الرؤية الإسقاطية في الشعر العربي قبل الإسلام

أ.د.مؤيد محمد صالح اليوزبكي *

تأريخ التقديم: 2010/9/28 تأريخ القبول: 2010/10/13

لا مناص من الإشارة، بادئ ذي بدء، إلى أن مفردة: (الرؤية) قد احتاز مجالها الدلالي في سياقات استعمال جذرها اللغوي: (رأى)، واشتقاقاته الفعلية والاسمية، جملة من المعاني أهمها المتمثلة بالإدراك الذي يقوم على:" البَصَر بالعين"[1]، أو" النظر بالعين والقلب" [2]، أو هي" من رأيت التي بمعنى الرأي الاعتقاد" [3]، وهي الرؤيا إذا كان المرئي في منام" وأرأى الرجلُ إذا كثرت رؤاه، بوزن رُعاهُ، وهي أحلامه، جمع الرؤيا. ورأى في منامه رؤيا" [4].

كذلك حظيت الدلالة الاصطلاحية لـ (الرؤية) بطيف واسع، ومثير، من المفاهيم، التي تنوعت وتباينت في رصد ما تضافر في تشكيل فحواها من قوى وطاقات حسية وذهنية وروحية تتحقق بفعل الحس البصري، أو الحدس (التوقع)، أو الإدراك الوهمي أو الخيالي[5]، أو بالوحي أو الإلهام الذي يرادف الحلم والرؤيا،

* قسم اللغة العربية / كلية الآداب/ جامعة الموصل.

(1) كتاب العين (مرتباً على حروف المعجم),تصنيف: الخليل بن احمد الفراهيدي المتوفى سنة (170هـ),ترتيب وتحقيق: د. عبد الحميد هنداوي,منشورات: محمد علي بيضون,دار الكتب العلمية – بيروت,ط1,2003: 84/2.

(2) لسان العرب,ابو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الإفريقي المصري,دار صادر – بيروت,ط3,1994: 14/ مادة (رأي) / 291.

(3) م. ن: 14/مادة (رأي) / 301.

(4) م. ن: 14/مادة (رأي) / 297.

(5) ينظر: المعجم الفلسفي,جميل صليبا,دار الكتاب المصري – القاهرة,(د. ت): 1/604-605.

أو بعمل ذهني يقوم على قوة الحكم فضلاً عن فعل البصر كما يرى (ديكارت)[1]، واختلفت هذه المفاهيم، في تحديد طبيعة الرؤية وفعاليتها في الكشف واستكناه الحقيقة، أي استحالتها إلى رؤيا في إطار الأعمال الإبداعية الفنية تأسيساً على مستوى ربطها بين المنظور وغير المنظور، بين الواقع والحلم، بين الظاهر والخفي في حركة الكون والأشياء، من خلال وسائل الأداء وصيغ التعبير الفني والجمالي، بما تشتمل عليه من مجاز وصور ورموز. وهنا، لابد من التأكيد على أن مستوى نضج خبرة الشاعر الفنية والجمالية وعمق أفقه المعرفي هما ما يمنح هذه الوسائل والصيغ جدواها في توظيف العياني والمحسوس أو الواقعي للكشف عما وراءه من حقائق متصلة بتجربته الحياتية ضمن سياق واقعه التاريخي بممكناته الطبيعية والثقافية.

والرؤية، بهذا المعنى، تفترق عن الحلم المقترن باليقظة، والمعبأ بمحمول من التصورات الخيالية التي" تنشأ عن نقص الانتباه للحياة، فينسى صاحبها حاضره ويفقد صلته بالواقع، ويرتقي من تلقاء نفسه إلى عالم الوهم، ثم يهبط إلى الحضيض وهو غير مبال بما يمكن أن يتحقق من تصوراته" [2].

إن بالإمكان القول إنه مهما تعددت مفاهيم الرؤية، فإن نسغ نموها وتطورها يبقى موصولاً بدلالة الأصل اللغوي (رأى) بما اشتملت عليه من معاني الإدراك البصري والذهني والحلمي[3]، والاعتقاد، وذلك على نحو يسمح بالاعتقاد بأن تعددية مفاهيم الرؤية تتبع من جهود فكرية ونقدية ما تفتأ تستبطن تفاصيل دلالة الأصل اللغوي وتعيد قراءتها تأويلياً في ضوء ما تحقق من انجازات إبداعية تنوعت فيها وسائل تجسيد الرؤية وأساليبها. على ان صلة الرؤية بالحقيقة التي تعبر، او تطمح الى التعبير عنها، او تجسيدها، لا يمكن قياس وثوقيتها بمعايير مثالية، فالحقائق

(1) ينظر: المعجم الفلسفي,مجموعة من العلماء,عالم الكتب – بيروت,1979: 90.

(2) المعجم الفلسفي,د. جميل صليبا: 497.

(3) الحلمي (onirique) هو المنسوب الى الحلم,تقول الوعي الحلمي,وهو شعور النفس بذاتها وقت الأحلام (م. ن: 497).

نسبية، والوقائع كما تبدو للمبدع انطلاقاً من أرضيته الاجتماعية والطبقية، ومن تركيبته النفسية والذاتية، ومن مستوى خبرته ومدى معرفته بأبعاد وجوده الإنساني، وطالما تعلق أمر الرؤية بكل ذلك، فقد أصبح من المشروع نقدياً توصيفها بحسب ما اقترن بها من مؤثرات مرجعية تفاعلت معها ذات المبدع على نحو يسمح بعَدِّها: رؤيـة واقعيـة، او خياليـة، او تاريخيـة، او أسـطورية، او صـوفية، او فلسـفية، او إنسانية 000 وغيرها من الأوصاف فضلاً عن التوصيفات التقويمية حسب طبيعة التلقيات ومرجعياتها فيقال: رؤية أحادية، غائمة، سطحية، ذاتية، عميقة 000 الخ .

وقد يلتبس التوصيف بالتقويم فيما اصطلح عليه هذا البحث في نص عنوانه بـ (الرؤيـة الإسقاطية) تأسيساً علـى مدى مـا يتشربه المنجز الفنـي الإبداعي، فـي مجمل تفاصيل بنيته ومستوياتها، من اثر التركيبة النفسية للمبدع بما احتملته من هـواجس ومخـاوف وأوهـام، ورغبـات وأحـلام وآمـال، عبـر مراحـل تشخصـنه الاجتماعيـة، وذلـك علـى نحـوٍ واعٍ او غيـر واعٍ، الأمـر الـذي يمكـن ان يـنعكس بتداعياته على طبيعة العلاقة الجدلية بين ذات المبدع وعالمه الموضوعي فيتحدد وفقاً لذلك، ضمن فضاء النص الإبداعي، مدى نفوذ اللون النفسي للمبدع بمكنوناته الشعورية والفكرية الخاصة في ما يصوره من وقائع عالمه الخارجي. ولاشك في ان المبدع (وهو هنا الشاعر الجاهلي)" كثيراً ما يلون الأشياء بروحه وأعصابه، وبـذلك يحـاول العـالم المثـالي، او عـالم الـروح والأعصـاب، ان يتشـخص فـي الموجودات الموضوعية، وان ينكشف بها، او من خلالها" [1]. بل غالباً ما ينتج واقعـه الموضـوعي" إنتاجـاً ذاتيـاً ويعيـد صـياغته فـي وجدانـه بحيـث يصـبغه بخصوصيته الداخلية الفردية" [2] على نحو يسمح بالاعتقاد بأن رؤية الشاعر الجاهلي لموجودات عالمه الخارجي العيانية ولتفاصيل وقائعه، ضمن مواقف انفعالية خاصة، تحقق تجسدها اللغوي والفني بإحالة تلك الموجودات والتفاصيل الى

(1) مقدمة للشعر الجاهلي,يوسف اليوسف,مجلة المعرفة السورية – (دمشق,العدد 156),شباط 1975: 122.

(2) م. ن: 123.

ما يلائمها ويماثلها في خزين ذاكرته الشخصية ولا وعيه من خبرات وجدانية وتصورات وأفكار على نحو يتناسب مع الملامح المتصلة بظواهر الأشياء والوقائع الموضوعية دون بواطنها، متوسلاً في ذلك أساليب اللغة والبلاغة" وبالفعل، لعل بلاغة اللاوعي قابلة لأن تماثل بأسلوب اللغة. حيث يستعمل كلاهما التوريات والاستعارات، الكنايات والمجازات المرسلة، الحذوف والتلميحات" [1]، بعبارة: إن رؤية الشاعر لعالمه لن تكون بمنأى عما يطلق عليه في علم النفس بـ (الإسقاط) [2]، الذي يتحقق من خلاله الكشف عما يخالج دخيلة الشاعر من مشاعر وتصورات وأفكار ومعتقدات في لحظته الإبداعية، الأمر الذي يسوغ للبحث تفسير هذه الرؤية بوصفها بـ (الإسقاطية) التي ستكون فضيلتها متمثلة في ما يمكن ان تسبغه أو تضفيه على أشياء العالم الخارجي ووقائعه من دلالات ومعانٍ تمنحها ألوان الحقيقة الإنسانية في صيرورتها المستمرة ضمن سياقات جدلها مع شروط وجودها.

وقد لا تكون ثمة مجانبة للمنطق والحقيقة في التذكير، هنا، بما ورد في مظان تراثنا البلاغي العربي من بعض الإشارات التي تمثل تأصيلاً لمفهوم الإسقاط دون ان تحدده بالاسم، وذلك في إطار تفسيرها للبواعث، التي تسهم، الى جانب الخيال، في خلق الصور التشبيهية، ومنها ما ذكره (السكاكي) بشأن اثر الوهم والخيال في ذلك من ان" الوهم ينزل المتضادين والشبيهين بهما منزلة المتضايفين

---

(1) اللغة: الخيالي والرمزي,جاك لاكان,إشراف: مصطفى المسناوي,منشورات الاختلاف – الجزائر,ط1,2006: 94.

(2) لا يقصد البحث في اعتماد مفهوم الإسقاط,هنا,دلالته على معناه الضيق المتعلق بالعملية اللاشعورية التي ينسب الفرد بها ما في عالمه الداخلي من أفكار ودوافع غير مرغوبة,او عدوانية,الى ما يحيط به من أشخاص وأشياء,وهي عملية دفاعية يحمي بها الفرد ذاته من القلق,بل يقصد دلالته التي ترتبط بالكيفية التي يستجيب بها الفرد للمؤثرات الخارجية,والتي تتمثل في تفسيره او تأويله لها على نحو يكشف فيه عن نفسه وأبعاد شخصيته.
(ينظر: المرجع في علم النفس,د. سعد جلال,مكتبة المعارف الحديثة,دار الفكر العربي, 1985: 519,714–715,الأمراض العصابية والذهانية والاضطرابات السلوكية,د. فيصل محمد خير الزرّاد,دار القلم – بيروت,ط1,1984: 30).

فيجتهد في الجمع بينهما في الذهن ولذلك تجد الضد اقرب حضوراً بالبال مع الضد. والخيالي هو ان يكون بين تصورهما تقارن في الخيال سابق لأسباب مؤدية الى ذلك فإن جميع ما يثبت في الخيال مما يصل اليه من الخارج يثبت فيه على نحو ما يتأدى اليه ويتكرر لديه ولذلك لما لم تكن الأسباب على وتيرة واحدة فيما بين معشر البشر اختلفت الحال في ثبوت الصور في الخيالات ترتباً ووضوحاً فكم من صور تتعالق في الخيال وهي في آخر ليست تتراءى وكم صور لا تكاد تلوح في الخيال وهي في غيره نار على علم" [1]، وفي معرض تفسيره لهذه اللمحة التنظيرية لأثر الوهم والخيال في تشكيل الصور يورد حكاية عن رفقاء أربعة هم صانع سلاح وصائغ وصاحب بقر ومعلم صبية أدركهم الليل بظلمته المدلهمة والموحشة" فبينا هم في وحشة الظلماء آنسهم البدر الطالع بوجهه الكريم وأضاءت لهم أنواره كل مظلم بهيم فلم يتمالكوا ان اقبل عليه كل منهم ينظم ثناءه ويمدح سناه وثناءه ويخدمه بأكرم نتائج خاطره واذا أشبهه شبّهه بأفضل ما في خزانة صوره فما يشبهه السلاحي إلا بالترس المذهب يرفع عند الملك ولا يشبهه الصائغ إلا بالسبيكة من الإبريز تفتر عن وجهتها البوتقة ولا يشبهه البقار إلا بالجبن الأبيض يخرج من قالبه طريًّاً ولا يشبهه المعلم إلا برغيف آخر يصل اليه من بيت ذي مروءة" [2]. عليه، فإن ما يخالج رؤية الشاعر من إسقاط، لم يغفل البلاغيون العرب القدامى أهميته في تحديد طبيعة الباعث على اختيار عناصر الصورة الشعرية وتركيبها، يمكن ان يؤلف جوهر ما أطلق عليه (كمال ابو ديب) الفاعلية النفسية للصورة[3]، وهي العنصر الأكثر أهمية، لديه، في تفسير او تأويل دلالتها. وفيما يتعلق بالرؤية الإسقاطية، فإنّ الصورة الفنية وبالأخص تلك التي تزخر بالوسائل البلاغية من تشبيهات واستعارات، هي العنصر الأمثل في استكناه أبعاد محمول هذه الرؤية

(1) مفتاح العلوم,تأليف: ابي يعقوب يوسف بن ابي بكر محمد بن علي السكاكي المتوفي سنة (626هـ),مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر,ط1,1937: 122.

(2) م. ن: 123.

(3) ينظر: جدلية الخفاء والتجلي: دراسات بنيوية في الشعر,كمال ابو ديب,دار العلم للملايين – بيروت,ط3,1984: 19,وما بعدها.

النفسي والفكري، وذلك لأنها أكثر وضوحاً في تمثيل فحوى الإسقاط انطلاقاً من اثر الباعث النفسي والفكري في اختيار المشبه به. على ان هذه الصور البلاغية (الجزئية) لا تستأثر لوحدها بعنصر الإسقاط، فثمة، الى جانبها، في سفر الشعر الجاهلي، جملة كبيرة من الصور (الكلية) التي تضم طيفاً واسعاً من الموضوعات كالطللية، والمرأة، والناقة، وثور الوحش، والحرب 000 وغيرها، تجسد بشكل اقل وضوحاً، وأعمق دلالة، وابلغ تأثيراً، ما أسقطه الشاعر عليها من مكنونات عالمه الداخلي في إطار رؤيته لها. ففي غيضٍ من فيض ما يحفل به الشعر من الصور البلاغية المعبرة عن الرؤية الإسقاطية للشاعر تحظى بقول النابغة:

وقلتُ يا قومُ إنّ الليثَ منقبضٌ على براثنهِ لعَدْوَةِ الضاري[1]

الذي أطلقه محذراً بني ذبيان من إثارة غضب الملك الغساني بنزولهم في وادي (ذي أقر) الذي جعله حمىً له[2]، وقد استحال الملك في هذا القول، من خلال الصورة التشبيهية، الى أسدٍ متحفز للوثوب على فريسته. إن رؤية النابغة لسطوة الملك وقوته، ضمن هذا الموقف، قد أحلت الوحشي (الأسد) في الجنس البشري (الملك) بداعٍ من إدراك الشاعر لحقيقة نوايا الملك تجاه قومه، وهي النوايا التي وجدت تمثيلها في ما أسقطه على الملك من هيأة الليث المتوثب للانقضاض على فريسته (بني ذبيان) والفتك بهم. كذلك قد يستحيل البشري (الفارس)، في رؤية الشاعر، الى آلة حرب (السيف) كما في قول (النمر بن تولب) يفخر بنفسه:

أبقى الحوادثُ والأيام من نمر أسبادَ سيفٍ قديم إثرهُ بادِ

تظل تحفرُ عنه إن ضربتَ بهِ بَعْدَ الذراعينِ والساقينِ والهادي[3]

وكما يبدو، فإن عمق شعور الشاعر بما يعنيه السيف من قيم الشجاعة والفروسية، هو الباعث على إسقاط صورته على هيأة الفارس، الذي لم تستلب

(1) ديوانه,تحقيق: د. شكري فيصل,دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع – بيروت,1988: 83.

(2) ينظر: م. ن: 80.

(3) شعره,صنعة: د. نوري حمودي القيسي,مطبعة المعارف – بغداد,1969: 53.

الاسباد: واحدها سبد وهي البقايا,الهادي: العنق.

الحروب الكثيرة حيويته، وذلك بشكل اكتسبت فيه قوة السيف فعالية أسطورية تحققت باختراقه الأرض الى عمق لا يطال مداه الإنسان بكامل قامته وامتداد ذراعيه، وعلى نحوٍ يمكن ان يشبع نرجسية الشاعر المتضخمة ويمنح بطولته صفة الخلود والتجذر في ذاكرة الأرض. وفي اعتذارية النابغة للملك (النعمان) التي يخالجها الاستعطاف، يمكن ان يستشعر المتأمل في صورة الملاّح الحائر وسط أمواج الفرات الفائض[1] الخوف، الذي يعتمل في دخيلة (النابغة)، جراء وعيد الملك له، وذلك لإدراكه سطوته التي ستطاله كما الليل أينما تولى:

فإنَّكَ كالليلِ الذي هو مُدركي وإنْ خِلْتُ أنّ المنتأى عنكَ واسعُ[2]

انها رؤية إسقاطية يوظف (النابغة) من خلالها صورتي الملاح الخائف والليل في التعبير عن هواجسه حيال ما يتربص بمصيره من أقدار غامضة ومخيفة. وحين يعبر الشاعر الجاهلي عن موقفه الأخلاقي من بعض مشكلات مجتمعه القبلي كالفقر وغياب التكافل الاجتماعي، فإن استجابته المنبثقة عن موقفه، والمشحونة بطاقة انفعالية، ستجد ترجمتها، من خلال رؤيته الإسقاطية، في الكيفية التي يصور بها ما يحب او يكره من شخوص وأفعال، كما هو شأن (عروة بن الورد) فيما عبر عنه من موقف نابع من رؤيته لما ينبغي ان تكون عليه حقيقة الصعلكة وجوهرها في مجابهة الظلم الاجتماعي، الذي يسببه بخل الأغنياء، وذلك في مقارنته الشعرية بين نموذج الصعلوك الشجاع الذي يصفه بقوله:

ولكنَ صُعلوكاً صحيفةُ وجههِ كضوءِ شهابِ القابس المُتَنَوِّرِ
مُطِلاً على أعدائِهِ يزجرونه بساحتهم زجر المنيحِ المُشَهَّرِ
إذا بَعُدوا لا يأمنون اقترابه تَشَوُّف أهل الغائب المُتنظّرِ
فذلك إن يلقَ المنيَّةَ يلقَها حميداً، وإن يستَغْنِ يوماً فأجدر[1]

(1) ينظر: ديوانه: 21–60.

(2) ديوانه: 52.

وبين الصعلوك البائس المستمرئ لواقعه الذي ينعته بقوله:

لحـــى اللهُ صـــعلوكاً إذا جَـــنَّ ليلُـــهُ مضـى فـي المشـاش آلفاً كل مجزَرِ
يَعُـدُّ الغِنـــى مـــن دَهـــرِهِ كُـــلَّ ليلـــةٍ أصـــاب قراهـــا مـــن صـــديقٍ مُيَسَّـــرِ
ينـــامُ عشـــاء ثـــم يصـــبح طاويـــاً يَحُـتُّ الحصـى عـن جنبـه المُتَعَفِّـرِ
قليـــلُ التمـــاس المـــال إلا لنفســـه إذا هـو أضـحى كـالعريش المجـوَّر
يعـــين نســـاء الحـــي مـــا يســـتَعِنَّهُ فيضـحى طليحاً كـالبعير المُحسَّـر[2]

إن المتأمل في تفاصيل صورة الصعلوك الشجاع يلمس انحياز الشاعر له وتعاطفه معه، وذلك من خلال ما أضفاه او أسقطه على وجهه من لون ابيض وضاء، يدل على الشرف والنقاء وفقاً للتصور الشائع في المجتمع، على نحوٍ اختصر معه انطباع الشاعر وجود الصعلوك الجسدي بتعبير الوجه بوصفه مرآةً لحقيقته الداخلية مانحاً إياه بعداً كونياً تمثل في استحالة لونه، من خلال التشبيه، الى ضوء نار الشهاب، وهي استحالة تستمد مسوغها مما ارتسم في انطباع الشاعر وخياله من اثر أحدثته سرعة انقضاض الصعلوك على أعدائه، ولا يماثله في سرعة معاودة كَرَّهِ عليهم سوى سرعة خروج القدح المستعار (المنيح) وفوزه. وفي المقابل، لا تستقطب هيأة الصعلوك الذليل المستكين وأفعاله من ذاكرة الشاعر وخياله سوى ما يلائمها، انطلاقاً من شعوره السلبي حياله، من صور تحتمل معاني الضياع" يحتُّ الحصى عن جنبه المتعفر"، والسقوط" كالعريش المجور" والعجز التام" كالبعير المُحَسَّرِ" وإذا كانت رؤية (عروة) الاسقاطية تشتق مكوناتها من عوالم البشر والنبات والحيوان، فإن رؤية (حسان بن ثابت) للبخيل، التي ينطوي بعدها الإسقاطي على شحنة انفعالية حادة، تستمد رموزها من عالم الحيوان لتبلغ نزعته

---

(1) ديوانه,تحقيق: عبد المعين الملوحي,وزارة الثقافة والإرشاد القومي – دمشق,1966: 72-73. المنيح: ههنا قدح مستعار سريع الخروج والفوز.

(2) م. ن: 70-72,المشاش: رأس العظم اللين. يحتُّ الحصى: ينفضه. المجور: الساقط.

النفسية لتحقير البخيل مداها الذي يبتغيه ضمن موقفه التهكمي الهجائي في هذين البيتين:

أَكَثِّــرُ أهلــي مــن عيــال ســواهُمُ وأطـوي علـى المـاء القـراح المُبَـرَّدِ
إذا كـان ذو البُخـل الذميمـة بطنُـهُ كبطن الحمارِ في الخَلاء المُقيَّدِ[1]

وكما هو واضح فإن ما ترسب في أعماق (حسان) من تصور لمعنى البخل، وَجد تمثيله فيما أسقطه على البخيل من صورة شائهة تثير الاشمئزاز، فيما رصدته من مظهر جسده" بطنه كبطن الحمار".

وإزاء هذه النماذج من الشخصيات الذكورية تحظى الشخصية الأنثوية او المرأة، في فضاء الشعر العربي قبل الإسلام، بوجود مثير، ومدهش بما تواشج به او تماهى من مظاهر الحياة الطبيعية والدينية والاجتماعية، وذلك من خلال ما احتملته رؤية الشاعر من إسقاطات زاخرة بالأفكار والتصورات الكامنة في ذاكرته ولا وعيه الفردي والجمعي. فهي، أي المرأة، تتمتع بشرتها بلون شعاع الشمس، ولأنها كذلك فقد اسقط الشاعر هيأة خفر المرأة وحيائها المتمثلة بما سمحت بإظهاره من خلال حجابها من ملامح جمال وجهها على مشهد الشمس التي احتجب معظم شعاعها وراء الغيم:

تَبَـدَّتْ لنـا كالشَّـمسِ تحـتَ غَمَامَـةٍ بدا حاجبٌ منها وضَنَّتْ بحاجِبِ[2]

وقد يتخذ جسد المرأة في تصور الشاعر هيأة الدمية" وهي الصورة من العاج ونحوه" [3]. ولا يخفى على المتأمل ما يمكن ان توحي به الدمية او التمثال من ملمح ديني وثني كما في قول (النابغة):

او دُميَـــةٍ مـــن مَرْمَـــرٍ مرفوعـــةٍ بُنيَـــت بـــآجرٍ يُشـــادُ وقِرْمَـــدِ [1]

(1) ديوانه,تحقيق: وليد عرفات,طبعة سلسلة أمناء جب التذكارية,1971: 25/1.
(2) ديـوان قـيس بـن الخطـيم,تحقيـق وتعليـق: د. ناصـر الـدين الأسـد,مكتبـة دار العروبـة – القاهرة,مطبعة المدني – القاهرة,ط1,1962: 35.
(3) الصـحاح,ابـو النصـر إسـماعيل بـن حمـاد الجـوهري (400هـ),تحقيـق: احمـد عبـد الغفـور عطار,دار العلم للملايين – بيروت,ط3,1984: 2340/6.

كذلك قد يقترن ثغر المرأة وريقها في رؤية الشاعر، لحظة الوصال، بفكرة المطر بما تحتمله من دلالة الخصب، ضمن حالة من التداعي الحر لمكنونات عقله الباطن، كما في هذه الصورة لـ (الحادرة):

وإذا تُنازِعُكَ الحديثَ رأيتَها حسناً تَبَسُّمُها لذيذَ المَكْرَعِ
كغريضِ ساريةٍ أدَرَّتْهُ الصَّبا من ماءِ أسجَرَ طيبِ المُستَنقَعِ
ظَلَم البطاحَ به انهلالُ حريصةٍ فصَفا النَّطافُ بها بُعَيْدَ المُقْلَعِ
لَعِبَ السيُولُ بهِ فأصبحَ ماؤهُ غَلَلاً تَقَطَّعَ في أُصولِ الخِرْوعِ[2]

إن استحالة ريق المرأة في أثناء تقبيل الشاعر لثغرها الى ماء سحابة يسقي الأرض ويجري في أصول الشجر شكل" صورة تعبيرية تستوعب فعل الرغبة الحيوي بفعل المطر. إن ثمة تماثلاً قائماً بين دفق المطر وفيضه وتغلغله في رحم الأرض ليمنحها طاقة الخصب والنماء وبين دفق سائل الحياة وفيضه في رحم المرأة لإخصاب البيضة وتكوين الجنين أي الحياة وهو تماثل يبدو كامناً وراء استحالة ريق المرأة، الذي لا يتذوقه الشاعر إلا في ممارسته الرغبة او الحب، الى مطر فسيول تنشر الخصب في الأرض" [3].

وكما ارتبط وصال المرأة بالماء والخصب في رؤية (الحادرة) الإسقاطية، ارتبط بهما كذلك في رؤية (المنخل اليشكري) لمعنى الرغبة او الحب التي يجسدها قوله:

ولقد دخلتُ على الفتاة ة الخِدر في اليوم المطير

---

(1) ديوانه: 93.

(2) ديوان شعره,تحقيق وتعليق: د. ناصر الدين الأسد,دار صادر – بيروت,1973: 46.
أسجر: ماء لم يَصْفُ. الحريصة: السحابة تقع في الأرض شديدة الوقع فتقشر وجه الأرض.
النطاف: جمع نطفة: الماء,الغلل: الماء يجري في أصول الشجر.

(3) الرمز في الشعر العربي قبل الإسلام,د. مؤيد محمد صالح اليوزبكي,جامعة الموصل,دار ابن الأثير للطباعة والنشر,2010: 171.

الكاعِـــــبِ الحســـــناء تـــــر فُـلُ فـــي الـدِّمَقْسِ وفـــي الحريـــر
فـــــــــدفعتها فتـــــــــدافعت مَشْـــيَ القَطـــاةِ الـــى الغـــدير[1]

إنها صورة تمثل لحظة شبقية استوعبت في تشكيلها فحوى ما أسقطه الشاعر من اشتهاء جنسي تنبض به بقوة الأفعال" دخلت، فدفعتها فتدافعت"، والأوصاف والأسماء" الفتاة، الخدر، الكاعب، الحسناء" يخالجه اشتهاء طبقي – إذا صَحَّ التعبير – يعبر عنه ترف المعشوقة التي" ترفل في الدمقس وفي الحرير". وكما هو واضح فقد استقطب رغبة المعشوقة ما يلائمها من خزين ذاكرة الشاعر البدوي الذي تمثل في (مشي القطاة الى الغدير).

إنه شوق الى الارتواء اصطبغ بنزعة عدوانية، يعبر عنها الفعل (دخلت) المؤكد بـ (لقد)، وذلك بباعثٍ من تطلع الى الاستحواذ على السلطة والثراء التي يمثلها، في حلم نشوته الخمرية، ملك الحيرة، كما يوحي بها كذلك اختياره للفتاة الحضرية المترفة:

فـــــإذا انتشَـــــيْتُ فـــــإنَّني رَبُّ الخَوَرنَـــــــق والسَّـــــــدير
وإذا صَـــــــــحَوْتُ فـــــــإنَّني رَبُّ الشُـــــــويهة والبَعيـــــــر[2]

إنّ الحس الطبقي والاجتماعي للشاعر البدوي الفقير حيال ما تعنيه الحاضرة في تصوره يؤلف حقيقة الدافع النفسي المسقط، من خلال رؤيته، على موضوع الحب.

وكما احتملت المرأة بجمال وجهها وقوامها وبمذاق ريقها وبطبيعة استجابتها لرغبة الشاعر طيفاً من إسقاطاته النفسية والذاتية، ضمن رؤيته لها، فقد اجتذبت، كذلك، برحلتها الصحراوية المحفوفة بالأخطار، مع قومها، بحثاً عن موارد الحياة،

(1) الحماسة,ابو تمام حبيب بن اوس الطائي (431هـ),تحقيق: د. عبد الله بن عبد الرحيم عسيلان,دار الثقافة والنشر بجامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية السعودية,1981: 227/1.

(2) الحماسة: 227/1.

بعضاً مما يعتمل في عالمه الداخلي من مخاوف وهواجس متعلقة بمصيره ومستقبله، وهو ما يمكن ان نستشفه من مشهد الظعائن الذي استلهم (طرفة) عالم البحر في تصويره:

كأنَّ حُدوجَ المالِكيةِ غُدْوَةً خَلايا سَفينٍ بالنَّواصِفِ من دَدِ
عَدوليةٍ أومن سفينِ ابن يامِنٍ يَجُورُ بها المَلاّحُ طوراً ويْهتدي
يَشُقُّ حَبابَ الماء حيزومها بها كما قَسَمَ التربَ المُفايُلُ باليدِ[1]

في هذا المشهد، الذي التبست فيه الظعائن بالسفن، نلمح نوعاً من القلق يعبر عنه اضطراب توجيه الملاح لسفينته الى الحد الذي لا يمكن معه الاطمئنان على مصير الرحلة. وقد عبّر (طرفة) عن غموض مصير رحلة الظعائن بصورة لعبة (المفايلة) [2]، التي توحي بفكرة غموض الحظ المقترن بالمغامرة. لقد استثمر خيال الشاعر، في تركيب عناصر هذا المشهد ونسج علاقاتها، ما اختزنته ذاكرته من رؤيته البصرية للسفن في بيئته المطلة على البحر، ومما شهده من لعب أيام صباه، بشكل استوعب فيه أبعاد رؤيته الإسقاطية لأزمة المصير ضمن موقفه الوجودي والاغترابي من مجتمعه القبلي.

إن حضور المرأة، من خلال الرؤية الإسقاطية للشاعر الجاهلي، لم يقترن بعناصر الحياة والجمال والخير حسب، بل وارتبط، أيضاً، بصورة استثنائية محدودة، ببعض الظواهر المدمرة للحياة كالحرب التي تلوح للشاعر (عمرو بن معد

---

(1) ديوانه,تحقيق: درية الخطيب,لطفي الصقال مطبعة دار الكتاب العربي – حلب,1975: 7.

حدوج: جمع حدج,وهو مركب من مراكب النساء. المالكية: من بني مالك بن ضبيعة بن قيس بن ثعلبة,النواصف: مواضع تتسع من الأودية كالرحاب,واحدتها: ناصفة,وقيل: هي مجاري الماء الى الأودية. دد: اسم موضع.

(2) وهي لعبة لصبيان الإعراب يجمعون تراباً او رملاً ثم يخبئون فيها خبيئاً,ثم يشق الفايل ذلك التراب بيده فيقسمه قسمين,ثم يقول لصاحبه: في أي الجانبين ما خبأت ؟ فإن أصاب ظفر,وإن أخطأ قُمر,وقيل له: فال رأيك,أي: أخطأ وحاد عن الصواب" (ديوان طرفة: 8).

يكرب)، في وهلتها الأولى المحتدمة بانفعالات الحماسة الجماعية، فتاةً تسلب بجمالها وأنوثتها عقول الجهلاء وتجتذبهم الى حبائلها، حتى اذا وضعت الحرب أوزارها، وانكشفت عن مآسيها وويلاتها، أسفرت تلك الفتاة عن حقيقتها فاذا هي عجوز شمطاء، مجزوزة الرأس، كريهة الرائحة:

الحـــربُ أول مـــا تكـــون فتيـــةً تســـعى بزينتهـــا لكـــلِ جَهـــولِ
حتـى إذا اسـتعرت وشَـبَّ ضِـرامُها عـادت عجـوزاً غيـر ذات خلِيـلِ
شـمطاء جـزت رأسـها وتنَكـرَت مكروهـــة للشـــمِّ والتقبيـــل[1]

وكما يبدو، فإن جسد المرأة، في هذه الصورة، قد أضفى عليه خيال الشاعر هيأة خرافية تمارس تحولها السحري من الجمال الى القبحِ، ومن الجذب الى النفور، من فتاء العمر الى أرذله، على نحو يتساوق مع حركة إيقاع الاستجابة البشرية النفسي التي تثيرها وقائع الحرب في بدايتها ونهايتها. على ان تفسير هذه الصورة، في تجسيدها لرؤية الشاعر الإسقاطية، لا يتوقف عند هذا الحد. إن ثمة تماهياً بين حالة ممارسة الرغبة، بين الرجل والمرأة التي أساء اختيارها، في توهجها وانطفائها، وبين حالة الحرب في تأججها وخمودها. يعبر عن" تلازم او اقتران لا شعوري بين المظهر السادي لاعتناق الرجل جسد المرأة في الحب، والمظهر السادي لاعتناق الفارس خصمه في القتال 000 إن فعل الاعتناق في الحب والحرب هو في جوهره فعل احتواء الجسد الآخر واختراقه 000 بيد أن الصورة، هنا، تضعنا في مواجهة حقيقة مثيرة للاشمئزاز يعانيها من استغفلت وعيه واستغرقته حمى اللذة ونشوتها في الحالة الشبقية التي تشبه في جانب منها حمى الحماسة للحرب التي تستهدف احتواء الآخر وإلغاءه، وحالت دون إدراكه لحقيقة الحرب، او حقيقة الفعل الذي مارسه وفق اختيار سيء لشريك لحظة الحب 000 إن اكتشاف حقيقة جسد الآخر العجوز في صحوة الوعي عند زوال سكرة الحالة الشبقية وأوهامها يماثل الى

(1) ديوانه,تحقيق: هاشم الطعان,مطبعة الجمهورية – بغداد,1970: 156.

حد ما صحوة وعي الإنسان وضميره التي تضعه في مواجهة قاسية لمآسي الحرب وويلاتها 000" [1].

وكما يبدو فإن الصورة الإسقاطية التي جسدت رؤية الشاعر للحرب مستمدة من موروث اللاوعي الجمعي حول المرأة[2]، ربما أسهم في ابتعاثها في تصور الشاعر أثرٌ من إحباط نفسي بسبب تجربة علاقة، مارسها او سمع بها، مع امرأة لها ملامح شبيهة بالساحرة العجوز الشمطاء التي صورها في شعره.

من جهة أخرى، لم تكن المرأة في منأى عما يعتمل في دخيلة الشاعر من هواجس حيال المجهول تدفعه الى الحرص على ماله خشية الوقوع وأسرته في غائلة العوز، وقد عبر (حاتم الطائي)، وهو من اشهر أجواد العرب، قبل الإسلام، عن هذا الهاجس او الوساوس بقوله:

وكم من جوادٍ يُفْسِدُ اليوم جودُهُ وساوسُ قد ذَكَّرْنَهُ الفَقْرَ في غدِ[3]

وجعل مصدر هذا الهاجس او الوساوس (نفس البخل) التي لا يستشيرها فيما يبذله او يجود به:

أُشاوِرُ نَفْسَ الجُودِ حتى تطيعني وأترك نفس البخل ما أستشيرها[4]

بل يغالب ما تمثله من نوازع أنانية بدافع من نزوعه الأخلاقي الى تخليد ذكره بعد الموت:

---

(1) دراسات في الأدب العربي قبل الإسلام,د. مؤيد محمد صالح اليوزبكي,جامعة الموصل,دار ابن الأثير للطباعة والنشر,2009: 108.

(2) قد نحظى أحياناً بما يشبه هذه الصورة في تشبيهات العامة من الناس للدنيا في تقلب أحوالها وإقبالها وإدبارها بتقلب مزاج المرأة الغانية اللعوب.

(3) ديوانه,دراسة وتحقيق: د. عادل سليمان جمال,مطبعة المدني – القاهرة,1975: 260.

(4) م. ن: 246.

فاصـــدقْ حـــديثَكَ إنّ المـــرء يتبعُـــهُ ما كـان يبنـي إذا مـا نَعْشُـهُ حُمِـلا[1]

ولما كان من طبع المرأة، وخصوصاً المتزوجة، شدة الحرص على المال لأهميته في تأمين متطلبات غدها وغد أبنائها، فقد استثمر الشاعر الجاهلي، فنيّاً، صفتها هذه فأسقط عليها جانب الحرص في نفسه، او ما أطلق عليه (حاتم):" نفس البخل"، التي تنشط لتثبيط عزيمته على الكرم والجود من خلال حوارها الداخلي مع ضميره الذي تمثله" نفس الجود"،

فكانت (العاذلة) الشعرية التي خلع عليها نوازعه الغريزية[2]، واستنطقها باللوم والعذل، كما هو شأن (حاتم) في حواره معها:

وقائلـــةٌ: أهلكـــتَ بـــالجود مالنـــا ونفسـك حتـى ضـرّ نفسَـكَ جُودُهـا

فقلـتُ: دعينـــي إنمـــا تلـــك عـــادةٌ لكُـــلِ كـــريمٍ عـــادة يســـتعيدها[3]

وهو الحوار الذي توسله الشاعر فنيّاً ليفصح من خلاله عن جوده ومروءته. والى جوار هذه الملامح المتعلقة بالصورة التي جسدت الرؤية الإسقاطية، من خلالها، ما استأثر باهتمام الشاعر من حقائق الشخصية الإنسانية الذكورية والانثوية، ضمن مواقف متعددة ومختلفة من حيث بواعثها، تبرز ملامح أخرى يمثلها ما خبره حس الشاعر من خصائص عناصر محيطه البيئي ومظاهره،

---

(1) م. ن: 201.

(2) قمين بالذكر هنا الإشارة الى ان الدكتور (نوري حمودي القيسي) أطلق على هذا الإسقاط مصطلح (التجريد) الذي يعني ان الشاعر كان يجرد من نفسه شخصية الآخر سواء أكان امرأة او فرساً او ذئباً وذلك للتعبير عن أفكاره وقيمه من خلال مخاطبة الذات (ينظر: دراسات في الشعر الجاهلي,دار الفكر– دمشق,1972: 68–69). على ان من المفيد الإشارة هنا,أيضاً,الى ان عذل الشاعر ولومه على إنفاقه المال لم يكن مقتصراً على المرأة,اذ ثمة شواهد شعرية يمارس الرجل فيها هذا العذل واللوم (ينظر على سبيل المثال: ديوان حاتم بن عبد الله الطائي وأخباره: 260,شعر تأبط شرا,دراسة وتحقيق: سلمان داؤد القره غولي,جبار تعبان جاسم,مطبعة الآداب – النجف الاشرف,ط1,1973: 110–112).

(3) ديوانه: 187.

وأهمها على صعيد كائنات المملكة الحيوانية: الناقة والفرس، وذلك لمدى نفوذهما المادي والمعنوي في نسيج حياة الشاعر العربي في الصحراء بحيث أصبحا جزءاً مهماً من كيانه الروحي. وليس من شك فيما كان لحصيلة خبرة الشاعر الذاتية بحقائق الناقة والفرس، وما يمتلكانه من قوى وطاقات حيوية من اثر بالغ يمثل مرجعية رؤيته الإسقاطية، التي أحالت هذين الكائنين الواقعيين الى كائنين شعريين من خلال المتاح له من إمكانات المجاز التعبيرية، فسرعة حركة يدي الناقة حيال صدرها، في أثناء سيرها فوق الأرض الصلبة، المكتظة بالحصى، وما تصدره من صوت، يستقطب من ذاكرة (المثقب العبدي) ما رآه وسمعه من مشهد المرأة النائحة من كندة كما في قوله:

كأنّمـــا أَوْبُ يـــديها الـــى حيزومِهـا فـوقَ حَصـى الفَدْفَـدِ
نَـوْحُ ابنـة الجُـوْن علـى هالـكٍ تندبُـــهُ رافعـــةَ المِجْلَـــدِ[1]

لقد تضافرت حاستا البصر والسمع في تشكيل هذه الصورة التشبيهية التمثيلية التي جسدت رؤية (المثقب) للناقة، ضمن رحلته المحفوفة بأخطار الصحراء، بما احتملته من هيأة حركة لطم النائحة وجهها بشدة بقطعة جلد ومن صوت منبعث عن ذلك، هما فحوى ما أسقطه الشاعر على حركة يدي الناقة وما تصدره من صوت ارتطامها بالحصى في سيرها، وذلك، بباعث من لحظته الانفعالية المشحونة بشعور حاد من التشاؤم حيال ما يتربص به من أقدار غامضة تخبئها مجاهيل الصحراء. وقد لا يبدو أفق انتهاء أسفار (المثقب) واضحاً له، في ظل قلقه المستمر، ربما بسببٍ من كونه لم يحظَ بما يحقق استقراره النفسي والروحي، الأمر الذي قد يمثل جوهر معاناته القاسية التي استنطق الناقة بآثارها الجسدية والنفسية، التي احتملتها في توحده الشعري بها:

إذا مـــا قُمـــتُ أرحُلُهـــا بليـــلٍ تَـــأَوَّهُ آهـــةَ الرجـــلِ الحـــزينِ
تقـــولُ إذا درأتُ لهـــا وضـــيني أهـــذا دينـــه أبـــداً ودينـــي ؟

(1) ديوان شعره,تحقيق: حسن كامل الصيرفي,معهد المخطوطات العربية – القاهرة,1971: 28,وما بعدها.

أكُـــل الـــدَّهرِ حِـــلٌّ وارتحـــالُ أمـا يُبقـي عَلـيَّ ومـا يقينـي ! [1]

وحين يحتدم الصراع في أعماق شاعر كـ (المتلمس الضبعي) بين هواه الذي يشده في ليل غربته الى وطنه (العراق)، وبين عقله الذي يحذره مغبة العودة اليه في ظل ما ينتظره من مصير قاتم على يد ملك الحيرة، تراه يحتفظ بنداء العقل والحكمة لنفسه، فيما يسقط حنينه الجارف على ناقته، مستثمراً في ذلك خبرته بظاهرة (حنين الإبل)، لتُعَبِّرَ رؤيته، من خلال ذلك، عن تمزقه الداخلي بين منطق حلمه ومنطق صحوته، وليس تفضيله لمبدأ الواقع وهو الرحيل الى الشام بكل ما سيحمله له من عذاب الغربة، الا امتثالاً لمقتضى الضرورة التي تعني النجاة والبقاء كما يتجلى ذلك في حواره الذي يؤنسن به ناقته:

حَنَّتْ الى نخلـةَ القصوى فقلتُ لها: بَسْـلٌ عليـكِ ألا تلـك الـدَّهاريسُ

أُمّـي شـآميّة – إذ لا عِـراق لنـا – قومـاً نَـوَدُّ هُـمُ اذ قومُنـا شـوسُ

لـن تسـلكي سُـبُلَ البَوبـاةِ مُنْجـدةً ما عاش عمرو وما عمرت قابوسُ[2]

من جانب آخر، فإن ما يثيره مظهر الناقة الجسماني، وهيأة حركتها في سيرها، من انطباع وجداني في عقل الشاعر رهين بما ينعكس عليه من طبيعة طقسه الانفعالي، ضمن موقفه لحظة الإبداع الشعري، فمغالبة (النابغة) لخوفه من وعيد الملك (النعمان) بأمله أن يرد كيد الوشاة الى نحورهم، وان يظفر بالانتصار عليهم باستعادة ثقة الملك به، تمثلت فيما اتخذته ناقته من مظهر تحدٍّ : كسيف الصيقل الفرد" لدى استحالتها الى ثورٍ من" وحش وجرة":

كـأنّ رَحْلـي وقـد زالَ النهـارُ بنـا يـوم الجليـلِ علـى مسـتأنسٍ وَحَـدِ

مـن وحـشِ وَجْـرَةَ موشـيٍّ أكارِعُـه طـاوي المصـيرِ، كسـيف الصَّـيْقَلِ

(1) ديوان شعره: 194,وما بعدها.

(2) ديوان شعره,تحقيق: حسن كامل الصيرفي,معهد المخطوطات العربية – القاهرة,1970. نخلـة القصـوى: موضـع ربمـا كـان فـي العـراق. بسـل: حـرام. الـدهاريس: الـدواهي المنكرات,شوس: أعداء,البوباة: ثنية في طريق ينحدر منها صاحبها الى العراق,منجدة: أي متجهة الى نجد.

ويستوفي مظهر التجدي بغيته في انتصار هذا الثور على كلاب الصياد التي داهمته، اذ يصرع احدها وهو (ضمران) ليرغم الآخر (واشق) على التراجع بعد ان رأى مصير صاحبه وأدرك ان لا سبيل الى ثأر وقصاص أوديَّةٍ او مطمع:

لما رأى واشق اقعاص صاحبهِ ولا سَبيلَ الى عَقْلٍ ولا قَوَدِ
قالت له النفسُ: إني لا أرى طمعاً وأن مولاك لم يَسْلَمْ ولم يَصِدِ[2]

إن المتأمل في صورة ناقة (النابغة)، التي جسدت رؤياه او أمله بالظفر على أعدائه، يمكن ان يستكنه أسرار تشكيلها في ضوء ما يصطرع في دخيلته من شجاعة وخوف، وأمل ويأس، ويمكن أن يلمس أنّ الشاعر قد توحد، شعريّاً، بناقته من خلال ما ارتسم من مظهرها او هيأة سيرها وإيقاعه، في انطباعه، من ملامح استوعبت بطاقتها التعبيرية ما يعانيه من توتر داخلي ناجم عما يصطرع في أعماقه من بواعث متضادة. وهو توتر بلغت رؤيته مصاف الرؤيا، التي خَلُصَت لأمله حد اليقين بالظفر والنجاة، بإسقاطها هَمَّهُ الذي احتمله عقل ناقته على ثور" وحش وَجْرَة" في معركته مع كلاب الصيد التي انتحلت دور الوشاة، كما احتملت خاتمة الصراع توقعه المتفائل[3].

وليست البقرة الوحشية بمنأى عن أحزان الشاعر وهمومه، فناقة (الأعشى) التي تجالد إجهاد أسفاره الذي أصابها بالهزال والضمور تلوح، في رؤيته الإسقاطية، بقرة وحشية افترست السباع وليدها في غفلة منها[4]. إنّ ما تملك (الأعشى) من هاجس حاد بالفقد قد حظي بتعبيره وتفسيره، الذي اتخذ شكلاً درامياً،

---

(1) ديوانه: 25,الجليل: شجر وهو الثمام.

(2) م. ن: 25,إقعاص: مقتل,العقل: غرم الدية,القود: قتل النفس بالنفس.

(3) يرى الدكتور (وهب رومية) أن (النابغة) كان" خائفاً وكانت هذه المعركة الوهمية التي حدثنا عنها وسيلة – او ضرباً من اللعب – يكافح بها – أوبه – هذا الخوف ويتحرر منه" (الرحلة في القصيدة الجاهلية),مؤسسة الرسالة – بيروت,ط3,1982: 227.

(4) ديوانه,شرح وتعليق: د. محمد محمد حسين,مكتبة الآداب بالجماميز – المطبعة النموذجية – القاهرة,1950: 101.

في حكاية البقرة المفجوعة. إنه هاجسٌ ابتعثه في نفسه ضياع الحب ورحيل الشباب الذي قرع ناقوسه إنكار سعاد له:

وأنكَرتني وما كان الذي نَكِرَتْ من الحوادث إلا الشَّيْبَ والصَّلَعا[1]

وأججه في وجدانه توسلات ابنته التي لم تُجدِ بالرغم من استشفاعها سراة الحي لثنيه عن سفره واغترابه بعيداً عنها:

واستَشْفَعَتْ من سَرَاةِ الحيِّ ذا شرفٍ فقد عَصَاها أبوها والذي شَفَعا[2]

وكما يبدو، فإن (الأعشى) قد بَرَعَ في مساومة ممدوحه عطاياه بآلامه وهمومه التي فجعت بحملها بقرته الوحشية.

وفيما يتعلق بالفرس، فإن شأنه كالناقة فيما تلبسته تمظهراته الفنية والجمالية من ملامح حالات الشاعر الانفعالية، المرتبطة بمواقفه حيال وقائع حياته، وتداعياتها من هموم ومشكلات اجتماعية ونفسية ووجودية. ولعل ابرز ما يطالعنا، في هذا الصدد، هو فرس (امرئ القيس) في معلقته. انه فرس يتمتع بقوى وطاقات حيوية خارقة ترقى به الى مستوى المثال:

وقد أغتدي والطّيرُ في وكُناتها بمنجردٍ قيدِ الأوابدِ هَيْكَلِ
مِكَرٍّ مِفَرٍّ مُقبلٍ مُدْبرٍ معاً كجُلمودٍ صخر حَطَّهُ السَّيلُ من علِ
كُميْتٍ يزِلُّ اللَّبْدُ عن حالِ مَتْنِهِ كما زَلَّتِ الصَّفواءُ بالمُتَنَزِّلِ
مِسَحٍّ إذا ما السابحات على الونى أثَرْنَ غباراً بالكديدِ المُرَكَّلِ
على العقْبِ جَيَّاشٍ كأَنَّ اهتزامَهُ اذا جاشَ فيه حَمْيُهُ غلي مِرْجَل
يُطيرُ الغلام الخِفَّ عن صَهَواتِهِ ويُلوي بأثوابِ العنيفِ المُثَقَّلِ
دريرٍ كخُذْروفِ الوليد أمَرَّهُ تَقَلُّبَ كَفَّيْهِ بخيط مُوَصَّلِ
لهُ أيطَلا ظبي وساقا نعامةٍ وإرخاءُ سِرْحانٍ وتقريبُ تَتْفُلِ
كأنَّ على الكتِ ْفَين منه إذا انتحى مداك عروسٍ أو صَلاية حنظلِ

(1) ديوانه: 101.

(2) م. ن: 101.

وبـــاتَ عليـــه سَـــرْجُهُ ولِجامُـــهُ وبـاتَ بعينـي قائمـاً غيـرَ مُرسَـلِ[1]

إنّ تشـكيل (امـرئ القـيس) الجمـالي لملامـح فرسـه الشـعري الجسـمانية والفعلية، على هذا النحو الذي أحاله الى كائن مثالي أسطوري، لا يمكن ان يكون تجسيداً لحلم يقظة[2]، بل تمثيلاً حيوياً كثَّفَ فيه جملة من العناصر المتعلقة بإرادته ونزعاته ورغباته، في توقدها وتفجرها ضمن ثورته على ما عناه ليلُهُ، في المعلقة، من ضغوط هائلة على روحه[3]. لقد حرّرت صورة الفرس ما احتبس من طاقات (امرئ القيس) النفسية والروحية من خلال ما استقطبه من أبعاد شخصيته في تفاعلها مع ما يستثيرها من عناصر تحدٍ خارجية وداخلية، واستجابتها لها بزخم عالٍ من الفاعلية يكافئ مدى التأزم، المتفاقم بالإحباط، في ذاته. إنها صورة اشتمل إطارها على كل ما التمس الشاعر طاقته التعبيرية عن نرجسيته المأزومة من جزئيات تؤلف بمجملها تفاصيل استجابة الحصان لسلسلة متصلة، ومتنامية من المواقف التي تستجمع، على نحو خاص، فحوى رؤية (امرئ القيس) الإسقاطية لذاته كما يطمح ان تكون، لتلبية رغبته في تحقيق كل ما يؤكد فحولته على مستوى الوجود الشعري، وهو ما نلمسه فيما أسقطه على فرائس صيد فرسه من بقر الوحش من مظهر متعلق بعذارى دوار[4].

إن فرس (امرئ القيس) لا ينفرد، في مملكة الشعر الجاهلي، بميزة احتمال ما يحتدم في دخيلة الشاعر من توتر انفعالي حاد، فثمة، الى جانبه، أفراس أخرى

(1) ديوانه,تحقيق: محمد ابو الفضل إبراهيم,دار المعارف – القاهرة,ط4,1984: 19-20.

(2) إشارة الى رأي الباحث الدكتور (سعيد حسون العنبكي) الذي اختلط عليه مفهوم حلم اليقظة بمفهوم الحلم الذي تتمثله القصيدة,وفقاً لرأي الدارسين النفسيين (ينظر: الشعر الجاهلي: دراسة في تأويلاته النفسية والفنية,منشورات دار دجلة – عمان,ط1,2008: 350) فالأخير يمكن ان يكون مرجعاً تُستلهم آلياته في بناء الصورة الفنية المعبرة عن حقائق الواقع النفسي للشاعر,وليس حلم اليقظة كذلك اذ يغفل واقع الشاعر ويحلق نحو الوهم.

(3) ينظر: ديوانه: 18.

(4) ينظر: ديوانه: 22,23.

تقاسمه هذه الميزة، ومن بينها فرس (المزرد بن ضرار)، التي امتثلت بمظهرها الخارجي وهيأة حركة خديها، ضمن وجودها الشعري، لموجة الغيظ العارمة، التي تملكت الشاعر بسبب اقتراف عصبة من قومه القذف في عرضه[1]، في صحوة مشيبه المؤلمة[2]، ووعيده لهم بالهجاء الممض[3]، وذلك باستحالةِ خلقتها الصلبة والشديدة هِراوَة.

وسَــلهَبَةٍ جــرداءَ بــاقٍ مريسُــها مُوَثقَّــةٌ مِثْــلُ الهِــراوَةِ حائِــلُ[4]

وحركة خديها يمنة ويسرة، في أثناء سيرها، حركة تقليب المجادل الشديد الخصومة لكفَّيْهِ:

صــفوحٌ بخــدَّيها وقــد طــال جَرْيُهــا كمــا قلَّــبَ الكَــفَّ الألَــدُّ المُجَــادِلُ[5]

وإذ هَيْمَنَ الحس البصري على فحوى إسقاط (المزرد) ضمن رؤيته للناقة تحت ضغط مناخه النفسي، فإن ذاكرة (زهير) السمعية هي مرجعية رؤيته الإسقاطية لمعنى جري فرسه، اذ اقترن صوت ارتطام حوافر الفرس في جريه بصوت سقوط وابل من المطر على الأُكمُ:

فتَبَّــعَ، آثــار الشّــياهِ، وليــدُنا كشُؤبوب غيثٍ يحفشُ الأُكْمَ وابلهُ[6]

وذلك على نحو يمكن ان يوحي بمدى ارتباط الفرس، في تصور (زهير)، بفكرة المطر والخصب التي تستمد جذرها من معتقد ديني وثني يؤله الفرس[1].

(1) ينظر: المفضليات,المفضل الضبي,تحقيق وشرح: احمد محمد شاكر,عبد السلام محمد هارون,ط2,1942: 100.

(2) م. ن: 94,100.

(3) م. ن: 94,100.

(4) م. ن: 100.

(5) المفضليات: 100.

(6) شعره: تحقيق: د. فخر الدين قباوة,منشورات دار الآفاق الجديدة – بيروت,ط3,1980: 53.

وقد لا يكون ثمة شك في عمق الصلة الوجدانية بين الشاعر الجاهلي وفضاء الطبيعة، الذي يحيا في أجوائه، بما يحفل به من عناصر وظواهر تمتلك – بالضرورة – حضورها في عقل الشاعر ووجدانه، من خلال ما تعنيه لحياته ووجوده مما يرتسم في انطباعاته، التي تحظى بانعكاسها فيما يخلعه عليها من أفكار وتصورات تعتمل في عالمه الباطني، وتتكون وفقاً لطبيعة ما يتعامل معه من مؤثرات اجتماعية ونفسية ضمن موقفه الوجودي لحظة إبداعه الشعري. ومن بين الظواهر التي لفتت اهتمام الشاعر، العاشق بصفة خاصة، البرق. وربما كان باعث اهتمامه هو ما اقترن بالبرق من موروث أسطوري عربي يتمثل بحكاية الغول التي استثار البرق حنينها الى أهلها فتركت زوجها (عمر بن يربوع)، وطارت الى أهلها[2]، فضلاً عما يمكن ان يوحيه إيماض البرق لشاعرٍ كـ (الأعشى)، الذي نأى به الرحيل بعيداً عن حبيبته، من وقدة الشوق والحنين اليها، والتي لا يطفئها في أعماقه إلا ما يتوق اليه من لحظة وصالها كما البرق لا يبدده إلا انهمار السحاب ليسقي ديار حبيبته (هريرة):

يسقي دياراً لها قد أصبحت عزباً زوراً تجانف عنها القود والرّسل[3]

لقد اختزن البرق ما أسقطه (الأعشى) من طاقة الشوق والحنين، ضمن رؤيته التي تمنح الحب طاقة بعث الخصب والحياة، على حين اختزن السيل في

---

(1) ينظر: الأصنام,ابو المنذر هشام بن محمد بن السائب الكلبي (204هـ),تحقيق: الأستاذ احمد زكي,(نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب سنة 1343هـ-1924م),الدار القومية للطباعة والنشر – القاهرة,1965: 57,63.

(2) ينظر تفصيل الحكاية في: بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب,ابو المعالي محمود شكري الالوسي (1342هـ),تحقيق: محمد بهجت الأثري,المطبعة الرحمانية بمصر,ط2,1924: 340/2-341.

(3) ديوانه: 57. عزباً: أي بعيدة,زوراً: بعيدة,تجانف: عدل وانحرف. القود: الخيل,الرسل: الجماعة والقطيع من كل شيء.

مشهد المطر الكوني عند (امرئ القيس) طاقة نزعته العدوانية[1] التي فجرها شعوره بالإحباط بسبب صدود (فاطمة) وعزوفها عنه[2]، والتي احتوت بآثارها المدمرة كل ما ابتعثه المطر من ألوان النبات التي تشبه ألوان البضائع التي يجلبها التاجر اليماني[3]، ان رؤية (امرئ القيس) لما تعنيه الرغبة ببعدها البايولوجي ازدوجت بعدوانيته المسقطة على موضوعها: المرأة المعشوقة المتمنعة التي لا تعترف برغبته.

واذ يستدعي (لبيد) ما استقر في ذاكرته من مدركات حسه البصري، ضمن وقفته الطللية، فإن إعادة تشكيله الخيالي لها تتأسس على حصيلة ما يتفاعل في عقله ووجدانه من بواعث يثيرها ما يلمسه من تضاد بين مبدأ الواقع المؤلم، والمتمثل بسكونية الديار القاحلة والمهجورة، وبين مبدأ الحلم واللذة، الذي يتجلى في تجدد ولادة الحياة، في تلك الديار، بفعل المطر. وكما يبدو، فإن رؤية (لبيد) الطللية احتملت، في بعدها الإسقاطي المركب، من معطيات مرجعية الواقع الخارجي قدراً (5 أبيات) اقلَ مما احتفت به من معطيات مرجعية واقعه النفسي (الحلم) (7 أبيات). ولم يَخْلُ حلم الشاعر المفعم بالخصب والتجدد من معنى الدعاء، الذي تشي به مفردة (رزقت) [4]، ومن معاني الانتماء (تجديد الوشم)، والحضارة (تجديد الكتابة):

رُزِقَتْ مرابيعَ النجومِ وَصَابَها ... وَدْقُ الرَّواعدِ: جَودُها، فرهامُها
من كُلِّ ساريةٍ، وغادٍ مُدجنٍ ... وعَشِيَّةٍ، مُتَجاوبٍ إرزامُها
فَعَلا فُروعُ الأيهُقَانِ، وأطفَلَتْ ... بالجلهتين ظباؤها، ونَعامُها
والعينُ ساكنةٌ على أطلائِها ... عُوذاً تأجَّلُ، بالفضاءِ، بِهامُها
وَجَلا السُّيُولُ عن الطلُولِ، كأنّها ... زُبُرٌ، تَجُدُّ مُتُونَها أقلامُها

(1) ينظر: ديوانه: 24–26.
(2) ينظر: م. ن: 12–13.
(3) ينظر: م. ن: 25.
(4) ينظر: شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات: 521.

او رَجْــعُ واشــمةٍ، أُسِــفَّ نؤورُهــا كِفَفــاً تَعَــرَّضُ، فــوقهَنَّ، وِشــامُها[1]

علـى ان انحيـاز الشـاعر لحلمـه المشـرق هـذا، ضـمن تجسـيده الفنـي لرؤيتـه الطللية الإسقاطية، لم يحل دون معاودة الواقع حضوره وسطوته على حس الشاعر وذلك من خلال سؤاله الحجر:

فَوَقَفْــتُ أســألها وكيــف ســؤالنا صُــماً خَوالِــدَ، مــا يَبــينُ كلامُهــا

وإقراره:

عَرِيَتْ، وكـان بهـا الجميـعُ، فـأبْكَروُا منهــا، وغُــودِرَ نُؤيُهــا وثُمامُهــا

وإذا كـان الليل فـي سِفْرِ الشـعر الجـاهلي قد ارتبط بحديث الطيف والترحال والغربـة، فإنـه لدى (امرئ القيس) قد اقترن بتداعي الهموم المؤرقة، لذا فقد توسل، فـي سـبيل تجسـيد عمـق معاناتـه لِلَيلِـهِ، مـا استحضـره خيالـه مـن مظـاهر الطبيعـة وكائناتهـا: البحـر والجمل، فكـان تتـابع ظلمـات الليـل وتفاقم عتمتهـا كتوالي أمـواج البحر الغامضة بمحمولها، وكان تباطؤ حركة الزمن، في ليله، حد السكون كتثاقل الجمل في نهوضه 000

لقد استوعب البعد الإسقاطي المركب، فـي رؤيـة الشـاعر المتشـائمة، أفـق همومـه الغـامض بالليـل وموج البحـر، وضـغوطها القاسـية علـى روحـه بالجمـل فـي بروكه وتثاقل حركة نهوضه، واستوفى التشبيه والاستعارة تجسيده:

وَلَيـلٍ كمـوجِ البحـرِ أرخـى سُـدُولَهُ عَلَــيَّ بــأنواعِ الهُمــومِ لِيَبْتَلــي

فقلــتُ لَــهُ لمــا تَمَطَّــى بجَــوْزِهِ وأردَفَ أعجــازاً ونــاء بكلكَــلِ

ألا أيُّهـا الليـلُ الطويـلُ ألا انجلـي بِصُـبحٍ ومـا الإصـباحُ فيـكَ بأمثَـلِ[2]

(1) شـرح القصـائد العشـر,تحقيـق: د. فخـر الـدين قبـاوة,منشـورات دار الآفـاق الجديـد ة– بيروت,ط4,1980: 100,وما بعدها. المرابيع: واحدها: مرباع,وهو مطر أول الربيع,الودق: المطر لـداني مـن الأرض,الايهقان: الجرجير,الجلهتـان: جبهتـا الـوادي,العوذ: التـي نتجت حديثا, الكفف: الدارات من النقش,الواحدة: كِفَّة.

(2) ديوانه: 18. جوزه: وسطه,الكلكل: الصدر.

وللريح في جوف ليل الصحراء المطموسة المسالك، الموحشة، صدى من الخوف لا يحاكيه في رؤية (الأعشى) الإسقاطية سوى صورة سمعية وهمية تمثلت في عزيف الجن:

ويهمـــــاءَ تعـــــزفُ جِنّانُهـــــا مناهلهـــــا آجنـــــاتٌ ســـــدُم[1]

أما فيما يتصل بالظواهر، التي هي من صنع البشر، فقد لا تكون ثمة مغالاة في اعتقادنا بأن الحرب، وما تعلق بها من جيوش وأسلحة وعواقب، كانت من بين أهم الظواهر البشرية التي استأثرت باهتمام الشعراء، فاستحالت في رؤاهم الإسقاطية الى ما استدعته مواقفهم، منها، من جعبة ذاكرتهم وخيالهم ولا وعيهم الجمعي من مظاهر وكائنات طبيعية وخرافية وهمية، فهي، فيما اكتظت به رؤية (زهير) من توليفة إسقاطية، نارٌ تستعر إذا أُضرمت، وحجر رحى تطحن البشر كحبات القمح، وناقة يُحمَلُ عليها وهي في دمها فتنتج أسوأ النتاج، وامرأة تلد، مع استمرار أيام الحرب واستطالة أمدها، غلماناً كلهم نُذُرُ شؤم كعاقر ناقة ثمود، اذ سترضعهم العنف والدم، وستكون غلة أيامهم المقبلة من الدماء وديات القتلى اكبر من غلة قرى العراق من محاصيل وأموال:

ومـا الحـربُ إلاّ مـا علمـتمْ وذقـتُمُ ومـا هـو عنهـا بالحـديثِ المُـرجَّمِ
متـــى تبعثوهـــا تبعثوهـــا ذميمـــةً وتضْـــرَ إذا ضَـــرَّيتموها فتَضْـــرمِ
فَتَعْـــركُكُمْ عَرِك الرحـــى بثفالهـــا وتلقـــح كشـــافاً ثـــم تنـــتج فَتُتْـــئِمِ
فتنـــتج لكـــم غِلمـــان أشـــأمَ كُلُّهُـــمْ كـــأحمرِ عـــادٍ ثـــم تُرضِـــعْ فـــتفْطِمِ
فَتُغلِـلْ، لكـم، مـا لا تُغِـلُّ لأهلهـا قُـرىً بـالعِراق مـن قفيـزٍ ودِرهَـمِ[2]

إنها رؤية تمتح، في بعدها الإسقاطي المركب، من مرجعيات واقعية وتراثية، وتعيد تشكيل أبعادها وتوظيفها على نحو يكشف عن معنى الحرب لدى (زهير). إنه معنى اقرب ما يكون الى مفهوم العبث بقوانين الطبيعة والأشياء وما يتولد عنه

(1) ديوانه: 37. يهماء: عمياء مطموسة المسالك,آجنة: راكدة,سدم الماء: تغير لطول عهده وطحلب ووقع فيه التراب حتى اندفن.

(2) شعره: 18–19.

من تداعيات خطيرة ومرعبة يمكن ان تفضي الى اغتيال قوى الحياة وطاقاتها. لذا قد تبدو أرتال الجيوش في زحفها السريع، في رؤية عنترة الإسقاطية، كالسيول التي تجيش بفيض مياهها[1]، والتي توحي بمدى طاقتها التدميرية.

أما الخيل، فإنها وبالرغم من كونها الحصون" لامَدرُ القرى" فيما يراه" الأشعر بن حمدان"، إلا أنها، ويا للغرابة، تلوح له في أثناء خروجها من خلل الغبار كأصابع المرتجف من البرد الذي" أقعى فاصطلى":

يخرُجْنَ من خلل الغُبار عوابسا كأصابعِ المقرور أقعى فاصطلى[2]

إنها صورة فريدة في تشكيلها الذي تبدو به اقرب ما تكون الى لوحة تشكيلية تعبيرية. ترى ما سر اختيار الشاعر أصابع المقرور مشبهاً به للخيل في أثناء خروجها من بين سحب الغبار ؟ إنه، ويا للمفارقة، مظهر ضعف لا يلائم ما تعنيه حركة الخيل من زخم عالٍ من طاقة الاندفاع. إن تأويل دلالة هذه الصورة ربما يرتبط بما أسقطه الشاعر عليها من معاناته البرد وحاجته للدفء الذي ستهدأ عنده حركة أصابعه كما ستهدأ حركة الخيل بعد إنجاز دورها في الحرب أو الصيد.

إن بالإمكان أن نلمس الصلة بين طبيعة لحظة الإبداع الانفعالية للشاعر، وماهية الصورة التي تسقطها رؤيته للكائنات والأشياء والوقائع. فحين تهدد (المهلهل) بكراً بالثأر لأخيه (كليب)، استحالت خيول تغلب في رؤيته كائنات خرافية مخيفة" سعالى":

سعاليا يَحمِلْنَ من تَغْلب فتيانَ صدقٍ كليوثِ الطريق[3]

(1) ينظر: ديوانه,تحقيق ودراسة: محمد سعيد المولوي,المكتب الإسلامي,الشركة المتحدة للتوزيع – بيروت,1970: 100.

(2) ينظر: الخيل,ابو عبيدة معمر بن المثنى التيمي (209هـ),مطبعة دار المعارف العثمانية بحيدر آباد – الدكن (الهند 1358هـ): 11.

(3) حرب البسوس,محمد بن إسحاق بن يسار (151هـ),تنقيح وتصحيح: سلمان الصفواني,مطبعة دار السلام – بغداد,1928: 88.

كما استحال فرسانها ليوثاً. وكما يبدو فإن (المهلهل) قد عزّز أسلوب ترهيبه لأعدائه بما استدعاه خياله من نماذج اللاوعي الجمعي ومن وحوش الطبيعة. إن مغزى الرؤية الشعرية ومحمولها الفكري يمكن استكناهه من خلال ماهية الصور المسقطة على موضوعها، فاقتران لمعان السيف بتلألؤ البرق في سحاب داكن في رؤية (أوس بن حجر):

وأبـــيضَ هنـــدياً كـــأنَّ غـــراره تلألــؤ بــرقٍ فــي حبــيٍّ تَكَلَّــلا[1]

لا يحمل من دلالة غير ما يعنيه السيف من طاقة نافذة التأثير كان للحس الجمالي للشاعر، المتمثل فيما أسقطه من مشهد البرق والسحاب بما يحمله من تضاد لوني، أثره البالغ في إبرازها. في المقابل، اجتازت الرماح والسيوف في رؤية (عمرو بن كلثوم الكناني) التي يجسدها قوله:

لنــا حصــون مــن الخَطــى عاليــةٌ فيهــا جــداولُ مــن أســيافنا البُتُــر[2]

قيمة جمالية مدهشة تحققت بفعل ما تناسب مع هيآتها، ضمن موقف الشاعر، وتماهى من مظاهر الحرص على حماية الحياة (الحصون) وديمومتها (جداول الماء).

يبقى علينا، هنا، أن نشير الى أن اختيار البحث التطبيقي لما اجترحناه من مفهوم إجرائي للرؤية ينطلق من أثر الإسقاط النفسي بمعناه الواسع، قد توسل غيضاً من فيضٍ كثيراً من الصور الكلية والجزئية للإنسان والحيوان وعناصر الطبيعة ومظاهرها التي يحفل بها الشعر العربي قبل الإسلام، وذلك لاستيفاء ما يمكن ان يؤلف خطوة محدودة متواضعة في مسار مقترح من قراءة نفسية يمكن ان تسهم في كشف أبعاد جدل الشاعر (الإنسان) مع كل ما يتعلق بحياته ووجوده من عناصر وظواهر طبيعية وبشرية، مما احتمله النص الشعري، عبر أحقاب تاريخ الأدب العربي.

---

(1) ديوانه,تحقيق: محمد يوسف نجم,دار صادر – بيروت,ط2,1960: 84.

(2) الحماسة البصرية,صدر الدين علي بن ابي الفرد بن الحسن البصري (647هـ) دار الكتب – بيروت,1963: 10/1.

Projection (bared) Vision of Pre-Islamic Arabic Poetry

Prof.Dr.Moayad Muhammad Saleh Al-Youzbaki

Abstract

The Present research entitled" A Projective Outlook at the Pre-Islamic Arabic Poetry" suggests a procedural notion for the outlook stemming from the impact of psychological projection with its broad sense in forming and determining its nature and scope. The research takes up the image with its both types: the whole (picture) and partial، particularly the metaphorical and assimilative to test the validity of the procedural nation (projective outlook) to expose whatever significant extents the pre-Islamic poetic text might involve which are pertinent to the poet's explicit or implicit sentimental and intellectual experiences. This will be realized within a proposed line for a deeper psychological reading of our poetic heritage over its historical ages.