العربية الأسطورية أن تكون «سلمى» صورة ترمز الى القبيلة ككل. فالمرأة والقبيلة في هذه العقلية متشابهتان كثيرا في مسألة الوجود الانساني والتجمع العرقي.

لقد أثار قول الشاعر «تبيت النساء المرضعات برهوة» هذا التحليل المتكامل الذي امتد الى استحضار حركة الصورة والحدث في القصيدة ككل من جهة والى وعي طبيعة العقلية الجاهلية التي رسمت أبعاد القول الشكلية والمعنوية من جهة أخرى. ومثل هذه التكاملية في التحليل لا بد منها حتى تعطى الكلمات أبعادها، اذ لا نستطيع أن نفكر بالقول الشعري السابق منعزلا عن سياقه الكلي لأنه يستمد حياته وتاريخه من هذا السياق الذي يشغل فيه حيزا. ان القول الشعري اياه قد أثار في أذهاننا جوا دينيا خاصا وبهذا أصبح صورة لها عمق معنوي شديد الغور في النفس والفكر الانسانيين.

- ٥ -

وبالاضافة الى الكلمة الواحدة أو العبارة المفردة التي تتحول الى صورة بالعلاقات التي تثيرها، هناك مظهر شعري آخر قد يدور حول كونه صورة أو لا جدل قوي هو «الوصف الحسي الواسع» لبعض الظواهر والموجودات التي كان لها تأثير في الحياة الجاهلية كالمرأة والناقة والفرس والظبي والذئب والصحراء والمطر والشجر وغيرها. وسأكتفي بمتابعة صورة واحدة للفرس الذي تكرر وصفه عند كثير من الشعراء الجاهليين[١٩]. قال أبو دواد الايادي واسمه جارية بن الحجاج بن حذاق:

١. ودار يقول لها الرائدو ... ن ويل ام دار الحذاقيّ دارا
٢. فلما وضعنا بها بيتنا ... نتجنا حوارا وضدنا حمارا
٣. وراح علينا رعاء لنا ... فقالوا: رأينا بهجل صوارا
٤. فبتنا عراة لدى مهرنا ... ننزّع من شفتيه الصّفارا
٥. وبتنا نغرّثه باللّجام ... نريد به قنصا أو غوارا
٦. فلما أضاءت لنا سدفة ... ولاح من الصبح خيط أنارا
٧. غدونا به كسوار الهلو ... ك مضطمرا حالباه اضطمارا
٨. فلما علا متنيه الغلام ... وسكن من آله أن يطارا
٩. وسرّح كالأجدل الفارسيّ في اثر سرب أجدّ النّفارا
١٠ فصاد لنا أكحل المقلتـ ... ـين فحلا وأخرى مهاة نوارا

١١ اكـل امـرىء تحـسـبـين امـرأً ونـار تـوقّـد بـالـلـيـل نـارا[٢٠]
(الاصمعي، ١٩٦٣، ص ١٩٠ ـ ١٩١)

اننا هنا بين أن ننظر الى هذا المهر من الخارج فنراه مهزولا ولكنه قوي قادر على اللحاق بطريدته واصطيادها. أو أن ننظر اليه نظرة داخلية من خلال عقلية الشاعر ذات الطبيعة الأسطورية فنجد فيه صورة بطولية لأمر عظيم. علينا ـ اذا ما اخترنا الاتجاه الثاني ـ أن ننظر الى هذا المهر من خلال علاقات ثلاث ارتبط بها في القصيدة:

الأولى: علاقته بالدار المخيفة (بيت ١) والآمنة (بيت ٢) (وهذه مقدمة القصيدة).
الثانية: علاقته بالنار المتوقدة (بيت ١٠) (وهذه نهاية القصيدة).
الثالثة: علاقته بالشمس المشرقة (بيت ٦) (وهذه قلب القصيدة).

أما في الأولى فقد بدا هذا المهر والمكان الجديد المخيف متناقضين. ان المهر قد أعد ليكون حربا على المكان حتى يتغير، ومن هنا صور المكان بحالين متناقضين في زمنين مختلفين: المكان الحكاية الذي قال عنه «الرائدون» انه مكان الرعب والموت. والمكان الخبرة الذي أصبح بفعل البطولة الانسانية التي مثلها الشاعر دارا للأمان والنتاج والصيد. وكان للمهر دور هام في هذا التحول، لأنه ان كان المكان مخيفا فان المهر بما هيىء له قادر على اختراق الخوف والوصول الى غايته فيه. ان المهر بهذه القدرة هو من صنع الانسان رعاه منذ الصغر وهيأه ليوم الظفر الذي حققه واقعا. وهنا يلتقي المهر والغلام ليكون كل واحد منهما صورة الآخر. فبقدر اعداد الانسان لمهره كان اعداده لغلامه[٢١] حتى اذا وصلا لحظة الانطلاق انطلقا معا وبلغا الهدف معا. فالمهر اذن صورة من صور الرعاية الانسانية والتخطيط الانساني. لقد شكل المكان الخطر للانسان الحال فيه تحديا كبيرا صمم على مواجهته بالقدرة والذكاء. ولما كان المهر والغلام هما المادة الغضة الطيعة التي يمكن لها أن تستجيب لهذه القدرة وذلك الذكاء راح يصقلهما ويعدهما ليوم ينتظره، وجاء اليوم فكانت النتائج كما خطط وأمل.

فاذا كان المكان هو الطبيعة فان المهر بالاعداد الذي ذكرنا كان هو الثقافة. ولدى أول مواجهة لهما فازت الثقافة على الطبيعة. لقد كان للثقافة الفوز على الطبيعة في المهر نفسه. لأن المهر كان يمثل الطبيعة أساسا، لكن اعداد الانسان له بالتجويع (بيت ٥) وانتزاع الطعام غير النافع من فمه (بيت ٤) واعطائه بدلا منه طعاما خاصا مناسبا غيّره من الطبيعة الى الثقافة. لقد كان النصر بجانب الثقافة على الطبيعة في قصة هذا المهر، وفي هذا اعلاء لارادة الانسان ورغبته الثابتة في السيطرة على السيطرة على الطبيعة والكون، وأعتقد أن صورة التعري الانساني التي حرص هذا الشاعر ـ كما حرص غيره[٢٢] أيضا ـ على ابرازها في بداية اعداده للمهر (بيت ٤) ترمز الى هذه الرغبة وتلك الارادة. ولعل هذا هو السبب في ابقاء الزمام بيد الانسان دائما، فمهما وصلت المهارة بالمهر يظل التفوق فيها للغلام وتظل القيادة في يده (بيت ٨).

وفي العلاقة الثانية نجد مساواة بين فعل المهر وفعل النار التي توقدت ليلا فطغت على الظلمة واستبدلت بها نورا وقوة. وأساس المقارنة أن الانسان الحاضر الذي مثله الشاعر قد صنع

وسيلته للتغيير بيديه فكانت مهرا قادرا مثلما كان جده الانسان القديم قد صنع وسيلته للتغيير بيديه فكانت نارا مضيئة محرقة. فالمهر والنار، في هذا الاطار الثقافي التحويلي متماثلان. لقد كانا حربا على الطبيعة القاسية العنيدة فانتصرا وغيرا وامتلكا الحياة والكون. من هنا جاءت غلبة المهر على المكان المخيف وغلبة النار على الليل الموحش ظلامه. وفي هذا كله تتحقق نظرة الأسطوري، فكل الأشياء متساوية ما دامت تؤدي وظيفة وجودية واحدة لا فرق عنده بين المهر والغلام ولا بين المهر والنار ما دام الكل يؤدي وظيفة واحدة هي امتلاك الثقافي للطبيعي وتشكيله اياه على الهيئة التي تريدها ذاته الداخلية.

وفي العلاقة الثالثة نجد مشابهة بين المهر والشمس، بل لكأنه في حركته مرتبط بها يستمد قوته من حضورها، لهذا بدأ عمله التحويلي مع ولادة اشراقها. ان في هذا تذكيرا لارتباط الانسان القديم دينيا بالشمس، وتعلقه بصفة الاشراق فيها وفي غيرها من نجوم الصباح، لقد رأى فيها ارادة التحويل والقدرة عليه لهذا انبهر لها وأراد ان يكون له سبب بها، فصنع لهذه الصفة صنفا سماه «الشارق» (على، ١٩٦٧، ص ٤٢).

وهذا يعني أن الشاعر لم يكن مع كل ثقافي ضد كل طبيعي، وانما ميز بين الثقافات فرفض الضعيف ووقف بجانب القوي (بيت ١١) كما وازن بين عناصر الطبيعة فسالم النافع (الشمس) حتى يكسب وده، وتحدى القاسي العنيد حتى يطوّعه، وبذلك ضمن السيطرة على كل ما حوله. تشابه المهر مع الشمس على صفة التحويل هو من جنس تشابهه مع النار في تبديدها ظلمة الليل، فهما تشابهان أرادهما الانسان ورتبهما من واقع النفع والأمان اللذين ينشدهما في المكان الذي يشغله. والانسان هنا هو انسان الارادة والتحدي الذي يحدث بفعله وذكائه أمرا ما في الوجود تماما كالشمس التي تحدث أمرا ما في الكون. انه انسان الأسطورة الذي تقترب أفعاله من أفعال الآلهة وتكون له صفات من صفاتها. واذا كان «الشروق» هو حصيلة فعل الالهة الطبيعي ووسيلتها الى التغيير. فان «الفرس» هو حصيلة فعل الانسان الثقافي ووسيلته الى التغيير، ففي ذهن الشاعر تماثل بين المهر والغلام والنار والشمس الالهة في ارادة وجودية واحدة هي التحويل والتغيير من الأسوأ الى الأفضل. وقديما رمز للشمس بصورة فرس فكان الناذرون يقدمون للشمس تماثيل مصنوعة على هيئة فرس (علي، ١٩٧٠، ص ٣٢٣).

في نهاية تحليلي لصورة الفرس عند أبي دؤاد الايادي التي عددتها نموذجا من نماذج جاهلية أخرى أردد فحوى ما قاله الدكتور مصطفى ناصف من أن الذين يقرأون صورة الفرس في الشعر الجاهلي دون أن يفطنوا الى ان الشاعر الجاهلي صانع أسطورة يضلون الطريق الى فهم هذه الصورة أو تقديرها. (د.ت، ص ٨١).

- ٦ -

وفي الشعر الجاهلي نمط آخر جديد ربما كان مثار جدل في كل من النظرة الحرفية والنظرة الصورية هو تلك القصص المروية عن الحيوان الذي شبهت به الناقة أمثال الثور والبقرة وحمار الوحش والقطاة والظليم.

قد لا يكون الاختلاف هنا حول ما اذا كانت هذه الحيوانات تعد صورا في امكنتها أو لا تعد. لأن كونها صورا لا يحتاج الى نقاش فكل واحد منها اتخذ شكل صورة حين شبهت الناقة به، لكن الاختلاف قد يكون في المستوى المعنوي الذي توضع فيه: أهي سرد لحالات واقعية تحدث للحيوان كل يوم فيرددها الشاعر مسجلا لها مستفيدا من صفة السرعة التي لها ليقارن بها سرعة ناقته على الأغلب؟ أم هي واجهات خارجية لمعان خلفية عميقة ومتعددة؟ ليس بالمستطاع متابعة صورة كل حيوان وعلاقاتها هنا؛ لكنني ـ كما نهجت في هذا البحث ـ سأتابع صورة واحدة أجعلها مثلا لغيرها.

من الموضوعات المثيرة حقا هنا رحلة الثور. والثور كغيره من الموضوعات المذكورة آنفا ظاهرة تمتلك صفات العموم لورودها عند شعراء كثر[٢٣]، لكنني سأكتفي بمناقشتها عند اثنين منهم فقط: أما الأول فهو ضابىء بن الحارث بن أرطأة البرجمي. قال:

١. كأني كسوت الرحل أخنس ناشطا ... أحم الشوى فردا بأجماد حوملا
٢. رعى من دخوليها لعاعا فراقه ... لدن غدوة حتى تروّح موصلا
٣. فصعّد في وعسائها ثمت انتمى ... الى أحبل منها وجاوز أحبلا
٤. فبات الى أرطاة حقف تلفه ... شآمية تذري الجُمان المفصلا
٥. يوائل من وطفاء لم ير ليلة ... أشد أذى منها عليه وأطولا
٦. وبات وبات السواريات يضفنه ... الى نعج من ضائن السرمل أهيلا
٧. شديد سواد الحاجبين كأنما ... أسفّ صلى نار فأصبح أكحلا
٨. فصبحه عند الشروق غدية ... أخو قنص يشلي عطافا وأجبلا
٩. فلما رأى أن لا يحاولن غيره ... أراد ليلقاهن بالشر أولا
١٠ فجال على وحشيّة وكأنها ... يعاسيب صيف اثره اذ تمهلا
١١ فكر كما كر الحواري يبتغي ... الى الله زلفى أن يكر فيقتلا
١٢ وكر وما أدركنه غير أنه ... كريم عليه كبرياء فأقبلا
١٣ يهز سلاحا لم ير الناس مثله ... سلاح أخي هيجا أدقّ وأعدلا
١٤ فمارسها حتى اذا احمرّ روقه ... وقد علّ من أجوافهن وأنهلا
١٥ يساقط عنه ورقه ضارياتها ... سقاط حديد القين أخول أخولا
١٦ فظل سراة اليوم يطعن ظله ... بأطراف مدرين حتى تفللا
١٧ وراح كسيف الحميري بكفّه ... نضا غمده عنه وأعطاه صيقلا
١٨ وآب عزيز النفس مانع لحمه ... اذا ما أراد البعد منها تمهّلا[٢٤]

(الاصمعي، ١٩٦٣، ص ١٨٢ ـ ١٨٣).

وأما الثاني فهو امرؤ القيس:

١. كأني ورحلي فوق أحقب قارح ... بشربة، أو طاو بعرنان موجس
٢. تعشى قليلا ثم انحى ظلوفه ... يثير التراب عن مبيت ومكنس

٣. يهيل ويذري تربها ويثيره اثارة نبّات الهواجر مخمس
٤. فبات على خد أحم ومنكب وضجعته مثل الأسير المكردس
٥. وبات الى أرطاة حقف كأنها اذا الثقتها غبية بيت معرس
٦. فصبّحه عند الشروق غديّة كلاب ابن مرّ أو كلاب ابن سنبس
٧. مغرثة زرقا كان عيونها من الذّمر والايحاء نوار عضرس
٨. فأدبر يكسوها الرّغام كأنه على الصمّد والآكام جذوة مقبس
٩. وأيقن ان لاقينه ان يومه بذي الرمث ان ماوتنه يوم أنفس
١٠ فأدركنه يأخذن بالساق والنسا كما شبرق الولدان ثوب المقلّس
١١ وغوّرن في ظل الغضى وتركنه كقرم الهجان الفادر المتشمس[٢٥]
(امرىء القيس، ١٩٥٨، ص ١٠١ ـ ١٠٤).

في هذين النموذجين عناصر مشتركة: فالثور يدخل ليلا قطعة من الرمل عريضة، وهناك تغزوه قطع من السحب الماطرة يلوذ منها بشجرة الأرطاة التي يتخذ له بجانبها مكانا يبيت فيه. ويظل في معاناته القاسية الطويلة يرقب بزوغ الفجر أو شروق الشمس. وعند الشروق تداهمه كلاب الصائد المدربة وتطارده وتلامسه. ويشعر بالخطر فيرتد اليها يطعنها بقرنيه (كما عند البرجمي) أو يزيد من سرعته حتى تيأس من ملاحقته فتتركه وتغور بين الأشجار (كما عند امرىء القيس).

هذه خطوط عامة لرحلة الثور. اختلف الشاعران في معالجة بعض تفصيلاتها والاهتمامات فيها وسنبرز هذه الاختلافات في مواضعها من التحليل. من الواضح أن الرحلة تألفت من حركتين بارزتين هما الحركة الليلية، والحركة الشمسية.

وقبل الاستطراد في توضيح هاتين الحركتين لا بد من التأكيد على أن الثور صورة للناقة وأن الاثنين معا صورة للانسان، فالانسان هو المحور الذي ترتد اليه أو تقاس به كل الصور. وبناء على هذا نحن أمام صورة لها أبعاد انسانية وفيها مجال رحب للتفكير.

كان الثور ـ الانسان في الحركة الأولى يقاسي من الظلام والمطر مقاساة حادة ـ فهو المتأذي من طول ليلته عند البرجمي (بيت ٥) والأسير المكردس عند امرىء القيس (بيت ٤) لكنه كان يهرب من أذاهما الى غيرهما من مظاهر الطبيعة فهو يحتمي بالأرطاة من المطر، وينتظر الشمس ليدفع بها الظلام، لهذا يبدو لنا أنه كان عادلا في تعامله مع الطبيعة: انه يتأذى من المطر لكنه في الوقت نفسه يلتفت الى ناتج هذا المطر في الأرض فلولاه ما كانت الأرطاة ذات النور الجماني المفصل عند البرجمي (بيت ٤) والرائحة الذكية عند امرىء القيس (بيت ٥). فالموقف عنده موقف تأمل عقلي وايمان روحي، لذلك ركن الى الأرطاة ينتظر بزوغ الشمس. ولأن الشدة التي عاناها كانت هي الألم الذي يصاحب الخير عادة صبر عليها بالأمل القادم بعدها.

ولعل هذا السلوك من الثور يذكرنا بنظرية مولر الشمسية الفصلية التي قال فيها ان شروق الشمس حين يقهر نورها جحافل الظلام، وانتصار الربيع سنويا على الشتاء من أهم الأصول

الطبيعية للأساطير والمفاهيم عن المعبودات في العالم القديم (مونرو، ١٩٧١، ص ٣٣٧ ـ ٣٣٨). ان الانكشاف التجريبي لهذه الحقيقة عند الثور ربما دفعه الى ان يخشع بجانب الأرطاة كالقديس يتعبد للقوة التي هيأت ذلك كله. ربما تعبد للمطر تقربا منه، وربما تعبد للأرطاة لأنها منحته بعض الحماية، وربما تعبد للشمس القادمة لأنها ستمنحه شعورا مختلفا بطاقة التحويل العظمى التي تملك.

كانت حركة الثور الأولى هذه اعدادا نفسيا وفكريا للحركة الثانية التي انتقل فيها الى المجابهة العملية والتصدي للأعداء. لقد خرج من هذه المرحلة معبأ بالخير والايمان ومرتبطا بالشمس الالهة بأمتن سبب. لقد خرج حواريا كما في صورة البرجمي (بيت ١١) أو راهبا كما في صورة امرىء القيس (بيت ١٠). وقد انعكست هذه التعبئة الروحية على مجابهته للكلاب التي صبحته مع شروق الشمس.

فثور البرجمي واجه شرها، بعد أن تأكد أنها تطلب حياته، بشر مماثل، لقد غدا الشر عنده سلاحا مشروعا لأنه دفاع عن الذات أولا ولأنه دفاع عن الخير الالهي الذي يمثله ثانيا، لم يكن يفكر بتجنيب نفسه الموت بل اقتحم الموت اقتحاما فكان بذلك ـ كما صوره الشاعر ـ كالحواري الذي ينازل الشر ابتغاء الشهادة في سبيل الهه (بيت ١١). وكانت النتيجة أن انتصر على الكلاب بعد تقتيله اياها بسلاحه الفريد الذي لم ير الناس سلاحا مثله (بيت ١٣، ١٤).

أما ثور امرىء القيس فقد «أيقن» أن المجابهة تعني احداث الموت للكلاب (بيت ٩)، لذلك أمسك عن ضرابها رغبة عنها لا خوفا منها، ومضى يعبر الأفق ويتخطى غلاظة الأرض القاسية معتمدا على قوته الأسطورية التي استمدها من الشمس (كأنه جذوة مقبس، بيت ٨). ومضت هي تلاحقه في كل الأمكنة التي عبرها لكنها لم تنل منه الا ما يناله الصبيان من ثوب الراهب. قد تلامسه أو تخدشه لكنها لا تقدر على ايذائه. وظل معها على هذه الحال حتى أنهكت ويئست منه فتركته لتغور في أشجار الغضى كما يغور النجم ويغيب. أما هو فقد ظل في فضائه يعيش في كنف شمسه مشرقا بالرضى (بيت ١٢). لقد اختلف الشاعران بل تضادا في موقفيهما من الصراع، فالبرجمي صارع الشر بالشر بينما أمسك امرؤ القيس عن المصارعة.

وهما موقفان ربما رمز اليهما بشكل واضح تركيز البرجمي في مشهد الصراع ونهايته على صورة «السيف» وتركيز امرىء القيس في مشهد المطاردة على صورة «القبس» الذي استمده الثور من الشمس. لقد حول البرجمي «القبس» الشمسي الى قوة أرضية لكن امرأ القيس أبقاه قبسا. وبمعنى آخر اذا كان البرجمي قد استطاع أن يحول المثالية الى واقع فان أمرأ القيس لم يفعل ولذلك ظل متوقعا لشرور أرضية أخرى قادمة. ان لهذين الموقفين تأثيرهما في سلوك الثورين، فاذا كان ثور امرىء القيس تسامح مع الشر فان ثور البرجمي قد ناطحه وغرس قرنيه في قلبه بتشفّ كبير.

ويهمني هنا أن أتوقف قليلا عند منظر قتل الثور للكلاب وما تبعه من اشارات عظيمة الدلالة عند البرجمي. لننظر الى ذلك من خلال ثلاث صور مهمة رسمها الشاعر بانفعال عميق:

أولاها : صورة الدم المتساقط من قرني الثور وتشبيه ذلك بـ «سقاط حديد القين أخول أخولا (بيت ١٥).

وثانيهما: صورة الطعن المتلاحق من الثور لظله «فظل سراة اليوم يطعن ظله» (بيت ١٦).

وثالثهما: صورة منعه لحمه بهذا الطعن «وآب عزيز النفس مانع لحمه» (بيت ١٨).

كأن الصورة الأولى تعني ـ بالاضافة الى وقفة التشفي ـ عزم الثور اللانهائي على منازلة الشر من جديد، فمنظر الدم المتساقط يعيد اليه صقل الحداد للسيف واعداده لجولة جديدة. قد تبدو هذه الصورة (الدم ـ الشرار) اكثر انكشافا من الصورتين الأخريين. ما هو «ظله» الذي ظل يطعنه بقوة؟ وما هو «لحمه» الذي منعه بعزة واباء؟

في الرؤية الأسطورية تسقط الحدود وتقترب العناصر لتدمج معا حتى المتناقضات منها. هذه ارهاصة فرضتها رؤيا هذا الشاعر العميقة لمحركات الحياة. فالكلاب في عقلية الجاهليين ـ كما أبرزها شعرهم ـ ملازمة للثيران أبدا والصراع بينهما ثابت استعاده كثير من شعرائهم كما قلنا: فليس غريبا اذن أن تنطبع صورة الكلاب في ذهن هذا الشاعر كظل للثور. والظل الجانب المعتم حين تكون الجوانب الأخرى مشرقة، بل هو الجانب الأصغر لحظة ارتفاع الشمس وهي اللحظة التي اختارها الشاعر هنا. والظل، مع أنه ملازم للثور أو الانسان، يظل بعيدا عن الذوبان في الذات. وهذه في حقيقتها حالات الشر الملازم للخير أبدا: هو تابع لكنه قميء معزول. وعندما يطعن الثور ظله ـ بناء على هذا ـ يقوم في الواقع بعملية مقدسة هي القضاء على الشر وازاحته من طريقه.

ولحم الانسان غير ظله. فاللحم هو الحياة في تكوينها وفاعليتها. وهو حقيقة الانسان وقيمته في الوجود، وقد عبر القرآن الكريم عن هذه القيمة للحم بصورة فذة حين قال: «يا أيها الذين آمنوا اجتنبوا كثيرا من الظن، ان بعض الظن اثم ولا تجسّسوا ولا يغتب بعضكم بعضا، أيحب أحدكم أن يأكل لحم أخيه ميتا فكرهتموه، واتقوا الله ان الله تواب رحيم» (الحجرات، آية ١٢).

وهكذا طعن الثور «ظله» ليحمي بذلك «لحمه»، وهذا موقف فرضته وحدة القصيدة المعنوية كما سنرى في موضع لاحق.

ان الثور ـ كما رسمت صورته أبيات الشاعرين السابقة ـ توحي بأنه رجل مبدأ يضع عقيدته بين جنبيه ويمضي لا يلوي على شيء. ورجل المبدأ، الذي قد يكون نبيا او مصلحا أو صعلوكا اخلاقيا، يظل يرتبط في السماء بسبب لأنه بحاجة الى عون الهي (ربما كانت الشمس في قصة الثور رمزا لهذا الرابط) وكذلك يظل يؤسس له في الأرض قاعدة أو قواعد لأنه بحاجة الى مكان أو أمكنة تنطلق منها وفيها مبادئه (ربما كانت الأرطاة التي اعتاد ان يحفر له بيتا بجانبها رمزا لهذه القاعدة). قد يشرد، قد يعاني لكنه يظل صابرا أبيا منيرا بالخير في المكان الذي يحل فيه.

وهو نقيض الكلاّب (الصائد)، فالكلاّب هذا شخصية مهملة في الصراع لأنها تكمن في العتمة تنتظر ما تأتيها به الكلاب من صيد. وتكاد أن تكون مهملة في الشعر الجاهلي وفي الدراسة حوله. ولقد عثرت في المفضليات على نص فريد للمزرد بن ضرار الذبياني يتناول فيه الكلاّب بالتحليل ومنه قوله في وصف حاله بعد موت كلبيه:

وأيقن اذ ماتا بجوع وخيبة ... وقال له الشيطان انك عائل
فطوّف في أصحابه يستثيبهم ... فآب وقد أكدت عليه المسائل
الى صبية مثل المغالي وخرمل ... رواد ومن شر النساء الخرامل
(الضبي، ١٩٦٣، ص ١٠١).

من الواضح أن الكلاّب كان شخصية مكروهة مرفوضة في العصر الجاهلي، فهي تمثل الشر وترمز اليه وهذا منعكس بشكل جلي في أبيات مزرد السابقة. فالكلاّب الى جانب الشيطان يتجافاه الناس ويتخلون عنه. وامرأته شر منه فهي سيئة الطبع والخلق وأبناؤه جياع مشوهو الخلقة. ان صورة هذا الكلاّب وأهله هي صورة للقبح الفريد، وقد كررها عبدة بن الطيب بقوله:

يأوي الى سلفع شعشاء عارية ... في جحرها تولب كالقرد مهول
(الضبي، ١٩٦٣، ص ١٣٨).

وعلى العموم فان شخصية هذا الكلاّب بالشر والقبح اللذين تصورهما تتناقض وصورة الثور التي رأيناها جميلة جمال الخير الذي تمثله وتنشره. وعلى المستوى الانساني يظل الكلاّب عاطلا وحيد؛ يفسد الجماعة بنشره الشر فيهم (على أساس أن الكلاب تمثل فئة السوء في المجتمع)، بينما يظل الثور رجل مبدأ يكثّر الخير في الجماعة، ويجعل عمله محكوما بسعادتهم.

قصة الثور هذه نموذج يمثل من حيث الشكل الشعري قصصا أخرى عن حمار الوحش والبقرة والقطاة والظليم وربما رحلة الظعائن أيضا. واذا كنا قد حاولنا الكشف عن العلاقات التي أثارتها صورته والأبعاد التي وصلت اليها، فان للآخرين وجودا حيا في الشعر الجاهلي لا يقل ـ في عمق معناه ـ عما رأيناه فيها.

ـ ٧ ـ

تشكل هذه القصص في مواضعها من القصائد شبيها بما يسميه النقد الحديث بالليجورة (Allegory) وهي حكاية أدبية موسعة تستخدم شخوصا أو أوضاعا حديثة تخترعها كي ترمز بها لأفكار مجردة. وهي أيضا ذات طبيعة بنائية اذ ان الفرق بينها وبين الحكاية العادية أن مستوى الأخيرة يظل في اطار التسلية بينما يرقى مستواها هي الى ان يصبح بناء وجوديا للأفكار والحوادث (Beckson and Ganz, 1977, pp 8—9). وقد كنا رأينا أن الصفة البنائية للأفكار والحوادث «في صورة الثور والحصان والطلل» كانت تنسج بالتفاعل الدرامي الذي أحدثه الشعراء بين العناصر المختلفة عن طريق تركيب الأحداث وتناسلها وتشابكها وتصادمها في حكاية بطولية ملحمية أو ـ

كما قال نورثرب فراي عن موضع الالياذة ـ «ليجورة من ليجورات البطولة» (١٩٨٠، ص ٢١). ولو فحصنا ذلك عمليا من خلال القصيدتين اللتين أخذنا منهما نموذجي الثور السابقين لوجدنا أن البنائية الدرامية هي التي تحكمهما:

لقد سبق نموذج البرجمي بواحد وعشرين بيتا منها:

١. غشيت لليلى رسم دار ومنزلا ... أبى بالنوى فالتبر أن يتحولا
٢. عهدت بها الحي الجميع فأصبحوا ... أتوا داعيا لله عمّ وخلّلا
٣. عهدت بها فتيان حرب وشتوة ... كراما يفكون الأسير المكبلا
٤. وكم دون ليلى من فلاة كأنما ... تجلل أعلاها ملاء معضلا
٥. مهامه تيه من عنيزة أصبحت ... تخال بها القعقاع غارب أجزلا
٦. تقطّع جوني القطا دون مائها ... اذا الآل بالبيد البسابس هرولا
٧. قطعت الى معروفها منكراتها ... اذا البيد همت بالضحى أن تغوّلا

وسبق نموذج امرىء القيس ببيتين هما: ـ

١. أماوي هل لي عندكم من معرّس ... أم الصرم تختارين بالوصل نيئس
٢. أبيني لنا، ان الصريمة راحة ... من الشك ذي المخلوجة المتلبس

. بعد هذين النموذجين جاء وصف الناقة التي شبهت عند كليهما بالثور على نحو ما رأينا. وكانت صورة الثور ـ كما ناقشناها ـ نهاية للقصيدة عند كليهما أيضا.

ان نمو الأحداث قد رسم نهاية كل قصيدة بوضع يتناسب ومقدمتها:

لقد بدا من مقدمة البرجمي أن الرجل كان يواجه عند ليلى (وهي رمز القبيلة هنا كما أرى) تحديا عنيفا هو ـ كما عبر عنه في أول بيت ـ التحول. يريدها أن تعود كما كانت: متحدة، ذات قيم ترتبط بالله، قوية قادرة على حماية الآخرين وتحريرهم (الأبيات ٢، ٣)، لكنها تأبى ذلك أو لا تقوى عليه. ان بين ما يريد وما هو واقع مسافة واسعة قاسية شبيهة بفلاة مختلطة أو مهامه تيه غير واضحة المسالك تقطع جوني القطا دون مائها بما تبعثه من سراب سريع الانتشار انها صحراء من الضياع بين الانسان وقيمه، لذلك كان لا بد للثور ـ رجل المبدأ ـ الذي يجسد شخصية البطل هنا، من أن يتحرك الى تلك العشيرة في ديارها، وأن يدمر كل الموجودات الغريبة المخيفة التي باعدت بين مبادئه ـ وهي مبادىء عشيرته القديمة ـ ومبادئها. كان عليه أن يتحدى وأن يصارع لأن المسافة بعيدة والحواجز التي يضعها الآخرون كثيرة. وهكذا فعل، فالثور الذي رأينا ضراوة حربه وتقتيله للكلاب كان هو البطل القادر على تحطيم الشر من أمام ارادة الخير. ولهذا جاء اهتمام هذا الشاعر في قصة الثور بمشهد الصراع، وتأكيده ـ كما بينا ـ على أن هذا الثور كان مندفعا يطعن «ظله» ـ رمز الشر ليحمي «لحمه» ـ رمز حقيقته.

من الواضح الآن أن بداية القصيدة كانت هي العامل الأكبر في تشكيل نهايتها. بداية القصيدة اشعار بالقلق والتغريب. أما نهايتها فوصول الى الأمن والتوحد. وتحويل الطرف الأول الى ما يناقضه كلف الشاعر خلق أجواء صراعية عنيفة بحيث بدت القصيدة ككل بناء دراميا بطوليا أو «ليجورة من ليجورات البطولة».

أما مقدمة امرىء القيس فقد أظهرت لنا توحد الشاعر بقبيلته (ماوية رمز للقبيلة كما أرى) لكنهما على غير وفاق. انها برمة به وهو يتوقع دفعها اياه الى التغريب. وعلى الرغم من أنه لم يعبر صراحة بأنها طرّدته من أرضها الا أن مسار الأحداث بعد المقدمة يشعرنا بأنها قد فعلت ذلك حقا. انه جعل الثور في حركته ليلا يختلف عن ثور البرجمي. لقد أبدى اهتماما كبيرا بحفر مسكن له بجانب الأرطاة، وهذا خلاف ما فعله ثور البرجمي الذي ركن الى الأرطاة، ولكن بما يشعر أنه عازم على الرحيل في الشروق. وهذا يعني أن ثور امرىء القيس كان يحقق بجانب الأرطاة ما افتقده عند قبيلته. كان بعد أن طرد بحاجة الى بيت فحفر بيتا سكنه ولم يتحرك منه الا حين مهاجمة الكلاب له فيه. وهو في الصراع قابل الشر بتجنبه معتمدا في ذلك على قوته الذاتية على الافلات من أذاه. وهكذا كانت بطولته تعني اثبات قدرة احتمال الخير لأذى الشر. لم يقابل الشر كما فعل ثور البرجمي ولكنه قابله بالركون الى السلوك المثالي المرتبط بفوز الاله. ولهذا اندفع أمام الكلاب يثير في وجهها الرغام (التراب) ويعتلي القمم منيرا كـ «جذوة مقبس». وبعد «تغوير الكلاب بين الأشجار تاركة اياه، وقف يستحم في ضوء الشمس ـ الالهة التي كانت الى جانبه دائما ـ يفكر في الخطوة التالية. وربما قاده تفكيره الى أنها ستكون شبيهة بوقفته حين طرد من دار القبيلة: جولة جديدة مع الشر الذي لم يقتله قتل ثور البرجمي له. فاذا كانت مقدمة قصيدة امرىء القيس قد انتقلت بنا من القلق الى الصراع الفعلي فان نهايتها كانت بابا مفتوحا على صراع جديد متخيل. وهذا شكل جديد من أشكال البناء الدرامي أو ليجورة (اخرى) من ليجورات البطولة».

والنتيجة التي نصل اليها الآن هي أن قصيدتي البرجمي وامرىء القيس حققتا ـ بالرغم من اختلاف في المواقف السلوكية للأشخاص فيهما ـ بناء دراميا محوره «ليجورة من ليجورات البطولة».

بناء القصيدة الجاهلية ليس بناء قائما على الترتيب المنطقي الذي يفرض تسلسلا عقليا مدروسا ولكنه بناء تداخلي تتوحد فيه العناصر المتوافقة والمختلفة والمتضادة فتعيش معا انسجاما تكامليا أساسه التفاعل الدينامي بين الصور والكلمات بعضها مع بعض. وغالبا ما يكون محور هذا التفاعل شخصية بطولية (كالشاعر والحصان والثور... الخ) تجسد رؤيا الشاعر الجاهلي التي استندت غالبا الى الثنائيات المتضاربة في الكون والوجود. فاذا رأت أو أحدثت تهدما في مكان ما التفتت أو أنشأت حياة جديدة في المكان نفسه أو في مكان غيره.

لقد تبين لي في دراسة سابقة لبناء معلقة زهير بن أبي سلمى أن الطلل، الذي رمز عنده الى تهدم القبيلة لذاتها، أتبع برحلة الظعائن التي رمزت الى استنزال لحياة جديدة آمنة فوق المكان

المهدم (الرباعي، ١٩٨٠، ص ١٢٥ ـ ١٦٤). ولمثل هذه النتيجة توصل عدد من دارسي النصوص الشعرية الجاهلية. لقد بينت تحليلاتهم لها أن الموت والحياة يتزامنان فيه، وان الشاعر الواحد قد يعيش الوضعين معا في لحظة زمنية واحدة[٣٧].

- ٨ -

والواقع أن الشاعر الجاهلي لم يكن يصور مشاعره من خلال وعيه بمشاعر الآخرين. لم يكن يفرق كثيرا بين ذاته ومجتمعه لأنه لا يستطيع الانفصال عن هذا المجتمع حتى حين يكون وحيدا أو مشردا منه. وانطلاقا من وعي هذه الحقيقة قيل: «في المجتمع القائم على التنظيم القبلي حيث علاقات الأفراد بجماعاتهم جد وثيقة، قد تنبثق القصيدة برمتها، أو ربما بعض أجزائها على الأقل من عقدة قبول أو رفض القبيلة للشاعر» (اليوسف، ١٩٧٥، ص ٢٢١). من هنا كان الشاعر الجاهلي ممثلا لأحلام جنسه في حل قضايا التوتر والتناقضات. ولعل أول مظهر جمالي على هذا التمثيل تلك الصور المشتركة التي تكررت عند أكثر شعراء هذا العصر، كصورة الطلل والمرأة والفرس والثور التي نوقشت بالتفصيل في هذا البحث. وكنا ذكرنا سابقا أن هذه الصور ليست الا نماذج لصور أخرى تتماثل معها في الاتجاه التكراري العام. قال فراي «نقول: ان لكل شاعر تشكيله الخاص لصوره، ولكن عندما يستخدم بعض الشعراء مجموعة واحدة من الصور فان هناك ـ بالتأكيد ـ مشكلات نقدية كبرى أكثر من مشكلات السير الشخصية للشعراء» (Fry, 1969, P. 91). وما هذه المشكلات التي يثيرها فراي هنا الا ما له علاقة بالروح الجذرية للجماعة في ذلك الوقت، وهي الروح التي أنشأت الى جانب هذه الصور المشتركة أساطير وشعائر دينية مشتركة أيضا. لقد ذهب بعض باحثينا الى أن هذه «الصور المكررة في الشعر الجاهلي معتقد ديني جاهلي يمكننا ان نسميه اليوم أساطير» (عبد الرحمن، ١٩٧٦، ص ١٤٥). وعلى الرغم من أنني لست مع الاتجاه التحليلي لهذا القول الذي يجعل الشعر دالا على حقائق معرفية محدودة، الا أنني مع دلالته العامة الممكنة. فهذه الصور المكررة تشبه الى حد كبير الأساطير والطقوس الشعائرية الدينية في تمثيلها لحلم الجاهليين المتوارث. وهذا يعني أن هذه الصور تشكل «نماذج عليا» أولية في الشعر العربي ذلك أن «النموذج الاعلى» في الأدب ـ كما وضحه كارل يونج ـ يستمد وجوده من «اللاشعور الجمعي» (مخزن الذاكرة الموروثة)، ثم يبرز ذاته في الأحلام والأساطير والأدب (Beckson and Ganz, 1977, P. 49).

لكن هذه الصور المشتركة لا تقدم ـ بالرغم من تكرارها وعموميتها ـ أشكالا معادة أو نسخا مكررة وانما تقدم أبنية لغوية حدسية حية تؤلف فيها العمومية قاعدة للفكر الخصوصي المشحون[٣٩]. بمعنى أن هذه الصور تحقق شرطا اخر من شروط يونج للنموذج الأعلى وهو تمثيله للذاتي والموضوعي أو الخاص والعام في آن معا، حتى يكون بمقدوره استحضار مظاهر مختلفة من السلوك يقدمها رجال ونساء مختلفون. «فالنموذج الأعلى ـ على الرغم من أنه يتعامل مع الاغراض الاجتماعية ـ يمتلك القدرة على ابتداع البطل الفرد» (Foster, 1945, P. 569).

لقد منح الحلم العرقي أو اللاشعور الجمعي للشعراء فضاء مشتركا واسعا من تجارب الأمة الماضية يستعيدها كل منهم برؤ يا خاصة، ويشكل منها نموذجا أعلى يقرن العام الى الخاص في

وحدة جذرية عميقة. وبناء على هذا اختلفت رؤى الشعراء في تفسير عناصر الذاكرة الجمعية وتوجيه دلالاتها. لقد أبرز التحليل للصور السابقة هذه الحقيقة في مواضع متفرقة لكننا نحاول متابعتها هنا في مثال آخر خاص:

لقد دخل «قدار ثمود» ـ على المستوى التاريخي الأسطوري ـ ذاكرة المجتمع الجاهلي بعقره «الناقة» وتسببه بغضب الاله الذي أهلك قومه، وشكل في اللاشعور عندهم نموذجا لاحداث أمر جلل. لكنه أصبح ـ على المستوى الفني ـ نموذجا أعلى للشر عند بعض الشعراء كزهير بن أبي سلمى حيث قال في الحرب:

فتنتج لكم غلمان أشأم كلهم كأحمر عاد ثم ترضع فتفطم
(ابن أبي سلمى ١٩٦٤، ص ٢٠)

أو نموذجا أعلى للجرأة العظيمة عند بعض آخر كعلباء بن أرقم في قوله:

مواريث آبائي وكانت تريكة لآل قدار صاحب الفطر في الحطم
(الأصمعي ١٩٦٣، ص ١٦٠. والحطم: الأمر العظيم)

ومهما كانت اختلافات الشعراء بعيدة ومتضاربة في تفسير هذا النموذج فانه يظل يحافظ عند الجميع على السمة البطولية العامة التي كانت له في اللاشعور الجمعي. فزهير رآه بطلا جريئا لكن بطولته كانت في خدمة الشيطان أكثر من خدمتها للجماعة، لذلك كانت نتيجتها تدمير الذات والجماعة معا. وأما علباء فقد نظر اليه نظرة مجردة من النفع والخسارة فرآه بطلا بفطره (ابداعه) أمرا عظيما في تاريخ القدرة الانسانية، اذ استطاع أن يحطم حاجز الخوف الذي عجز غيره عن تحطيمه.

وكان لكل شاعر مبرراته الخاصة في رؤياه لهذا النموذج. أما زهير فقد وجد أن الحصين بن ضمضم الذي قتل الرجل العبسي وكاد أن يعيد الناس الى التقاتل والتهدم من جديد مثال للشر الذي جلبه قدار (أحمر عاد) على قومه. وأما علباء فقد رأى أنه مثل قدار جرأة واقتدارا حين قهر الخوف من نفسه وقتل كبش النعمان بن المنذر[٣٠] بالرغم من أن الآخرين خوّفوه بطش هذا الملك الذي سيطاله وقومه:

وقال صحابي: انك اليوم كائن علينا كما عفّى قدار على ارم[٣١]

انه يفتخر بتشبيه فعله بفعل قدار اذ كان لا بد من مغامرة يقوم بها دونما حساب لأية خسارة. فالنعمان ـ عنده ـ مثل للبغي والشر الذي لم يجد من يوقف أذاه المتطاول. فالخوف يقعد الجميع من المجابهة والتحرر. ومن هنا اعتبر مغامرته اعادة للموقف البطولي الذي كان وقفه قدار يوما، بل رأى في مغامرته امتيازا في النتيجة؛ فاذا لم يستطع قدار دحر القوة المضادة (القوة الالهية)، فان علباء استطاع أن ينتصر على القوة التي تحداها وحقق ثمرة مغامرته؛ فها هو الخصم يصدمه الموقف الحازم، ويعيده طيعا متطامنا:

وقطعته بالـلوم حتى أطاعني وألقي على ظهر الحقيبة أو وجم

وأي تطامن أقل من أن يصبح الملك الجبار انسانا ذليلا يقرع باللوم فلا يحدث جوابا؟.

وهكذا أصبح النموذج العرقي العام يوجه بفعل الرؤيا الخاصة ويتخذ له في الصور الشعرية مواقف سلوكية مختلفة أو متضاربة. ولم تكن هذه المواقف مفتعلة أو مرسومة بقصدية مسبقة لكنها كانت تنبع من الحاجات الروحية العامة الخاصة في المواقع والأزمنة الجديدة، اذ لما كان زهير يرى أن مجتمعه بحاجة الى السلم بعد الحروب الطاحنة التي دمرته برز له كل من قدار والحصين مثالا لارادة الشر وفعله. لكن لما كان علباء، بالمقابل، يرى أن مجتمعه بحاجة الى الثورة على الذات وتمزيق شرنقة الخوف حتى يتحرر من الظلم الواقع عليه فانه رأى في عمله وعمل قدار نموذجا للتحدي والمغامرة البطولية.

وبكلمة اخرى كان المجتمع هنا وهناك بحاجة الى النزوع جهة الأفضل والأسمى، وكان بحاجة الى أن تكون الوسيلة لهذا التحول بطولة من جنس هذا النزوع، فوسيلة التحول الى السلم بطولة في ضبط النفس عن الاندفاع في الحرب ووسيلة التحول الى التحرر بطولة في الجرأة ومواجهة الموت في الحرب. فالحرب اذن قد تكون لحدا لموت أو بابا لميلاد حياة.

- ٩ -

ان الصورة الشعرية الجاهلية هي ابنة العقلية الجاهلية ذات «الاستراتيجية الروحية» في تعاملها مع الأشياء لذلك كانت منابعها هي المنابع الجاهلية التي شكلت الأصنام الوثنية والشعائر الدينية ثم الممارسات السحرية والحكايات الخرافية. وهي منابع تعود الى أحلام الأمة القابعة في الذاكرة العرقية واللاشعور الجمعي، وبذلك لم تعد الصورة مجرد مظهر لفكرة بسيطة ولكنها غدت تصويرا لنماذج عليا تتخذ أوضاعا متشابهة عند الشعراء كما اتخذت عبادة الأصنام عند الناس سلوكا متشابها. ولم تكن هذه النماذج العليا المكررة عند أكثر الشعراء الجاهليين مجرد تراكم لصور موروثة تردد دونما تفاعل روحي داخلي معها، ولكنها كانت تشكل أرضية عامة تلامسها أرواح الشعراء فتدفعهم الى أن يدوروا حولها حاملين رؤاهم الذاتية وتفسيراتهم الخاصة لمشكلاتهم الجديدة، وبذلك استطاعوا بفاعلية البسطاء الأقوياء أن يجمعوا في صورهم نماذج العموم والخصوص معا. وقد أدى هذا الى احداث ثورات عميقة الجذور أدت الى خلق أبنية درامية اعتمدت على الحدث الأسطوري الذي كان يحركه بطل نذر نفسه للتغيير نحو الأسمى على الأغلب، لذلك كان يواجه الموت وهو حريص على ولادة جديدة نضرة في الحياة والوجود. ومن هنا صور البطل ـ الذي كان ممثلا للقدرة الالهية غالبا ـ متحركا فاعلا طاردا مطرودا أكثر من تصويره جميلا بهي المنظر والطلعة. وفي هذا التقاء مع الآلهة الأبطال في الياذة هوميروس فقد قيل «اننا نرى آلهة هوميروس كيف يعملون ويعانون لا كيف يبدون» (Brower, 1971, P. 155). وصفة الجمال الوحيدة التي بدت عند كثير من الأبطال ـ كالثور مثلا ـ هي صفة الاشراق، لكنها كانت ترمز الى الارتباط بالاله والخير أكثر من ارتباطها بمظهر خارجي جميل. وفي هذا اتفاق مع ما قاله برور تعليقا على صورة الذهب المشرق في مقطوعة لفرجيل حيث قال: ان الاشراق المرئي

الذي يمكن تذكره وخاصة في صورة الذهب لا يعني أنه شيء تراه العين جميلا ولكنه يعني اشارة الى الخلود أو الى الملك الالهي» (Brower, 1971, P. 159).

بين الموت والحياة يقع الفعل الانساني الصراعي التحويلي. لقد لمسنا هذه الحقيقة منذ حديثنا عن صورة (الوشم ـ الطلل) حيث وجدنا أن رؤ يا الجاهلي لفاعلية الوجود لا تتوقف عند موت يقع هنا وهناك وانما تنزع الى انشاء حياة جديدة وصراع جديد. فالطلل ليس علاقة على وجود انتهى فحسب ولكنه أيضا قاعدة لتكوين وجود جديد.

ورأينا ذلك في صورة «النساء المرضعات» اللواتي واجهن خطر الفناء وانقطاع النسل ببروزهن مع أطفالهن فوق رهوة عالية فكان فعلهن كفعل من كانوا يقدمون الأولاد قربانا للآلهة من أجل استمرار الولادة واغناء الحياة بنسل جديد.

ومثل هذا كانت صورة «المهر» و «الغلام» فقد عنت هذه الصورة مواجهة العقل المبدع للطبيعة القاسية، لقد استطاع الانسان بثقافته العقلية والعملية أن يتغلب على الطبيعة ليمنح نفسه فرصة ثابتة لاستمرار الوجود. وكان وهو يعد غلامه ينظر الى ما بعد موته، فالغلام هذا هو امتداد لارادة الهيمنة الانسانية الأبدية على رهبة الطبيعة.

وكذلك كانت صورة الثور التي أعطت قيمة أخرى للنضال والصدام فالانسان الذي يريد استمرار الحياة يريد في الوقت نفسه أن يبقى ذا مبدأ مرتبط بالذات العلوية، انه يقاوم نزعات الشر حتى تستمر القيمة مع الحياة المستمرة.

ان معنى الصورة الجاهلية هو، في الواقع، المعنى الفائق للعادة الذي لم تحققه او تسعى لتحقيقه الذات الجاهلية فقط وانما الذات الانسانية في كل زمان ومكان. ولهذا التقت دلالات الصور المحللة في هذا البحث مع الدلالات العالمية للمنطلقات السلوكية في الدين والسحر والفن أو الشعر عند الانسان القديم. لقد حصر نورمان (1953, P. 36) الحقول التي كانت تشير اليها هذه المنطلقات بثلاثة حقول وهي:

أولا: الولادة والخلق الممثلة بصورة الطفولة (ومثلها صورة «النساء المرضعات»).
ثانيا: بداية الحياة والموت الممثلة بالرحلة والحاجة الى الصيد (ومثلها صورة «المهر»).
ثالثا: اعادة الولادة الممثلة بصور العودة والانتصار (ومثلها صورة «الثور»، وعلباء شبيه «قدار»).

وهكذا كان الشعر الجاهلي كما عبرت عنه صوره ذا ابعاد معنوية ترتد الى تجربة الانسان التي اتخذت طابعا عالميا.

ان مثل هذا التوجه في تفسير الشعر الجاهلي يزيح ثلاثة حواجز وقفت دائما امام دارسيه وهي:

أولا: ان الحسية التي اتهم بها هذا الشعر ما هي الا واجهة مادية لحاجة روحية بعيدة الغور والامتداد.

ثانيا: أن الأغراض الشعرية التقليدية كالمديح والرثاء والهجاء والغزل وغيرها ما هي في الواقع الا مسائل خارجية ينطلق الشاعر منها الى تمثيل حاجاته الانسانية بالحدث الصراعي البطولي، ولهذا بات من اللازم على كل دارس اهمالها والغوص بدلا من التوقف عند سطحيتها الى الأعماق لاقتناص المعاني الأبعد والأشمل.

ثالثا: أن وحدة البيت والفكرة ليست بذات قيمة الا اذا انتظمت في وحدة العمل الفني الكلي، فالقصيدة بالامتدادات الطولية والعمودية للمعنى هي التي تعطي الذرات داخلها حقيقة معناها وعلى هذا تتجاوز الكلمات المفردة الاشارات اللغوية الحرفية وتتخذ لها موضعا في التشابك الكبير الذي تثيره العناصر حتى تغدو الكلمة صورة والصورة حدثا والحدث معنى محوريا ناميا.

الهوامش :

١. قد يكون كتاب الدكتور مصطفى ناصف «الصورة الأدبية» الذي ظهر عام ١٩٥٨ وكتابات الدكتور محمد غنيمي هلال عن الصورة في المدارس الأدبية الغربية التي ظهرت في مجلة «المجلة» عام ١٩٥٩ أهم الدراسات الأولى عن الصورة في النقد العربي.

٢. لاحظ المتابعة الذكية التي أقامها الأستاذ يوسف اليوسف بين الكلمات العربية الثلاث: (القدر، والقدرة، والمقدار) في كتابه: (بحوث في المعلقات، ١٩٧٨، ص ١٠٤ - ١٠٦).

٣. جاء في كتاب المفصل في تاريخ العرب قبل الاسلام للدكتور جواد علي (١٩٧٠ ، ص ٢٩٨) أنه رمز للاله صلم (Salm) برأس ثور، وورد في بعض النصوص المكتشفة ما معناه: «المقة الثور هو الرب» وهذا يؤكد عبادتهم للثور. وورد فيه أيضا (ص ٣٢٣) اشارات تدل على أن الفرس كان مقدسا عندهم. وقد جاء في كتاب الملل والنحل للشهرستاني (١٩٦٨، ص ٨٩) ما يفيد بأنهم قدسوا الناقة.

٤. وجدت أصنام على هيئة نسر مما يظن ان العرب قد عبدوه (جواد علي، مجلة سومر، ١٩٦٧، ص ٢٣).

٥. (العزّى)، شجرة أو شجرات ثلاث ببطن مكة كانت قريش تعبدها، فلما كان يوم الفتح أرسل الرسول ﷺ خالد بن الوليد اليها فقطع الشجرة وهدم البيت وكسر الوثن (ابن الكلبي، ١٩٦٥، ص ٢٤ - ٢٨).

٦. (اللات) صخرة مربعة بالطائف، و (ذو الخلصة) صخرة بيضاء عليها نقش كهيئة التاج و (سعد) صخرة طويلة و (الفلس) أنف في وسط جبل (ابن الكلبي، ١٩٦٥، ص ١٦، ٣٤، ٣٦، ٥٩).

٧. مثل القمر بثور له قرنان وبنسر، ومثلت الشمس بفرس وبامرأة وبقرص أو دائرة أو هالة، اما الزهرة فمثل بصورة نجمة في النقوش العربية الجنوبية، وبثمانية خطوط اشعاعية في النصوص البابلية (جواد علي، ١٩٧٠، ص ١٧٤، ١٧٦، ٣٠٧ - ٣٢٣).

٨. مثال ذلك بيت (غمدان) للزهرة، وبيت (كاوسان) للشمس (الشهرستاني، ١٩٦٨، ص ٧٨).

٩. أقصد ما أحبوا من صفات وقيم، فالصنم (ود) كان تمثال رجل كأتمّ ما يكون الرجال، قد نقش عليه حلتان يتزر بحلة ويرتدي أخرى، عليه سيف قد تقلده، وقد تنكب قوسا وبين يديه حربة فيها لواء، وجعبة فيها نبل. وهذا ـ كما لا يخفى ـ رمز لارادة الحرب والتحدي. ويبدو أن (هبل) كان يجسد امرا عظيما أيضا فقد روي أنه نحت من عقيق أحمر على صورة انسان مكسور اليد اليمنى، أدركته قريش فجعلوا له يدا من ذهب (ابن الكلبي، ١٩٦٥، ص ٢٨ ـ ٣٣).

١٠. أي ما كرهوا من صفات وأخلاق. فصنما (اساف ونائلة) كانا يمثلان الخطيئة. وقصتهما أنهما كانا عاشقين من (جرهم) قدما الكعبة حاجين فوجدا غفلة من الناس وخلوة ففجر اساف بنائلة فمسخا ثم أخرجا فوضعا موضعيهما وعبدا (ابن الكلبي، ١٩٦٥، ص ٩، ٢٩).

١١. ذكر اسحاق الأنطاكي أن العرب كانوا يقدمون الأولاد والبنات قرابين للكوكبة أي العزّى (جواد علي، ١٩٦٧، ص ١٣). وقد قيل انهم أسروا ثيودورس ولد نبلوس وقرروا تقديمه قربانا لكوكب الصباح لولا تدخل القدر حيث ناموا الى ما بعد وقت تقديم القرابين (جواد علي، ١٩٧٠، ص ١٧١).

١٢. كالأسطورة حول الزهرة، فقد ورد أن الله أمر الملائكة أن يختاروا من أفاضلهم ثلاثة ينزلهم الى الأرض ليحملوا الناس على الحق ففعلوا، ثم جاء هؤلاء الملائكة الثلاثة امرأة فافتتنوا بها حتى شربوا الخمر وقتلوا النفس وسجدوا لغير الله سبحانه، وعلموا فاتنتهم الكلمة التي كانوا يصعدون بها السماء فصعدت حتى اذا كانت في بعض أرجائها مسخت كوكبا هي «الزهرة» (الجوزو، ١٩٧٧، ص ١٢٠).

١٣. الصد: وسط الظهر. الحرف: الناقة. تهص: تدق فتكسر. مواقع: واحدها ميقعة. وهي مطرقة الحداد. الخنس: القصار.

١٤. الزبر: جمع زبور وهو الكتاب. والنوادر: حصاة تدق فتصير كالكحل. وأسفّ: ذرّ عليه. والكفف: حلقات النقش.

١٥. مستن الرياح: موضع استنانها أي جريها. ومفيلة: مطموسة المعالم. الوشم المنكوس: الذي أعيد عليه الوشم.

١٦. شوهاء: حسنة الخلق. قاظت: أتى عليها القيظ. والوليد: العبد والتقاذف: التدافع في العدو.

١٧. سأكتفي بهذه الاشارة لكل الأبيات المأخوذة من القصيدة نفسها، وهكذا سأفعل في كل مثال قادم مماثل.

١٨. الضروس: الحرب الشديدة، وهو تمثيل بالناقة السيئة الخلق. والملا: الصحراء. والشهباء: الكتيبة. والضراء: ما واراك من شجر. ومشي الضراء: المشي باستخفاء.

١٩. لاحظ مثلا ديوان امرىء القيس، ١٩٥٨، ص ٩ ـ ٢٣، ١٧٢ ـ ١٧٦، وديوان زهير بن أبي سلمى، ١٩٦٤، ص ١٢٨ ـ ١٣٧.

٢٠. الحذاقي: يعني نفسه نسبة الى قبيلة حذاقة. والحوار: ولد الناقة. والصوار (بكسر الصاد وضمها): القطيع من البقر. والصفار: نبت له شوك. ونغرثه: نجوعه. وغوار: غارة مصدر غاور. والسدفة: الضوء. والهلوك: المرأة المتساقطة على الرجال. ومضطمر: ضامر. وآلة: آل كل شيء شخصه. والاجدل: الصقر. والنفار: النفور.

٢١. لم تبرز مسألة اعداد الغلام بشكل واف هنا لكنها برزت عند غيره ممن وصفوا الفرس فزهير يقول:

وقلت تعلم أن للصيد غِرّة وإلّا تضيعه فانك قاتله
(١٩٦٥، ص ١٣٤).

وامرؤ القيس يقول:

فقلت له صوّب ولا تجهدنّه فيدرك من أعلى القطاة فتزلق
(١٩٥٨، ص ١٩).

٢٢. كزهير حين قال:

فبتنا عراة عند رأس جوادنا يزاولنا عن نفسه ونزاوله
(١٩٦٥، ص ١٣٢).

٢٣. لاحظ مثلاً ـ وصف الأعشى للثور في ديوانه (١٩٧٢، ص ٢٦٣، ٤١٣، ٣٤٥) ووصف النابغة الذبياني له في ديوانه (١٩٦٠، ص ٣٢، ٥٤) وانظر وصف غيرهما في كتاب وهب روميه (١٩٧٥، ص ١٠٠ ـ ١١٧).

٢٤. أحم: أسود، ولعاع: أول النبت. وأحبل: قطعة من الرمل ضخمة. والأرطاة: الشجرة تنبت في الرمل لها نور رائحته طيبة. ونعج: خلص بياضه. وضائن: رملة عريضة. ويشلى: يغري. ويعاسيب: جمع يعسوب وهو أمير النحل، والروق: القرن. وسراة اليوم: وقت ارتفاع الشمس.

٢٥. الهواجر: حر الهاجرة. والحقف: ما اعوج من الرمل. والثقتها: بلّتها وندّتها. الغبية: المطرة. والذمر: الزجر والاغراء بالصيد. العضرس: شجر أحمر النور. والرغام: التراب. والصمد والآمام: ما غلظ من الأرض. وشبرق: حزّق. والمقدس: الراهب. الغادر: الممسك عن الضراب.

٢٦. المغالي: سهام لا نصال لها. وخرمل: حمقاء. والرواد: الطوّافة في بيوت جاراتها لشرها.

٢٧. من الدراسات الهامة في هذا المجال دراسة، الدكتور كمال أبو ديب لمعلقتي لبيد وامرىء القيس بالانجليزية. أما الأولى فترجمها الى العربية وظهرت في العددين ١٩٥، ١٩٦ من مجلة «المعرفة» السورية عام ١٩٧٨. واما الثانية فمنشورة في مجلة:

Edebiyat, Vol. I. No. I, 1976.

وكذلك دراسة الأستاذ يوسف اليوسف للشعر الجاهلي في كتابه: مقالات في الشعر الجاهلي، نشر وزارة الثقافة، دمشق ١٩٧٥، وبحوث في المعلقات، نشر وزارة الثقافة، دمشق ١٩٧٨. ودراسة الدكتور مصطفى ناصف لنماذج جاهلية في كتابه: دراسة الأدب العربي، نشر الدار القومية للطباعة والنشر في القاهرة (بدون تاريخ). ودراسة الدكتور عدنان حيدر عن معلقة امرىء القيس في مجلة:

Edebiyat, Vol. 3, No. 1, 1978.

٢٨. في نقدنا العربي دراسات وقفت في دلالة الصورة الشعرية الجاهلية غالبا عند حد ايجاد معادل ديني قديم لها. فصورة المرأة أينما وجدت في الشعر ـ مثلا ـ فسرت على أنها اعادة لصورة الشمس أو الثريا. من هذه الدراسات كتاب الدكتور نصرت عبد الرحمن، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، نشر مكتبة الاقصى ـ الأردن ١٩٧٦، وكتاب الدكتور علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري. نشر دار الاندلس ـ بيروت، ١٩٨٠، ودراستا الدكتور أحمد زكي والدكتور ابراهيم عبد الرحمن في مجلة «فصول» المصرية، المجلد الأول، العدد الثالث، ابريل ١٩٨١.

وفي هذا الاتجاه تقزيم للدلالة الشعرية من جهة وتحويل الفن الى معرفة من جهة أخرى. فالشاعر الجاهلي لا يقصد الى ابراز عمل الكاهن، لكنه والكاهن معا يدلان على تجربة روحية عميقة للانسان. وهذه التجربة الروحية هي محور الدلالة التي يجب أن يحاول الوصول اليها دارس الصورة الشعرية الجاهلية.

٢٩. رسم الصور المكررة عند الشعراء يشبه الى حد كبير سلوك الجاهليين نحو الاصنام، فعلى الرغم من أنه كان لكل قبيلة صنمها الخاص (هبل لقريش، ومناة للأوس والخزرج واللات لثقيف) (ابن الكلبي، ١٩٦٥، ص ١٦ ـ ٢٧). الا أن القبائل جميعا كانت تقدس كل الأصنام. لقد كانوا يلتقون على شعور «تقديس الصنم» الموحد لديانتهم الوثنية حتى مع اختلاف مصالحهم المادية وفي هذا التقاء مع الاتجاه العالمي في الديانات الوثنية. يقول براون «عندما يصبح المجتمع موزعا الى مجموعات جزئية كالعشائر تأخذ مجموعة التخصص الشعائري مجراها بحيث يصبح لكل جزء علاقة خاصة بواحد أو أكثر من مقدسات المجتمع (Brown, 1968, PP. 126-127)

٣٠. جاء في المناسبة أن النعمان قد أحمى كبشا أي جعله حمى، فوثب عليه علباء فذبحه فأغضب ذلك النعمان وأمر بحمله اليه (الأصمعي، ١٩٧٣، ص ٥٧).

٣١. اختلف الشعراء في نسبة قدار فنسبه بعضهم الى ثمود ونسبه آخرون الى عاد ونسبه غيرهم الى ارم (الأصمعيات، ١٩٦٣، ص ١٥٩، هامش ١٥). لكن ليس لهذا الاختلاف تأثير على الدلالة الرمزية التي اقترنت بقدار هذا ـ كما أرى ـ.

المراجع العربية:

١. العربية والمترجمة:

- الأعشى، ديوان الأعشى الكبير، شرح وتعليق الدكتور محمد محمد حسين، بيروت، دار النهضة العربية، ١٩٧٢.
- الأصمعي، الأصمعيات، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، القاهرة، دار المعارف، ١٩٦٣.
- امرؤ القيس: تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم، القاهرة، دار المعارف، ١٩٦٤.
- البطل، علي، الصوره في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني، بيروت دار الأندلس، ١٩٨٠.
- التبريزي، الخطيب، شرح القصائد، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد القاهرة، مكتبة محمد علي صبيح، ١٩٦٤.
- تليمه، عبد المنعم، مقدمة في نظرية الأدب، القاهرة، دار الثقافة للطباعة والنشر، ١٩٧٦.
- الجمحي، ابن سلام، طبقات فحول الشعراء، شرح محمود محمد شاكر، القاهرة، دار المعارف، ط. أولى، د. ت.
- الجوزو، مصطفى علي، من الأساطير العربية، بيروت، دار الطليعة ١٩٧٧.
- جونز، ألن. آر، النظرية الشعرية عند تي. اي. هيوم، في جبرا ابراهيم جبرا، الرحلة الثامنة، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٧٩.

- أبو ديب، كمال، نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي(1) في مجلة المعرفة، دمشق، عدد أيار ١٩٥ وحزيران ١٩٦، ١٩٧٨.

- ديرلاين، فريدريش، الحكاية الخرافية: نشأتها ومناهج دراستها، فنيتها، ترجمة د. نبيلة ابراهيم، بيروت، دار القلم ١٩٧٣.

- الرباعي، عبد القادر، معلقة زهير والبنية الاجتماعية في العصر الجاهلي، في مجلة المعرفة، دمشق، عدد نيسان ٠٢١٨ ١٩٨٠.

- زكي، أحمد كمال، الأساطير، القاهرة، دار الكاتب العربي، ١٩٧٠.

ـــ ، التفسير الأسطوري للشعر القديم في مجلة فصول القاهرة، مجلد ١، عدد٣، ابريل ١٩٨١.

- ابن أبي سلمى / زهير، شرح ديوان زهير بن أبي سلمى، صنعه أبي العباس ثعلب، القاهرة، الدار القومية للطباعة والنشر، ١٩٦٤.

- الشهرستاني، الملل والنحل، تحقيق عبد العزيز محمد الوكيل، القاهرة مؤسسة الحلبي، ١٩٦٨.

- الضبي، المفضل، المفضليات، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، القاهرة، دار المعارف، ١٩٦٣.

- ضيف، شوقي، العصر الجاهلي، القاهرة، دار المعارف ط. سابعة د.ت.

- عبد الرحمن، ابراهيم، التفسير الأسطوري للشعر الجاهلي في مجلة «فصول» المصرية مجلد ١ عدد ٣، ابريل ١٩٨١.

- عبد الرحمن، نصرت، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، عمان مكتبة الأقصى، ١٩٧٦.

- على / جواد، المفصل في تاريخ العرب قبل الاسلام، بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٧٠، الجزء السادس.

ـــ ، أصنام العرب، في مجلة «سومر» العراقية، مجلد ٢٣، جـ (١)، جـ (٢)، ١٩٦٧.

- عياد / شكري، الرؤيا المقيدة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٨.

- فراي، نورثرب، طريق الاسراف، في جبرا ابراهيم جبرا، الأسطورة والرمز، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٠.

- الفيروزبادي، القاموس المحيط، القاهرة، المكتبة التجارية الكبرى ١٦٠٣ هـ.

- ابن الكلبي، كتاب الأصنام، تحقيق أحمد زكي، القاهرة، الدار القومية للطباعة والنشر، ١٩٦٥.

- مكليش، أرشيبالد، الشعر والتجربة، ترجمة سلمى الجيوسي، بيروت، دار اليقظة العربية، ١٩٦١.

- مونرو / توماس، التطور في الفنون، ترجمة محمد علي ابو ريد وآخرين، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١، الجزء الأول.

- ناصيف، مصطفى، دراسة الأدب العربي، القاهرة، الدار القومية للطباعة والنشر، د.ت.

- نايتس، ال. س، الملك ليرككناية، في جبرا ابراهيم جبرا، الأسطورة والرمز، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٠.

- ويمزات وبروكس، النقد الأدبي - جـ ٤ ، النقد الحديث، ترجمة د. حسام الخطيب ومحيي الدين صبحي، دمشق، جامعة دمشق ١٩٧٦ .

- اليوسف / يوسف، مقالات في الشعر الجاهلي، دمشق، وزارة الثقافة والارشاد القومي، ١٩٧٥ .

، بحوث في المقالات، دمشق، وزارة الثقافة والارشاد القومي، ١٩٧٨ .

٢ . المراجع الأجنبية :

- Abu-Deeb, Kamal,"Towards Structural Analysis of Pre-Islamic Poetry (II): The Eros Vision,"In **Edebiyat,** Univ. of Pennsylvania, Vol.1, No. 1, 1976.

- Beckson, K. and Ganz A.,**Literary Terms.**N.Y., Strous and Giroux, 1977.

- Brower, Reuben A. "Visual and Verbal Translation of Myth," In geertz, Clifford (Editor-, **Myth, Symbol, and Culture.** N.Y. Norton Co. 1971.

- Brown, Radecliff A.R. **Structure and Function in Primitive Society.** London, 1968.

- Clauses, Christopher. "In Fine Frinzy," **The Sewanee Review,** London, Summer 1980.

- Fry, Northrop, "The Archetypes of Literature," In Vickery, J.B. **Myth and Literature.**, Lincoln, Bison Book, 1966.

- Grant, Patrick, **Imagery and Ideas in Literature of English Renaissance.** London, The Macmillan Press LTD. 1979.

- Haydar. Adnan. "The Mu'allaqa of Imuru' al-AQays, Its Structure and Meaning, II," In **Edebiyat,** University of Pennsylvania, Vol. 3, No.1, 1978.

- Hornstein, Lillian H. "Analysis of Imagery: A critique of Literary - Method," in **P.M.L.A.** U.S.A. Vol.7, No.1, Part I, March, 1942.

- Lewis, C.D. **The Poetic Image,** London, Jonathan Cape, 1968.

- Murry, J. Middleton. "Metaphor,". In Murry, J. **John clare and Other Studies.** London, Peter Nevell Limited, 1950.

- Murry, J. Middleton. **The problem of Style,** . London, Oxford, Paperbacks, 1973.

- Norman, Firdman, "Imagery from sensation to symbol," **The Jornal of Aeasthetic and Art Criticism,** U.S.A. 1953, Vol. 12, No. 1.

- Read, Herbert. **The meaning of Art,** London, A Pelican Book 1954. **Poetry and Experience,** London, Vision press, 1967.

- Sartre, J.P. **What is Literature?** Translated by Frechman B., London, Mathuen and Co 1970.

- Shorter R.W. "Henry James's World of Images," In **P.M.L.A.** U.S.A., Vol. 18, No. 5 December 1953.

- Spurgeon, Caroline. **Shakespeare's Imagery and What it Tells Us.** Cambridge University Press, 1971.

- Weelwright, Phillip. "Notes on Mythopeia," in Vickery, John, B. (Editor) Lincoln, Bisson Book, 1966.