مجلة تراثية فصلية محكّمة

تُصدرها وزارة الثقافة - دار الشؤون الثقافية العامة

المجلد الرابع والثلاثون

العدد الرابع ٢٠٠٧م-١٤٢٨هـ

رئيس مجلس الإدارة
فاروق خضر الدليمي

رئيس التحرير
د. محمد حسين الأعرجي

الهيأة الاستشارية
أ.د. خديجة الحديثي
أ.د. جواد مطر الموسوي
أ.د. فليح كريم الركابي
أ.د. داود سلّوم
أ.د. مالك المطلبي
الأستاذ حسن عريبي

هيأة التحرير
نائب رئيس التحرير
أحمد عبد زيدان

سكرتير التحرير
محمود الظاهر

التصحيح اللغوي
نجلة محمد
أمل عبد الله

الإشراف الفني والتصميم
جنان عدنان لطيف
عمار صباح البياتي

الأسعار

العراق: ٥٠٠ دينار، الأردن: ديناران، الإمارات: ٢٠ درهماً، اليمن: ٢٠ ريالاً، مصر: ٣ جنيهات، ليبيا: ٣ دنانير، الجزائر: ٦٠ ديناراً، تونس: ديناران، المغرب: ٢٠ درهما

عنوان المراسلة

دار الشؤون الثقافية العامة
- الأعظمية -
ص.ب: ٤٠٢٢ بغداد
جمهورية العراق
هاتف: ٤٤٣٦٠٤٤
فاكس: ٤٤٨٧٦٠

المشاركة السنوية

٥٥ دولاراً في الأقطار العربية.
في دول العالم الاخرى ٨٠ دولاراً.

لوحة الغلاف/ رافع الناصري

Email: dar-iraqculture@yahoo.com

المحتوى

الافتتاحية

الرصافي والعربية ..... رئيس التحرير ٣-٤

بحوث ودراسات

ـ النظم في فكر اللغويين والنقاد والبلاغيين .....المرحوم د. محمود الجادر ٥ ـ ٢٦

ـ عزو أبي تمام الشعر الى قائليه

في كتاب الحماسة .....المرحوم /د. زكي ذاكر العاني ٢٧ ـ ٣٦

ـ مكونات القصيدة الجاهلية ودلالتها

الموضوعية والفنية.....د. بهجت عبد الغفور ٣٧ ـ ٥٠

ـ فتح الأندلس من خلال كتاب

ألف ليلة وليلة .....المرحوم /د. خليل ابراهيم صالح السامرائي ٥١ـ٦٣

ـ الصورة الفنية في شعر يوسف الثالث .....د. هدى شوكت بهنام ومي محسن ٦٤ ـ ٨٩

ـ الإمام الحسين (ع) وحقيقة الايمان عند الجواهري .....د. فليح كريم خضير الركابي ٩٠ ـ ٩٥

ـ الاختلاف في القراءات القرانية ..... اياد صالح سهيل ٩٦ ـ ١٠٠

نصوص محققة

ـ ديوان أبي الفتح البستي

النسخة الكاملة / القسم الاخير.....شاكر العاشور ١٠١ـ١٢٠

ـ متشابه القران لأبي الحسن علي بن حمزة الكمائي/

ـ القسم الثاني.....دراسة وتحقيق د. محمد حسين آل ياسين ١٢١ـ١٤٥

شخصية العدد

ـ العلامة المحقق الشيخ محمدحسن آل ياسين .....د.جواد مطر الموسوي ١٤٦ـ١٥٥

عرض ونقد

ـ ويبقى الاستعراب الألماني معلماً .....د.محمد حسين الأعرجي ١٥٦ـ ١٥٧

اخبار التراث العربي

ـ اخبار التراث العربي .....اعداد / حسن عربي الخالدي ١٥٨ـ١٦٠

مكونات القصيدة الجاهلية ودلالتها الموضوعية والفنية

أ.د. بهجت عبد الغفور

المقدمة:

ظهرت في عصر النهضة وما بعدها في أوربا خاصة وفي العالم أجمع، مذاهب أدبية كانت صدى لتلك الأفكار التي نادت بالتحرر من سيطرة الكنيسة ونفض غبار التخلف في صعد الحياة المختلفة.

وقد شملت تلك الدعوات الفكر والفن والأدب، فكانت المدارس الأدبية التي قدمت نظريات فسّرت ـ على أساس ماهية الفن والأدب ووظيفته من أجل خدمة فلسفتها ورؤيتها للكون والحياة والإنسان.

ومن هنا تعددت الأفكار والفلسفات، وتنوعت بتنوع الفنون ووظائفها، ((إن كانت للفن وظيفة، غير وظيفته الجمالية)).

ومن أهم تلك المدارس، المدرسة الواقعية، والواقعية الاشتراكية والرمزية والرومانسية والكلاسيكية والوجودية وغيرها من المذاهب التي اتخذت الفن والأدب بشكل خاص جسراً للتعبير عن رؤيتها للعالم.

وقد سلك بعض تلك المذاهب سبيل العودة الى التراث وإحيائه وجعله منارة يهتدي بها السراة في مجالات الفكر والفن والأدب، في حين دعا بعضها الآخر الى الانسلاخ من التراث والتحرر من قيوده الفكرية والأدبية والأخلاقية.[1]

ولا شك أن العرب في العصر الحديث قد تأثروا بهذا المذهب أوذاك في كثير من المجالات سواء الفكرية منها أم الأدبية.

والواقع أن الأدب العربي الحديث إنما قام على بعث الأدب العربي القديم مع الأخذ من المذاهب الغربية، ومن بعض توجيهاتها التي نرى فيها خيراً من غير أن نفقد خصائصنا الروحية المميزة، ومن غير أن يفقد أدبنا طابعه الخاص، ودون أن ينفصل عن لغتنا التي ستظل مادته الأولى التي منها صوره وأشكاله.

ولا بأس أن نأخذ بقسط من المناهج الغربية الأدبية الحديثة وأن نفيد منها، ويجب أن نعترف أن تلك المناهج الغربية قد امتلكت أدوات المنهج وقطعت أشواطاً بعيدة، وغاصت في أعماق النص واستخرجت منه الكثير من القضايا الفنية والموضوعية الجديرة بالتأمل.

اننا لا نرفض كل ما هو غربي لمجرد أنه جاء من الغرب، ولا سيما في مجال البحث العلمي والثقافي والمعرفة بشكل عام التي هي ملك الجميع والحكمة ضالة المؤمن، أخذها أنّى وجدها.

اننا نؤمن أن الأدب ليس مطابقة للواقع قدر ما هو مقاربة أو مماثلة له عبر جسور فنية ووسائط قد تكون مدرسية واقعية أو غير واقعية بعضها يقوم على ملاحظة مظاهر الحياة وتسجيلها كما هي بحيث يكون قلم الأديب كعدسة المصور، فهو يحصر جهده في اختيار المشهد الذي يروقه ويقوم بتصويره.

وقد لا يكتفي آخرون بتصوير الواقع كما هو ولا حتى محاكاته ما لم يضف الأديب اليه شيئا من غلالة نفسه واحاسيسه وخياله الواسع.

وفريق آخر قال بالرمزية التي انبعثت من نظرية المُثُل عند افلاطون وهي نظرية تقوم على ركيزتين اساسيتين:

أولاهما: إنكار الحقائق المحسوسة التي لا تزيد على كونها صوراً ترمز الى حقائق مثالية بعيدة عن عالمنا المحسوس وثانيتهما: أن عقل الانسان يمتلك عقلاً باطنياً غير واع أرحب من ذلك العقل، كما أنكر هذا الفريق على اللغة قدرتها على أن تنقل حقائق الاشياء وقالوا: إنها لا تعدو أن تكون رموزاً تثير الصور الذهنية التي تلقيناها من الخارج، وهنا تصبح اللغة وسيلة للإيحاء، ونقل الأثر النفسي من نفس الى نفس.[1]

وقد آمن أغلب الأدباء المعاصرين بهذه النظرية، ونادوا بأن العالم الخارجي الواقعي ليس جديراً بأن يكون مجالاً للشعر على الإطلاق أو حكماً عليه.

اننا في بحثنا هذا نرفض هذا الاتجاه أو ذاك، ونحاول أن نقدم رؤية قد تكون ازدواجية وقد تكون متاثرة بهذا المذهب أو ذاك إلا أنها تبقى رؤية عربية خاصة نابعة من تصورنا لبنائية القصيدة الجاهلية في أدائها أو مضمونها، ونبقى نعتقد أن القصيدة الجاهلية ذات خصوصية تميزها من سائر اجناس الشعر العالمي، الغنائي والملحمي والمسرحي والقصصي والتعليمي وغيرها، فهي ((القصيدة الجاهلية)) نسيج خاص يأخذ بنظر الاعتبار واقع اللغة العربية، وطرائقها وأساليبها المعروفة في معالجاتها للواقع، والتعبير عما كان يواجه الشاعر من توترات وانفعالات وأحداث.

وقبل هذا وبعد هذا، ينبغي الاشارة الى حقيقة، هي أن النقاد القدامى والمحدثين لم يتفقوا على قضية كاتفاقهم على جودة الشعر الجاهلي وحسن نظمه وقوة سبكه، وجمال صوره ولطافة معانيه وصدقها وقوة مبناه وعمق مدلولاته، فهو بحق نسيج وحده، ظل قبلة الشعراء العرب في عصورهم المتقدمة والمتأخرة، به يأخذون وإليه يصيرون، ومثلهم الذي يحتذون، ونموذجهم الأمثل الذي به يقتدون، ومنه ينهلون.

غير أن النقاد المعاصرين قد اختلفوا في النظر الى بنية القصيدة كما اختلفوا حول صياغتها الأدائية ودلالاتها الفنية والموضوعية وهم على هذا ثلاثة أصناف: صنف قال: بواقعية الشعر الجاهلي وتشبثه بالحقيقة، واتصافه بالبساطة والوضوح، وصنف ثان قال: بعمق القصيدة الجاهلية وقدرتها الايحائية وخصوبة معطياتها الفكرية والفنية والنفسية بل ذهب هذا الصنف الى أبعد من ذلك، فقال برمزية دلالتها الموضوعية والفنية، وعلوها على التعبير المباشر، واعتمادها على التعبير الرمزي الذي يخترق الجدار السطحي ليصل الى أعماق النفس، فيثري المعاني المتعددة، ويخصب طاقاتها الفنية والجمالية. وفريق ثالث، وقف موقفاً وسطاً، ودعا الى الاعتدال وقال بجودة القصيدة الجاهلية ونضجها واكتمالها، وعدم بساطتها في معانيها وفي دلالتها الفنية، مع رفضه القول بواقعية الشعر الجاهلي وعدم تصويره للطبيعة تصويراً جامداً.

أقول: إن خلود القصيدة الجاهلية وامتداد تأثيرها الى شعر أربعة عشر قرناً بهذا الوجه أو ذاك يدعونا الى رفض المذهب الذي يقول ببساطة الشعر الجاهلي وواقعيته الحرفية، فالشعر الخالد ليس نقلاً للواقع ولا مشاكلة له، وإلا ما استحق أن يخلد، إنه الفن الذي يعكس رؤية متميزة للواقع الذي يكتنفه، وهو بلا شك يحرص على أن يخلق صورته خلقا جديدا يعكس هذا الموقف أو ذاك.

مكونات القصيدة الجاهلية ودلالتها الموضوعية والفنية:

سنحاول من خلال استعراضنا للموضوعات التي تؤلف جسد القصيدة، للكشف عن معانيها ودلالاتها وإيحاءاتها التي تقودنا الى الاعتقاد التام بدلالتها الموضوعية أو الفنية.

الوحدة الطللية:

أما الأطلال، فهي حجارة صماء ونؤي وأثافي سفع، وأوتاد لا تعني شيئا بذاتها ولكنها تعني كل شيء عند الشاعر الجاهلي، تعني وجوده، وتعني ذاته، ماضيه وملاعب صباه وتعني وطنه.[2]

إن اللحظة الطللية هي النقطة التي تلتقي فيها ثلاث من علائق الإنسان، علاقة الانسان بالمجتمع في لحظته السكونية وعلاقة الانسان بالمجتمع في لحظته التاريخية(بالماضي) وعلاقة الانسان بالطبيعة التي تشترط وجوده كله.[1]

إن وقوف الشاعر الجاهلي على الأطلال لم يكن تعلقاً محضاً تعلق بتلك النؤى والأوتاد والأثافي، والدمن والآثار قدر ما هو تعبير عن توترات كانت تقوم في نفسه بين الماضي والحاضر، بين التآلف الجمعي، والتفرق، بين الاستقرار أو الرحيل، بين المكان واللا مكان، بين الوجود الانساني واللا وجود.[2]

وعلى هذا فالأطلال ليست وحدة اعتباطية، وهي ليست تقليدا فنيا محضاً فرضته التقاليد التراثية، فهي وإن كانت ــ قبل امرئ القيس ــ استجابة موضوعية لمعاناة بينية خاضها الشعراء، وأفردوا لها قصائد ذات موضوع واحد لم يصل الينا اكثرها فإنها اصبحت ــ فيما بعد ــ صيغة مفرغة من مدلولها الموضوعي على الرغم من قدرتها على استقبال الزخم النفسي الذي تتطلبه التجربة الآنية التي ضمنها المحور الموضوعي من القصيدة نفسها.[3]

إنها أكثر من رمز شعري، إنها الرموز المتجددة في ذهن الشاعر، التي تعبر عن ارتباطات شتى، ومكونات عديدة، وتصورات مختلفة ذهنية وعقلية ونفسية واجتماعية ترتد جميعها الى عالم الذكريات، وهي باختصار رمز أضمر كل ما تنطوي عليه الأغراض وتتجه إليه المقاصد.[4]

أما نقادنا القدامى فلم ينظروا الى الأطلال هذه النظرة، ولم يقدموا لنا تعليلا كافيا ومقنعاً عن مدلول الأطلال في مقدمة القصيدة الجاهلية سوى ذلك التفسير الموضوعي المفرغ من محتواه ودلالته النفسية والفنية.

ونحن هنا لا نريد استعراض آراء النقاد القدامى والمحدثين، فهم مجمعون على أن الأطلال صيغة من صيغ التعبير التي اعتمدها الشعراء الجاهليون ليعبروا من خلالها عما تكنه نفوسهم وتجيش به عواطفهم ومشاعرهم بإزاء الأحداث التي كانت تواجههم، وهي لم تكن بأي حال من الأحوال مقصورة لذاتها، ولا سيما في المرحلة المتأخرة أو في الأقل عند الشعراء الفحول الذين اكتملت عندهم القصيدة ونضجت.

إن الذي يبعث الشاعر الجاهلي على القول هو المحور المركزي للقصيدة الذي اصطلحنا على تسميته بالغرض الرئيس أو التجربة الموضوعية، علماً أن الشاعر الجاهلي قد يقع تحت سطوة التقليد الشعري الذي تقتضيه أن يفتتح قصيدته بموضوعات لا تنتمي في ظاهرها الى غرض القصيدة كالطلل والظعن ...فهو في هذا النمط من القصيدة المتعددة الموضوعات ينطلق الى الموضوعات التقليدية من مناخ التجربة الرئيسة (الغرض) لأنه لا يستطيع أن ينتزع نفسه من أجوائها وهو يتحدث عن الطلل أو الحبيبة الراحلة أو الناقة ...ولكن ذلك لا يعني أن الأمر اقتصر على هذا وانما نشأت حالة فنية جديدة، وهي أن الفحول من الشعراء عمدوا الى هذه المقاطع التقليدية فشكلوا تفاصيلها تشكيلا يهيئ منافذ ينسحب المتلقي من خلالها إلى الموضوع الشعري الذي سيواجهه في القصيدة، وهنا تكمن دلالتها (الأطلال) الرمزية حيث تكون العلاقة بين الطلل وموضوع القصيدة علاقة الدال بالمدلول.

يقول الدكتور محمود الجادر (لقد آن لنا أن نتحرر من سلطة النظرية الموضوعية ونمط فهمها للرسوم التقليدية فليس من المعقول أن يكون كل شاعر صاحب طلل لا يمل من الوقوف عليه وبكائه في كل قصيدة من قصائده أو أكثرها).[5]

إن استقراءنا لعشرات القصائد المكتملة التي يفتتحها أصحابها بالطلل يقرر حقيقة كونه منفذاً رمزياً مهيناً لتوفير المناخ النفسي الملائم للتجربة الشعرية من خلال انفتاح تفاصيله على المحور الموضوعي (الغرض الرئيس)، وذلك من خلال رموزه من وشم وأثافي ورماد ونؤي ومطر ونبات.

وانطلاقا من هذا الفهم للوحدة الطللية نستطيع القول: إن الأطلال وغيرها من الكيانات الموضوعية التي يبثها الشاعر في افتتاحياته أشبه بالأرضية الخام التي لا تشكل باعث تأثير بذاتها، قدر

ما تستمد قوتها التأثيرية من مدلولاتها الرمزية، التي تهيئ للغرض الرئيس وترتبط معه.

ومن أكثر النماذج وضوحاً وتأكيداً لما ذهبنا إليه طللية امرئ القيس في معلقته المشهورة، حيث لم يكن بكاؤه على طلل حبيبة راحلة، وإنما كان بكاء على طلل مملكة كندة المنهارة وذكرى الحبيب إنما هي ذكرى ملك أبيه وعزته وسيادته، وهو الحبيب المستقر في وجدانه، إنه لم يبك منزلاً واحداً وإنما بكى منازل كثيرة. إنه يبكي على مملكة ويدعو قبيلتي كندة وحمير لتبكيا معه كي يكون الدمع حافز الثأر وذلك ما تحقق على الصعيد التاريخي.[٩]

إن هذا التفسير ــ كما نرى ــ لم يكن بعيداً عن الصواب ولم يكن ضرباً من الخيال، فامرؤ القيس أنشأ معلقته بعد مقتل أبيه وتفرق كندة وذهاب سلطانها، فهو يتذكر أباً وأهلا مزقتهم سيوف الأعداء، كما يتذكر منازل كانت وملكاً ونعيما، فلم يجد أفضل من الطلل منفذاً رمزياً يطل من خلاله على ماضيه وأمسه، وجسراً يعبر عليه ليصل الى موضوعه الرئيس الذي يدور حول قضية مأساته وهمومه ومحاولته الأخذ بالثأر وإعادة مجد كندة.

أما طلل زهير بن أبي سلمى، فيبدو أكثر التصاقاً بالتجربة الموضوعية، فالحرب التي دامت اربعين عاماً هي التي أحدثت هذا التغيير الذي طرأ على الديار، فالدمن لم تتكلم والأثافي سود، ووجه الأرض مغبر يخيم عليه سكون كان ذلك نتيجة للحرب وما تلحقه من دمار يأتي على الحرث والنسل.

يقف زهير على تلك الديار، وهو الخبير بها فلم يكد يتبين معالم وجهها إلا بعد لأي، ولما عرفها حياها تحية السلام وما بعد السلام غير انبعاث الحياة من جديد.

بها العين والآرام يمشين خلفة

وأطلاؤها ينهضن من كل مجثم[١٠]

صورة رائعة لانبعاث الحياة وتجددها، صورة حركة الحياة وديمومتها يقدمها زهير ــ من خلال الوحدة الطللية ــ علاقة تضاد بين سكون الحياة وخرابها، وبين انبعاث الحياة وتجددها، وهو بهذا يرمز الى الحرب والسلام،والى حياة القبائل في ظل الحرب وحالتها في أفياء السلام، يقيم هذه الموازنة لينفذ من خلالها الى معالجة المحور الموضوعي الرئيس الذي قامت عليه القصيدة كلها.

لقد ذهب زهير مذهباً مختلفا تماماً في تشكيل تفاصيل لوحته، فها هي أم أوفى ترحل، وها هي ديارها تحتضن رموز الحياة الثرة فتنبعث بها العين والآرام مطمئنة، وأطلاؤها ينهضن من المجاثم ليرمز الى تجدد الحياة وانبعاثها في أفياء السلام التي حققها جهد السيدين العظيمين.[١١]

ونرحل بجهدنا الى لبيد بن ربيعة، وإلى معلقته التي اعجب بها النقاد القدامى والمحدثون، أعجبوا بها من حيث بناؤها وترابط أجزائها، ووحدتها الفنية أو المعنوية كما يسميها الدكتور طه حسين، فإنك تحس منذ مطلعها الطللي أن الشاعر يريدأن يعبر عن هذا الصراع الحاد بين الذات والمجموع، بين الفردية والانتماء القبلي، بين الماضي والحاضر، فآثار الخطوب وأحداث الجو تأتي على البلاد فتغيرها.

عفت الديار محلها فمقامها

بمنى تأبّد غولها فرجامها[١٢]

فمدافع الريان عُرِّيَ رسمها

خلقاً كما ضَمِنَ الوحيّ سلامها

دمن تجرم بعد عهد أنيسها

حجج خلون حلالها وحرامها

ولكن هذه الأحداث وتلك الخطوب قد تغير الوجه الخارجي للأرض، بيد أنها لا تقتلع الجذور، ولن تأتي على الأصول، فسرعان ما تعود الحياة فتحتضن العين أطلاءها وتجلو السيول وجه الطلول فتصبح وكأنها زبر تجدد متونها أقلامها.

والعين ساكنة على أطلائها

عوذاً تأجّل بالفضاء بهامها[١٣]

وجلا السيول عن الطلول كأنها

زبر تجد متونها أقلامها

ويبقى السؤال قائما عن مدى علاقة الوحدة الطللية بالموضوع الرئيس الذي تدور حوله القصيدة كلها، والجواب سهل، فأبو عقيل يريد أن يحدثنا عن انتمائه القبلي من غير أن ينسى ذاته، فهو الشجاع وهو الذائد عن حمى العشيرة، وعشيرته هي القوية المتماسكة التي لا تخضع ولا تلين أمام ضربات الأعداء وأمام الأحداث والخطوب، فها هي تظل شامخة تتحدى الأحداث وتتحدى الأعداء، وكذلك حال طلله تتحداه عوامل الفناء البيئية، ويكر عليه الزمان، ولكن العوامل كلها لا تستطيع أن تطمس معالمه أو تمحوه فيظل شامخاً يحمل في طياته رموز الخلود فطلل لبيد اذاً هو رمز لعشيرته رمز لماضيها وحاضرها، رمز تألقها ووحدتها ومواقفها أمام الأعداء حيث يقول في البيت الأخير:

وهم العشيرة إن تبطى حاسد

أو أن يلوم مع العدى لوّامها[11]

وثمة نموذج آخر لعبيد بن الأبرص، حيث يبدو انشداد اللوحة الطللية الى الغرض الرئيس أكثر وضوحاً فعبيد يحدثنا عن انتمائه القبلي، وتعلقه بقومه من بني أسد بعد أن تشتتوا لما واجهوا نقمة كندة وحمير، فيعمد الى الطلل ليضمر فيه كل ما تنطوي عليه تجربته الموضوعية، فالديار بعد أن كانت عامرة بقومه وهم فيها جمع أصبحت بسابس قفراء خالية إلا من الوحوش، فالمنزل عاف والأطلال رسوم توشك على الاندثار والفناء يقول:[12]

أمن منزل عاف ومن رسم أطلال

بكيت وهل يبكي من الشوق أمثالي

ديارهم إذ هم جميع فاصبحت

بسابس إلا الوحش في البلد الخالي

فمنزل عبيد ــ إذن ــ عاف ولم يبق من الأطلال إلا رسومها كما لم يبق من قومه إلا آثارهم.

أليس من حقنا بعد ذلك أن نمنح الطلل فرصة تهيئة الأجواء الرئيسة لموضوع أي قصيدة قبل أن يتجاوز لوحة افتتاحها الطللي ؟ إنه بلا شك ــ عندنا ــ أن وظيفة الطلل هذه وظيفة أدائية رمزية أفرغت اللوحة الطللية من مدلولها الموضوعي وذلك ما يطرد في عشرات القصائد المكتملة التي افتتحت بالطلل.

المرأة:

اختلفت وجهات النظر إلى المرأة في القصيدة الجاهلية، فمنهم من نظر إليها نظرة موضوعية، فتحدث عنها كونها أماً أو أختاً أو زوجاً وعدّ الأسماء التي تأتي في افتتاحيات القصائد أو أثنائها أسماء لنساء حقيقيات أزواج أو معشوقات، وقالوا: إنها أسماء بأعيانها، ومنهم من قال إنها أسماء وهمية، وهي رموز وليست حقيقة عمد إليها الشعراء ليعبّروا من خلالها عمّا في نفوسهم من أحداث وقضايا.

يقول الدكتور محمود الجادر ((ولكننا قد نستطيع أن نميز منهجين رئيسين في النظر، يتمثل أولهما في محاولة رصد الظاهرة ومنحها مدلولاتها الواقعية والموضوعية الخالصة، ويتمثل الثاني في الجنوح الى تشخيص مدلولات رمزية أو ميثولوجية في تعامل الشاعر الجاهلي مع صورة المرأة في مراحل تنامي الحدث الفني المختلفة)).[13]

ونحن هنا لا نريد أن ننفي هذا ولا ذاك ولا نريد أن ننكر بعد ذلك ما توحي به وظيفة صورة المرأة في مقدمة القصيدة الجاهلية من أثر الإرث الحضاري أو الاجتماعي، أو أثر الواقع الذي كانت المرأة تحتل فيه مكانتها المعروفة، لا نريد أن ننكر ذلك كله، ولكننا نحاول أن نقرر أن حضورها الدائم في المستلزمات التقليدية للنموذج الشعري قد لا يتجاوز المنفذ الرمزي الذي حدده النمط المتداول، ولا يهمنا بعد ذلك أن تكون المرأة حقيقة أم رمزاً، على أن هذا الفهم لا يمنع القول إن الحالات قد انبثقت من معاناة حقيقية.

فمن بعيد قال ابن قتيبة إن مقصد القصيد إنما أتى بالنسيب في مقدمة القصيدة، لأن النسيب قريب من النفوس لائط بالقلوب يأتي به ليميل نحوه القلوب ويصرف إليه الوجوه وليستدعي به إصغاء الأسماع.[14]

وتابعه ابن رشيق وزاد عليه أن قال إن أكثر تلك الأسماء ليست حقيقية ((وللشعراء أسماء تخف على ألسنتهم وتحلو في أفواههم فهم كثيراً ما يأتون بها زوراً، ليلى، وهند وسلمى ...وربما أتى الشعراء بالأسماء الكثيرة في القصيدة إقامة للوزن وتحلية للنسيب)).[15]

وهم يروون أن عبد الملك بن مروان استدعى أحد الشعراء لتغزله بليلى في إحدى قصائده، فيؤتى بالشاعر، ويكاد يقيم عليه الحد، ولكن الشاعر يقسم للخليفة بأن ((ليلى)) هذه التي يتغزل بها إنما هي قوسه، فيطلق سراحه ويعفو عنه[١٦].

ويرى الحاتمي أن من حكم النسيب أن يكون ممزوجاً بما بعده من مدح أو ذم متصلاً به[١٧].

ويذهب الدكتور البهبيتي إلى أن الافتتاحية الغزلية صورة رمزية ويقول ((وهذا الوجه من وجوه التعبير الرمزي في الشعر الجاهلي لم يقف عند القصة ولكنما تعدّاها إلى ذلك الغزل الذي يقدم به الشاعر لقصيدته. فهو كذلك لا يقصد به الشاعر الى موضوعه، وانما يقصد به الى غير ذلك مما يهم الشاعر أمره ويأخذ عليه نفسه، ومن هنا يأخذ ذلك الاستفتاح الغزلي للقصيدة الجو الذي يعيش فيه الشاعر والذي يملي عليه شعره. فالمرأة في ذلك رمز وأسماء النساء تقليدية تجري في الشعر عند الشعراء دون وقوع على صاحباتها[١٨].

ونحن بعد ذلك نقول إن النسيب الذي في افتتاحية القصيدة لا يعدو أن يكون منفذاً يهيئ الشاعر به الأرضية النفسية التي تتفتح على آفاق القول، ليصل الى معالجة الموضوع الرئيس من مدح أو ذم او رثاء اوفخر...

وعلى هذا يكون النسيب ممزوجاً بما بعده، متصلاً غير منفصل عنه، يمهد الى الغرض ويقود إليه.

وربما غالى الدكتور البهبيتي إذ عد قصص الحب والغرام التي نجدها في أخبار العصر الجاهلي من باب الرمز مثل قصة البراق وقصة المرقش الأكبر وقصص غرام امرئ القيس ولهوه وقصة غرام عنترة وهذه على ما يرى، كلها لا يقصد بها إلى التصوير الغرامي، وأحداث وقعت لهؤلاء، وإنما هي لون من ألوان التصوير الرمزي لوقائع تاريخية تتصل بحياة كل منهم، وتبين مواقعهم من تاريخ أمتهم، وتتعلق بمطامع لهم كانوا يجرون وراء تحقيقها فخابوا فيها وأصابوا[١٩].

ونحن لا نوافق الدكتور البهبيتي مع أننا نعترف بأن تلك القصص الغرامية هي من صنع الخيال، وقد لا ترتبط بالواقع ولكن ليس بالضرورة أن تكون تعبيراً رمزياً لوقائع تاريخية تتصل بحياتهم، أو تتعلق بمطامع لهم كانوا يجرون وراء تحقيقها، وإن كانت كذلك فلا يمكن تعميم الظاهرة وسحبها على جميع قصص الحب والغرام فهي ــ في الغالب ــ تعبير عن عواطف انسانية سواء أكانت حقيقية أم خيالية.

في حين يرى الدكتور ابراهيم عبد الرحمن أن كثيرا من القصائد الجاهلية التي يرد فيها ذكر المرأة يحاول الشعراء أن يخلقوا منها امرأة (مثالاً) ويضيفون اليها تلك القداسة، وكأن الشاعر حين يتحدث لا يتحدث عن امرأة مثل غيرها من النساء ولكنه يتحدث عن معبودة فيرمزون للشمس بالمرأة تلك الإلهة التي كان يتعبد لها أكثر الجاهليين كما كانوا يرمزون للشمس بالغزالة والمهاة حيث يرد في الديانة السومرية في العراق على نحو ما تقص (ملحمة جلجامش) وصف عشتروت إلهة الخصب والحب والجمال[٢٠]. ويدعم الدكتور ابراهيم رأيه هذا بنماذج نذكر منها قول قيس بن الخطيم[٢١]:

لعمرة إذ قلبه معجب
ــ فأنى بعمرة أنّى بها
ليال لنا ودّها منصب
إذا الشول لطّت بأذنابها
كأن القرنفل والزنجبيل
وزاكي العبير بجلبابها
نمتها اليهود إلى قبة
دوين السماء بمحرابها

فالشاعر في هذه القصيدة لا يكتفي بالربط بين مقامها وخصب الديار، أو بين رحيلها وما أصابها من المحل والجفاف، بل يمنحها هذه القداسة أو تلك القوة الإلهية التي يضفيها عليها بقوله:

نمتها اليهود الى قبة
دوين السماء بمحرابها

وعلى هذا النحو نجد امرأ القيس يخلق من حبيبته المرأة المثال ويضفي عليها تلك القداسة فيقول[٢٢].

تضيء الظلام في العشاء كأنها
منارة ممسٍ راهب متبتّل

إلى مثلهـا يرنو الحليـم صبابـة

إذا ما اسبكرّت بين درع ومجول

وثمة نماذج أخرى كثيرة كفيلة بأن تقـرر رمزية المرأة في أغلب موضوعات القصيدة الجاهلية فمن الرمزية الموضوعية قول عمرو بن قميئة في شعره مع امرئ القيس في رحلته الى قـيصر الروم حـيث يقول[٢٣].

قد سألتني بنت عمرو عـن الـ

أرضين إذ تنكـــــــــر أعلامها

لما رأت ساتيـد ما استعبـرت

لله در الـيوم مـن لامهـا

تذكرت أرضـاً بهـا أهلهـا

أخوالهـا فيهـا واعمامهـا

قال: سبب بكائها، أنها لما فارقت بلاد قومها ووقـعت في بـلاد الروم ندمت على ذلك، وإنما أراد عمرو بن قـميئة بهذه الأبـيات نفسه لا ابنته، فكنى عن نفسه[٢٤]. ويؤكد ذلك قول امرئ القيس:

بكى صاحبي لما رأى الدرب دونه

وأيقـن أنا لاحقـان بقيصرا

فقلت لـه لا تبك عينـك إنمـا

نحـاول ملكـاً أو نمـوت فنعـذرا

ومن النماذج الرمزية قصيدة المثقب العبدي التي تتصل فيها لوحـة النسيب بالغرض الرئيس اتصالا وثيقا وهذا يرسخ اعتقـادنا أنه إنما أتى بالنسيب في مقدمة قصيدته ليمهد لغرضه الرئيس، ويقـود إليه لذا نراه يعمد الى تطويع تفاصيل لوحة المرأة لاسـتيعاب آثار المعاناة الموضوعية من خلال أسلوبـه التصويري الذي يعلو على التعبـير المباشر ليدخل في باب الرمزية.

فالقصيدة يخاطب فيها الشاعر (عمرو بن هند) وقد أعرض عنه فيخيره فيها بين العودة عن مسلكه، والمحافظة على الصلة والود، أو الإيذان بالقطيعة فيبدأ قصيدته بقوله[٢٥]:

أفاطم قبـل بينـك متعنـي

ومنعك ما سـألت كأن تبـيني

فـلا تعدي مـواعد كاذبات

تمـر بهـا ريـاح الصيـف دوني

فـإني لـو تخالفنـي شمـالي

خلافكمـا وصلـت بهـا يميـني

إذاً لقطعتها ولقلـت بيـني

كذلـك أجتـوي مـن يجتويـني

تقرأ هذه المقدمة فتحس لأول وهلة بأن الشـاعر يعبّر عن معاناة حبه ويشكو غراماً وصبابة، وربما هجراً ولكنك حين تنتهي الى المحور الموضوعي المتمثل بقوله:

إلى عمـرو ومن عمرو أتنـي

أخي النجـدات والحلـم الرصـين

فإمـا أن تكون أخـي بـحق

فأعـرف منـك غثـي مـن سميـني

وإلا فاطرحـني واتخذنـي

عدواً أتقـيـك وتتّقـيـني

حين تقرأ هذه الأبيات لا تشك في أن "فاطمة" هي رمز لعمرو بن هند وذلك من خلال المفردات التي أودعها الشاعر لوحة النسـيب التي أضمر فيها كل ما ينطوي عليه غرض القـصيدة الرئيس الذي يتمحور حول الوفاء[٢٦].

وعلى هذا النحو من الرمزية الموضوعية قصيدة المرقش الأصغر التي قـالها في الوفاء، وللوفاء أيضاً ، فهم يرون أن صديقـاً له اسمه(عمرو بن جناب) قد سوّلت له نفسه الاتصال بحبيبة صديقـه فاطم ولكنه ندم على فعلته وبلغ من وفائه أن قطع إصبعه خشية لوم المرقش له.

من أجل هذا نرى الشاعر يفتتح قصيدته بـالدعاء لفاطم ذلك الدعاء الذي ينم عن الوفاء، وتجديد العهد، ويكشـف عن عمق الصلة بينهما فيقول[٢٧]:

ألا يا اسلمي لا صرم لي اليوم فاطمـا

ولا أبـداً ما دام وصلك دائما

رمتك ابنة البكري عن فرع ضـالة

وهنّ بـنا خوص يخلن نمائما

ومن خلال هذه المقـدمة التي أودع فيها كل تفاصيل التجربـة

الموضوعية ينفذ الى غرضه الرئيس حيث يقول:

وآلـي جناب حلفـة فأطعتـه

فنفسـك ولّ اللومَ إن كنت لائما

كـأن عليـه تاج آل مـحرّق

بـأن ضرّ مولاه وأصبـح سـالما

فمن يلق خيراً يحمدالناس أمـره

ومن يَغوِ لا يعدم علـى الغـي لائمـا

ألـم تر أن المرء يجـذم كفـه

ويجشـم من لوم الصديق المجشـما

أمن حلم أصبحت تنكث واجما

وقـد تعتري الأحـلام من كان نائما

ولا شك في أن الصلة بين النسيب الذي في الافتتاحـية والموضوع الرئيس متينة وأن الشاعر استطاع أن يربط بينهما ربطاً محكماً كان ذلك من خلال الأداء الرمزي والدلالة المعنوية ونمو المعاني بعضها من بعض[٢٨].

ومن ذلك أيضاً "أسماء" التي في افتتاحية معلقة الحارث بن حلزة اليشكري التي يقول فيها[٢٩]:

آذنتنـا ببينهـا أسمـاءُ

ربّ ثـاو يمـل منـه الثـواءُ

ومنها:

وبـعينيك أوقـدت هند النار أصيلاً تلوى بها العلياءُ

يقول الدكتور البهبيتي: "فظاهر الشعر أن الحارث ينسب باسماء وبهند وحقيقة الأمر ليست كذلك وإنما"أسماء" هذه شخصية خيالية تذكر أيضاً في قصة حـب المرقـش الأصغر الذي خرج على ملوك المناذرة، وثار على قومه من بكر ممن أخذ صف أولئك الملوك، وهند لقب جرى على بنات ملوك المناذرة، وهذه النار التي يتحدث عنها الشاعر هي نار أوقدت في وقعة خزازي[٣٠].

والراجح ايضاً أن هريرة في لوحة نسـيب الأعشـى هي رمز وليست حقيقة وقد قيل: ان الأعشى سـئل عن هريرة فقـال: لا أعرفها ولكنه اسم ألقي على لساني من حيث لا أدري[٣١].

وعلى هذا فكل الأوصاف التي وصف بها هريرة والتي أودعها لوحة الافتتاح لا تدخل في باب النسـيب الخالص، وإنما هو لون من الوان التعبير الرمزي الذي أقل ما يقال فيه إنه تعبـير عن التجربـة الموضوعية التي تتأرجح بين الذات والمجموع.

ومن الأمثلة الأخرى على رمزية المرأة في لوحة الافتتاح قصيدة أوس بن حجر التي يفتتحها بذكرى أم عمرو فيقول:

صحا قلبه عن سكـره فتأمـلا

وكان بـذكرى أم عمرو موكلا

ونحن لو وقفنا على محور القصيدة الموضوعي لاستطعنا أن نكتشف الدلالة الرمزية لأم عمرو ومدى نجاح الشـاعر في توظيفها لخدمة غرضه الرئيس الذي يدور حول الصراع بين الذات وأبناء عمومته الذين ظلموه فهو أمام اختيارين لا ثالث لهما، إما قبول ظلم أبـناء العم، وإما الاعتماد على الذات في التحول عن مواقف الذل ويبدو أنه اختار التهديد بالطريقة الثانية[٣٢].

وهكذا كان على أم عمرو أن تغدو رمزاً لأبـناء العم الذين ظلموه وتخلوا عنه، فلم لا يصحـو قلبـه عنها ولم لا يهجرها كما هجرته، وهذا ما تكشفه الأبيات الأخيرة التي يقول فيها: [٣٣]

ألا أعتب ابن العم إن كـان ظالمـاً

وأغفر عنه الجهل إن كان أجهلا

وإن قال لي ماذا تـرى يستشيرني

يجدني ابن عم مخلط الأمر مزيلا

أقيم بدار الحزم مـادام حزمهـا

وأحـر إذا حـالت بـأن أتحوّلا

وأستبدل الأمـر القـوي بغيره

إذا عقـد مأفون الرجال تحلّلا

وعلى هذا النحـو تكون حبيبـة المتلمس رمزاً أو معادلاً موضوعياً للعراق البلد الذي أحبه فكان هواه، ولكن الأعداء من المناذرة قـد حالوا بينهما فلم يبق أمامه إلا هذا الحنين هذا الشوق حيث يقول[٣٤]:

إن الحبيبـة حبهـا لم ينفـد

واليأس يسـلي لو سـلوت أخادد

قد طـال ما أحببتـها وودقـا

لو كان يغـني عنـك طـول تـودّدِ

ومن هي ؟ إنها العراق:

إن العراق وأهلـه كانوا الهـوى

فإذا نأى بي حبـهم فليبـعد

أما صورة اللائمة في شعر الفرسان والأجواد فلا شـك في أنها منفذ رمزي وليست حقيقة بأي حال من الأحوال، وهي لا تعدو أن تكون صيغة من صيغ التعبير غير المباشر عن قيم البطولة والكرم التي آمن بها الإنسان العربي وأراد بها الانتشار والخلود، ولهذا عمد الشـعراء الفرسان والأجواد الى صورة اللائمة ليمرروا من خلالها كل الأفكار التي من شأنها أن تجعل المقابل يؤمن بتلك القيم، وبـضرورة الالتزام بها.

واللائمة ــ عادة ــ تمثل الصوت النقيض وربما ينبـع من نفس الشاعر، فهو لا يجد سبيلا للبوح عما في نفسه فيعمد الى إسقـاطها على رمز العاذلة، ويحاول الرد عليها من موقع القيم العربية الموروثة. نسمع حاتما الطائي يحاور لائمته ويرد عليها، فيقول: [٣٤]

مهلاً نوار أقلي اللوم والعـذلا

ولا تقـولي لشـيء فات ما فعلا

ولا تقولي لمال كنت مهلكـه

مهلاً وإن كنت أعطي الجـن والخيـلا

يرى البخيل سبيل المال واحدة

إن الجواد يرى في ماله سبـلا

لا تعذليني على مال وصلت به

رحماً وخير سبـيل المال ما وصلا

وهذا عامر بن الطفيل يقول: [٣٥]

ولتسألن أسماء وهـي حفيـة

نصحـاءها أطردت أم لم أطرد

يا أسْمَ أخـت بني فزارة إننـي

غـاز وإن المـرء غـير مخلـدِ

وأنا ابن حرب لا أزال أشبّهـا

سُعراً وأوقـدها إذا لم توقـدِ

ويبقى التراث الشعري معيناً تقـرر نماذجه الكثيرة أن صورة المرأة "اللائمة" في لوحة المحاورة تبقى رمزاً يحقق حـضوره الفني الصرف ليفتح المنفذ المقبول للفخر الشخصي بوجه رئيس[٣٧].

الناقـة:

الناقة رمز للقوة والصبر والأناة أو كما يقول الدكتور مصطفى ناصف: إنها رمز معقد على الانسان الفاني والدهر الباقـي معاً، كما أنها في الوقت نفسه رمز على الانسان القـوي الذي يتعرض لنوازل الغيب[٣٨].

ومن الناحية الفنية هي جسر الشـاعر الذي يعبر من خلاله الى الضفة الجدية في الحياة ليشرح معاناته ويحقق أغراضه فهو حـينما يشبهها بثور الوحـش، وهو يخوض معركة مع كلاب الصيد ينتصر فيها الثور إنما يعبّر عن ذاته وعن معترك صراعه الدائر مع الحياة.[٣٩]

ولعلك تتفق معي على أن حـديث الشـاعر الجاهلي عن تلك الحيوانات بما فيها الناقة وثور الوحش وحمار الوحـش وأتنه كلاب الصيد والقطاة وما يدور بينها من صراعات يلتقطها الشـاعر من واقعه ومشـاهداته ليعبّر عن مضامين نفسـية وقـضايا موضوعية واحـداث تواجهه يحاول أن يخلق منها صوراً فنية جديرة بـالتأمل والكشف عما وراءها من دلالات فنية ونفسية وموضوعية.[٤٠]

ومن الرمزيةالموضوعية ناقة كعب بن زهير التي لا نراها إلا رمزاً للمرأة التي يطمح أن تكون سكناً لنفسه، فهو حين افتقد الاستقرار النفسي والأسري، وافتقـد الاطمئنان الى صدر يحنو عليه عمد الى ناقته فجعلها سكن نفسه، رفيق حياته فكان حقـها عليه أن يصونها كما يصون الرجل زوجته فيحميها بل إنه ليستكثر على عينيه أن تناما فتغفلا حراسة ناقته في صحراء موحشة يقول:[٤١]

أنخت قلوصي واكتلأت بعينها

وآمرت نفسـي أيّ امريٍّ أفعلُ

أأكلؤها خوف الحوادث أنها

تريب على الانسـان أم أتوكلُ

أو كما يقول: [٤٢]

وتـــدير للخرق الـــبعيد نياطـــه

بـــعد الكلال وبـــــعد نوم الســـــاري

عينـــاً كمرآة الصناع تديرهـــا

بـــــــــــــــأنامل الكفين كل مدار

بجمال محجرها وتعلم ما الـــذي

تبـــــــــــــدي لنظرة زوجها وتواري

ولا تعد ناقة المثقب العبدي أن تكون ذاته ونفسه الحزينة التي أتعبها الحل والترحال، فتأوهت آهة الرجل الحزين إذ يقول: [٤٣]

اذا ما قمت أرحلهـــا بليـــل

تـــــأوّه آهـــــة الرجـــــل الحزيـــــن

تقول وقد درأت لها وضيني

أهذا دينه أبـــــــــــــــداً وديني

أكلّ الدهر حـــلّ وارتحـــال

أما يبقـــــــــي عليّ ولا يقـــــــــيني

وهناك عشرات النماذج الجاهلية تكشف عن أن صورة الناقـــة ظلت تشـــكل معادلاً لأداء الصراع الانســـاني في مواجهة تحديات الحياة، ولهذا فهي تبقى مهيأة لقبول السمات التي يفترضها الشاعر في عدته لخوض قدره المفروض.

الناقة وثور الوحش:

قد تبدو الرمزية الموضوعية أكثر وضوحاً حينما يشبه الشـــاعر الناقة بثور وحش، أو حمار وحش، أو نعامة أو ظليم حيث يمنحـــها أبعاداً أدائية أكثر قبولا للتجارب الشعرية المتباينة. كما تفتح أمامه منافذ إضافية أخرى يستطيع من خلالها منح صورة الناقة بعداً أدائياً قابلاً للتباين التأثري، وقـــادراً على الكشـــف عن عوالم نفســـية وموضوعية مختلفة.

وعلى هذا فإن تشبيه الناقة بثور الوحش وما يتبعها من قصص تدور حولها إنما هي تعبـــيرات للمعضلات والصراع داخل مجموعة ما[٤٤].

ويرى الأستاذ محمد صادق حسن أن الشـــاعرفي الرحـــلة لا يتحدث مباشرة عن داخله وإنما يقص علينا حـــكايات من خارجه، فيخرج الى وصف ناقته وسياحتها في مشاهد الصحراء، فيشبـــهها بحيوانه من ثور وبقرة ونعامة، أو يضع ناقته بين مواقف صعبة فيدير معركة بين الثور الوحشي والكلاب والصياد ليترجم من خلالها عن موقف ناقته فيعكس صورته هو[٤٥].

ويبقى الجاحظ أقدم من تنبه علي رمزية قـــصة ثور الوحـــش وعلاقته بالغرض الرئيس فقد قرر أن قصة الثور تنتهي بمقـــتل الثور إذا كانت القصيدة رثاء وتنتهي بنجاته في سائر الأغراض[٤٦].

ولعل تشبيه الناقة بـــالثور وهويخوض صراعاً دامياً مع كلاب الصيد من أكثر المشاهد تعبيراً عن معاناة الشاعر وهو يخوض معترك الحياة حيث يسقط ما في نفسه على تلك المشـــاهد فيخلق من خلال الأوصاف التي يطرحها ستاراً فنياً ومركباً نفسياً ليعبّر عمّا يساوره، وما يشغله من توترات وتناقضات الموت والحياة، التفرق واللقـــاء، الحاضر، والماضي والذات، والمجموع أو الحديث عن المثال الـــذي يدور في خلده ويطمح الى تحقيقه[٤٧].

ولعل قصيدة النابغة الذبياني من أمثل نماذج الرمزية والموضوعية في هذا المجال، ففي ليلة ظلماء شـــديدة الريح والمطر والبرد في تلك الليلة الليلاء المخيفة تزداد مخاوف الثور حـــينما يســـمع صوت الكلاب التي تريد افتراسه، وسرعان ما تهجم عليه الكلاب، وتحدق به الأخطار، وتحيق به من كل جانب فيواجه الثور القدر المحتوم حيث يقول[٤٨].

أسرت عليه من الجوزاء سارية

تزجـــي الشمال عليه جـــامد البرد

فارتاع من صوت كلاب فبات له

طوع الشوامت من خوف ومن صردِ

فبُتّهن عليـــه واستمـــرّ بـــه

جمـــع الكعوب بريات مـــن الحـــردِ

ولكنه لا يستسلم بل يواجه الموقف بكل ثبات وصلابة، فيقرر خوض المعركة، فيخرج منها بعد أن جرحته كلاب الصيد منتصراً:

وكان ضُمرانُ منه حيث يوزعه

طعن المعارك عند المحجر النّجدِ

شكّ الفريصة بالمدرى فأنفذها

طعنَ المبيطر إذ يشفي من العضدِ

كأنه خارجاً من جنب صفحته

سَفُود شرب نسوه عند مفتأدِ

فظل يعجم أعلى الروق منقبضاً

في حالك اللون صدق غير ذي أودِ

لما رأى واشق إقعاص صاحبه

ولا سبيل إلى عقل ولا قودِ

قالت له النفس إني لا أرى طمعاً

وأن مولاك لم يسلم ولم يصدِ

لقد كانت ناقته وراء هذه المشاهد التصويرية (لأنها المشبه) فقوة ثور الوحش وانتصاره هي قوة الناقة وانتصارها. وما الناقة الا الشاعر نفسه أو الانسان (المثال) الذي يراه في شخص الممدوح.

لقد عبّر الشاعر من خلال قصة الثور وتشبيهه بالناقة في أغلب النماذج عن الصراع الفردي الصرف أما قصة حمار الوحش فهي تقوم على صراع مماثل من أجل البقاء ولكنها تتميز بمناخها الجماعي المتمثل بمسؤولية الحمار عن مجموعة من الأتن [٤٥].

الفرس:

وما قلناه عن الناقة يمكن أن نقوله عن الفرس، ولا أظن أننا نبعد عن الصواب إذا قلنا أنه رمز الشباب والقوة والشجاعة والإقدام، إنه رمز للإنسان (المثال) أو رمز للذات وحلم الانتقام والأخذ بالثأر، وأظنك توافقني على أن فرس امرئ القيس هو امرؤ القيس نفسه الذي حاول أن يسقط نفسه عليه، فهو قوي متين كأن متنه مداك عروس، أو صراية حنظل، وأن الغلام الخف لا يستطيع الثبات على ظهره، والقوي العنيف يلمم أثوابه ويحذر من السقوط. سريع وسرعته غير اعتيادية سريع في الفر وسريع في الكر، لا تدركه الوحوش، ويستطيع أن يدركها، ويلحق بالهاديات منها فيقتلها، وتلطخ جبهة فرسه الدماء، فتصبح كأنها عصارة حناء بشيب مرجل...

إنك حين تقرأ هذه الأبيات لا تتصور الحديث إلا عن امرئ القيس نفسه إنه امرؤ القيس الذي يخوض صراعاً ويسعى من أجل تحقيق النصر، لا يكون فرسه إلا حلم الانتقام من بني أسد قتلة أبيه ولم لا تكون اوصاف الفرس هي أوصاف امرئ القيس؟ كل ذلك يمكن أن تخلقه صورة فرس امرئ القيس في ذهن المتلقي بعد التعمق في فهم النص، واختراق الجدار الخارج للأبيات للكشف عمّا تخفيه من معان لا شك أن نفس امرئ القيس كانت من ورائها.

أما نماذج الشعراء الذين عرفوا بوصف الخيل من أمثال أبي دؤاد الايادي، والطفيل الغنوي، والنابغة الجعدي فلا تدخل في هذا الاطار لأنهم اتجهوا الى الوصف الموضوعي للفرس بدوافع خاصة ولأغراض خاصة، وهي تبقى أقرب الى الدراسة الموضوعية منها الى الرمزية.

وهنالك بعض النماذج التي يمزج فيها الشاعر بين صورة الناقة وصورة الفرس، ولا سيما في القصائد التي تحتاج الى أناة وصبر كما تحتاج الى حسم وقوة وتهديد ووعيد، فيتخذ الناقة رمزاً للأناة ويتخذ الفرس رمزاً للإقدام والحسم.

ويبدو هذا المزج بين الناقة والفرس واضحاً في كافية زهير بن أبي سلمى التي قالها في بني الصيداء الذين انتهبوا ابله وعبده، فكأنه يقول إن شئتم الصبر والأناة فدونكم رمزهما المتمثل بالناقة المشبهة بالنعامة (وقصة النعامة التقليدية مفعمة بمعاني الرقة والانسانية) أما إن أبيتم فإن الأمر سيؤول الى مواجهة حاسمة تتمثل في رمز الفرس الذي ينطلق انطلاق قطاة يطاردها صقر حيث يقول:[٤٦]

هل تلحقنّي وأصحابي بهم قلص

يزجي أوائلها التبغيل والرتكُ

مثل النعام إذا هيجتها اندفعت

على لواحب بيض بينها الشركُ

وقد أراني أمام الحي تحملني

جرداء لا فحج فيها ولا صككُ

مراً كفاتاً إذا ما المـــاء أسهلهـــا

حتى إذا ضربـــت بالســـوط تبـــتركُ

كأنها من قطا الأجباب حان لها

ورد وأفرد عنها أختها الشـــــــــــركُ

الى أن يقول:

حتى إذا ما هوى كف الغلام لها

طارت وفي كفه من ريشـــها بـــــتكُ

ثم استمرت الى الوادي فألجأها

منه وقـــــــــــــــد طمع الأظفار والحنكُ

وهكذا تنتهي المطاردة بنجاة القطاة ورجوع الصقر الى وكره خائبا ليمارس زهير حلم يقظة طامح الى عودة إبله وعبده إليه سالمين[٢١].

وثمة موضوعات اخرى يمكن أن تكون لها مدلولات رمزيـــة، ولعل المطر أكثرها دوراناً في القصيدة الجاهلية، حيث يمكننا أن نعده رمزاً لانبعاث الحياة وتفتحها لقيم الخير والعطاء في أغلب القـــصائد المكتملة.

الخاتمة

وبـــعد فالطلل والمرأة والناقـــة وثور الوحـــش وغيرها إنما هي كيانات تألفت لترفد مضامين القصيدة العربية قبل الاسلام بـــالغنى الفني...

ونحن نستطيع بعد هذه الجولة المستقصية لموضوعات القـــصيدة الجاهلية أن نقرر الخلاصات النهائية التي تتشكل في جملة قـــناعات قررتها النصوص المدروسة، وبلورها التأمل النقدي فأتاحـــت فرصة القول أن القصيدة الجاهلية عمل فني يسترفد مادته من واقـــع يومي متحرك، ولكنه حين يسحب التفاصيل الى عالم الإبداع الشعري يقع تحت ضغط البنية الشعرية التي تقتضي توفير رسوم تقليدية يستوعب أداؤها الفني زخم الانفعال بالتجربة.

ولقد فرضت البنية الشعرية على الشاعر أن تهيئ من مقـــاطعها التقليدية رموزاً مشحونة بدلالاتها المهيئة لطبيعة التجربة الموضوعية، فكان عليه ان يحملها زخم الانفعال، ويعيد تشكيل تفاصيلها لتبدو صيغتها النهائية قادرة على استيعاب أجواء التجربة وأدائها.

أما في الأداء الداخلي فقد كانت وسائل البيان من مجاز واستعارة وكناية جسوراً يلتقي عليها المبـــدع والمتلقـــي في إطار عرف لغوي مشترك اصبـــح فيما بـــعد جزءاً ـــ أو كالجزء ـــ من صلب اللغة العربية وذلك ما اوقع باحثين معاصرين في الوهم حـــين ظناً أن تلك الجسور هي جسور أداء لا يحتمل رمزية ولا يوحـــي بها وتلك جناية النظر الى النص التراثي نظرة معاصرة.

إن واقـــعية القـــصيدة الجاهلية أمر مفروغ منه في جانبـــها الموضوعي، ولكنها لم تكن ولن تكون سمتها الفنية إلا في حـــدود النظرة المتعجلة.

الهوامش

(١) رأفت، عبد الرحمن، نحو مذهب إسلامي في النقد والأدب/٣٨ القـــاهرة ١٩٩٨م.

(٢) مندور، محمد ـــ الأدب ومذاهبه/٤ ـــ القاهرة ـــ دون تاريخ.

(٣) عطوان، حسين ـــ مقدمة القـــصيدة الجاهلية/١٧٥ دار المعارف ـــ مصر ١٩٧٠م.

(٤) اليوسف، يوسف ـــ مقالات في الشعر الجاهلي /١٢٣ ـــ دار الحقـــائق ١٩٨٣م.

(٥) عبد الرحمن، ابراهيم ـــ الشـــعر الجاهلي (قـــضاياه الفنية والموضوعية) ٣٦٦بيروت ١٩٨٠م.

(٦) القيسي، نوري حمودي ـــ نصوص من الشعر العربي قبل الاسلام ٧ بغداد ١٩٩٠م.

(٧) حسن، محمد صادق ـــ خصوبة القـــصيدة الجاهلية ـــ بـــيروت ـــ دون تاريخ.

(٨) القيسي، نوري ـــ نصوص من الشعر العربي قبل الاسلام/٩.

(٩)حسن، محمد صادق ـــ خصوبة القصيدة الجاهلية /١٥١.

(٩أ) القصائد السبع الطوال ـــ الأنباري ـــ تحقيق عبد السلام هارون/٢٣٩ـــ المورد.

(١٠) القيسي، نوري حمودي ـــ نصوص من الشعر العربي قبل الاسلام/١٠.

(١٠أ) القصائد السبع الطوال ـــ الانباري ٥١٧ ـــ المورد.

(١١) التبريزي ـــ شرح المعلقات العشر/٣١٥.

(١٢) ابن الأبـــرص، عبـــيد ـــ ديوانه/١١٢ تحقـــيق حســـين نصار ـــ مصر ١٩٥٧م.

(١٣) الجادر، محمود ــ حول مدلولات رموز المرأة في مقدمة القصيدة الجاهلية(بحث) ضمن مجلة المجمع العلمي العراقي/العدد العاشر ١٩٨٠م.

(١٤) ابن قتيبة، الشعر والشعراء ١/٧٥ تحقيق أحمد محمد شاكر ــ مصر ــ ١٩٦٧م.

(١٥) القيرواني، ابن رشيق ــ العمدة ٢/١٢١ تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ــ مصر ــ ١٩٥٦م.

(١٦) الاصفهاني، أبو فرج ــ الأغاني (دار الثقافة) ١٥/١٠٥.

(١٧) الحاتمي، حلية المحاضرة ١/٢١٥.

(١٨) البهبيتي، نجيب محمد ــ تأريخ الشعر العربي حتى نهاية القرن الثالث الهجري ١٠٠ دار الفكر ط ٤.

(١٩) المصدر السابق.

(٢٠) عبد الرحمن، ابراهيم ــ الشعر الجاهلي (قضاياه الفنية والموضوعية) ٢٥٦.

(٢١) ابن الخطيم، قيس ــ ديوانه/ ٣٠ تحقيق د. ناصر الدين الأسد ــ مصر ١٩٦٢م.

(٢٢) القيس، امرؤ القيس ــ ديوانه/ ٤٠ تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم ــ مصر ١٩٥٢م.

(٢٣) ابن قميئة، عمرو ــ ديوانه/ ١٥ تحقيق وشرح حسن كامل الصيرفي ــ مصر ١٩٦٥م.

(٢٤) القيس، امرؤ القيس ــ ديوانه/ ٤٠ تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم ــ مصر ١٩٥٢م.

(٢٥) العبدي، المثقب ــ ديوانه/ ٢٠ تحقيق حسن كامل الصيرفي ــ مصر ١٩٧٠م.

(٢٦) حسن، محمد صادق ــ خصوبة القصيدة الجاهلية ٥٤٣.

(٢٧) الأصغر، المرقش ــ وأخباره وأشعاره/ ٣٠ د. نوري القيسي ــ السعودية ١٩٧٠م.

(٢٨) القيسي، نوري ــ نصوص من الشعر العربي قبل الاسلام/ ٢٠.

(٢٩) التبريزي ــ شرح المعلقات العشر/ ٤٨٣.

(٣٠) المصدر السابق. (٣١) المصدر نفسه.

(٣٢) الجادر، محمود عبد الله ــ شعر أوس بن حجر ورواته الجاهليين/ ٥٤ بغداد ١٩٧٩م.

(٣٣) المصدر نفسه.

(٣٤) الضبي المتلمس ــ ديوانه/ ٢٠٠ تحقيق حسن كامل الصيرفي ــ مصر ١٩٧٠م.

(٣٥) الطائي، حاتم ــ ديوانه ــ ٥٥ تحقيق عادل سليمان ــ القاهرة ــ د.

(٣٦) عامر بن الطفيل ــ ديوانه /٥٦ طبعة صادر

(٣٧) القيسي، نوري ــ نصوص من الشعر العربي قبل الاسلام ١٤.

(٣٨) المصدر السابق.

(٣٩) ناصف، مصطفى ــ قراءة ثانية لشعرنا القديم /٥٦ ــ دار الأندلس ــ ط٢، ١٩٨١م.

(٤٠) المصدر نفسه.

(٤١) ابن زهير، كعب ــ شرح ديوانه/١٦٨ صنعة السكري ــ دار الكتب ــ مصر.

(٤٢) المصدر السابق.

(٤٣) العبدي، المثقب ــ ديوانه/١٦٨ تحقيق حسن كامل الصيرفي ــ مصر ــ ١٩٧١م.

(٤٤) المطلبي، عبد الجبار ــ مواقف في النقد الأدبي/٨٥ بغداد ــ ١٩٨٠م.

(٤٥) حسن، محمد صادق ــ خصوبة القصيدة الجاهلية /٢٧٢.

(٤٦) الجاحظ، الحيوان ٢/٢٤٢ تحقيق عبد السلام هارون ــ مصر ١٩٣٨م.

(٤٧) القيسي، نوري ــ نصوص من الشعر العربي قبل الاسلام/٦.

المصادر والمراجع

مركز تحقيقات كامپيوترى علوم اسلامى

(٤٨) الضبي، المفضل ــ المفضليات/٢٦١ تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد

(٤٩) ابن حجر، أوس ــ شعر أوس ورواته الجاهليين (دراسة وتحليل) ٣٣٨ د. محمود عبد الله الجادر ــ بغداد ١٩٧٩.

(٥٠) ابن أبي سلمى، زهير ــ شرح ديوانه/ ٥٠ طبعة دار الكتب ــ مصر ١٩٤٤م.

١ــ الأصفهاني ــ أبو فرج ــ الأغاني (دار الثقافة).

٢ــ الأنباري، أبو بكر محمد بن القاسم ــ شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات ــ تحقيق عبد السلام هارون.

٣ــ البهبيتي، نجيب محمد ــ تاريخ الشعر العربي حتى نهاية القرن الثالث الهجري/ دار الفكر/ ط ٤.

٤ــ التبريزي، شرح القصائد العشر ــ مكتبة الثقافة الدينية ــ القاهرة.

٥ــ الجاحظ، الحيوان ــ تحقيق عبد السلام هارون ــ مصر ١٩٣٨م.

٦ــ الجادر، محمود عبد الله ــ شعر أوس بن حجر ورواته الجاهليين بغداد ١٩٧٩م وبحث حول مدلولات رموز المرأة/ مجلة المجمع العلمي العراقي

١٩٨٠م.
٧ــ الجندي، درويش ــ الرمزية في الأدب العربي / مصر ١٩٥٨م.
٨ــ الحاتمي، حلية المحاضرة ــ بيروت.
٩ــ حسن محمد صادق ــ خصوبة القصيدة الجاهلية ــ بيروت.
١٠ــ ابن الخطيم، قيس ــ ديوانه ــ تحقيق د. ناصر الدين الأسد /مصر ١٩٦٢م.
١١ــ رأفت، عبد الرحمن ــ نحو مذهب إسلامي في النقد الأدبي ــ القاهرة ١٩٩٨م.
١٢ــ ابن زهير، كعب ــ شرح ديوانه صنعة السكري ــ دار الكتب ــ مصر.
١٣ــ ابن أبي سلمى، زهير ــ شرح ديوانه/طبعة دار الكتب ــ مصر ١٩٤٤م.
١٤ــ الضبي، المفضل ــ المفضليات/ تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون ــ ط ٤ــ مصر.
١٥ــ الطائي حاتم، ديوانه تحقيق عادل سليمان ــ القاهرة ــ دون تاريخ.
١٦ــ عبد الرحمن ابراهيم، الشعر الجاهلي(قضاياه الموضوعية والفنية) بيروت ١٩٨٠م.
١٧ــ العبدي، المنقب ــ ديوانه ــ تحقيق حسن كامل الصيرفي مصر ١٩٧٠م.
١٨ــ العبسي، عنترة ــ ديوانه ــ دراسة وتحقيق محمد سعيد المولوي.
١٩ــ عطوان، حسين ــ مقدمة القصيدة الجاهلية ــ دار المعارف مصر ١٩٧٠م.
٢٠ــ ابن قتيبة، الشعر والشعراء ــ تحقيق أحمد محمد شاكر ــ مصر ١٩٦٧م.
٢١ــ ابن قميئة، عمرو ــ ديوانه/ تحقيق حسن كامل الصيرفي/١٩٦٥م.
٢٢ــ القيس، امرؤ ــ ديوانه/ تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم ــ مصر ١٩٥٢م.
٢٣ــ القيرواني، ابن رشيق ــ العمدة ــ تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ــ مصر ــ ١٩٥٦م.
٢٤ــ القيسي، نوري ــ نصوص من الشعر العربي قبل الاسلام (دراسة وتحليل) بغداد ١٩٩٠م.
٢٥ــ المتلمس، الضبي ــ ديوانه ــ تحقيق حسن كامل الصيرفي /مصر ١٩٧٠م.
٢٦ــ المطلبي، عبد الجبار ــ مواقف في النقد الأدبي ــ بغداد ١٩٨٠م.
٢٧ــ مندور، محمد ــ الأدب ومذاهبه ــ القاهرة ــ دون تاريخ.
٢٨ــ ناصف، مصطفى ــ قراءة ثانية لشعرنا القديم ــ دار الأندلس/ ط٢، ١٩٨١م.

مركز تحقيقات كامپيوترى علوم اسلامى