

توطئة

للخيال في الشعر العربي مساحته الفنية في مخيلة الشاعر ، فقد لا يكون الشعر شعراً ما لم يتسم بخيال الشاعر الذي تسرح فيه افكاره وصوره، فيصطاد منها أوابد أفكاره ليضمونها لوحاته الفنية فيما يرسم لقصائده وشعره من مقاطع وألوان فنية تظهر معالجته وتفاعلاته مع الاشياء من حوله من بشر أو حيوان أو طبيعة صامتة أو طبيعة ناطقة.

فخاصية الخيال شيء حتمي يرافق عملية الابداع الشعري الذي يتكئ على نشاط المخيلة ، ولقد جنح الشعر بالخيال إلى ابعد آفاقه ، فكان للدارسين والنقاد أو الفلاسفة أن يتوقفوا عند ذلك الجنوح لمعرفة او تقنين مفهوم ذلك الخيال - وإن كانت اللفظة التي استعملت هي التخيل لا الخيال - ولو استجلينا مفاهيم الخيال أو التخيل عند الفلاسفة والنقاد نجد أن بعض الدارسين ^(١) قد حدد ذلك المفهوم عند ابن سينا ، في أن الكلام المخيل موجّه إلى مخاطبة الغير ، وعليه كان ارتباط الشعر با لمنطق . فالجدل يراد به إقناع الغير ويعتمد على المقدمات المقبولة عند العلماء ، والخطابة يراد بها إقناع الغير وتعتمد على المقدمات المقبولة عند الجمهور ، والشعر يراد به إيقاع المعاني في نفوس السامعين . إن ابن سينا لا يفهم المحاكاة على أنها تقليد بل هي تصوير معنى من المعاني للمخيلة ، والمخيلة هي مستودع الصور الحية تخزن الصور التي يؤديها الحس والفكر ، وأنها متصلة بالقوة النزوعية ، فإذا ارتسمت في المخيلة صورة محبوبة أو مكروهة نشطت تلك القوة إلى طلبها أو الهروب منها .

(١) ينظر: الخيال مفهوماته ووظائفه: د. عاطف جودت نصر : ١٥٥-١٦٠ . وينظر: تاريخ النقد

الأدبي عند العرب . إحسان عباس : ٢١٨ والصورة الفنية في التراث البلاغي والنقدي عند

العرب . جابر عصفور : ٦٥ .

فضلا عن ذلك يرى ابن سينا إنَّ التخيل أمر خارج عن التصديق ، لان التصديق مطابقة الكلام للواقع ، على حين أن التخيل يرجع إلى ما للكلام نفسه من هيئة تحدث انفعالا ما ، أي ان التصديقات والتخيلات بمنزلة المادة والصورة ، ومما يترتب عليه أنَّ حقيقة الشعر الذاتية ليست في مادة المعاني بل في صورتها^(١).

وجاء ذكر التخيل عن د الفيلسوف الكندي إذ أطلق على قوة التخيل القوة المصورة إذ أنها تجد ما لا تجده الحواس البتّة^(٢) وجاءت عند ابن قتيبة بدلالاتها اللغوية النفسية فيما يروى عن العرب من أشعار تتحدث عن عزيف الجن؟ على انه من التخيلات^(٣) وهناك من الفلاسفة الفارابي الذي ربط الشعر ب التخيل وعدّه من ابرز الأسس الفنية والنفسية التي تحدد جوهر الشعر وطبيعته ومهمته وإنه عملية تخيلية تتم في مخيلة الشاعر وترمي إلى إثارة القوة المتخيلة لدى المتلقي^(٤).

نأتي في هذا المبحث بعدما قدمنا شيئا عن الخيال ومفهوماته للرد على آراء بعض المستشرقين الألمان من أمثال : هاينر وريناتا وفاجنر ، الذين تصدوا لدراسة قضية خطيرة من قضايا الشعر العربي ، وهي قضية الخيال في الشعر الجاهلي ، والذين عرّضت آراؤهم في مبحث متقدم من الفصل الأول.

وقد رأينا تفاوت آراء هؤلاء في هذه المسألة الخطيرة فمن قائلٍ بسطحية الخيال الشعري الجاهلي، ومنهم من نفى الخيال عن هذا الشعر نفياً مطلقاً ، ومنهم من قال بوجود أمثلة قليلة عن الخيال في الشعر الجاهلي. وهو أمرٌ ليس بلغريب أن يصدر عن هؤلاء المستشرقين تلك المواقف والآراء، لأنهم ظلّوا إلى وقت قريب يعدون الشعر

(١) ينظر: الخيال مفهوماته ووظائفه: ١٥٥

(٢) رسائل الكندي الفلسفية: ١٦٧/١

(٣) ينظر: تأويل مشكل القرآن: ٨٧ و ينظر: عيار الشعر: ١٦. نقد الشعر: ٢٤٣.

(٤) ينظر: إحصاء العلوم: ٨٣-٨٥. وينظر الخيال الشعري في القصائد العشر الطوال (رسالة دكتوراه): ٥- ١٩ للاستزادة من مفاهيم الخيال والتخيل.

العربي مادة وثائقية فحسب ، يتعرفون م نها على حياة العرب في ذلك ا لعصر من دون أن ينظروا إليه على انه فن^(١) من فنون القول وله أصوله وأشكاله ومدخلاته ، وأن من قاله من الشعراء لهم نفوس طابت بنظمه وترققت في أحاسيسها متفاعلة مع خيالات أفكارها وموضوعاتها.

آراء "رودو كناكيس"

كان يميل في رأيه إلى عدم نفي الخيال عن الشعر الجاهلي^(٢) وإن كان يرى بسطحية تعامل الشعراء مع الطبيعة، على خلاف المستشرقين الألمان الآخرين الذين اتخذوا من الشعر الجاهلي أدلة ووثائق للتعرف على طبيعة الحياة العربية في ذلك العصر ، فتحول الشعر لديهم من حيث هو فن إلى مصدر معلوماتي . وقد اقام "رودو كناكيس" رأيه اعتماداً على ما قام بدراسته من نصوص أدبية أختارها من شعر الخنساء الذي تجلّت فيه فاعلية الخيال الخلاق وكما أوضحت الدراسة في الفصل الأول.

ثانياً: آراء "هاينرش"

الذي أقام رأيه بنفي الخيال عن الشعر الجاهلي على قضية أثارها المستشرق "كوفاليسكي" في كتابه "الشعر العربي والشعرية اليونانية" في دراسة خصائص الشعر العربي ، وكان كوفاليسكي "قد وصف التفكير العربي بالتشتت والتناثر ، الأمر الذي دعا "هاينريش" لوصف الشعر الجاهلي بالتفكك والتجزؤ"^(٣) - كما ثبت في المبحث الخاص - أي عدم وحدة القصيدة الجاهلية.

(١) ينظر: قضية الخيال في الشعر الجاهلي.....د. موسى رابعة (بحث) ٥٥٧-٥٨٧.

(٢) Rodokanakis. p.19.

(٣) Volfhart Heinrichs: p. 21.

إن هذه التهمة التي وجّهت إلى الشعر الجاهلي هي تهمة فيها كثير من المبالغة، فالقصيدة الجاهلية استطاعت أن تقدّم مزيجاً متلائماً في كثير من الأحيان، فانتقال الشاعر من موضوع إلى آخر في القصيدة يبدو انتقالاً مُبرراً، إذ ينتظم القصيدة خيط نفسي يكشف عن ترابطها وبتأملها، وبوجود نواة للوحدة العضوية^(١) في بعض قصائد الشعر الجاهلي وبخاصة في معلّقتي لبّيد وطرفة، وهناك من سمى وحدة القصيدة الجاهلية بالوحدة البنائية^(٢).

فالشاعر الجاهلي متتبع دقيق للأشياء التي يصفها ويتحدث عنها بالتفصيل، وإذا تحدث عن الذئب فصلّ فيه القول و الوصف، وهذا كله يجعل الأشياء التي يتحدث عنها الشاعر متصلة بذاته وغير منفصلة عنه، كالذي نقرؤه في معلقة لبّيد في شريحة الأتان أو شريحة البقرة الوحشية، إذ استطاع رسم صورتها رسماً ينسجم مع ذاته وموقفه النفسي من دون أن يعبر عن ذاته تعبيراً مباشراً، وإنما توارت ذاته خلفها، فمن ذلك قوله في صورة الأتان:

أو مُلْمِعٌ وَسَقَتْ لِأَحْقَبَ لَاحَهُ	طَرْدُ الْفُحُولِ وَضَرْبُهَا وَكِدَامُهَا
يَعْلُو بِهَا حَدَبُ الْإِكَامِ مُسْتَحَجٌّ	قَدْ رَابَهُ عَصِيَانُهَا وَوَحَامُهَا
بَاحِرَةً الثُّلُبُوتِ يَرْبَأُ فَوْقَهَا	قَفَزَ الْمَرَاقِبِ أَخَوْفُهَا آرَامُهَا
إِذَا سَلَخَا جُمَادَى سِتَّةً	جَزَا فُطَالَ صَيَامُهُ وَصِيَامُهَا
رَجَعَا بِأَمْرِهِمَا إِلَى ذِي مِرَّةٍ	حَصِدٍ وَ نَجٍّ حُ صَرِيمَةٍ إِبْرَامُهَا
وَرَمَى دَوَابِرَهَا السَّفَا وَتَهَيَّجَتْ	رِيحُ الْمَصَايِفِ سَوْمُهَا وَسِيَامُهَا
فَتَنَازَعَا سِبْطًا يَطِيرُ ظِلَالُهُ	كَدُخَانِ مُشْعَلَةٍ يُشَبُّ ضِرَامُهُ ١

(١) ينظر: قضايا النقد الأدبي المعاصر: ١٤٦-١٩٥.

(٢) ينظر: بنية القصيدة الجاهلية: ريتا عوض: ١٧٤.

مشمولة غُلَّتْ ثَتَّ بَنَابِتِ عَرْفَجٍ كدخان نارٍ ساطعٍ أسنامُها
فَمَضَى وَقَدَّمَهَا وَكَانَتْ عَادَةً منه إذا هي عَرَدَتْ إِقْدَامُهَا
فَتَوَسَّطَا عُرْضَ السَّرِيِّ وَصَدَّعَا مَسْجُورَةً مُتَجَاوِرًا قَلَامُهَا
مَحْفُوفَةً وَسَطَ الْيِرَاعِ يُظَلُّهَا منه مُصَرَّعٌ غَابِةٍ وَقِ يَامُهَا ^(١)

فان كانت تلك المحبوبة قد قطعت وصلها وهجرت أماكن الأنس التي كان يحياها الشاعر مع الأهل والأحبة فحريُّ به أن يترك تلك الاطلال ويغدو إلى ناقته ليقطع هو الآخر ذلك الوصل ، لتسرية النفس بتلك الرحلة على ناقة معتادة السفر الطويل ، وما ذلك الاعتياد إلا اعتياد الشاعر نفسه عليه وطول صبره وأناته بالحلم والمجاملة والمداراة وكانت ناقته خير عون له بما يلقي عليها من صفات القوة والاذعان وانها لتغدو مسرعة مثل سحابة أهرقت ماءها بصورة مذهلة ثم ينتقل في تشبيهها بصورة حمار الوحش الذي يغدو مع إتانه ذات الأضرع المليئة ب اللبن وقد حملت لفحل شديد الغيرة عليها وقد أصابه الكدم والعض في دفع حمر الوحش عنها ، وراح بها إلى موارد المياه لتنهل منه.

ولا يكتفي لبيد بصورة حمار الوحش شبيها لناقته بل ينقلنا إلى صورة حيوان آخر يجري مسرعاً لنائب قد حل به ، ألا وهي البقرة الوحشية المسبوعة التي أصابها السبع بقتل ولدها وافتراسه، فراحت تغدو ولهى علها تجده حياً، فيقول:

أَفْتَلَّكَ أُمَ وَحْشِيَّةً مَسْبُوعَةً خَذَلْتُ وَهَادِيَّةً الصَّوَارِ قَوَامُهَا

^(١) ديوانه: ٣٠٤ - ٣٠٧. ملمع: أي اشرق طيبها باللبن . وسقت: حملت. الاحقب: الحمار في وركيه بياض او في خاصرته. المستحج: من الخدش العنيف. جرأ: اكتفى بالرطب من الماء . مشمولة: هبت عليها ريح الشمال. غلثت: خلطت. نابت عرّج: نبات غضّ عرّدت : تأخرت. السري: النهر الصغير. اليراع: القصب. القيام: جمع قائم.

خنساء ضيَّعت الغرير فلم ترم
لمُعَفِّرٍ قَهْدٍ تَنَازَعَ شِلْوُهُ
صادفَنَ منها غِرَّةً فأصبَنَها
باتتْ وأُ سبَلْ واكفَّ من ديمةٍ
يعلو طريقةً متنها متواترٌ
تَجْتَانُفُ أ صلاً قَالِصاً مُتَنَبِّذاً
وتُضِيءُ في وجهِ الظلامِ منيرةً
حتى إذا انحَسَرَ الظلامُ وأسفرتْ
عَلِهَتْ تردد في نهاءِ صُعائِدِ
حتى إذا يئسَتْ وأسحقَ حَالِقٌ
فَتَوَجَّسَتْ رَزَّ الأُنَيْسِ فَرَاغَهَا
فَعَدَّتْ كَلا الفرجينِ تحسبُ أَنَّهُ
حَتَّى إذا يئسَ الرُّمَاءُ وأرسلوا
فَلَحِقْنَ واع تَكَرَّتْ لَهَا مَدْرِيَّةٌ
لَتُدْ دَهْنٌ وَأَيَقَنْتَ إِنْ لَمْ تَدُدْ
فَتَقَصَّدَتْ منها كَسَابٍ فَضُرِّجَتْ
عُرْضَ الشَّقَائِقِ طَوْفُهَا وَبُعَامُهَا
غَبْشُ كَوَاسِبُ لَا يَمِلُّ طَعَامُهَا
إِنَّ المَنَايَا لَا تَطِيْشُ سِهَامُهَا
يُروِي الخُمَائِلَ دَائِماً تَسْجَامُهَا
في لَيْلَةٍ كَفَرَ النُّجُومَ غَمَامُهَا
بِعُجُوبٍ أَنْ قَاءَ يَمِيلُ هِيَامُهَا
كَجَمَانَةِ البَحْرِىِّ سُلَّ نِظَامُهَا
بَكَرَتْ تَزُلُّ عَنِ الثَّرَى أَرْلَامُهَا
سَبْعاً تَوَاماً كَامِلاً أَيَّامُهَا
لَمْ يَبْلِهْ إِرْضَاعُهَا وَفَطَامُهَا
عَنِ ظَهْرِ غَيْبٍ وَالْأُنَيْسِ سَقَامُهَا
مَوْلَى المَخَافَةِ خَلْفُهَا وَأَمَامُهَا
غُضْفًا دَاوَجِنَ قَافِلاً أَعْصَامُهَا
كَالسَّمْهَرِيَّةِ حَدُّهَا وَتَمَامُهَا
أَنْ قَدَّاحِمٌ مِنَ الحَتُوفِ حِمَامُهَا
بَدِمَ وَغَوْدِرَ فِي المَكْرِ سَخَامُهَا^(١)

(١) ديوانه : ٣٠٧-٣١٢. مسبوعة : أصابها السبع بولدها . الهادية : المتقدمة . الصوار : قطيع البقر . الغرير : ولد البقرة . لم يرم : لم يبرح . الشقائق : الأرض الصلبة . العفر : أديم = الأرض . القهد : الأبيض . الغبس : اللون المائل إلى الرماد . الواكف : القطر . السجم : الانصياب . طريقة المتن : خط من ذنبها إلى عنقها . الكفر : التغطية والستر . الاجتياف : الدخول . النقاء : الكثيب من الرمل . الهيام : الرمل غير المتماسك . الجمانة : الدرة . الازلام : القوائم . علته : انهمكت في الضجر . صعائد : موضع . الاسحاق : الاخلاق . حالق : الضرع الممتلىء . الرز : الصوت

فتشبيهاً الشاعر لناقته بتلك البقرة المسبوعة ليس مجرد أمر سطحي أو خارجي وإنما هو أمر عضوي مرتبط بسياق القصيدة العام ، والحيوان يشكل جزءاً أساسياً من جزئيات تعامل الشاعر مع الطبيعة فالبقرة - ها هنا - ليست بقرة وحشية يهتم الشاعر بنقل خطواتها وحركاتها وشكلها نقلاً أميناً جامداً، وإنما يتغلغل الشاعر في نفسياتها ويصور وجدانها ويقربها من عالمه، إذ يتنازع البقرة هاجسان متناقضان ، هاجس الموت الذي خبرته بموت ابنها ، وهاجس الحياة الذي تحلم به وهي تدافع عن نفسها عندما داهمتها الكلاب.

إن هذا الوصف المسهب الذي أطل فيه لبيد لتلك البقرة الوحشية والذي يوضح العلاقة الحميمة بين الشاعر وبين البقرة الوحشية ، ما هو إلا تعبير غامض في نفس الشاعر عن تجربة الصراع في عالمه المادي بين الأحياء والقدر المحتّم المسلّط عليه وضياح الحبيب والتشرد في أثر ذلك الضياع ، هو رمز الإنسان الذي يعدو وراء نفسه في ظلمة الحياة وقد أحاطت به المصائب وانصبت عليه سيول القدر^(١).

وللشعراء الجاهليين شعر كثير يشير بوضوح إلى حضور الخيال الفاعل في القصيدة الجاهلية، فالشاعر عندما يجري حواراً مع الناقة أو يستتطقها إنما يدل على عمق التفاعل بين الشاعر والشيء الذي يتحدث عنه وهو يدرك كل الإدراك أن الطرف الآخر - الناقة - له مشاعره وأحاسيسه أيضاً وهو يشاطره ذلك كله فهو تفاعل بين ذات الشاعر والموضوع الذي يتحدث عنه ، يبرز الشاعر في همدى تعامله

الخفي. الغضف من الكلاب: المسترخية الاذان. الدواجن: المعلمة. القفل: اليبس. اعصامها: بطونها. عكر: عطف. أعصامها: بطونها. المدرية: القرون. كساب وسخام: أسماء كلاب.
(١) ينظر: موسوعة الشعر العربي: ٢/٢٦٩. في النص الشعري العربي مقاربات منهجية: ٢٢٦-٢٢٩. الرؤى المقنعة نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي: ٧٦-٩١. فن الوصف وتطوره في الشعر العربي: ٣١-٣٣.

وعنايته بالتفصيلات، لكن عنايته تلك لا تعني عجز خيال الشاعر ^(١) ويسوقنا الأمر للتوقف عند ناقة المثقب العبدى التي يبرز لنا مشاعرها ومشاطرتها إياها أحاسيسها وهي تعدو به مسرعة بلا هوادة كأن جنبياً - هراً - بات يزعجها ويخمش بها، فيقول:

فبتُ وباتت بالتنوفة ناقتي	وبات عليها صفتي وقتودها
وأغضت، كما أغضبت عيني، فعرُست	على الثففات والجران هجودها
كأن جنبياً عند معقدٍ عرُزها	تراوده عن نفسٍ ه ويرِيدها
تَهالكُ منه في النجاء تَهالكاً	تَقْأذِفَ إحدى الجونِ حانَ ورودها
فَنَهْنَهَتْ مِنْهَا وَ الْمَناسِمُ تَرْتَمِي	بمعزاء شتّى لا يُردُّ عنودها ^(٢)

أو ما نقرؤه عن ناقة ابن مقبل الذي اتخذ منها صاحباً ورفيقاً دائماً لأسفاره وترحاله بعد فقده الدهماء - زوجه التي فرق بينهما الإسلام إذ كانت زوجة أبيه وقد تزوجها من بعد وفاته - وظل يشاطرها مشاعرها وأحاسيسها وقد سرح به الخيال كثيراً مع تلك الناقة مظهراً مشاعر كثيرة عنها . وذلك الذي نتابعه معه في لوحته الآتية التي رسمها لناقته حيث يقول:

فكَلَفَ حَزَازَ النَّفْسِ ذاتِ بُرايَةٍ	إذا الخرقُ بالعيسِ العِناقِ تخيلاً
مِنِ الْمُعَقَّبَاتِ العَدُوِّ مَشِياً مُواشِكاً	إذا طيُّ نِسْعِيْها عَنِ الرَّحْلِ أَفضلاً
أُنِيختُ ببابِ البيتِ حتّى تحلَّلتُ	فَراحتَ مع الرِّكبِ الذي قد تحلَّلا
عَدْتُ كالفنيقِ المستشيرِ إذا غَ دا	سَمّا فتَنّاها عَنِ سِنانٍ فَأزَقَلا
إذا الملوياثُ بالمُسُوحِ لَقِينها	سَقَتْنَهْنَ كأسأً مِنْ دُعاغٍ وَجُوزَلا
إذا وَجَّهَتْ وَجَهَ الطَّرِيقِ تَيَمَّمتُ	صَاحَ الطَّرِيقِ عِزَّةً أَنْ تَسَهَّلا

^(١) ينظر: قضية الخيال في الشعر الجاهلي. د. ربابعة: ٥٦٤.

^(٢) ديوانه: ٩٠ - ٩٩. وينظر له: ٢٦ - ٣٥ في قصيدة مماثلة.

واحجزها عن ضغنِها، وكأنما تقادِ عني كفي من الفرطِ مَغُولاً
 كأن بها شيطانةً من نجائِها إذا أصبحت دَفْقَاءَ بالمشي عَيْهَلاً
 إذا الجَوْنَةُ الكدراءُ باتتْ مَبِيتِها أناخَ تْ بجعجاءِ جَنَاحاً وكَلْكَلَا
 عَدْتُ كالعبادي المنصَفِ رأسُهُ إذا ما مشى في عَطْفِهِ وتخيَّلاً ^(١)

فهي ناقة تسارع النوق في عدِّ وها، وتشارك صاحبها في سيره وكأنها عارفة بمفاوز ذلك الطريق الذي تسلكه معه، فغدت من سرعتها كأن جنوناً أصابها، فهو يؤطّر أوامر علاقته بناقته فيما يضيف على لوحته الفنية من خلجات ناقتة وأحاسيسها وما يضرها أو يزعجها.

وليس ذلك حسب ابن مقل ، إذ نراه يقدم لوحة فنية أخرى لطيف زاره من محبوبته ولم يكن معه إلا رحله وناقته التي كانت مسهدةً مثله وقد باتت مؤرقةً كما بات صاحبها، فيقول:

ما أنست في فضاء الأرض أو طرقتُ غيري وغير سوادِ الرّحل من سَكَنِ
 وعنفجيجٍ يمدُّ الحرَّ جرَّتِها حرفٍ طليحٍ كركنِ الرّغنِ مِ ن حَضَنِ

^(١) ديوانه: ٢٠٨-٢١٢. حزاز النفس: الهم والوجع. البراية: القوة. تخيل: صارسراباً. المشي المواشك: السريع. أفضل النسع: بسبب هزال الناقة. الفنيق: الفحل المكرم من الابل لا يُركب ولا يهان وإنما يودع للفحلة. المستشير: الحسن السمين. السنان: من سان البعير الناقة إذا عارضها وطردها حتى يتوخمها ليسرفتها. أرقل: أسرع في عدوه. الملويات بالمسوح: النوق التي تطير مسوحها (ما تغطى به) لسرعتها. ضغنُها: عسر انقيادها وذلك لنشاطها. تُقاد عني: تجاذبني وتدافعني من الفوط أي السرعة. النجاء: السرعة. العيهل: السريعة. الجوناء: الشمس ووصفها بالكدراء لاسودادها عند المغيب. الجعجاء: الأرض لا أحد فيها. العبادي: نسبة إلى العباد وهم قوم من قبائل شتى اجتمعوا على النصرانية ونزلوا بالحيرة. المنصف رأسه: الذي لقّه بالنصيف وهو الخمار. عطف الرجل: جانيبه.

تنامُ طوراً وأحياناً يؤرّقُها صوتُ الذِّبَابِ برِشْحِ النَّجْدَةِ الكَتَنِ (١)

مما يدل على مدى ارتباط الشاعر بناقته ومن ثمّ فإنّه يدلّ على طول معاناته وظلمة حياته بعد فراق زوجه، وهو يراها - هاهنا - في ناقته التي يصفها بالدلّ وإنها منعمّة لا تحتمل حتى طنين الذباب (٢) لانه كانت رفيقة دربه أبداً تتحمل معه مشاق السفر وطول طريق رحلاته التي يرتحل فيها علّه يصل الدهماء، فكانت ناقته تهون عليه طول الدرب إذ يقول:

واستحَمَل الشَّوْقَ مِنِّي عِرْمَسٌ سُرُحٌ تَخَالُ باغِرْها بِاللَّيْلِ مَجْنُونَا (٣)

وقد قرأنا للمثقب العبدى شيئاً يُماثل ما كان لابن مقبل مع ناقته - رفيقة سفره وأنيسه - من حديثه إليها واستنطاقها وإظهار أحاسيسها ومشاعرها في أسفاره البعيدة ، وفيها أشارات واضحة إلى رحلة العذاب التي يعيشها الاثنان - الشاعر وناقته - إذ نجد المثقب لا يتخذ ناقته وسيلة للرحيل فقط، بل يجعل ذاته تتوحّد معها، حيث يقول:

إذا ما قمتُ أرَحَلُها بَلِيلٍ تَأَوَّهَ آهَةً الرَّجُلِ الحَزِينِ

تقولُ إذا ذَرَأْتُ لها وَخِينِي أَهَذَا دِينُهُ أَبَدًا وَدِينِي

أكلَ الدَّهْرِ حُلًّا وَارْتَحَالَ أَمَا يُبْقِي عَلَيَّ وما يَقِينِي (٤)

(١) ديوانه: ٣٠٩.

(٢) ينظر: براعة التصوير الفني في شعر ابن مقبل: ٦٥-٦٦.

(٣) ديوانه: ٣٢٣. العرمس: الناقة: الصلبة. الباغر: النشاط.

(٤) ديوانه: ١٩٤-١٩٨.

ومن أجل ان يعلل المستشرق "هاينرش" غياب الخيال عن الشعر الجاهلي راح يبحث عن السبب الأساسي الذي يعود إليه غياب الخيال عن هذا الشعر ، فيقول "إن حل هذه الاشكالية يمكن ان يتم من خلال المناهج المقارنة وطروحاتها ... فالمرء يقارن ذلك مع بدايات الشعر اليوناني القديم ^(١) وهذا الرأي - كما يذكر د . ربابعة- يبرز أم وراً اتخذها المستشرق "هاينرش" أدوات لنفي الخيال عن الشعر الجاهلي وتبرير نفيه ذلك فالمقارنة تلك التي يقصدها لايمكن أن تكون وسيلةً لاثبات الخيال في الشعر اليوناني ونفيه عن الشعر الجاهلي فإذا كان يؤمن بوجود الخيال في الشعر اليوناني القديم فإنه ينفيه عن الشعر الجاهلي . وهو يعتمد على مقولة لها أهميتها؛ وهي أن غياب الاساطير والالغاز عن الشعر الجاهلي يعني غياب الخيال عنه ^(٢). لكن هناك من الدراسات الكثيرة التي حاولت الكشف عن استخدام الشعراء الجاهليين لبعض الجو انب الاسطورية والرمزية في شعرهم ؛ ومن تلك الامثلة الأساطير المتعلقة بمشبهات الناقة ؛ حمار الوحش او الثور الوحشي او البقرة الوحشية ، أو بقايا أسطورة لقمان بن عاد ، أو الأساطير المتعلقة بالنجوم والكواكب بربط ر حلة الظعن بحركة الشمس وبين المرأة والشمس ، وما

(١) Heinrichs.p.44.

(٢) ينظر: قضية الخيال في الشعر الجاهلي.(المبحث): ٥٦٥.

نسب إلى القمر والزهرة والثريا من بعض الدلالات الأسطورية^(١).

وجاء في شعر النابغة إشارات أسطورية كثيرة لاسيما في معلقته إذ يشير إلى
أبد آخر نسور لقمان الحكيم^(٢) أو ما جاء في شعره عن حديث الحية والفأس وهي
من مشهورات أمثال العرب فيمن لا عهد له، وقد ضرب بها مثلاً لعدم وفاء بني مرة
ويعاتبهم فيها على استيغابهم وتحالفهم عليه وعلى قومه، إذ يقول:

وإني لألقى من ذوي الضغن منهم	وما أصبحت تشكو من الوجد ساهره
كما لقيت ذات الصفا من حليفها	وما انفكت الأمثال في الناس سائرة
فقلت له : أدعوك للعقل وافيأ	ولا تغشيني منك بالظلم بادره
فوائقها بالله حين تراضيا	فكانت تديه المال غباً وظاهره
فلم أتوفى العقل إلا أقله	وجارت به نفس عن الحق جائره
تذكر أنني يجعل الله جنة	فيصبح ذا مال ويفتل واثره
فلما رأى أن ثمر الله ماله	وأثل موجوداً وسد مفاره
أكب على فأس يحد غرابها	مذكرة من المعاول باتره
فقام لها من فوق حجر مشيد	ليقتلها أو تخطيء الكف بادره
فلما وقاها الله ضربة فأسه	وللبر عين لا تغمض ناظره

(١) ينظر: على سبيل المثال: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي نصرت عبد الرحمن: ١٠٥ -

١٧١ الصورة في الشعر العربي حتى نهاية القرن الثاني الهجري علي البطل: ١٢٣ -

١٥٧ مقالات في الأدب والنقد. عبد الجبار المطليبي: ٦٣-١١٢ المطرفي الشعر الجاهلي .

أنور أبو سويلم: ١٤٧-١٧٤ الشعر الجاهلي تفسير اسطوري . مصطفى عبد الشافي

الشوري: ٨١ ومابعداها في طريق الميثولوجيا عند العرب . محمود سليم الحوت: ٧٩-١١٣ .

التفسير الاسطوري للشعر القديم. أحمد كمال زكي (بحث): ١١٥-١٢٦. التفسير الاسطوري

للشعر الجاهلي. ابراهيم عبد الرحمن (بحث): ١٢٧-١٤٠.

(٢) ينظر: ديوانه: ١٦.

فقال : تعا لي نجعل الله بيننا
على مائنا أو تُجزي لي آخره
فقلت : يمين الله أفعل إنني
رايتك مسحوراً يمينك فاجر
أبي لي قبر لا يزال مقابلي
وضربة فأس فوق رأسي فاقره^(١)

أما في ما يتعلق بالرمزية في الشعر الجاهلي فنلاحظ فيه قدرة غير بسيطة عن استخدامات الشعراء للرمز سواء ما كان موروثاً في العرف الاجتماعي أو ما يتخذ الشاعر من البيئة حولهم رمزاً لما يريد التعريف به أو الاعراض عنه. وتشيع الرمزية لدى بعض الشعراء^(٢) من قبيل التشبث بالمحبة وذكرها في مقاطع النسيب من القصيدة الجاهلية كالذي نجده في شعر ابن مقبل^(٣) الذي أكثر من الإشارات الرمزية إلى المرأة خاصة وجمالها ومكانتها الاجتماعية ، أو يتخذ الشاعر من مشبهات الناقة رمزاً تفصح عن اضطراب في نفسه الوالهة الحائرة بسبب فراق الحبيبة كالذي نقرؤه له في لوحات النسيب وقد ادخل فيها صورة ثور الوحش في لوحة يصور فيها "مهة ترعاه وتبذل له ودها وتؤلفه في حياته وهو يؤدي ما عليه حيالها في بحثه عن بيت يضمه ويوفر له سبل الحياة من الزاد والطعام- وإن كان قليلاً-"^(٤) وذلك في لوحة يجيء بها بعد افتتاح لاحدى

(١) ديوانه: ١٥٤-١٥٦.

(٢) ينظر دواوين الشعراء : أمري القيس : ١٥٨، ٢٠٤، ٢٩٨. المرقش الاكبر : ٨٧٥. المرقش الأصغر : ٥٣٤. طرفة : ٩. بشر : ٤٣، ٦٣، ١٤٣، ١٦١. الحطيئة : ١٥٢. آوس : ١٤. عبيد : ٢٩-٣٠، ٤٠، ٥٣، ١٠٣، النابغة الذبياني : ٩٥، ١٣١-١٣٢، ٢٠٣. زهير : ٦٤، ٢٣٠. الاعشى : ٥، ٢٨، ٣٥، ٧٧، ٢٠٣، ٣٥٣. كعب بن زهير : ٦٧. عنتره : ١٩٥.

(٣) ينظر: ديوانه: ٥٠، ١٤٣، ٢٦٠، ٣٨١.

(٤) براعة التصوير الفني في شعر ابن مقبل: ٤٣.

قصائده بطيف، قائلاً:

كأن السرى أهدت لنا بعدما	ونى	من الليل سَمَّار الدَّجَاجِ فَنَوَّما
رَبِيَّةٌ حُرٌّ دافعت في حُقوفِهِ		رَخَاخَ الثَّرَى والأَفْحَوَانِ المُدَيِّما
ثُرَاعِي شَبُوباً في المَرَادِ كَأَنَّهُ		سُهَيْلٌ بدا في عارضٍ مِن يَ لَهْمَا
نَظْلُ الرِّخَامِي غَضَّةً في مَرَامِهِ		مِن الأَمَسِ أَعْلَى لِيَطِهَا قَد نَهَضَ مَا
حشا ضِغْثَ شُقَّارِي شِرَاسِيْفَ ضُمَّراً		تَخَذَمَ مِن أَطْرَافِهَا مَا تَخَذَمَا
يَبِيتُ عَلَيْهَا طَاوِيَاً بِمَبِيتِهِ		بِمَا خَفَّ مِن زَادٍ وَمَا طَابَ مَطْعَمَا
يَظَلُّ إِلَى أَرطَاةٍ حِقْفٍ يُيْ ثِيرُهَا		يُكَابِدُ عَنْهَا تَرْبَهَا أَنْ يُهْدَمَا
غدا كَالْفِرْنَدِ العَضْبِ مَتْنُهُ		مِن العِتْقِ لَوْلَا لَيْتُهُ لَتَحَطَّمَا
تورعه الأهوالُ مِن دُونِ هَمِّهِ		كَمَا وَرَعَ الرَّاعِي الفَنِيْقَ المُسَدِّمَا ^(١)

إنها لحقُّ لوحة تظهر معاناة ابن مقبل النفسية والحياتية بأجلى صورها بعد أن فارق الدهماء ، وما صورة ذلك الثور الذي بات إلى تلك الأَرطاة إلا ابن مقبل نفسه مقيماً للناحية الرمزية جانباً مهماً في لوحته تلك بحثاً عن بيتٍ قد ضاع وتهدمت أواصره ، كما ضاع ذلك الثور ، وظل يبحث عن مكان يأوي إليه في تلك الليلة الماطرة الباردة زيادة في تأصيل الجانب النفسي بل المأساوي في حياته نفسه - ابن مقبل - ^(٢). وما دمنا مع ابن مقبل وخیاله الواسع الذي قاده إلى تلك الرمزية أنه لم يستشرف معاناة ذلك الثور وإيراد قصته إلا ض من الاطار العام في لوحات المرأة ، وإنه لم يستثمر حجم تلك المعاناة في لوحات الرحلة على مشبهات الناقة إلا في

^(١) ديوانه: ٢٨٤-٢٨٦.

^(٢) ينظر: براعة التصوير الفني في شعر ابن مقبل: ٤٤.

موضع واحد منها من قبيل قرن صفات سرعة الثور والجدة البيضاء التي تلوح على ظهره، بسرعة ناقته وجمالها ^(١)، وهو تفرد لابن مقبل في مجيء صورة ثور الوحش ضمن لوحات المرأة ، يبرزه من بقية الشعراء الذين لم يأتوا بصورة الثور إلا في لوحات الناقة ومشبهاتها ^(٢)، أو في معالجات آخر ^(٣).

ويمكننا - هاهنا - في حديثنا عن الرمزية في الشعر الجاهلي الإشارة إلى قصيدة المثقب العبدى الذي جعل من "فاطمة" رمزاً لعمر بن هند ، والناقة رمزاً لذاته الحائرة القلقة، وأن أبيات الافتتاح تكشف عن ارتباطها الوثيق بالجزء الذي اختتم به قصيدته متوجهاً إلى "عمر بن هند" بعد أن كان خطابه إلى "فاطمة" قائلاً:

أفاطمُ قبل بينك متعيني	ومنعك ما سألتك أن تبيني
فلا تعِ دي مواعد كاذبات	تمرُّ بها رياح الصيف دوني
فأني لو تُ خالفُ ني شمالي	خلافك ما وصلتُ بها يميني
إذا لقطعتها ولقُلتُ	كذلك أجتوى من يجتويني ^(٤)

إلى أن يقول مختتماً قصيدته موجهاً خطابه إلى عمر بن هند:

إلى عمرو ومن عمرو أتنى	أخي النجّات والحلم الرّصين
فإما أن تكون أخى بحق	فأعرف منك غثي من سميني
وإلا فاطرِحنى وأتخذني	عدواً أتقيك وتتقيني

^(١) ينظر: براعة التصوير الفني في شعر ابن مقبل : ٤٥. وينظر: ديوانه: ٢١٣. وينظر: ديوان سلامة بن جندل: ١٥٣ - ١٥٦ في تشبيهه مماثل.

^(٢) ينظر: دواوين الشعراء: امرئ القيس: ١٠١، ١٩٠. بشر: ٥١ - ٥٥. علقمة: ٥٣٩/١ أوس ٢، ٤٢. المثقب: ٣٥. المتلمس: ٢٢٥. النابغة الذبياني: ١٧.

^(٣) ينظر ديوانا: عبدة بن الطبيب: ٦٥ - ٧١. وسويد بن أبي كاهل: ٢٩ - ٣٠.

^(٤) ديوانه: ١٣٦ - ٢٤١.

وما أدري إذا يَمَمْتُ وجهاً أريد الخ ير أيهما يليني (١)

بل نجد الشاعر الجاهلي في مواضع أخر أنه استطاع إثبات قدرة بارعة في جعل ذاته تتوارى خلف الشيء الموصوف من دون أن يتحدث عن نفسه مباشرة ، وذلك ما استطاعه الشاعر النابغة الذبياني في حديثه عن الثور الوحشي في معلقته ، إذ يقول:

كأن رحلي وقد زال النهار بنا	يوم الجليل على مُستأنسٍ وحدٍ
من وحشي وجرة موشي أكارعه	طاوي المصير كسيف الصقيل الفرد
أسرت عليه من الجوزاء سارية	ترجي الشمال عليه جامد البرد
فارتاع من صوت كلاب فبات له	طوع الشوامت من خوفٍ ومن صرد
وكان ضمران منه حيث يوزعه	طعن المعارك المحجر النجد
شك الفريصة بالمدري فأنفذه	طعن المبيطر إذ يشفي من العصد
لأنه خارجاً من جنب صفحته	سفود شرب نسوه عندم فتأد
فظل يَعْجُمُ أعلى الروق منقبضاً	في حالك اللون صدق غير ذي أود
لما رأى واشق إقصاص صاحبه	ولا سبيل إلى عق ل ولا قود
قالت له النفس : إني لا أرى طمعاً	وإن مولاك لم يسلم ولم يصد (٢)

(١) ديوانه: ٢٠٨-٢١١.

(٢) ديوانه: ١٧-٢٠. الجليل: شجر. المستأنس: الثور الوحيد. وحش وجرة: أي مجتمع الوحش ماؤها قليل. موشي اكارعه: أي في قوائمه نقط سود وخطوط. طاوي: ضامر بسبب قلة شربه الماء. الشوامت: سريع العدو و قوائمه مستقيمة.

لقد استطاع النابغة أن يتغلغل في نفسية الثور والكلاب ، ومن هذه البنية للنص نستطيع أن نلمح مرامي الشاعر من بناء مشهده على هذه الشاكلة ، حيث أستطاع التعبير عن نفسه بصورة ذلك الثور من دون اللجوء إلى الكشف المباشر عن القلق والخوف الذي تساوره من الملك النعمان بن المنذر ، ولكننا عن طريق حديثه عن المخاوف التي انتابت ذلك الثور من تلك الكلاب ومن الموت المحتّم ، وفيها تتجلى قمة الرمزية والمقدرة الفنية من لدن الشاعر ، في تمثيل مخاوف الثور التي تكاد تمثل رمزاً أو معادلاً موضوعياً لمخاوفه هو ذاته من النعمان ، وتتجلى قدرة الشاعر في الهروب من ذاته بخلق معادل موضوعي لهذه الذات بصورة تكشف عن خيال مبدع يتجاوز كثيراً من الأوصاف التي وُصف بها الشعر الجاهلي من مثل السطحية والحسية المادية والعناية بالتفصيلات والمعاناة الحادة للأشياء من حوله . ومن ثم فقد استطاع الشاعر أن يتغلغل في نفسية الكلاب بصورة جعلته يتخطى الوصف الظاهري ^(١) للأشياء والغور في ابعاد معانيها ودلالاتها ، فهو يستحضر الأشياء التي يصفها لتكون ذات وظيفة متصلة بتجربته ورؤيته دونما انفصال عنها . وإذا كان النابغة - كما رأينا - قد اتخذ من مخاوف ذلك الثور الوحشي من الموت رمزاً أو معادلاً موضوعياً لمخاوفه هو ذاته من النعمان أن يبطش به ومن تهديداته الكثيرة له ، فإننا نقرأ للشنفرى في لاميته المشهورة رمزية واضحة وجلية حينما اتخذ من الذئب رمزاً أو معادلاً موضوعياً لما وصل إليه حاله وما بلغته ذات هـ هو حين يقول :

وَأَغْدُو عَلَى الْقَوْتِ الزَّهِيدِ كَمَا غَدَا	أَزَلُّ تَهَادَاهُ التَّنَائِفُ أَطْحَلُ
غَدَا طَاوِيَا يُعَارِضُ الرِّيحَ هَافِيَا	يَخُوتُ بِأَذْنَابِ الشَّعَابِ وَيَعْسِلُ
فَلَمَّا لَوَاهُ الْقَوْتُ مِنْ حَيْثُ أَمَّهُ	دَعَا فَأَجَابَتْهُ نَظَائِرُ نُحْلُ

(١) ينظر : قضية الخيال . د . ربابعة : ٥٦٨ .

مُهْلَهْلَةٌ شَيْبُ الْوُجُوهِ كَأَنَّمَا قِدَاحُ بَكْفِي يَاسِرٍ تَتَقَلَّقُلُ
 أَوْ الْخَشْرُمُ الْمَبْعُوثُ حَثَّ دَبْرَهُ مَحَابِيضُ أَرْدَاهَنَ سَامٍ مُعْسَلُ
 مُهَرَّتَةٌ ف وَهَكَأَنَّ شَدُوقَهَا شَفُوقُ الْعَصِيِّ كَالْحَاتِّ وَبُسْلُ
 فَضَجَّ وَضَجَّتْ بِالْبِرَاحِ كَأَنَّهَا وَإِيَاهُ نُوحٌ فَوْقَ عَلِيَاءٍ تُكَلُّ
 وَأَغْضَى وَأَغْضَتْ وَاتَّسَى وَاتَّسَتْ بِهِ مَرَامِلُ عَزَاها وَعَزَّتْ هـ مُرْمِلُ
 شَكَا وَشَكَتْ ثُمَّ ارْعَوَى وَارْعَوَتْ وَلَلصَّبْرُ إِنْ لَمْ يَنْفَعِ الشُّكُوهُ أَجْمَلُ
 وَفَاءٌ وَفَاعَتْ بِادْرَاتٍ وَكُلُّهَا عَلَى نَكْظٍ مِمَّا يُكَاتِمُ مُجْمِلُ ^(١)

فهي لوحة أبدع فنانها برسمها بما تشكّل فيها من التوحّد والتناغم بينه وبين
 الذئب - أو مجموعة الذئب - فقد تماثل معها بنحول الجسم وهزاله والجوع والحرمان
 والترحال والقمع، فإذا كانت القبيلة قد أبعدت الشنفري وخلعته وقمعتة، فإنّ الطبيعة قد
 فعلت الفعل ذاته مع تلك الذئاب. ولكنّ الشنفري أخفى نفسه وما آل إليه حاله وأظهر
 قمع الذئب، لا ليكون حضور الذئب تعويضاً عن ح صورته ذاته، وإنّما ليكون الاثنان
 توحداً وتطابقاً تطابقاً يكشف عن قدرة الشاعر في خلق معادلٍ موضوعي أو رمزي،
 حتى ليستطيع أحداً أن يرى عاطفة الشاعر وأحاسيسه متجّ ليةً في شخصية الذئب
 و"لأنّ الذئاب تتقدم سلسلة من الوقائع تصلح وعاءً يحوي العاطفة، كما تصرف
 الشنفري عن التمرکز حول ذاته لاسيما بعدما أسه ب في التحدث عنها بأسلوب

^(١) لاميته: ٢٤-٣٠. الازل: الذئب الخفيف الوركين. التنايف: جمع تنوفة الصحراء. الأطحل:
 الاغبر اللون. الطاوي: الجائع. الهافي: السريع. يخوت: ينفض. يعسل: يمشي الخب.
 مهلهلة: رقيقة اللحم. الخشرم: رئيس النحل. المبعوث: المسرع. المرح ابيض: العيدان التي
 يجمع بها العسل. المعسل: جامع العسل. مهترّة: واسعة الأشدّاق. بادرات: مسرعات. النكظ:
 الضيق والشدة.

مباشر" ^(١)، لقد أستطاع الشنفرى في لوحته الفنية تلك أن يظل بعيداً عن المباشرة والنقويية في التعبير عن هواجسه وانفعالاته، وجعل ذاته تتوحد مع الذئب الذي أصبح أداة فنية تمكن الشاعر بها أن يعبر عما ينتابه من مشاعر وعواطف ^(٢) "صحيح أن ذئب الشنفرى بديل موضوعي لعاطفة الشاعر، ولكنه في الوقت نفسه هو الشاعر بأم عينه، الشاعر لا كالجثمان بل كوعي، الشاعر وقد اندغم في الطبيعة وأصبح جزءاً معها لا فكاك له" ^(٣).

يظهر استخ دام الرمز والمعادل الموضوعي في الشعر الجاهلي تقنية فنية مرتبطة بفاعلية الخيال ويكشف ذلك عن براعة الشاعر الجاهلي في تجاوز حدود الوصف الظاهري للأشياء وليس كما ظن "هاينرش" من أن الشعر الجاهلي يتطابق تطابقاً حرفياً مع الواقع المادي، وأن الشاعر يقيم شعره على الوصف المطلق ولكن الوصف الذي جاء في الشعر الجاهلي لا يعني الحرفية في مطابقة الواقع، فوصف الشاعر للثور الوحشي أو الذئب أو البقرة الوحشية وغيرها، لا يمكن أن تثبت مقولة المستشرق "هاينرش" إن الوصف في الشعر الجاهلي هو وصف نقلي في معظمه، لكنه يرى أن ما يتطابق من الشعر والقصائد مع الواقع بانها تقع في باب الوصف، وأما ما لا يتطابق مع الواقع، فعلى الأمر على أنه متصل بالتخييل وليس بالخيال. وما يبدو عنده من رأيه أن التخييل لا يساوي الخيال، وأنه لا يتجاوز البيت الواحد، بينما يسيطر الخيال على كل الأدبي بأكمله أو بصورة كاملة. لقد جاء تحديد "هاينرش" للخيال والتخييل محددًا ومبسطًا ومختصرًا، لأنه قال إن التخييل يرتبط ارتباطاً واقعياً بالشيء الموصوف، وأنه ينتهي بمجرد انتقال الشاعر من موضوع إلى

(١) مقالات في الشعر الجاهلي. يوسف اليوسف: ٤٦

(٢) ينظر: قضية الخيال. د.د. رابعة: ٥٦٩.

(٣) مقالات في الشعر الجاهلي: ٤٩.

موضوع آخر . أي أنّ التخييل لا يتجاوز البيت الواحد من الشعر ، أما الخيال فأَنّه يتسع ليشمل العمل الفني بأكمله . وعليه يصبح مفهوم "هاينرش" للخيال على أنّه لا يتصل بالحقيقة إطلاقاً ، وإنما هو منقطع عن الحقيقة والواقع تمام الانقطاع وبشكل مطلق^(١).

وقد رُدَّ رأي "هاينرش" بتحديد الخيال تحديداً مبث سراً وأنبرى له نفر من المستشرقين للرد عليه، ومنهم "بوركل" الذي يرى : "ان مثل هذا التحديد للخيال هو تحديد غير معقول، إذ أنّ الخيال يوجد في الأشياء التي يتشابك فيها الحقيقي مع اللاحقيقي والمُعَين مع المَ تَذَكَّر"^(٢) إن آراء "هاينرش" تبدو في الظاهر مبررة حول غياب الخيال في الشعر الجاهلي، لأنه يرى غياب الأسطورة والرمز، وأنّ الوصف الذي يتطابق مع الواقع لها م ظهر من مظاهر غياب الخيال عن الشعر الجاهلي والشعراء، وإن الشاعر الجاهلي لا يقدم الشيء الموصوف أو الذي يتحدث عنه في قصيدته على انه متصل بذاته، وقد استثنى لامية الشنفرى من حكمه هذا لأنها تحتوي على الخيال حينما اتخذ الشنفرى من الذئب رمزاً له. ولكن الامر ليس كذلك، إذ ليست قصيدة الشنفرى هي القصيدة الوحيدة التي تحمل معاني رمزية، فهناك الكثير في الشعر الجاهلي ما يبرز مقدرة الشاعر الجاهلي على وصف الأشياء من دون ان تكون ذات مساس مباشر بتجربته ورؤيته^(٣). إن "هاينرش" لم يدرس نصاً جاهلياً واحداً، إنما اعتمد في ذلك على مقالة "كوفاليسكي" التي تجرّد الشعر العربي من كلّ قيمة إبداعية، وقد أخذ "هاينرش" آراء "كوفاليسكي" مأخذ التسليم.

(١) ينظر: قضية الخيال.....د. ربابعة: ٥٧٠.

(٢) Christoph burgle, "die beste dichtung die lügenrichste" oriens, 23, No. 4 (1974), 7-120

(٣) ينظر ديوان النابغة الذبياني : ١٧-٢٠، ٢٦-٢٧، ١٥٤-١٥٦، ٢٠٣-٤٠٤ وابن مقبل :

١٦٣-١٦٤ ٢٨٤-٢٨٦، ٣١٩-٣٢٣.

آراء ريناتا ياكوبي

وقد ناقشت الصورة الشعرية مناقشة مطولة عند عناصرها وأنواعها المختلفة. ومن الرأي المطروح لها بهذا الصدد - كما تقدم في الفصل الأول - ترى بغزارة وثروة الشعر العربي من الصور الشعرية وانها من خصائص أسلوب القصيدة الجاهلية، ولكن تلك الغزارة لا تعني بالضرورة الحد الأقصى للتأثير الشعري. إن الصورة الشعرية وسيلة مهمة من وسائل الشعرية، وهي إشارة واضحة على مقدرة الشاعر الفنية في استخدام خياله في الإبداع الشعري ورسم صور هوتراكيبها. فهناك صور شعرية تمتلك تأثيراً واضحاً وتترك أثرها في نفسية القارئ أو السامع. فالعملية ليست شكلية أو ظاهرية وإنما هناك صور تخفي وراءها أبعاداً رمزية عميقة الدلالة، وأن الثروة الهائلة من الصور الشعرية في القصيدة الجاهلية - والتي اعترفت بها ريناتا - لا يمكن أن تأتي من دون أن يكون لها تأثير ما في السياق الذي ترد فيه^(١).

إن من أهم خصائص الشعر الجاهلي "غلبة المجاز على لغته، وقد كان لقدرة الشاعر الجاهلي على استخدام اللغة هذا الاستخدام المجازي الواسع أثره في أن يغلب التعبير الرمزي على التعبير المباشر، وأن يعلو الفن الشعري - تبعاً لذلك - على الواقع الحقيقي ليصبح من خلال هذه الرموز بناءً مجازياً يعبر فيه الشاعر عن قضايا ومواقف من الحياة والناس من حوله تعبيراً رمزياً مُمتعاً"^(٢)، وقد حاولت "ريناتا" أن ترد فقر الخيال في الشعر العربي إلى طبيعة البيئة التي يتفاعل معها الشاعر الجاهلي، لكن ذلك على ما يبدو شكّل علامة واضحة على التفاعل بين الشاعر وموضوعه، لأنه لا يتعامل مع الأشياء حوله تعاملًا ظاهرياً وسطحياً، بل يتجاوز ذلك إلى أن يتغلغل في أعماق الشيء الموصوف، فأن وصف الحيوان لم يقف عند

(١) ينظر: قضية الخيال في الشعر الجاهلي. د. ربابعة: ٥٧٢.

(٢) قضايا الشعر في النقد العربي. إبراهيم عبد الرحمن محمد: ٦٥.

خصائصه الجسدية فحسب، وإنما يعمد إلى الالتفات إلى الجانب النفسي - في بعض الأحيان - وذلك كأن يحاور الناقة أو أن يلتفت إلى نفسية الحيوان الموصوف كالذي نقرؤه في أحاديث الشعراء عن البقرة الوحشية والثور الوحشي أو الحمار الوحشي أو الذئب كما عند الشنفرى. فالشاعر لا ينقل الأشياء نقلاً جامداً، وإنما يتعدى ذلك إلى إسقاط بعض المظاهر الإنسانية على الشيء الموصوف، أو أن يكشف عن بعض الجوانب الإنسانية، "وإن تعرض الشاعر الجاهلي للتفصيلات لا يقلل من فاعلية الخيال في شعره، لأن الشاعر لا يصرح بما تخفي هذه الأشياء التي تبدو واضحة كلى الوضوح"^(١).

إن تشكيل الصورة في القصيدة الجاهلية مستمد من البيئة الجاهلية ذاتها، وقد شحن الشاعر صورها واستحضرها ليوظفها في شعره سواء كانت من الطبيعة الحية أم الجامدة، وما المقدمات الطللية ونقل صور الحياة المادية فيها، ليكشف عن تفاعل الشاعر مع البيئة أيضاً. من ذلك ما نقرؤه في طلل عبيد بن الأبرص حيث يقول:

لمن دمنة أقوت بحرة ضرعد	تلوح كعنوان الكتاب المجدد
لسعدة إذ كانت تُثيبُ يودها	وإذ هي لا تلقاك إلا بأسعد
وإذ هي حوراء المدامع طفلة	كمثل مهاة حرة أم فرقد
تراعي به ربت الخمائل بالضحى	وتأوي به إلى أراك وغرقد ^(٢)

أو الذي ينقله إلينا بشر في طلله إذ يقول:

هل أنت على أطلال مية رابع	بحوض تُسائل ربعا، وتطالع
منازل منها أقفرت بتبالة	ومنها بأعلى ذي الأراك مرابع

(١) دراسة الادب العربي. مصطفى ناصف: ٢٠١.

(٢) ديوانه: ٦٥.

تمشي بها الثيرانُ تردي كأنها دهاقين أنباطٍ عليها الصّوامعُ (١)

أو ما نلحظه في ظل امرئ القيس وقد غدا مرتعاً للوحش بعد أن كان آنساً بأهله وأحبته؛ فيقول:

لمن الدارُ تعفّت مُدَحِّقَبُ فجنوبُ الفردِ أقوتُ فالخربُ
دارُ حيٍّ بدلتُ من بعدهم ساكنَ الوحشِ، وللدهرِ عُقبُ (٢)

وقد حاولت "ريناتا" أن تنفي أية قيمة عن الصورة الشعرية وأن تجردها من فاعليتها وترى العلاقة قائمة على التطابق الخارجي فقط للأشياء، وأن الأشياء تجتمع من دون ترتيب منطقي - كما ترى - وان هناك تشبيهات كثيرة مرفوعة تجعل البدوي غير مكترث بما يقول . لكنها لم تدرك أن الشاعر الجاهلي استطاع أن يشكل صوراً هـ تشكيلاً شعرياً فاعلاً من دون عنايته بالانطباق الحسي والتطابق الخارجي، من مثل قول زهير في معلقته يصف الحرب ويعطي صوراً ينفر الناس من أهوالها:

وما الحربُ إلّا ما علمتم وذقتم وما هو عنها بالحديثِ المُرْجَمِ
متى تبعثوها تبعثوها دَمِيمَةً وتَضُرُّ إذا ضرّيتموها فتَضُرُّمِ
فتعركم عركَ الرِّحْلِ حتى بثقالها وتلقحُ كِشافاً ثم تحملُ ف تُتِّمِ
فتُنتِجُ لكم غلمانَ أشامَ كلَّهم كأحمرِ عادٍ ثم ترضعُ فتفطمِ
فتغللُ لكم ما لا تغلُّ لأهلها قرىً بالعراقِ من قفيزٍ ودرهمِ (٣)

(١) ديوانه: ١١٣. رابع: النزول في المكان. الصوامع: البرانس.

(٢) ديوانه: ٢٩٣.

(٣) ديوانه: ١٨-١٩.

فيصور الحرب تصويراً قريباً من النفوس ويقرب صورة الحرب إلى القارئ أو السامع بشكلٍ منقّرٍ وإذ هو يبين موقفه من الحرب، يشكل مواد الصورة من البيئة الجاهلية، فيجعل الحرب تطحن القوم مثلما تطحن الرحي الحبّ. ويشبه الحرب بناقة تلد أثنتين أثنتين، ليجعل مردود الحرب مردوداً سلبياً ومثيراً، إذ لا تلد هذه الحرب إلاّ الغلمان الذين يبعثون على تشاؤم الناس منهم وهم يمثلون في شؤمهم مع أحمر ثمود الذي عقر الناقة . ترى هل كانت صورة زهير منقولة نقلاً حرفياً ومادياً من دون ان تكون ذات تأثير وفاعلية ؟ "فقد أراد لكل صورة أن تشكل لسامعه هزة نفسية وعقلية عنيفة حتى يراجع حسابه مع الخسارة والريح من مساره الضال والمضلل" (١).

وقد كانت استشهاداتها لثلاثة نماذج من الشعر تبرز فيها- كما تعتقد- انعدام التسلسل في ترتيب الأشياء ، وذلك عندما يشبه الشاعر الجماد بالحيوان والحيوان بالإنسان والإنسان بالحيوان: أولهما قول علقمة:

كَأَنَّ إِبْرِيْقَهُمْ ظَبْيِي عَلَى شَرْفٍ مُقَدَّمٌ بِسَبَأِ الْكَتَّانِ مَلْثُومٌ (٢)

وقول عنتره:

فَتَرَى الذَّبَابَ بِهَا يَغْنِي وَحْدَهُ هَزَجاً لِفَعْلِ الشَّارِبِ الْمَتَرْنَمِ
عَرْدٌ يَحْكُ ذِرَاعُهُ بِذِرَاعِهِ فِعْلَ الْمُكَبِّ عَلَى الزَّنَادِ الْاجْذَمِ (٣)

وقول امرئ القيس:

فَبَاتَ عَلَى خَدٍّ أَحْمَمٍ وَمَنْكِبٍ وَضَجَعَتْهُ مِثْلَ الْإِسِيرِ الْمُكَرِّ دَسِ (١)

(١) الصورة الفنية في النقد... عبد الفادر الرباعي: ٢٥٤.

(٢) ديوانه: ٥٧٠.

(٣) ديوانه: ١٩٧-١٩٨.

وذلك من أجل ان تثبت انعدام دقة التصوير او الصورة الشعرية في القصيدة الجاهلية لانها تؤمن بالتطابق الحرفي بين قطبي الصورة الشعرية عند الشاعر الجاهلي . وللدّ نقول في تشبيه علقمة للإبريق بالطبي لطول عنقه وإشرافه و ذلك التشبيه لم يعجب "ريناتا"؛ لانه تشبيه ما هو جامد بما هو حيّ .

إن النظرة الأولى لهذا التشبيه توحى بفقدان التلاؤم بين المشبه والمشبّه به لكن الشاعر لا يقصد في التشبيه الشكل الخارجي فحسب "فالإبريق هنا لم يعد مجرد إناء بل كاد يصير مخلوقاً حياً بالغ الرشاقة والظرف، عظيم الفتنة والازدهاء، فالشاعر لم يقصد من التشبيه مجرد التسجيل البارد لوجوه الشبه المادية مهما تكن دقّتها بل يستعين بها لحمل عاطفته إليك" (٢) . و"ريناتا" تحاول ان تحاكم الشعر محاكمة عقلية منطقية بعيداً عن الخيال ولكن ذلك لا يجدي نفعاً لانه لن يساعد على اكتناه جوهر العملية الشعرية (٣) . وكذلك بالنسبة لببيت عنتره فانها تستغرب من ذلك التشبيه عندما شبه حركة ذراعي الذباب برجلٍ مقطوع الكفّ يقدح النار فلا تقدح، وإذا كانت "ريناتا" ترى بعدم توفيق التصوير فإن ذلك لا يعني بعدم فاعلية الصورة، فالحركة هي الأساس الذي تُبنى عليه هذه الصورة، والشاعر لا يأبه بأن يأتي بما هو غريب من أجل أن يظهر لنا رؤيته وموقفه . أمّا عن تشبيه امرئ القيس لضجعة الثور الوحشي مثل نوم الأسير المكردس فلم يقصد من ذلك التشبيه الهيئة فقط وإنما يقصد الأبعاد النفسية لكلّ من الأسير والثور الوحشي وذلك مما يظهر مقدرة الشاعر الفنية وقدرته على التوفيق بين أجزاء الصورة الشعرية. ويرد رأي "ريناتا" بتقليلها من أهمية مثل هذه الصور من لدى هؤلاء الشعراء الفحول يعني

(١) ديوانه: ١٠٢ .

(٢) الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه محمد النهيهي: ١١٦/١ .

(٣) ينظر: قضية الخيال. د. ربابعة: ٥٧٥ .

التدخل في التجربة الشعرية للشاعر، فالشاعر عندما يختار أجزاء الصورة الشعرية فإنه يرى أن هذه الصورة بتركيبها وتشكيلها قادره على ان تُعَبِّرَ عن تجربته الخاصة ورؤيته الفنية.

آراء "إيفالد فاجنر"

مرّ في مبحث متقدم من الفصل الأول ما طرحه "فاجنر" في معالجته لأسس الشعر العربي الكلاسيكي - الشعر الجاهلي قوله بواقعية الشعر الجاهلي ووصفه بأنه حسّي يعتني بالتفصيلات وأوعز السبب في ذلك إلى انه يعود إلى المعاينة الحادة للعرب، وأنّ الأشياء الموصوفة كانت معروفة لدى السّامع البدوي تماماً، كما هي معروفة لدى الشاعر، والفيصل في ذلك أنّ الشاعر يستطيع أن يقدم أشياء جديدة عن طريق أسلوب التشبيه . ذلك الأمر لم يكن ديدن المستشرقين الغرب فقط، فكذا كانت وجهات باحثين ودارسين عرب^(١)، وصفوا الشعر الجاهلي بالواقعية وأن الواقعية تقلل من قيمة ذلك الشعر وتحطّ من قدره . ويمكن لنا ان ندرك ان "فاجنر" قصد بالواقعية التطابق الحرفي لقول الشاعر ونظمه مع ما موجود في الواقع، وعدم السماح للشاعر بالخروج على الحدود الواقعية والمنطقية في التصوير، وأنّ الحسيّة هي الأساس الذي يقوم عليه الوصف، فالشاعر الجاهلي يعمد إلى تصوير ما هو محسوس بمحسوس آخر.

(١) ينظر في ذلك : تاريخ الادب العربي - العصر الجاهلي . شوقي ضيف : ٢١٩ الشعر العربي قبل الاسلام بين الانتماء القبلي والحس القومي مصعب حسون الراوي : ١١٤-١١٦ تاريخ آداب اللغة العربية . جرجي زيدان : ٨١ . دراسات في أدب ونصوص العصر الجاهلي : محمد عبد القادر أحمد : ٢٧٠ . النابغة الذبياني . عمر الدسوقي : ٦٧ . الشعر الجاهلي خصائصه وفنونه . يحيى الجبوري : ١٩٩-٢١٢ . ادب العرب في عصر الجاهلية . حسين الحاج حسن : ٤٨-٥١ .

إن البعد الحسي الذي يظهره الشعر الجاهلي، لا ينفصل عن العواطف والمشاعر والأبعاد النفسية، فالشاعر الذي يصور الأشياء تصويراً حسياً فإنه لا يقدمها تقديماً منفصلاً عن العواطف والمشاعر الآنية المسيطرة، لأن تجربته تتحكم في طبيعة الأشياء التي يصفها ويصورها "فعلى الرغم من أن صور الشعر ووظيفتها التمثيل الحسي للتجربة الشعرية الكلية، ولما تشمل عليه من مختلف الإحساسات والعواطف والأفكار الجزئية، فإنه لا يصح بحال الوقوف عن التشابه الحسي بين الأشياء من مرئيات أو مسموعات أو غيرها دون ربط التشابه بالشعور المسيطر على الشاعر في نقل تجربته، وكلما كانت الصورة أكثر ارتباطاً بذلك الشعور كانت أقوى صدقاً وأعلى فناً"^(١).

وبذا يمكن - في ضوء هذا التصور - أن تكون الصورة الشعرية التي وصفت بالحسية في الشعر الجاهلي، قادرة على أن تتجاوز حدود الشكل والظاهر إلى أن تحمل ملامح انفعالية وشعورية، والشاعر حينما يجمع بين الأشياء، فإنما يجب أن تكون هذه الأشياء قادرة على توضيح موقف معين يريد إبرازه^(٢). وقد بالغ "فاجنر" عندما اسقط قوله على الشاعر الجاهلي بانه لم يلجأ إلى الوصف الحسي لحدة المعايينة التي يتصف بها، بل لأن الأشياء الموصوفة كانت معروفة لدى السامع معرفة تامة. فإذا كان قول "فاجنر" صحيحاً بهذا الصدد فإن ذلك يعني انعدام الفرق بين الشاعر وبين المتلقي أو السامع. على أن الهدوي لم يكن يعرف مثلاً، إن امرأ القيس سيشبه هيئة نوم الثور بضجة الأسير المكردس، أو أن علقمة سيشبه الإبريق بالظبي - الأمثلة المتقدمة في ردودنا على "ريناتا" - ولكن هذه التشبيهات وما يأتي سواها في تشبيهات الشعراء، تحمل جميعاً دلالات نفسية ومعنوية كما تحمل دلالات

(١) النقد الادبي الحديث غنيمي هلال: ٤٤٤.

(٢) ينظر: قضية الخيال. د. ربابعة: ٥٧٧.

حسية في الوقت نفسه . وإذا كان السامع أو المتلقي يعرف مقدماً بصفات الأشياء التي يصفها الشاعر ، فكيف له ان يكون عالماً بالا حداث التي يصفها الشاعر ، وإن كانت هناك خيوط مشتركة ومتماثلة في الاحداث عند الشاعر الجاهلي من قبيل وصف مشهد حمار الوحش او بقرة الوحش أو ثور الوحش او الظليم وغير ذلك ، لكنها جميعاً تختلف في غاياتها ومرامي الشعراء جميعاً من قصيدة إلى أخرى وعلى وفق طبيعة الظرف البيئي أو النفسي وطبيعة الموضوع الذي يسوق فيه الشاعر نظمه وقوله وقوة الداعي في ذلك كله . فان كان النابغة قد أسرع بناقته مضيفاً عليها صفات ذلك الثور الذي انطلق من بين وحوش وجرة حيث مجتمع تلك الوحوش التي اعتادت الجفاف ونضوب مرابضها من المياه في تلك المناطق المجربة فما عادت تكثرث للجذب والعطش فنشأت صلبة قوية قاهرة للأهوال ومشاق الدرب الذي يسلكه صاحبها- النابغة- ومهما طال ذلك الدرب أم قصر فهي متأهبة مذعانة طوع سباطه وإرادته ، لتوصله إلى مليكه وممدوحه الملك النعمان بن المنذر ، فبات قائلاً:

فعد عما ترى إذ لا	أرتجاع له	وانم القنود على عيرانه أجد
مقذوفة بدخيس النحض	بازلها	له صريف صريف القغو بالمسد
كان رجل ي وقد زال النهار بنا		يوم الجليل على مستأنس وحد
من وحش وجرة موشي أكارعه		طاوي المصير كسيف الصيقل الفرد ^(١)

إلى أن يقول:

فتلك تبغني النعمان إن له	فضلاً على الناس في الأدنى وفي البعد
ولا أرى فاعلاً في الناس ي	شبهه
	ولا أحاشي م ن الأقوام من أحد

(١) ديوانه: ١٦-١٧ .

إلا سليمان إذ قال الإله له
وَحْ يَسَّ الْجَنِّ اني قد أَذْنِتُ لَهُمْ
قَمْ فِي الْبَرِيَّةِ فَاحْدُدهَا عَنِ الْفَنَدِ
يَبْنُونَ تَدْمِرُ بِالصَّفَّاحِ وَالْعُمْدِ (١)

لكننا نرى عنتره قد أسرع بناقته عليها توصله إلى ديار حبيبته - عبله - قائلاً:
هَلْ تُبْلَغُنِي دَارَهَا شَدْنِيَّةً
خَطَّارَةٌ غَبَّ السُّرَى زِيَّافَةً
لَعْنَتُ بَمِ حِ رُومِ الشَّرَابِ مُصَرَّمِ
تَطْسُ الْإِكَامِ بِوَخْدِ خُفٍّ مِيشَمِ
فَكَأَنَّمَا أَقْصُ الْإِكَامِ عَشِيَّةً
بَقَرِيبِ بَيْنِ الْمَنْسَمِينَ مُصَلَّمِ
تَأْوِي لَهُ قُلُوصُ النَّعَامِ كَمَا أَوْتُ
حِ زَقِّ يَمَانِيَّةً لِأَعْجَمِ طِمْطِمِ
صَغْلٍ يَعُودُ بِذِي الْعُشَيْرَةِ بِيضَهُ
كَالْعَبْدِ ذِي الْفَرَوِ الطَّوِيلِ الْأَصْلَمِ (٢)

فالخيال ينتقل بعنتره إلى أن يرى ناقته أشبه بذلك الظليم - ذكر النعام - وقد أسرعت وخذت بخفها إسراع ذكر النعام الذي يخشى على بيضه خط ر السباع فيحاول الرجوع إليه، في محاولة من الشاعر ليقترض من عالم الحيوان ما يواكب حالته النفسية والاجتماعية لأنه في شوق إلى محبوبته التي يراها مثار حمايته وحب ورعايته.

ويظل عالم الحيوان متنفساً للشاعر ليسرح خياله معه فيما يقتض من صور وطبائع يجد فيها ماثلاً لحالته ومعاناته فيقرن بين طبائع تلك الحيوانات وبين ما يريد أن ينقله منها إلى شعره. إذ نلمح شديد الصلة ووثوقها بين حالة ابن مقبل النفسية فضلاً عن الاجتماعية بعد فراق الدهماء فينتقل بالشبه إلى كيان حبيبته الاجتماعي والقبلي ليراها مثل بيضة الأدحي - ذكر النعام - إذ يقول:

(١) ديوانه: ٢٠-٢١.

(٢) ديوانه: ١٩٨-٢٠١.

كبيضة أد حي يوحوح فوقها هَجَفَانِ مُرْتَاعَا الضحى وَحَدَانِ
أَحْسًا حَسِيصًا مِنْ سَبَاعِ وَطَائِفِ فَلَ وَخَدِ إِلَّا دُونَ مَا يَخْدَانِ
يَكَادَانِ بَيْنَ الدُونَكَيْنِ وَأَلْوَةِ وَذَاتِ الْقِتَادِ وَالسُّمْرِ يَنْسَلْخَانِ^(١)

وهكذا هو ديدن الشعراء في تفاعلهم مع الطبيعة من حولهم ولا يكتفون بنقل صور الأشياء من تلك الطبيعة بلا إعمال خيالهم وقدح قرائحهم من دون أن نرى لذلك آثاره في أشعارهم وقصائدهم وإبراز همومهم ومعاناتهم النفسية^(٢).

ويطرح "فاجنر" أكثر من تساؤل يغل مغزاه أو الإجابة عنه من قيمة الشعر الجاهلي ووسم الشاعر الجاهلي ببلادة التأمل والأفكار وإنعدام الخيال في شعره ويرى أن ما يذكره من أسماء النساء أو الأماكن لا حقيقة شاهدة له ولا مصداق فيما يعرض له من تلك الأسماء والأماكن، في محاولة منه لرمي الشعر بالواقعية الضحلة المتسطحة.

إن الأمر مع الشعر الجاهلي والشاعر الجاهلي ليس كذلك إذ اننا لا نقرأ أية إشارة من الشاعر إلى أي اسم أو مكان أو حادثة ألا ويكون لها مدلولها حقيقة كان أو عن الطريق المجاز أو اللغوي لإبعاد شبهة ما إن أراد عدم التصريح، وإلا فهناك الكثير من الأسماء التي ترد في حياة الشعراء عن طريق قصائدهم الشعرية كانت تمثل لديهم زماناً قد انقضى أو حالة هوى عاشها الشاعر أيام الشباب والصبا. وإن رجعنا إلى دواوين البعض نجد تلك الحقائق شاخصة متمثلة في أطوار حياتهم كلّ التمثل، كالذي صرح به امرؤ القيس عن محبوبته ابنة عمه فاطمة أو ما قرأناه في

(١) ديوانه: ٣٣٧-٣٣٨ وينظر له: ١٤٧، ٣٨٤.

(٢) ينظر: ديوان علقمة: ٥٦٣/١. ديوان زهير: ٢٠٢. ديوان سحيم: ١٨، ٤٣. ديوان الشماخ: ١٣٤، ٢٤١، ٢١٤. ديوان كعب: ٣٣، ٦٦، ٨٩، ١٧٣.

شعر عنتره وفي تجربته الشعرية في الحب لابنة عمه عبلة ومغامراته في سوح الوغى من اجل الظفر بحبها وإبداء غاية البطولة او الفروسية والبأس أو ما قرأناه حقيقة في شعر ابن مقبل وذكر اسم زوجه الدهماء التي فرق بينهما الزمن بسبب الدين الإسلامي وظل يذكرها ويحنّ إليها مستلهمًا من ذكراها تجربته الفنية و قد أبدع غاية الإبداع في فنّه الشعري وما ساقه الخيال إليه في صوره الشعرية ولوحاته الفنية . أو ما نقرؤه في شعر عروة بن الورد عن أمّ حسان سلمى سبّيته . ومّا جاء من ذكر الشعراء لأسماء النساء بعينها ما قرأناه في معلقة عنتره في مقدمته الطليعية إذ يقول:

هل غادر الشعراء من مُتردِّمٍ	أم هل عرفت الدار بعدَ توهم
أعيانك رسمُ الدار لم يتكلَّم	حتى تكلمَ ك الأصمِّ الأعجم
ولقد حبستُ بها طويلاً ناقتي	أشكو إلى سفعٍ رواكد جثم
يا دار عبلة بالجّواء تكلمي	وعمي صباحاً دار عبلة واسلمي
دارٌ لأنسةٍ غضيضٍ طرفُها	طوع العناق لذيدة المتبسّم (١)

أو ذكر زهير لزوجته أمّ أوفى في معلقته وقد استهل المطلع بذكرها:

أمن أمّ أوفى ديم نة لم تكلم	بحومانية الدراج فالمتلّم
ودار لها بالرقمتين كأنّها	مراجيع وشم في نواشر مغمصم
بها العينُ الآرام يمش ين خلفه	وأطلاؤها ينهض من كل مجثم
وقفتُ بها من بعدِ عشرين حجة	فلأيا عرفتُ الدار بعد توهم
أثافي سفعاً في معرسٍ مرّجل	ونؤياً كجذم الحوض لم يتنلّم
فلما عرفتُ الدار قلتُ لربّيعها	ألا انعم صباحاً أيّها الربيع واسلم (٢)

(١) ديوانه: ١٨٦-١٨٧.

(٢) ديوانه: ٩-١١.

الحاضر. أحمد الربيعي: ١٨.

لا تَخَلُّنا على غِرَّتِكَ إِنَّا قَبْلُ ما قد وشى بنا الأعداءُ
فبقينا على الثَّناءِ تَمِينا حُصُونُ و ع زةً فَعَسَاءُ (١)

ويمضي في بيان عزة قومه ومقدراتهم في منازل الأعداء وما كان لهم من الأيام والغلبة وأن لا فائدة من وشاية الأعداء لدى عمرو بن هند، ثم يذكرهم بما بينهم من الأحلاف والعهود والمواثيق علهم يراعون؛ فيقول:

واذكروا حِلْفَ المَجَازِ وَمَا قُدِّمَ فِيهِ العَهْدُ وا لِكُفْلَاءِ
حَذَرَ الجَوْرِ والتَّعَدِّي وهَلْ يَنْ . قَضُ ما في المَهَارِقِ الأهْواءُ
واعلموا أَنَّا وإِيَّاكَ مَ فِيمَا اشترطنا يوم اختلفنا سَواء (٢)

أمّا عن أسماء الأماكن التي يذكرها الشاعر في مقدمات قصائده الطللية، فيرى "فاجنر" أنها أسماء وهمية لا حقيقة لها في الواقع، وإنّما يأتي بها الشاعر من أجل استقامة الوزن والقافية. وهذا ادعاء باطل ليجرد الشعر الجاهلي من قيمته الفنية ومن أي اداء فني، فهل كان الشاعر لا يعي حقاً استخداماته للأسماء إلا من أجل أن يستقيم لديه الوزن والقافية وانها تأتي جزافاً في شعره. إن للمكان خصوصيته الكبيرة في حياة الشاعر الجاهلي وله مدلولاته العميقة في تجربة الشاعر الفنية، فهو لا يحتفل بذكر موقع تلك الأماكن جغرافياً ولا يهتم بذلك كثيراً، وإنّما كان اهتمامه بالمكان لارتباطه العميق بعاطفته وما كان سيثو ذكره في أطلاله من ذكريات الأحبة والأهل النازحين المفارقين، حتى ليصبح المكان جزءاً لا يتجزأ من تاريخ الإنسان

(١) ديوانه ١٠-١١.

(٢) ديوانه: ١٧.

ووجدانه . ترى هل كان زهير مغرمًا بذكر الأماكن في طلبه من دون أن تكون مرتبطة بتجربته الشعورية فيما نقرأ له من نصّه الشعري إذ يقول:

لَمَنْ طَلَّ كَالْوَحْيِ عَافٍ مَنَازِلُهُ عَفَا الرَّسَّ مِنْهُ فَالرَّسِيسُ فَعَاقِلُهُ
فَقَفَّ فِصَارَاتٌ فَأَكْنَفُ مَنَعِجٍ فَشَرَقِي سَلْمَى حَوْضُهُ فَأَجَاوِلُهُ
فَهَضْبُ فِرْقَدٍ فَالطَّوِي فَتَادِقُ فَوَادِي الْقَتَانِ حَزْنُهُ فَمَدَاخِلُهُ (١)

وهل كان الحارث بن حلزة قد أكثر من ذكر الأماكن في معلقته من دون أن تكون لها دلالاتها النفسية وأبعادها فيما يرمي إليه من ذلك كله، فنقرأ معه هذا الافتتاح:

أَدْنَتْنا بَيْنَينَا أَسْمَاءُ رَبِّ ثَاوٍ يُمِلُّ مِنْهُ الثَّوَاءُ
بَعْدَ عَهْدٍ لَنَا بِبُرْقَةٍ شَمًا عَ فَادَنِي دِيَارِهَا الْخَ لُصَاءُ
فَالْمَحْيَاةُ فَالْصَّفَاخُ فَأَعْنَا قُ فَتَاقٍ فَعَاذِبٌ فَالْوَفَاءُ
فَرِيَاضُ الْفَطَا فَاوْدِيَةُ الشُّرُ بُبٍ فَالْتَّعْبَتَانِ فَالْأَبْلَاءُ (٢)

فكل هذه الأماكن قد خلت عن أهلها ومن الأحبة وغدت قفراً حتى ما يجد البكاء نفعاً للشاعر بعد الفراق والرحيل، لذا نراه يقول بعدها:

لَا أَرَى مِنْ عَهْدَتْ فِيهَا فَايَكِي الْيَوْمَ دَلْهَا وَمَا يُجِيرُ الْبِكَاءُ (٣)

(١) ديوانه: ١٢٦-١٢٧.

(٢) ديوانه: ٩.

(٣) ديوانه: ٩.

وفي باب آخر يرد "فاجنر" إلى أن يكون العرف الاجتماعي وما هو سائد في المجتمع البدوي سبباً أساسياً في التزام الشاعر بإعادة الواقع في شعره بصورة أو بأخرى، حتى أنه ليسبب صعوبات للشاعر والذي لديه خبرات تقع خارج العرف والموضوعات التقليدية ومن ثمّ فإنّه لا يستطيع التعبير عنها، وأن العرف كان سبباً من الأسباب التي حدّت من قدرة الشاعر على الابتكار والإبداع. ولكننا نقول إن الأمر ليس كما يذهب إليه "فاجنر" في هذا الباب، وذلك أن العرف لا يمكن أن يكون سبباً أساسياً في التقليل من قدرة الشاعر على تصوير الأشياء التي يتعامل معها، ووجهة النظر هذه لا تكون صائبة أبداً، ولا يمكن أن تكون مقياساً للحدّ من قدرة الشاعر الفنية على تصوير الأشياء، فقد يكون الشاعر مبدعاً حتى في إطار التقليد الشعري^(١) وكما أوضحنا في كثير من نماذج الشعراء المتقدمة.

وفي وجهة أخرى لم ينتبه إليها "فاجنر" في مسألة عدّه للعرف سبباً أساسياً في التزام الشاعر الجاهلي بإعادة الواقع ومن ثمّ حدّ قدرته في الابتكار والإبداع، وذلك في خروج الشعراء الصعاليك وبعض من شعراء بني هذيل على بناء القصيدة الفني وعلى العرف مع تسجيلهم شعراً حمل من معاني الخيال الشيء الكثير وأبدعوا فيه كلّ الإبداع الفني ملونين إياه بصور لمضض حياتهم التي كانوا يحيون بها وإظهار تجاربهم الشعرية بفنّ من القول الشعري بحيث أصبحوا طائفة يُشار إليها بفنّها وأسلوبها وتقاليدها ونهجها في الشعر. لقد أغنى هؤلاء الشعراء ديوان الشعر العربي بشتى فنون القول وأودعوه ما كانت تمور به خلجات أفئدتهم ونفوسهم الظّماء التي ظلت يطاردها شبح الفقر والجوع وعدم الاستقرار متنقلين بين فيا في الصحراء وسهوبها الواسعة الموغلة في الوحشة المليئة بالخوف والذعر. ونجد صور تلك الحياة

(١) ينظر: قضية الخيال. د. موسى رابعة: ٥٧٩.

واضحة جلية في أشعار تأبّط شراً التي ينقلنا معه الخيال لنجوب معه الصحراء في تلك الليالي التي لا يجد له فيها أنبيهاً إلا الحيوان والوحشة والظلمة.

ولعل من نافلة القول علينا أن نظهر بعضاً من العدالة التي يتصف بها رأي "فاجنر" في هذه القضية- موضوع حديثنا- قضية الخيال- لنقول إنه لم يبالغ في نفي الخيال عن الشعر الجاهلي بصورة كليّة أو قاطعة كما فعل تلميذه "هاينرش" إذ يذكر إن الشاعر الجاهلي استطاع أن يتجاوز حدود الواقع إلى الخيال في بعض الأحيان، وهناك من الشعر أو النماذج الشعرية التي تثبت وجود الخيال عند الشاعر وإنّ لديه من الصور الفنية ما يوحي بالمقدرة الفنية لديه فيما يبرزه ويضفي عليه من فنّه وقدرته الإبداعية في خلق صوره ورسم لوحاته وقد تقدمت نماذج شعرية تبرز هذا الجانب عند الشاعر الجاهلي كما لذي قرأناه في حد يث الرجل مع الحيّة في شعر النابغة الذبياني^(١) - وقد تقدم الحديث عنها- أو في حديث امرئ القيس مع الذئب وقد قطع قفراً موحشاً، إذ يقول:

ووادٍ كجوفٍ العيرِ قَفَرٍ قطعته	به الذئبُ يعوي كالخليعِ المُعِيلِ
فقلتُ له لما عوى شأنا	قليلُ الغنى إن كنتَ لما تَمُولُ
كلانا إذا ما نالَ شيئاً أفاته	ومن يحترثُ حرثَكَ وحرثي يَهْزِلُ ^(٢)

فسعى الخيال بلمرئ القيس أن يرى ذلك الذئب في تلك القفار الموحشة وقد هزل وما عاد أحد يسمع عواءه أن حاول أن يستنجد به لسدّ أوده وجوعه. إنها الحالة النفسية الصعبة التي كان يمر بها الشاعر امرؤ القيس بعد مقتل أبيه- ملك كندة- وحاول الثأر له إلا أنه لم يجد من ينصره وأنّ طول زمان الغواية التي أمضاها

(١) ديوانه: ١٥٤-١٥٦.

(٢) ديوانه: ١٥٣.

الشاعر لاهياً عابثاً أردت به في ذلك الوادي الذي رأى فيه نفسه وحيداً لا ناصر ولا أنيس إلا الحيوان أنيساً مشابهاً له من الحاجة إلى الناس وإلى المعين.

وما يمكن أن نقرأ في مخاطبة عنتره لحصانه والتي تشير إلى مقدرة الشاعر على التفاعل بموضوعية واختراق حدود الواقع وتجاوزها، وذلك بولوجه إلى تصوير دواخل حصانه والحديث إليه محاولاً إستنطاقه وقد رآه مماثلاً له يناجيه ويبوح بما في نفسه إليه؛ حيث يقول:

مازلت أرميهم بثُغرةٍ نحره ولبانه حتى تسربل بالدم
فازور من وقع القنا بلبانه وشكا إليّ بعبرةٍ وتحمحم
لو كان يدري ما المحاورة اشتكى أو كان يدري ماجوابُ تكلمي (١)

وكذلك ما نقرأ في شعر عامر بن الطفيل في حديث مشابه إلى حصانه حيث يقول:

وقد علم المزنوق أني أكرُّ هُ عشيّة فيف الرّيح كَرّ المُشَهَّر
إذا ازور من وقع الرّماح زجرته وقلت له أرجع مُقبلاً غير مُدِير
ألسنت ترى أرماحهم في شرعاً وأنت حصانٌ ماجدُ العرقِ فاصبر (٢)

ويؤكد "فاجنر" في مسألة الخيال على وجود علاقة أكيدة بينه وبين العاطفة والمشاعر وتتصل اتصالاً وثيقاً بالخيال، على خلاف ما جاء عند مستشرقين غيره من مثل "ريناتا" التي كانت ترى بأن وصف العاطفة في الشعر الجاهلي قليل جداً، وقد وقف موقف المنصف من هذا الموضوع وبين مقدرة الشاعر الجاهلي على تصوير عواطفه ومشاعره عن طريق استخدام عنصري الاستعارة والتشبيه، أو باتخاذ

(١) ديوانه: ٢١٧.

(٢) ديوانه: ١٠٧-١٠٨. المزنوق: اسم فرسه.

بعض الشعراء لبعض عناصر الطبيعة رموزاً لمشاعرهم - كما تقدم في استشهاداتنا الشعرية - ويبرز في أمثلة كثيرة قدرة الشعراء الجاهليين على تصوير عواطفهم في مواطن كثيرة من القصيدة الواحدة بأساليب مباشرة أو غير مباشرة فالحسّ الإنساني والانفعالي يظهر بصورة جلية في حديث الشاعر عن الطلل أو الظعن وغيرها من المشاهد . فإذا كان الشاعر قد أظهر قدرة على التغلغل في نفسية الحيوان محاولاً استجلاء همومه وآلامه بل مشاركته إياها وبراه صنواً له فيما يؤول إليه حاله نعيهاً أم بؤساً غنى أم فقراً، فإنه - أي الشاعر - يكون قادراً أيضاً على أن يعبر عن عواطفه ويصورها بصورة فاعلة ومؤثرة في مواطن كثيرة من شعره . إذ نقرأ في ظعن زهير حياة ملؤها الأمن والسلام بخروج النسوة على تلك الظعن وقد ازدانت بلون هالورد المشاكهة الدم بلون الأحمر الذي تحبه المرأة دائماً وغدون في مسيرهن باطمئنان وخطى واثقة للوصول إلى مبتغاهن، وكن ينزلن للتروي والراحة تعبيراً عن عدم وحشة الطريق والأمن الذي بات يلف رحلتهم . وذلك ما كان يشعر به زهير نفسه وقد انتهت حرب داحس والغبراء التي طحنت القوم من بني عبس وذبيان على مدى أربعين سنة، فتجيء صورة ظعنه هادئة مناسبة انسياب هدوء النفس بعد أن يقدم صورة جديدة عن طبيعة طلله وقد بثّ فيه الحياة بوجود ذلك الحيوان من العين والآرام وصغرها التي ترتع وتنهض من مجاثمها، ومن ثمّ يلقي عليه تحيته ويدعو له بالسلام، ثم يقول:

تَبْصُرْ خَلِيلِي هَلْ تَرَى مِنْ ظَعَانٍ تَحْمَلْنَ بِالْعِلْيَاءِ مِنْ فَوْقِ جُرْثُمِ

علون بانماطٍ عتاقٍ وكَلَّةٍ ورادٍ حواشيها مشاكهة الدَّمِ

ووركن في السويان يعلون متنَّ هُ عليهن دلُّ الناعم المُنْتَعَمِ

بك رن بكوراً واستخرن بسُخْرَةٍ فهن وادي الرّس كاليد للفم

وفيهن ملهى للصدي ق ومنظر أنيق لعين الناظر المتوسّم

كأنّ فئات العهنِ في كلّ منزلٍ نزلن به حبُّ ال فنا لم يُحطَم
فلما و رذنَ الماءَ زُرْقاً جمامهُ وَضَعْنَ عصيّ الحاضرِ المُتَخِمِ (١)

مما تقدم يظهر لنا تباين آراء المستشرقين ومواقفهم من الخيال في الشعر الجاهلي ولا يختلف عنهم إلا "فاجنر". فإذا كان "رودو كناكيس" يعترف بأن الخنساء قد مثلت بعض صور الخيال في الشعر الجاهلي، فإن "هاينرش" يرى غياب الخيال عن الشعر الجاهلي ويرد ذلك إلى أنّ ذلك الشعر لم يعرف الأساطير والرموز كما عرفها الشعر اليوناني. أمّا "ريناتا" ففي دراستها للصورة الشعرية فإنها أبرزت واقعية الصورة الشعرية وعشوائية ترتيبها والتطابق الخارجي بين أجزائها. أمّا الأمر بالنسبة للمستشرق "فاجنر" فكان أكثر اعتدالاً، فعلى الرغم من تأكيده على واقعية الشعر الجاهلي وسيطرة العرف، إلا أنّه لم ينكر وجود الخيال فيه واثبت ذلك فيما عرضه من نماذج شعرية.

إنّ الاتهام الموجّه إلى الشعر الجاهلي بأنه شعر يعوزه الخيال، قد جعل بعض الباحثين يردّون ذلك إلى قصور في العقلية التي تمتع الشاعر الجاهلي، وصوروا "العقل العربي في صورة ساذجة تخلو من الربط والوحدة، وينسجم هذا مع قضايا آخر مسرفة عن سطحية العقل العربي في العصر الجاهلي، هذه السطحية التي تجعله يقف - فيما يقولون - عند ظواهر وعوالم حسية لا يتجاوزها في كثير . ويروح النقاد يستشهدون لقضاياهم من خلال معلومات خارجة عن البيئة، هذه المعلومات تؤكد - عندهم - فكرة التناول الحسي وتمزق جوانب التفكير والبساطة، مع

(١) ديوانه: ١١-١٣.

أنّ الشاعر في العصر الجاهلي يصور قمة التفكير العربي، وقد ظهر في نهاية هذا العصر القرآن الكريم^(١).

الذي يمكن القول فيه انه ما من شك في أنّ الحسية والواقعية ومطابقة الواقع والعرف وتركيبية عقل البدوي التي لم تستطع أن تتجاوز الواقع، كلّها اتهامات وأباطيل وجهت إلى الشعر الجاهلي للنيل من شأنه وشأن قائله، وظلت تقلل من قيمة النظر إليه على أنه فنّ شعري . الأمر الذي حدا بالكثير من الدارسين من العرب أن يتخذوا منه وثائق تاريخية للتعرف على طبيعة الحياة العربية قبل الإسلام فعلهم في ذلك فعل هؤلاء المستشرقين الألمان الذين لم يتعاملوا مع الشعر الجاهلي على أنّه فنّ وظلت نظراتهم سائدة عنه حتى جاءت دراسة "ريناتا" في ١٩٧١ التي حاولت دراسة بناء القصيدة دراسة فنية مستقلة عن ظروفها الاجتماعية والتاريخية فالشعر الجاهلي يمكن أن يدرس بمعزلٍ عن فكرة الموضوعات التقليدية، أو عن فكرة السذاجة العقلية التي تُملئها البيئة الخارجية على عقول الباحثين، فالشاعر ليس مرآة بيتّه وعقله ليس سلبياً موقوفاً على تمثيل عناصر خارج جية، فالشاعر البدوي "قد يبدو أروع وأعمق مما نتصور لأول وهلة"^(٢).

إنّ عناية الشاعر الجاهلي بموصوفاته وصفاً دقيقاً كما في وصف الناقة وحمار الوحش أو الثور أو البقر أو القطاة ومشاهد الصيد كلها مما يتصل بالواقع، وهي مشاهد يومية تتصل بحياة الشاعر ولا تتفصل عن ذاته، وأنّ هناك معتقدات وأساطير وخرافات ورموزاً تكمن وراء وصف الشاعر لتلك الأشياء^(٣) على الرغم ممن يدعي بغياب هذه العناصر عن الشعر الجاهلي كما قرأناه من آراء "هاينرش".

(١) دراسة الأدب العربي. مصطفى ناصف: ٢٣٣-٢٣٤.

(٢) دراسة الأدب العربي. مصطفى ناصف: ٢٣٥. وينظر: موسوعة الشعر العربي: ٢٥/١.

(٣) ينظر: المنهج الاسطوري في الشعر الجاهلي دراسة نقدية. عبد الفتاح محمد احمد: ١٤٩ وما بعدها.

وبذا لا يمكن لأحد - بعد الذي قدمناه - أن ينكر وجود الخيال في الشعر الجاهلي، وإن كان هذا الأمر لا يلغي بأية صورة من الصور الجانب الواقعي لهذا الشعر، فالشعر له صلته بالواقع والتعبير عن هذا الواقع يكشف طبيعة الفن الشعري التي تجعل عناصر النص الشعري متفاعلة ومترابطة، فضلاً عن كشف مقدرة الشاعر الفنية في تعامله مع موضوعه تعاملًا فنيًا . فكيف إذن يمكن لهؤلاء المستشرقين الذين ينكرون الخيال في الشعر الجاهلي أن يفسروا مدرسة الصنعة ^(١) التي كان يمثلها شعراء فحول أمثال زهير والنابعة والاعشى وابن مقبل وغيرهم، كانوا يدققون أشعارهم ويعيدون النظر فيها، إن هذه المدرسة تمثل بحق ذروة الفن الشعري العربي وقمة التطور في التصوير الخيالي.

(١) ينظر: شعر آوس محمود عبدالله الجادر : ١٥١ وما بعدها. الأصول الفنية للشعر الجاهلي . سعد إسماعيل شلبي: ٩٠-٩٥.